

М. В. УСПЕНСКИЙ

НЭЦКЭ

«Искусство»
Ленинградское отделение
1986

ББК 85.134

У 77

Рецензент

кандидат филологических наук В. И. СИСАУРИ

Оформление и макет

художника Н. А. КУТОВОГО

Фотографы

А. В. ИВАНОВ, С. М. МАЛАХОВ

Монография посвящена исследованию одного из интереснейших явлений японского искусства — миниатюрной скульптуры нэцкэ. Автор пытается проследить стилистическую эволюцию этого вида искусства от самых истоков до современного состояния, наметить основные этапы его развития. Значительное внимание уделено описанию традиционных для нэцкэ форм и материалов. Отдельная глава посвящена анализу сюжетов нэцкэ. Книга содержит около 200 иллюстраций. Рассчитана на специалистов и всех интересующихся изобразительным искусством.

У $\frac{4903030000-051}{025(01)-86}$ 83-86

© Издательство «Искусство», 1986 г.

ВВЕДЕНИЕ

Любителям искусства хорошо знакомы нэцкэ — небольшие резные фигурки из кости или дерева работы японских мастеров. На русском языке о них написано несколько специальных и популярных статей, они упоминаются даже в художественной литературе.

Интерес к нэцкэ возник еще во второй половине XIX века, когда любители искусства на Западе впервые получили возможность по-настоящему широко ознакомиться с искусством и культурой Японии. В 1868 году произошла так называемая незавершенная буржуазная революция Мэйдзи. Япония перестала быть страной, закрытой для иностранцев, и мощный поток информации о жизни японцев хлынул в Европу. Среди произведений искусства, которые в то время обратили на себя внимание европейцев, были и нэцкэ. Знали о них тогда мало. Привлекала, главным образом, экзотичность незнакомых образов, острая, экспрессивная, порой гротескная их трактовка. Затем началось серьезное изучение нэцкэ. Обработывались коллекции, идентифицировались мастера, выявлялись школы резьбы. В результате, нэцкэ перестали быть «восточными безделушками» и вошли как обязательный составной элемент в общую картину мирового искусства.

Это не значит, впрочем, что сейчас правильное восприятие нэцкэ, особенно их смыслового содержания, доступно без предварительной подготовки для человека, воспитанного в

традициях европейской культуры. Станный и непонятный мир таится для него за миниатюрными изображениями божеств, благожелательных символов, людей, животных, птиц, рыб. На первых порах эти произведения очаровывают только виртуозностью исполнения. В скульптуре высотой в три-четыре сантиметра не пропущено ни одной сколько-нибудь важной детали. Все передано точно и выразительно. Еще больше привлекают в нэцкэ неподражаемая живость, непосредственность в трактовке натуры, сочный юмор и богатейшая фантазия в композиционном, пластическом и эмоциональном решении каждого произведения.

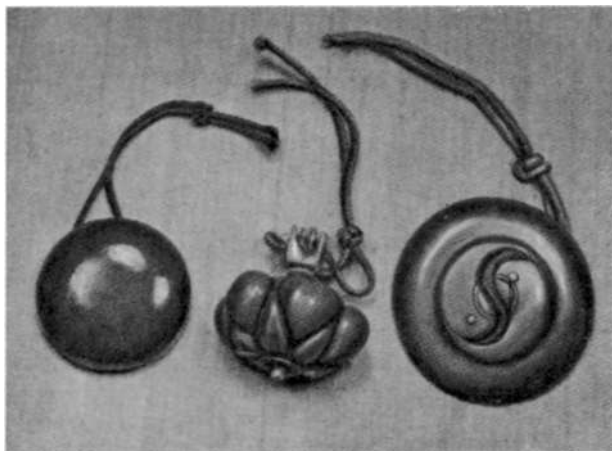
При более внимательном изучении нэцкэ раскрываются и с другой стороны. С художественной точки зрения нэцкэ — это искусство, которое на базе всего предшествующего развития японской скульптуры выработало в высшей степени своеобразный пластический язык. С точки зрения истории культуры сюжеты нэцкэ выступают как неисчерпаемый источник для изучения нравов, обычаев, религиозных и моральных представлений — словом, жизни японцев XVII—XIX веков.

Являясь по своему назначению утилитарными предметами, нэцкэ со временем превратились в Японии в подлинное искусство, которое, так же как и станковая скульптура, может быть объектом самостоятельного и полноценного эстетического восприятия; искусство, в котором не менее ярко, чем в других видах творчества японских мастеров, проявляется со всем присущим ему своеобразием художественный гений народа.

Происхождение нэцкэ. Формы и материалы

Утилитарное назначение нэцкэ выявляется уже в самом названии. Слово «нэцкэ» (собственно «нэ-цукэ») пишется двумя иероглифами: первый означает «корень», второй — «прикреплять». Нэцкэ — это брелок или противовес, с помощью которого у пояса носят кисет с табаком, связку ключей или инро — коробочку для парфюмерии и лекарств. Нэцкэ имеет сквозное отверстие (*химотоси*), через которое пропускается шнур со связкой ключей, кисетом и т. д. Концы шнура завязывают, причем узел, как правило, скрывается в одном (большем) из выходов отверстия. Сложенный пополам шнур продевают за пояс, так что на одном свисающем конце находится кисет или инро, а на другом — в качестве противовеса — нэцкэ. Необходимость такого приспособления вызвана отсутствием карманов в японском традиционном костюме¹.

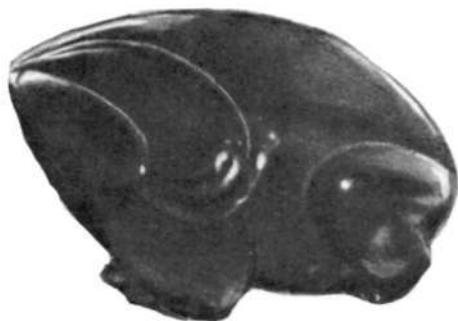
Вопрос о происхождении нэцкэ может быть решен двояко: либо они являются японским изобретением, либо заимствованы японцами. Казалось бы, о заимствовании не может быть и речи: слишком «по-японски» нэцкэ выглядят. Однако это не так. Рассматривая данную проблему, необходимо учитывать то, что нэцкэ — одновременно и утилитарная деталь костюма, имеющая специфическую форму, и художественное произведение, оформленное в определенном стиле. Каждый из этих «аспектов» может дать свой ответ на вопрос о происхождении нэцкэ.



1. Чжуй-цзы. Китай.
Олений рог, тыква-горлянка, рог быка

Брелоки-противовесы типа нэцкэ использовались на обширной территории: в Японии и в Венгрии, на Крайнем Севере и в Эфиопии. В сущности, нэцкэ появляются там, где имеется костюм без карманов, но с поясом. Поэтому всегда рискованно искать корни подобного обычая у какого-либо народа за рубежом: этот обычай может оказаться и местным.

Если же брелоки, существующие в разных странах, обнаруживают стилистическую близость — это веский повод для предположения о влияниях и заимствованиях. В Японии, если не сам обычай ношения предметов за поясом с помощью противовеса-брелока, то специфика его художественной оформления (в виде резной скульптуры, рельефной пластинки и т. д.), несомненно, не местного, но китайского происхождения. Уже в период Мин (1368—1644) в Китае носили так называемые *чжуй-цзы*, или *пэй-чуй* — предметы, аналогичные нэцкэ и по функциям и по оформлению². К этому времени уже давно существовали прочные традиции за-



2. Чжуй-цзы в виде лягушки.
Китай. Янтарь



3. Брелок в виде
фигурки барана.
Китай. Лак



4. Брелок в виде
фигурки льва.
Китай. Камень

имствования японцами различных элементов духовной и материальной культуры Китая, в том числе и одежды. Однако возникновение обычая ношения поясных брелоков в Китае, вероятно, относится к еще более раннему времени.

Когда начали носить художественно оформленные брелоки-противовесы, точно не известно. С. Кэммэнн, автор наиболее полного труда о чжуй-цзы, предположительно относит возникновение этого обычая к династии Юань (1280—1368) и считает возможным заимствование его китайцами от монголов³. Однако некоторые археологические находки, относящиеся к периоду Хань (206 г. до н. э. — 220 г. н. э.) и периоду Шести династий (375—583), свидетельствует о более древнем происхождении такой пластики в Китае. В раскопках могильников в районе Чанша провинции Хунань рядом с буддийским храмом Бао Лунь-юань, в районе Чжао хуа провинции Сычуань и в могильниках Пянь-ба провинции Гуйчжоу найдены небольшие (3—4 см) изображения животных, выполненные из камня или кости. Каждое из них имеет сквозное отверстие, которое можно использовать так же, как и в более поздних чжуй-цзы. Художественные характеристики этих произведений (обобщенность, нерасчлененность объема, компактность композиции, изображение деталей гравировкой) в значительной степени совпадают с таковыми у чжуй-цзы⁴. Вполне вероятно, что здесь мы имеем дело с прототипом чжуй-цзы XIII—XIX веков. Более того, если фигурки из погребений действительно использовались как поясные брелоки, то приспособления такого типа, скорее всего, появились в Китае без постороннего влияния. Поэтому сомнительной оказывается и самая смелая «сибирская» версия происхождения нэцкэ, принадлежащая советскому археологу Э. В. Шавкунову. Миниатюрные скульптуры из различных пород камня, которые он называет нэцкэ, выполнены в XII веке, то есть в период существования чжурчжэньского государства Цзинь (1115—1234). Исходя из этой даты, советский исследователь считает, что найденные им «нэцкэ» из раскопок Шайгинского городища — древнейшие в мире. «В связи с этим, — пишет Шавкунов, — возникает вопрос: не могли ли японцы и, очевидно, монголы заимствовать нэцкэ у чжурчжэней, с которыми и у тех и у других существовали сравнительно длительные политиче-



5. Чжурчжэньский брелок
в виде фигурки льва. *Хрусталь*

ские и культурно-экономические связи»⁵. На это предположение следует ответить отрицательно.

С одной стороны, находки в ханьских могильниках по существу не отличаются от брелоков Шайгинского городища, с другой — чжуй-цзы XIII—XIX веков и ранние нэцкэ обнаруживают несомненную стилистическую близость. Скорее, сами чжурчжэни, так же как и японцы, находившиеся в сфере культурного влияния Китая, заимствовали оттуда и обычай ношения предметов типа нэцкэ и общий характер их художественного оформления. На связь нэцкэ и чжуй-цзы указывают также и японские названия поясных брелоков. «Нэцкэ» — не единственное их обозначение в Японии. Встречаются и такие, как «кэнсуй», «хайсуй», «хайси» и некоторые другие⁶. Но именно эти названия — по-китайски соответственно «сюань-чуй», «пэй-чуй» и «пэй-цзы» — использовались в Китае наравне с самым распространенным термином «чжуй-цзы»⁷. Некоторые ранние нэцкэ назывались



6. Оби-хасами в виде головы дракона. *Дерево*

«карамоно» («китайская вещь») и «тобори» («китайская резьба»).

Связь нэцкэ с их китайским прототипом очевидна. Но роль чжуй-цзы в истории нэцкэ не следует преувеличивать: очень скоро в Японии на основе чжуй-цзы были выработаны оригинальные формы и приемы резьбы, введены новые сюжеты и переосмыслены старые. В Японии нэцкэ превратились в самостоятельное и высокоразвитое искусство, чего не произошло с китайскими чжуй-цзы.

До конца XVI века сведений об использовании японцами нэцкэ нет. Вещи, которые необходимо было иметь при себе, носили по-другому. В истории японского костюма существовало несколько способов прикреплять вещи к поясу. Самый древний предмет, который носили в Японии с помощью приспособления, сходного с нэцкэ, это упоминаемый еще в сочинении VIII века «Кодзики» («Записи о делах древности») *хиути-йукуро* — мешочек для кремня и огнива⁸, крепивший-

ся к эфесу меча. Обычай оказался стойким. В живописи периода Хэйан (794—1185) нередко встречаются изображения хиути-букуро (например, в иконе божества охоты Кариба-мёдзин XII в., хранящейся в храме Конгобу-дзи монастыря Коя-сан). В это время хиути-букуро по-прежнему привязывается к эфесу меча.

Мешочек для кремня и огнива можно видеть и на свитке Нагатака Тоса (конец XIII в.) «Моко сюрэй экотоба» («Живописное повествование о монгольском вторжении») у человека, докладывающего о появлении вражеского флота. Свиток датируется 1293 годом. В XIII веке хиути-букуро стали использовать как кошелек, портативную аптечку, но носили его так же, как и раньше.

Параллельно с этим распространены были и другие приспособления. Прежде всего это *оби-хасами*, которые, как сказано в сочинении 1821—1841 годов «Кинонэ ёру банаси» («Разговоры в ночь Крысы»), были предшественниками нэцкэ⁹. Оби-хасами — фигурно оформленный крючок; верхний загиб его зацеплялся за пояс, а к выступу внизу привязывались различные предметы. Аналогичные вещи дошли до нас от минского времени в Китае. Особенно часто выполнялись они из нефрита — материала, постоянно используемого в прямом прототипе нэцкэ — чжуй-цзы. Форма оби-хасами не привилась, поскольку такой способ был небезопасен: при быстром движении, сгибании корпуса легко можно было уколоться длинным и острым крючком.

Еще одной формой, предшествовавшей в отчасти сосуществовавшей с нэцкэ, является *обигурува* — поясное кольцо, к которому крепились кошелек, ключи и т. п.¹⁰ Возможно, что такой тип крепления попал в Японию из Монголии через Китай¹¹. В XVII веке обигурува были в моде и изготавливались из дорогих материалов: нефрита и других ценных камней, слоновой кости («Мэдзамаси-гуса» — «Рассказы, прогоняющие сон», 1625—1647).

Таковы основные приспособления для ношения предметов у пояса, которые существовали у японцев до появления нэцкэ¹³

и в конечном итоге все без исключения были нэцкэ вытеснены.

Нэцкэ появляются в Японии во второй половине XVI — начале XVII века¹⁴. Возможно, свою роль здесь сыграли конкретные события: походы в Корею (где так же, как в Китае, носили чжуй-цзы) военного правителя Японии Тоётоми Хидэёси в 1592 и 1597 годах¹⁵. Эту дату появления нэцкэ подтверждают изображения костюмов в живописи того времени и сведения литературных источников. В росписи ширмы конца XVI века «Объездка лошадей» (Сидзуока, музей Моа) один из наездников изображен с инро, свисающим с пояса. Складки одежды скрывают предмет, к которому оно привязано, но судя по позиции инро, это — нэцкэ.

Самое раннее письменное свидетельство о ношении нэцкэ относится к началу XVII века. В историческом сочинении Янагисава Киэна (1706—1758) «Дзисэки гоко» («Исторические комментарии») дано описание соколиной охоты сёгуна (военного правителя Японии) Токугава Иэясу (1542—1616). Здесь же подробно обрисован костюм сёгуна: «...когда под вечер он изволил приехать в свой замок, он был одет в бледно-желтое чесучевое косодэ (род кимоно. — М. У.), авасэбаори (род накидки-хаори. — М. У.) из ткани кокура на ватной подкладке, [у него был] кошелек-кintяку из выделанной кожи, инро черного лака нагато (т. е. сплетенное из полос бумаги и покрытое несколькими слоями лака. — М. У.) и нэцкэ в виде сэннарибётан (тыквы-горлянки. — М. У.)»¹⁶.

Не менее ценными являются для нас свидетельства художественной литературы XVII века, описывающие нравы и обычаи Японии того времени. Благодаря им мы знаем о материале и формах ранних нэцкэ. Известно, например, что большое распространение имели такие модели, как *карасиси* — «китайский лев» (Курокава Дюю, «Ёсюфуси» — «Записки о столичной области», 1686) и лошадь («Косёку итидай онна» — «Женщина, предавшаяся любви», 1686). Уже тогда нэцкэ делались из различных материалов: дерева, причем иногда привезенного из Китая (Ямаока Гэнрин, «Такагу-

ра» — «Драгоценная сокровищница», 1660), слоновой кости (Ихара Сайкаку, «Нихон эйтайгура» — «Вечная сокровищница Японии», 1688), оленьего рога (Ихара Сайкаку, «Нансёку окагами» — «Зерцало чувств мужчины», 1687).

Интересно также упоминание о том, что небогатые люди вместо художественно оформленных нэцкэ использовали маленькие тыквы-горлянки («Дзинрин куммо дзуи» — «Собрание рисунков для нравственного воспитания детей», 1690), корни и т. п. Таким образом, простонародье, в отличие от состоятельных людей, удовлетворялось брелочками, «изготовленными» самой природой.

В XVIII веке количество упоминаний о нэцкэ в письменных источниках значительно возрастает, но, как правило, они представляют собой отрывочные замечания о материалах, формах, реже — о резчиках нэцкэ. Исключение составляет книга «Сокэн кисё», о которой далее еще будет говориться. Итак, до периода Момояма (конец XVI в.) распространен был обычай носить предметы, прикрепив их к эфесу меча, а на рубеже XVI и XVII веков он стал вытесняться нэцкэ. Два исторических факта объясняют, почему нэцкэ начинают все шире использоваться именно в это время. Во-первых, кимоно, с которым удобно было носить нэцкэ, до середины XVI века употреблялось только как нижняя одежда, и распространение в качестве верхней мужской и женской одежды получило лишь в конце периода Муромати (1392—1573) или начале периода Момояма (1573—1603)¹⁷. Во-вторых, упразднение обычая прикреплять предметы к эфесу меча могло быть вызвано операцией «*катанагари*» («охота за мечами»), успешно проведенной Тоётоми Хидэёси в 1588 году, в результате которой у крестьян и горожан было изъято холодное и огнестрельное оружие, и ношение мечей стало строго регламентированной привилегией воинского сословия, а не всеобщим обычаем, как это было раньше.

Итак, нэцкэ вошли в обиход японцев в начале XVII столетия. Но XVII век — это «предыстория» нэцкэ, о которой мы знаем лишь по косвенным данным. Дошедшие до наших

дней произведения были созданы не раньше первой половины XVIII века, К этому времени сложение художественного языка миниатюрной скульптуры уже завершилось, и период с середины XVIII до середины XIX столетия мы можем считать «золотым веком» нэцкэ. Таким образом, история нэцкэ охватывает около трех столетий. Повсеместное распространение нэцкэ, превращение их в самостоятельный вид искусства, совмещающий в себе особенности скульптуры и прикладного искусства, их расцвет и упадок всецело связаны с последним периодом средневековой истории — периодом Токугава (1603—1868).

Нет необходимости подробно останавливаться на истории этого времени. Многие аспекты жизни Японии XVII—XIX веков подробно освещаются в специальной литературе¹⁸. С историко-культурной точки зрения «это был период действия трех различных факторов: китайского просвещения, националистического ренессанса и активности широких масс городского населения»¹⁹. Наиболее ярким явлением японской культуры периода Токугава стало так называемое «городское искусство», то есть искусство третьего и четвертого сословий — ремесленников и купцов — горожан, до того времени не принимавших участия в культурной жизни Японии. Они несут с собой собственные вкусы, разумеется, обусловленные всем предшествующим ходом художественного развития Японии, но обладающие и несомненным своеобразием. Купцам и ремесленникам было в значительной степени чуждо процветавшее прежде искусство, насыщенное многообразными литературными, философскими или религиозными ассоциациями, без знания которых невозможно было полноценное восприятие классических произведений. Большая простота и непосредственность в художественном осмыслении явлений, тяготение скорее к роскоши, чем к утонченности, к незамысловатой, порой грубоватой шутке, а не к изысканному и сложному намеку — вот что в общих чертах отличало эстетику городского искусства периода Токугава от искусства предшествующего времени.

«Легкий жанр» в любом виде искусства был едва ли не самым популярным в городской среде XVII—XIX веков. Художественные вкусы купцов и ремесленников нагляднее всего проявились в тех видах искусства, которые так или иначе были связаны с бытом, с повседневной жизнью. Среди них далеко не последнее место занимают нэцкэ. В этом, впрочем, свою роль сыграли и некоторые особенности внутренней политики бакуфу (военного правительства Японии), которая отличалась большой жесткостью и последовательным стремлением к сохранению раз созданной структуры государства. Эту цель преследовали и деление населения Японии на четыре сословия, сопровождаемое точной регламентацией всех сторон жизни каждого, и разветвленная система сыска (*мэ-цукэ*), и особая практика заложничества (*санкин-котай*)²⁰, и круговая порука в крестьянской общине, и так называемые «законы против роскоши», которые неоднократно издавались в XVIII и XIX веках. Главной целью было сохранение жесткого разграничения «благородного» и «подлого» сословий, которое должно было проявляться во всем, — в том числе во внешнем виде и образе жизни тех и других. Правительство было обеспокоено неуклонным обнищанием самурайства и, напротив, поступательным сосредоточением экономической мощи в руках горожан. Оно стремилось вернуть воинскому сословию его былое, не только социальное, но и экономическое превосходство.

Это стремление, сформулированное как «исправление нравов», «возврат к старине», на практике вылилось в серию запретов на употребление горожанами ряда предметов. В первую очередь это касалось одежды и предметов обихода. Так, нельзя было использовать белый шелк, тонкую бумагу, изготавливать кукол из дорогих материалов, например, золотой и серебряной фольги и т. д.²¹ Распространялись «законы», относившиеся непосредственно к нэцкэ. Так, в период правления восьмого сёгуна Токугава — Ёсимунэ (1684—1751) был издан приказ, запрещающий изготовление нэцкэ и одзимэ из коралла²².

Подобные распоряжения повторялись и в XIX веке. Первой акцией Мидзуно Тадакуни по занятии должности первого министра в 1841 году было опубликование очередного «закона против роскоши», в котором, например, эдоским купцам и ремесленникам запрещалось покупать дорогие сласти, носить богатые одежды, украшения для прически из драгоценных металлов. Запрещены были и дорогие игрушки, в частности куклы. Позже Мидзуно подробно перечислял максимум того, что имел право носить рядовой горожанин. Специально был оговорен запрет носить и крестьянам и горожанам одежду из шелка, крепа и сатина, использовать ремни и шейные ленты, а также ленты на кимоно²³. За нарушение запретов налагались наказания: от штрафа до высылки из города. Впрочем, эти запреты, если и не нарушались прямо, то, как правило, умело обходились. Тем не менее возможностей украсить костюм у горожан было не так уж много, а потому ни одна из них не должна была быть упущена. Нэцкэ и стали той деталью, с помощью которой можно было продемонстрировать и собственный вкус, и свое отношение к очередной моде, и, в какой-то степени, благосостояние²⁴. Именно в прикладных видах искусства чаще всего проявлялось тяготение горожан к роскоши, а также полнее всего находили свое удовлетворение их эстетические требования. Поэтому изменение формы, материала и пластического решения нэцкэ говорит о смене художественных вкусов и пристрастий японских горожан XVII—XIX веков.

При всем своеобразии «городское» искусство периода Токугава непосредственно связано со всем предшествующим развитием. Справедливо замечание советского японоведа Т. П. Григорьевой о том, что «общие структурные признаки можно обнаружить в японском искусстве любого периода». Горожане не столько создавали новое искусство, сколько вживались в старую культуру, осваивали ее наследие и переосмысливали его. И эта культура «в какой-то форме стала им доступна, что, в свою очередь, не могло не сказаться на ее характере»²⁵. Такое сочетание традиции и новаторства

присуще и искусству нэцкэ. Истоки его самостоятельного художественного языка многообразны. Но ведущее положение среди них занимают традиции японской станковой скульптуры. И не только потому, что станковая и миниатюрная скульптура естественно близки друг другу: нередко нэцкэ и буддийские статуи создавались одними и теми же мастерами.

Традиционная станковая скульптура Японии — это скульптура преимущественно буддийская, связанная с оформлением храмов. Наивысшего развития она достигает в период Камакура (1185—1333). Статуи этого времени отличаются яркой экспрессией, энергичной моделировкой формы, динамичной пластикой, острой, почти гротескной трактовкой поз, мимики, движения и жеста. Основным материалом японской скульптуры стало дерево, причем приемы резьбы были доведены до совершенства. Достижения скульпторов периода Камакура были усвоены и мастерами более позднего времени. Однако XIII век — время самого яркого, но и последнего расцвета традиционной буддийской пластики. В дальнейшем она переживает необратимый упадок и в XVII веке находится в состоянии полного застоя: хотя скульпторы-станковисты и владели всем арсеналом технических приемов, деятельность их сводилась к копированию шедевров старых мастеров. Упадок традиционной буддийской скульптуры объясняется помимо собственно художественной эволюции и особенностями развития самого японского буддизма периода Токугава. Состояние же буддизма и буддийской пластики в это время имеет отношение и к истории нэцкэ.

В XVII—XIX веках положение буддизма в Японии было двойственным. С одной стороны, он утратил свое былое влияние и в духовной, и в политической сферах²⁶, с другой — по-прежнему оставался государственной религией. Более того, исповедание буддизма стало обязательным для всех. В связи с борьбой против христианства, проповедь которого не без успеха велась португальскими и испанскими миссионерами уже с середины XVI века и которое стало оказывать замет-

ное влияние на внутривластные дела Японии, в начале XVII века была введена так называемая система приходов (*данка-сэйдо*). Каждая японская семья не имела другого выхода, кроме номинального принятия буддизма, причем «каждый японец должен был хранить храмовое свидетельство (*тэра-укэ*) для доказательства того, что он не принадлежит к запрещенной секте»²⁷. С 1664 года иметь такое свидетельство полагалось всем. В конце концов буддийский храм стал государственным учреждением, следящим за лояльностью населения²⁸, а буддийская церковь — инструментом внутренней политики правительства.

Внешне буддизм процветал, чему способствовала финансовая поддержка государством буддийской церкви. Заинтересованность правительства в буддизме как инструменте контроля привела к поощрению и прямому субсидированию строительства храмов по всей Японии: каждая деревня, каждый городской квартал должны были иметь собственный буддийский храм. Естественно, количество храмов резко возрастает. Если в период Камакура (1185—1333) в Японии их насчитывалось 13 037, то в период Токугава их стало 469 934²⁹. Особенно активно этот процесс проходил в начале XVII века, когда добавилась еще необходимость в реставрации монастырей, разрушенных во время феодальной междоусобицы конца XVI века, в которой монастыри принимали самое деятельное участие.

В связи с этим на первых порах оживляется и деятельность мастеров, создающих статуи для буддийских храмов. Однако в XVIII веке в строительстве наступает заметный спад. Единственным видом буддийской пластики, продолжавшим процветать, остается резьба портативных и домашних киотов, которые имелись в каждом доме. Но делавшие их мастера обращались и к различным побочным занятиям, и в первую очередь — к изготовлению нэцкэ³⁰.

Эти обстоятельства в определенной мере объясняют профессиональную принадлежность первых резчиков нэцкэ. По большей части они были скульпторами-станковистами. Осо-



7. Мандзю с изображением Бодхидхармы, созерцающего стену. Слоновая кость

бую роль сыграли те из них, кто специализировался на изготовлении переносных киотов, заключавших в себе большое количество изображений божеств. Приемы, которые использовались создателями этих миниатюрных скульптур, органично вошли в арсенал изобразительных средств искусства нэцкэ.

На протяжении всего XVII века производство нэцкэ оставалось побочным занятием не только скульпторов, но и мастеров многих других специальностей: керамистов, резчиков декоративных архитектурных деталей, художников по металлу, мастеров художественного лака, резчиков кукол. Лишь в XVIII столетии и главным образом во второй его половине



8. Мандзю с изображением кленовых листьев.
Черный и золотой лак

появляются профессиональные резчики нэцкэ (нэцукэси)³¹. Мастера-профессионалы и превращают нэцкэ в самостоятельный вид искусства, обладающий специфическими набором форм, материалами и кругом сюжетов.

Можно назвать шесть основных форм нэцкэ.

Катабори — небольшая резная скульптура, которая может изображать людей, животных, многофигурные группы. Для зрелого периода истории нэцкэ (конец XVIII — начало XIX в.) она наиболее характерна.

Кагамибута по форме напоминает плоский сосуд, выполненный из слоновой или другой кости, рога, редко дерева, сверху покрытый металлической крышкой, на которой и сосредоточена основная часть декоративного оформления. Подпись на таких нэцкэ обычно принадлежит мастеру по металлу.

Мандзю свое название получила благодаря сходству с круглой плоской рисовой лепешкой мандзю. Изображение в таких нэцкэ, выполненных чаще всего из слоновой кости, да-

валось гравировкой, которая, как правило, сопровождалась чернением. Основными центрами производства мандзю были Эдо (современный Токио) и Киото. Одной из своеобразных разновидностей мандзю являются композиции, составленные из нескольких миниатюрных театральных масок. Особенно часто их изготавливали в Эдо.

Вариантом мандзю является форма *рюса*. Основное отличие этой формы от обычной мандзю в том, что она пустая внутри, а одна (верхняя) часть выполнена в технике сквозной резьбы. Когда рюса делали из двух разъемных половинок, то обычно из середины материал выбирался с помощью токарного станка. Эта форма особенно часто использовалась в Эдо, где жил известный резчик Рюса (работал в 1780-е гг.), по имени которого она и названа. Считается, что эта форма, так же как и мандзю, особое распространение получила в связи с землетрясениями периода Ансэй (1854—1860), и в особенности с эдоским землетрясением 1855 года, когда многие нэцкэ были уничтожены и возникла необходимость в новой продукции³². Простота изготовления рюса по сравнению, например, с катабори или кагамибута и повлияла на их преимущественное распространение в это время.

Саси — одна из наиболее старых форм нэцкэ. Она представляет собой длинный брусок (из различных материалов, но чаще из дерева) с отверстием для шнура на одном конце. Способ употребления саси отличается от всех других форм. Если катабори, мандзю и прочие использовали в качестве противовеса, то саси затыкали за пояс таким образом, что отверстие находилось внизу, а на шнурке, пропущенном через него, свисал кошелек, ключи и т. п. Иногда на верхнем конце дополнительно вырезался крючок, зацеплявшийся за верхний край пояса. Обычно саси считают одной из форм нэцкэ, но, по мнению некоторых исследователей, она является модификацией рукоятки меча, к которому подвешивали мешочек с кремнем и огнивом³³, что, как уже было сказано, представляет собой древнейший в Японии способ носить предметы у пояса.



9. Саси в виде сушеной рыбы. *Рог*



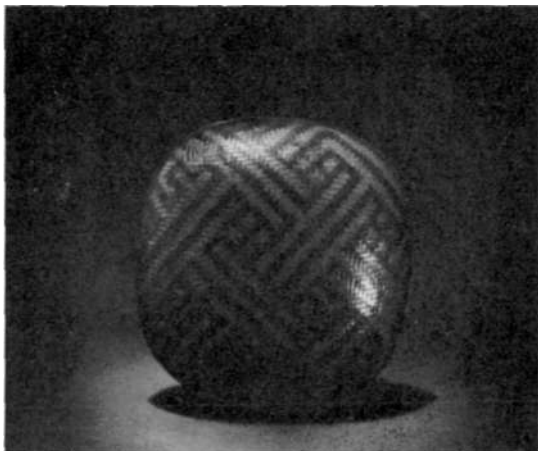
10. Саси в виде бога ветра Футэна
и бога грома Райдэна на облаке. *Дерево*

Напрашивается и еще одна более близкая аналогия, а именно приспособление *оби-хасами*, изобретенное в Китае. Оно в принципе аналогично саси, имеет крючок сверху, но вместо отверстия у *оби-хасами* внизу есть небольшое круглое утолщение, за которое привязывался носимый предмет. Первые нэцкэ-саси до наших дней дошли в очень небольшом количестве. Кроме того, первые нэцкэ-саси трудноотличимы от *оби-хасами*. Позже, в период развитого искусства нэцкэ, форма саси, вероятно, воспринималась как архаизм и использовалась не часто.

Итираку — нэцкэ в форме тыквы, коробочки или других предметов, сплетенные из проволоки, бамбука или тростника. Отдельную группу образуют нэцкэ в виде миниатюрных масок театра Но, повторенные точно или с вариациями. Этими формами, конечно, не исчерпывается все многообразие нэцкэ. Существовали так называемые «курьезные» нэцкэ — например, изготовленные из курков голландских ружей, резные изделия, приспособленные для ношения в качестве поясного брелока, такие, как куклы, а также брелоки, имеющие дополнительное практическое назначение: в виде счетов — *соробан*, компаса, кремня и огнива, пепельницы и т. д. Однако эти вещи появляются в общей массе лишь эпизодически, они представляют собой забавное исключение из общего правила.

Материалы нэцкэ разнообразны. Нэцкэ резали из дерева, слоновой и моржовой кости, рога оленя, буйвола, носорога, нарвала, клыков вепря, медведя, волка и тигра, костей различных животных.

Использовались, хотя и гораздо реже, лак, металлы, фарфор, бамбук, а также разные виды коралла, янтаря, черепаха, стекло, агат, нефрит, кремень, окаменевшее дерево. Для ношения в качестве нэцкэ могли приспособляться тыквы-горлянки и раковины или же предметы, имевшие первоначально другое назначение, — например, детали оправы холодного оружия. Однако нэцкэ из таких материалов, как лак, керамика, металл, фарфор, представляют собой продукцию давно оформившихся видов прикладного искусства со своими традициями и приемами. Развитие же нэцкэ как самостоятельного искусства, становление его художественного языка, связано с двумя материалами: деревом и слоновой костью³⁴. Слоновая кость в истории японского искусства — материал довольно «молодой». В виде бивней она стала завозиться в Японию лишь в период Токугава³⁵. До того времени о ней знали только по китайским изделиям. Это были миниатюрные украшения, а также печати и чжуй-цзы. В период Токугава слоновая кость в виде бивней стала доставляться в



11. Итираку в виде коробочки. *Проволока*

Японию из Аннама через Китай³⁶. Из этого материала изготавливали гребни для женской прически и другие украшения, но в первую очередь — плектры для *сямисэна* (трехструнный щипковый инструмент). Обрезки слоновой кости, имевшие обычно треугольную форму, шли на массовое изготовление нэцкэ, что наложило отпечаток и на форму таких изделий. Мастера, работавшие по частным заказам и заботившиеся более о своей профессиональной репутации, чем о зароботке, избегали такого материала. Резчики, подобные Кайгёкусаю Масацугу, выбирали для своих произведений кость самого высокого качества.

Дерево — традиционный материал японской скульптуры. Использовались различные породы, но чаще других — кипарисовик японский (*хиноки*). Большая часть нэцкэ раннего периода выполнена из кипарисовика. Он мягок и удобен для резьбы, но обладает существенным недостатком: со временем изделия покрываются трещинами. Требования, которые

предъявляются к нэцкэ, полнее всего удовлетворяет самшит японский (*цугэ*) — твердый материал, который издавна использовался для печатей.

Помимо хиноки, использовали легкую и мягкую древесину корейской сосны (*тёсэнмацу*), отличающуюся красновато-желтым оттенком. Нэцкэ резали и из персимона. Его древесина имеет желтоватый цвет и черную сердцевину, которую иногда брали как самостоятельный материал.

Среди тяжелых и твердых пород, кроме самшита, для изготовления нэцкэ применялся прунус (*ису*), древесина которого имеет темно-коричневый или красноватый оттенок. Существуют нэцкэ из бледно-розовой вишни (*сакура*), а также из черного дерева, которое привозили из Индии.

Гораздо реже применялись другие породы дерева — такие, как тис, чайный куст, камфорное и железное дерево, камелия, жужуб, сосна, сандал, грецкий орех, бетелевый орех, известный также под названием «растительная слоновая кость», и пальмовый орех (в период Мэйдзи, 1868—1912, его привозили из Южной Америки).

Преимущественное использование того или иного материала, объясняется, в первую очередь, причинами чисто практического характера: пригодностью, прочностью, доступностью и достаточным количеством. Но при этом и материал не был пассивен в смысловой организации произведения. В большинстве случаев он сам (а не только сюжет) обладал символическим подтекстом. Так, самшит-цугэ, будучи вечнозеленым деревом, считался символом долголетия, и его древесина высоко ценилась как материал для оберегов, амулетов и других ритуальных предметов³⁷.

Слоновая кость также имела благопожелательную символику, а кроме того была лечебным средством. В Китае, откуда поступали в Японию сначала изделия из слоновой кости, а позднее бивни, порошок или стружка от слоновой кости применялись в медицине. Например, для того, чтобы удалить занозу, использовали припарки из пудры слоновой кости и воды. Считалось, что сваренные в воде обрезки слоновой ко-

сти действуют как слабительное, но если их предварительно сжечь, то действие препарата будет обратным. Кроме того, слоновую кость рекомендовали при эпилепсии, остеомиелите и оспе³⁸. Таким образом, китайские чжуй-цзы из слоновой кости были своего рода портативной аптечкой с лекарством на все случаи. О том, что такое восприятие слоновой кости существовало и в Японии, свидетельствуют некоторые нэцкэ, у которых оборотная, не видимая чужому глазу сторона оставалась необработанной для того, чтобы можно было соскрести немного слоновой кости для приготовления лекарства, не повредив при этом изображения³⁹. Такой способ применения нэцкэ, несомненно, был заимствован из Китая, где с той же целью использовали чжуй-цзы из слоновой кости, а также из мамонтового бивня, имевшего аналогичную символику⁴⁰. Нетрудно себе представить, что и в тех случаях, когда слоновая кость не предназначалась для лечения, понимание целительной функции материала оставалось неизменным, а потому его символика так же, как и символика самшита, связана с пожеланием долголетия.

Лекарством считался и порошок из рога оленя, которому приписывали магические свойства: возвращение молодости и силы⁴¹. Соответственно можно сделать вывод, что и нэцкэ из оленьего рога благодаря материалу заключали в себе отенок пожелания здоровья и долголетия.

Благопожелательную и врачевательную символику имели и нэцкэ из сакуры, березы, прунуса, персимона, жужуба и некоторых других материалов⁴².

Сюжеты нэцкэ

Сюжеты нэцкэ охватывают едва ли не всю совокупность представлений, бытовавших в среде горожан периода Токугава. История, литература и театр, религиозные образы, мифология и народные верования, благопожелательная символика, повседневная жизнь — все это получило отражение в маленьких резных фигурках. В нэцкэ запечатлены не только японские, но и китайские персонажи. И это неудивительно. Знакомство японского народа с китайской культурой относится к VI—VII векам, когда Япония входит в сферу культурного влияния Китая и в стране получают распространение самые разнообразные китайские идеи и представления. В Японии были известны китайская история, китайские государственные деятели, военачальники и их деяния, которые оценивались с точки зрения конфуцианства — ведущей государственной идеологии в Китае, а в некоторые периоды и в Японии. Широко распространился в Японии буддизм, также заимствованный с континента, были известны и идеи даосизма — одной из важнейших религий китайского происхождения. Со временем все это вошло в культурный обиход японцев, перестало восприниматься ими как нечто чуждое. Моральный, назидательный, благопожелательный или философский оттенок того или иного образа был ясен независимо от его источника. В китайской истории японских резчиков особенно интересовали герои древности: выдающиеся государственные деяте-

ли, прославленные полководцы, воины, отличавшиеся отвагой, силой и верностью долгу. Впрочем, создателей нэцкэ больше привлекали анекдотические случаи из жизни китайских героев, чем такие изображения, в которых бы прославлялись их мудрость, отвага и преданность. Но и здесь, как правило, содержится определенный морализующий подтекст. Так, нередко встречается в нэцкэ фигура Хань Синя (?—196 г. до в. э.) — одного из «Трех великих мужей периода Хань» (206 г. до н. э. — 220 г. н. э.). Хань Синь был одним из ближайших сподвижников Лю Бана, под именем Гао-цзу ставшего первым императором династии Хань. Хань Синь зарекомендовал себя как талантливый полководец, он покорил царства Чжао, Вэй, Янь и Ци и много способствовал конечной победе Лю Бана над его соперниками. Впоследствии, по подозрению в мятежных замыслах, был казнен. Однако не эти эпизоды из его жизни привлекали внимание резчиков нэцкэ. Обычно его изображают проползающим между ног уличного хулигана. В молодые годы Хань Синь, лишенный всех прав после смерти отца, влачил жалкое существование и мог подвергаться таким оскорблениям. Однако, предчувствуя свою судьбу, он ни при каких обстоятельствах не забывал о своем благородном происхождении. Поэтому он согласился выполнить унижительное требование хулиганов, чтобы не вступать в перебранку или драку и тем самым не унижать себя еще больше, поставив себя на одну доску с ними. Необычно изображался и Сыма Вэнь (другое имя — Сыма Гуань, 1019—1086) — известный государственный деятель и ученый периода Сун, служивший в администрации императора Шэнь-цзуна (1048—1085). В результате своего несогласия с реформами Ван Аньши (1021—1086), оставил политическую деятельность и возвратился к ней только при следующем императоре — Чжэ-цзуне (правил в 1086—1101), но вскоре умер. В изобразительном искусстве Японии, в частности в нэцкэ, события жизни Сыма Вэня в бытность его государственным чиновником не получили отражения. Из его биографии живописцев и резчиков привлекал, как правило,



12. Хань Синь и разбойник.
Дерево

лишь один эпизод. Как-то раз маленький Сыма Вэнь вместе с другими детьми рассматривал золотых рыбок в керамическом бассейне, и один из мальчиков упал в воду. Испугавшись, дети разбежались, а Сыма Вэнь разбил камнем бассейн и спас приятеля, проявив таким образом находчивость и решительность, присущие ему и в дальнейшем. Именно этот момент и изображается в нэцкэ.

Особенно охотно резчики обращались к образам воинов и полководцев. Некоторые изображения без специального комментария непонятны.

Нередко, например, можно встретить фигуру воина в полном вооружении. Это Фань Гуай (?—189 г. до н. э.) — военачальник уже упомянутого Лю Бана, первого ханьского императора. Широко известен эпизод из жизни Фань Гуая, когда



13. Фань Гуай. Слоновая кость

он помог скрыться Лю Бану, попавшему в ловушку, подстроенную ему Сянь Юем в Хунмэне (местность на востоке уезда Линьтун провинции Шэньси; ныне Сяньюйин, что означает — «лагерь Сянь Юя»). Первоначально Лю Бан (247—195 гг. до н. э.) и Сянь Юй (232—202 гг. до н. э.) боролись против общего врага императорской династии Цинь. После падения династии в 207 году до н. э. их шансы на престол были примерно равны, но именно Сянь Юю вожди повстанческих армий присвоили звание ба-вана (гегемона). Однако Лю Бан не смирился с этим и выступил против Сянь Юя. В 206 году до н. э. в Хунмэне состоялась встреча Сянь Юя и Лю Бана, на которой Сянь Юй по совету своего приближенного Фань Цзэна (?—114 г. до н. э.) намеревался убить противника. Однако план был разгадан Чжан Ляном, и с помощью решительных действий Фань Гуая (он вышиб дверь и ворвался в помещение, где находились заговорщики) Лю Бану удалось скрыться.



14. **Танака Минко.**

Юй Жан, разрубающий одежду врага. *Дерево*

В нэцкэ изображался тот момент, когда Фань Гуай, держа дверь под мышкой, врывается в помещение, где ведутся переговоры между Лю Баном и Сянь Юем.

В Японии периода Токугава, где государственной идеологией было конфуцианство, образы Фань Гуая и Чжан Ляна являлись олицетворением одной из важнейших его заповедей — преданности господину.

Не менее загадочным выглядит и изображение воина, разрубающего мечом халат. В таком виде предстает Юй Жан — воин, живший в период «враждующих царств» (около 403—221 г. до н. э.) в княжестве Цзинь, даты его рождения и смерти не известны. Служил владыке царства Чжи Бо. Патрон Юй Жана был разбит владыкой соседнего царства Чжао Сянь-цзы (в союзе с княжествами Хань и Вэй). Победитель сделал из черепа Чжи Бо кубок. Юй Жан счел своим долгом отомстить. Несколько раз он подстерегал Сянь-цзы и нападал, но неудачно, однако не оставлял своего замысла. Нако-

нец, Юй Жан прикинувшись прокаженным, устроил засаду у моста, но на этот раз был пойман и приговорен к смертной казни. Перед смертью он попросил дать ему княжескую одежду Чжао Сянь-цзы и меч. Просьба была исполнена, Юй Жан разрубил одежду врага, совершив таким образом акт символической мести, а затем со словами: «Чжи Бо отомщен!» — бросился на меч. Образ Юй Жана стал символом вассальной преданности и в таком значении был известен в Японии периода Токугава, когда этот принцип был основой социальных отношений.

В нэцкэ данный сюжет появляется сравнительно редко. Юй Жан всегда изображается в тот момент, когда он разрубает одежду Чжао Сянь-цзы.

В трактовке персонажей собственно японской истории видно стремление не только показать великого героя, воина, его подвиг, но и развлечь, рассмешить зрителя.

Тайра-но Тадамори (1096—1153) — военачальник и придворный конца периода Хэйан, с которого началось возвышение дома Тайра, игравшего заметную роль в управлении страной в XII столетии. Тадамори служил при дворе двух императоров — Сиракава и Тоба; был крупным политическим деятелем и талантливым полководцем. Неоднократно он усмирлял пиратов (в 1129 и 1135 гг.), воевал с разбойниками на территории Санъёдо и Нанкайдо⁴³, многое сделал для налаживания торговли с Китаем периода Сун, достиг высоких чинов. Однако в искусстве чаще изображается сцена, относящаяся к молодым годам Тадамори, — когда он имел один из нижних чинов в дворцовой гвардии — личной охране императора Сиракава. В то время у императора была возлюбленная, жившая в Киото, у подножия горы Хигаси-яма, неподалеку от храма Гион, и император часто ее навещал. Однажды безлунной ночью, в конце пятого месяца, в сопровождении нескольких гвардейцев, среди которых был и Тадамори, Сиракава отправился к возлюбленной. Неожиданно появилось жуткое чудовище, на голове его сверкали длинные иглы, в руках оно несло некий светящийся предмет, из которого



15. Тайра-но Тадамори
и храмовый служитель.
Дерево

время от времени вырывалось пламя. Свита императора была в ужасе, Сиракава приказал Тадамори зарубить чудовище мечом или же застрелить из лука. Но Тадамори чудовище показалось не таким уж страшным, и он бросился на врага без оружия.

Оказалось, что это старый монах, который собирался возжечь светильники перед статуями будд и нес в одной руке сосуд с маслом, а в другой — кувшин с углями, на который монах дул, чтобы не потух огонь. Накрапывал дождь, и монах надел на голову плетеную шляпу со связанными на-



16. Утагава Кунисада.
Тайра-но Тадамори и храмовый служитель.
Цветная ксилография

верху пучками соломы. В отблесках огня мокрые соломины казались сверкающими иглами. Однако, несмотря на комичность ситуации, бесстрашие юного гвардейца было отмечено императором, и с этого времени началась успешная карьера Тадамори. Этот эпизод описан в исторической хронике начала XIII века «Хэйкэ-моногатари» («Повесть о доме Тайра», кн. 6, гл. 10)⁴⁴. В произведениях искусства обычно показан момент, когда Тадамори набрасывается на таинственное чудовище.

Чаще всего японские резчики обращались к событиям героической поры японской истории, к периоду борьбы за власть в конце XII века кланов Минамото и Тайра и установления первого сёгуната (военного правительства).

Одним из наиболее популярных эпизодов этой войны является битва у реки Удзигава в провинции Ига (1184), описанная в хронике «Хэйкэ-моногатари» (кн. 9, гл. 1, 2). Во время похода против мятежника Кисо Ёсинака войска Минамото Ёритомо, возглавляемые его братьями — Ёсицунэ и Нориёри, подошли к мосту через Удзигава, который Ёсинака разрушил при отступлении. Необходимо было найти брод; переправиться на сторону противника было поручено Сасаки Такацуна, хорошо знавшему местность, и Кадзивара Кагэсуэ. Между двумя воинами возникла борьба за первенство. У Сасаки Такацуна была лучшая лошадь Ёритомо — по кличке Икэдзуки; Кадзивара Кагэсуэ ехал верхом на Сурусуми, которая мало чем уступала Икэдзуки и также принадлежала главнокомандующему. Шансы были приблизительно равны. Кадзивара ехал впереди. Но Сасаки прибег к хитрости. Он крикнул сопернику, что у его лошади ослабла подпруга, и Кадзивара остановился, чтобы проверить это. Сасаки его обогнал и первым достиг берега⁴⁵. Эта сцена чаще всего изображается в нэцкэ.

К тому же времени относится и широко известная в Японии история о братьях Сога. Дзюро Сукэнари (1172—1193) и Горо Токимунэ (1174—1193) были сыновьями Сога Кавадзу Сукэясу, убитого Кудо Сукэцунэ — вассалом первого сёгуна Мина-



17. Кадзивара Кагэсуэ. *Слоновая кость*

мото Ёритомо. Братья поклялись отомстить за смерть отца. Однажды во время охоты Ёритомо в Фудзино (местность в области Суруга, у подошвы горы Фудзи), в которой участвовали все его приближенные, братьям удалось напасть на Сукэцунэ и убить его. Во время сражения с охраной пал старший брат Сога. Младший сумел пробиться в палатку Ёритомо, которому объяснил причину их нападения. По другой версии, младший брат хотел убить Ёритомо, мотивировав это следующим образом: «Мой же враг, Сукэцунэ, которому я должен отомстить, пользуется твоим, сёгун, расположением, а потому я ненавижу тебя! — Ёритомо подивился его смелости и хотел пощадить его жизнь, но тут начал плакаться и жаловаться сын Сукэцунэ, ввиду чего Токимунэ и

был казнен; но Ёритомо сложил подати с имения Сога и на эти средства устроил похороны обоих братьев-сирот»⁴⁶. В нэцкэ чаще всего изображается младший Сога, спешащий в палатку Ёритомо.

Считается, что старший брат, Сукэнари, пал от руки прославленного воина из окружения Ёритомо, который также присутствовал на охоте в Фудзино, — Нитта Сиро Тадацунэ (?—1203). На этой же охоте Тадацунэ продемонстрировал свою силу и ловкость, убив гигантского вепря одной рукой. В нэцкэ он изображается сидящим на спине вепря.

Перечисленные сюжеты так или иначе связаны с именем Минамото Ёритомо, но столь же, если не более значительное место в памяти японцев занимал его талантливый, но менее удачливый младший брат — Минамото Ёсицунэ — и его при-ближенные.

В нэцкэ появляется и сам Ёсицунэ, особенно часто — покидающим монастырь в Киото, где он воспитывался, или же в сцене сражения с монахом Бэнкэем, которому впоследствии суждено было стать его ближайшим соратником.

Бэнкэй — *ямабуси* (странствующий монах), живший в конце периода Хэйан (вторая половина XII в., точные даты жизни не известны). Он был сыном священника из Кумано (провинция Кии). В детстве носил имя Онивакамару (Юный дьявол). Принял постриг, в монашестве звался Мусасибо. Был усердным не столько в подвижничестве, сколько в изучении воинских искусств. Около 1174 года Бэнкэй встречается с Минамото Ёсицунэ, становится его ближайшим вассалом, совершает немало подвигов, которые впоследствии стали темой пьес и литературных произведений. Сведения о Бэнкэе содержатся в таких источниках, как «Адзума кагами» («Зерцало восточных провинций», XIII — начало XIV в.) и упоминавшаяся уже «Хэйкэ-моногатари».

Бэнкэй прославился фантастической силой, о которой слагались легенды, иллюстрировавшиеся в нэцкэ. Наиболее популярная из них рассказывает о том, как в молодые годы Бэнкэй перенес на плечах огромный колокол из монастыря



18. **Санко.**

Банкэй с колоколом храма Миидэра. *Дерево*

Миидэра на гору Хиэй. Поэтому в нэцкэ Банкэй часто изображается с большим колоколом за плечами.

Нередко в ткань реальных сюжетов вплетались вымысел и фантазия, исторический персонаж наделялся сверхчеловеческими способностями. Характерным примером может служить образ Тайра-но Корэмоти — военачальника конца периода Хэйан (вторая половина XII в., точные даты жизни не известны), активно участвовавшего в борьбе против клана Фудзивара, враждебного клану Тайра.

В нэцкэ изображают преимущественно один эпизод из жизни Корэмоти, имеющий, несомненно, сказочный характер. Рассказывается, что однажды, любуясь осенними листьями



19. Рука демона Расёмон
и маленький они. *Слоновая кость*

клена, Корэмоти задремал под деревом, а проснувшись, увидел рядом демона, готовящегося напасть на него. Произошла схватка, во время которой Корэмоти убил врага. Своей популярностью этот сюжет обязан пьесе театра Но «Момидзигари» (другое название «Корэмоти»), написанной драматургом Кандзэ Кодзирос (1435—1516). Широко известна была и переработка этого сюжета, выполненная в 1709 году Мондзаэмом Тикамацу (1653—1724) для кукольного театра, пьеса получила название «Момидзигари-но хондзи» («Истинная сущность Момидзигари»). В нэцкэ Корэмоти изображается обычно спящим под деревом, подперев голову рукой, а из дупла вылезает демон с лицом, напоминающим маску театра

Но «Ханья», — по-видимому, это изображение сцены из спектакля.

Одной из наиболее популярных легенд, иллюстрируемых в нэцкэ, была история о демоне ворот Расёмон и великом воине Ватанабэ-но Цуна (953—1024). Ватанабэ был последователем известного укротителя демонов Минамото Райко (?—1021) и совершил немало подвигов. Известны, например, истории о том, как Ватанабэ-но Цуна сражался с разбойником Кидомару, как он под предводительством своего патрона Минамото Райко участвовал в грандиозном походе против демонов, обитавших на горе Оэяма. Большой популярностью пользовалась пьеса театра Но «Расёмон» (другое название — «Цуна», автор Кандзэ Кодзио).

Ее сюжет таков. Через некоторое время после известных походов Минамото Райко его соратники Ватанабэ-но Цуна, Урабэ Суэтакэ, Усуи Садамицу и Саката Кинтоки собрались вместе и во время дружеской беседы выяснилось, что в Японии остался еще один демон, живущий в Киото у ворот Расёмон. Ватанабэ вызвался проверить, правда ли это. Ночью он отправился к воротам Расёмон, где и произошло сражение с демоном, которому Ватанабэ отрубил руку. Именно эта гигантская рука, обычно трех- или четырехпалая, и изображалась в нэцкэ, иногда рядом с ней находится маленький демон, оплакивающий своего сородича.

Ватанабэ — не единственный покоритель демонов, легенды о которых были особенно популярны в период Токугава. Не менее известны были подвиги других прославившихся героев, и в первую очередь — китайца Чжункуя — патриарха всех укротителей демонов. Легенда рассказывает: однажды китайскому императору династии Тан Сюань-цзуну (712—756) во сне явился человек ужасного вида, который прогнал мучившего его демона. Этот человек назвал себя Чжункуем родом из Чжуннаньшани (провинция Шэньси) и поведал о том, что в правление императора Гао-цзу (618—627) он был несправедливо лишен степени *цзиньши* (одна из ученых степеней) и в знак протеста совершил самоубийство на ступенях



20. Масатика.
Яма-уба и Кинтаро. Слоновая кость

императорского дворца. Расследовав этот случай, Сюань-цзун приказал придворному живописцу У Дао-цзы (около 680—750) по словесному описанию изобразить Чжункуя и воздал почести его духу. Считается, что именно так родился обычай вывешивать изображения Чжункуя как оберег против нечистой силы. В Китае Чжункуй изображался и как гражданский чиновник, и как военный.

В Японии образ Чжункуя был известен издревле. Его изображения на так называемом *гогацунобари* (майский флаг) — неперменный атрибут традиционного праздника мальчиков (пятый день пятого месяца). Особые картины, изображающие Чжункуя, назывались «*хосоёкэ*» («защита от оспы») и считались амулетами против эпидемических заболеваний.

В нэцкэ Чжункуй изображается в китайском военном халате, в шапке чиновника, в высоких сапогах, с пышной бородой. В одной руке он держит меч, в другой — корчащегося демона. Передки и сцены погони Чжункуя за демоном, причем ситуации, в которые он попадает, зачастую трактованы юмористически.

В роли усмирителя демонов порой выступал и типично японский персонаж — Кинтаро, который в нэцкэ появляется нередко вместе с Яма-убой.



21. Рука демона Расёмон
и маленький они.
Слоновая кость



22. Игто.
Кинтаро, борющийся с богом
грома Райдэном. *Дерево, рог*

Яма-уба (дословно — «горная старуха») — общее название существ из народных суеверий — горных ведьм. Наибольшей известностью пользовалась та, которая воспитала легендарного силача Кинтаро (другое имя — Саката Кинтоки).

Кинтаро до двенадцати лет жил в горах вместе с Яма-убой, любил играть с медведями, зайцами, ездить верхом на оленях. Позднее состоял на службе у прославленного Минамото Райко, был его личным вассалом и наряду с Ватанабэ-но Цуна, Урабэ Суэтакэ и Усуи Садамицу являлся одним из *ситэнно* (здесь: ближайших сподвижников) Райко.

Легенда о Кинтаро широко известна в Японии, ее многочисленные варианты отличаются друг от друга только незначительными деталями. Эта легенда дала сюжеты многим литературным и драматическим произведениям. В сочинении «Козки дзокусэцубэн» («Критический разбор общераспространенных мнений»), написанном в 1716 году Идзава Нагахидэ, а также в сборнике периода Токугава «Дзэн Тайхэйки»

о Кинтаро, Яма-убе и Минамото Райко рассказывается следующая история. В четвертый год эры Тэнъэн (976), в 21-й день третьего месяца Минамото Райко по истечении срока своей службы на посту правителя провинции Сагами возвращался в Киото и, подъехав к горе Асигараяма, увидел над одной далекой скалой клубящееся красное облако. Райко сразу понял, что облако это поднялось над каким-то выдающимся человеком, и послал к тому месту Ватанабэ-но Цуна узнать обо всем. Вскоре Ватанабэ привел шестидесятилетнюю старуху и двенадцатилетнего мальчика. В ответ на расспросы Райко старуха поведала о том, что однажды во сне ее посетил Красный дракон, а потом родился этот мальчик, имени у него до сих пор нет. Райко назвал мальчика Саката Кинтоки и зачислил в личную охрану, поставив под начало Ватанабэ-но Цуна. Вместе с другими последователями Райко юный Кинтоки совершил немало подвигов, которые нашли отражение в искусстве.

Существуют куклы, изображающие Кинтоки, которых дарят детям в традиционный день мальчиков. Имя Кинтоки является нарицательным для любого здорового и крепкого ребенка, а его изображение имеет благопожелательную символику. В сочинении Тэрадзима Ёсиясу «Вакан сансай дзую» («Изображения всего китайского и японского», 1716) упоминается храм Саката мёдзин-но ясиро, в котором поклонялись духу Саката Кинтоки.

В нэцкэ Кинтаро изображался плотным мускулистым мальчиком в переднике и с огромным топором в руках, иногда вместе с Яма-убой — уродливой старухой, или, напротив, миловидной молодой женщиной (такая подмена облика, по видимому, связана с пьесой театра Но, в которой фигурирует настоящая Яма-уба и Хякума Яма-уба — гетера, славившаяся исполнением танца-*кусэмаи* под названием «Яма-уба»). Иногда Кинтоки показан борющимся с различными животными и фантастическими существами. Так, к редко встречающимся изображениям относится сюжет «Кинтаро, борющийся с богом грома Райденом».



23. Сунь Укун с посохом.
Дерево



24. **Масатоси.**
Гуань Юй с алебардой.
Дерево

Среди покорителей демонов несколько особняком стоит фигура китайского полководца, героя периода Троецарствия (и соответственно романа Ло Гуаньчжуна «Троецарствие») Гуань Юя. Обожествленный уже в период Сун, в Китае он выступает в нескольких ипостасях: как великий полководец, как бог богатства и как усмиритель демонов. Не совсем ясно, какую именно роль Гуань Юя отражает иконография нэцкэ, где он показан с густой длинной бородой, в военном халате и с алебардой в руке. В китайской народной картине существуют два основных типа его изображения: в виде гражданского чиновника (тогда это бог богатства) и в военной форме (в таком облике он часто выступает как усмиритель демо-



25. Тоёмаса Найто.
Сунь Укун, вылезающий
из волшебного ореха. *Дерево, рог*

нов)⁴⁷. Вероятно, в этом последнем качестве он и фигурирует в нэцкэ.

Но и помимо этого образ Гуань Юя был широко известен в Японии XVII—XVIII веков. Так, ему посвящена пьеса театра Кабуки «Канъу» (японское произношение имени Гуань Юй), написанная в 1737 году драматургом Фудзимото Тобуном. Кроме того, в это время заметно возрастает интерес к китайской художественной литературе. Уже в начале XVIII века Окадзима Кандзан и Огю Сорай положили начало изучению китайского разговорного языка⁴⁸ и переводу классических литературных произведений Китая — таких, как романы периода Мин (1368—1644) «Речные заводы» Ши Найяня, «Троецарствие» Ло Гуаньчжуна и «Путешествие на Запад» У Чэнь-эня. Герои этих романов были известны резчикам нэцкэ. Это и «Мудрец Равный Небу» — царь обезьян Сунь Укун из «Путешествия на Запад», изображавшийся с посохом или с персиком бессмертия в руках, и Ли Куй из «Речных заводов» — с двумя боевыми топорами, и многие другие.



26. Ли Куй. Слоновая кость

События китайской и японской истории находили широкое отражение и в художественной литературе и особенно в театре периода Токугава. В репертуаре театров появляется особый тип пьесы — *дзидай-моно* — героико-историческая драма. Наивысшей популярностью она пользовалась в столице. Мечь братьев Сога, подвиги Ватанабэ-но Цуна, жизнь Ёсичунэ и многие другие исторические темы становились сюжетами театральных постановок, благодаря которым эти образы и были хорошо знакомы всем горожанам. Нередко актеры, исполнявшие роли героев древности, изображались и в гравюре.

Вполне вероятно, что театрализованная трактовка исторических сюжетов, образов присуща и нэцкэ. Достаточно сравнить гравюру Утагава Кунисада (1786—1865) и нэцкэ, в которых изображены Тайра-но Тадамори и монах со светильником, чтобы убедиться: и сюжет в них трактован одинаково, и композиция изобилует буквальными совпадениями.

Круг литературных сюжетов включает не только иллюстрации к известным произведениям, изображают резчики и самих авторов.

Среди сочинителей наибольшей популярностью пользовалась поэтесса IX века Оно-но Комати. Придворная дама периода Хэйан (794—1185), она славилась и своими стихами и красотой. С ее именем связано много преданий. В нэцкэ она могла изображаться молодой фрейлиной, как, например, в сцене «Амагои-Комати» («Комати, молящаяся о дожде»). Но чаще резчики выбирали другой эпизод из ее жизни. Поэтесса изображалась в виде старой уродливой нищей с посохом в руках и в широкополой шляпе. Обычно она сидит на могиле рядом с *сотоба* — деревянным надгробием в виде вертикальной дощечки с буддийским текстом. Изображение такого типа имеет специальное название: «Сотоба-Комати». Тема эта связана с последним периодом жизни поэтессы: она была удалена от двора и сослана в глухую провинцию. Конец своей жизни она провела в скитаниях и умерла в нищете. Благодаря высокому поэтическому дарованию, Оно-но Комати вошла в число «Шести гениальных поэтов» («Роккасэн») периода Хэйан. В «Роккасэн» был включен и Аривара-но Нарихира, который также иногда изображается в нэцкэ.

Широкой известностью в период Токугава пользовались и поэты более позднего времени — такие, как Сайгё-хоси (1118—1190). Сайгё-хоси — монашеское имя Сато Норикиё. Влиятельный придворный, он в 1137 году оставил императорский двор и сделался странствующим монахом. Путешествуя по стране, он слагал стихи, прославившие его в дальнейшем. В нэцкэ Сайгё предстает в широкополой шляпе странника и с посохом. Часто изображается он и созерцающим гору Фудзи.

Иллюстрировались в нэцкэ и сказки. Излюбленным сказочным образом и до сих пор является Урасима Таро — персонаж легенды о человеке, побывавшем в стране бессмертных. История об Урасима — рыбаке из Мидзуноэ (провинция Тамба) — рассказывается во многих сочинениях: «Юрякуки»



27. Сотоба-Комати. *Кость*



28. Поэт Сайгё, созерцающий гору Фудзи. *Дерево*

(«Хроника царствования Юряку», 456—479) японского автора Фудзивары Ёримунэ (993—1065), «Танго-фудоки» («Описание провинции Танго», период Нара (?). Памятник не сохранился, известен по упоминаниям) и в первом поэтическом сборнике Японии «Манъёсю» («Собрание myriad листьев», VIII в.), в девятой книге которого помещена «Песня, воспевающая



29. Урасима Таро на черепахе.
Слоновая кость

Урасима из Мидзуноэ». Сюжет истории таков: рыбак Урасима поймал однажды черепаху, которая человеческим голосом попросила отпустить ее, что Урасима и сделал. Черепаха пригласила его посетить дворец морского дракона (*рюгу*), — она оказалась фрейлиной высокого ранга. Три года пробыл Урасима в подводном дворце и при прощании ему была вручена драгоценная шкатулка (*тама-но тэбако*), которую было приказано не открывать ни при каких обстоятельствах. Однако, возвратившись в Мидзуноэ, Урасима обнаружил, что никого из его родных или знакомых не осталось. Выяснив у жителей деревни, какой сейчас год, он понял, что с того

времени, когда он отправился во дворец морского дракона, прошло почти четыреста лет. Урасима нарушил запрет и открыл шкатулку, оттуда вылетел белый дым, — в драгоценном подарке было заключено бессмертие рыбака. Урасима сразу же превратился в старика и умер.

Легенда о посещении человеком потустороннего мира известна многим народам, и везде она пользуется исключительной популярностью: до сих пор в Японии существуют «могила» Урасима Таро (около Иокогамы) и даже храмы, в которых ему поклоняются.

В нэцкэ Урасима изображается по-разному: старик с лицом юноши на черепахе; старик, открывающий шкатулку, и Урасима среди других старцев, воплощающих собою идею долголетия.

Сказка о Ханасакасэ-дзидзи — старике, заставлявшем засохшие деревья цвести, — также одна из старейших. В нэцкэ иллюстрируются различные ее эпизоды: собака старика по кличке Сиро находит котел, полный золотых монет; Ханасакасэ-дзидзи разбрасывает волшебный пепел, и мертвые деревья оживают и т. д.

Немало в нэцкэ и изображений фантастических существ, связанных с простонародными верованиями или с суевериями. Это *каппа* (водяные), *бакэмоно* (оборотни), *тэнгу* (лешие) и *они* (демоны).

Слово «они» имеет в японском языке много значений, но чаще всего переводится как «демон». Происхождение этого образа сложно, оно связано с буддийскими (и добуддийскими индийскими) и даосскими идеями, и древнейшим пластом синтоистских представлений о загробном мире. Словом «они» обозначали и дух умершего, и злой дух или божество, и оборотня, и буддийского голодного духа *прета*.

Наибольшее влияние на формирование облика и содержания они в народных верованиях периода Токугава оказал буддизм, а именно такие персонажи, как *прета*, *якши* и *ракшасы*. В Китае индийские образы соединились с некоторыми даосскими идеями, в частности с понятием о так называемых



30. Сёкюсай Томоюки.
Ханасакасэ-дзидзи, выкапывающий
волшебный горшок. Слоновая кость

«кимон» — «вратах демонов», то есть с представлением о том, что северо-восточное направление, называемое «уситора» («Быка и Тигра»), является несчастливым. Это представление, так же как и связанная с ним церемония «кимон-ёкэ» («защита от врат демонов»), было известно и повлияло на иконографию они в искусстве периода Токугава. До XVII века демонов изображали по-разному. Но в период Токугава их иконография постепенно унифицируется. Демонов стали изображать как человекообразное существо с бычьими рогами, острыми выступающими клыками, трех- или четырехпальными, со ртом, раздвинутым до ушей, и в набедренной повязке из тигровой шкуры⁴⁹.

Под воздействием буддийских и отчасти даосских представлений они считались также обитателями ада⁵⁰, бесами-мучителями, которые могли появляться и в мире людей, вселяться в их тела и всячески вредить им. На формирование образа демонов оказало влияние и синтоистское учение о *моно-но кэ* — духе умершего. Этим термином, идентичным «они», чаще всего обозначали злого духа. Таким образом, народное понимание образа они в народных верованиях Японии складывалось на основе многих традиций. Они воспринимались как обитатель потустороннего мира, носитель зла и его воплощение, тем не менее нередко его изображали в неподобающих ситуациях — например, во время ритуала скандирования имени будды Амиды (*нэмбуцу*). Особенно часто такая иконографическая схема, получившая название «они-но нэмбуцу» — «молитва беса», использовалась в японской народной печатной картине — *оцуэ* и *нэцкэ*.

Тема «демон и буддизм», то есть «зло и истинное учение», по-разному решалась в миниатюрной скульптуре. Непосредственным ее воплощением были *нэцкэ*, изображающие борьбу архата и демона. Но у многих, особенно эдоских, мастеров встречаются такие композиции, как пострижение демона в монахи (демону бреют голову и спиливают рога), демон перед зеркалом (рассматривает рога, собираясь с ними расстаться) и т. п. В подобной интерпретации ясно видно стремление к десакрализации, осмеянию того, что, по общепринятому мнению, страшно. Это свидетельствует о существовании в городской культуре периода Токугава особого пласта, по типу аналогичного «карнавальной культуре» европейского средневековья. Такой подход часто встречается и в других сюжетах *нэцкэ*. В подобном ключе трактуется, например, образ *Эмма-о* — владыки ада, изображаемого в *нэцкэ* вместе с демонами. Они прислуживают ему, развлекают, играют с ним в различные игры. *Эмма-о* с удовольствием пьет сакэ, восхищенно созерцает свиток с изображением красавицы, играет в азартные игры и т. д. Смысл ясен: владыка ада и тот не чужд человеческих слабостей.



81. Борьба архата и демона. *Дерево*

32. Демон, скандирующий имя будды Амиды. *Слоновая кость*

33. **Масака Киходо.**

Демон с чашкой сакэ. *Слоновая кость*



34. Сёкюсай Томоюки.
Пострижение демона в монахи.
Слоновая кость

В ином качестве выступают демоны в композициях, связанных с «*они-яраи*» — церемонией, совершаемой в последнюю ночь старого года, когда люди изгоняют из своих домов злых духов. Церемония имеет китайские корни⁵¹, но в Японии была заимствована еще в правление императора Момму (697—707). Первоначально она совершалась только при дворе: это был красочный ритуал с большим количеством участников.

Уже к XVII веку этот обычай несколько видоизменился и стал всеобщим. Церемония проходила так: по дому разбрасывали жареные бобы, которые назывались «*ониутимамэ*» («бобы, побивающие демонов»), — считалось, что демоны не выносят их прикосновения. Далее, скандируя: «Счастье в дом, черти — вон», — выметали бобы из жилища, и оно считалось освобожденным от присутствия нечистой силы. После этого на притолоку двери вешали ветку вечнозеленого расте-



35. Ёсихиса.
Изгоняющий демонов во время
очистительной церемонии «они-яраи».
Слоновая кость

ния хираги и голову иваси: считалось, что они не позволяют демонам проникнуть в дом.

Различные эпизоды из этой церемонии иллюстрируются в нэцкэ: демоны прячутся от «ониутимамэ» или убегают, экзорсист разбрасывает бобы и т. д. Отдельные изображения иваси и блюда с бобами также, по-видимому, связаны с церемонией «они-яраи».

Тэнгу (дословно — «небесная собака») — персонаж, занимавший видное место в народных верованиях японцев. Само название имеется в древних китайских сочинениях. В работе Сыма Цяня (145—86 гг. до н. э.) «Ши цзы» («Исторические записи»), относящейся к началу периода Хань, слово «тэнгу» используется для обозначения метеорита; в сочинении «Шанхай цзин» («Каталог гор и морей») тэнгу предстает в виде фантастического животного. В Японии тэнгу впервые упоминается в «Нихонсёки»⁵² («Анналы Японии», 720 г.) в главе



36. Маса Сюмин.
Тэнгу, вылупляющийся из яйца. Дерево, рог

от девятого года правления императора Дзёмэя (637 г.), где «тэнгу» переводится с китайского на японский язык как «небесная лисица». В дальнейшем облик и характеристика тэнгу изменялись и усложнялись под влиянием различных религий, в первую очередь буддизма. В период Токугава тэнгу воспринимались как духи, обитающие глубоко в горах, способные перевоплощаться (нередко они принимали облик монахов-ямабуси), но наибольшее распространение получили два варианта изображения тэнгу: в виде птицы или человекообразного существа с крыльями и большим клювом и в виде краснолицего монстра с длинным носом.

Первый вариант — так называемый *карасу-тэнгу* (тэнгу-ворон), по-видимому, связан с древним японским поверьем о том, что души умерших воплощаются в птиц, обитающих на верхушках деревьев, которые растут на священных горах. В нэцкэ карасу-тэнгу чаще всего появляются в композиции «*тэнгу-но тамаго*» («яйцо тэнгу»), где тэнгу изображен вылупляющимся из яйца.



37. **Гёкусай.**
Голова лешего-тэнгу.
Дерево, слоновая кость,
шерсть



38. **Хосюнсай Масаюки.**
Амэ-но Удзумэ с маской
театра Но «Тэнгу».
Дерево

Но еще более было распространено в искусстве периода Токугава изображение длинноносого тэнгу. По преданию, первым изобразил тэнгу в таком виде Кано Мотонобу (1476—1559) во время ритуального всенощного бдения на горе Курамаяма, на которой, как считалось, находилась резиденция одного из Великих тэнгу (*Дайтэнгу*) — Содзёбо.

Высказывается и другая точка зрения. По мнению некоторых исследователей, подобную внешность тэнгу получил благодаря тому, что его образ был соединен в народных верованиях с образом синтоистского божества *Сарутахико-но нами* — бога дорог и охранителя путешественников. В «Нихонсёки» он описывается как существо ростом в семь с лишним *сяку* (более двух метров) и с носом длиной в семь *ата* (около одного метра), с огромными глазами, подобными зеркалу, сверкающими и напоминающими красный пузырник. Подобное описание целиком приложимо к облику тэнгу в искусстве периода Токугава, таким, в частности, изображается Амэ-но Удзумэ с маской театра Но «Тэнгу». Сарутахико и Удзумэ фигурируют в одном и том же синтоистском мифе: во время нисхождения на землю внука богини Аматаэрасу Ниниги-но

микото, ставшего первым императором Японии, Сарутахико пытался воспрепятствовать его продвижению, но был приведен к покорности Амэ-но Удзумэ.

Считалось, что тэнгу в целом враждебно относятся к людям, но для некоторых делают исключение. Так, известно предание о том, что именно тэнгу с горы Курамаяма обучали Минамото Ёсицунэ искусству фехтования, благодаря чему он смог одолеть могучего Бэнкэя. Сцены учебных поединков Ёсицунэ и тэнгу также встречаются в нэцкэ, особенно в *мандзю* и *кагамибута*.

Каппа — своего рода японский водяной. По-видимому, этот образ чисто японского происхождения и является отголоском древних анимистических представлений, трансформированных в более позднее время и отодвинутых в разряд народных суеверий и предрассудков. В средневековой литературе Японии — сочинении «Кондзяку Моногатари» («Рассказы о ныне давно минувшем», около 1110 г.), описаниях провинций, дневниках путешествий — каппа упоминается постоянно. В период Токугава образ каппа был также широко известен, появились даже особые каталоги его иконографии в различные хронологические периоды. Так, в иллюстрированном сочинении периода Токугава «Мидзутора дзюнихинно дзу» («Рисунки двенадцати видов водяного тигра»; *мидзутора* — другое название каппа) рассматриваются различные иконографические варианты изображения каппа на протяжении XVII—XVIII веков.

Описание внешнего вида водяных во всех источниках примерно одно и то же. Исключение составляет наличие либо отсутствие панциря. В облике каппа сочетаются признаки двух реальных животных — выдры и черепахи. В искусстве, в том числе и в нэцкэ, он изображался как существо ростом с пятилетнего ребенка, с головой, несколько напоминающей тигриную, с острым клювом и панцирем, или вместо панциря с длинной желто-зеленой шерстью. Пальцы ног и рук каппа снабжены перепонками, на голове выемка, подобная раковине-*хамагури*, в которой каппа сохраняет воду, выходя на



39. **Комин.**

Каппа на раковине.

Дерево, рог, черепаха, слоновая кость

берег. Если эта вода есть, то каппа на суше непобедим, но если вода выливается, каппа слабеет, и с ним легко справиться. Тело у каппа клейкое, от него исходит дурной запах. По этому запаху, так же как и по особой гибкости конечностей, каппа может быть узнан даже в тех случаях, когда он прикидывается человеком. Прodelки каппа зловредны: считается, что он имеет обыкновение затаскивать людей и лошадей в воду и пить их кровь.

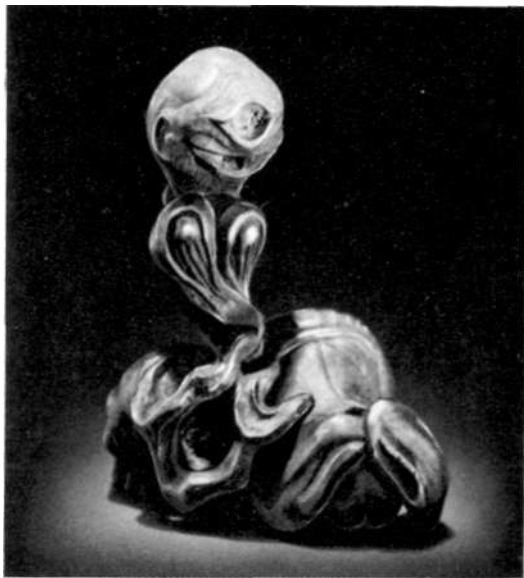
В нэцкэ каппа чаще всего изображается сидящим на листе лотоса или на раковине, реже — затаскивающим в воду лошадь или в виде конюха. Частое изображение столь вредных существ, как каппа, объясняется тем, что их символика имеет и обратную сторону: если каппа победить или оказать ему услугу, он начинает служить людям, и особенно полезен бывает рыбакам, загоняя в сети рыбу. О таких ситуациях сохранилось немало сказок и преданий.



40. Синкэйсай Масатоси.
Рокусукэ, наблюдающий борьбу kappa.
Слоновая кость

Иногда kappa изображается вместе с Рокусукэ — богатырем, жившим в XII столетии. Рокусукэ прославился тем, что сумел победить kappa и сделать их своими слугами.

Бакэмоно — общее название для духов, привидений, оборотней самого разнообразного облика. Суеверия получили большое распространение в японской литературе и изобразительном искусстве. Описание фантастических существ есть уже в «Нихон Рёки» («Японские рассказы о чудесах», конец VIII — начало IX в.), «Кондзяку-моногатари» («Рассказы о ныне давно минувшем», около 1110 г.). Среди изобразительных материалов можно назвать свиток «Гаки-дзоси» («Рассказы о голодных духах», вторая половина XII в.), при-



41. Призрак-бакэмоно.
Дерево

писываемый Токива Мицунага. Однако расцвета своего эта тематика достигает в период Токугава, когда формируется и приобретает популярность особый жанр беллетристики — *кайдан* — рассказы о привидениях. По-видимому, кайдан оказал влияние и на изобразительное искусство, в первую очередь на живопись и гравюру. В этой области особенно известен такой мастер, как Торияма Сэкиэн (1712—1788). Возможно, некоторые его произведения, прежде всего знаменитый «Сэкиэн гафу» («Альбом Сэкиэна», 1773), использовались как образцы для нэцкэ.

В нэцкэ изображаются различного вида бакэмоно, особенно часто встречаются Рокурокуби — оборотень с длинной шеей,



42. Лиса-оборотень,
принявшая облик монаха.
Слоновая кость

Микоси-нюдо — существо с лысой головой, высунутым языком и с третьим глазом во лбу, и другие. Но в большинстве случаев трудно определить, какой конкретно бакэмоно изображен. Особенностью японских призраков является отсутствие у них ног.

Значительное место в народной демонологии японцев занимают такие персонажи, как лисицы и барсуки. В Китае огромной популярностью (в Японии меньшей) пользовались «рассказы о лисьих чарах». Как и в Китае, в Японии лисица считалась зловредным существом, обладавшим к тому же магическими силами. Лисицы могли прожить несколько столетий и были наделены способностью к перевоплощениям. Они морочили людей, порою доводили их до смерти. Особенно часто лисицы принимали облик красавиц или странствующих монахов.

Не менее зловредным и, пожалуй, еще более изощренным в своих кознях был барсук — *тануки*⁵³. Лисица обладала способностью к семи перевоплощениям, барсук — к восьми⁵⁴. В Китае между барсуками-оборотнями и лисицами-оборотнями не проводилось особенного различия, разве что барсуки



43. Барсук-оборотень. *Дерево*

чаще перевоплощались в мужские образы, а лисицы — в женские. В рассказах о тех и других (сюжеты их очень часто совпадают) подчеркиваются их похотливость и распутство как главные качества. В Японии же тануки-оборотень выступает как вполне самостоятельный мифологический персонаж, и характер его проделок совершенно иной. Японцы считали, что любимое занятие тануки — сбивать с толку людей, и в первую очередь буддийских монахов, причем нередко их поступки довольно беззлобны.

Наиболее популярными историями о проделках тануки были так называемые «бумбуку-тягама» и «тануки-но харацудзуми».

«Бумбуку-тягама» — это история о волшебном котелке для чая. В годы Оэй (1394—1428) в дзэнском храме Мориндзи, находящемся в южной части города Татэбаяси (провинция Кодзукэ), жил монах по имени Сюокаку. У него был котелок для чая, обладавший необъяснимой особенностью: вычерпать из него весь кипяток было невозможно. Как-то Сюокаку



44. Барсук-оборотень,
завернувшийся
в лист лотоса. *Дерево, рог*

показал котелок настоятелю монастыря, и тот определил, что это — тануки, обернувшийся котелком. Разоблаченный тануки принял свой настоящий вид и убежал из монастыря. Это лишь одна из многочисленных версий истории.

«Тануки-но харацудзуми» — дословно «барсучий живот-барбан». Когда ночью раздаются непонятно откуда идущие звуки, слышные то близко, то далеко, — это, как утверждает народное поверье, барсук, надув живот, колотит по нему лапами. Есть разные мнения о том, зачем он это делает. Одни считают, что для собственного увеселения, другие — для того, чтобы пугать путников. Этот сюжет называется также «тануки-баяси» — «барсучий оркестр». Существует даже фарс

(кёгэн) «Тануки-но харацудзуми», в котором фигурируют барсуки-оборотни.

«Бумбуку-тягама» и «тануки-но харацудзуми» чаще других историй о проделках тануки иллюстрируются в нэцкэ. Нередко тануки изображается завернувшимся в лист лотоса.

Наряду с этими пришли из Китая в Японию и многие другие образы, ставшие неотъемлемой частью собственно японских представлений.

Среди них — *сёдзё* — мифическое существо, которое впервые упоминается в мифолого-географическом сочинении IV—I века до н. э. «Шань хай цзин» («Каталог гор и морей») ⁵⁵. Рассказы о сёдзё содержатся и во многих других китайских источниках, например, в исторической хронике «Хоу Хань шу» («Книга о династии Поздняя Хань», автор Фань Юй), изданной в период Южная Сун (1127—1279). В разных сочинениях сёдзё описываются неодинаково. В «Шань хай цзин» говорится о том, что они похожи на обезьян, в «Хоу Хань шу» — на собак, в сочинении «Шу чжи» («Записки о княжестве Шу», 233—297 гг.) сказано, что у них тело кабана, а лицо напоминает человеческое. Различные мнения высказываются и о цвете волос сёдзё: зеленые, красные, желтые. Однако из всех описаний можно составить общее представление об облике мифологического сёдзё — это существо с внешним видом и повадками большой человекообразной обезьяны.

Почти во всех источниках отмечаются такие привычки сёдзё, как их любовь к одежде и обуви, пристрастие к вину. Упоминается и то, что сёдзё понимают человеческую речь. В Японии словом «сёдзё» часто называют пьяниц. Именно такое толкование дано слову «сёдзё» в японо-португальском словаре «Ниппондзисё» ("Vocabulario da Lingoa de Jaram"), составленном в иезуитской школе в Нагасаки и выпущенном в 1603 году. Этот словарь фиксировал главным образом разговорный язык того времени.

Подобное отношение к образу сёдзё демонстрирует иконография нэцкэ. Как правило, сёдзё изображаются длинново-



45. Хидэмаса Тингэндо.
Два сёдзё с бутылью сакэ. *Слоновая кость*



46. Асинага с трубкой.
Слоновая кость



47. Тэнага, делающий стойку на руках. *Дерево*



48. **Кодо.**
Тэнага и Асинага. *Дерево*

лосыми человекообразными существами в богатых одеждах, с большой бутылкой сакэ, развлекающимися, пляшущими или спящими.

Китайскими по происхождению являются еще два персонажа — Тэнага и Асинага — Длиннорукий и Длинноногий. Эти фантастические существа впервые также упомянуты в «Шань хай цзин». В Китае, по-видимому, они не воспринимались как парные персонажи, так как страна Длинноруких и страна Длинноногих располагались в разных местах: соответственно в «Заморье Юга» (цзюань VI) и «Заморье Запада» (цзюань VII)⁵⁶. В Японии эти представления легли в основу легенд о Тэнага и Асинага. Однако они осложнились мест-



49. Цилинь. *Дерево*

ными напластованиями. Так, еще в «Нихонги» («Анналы Японии», 720 г.) в разделе о походе Дзимму-тэнно рассказывается о племени карликов — *цутигумо*, обитавшем в провинции Овари, — маленьких человечков с длинными руками и ногами.

Бытует мнение, что в основе такого упоминания в «Нихонги» лежит встреча воинов Дзимму с первобытными людьми. По-видимому, их облик и стал причиной того, что китайские персонажи, существовавшие территориально порознь, в Японии были объединены и в искусстве появляются почти всегда вместе. Древнейшим изображением Тэнага и Асинага считается роспись одностворчатой ширмы из павильона Сэйрёдэн, входившего в дворцовый комплекс города Хэйан (современный Киото).

В нэцкэ Тэнага и Асинага изображаются, как правило, вместе, занятыми самыми разнообразными делами: ловлей рыбы, музичированием и т. д.



50. Лев-карасиси
с цветком пиона. *Дерево*

Из Китая же в иконографию нэцкэ пришли такие образы, как *кирин*, или *цилинь* (единорог) и *карасиси* (дословно — «китайский лев»). Цилинь — фантастическое однорогое существо, облик которого составлен из элементов многих реальных и мифологических животных — оленя, лошади, льва, дракона, быка и других. В дальневосточном искусстве, и в частности в нэцкэ, можно насчитать по крайней мере девять форм или типов цилиня. В Китае считалось, что цилинь является людям только тогда, когда рождается мудрый правитель, в качестве благовестия. В Японии символика этого существа имела, вероятно, более общий характер: образ цилиня связывался с пожеланием счастья и благополучия.

Тот же символический подтекст имеет и карасиси. Образ этот пришел в Японию с континента вместе с буддизмом. В Китае и Корее существовал обычай ставить перед воротами храма два изображения стилизованных львов (иногда их называют львами Фо — львами Будды) — охранителей от злых духов.



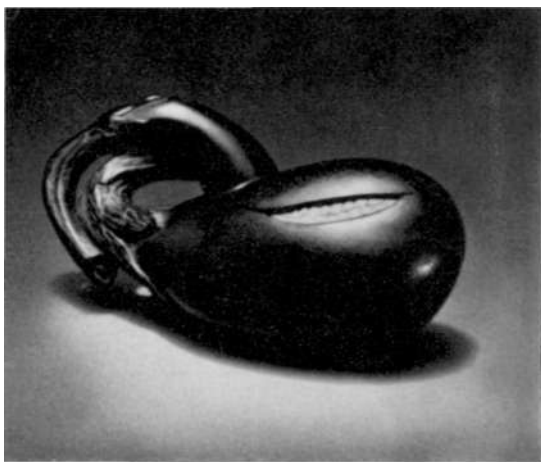
51. Семена лотоса. *Дерево*

В Японии этот обычай также был распространен, причем одну из статуй называли *карасиси* — китайский лев, а другую — *комаицу* — корейская собака.

В изобразительном искусстве Японии особое распространение они получили в периоды Момояма (конец XVI в.) и Токугава (начало XVII — середина XIX в.). В нэцкэ карасиси изображается с шаром в лапах или с цветком пиона. Как в Китае, эти атрибуты символизируют здесь пожелание знатности, высоких чинов и богатства. Очень часто такие нэцкэ имеют форму печати — в Китае фигура льва часто использовалась как завершившие печати.

Обытовленным вариантом изображения этих фантастических животных является группа из нескольких играющих или дерущихся львов, что также нередко встречается в миниатюрной скульптуре.

Большая часть изображений в нэцкэ, какими бы простыми они ни казались, имеет скрытый смысл. Как видно из выше-

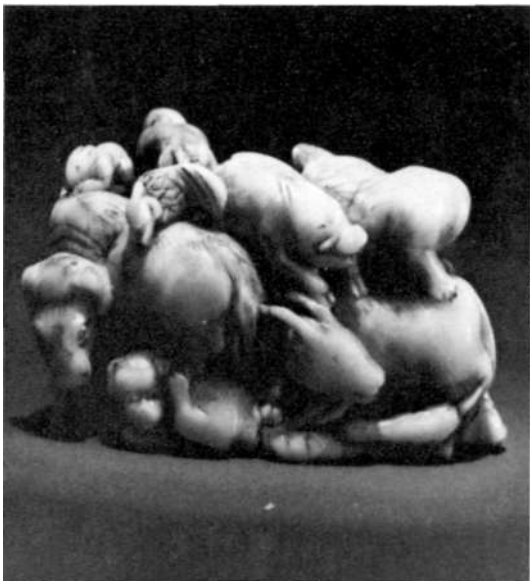


52. Лопнувший баклажан. *Дерево, слоновая кость*

изложенного, нэцкэ может заключать в себе намек на какой-либо исторический персонаж, литературное произведение, может служить иллюстрацией-ребусом к той или иной пословице, моральной догме и т. д., но чаще всего сюжеты и темы нэцкэ расшифровываются как благопожелательные символы. И это важно для правильного и полного восприятия нэцкэ. Благопожелательной символикой обладают изображения не только религиозных персонажей, но и многие другие.

Например, изображения вечнозеленых растений: сосны, кипариса или самшита — являлись естественными воплощениями пожелания долголетия. Аналогичную символику имели персик, бамбук и хризантема. С пожеланием обширного мужского потомства были связаны изображения плода лотоса с многочисленными семенами или лопнувшего баклажана.

Благопожелательная и охранительная символика была присуща и изображениям животных, рыб и птиц. Например, крыса, бык, тигр, заяц, дракон, змея, лошадь, коза, обезьяна,



53. Нагацугу.
Двенадцать животных — символов
шестидесятилетнего календарного цикла.
Слоновая кость

курица, собака и свинья являются так называемыми циклическими животными, символизируют года шестидесятилетнего цикла. Очевидно, что если нэцкэ с изображением, скажем, тигра носил человек, родившийся в год тигра, то подобная нэцкэ обладала благопожелательным значением. Но встречаются в нэцкэ и другие персонажи животного мира. Например, сом — *намадзу*. Символика его обширна⁵⁷, но главным образом намадзу — это рыба землетрясения. Движение хвоста гигантского намадзу, находящегося под землей между провинциями Симоса и Хитати, и есть причина землетрясения⁵⁸. Сдерживает намадзу с помощью замкового



54. Рансэн.
Тигр. Дерево, крашеный рог



55. Тигр. Слоновая кость



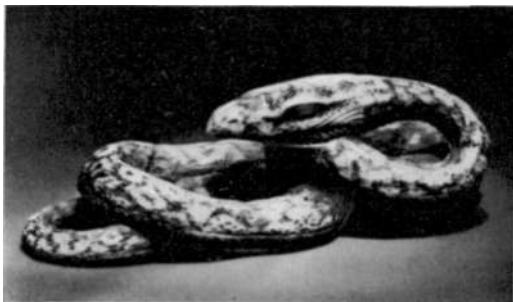
56. Томотада.
Бык. Кость

камня (*канамэ-иси*) Такэмикадзути-но микото — бог, почитаемый в Касима. Поэтому два персонажа: божество Касима и намадзу представляют собой две стороны одного символа. Изображение намадзу, как о том свидетельствует ряд печатных картин оцуэ, снабженных пояснительным текстом, является амулетом-оберегом против землетрясения.

Не менее интересна символика жабы. В китайской мифологии трехлапая жаба была связана с мифом о стрелке И, считалась его женой Чан Э, которая, обретя бессмертие, превратилась в трехлапую жабу и поселилась на Луне⁵⁹. Соответственно жаба стала символом Луны. В более поздний период жаба была не менее популярна как спутница подателя материальных благ Люхара и соответственно приобрела символика, связанную с пожеланием богатства. Кроме того, «жабья магия» была распространена по всей территории Дальнего Востока. Считалось, что жаба обладает многими секретами, в частности, секретами долголетия, символом ко-



57. Бокугюкэн Тосихару.
Кабан. *Дерево*



58. Свернувшаяся змея.
Слоновая кость, перламутр



59. Касима-даймѣдзин
и сом — рыба землетрясений.
Слоновая кость

того она была. Именно с пожеланием долголетия связывалось чаще всего изображение жабы в Японии.

Большая часть нэцкэ не может быть воспринята правильно без знания их символического подтекста. Но есть и другие, более «понятные» нэцкэ. В них изображаются сами горожане, их повседневная жизнь, их самые прозаические занятия: работа резчиков и скульпторов, игры, трапезы, прижигание моксой, массаж, прогулки.

Однако некоторые из таких нэцкэ, несмотря на кажущуюся ясность, тоже оказываются «зашифрованными». Например, достаточно часто встречается изображение женщины, которая моет пол. Занятие прозаическое, но только на первый



60. Уличный актер
с обезьяной.
Слоновая кость



61. Женщина, купающая
в тазу младенца.
Слоновая кость

взгляд. Если рассмотреть нэцкэ со всех сторон, перевернуть ее, то мы обнаружим, что пол, который моет женщина, выполнен в форме иероглифа «кокоро» — «сердце», «душа». Здесь содержится ясное нравственное назидание: каждому следует питать в душе лишь чистые намерения. Примеров подобной трактовки жанровых сцен в нэцкэ не так уж много, но, возможно, что скрытый смысл многих из них нам пока не известен, и его расшифровка — дело будущего.

Бытовые сюжеты особое распространение получают сравнительно поздно, в первой половине — середине XIX века. Среди них самую многочисленную группу составляют сюжеты, связанные с различными религиями, распространенными в



62. Слепой массажист.
Дерево



63. Тикүёсай Томотика II.
Сцена в Ёсивара.
Слоновая кость



64. Архат Пантака, выпускающий дракона из чаши. *Слоновая кость*

Японии XVII—XIX веков (буддизм, синтоизм, конфуцианство⁶⁰, даосизм), а также с народными верованиями.

Наибольшей популярностью пользовались в нэцкэ божества, в функции которых входило дарование различных благ — счастья, богатства и долголетия. Изображения буддийских божеств, культ которых популяризировался официальным буддизмом, встречаются довольно редко. Достаточно сказать, что известна лишь одна нэцкэ, изображающая столь высоко почитавшееся божество, как будда Амида⁶¹. Немногочисленны и изображения других распространенных буддийских персонажей: бодхисатвы Каннон (Авалокитешвара), будды Якуси (Бхайшаджья-гуру) и т. д. Вероятно, сама официальность их культа, а следовательно и строгий канон в трактовке их образов делали эти фигуры малопривлекательными для резчиков: при таких условиях им не оставалось ничего другого, как дословно повторять иконографическую схему



65. Сэймин.
Архат Пантака, выпускающий
дракона из чаши.
Грецкий орех



66. Тоёмаса Найто.
Побег бамбука. *Дерево*



67. Цуй Ши. *Слоновая кость*



68. Дзюси.
Ян-цзы в оленьей шкуре.
Дерево, слоновая кость

храмовой скульптуры, что, естественно, сковывало их фантазию.

Гораздо чаще встречаются «второстепенные» персонажи буддийского пантеона и монахи: архаты — ученики будды Шакъямуни. Дарума (Бодхидхарма) — основатель буддизма школы дзэн, монахи амидаистических школ и ямабуси — странствующие монахи. В их трактовке резчики чувствовали себя свободнее, их изобретательности меньше препятствовал иконографический канон.

Все это относится и к синтоистским божествам. Мы не встретим в нэцкэ главных богов синтоизма — таких, как творцы Вселенной Идзанами и Идзанаги или же Аматаэрасу — богиня



69. Кагэтоси.

Ян Сян и тигр. Слоновая кость

Солнца, тем более, что в ортодоксальном синто отсутствовала традиция антропоморфного изображения божеств. Впоследствии в результате соединения буддизма и синтоизма в синкретическую религию *рёбу-синто*, в которой каждому синтоистскому персонажу был найден соответствующий буддийский эквивалент, появились изображения синтоистских божеств. Однако с точки зрения иконографии они мало чем отличаются от буддийских персонажей. Внимание резчиков более привлекали другие образы — например, Амэ-но Удзумэ. Она фигурирует еще в известном мифе об удалении Аматаэрасу в подземный грот и считается родоначальницей ритуальных синтоистских танцев. Впоследствии функции Амэ-но Удзумэ



70. Мицуцугу.
Боги счастья Дайкоку
и Эбису.
Слоновая кость



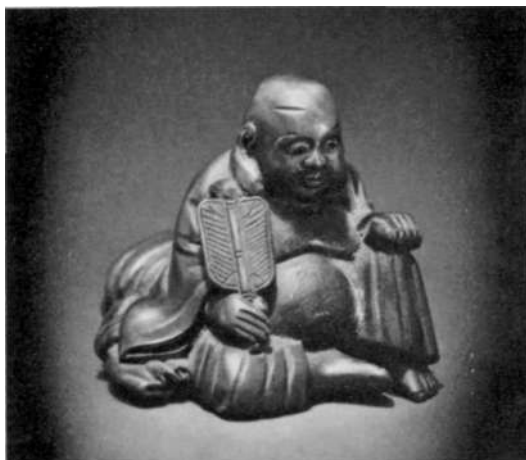
71. Бог счастья Дайкоку
с большим молотом.
Слоновая кость



72. Сёко (Эгуро Сукэтада).
Бог счастья Дайкоку в виде скульптора.
Дерево

расширились: в народных верованиях периода Токугава она считается богиней счастья и в качестве таковой изображается в нэцкэ.

В духовной жизни японцев периода Токугава существенную роль играло и конфуцианство — учение, зародившееся в Китае еще в V—IV веках до н. э.; в Японии уже в VII—VIII веках вместе с усвоением всего комплекса китайской культуры было воспринято и это учение. С тех пор оно стало частью собственно японской культуры. Более того, в эпоху Токугава конфуцианство стало играть роль государственной идеологии Японии, проникло во все слои общества и во многом определило самые разнообразные проявления жизни японцев. Поэтому естественно, что в изобразительном искусстве нередко конфуцианские темы. С конфуцианскими представлениями связаны и многие образы нэцкэ. Это герои древности — воплощение конфуцианского идеала преданного



73. Сёко (Эгуро Сукэгада).
Бог счастья Хотэй с мешком. *Дерево*



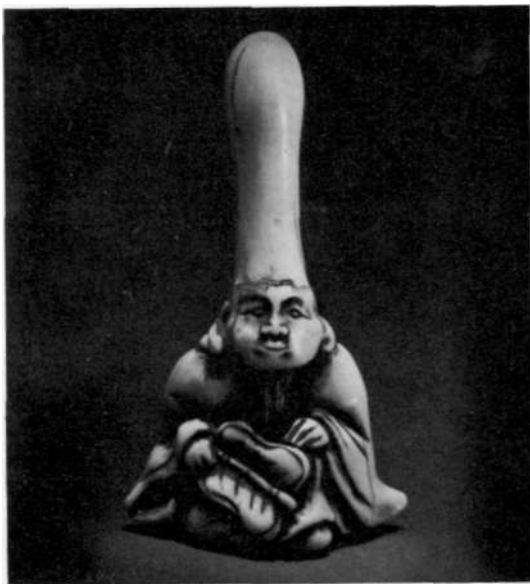
74. Бог счастья Хотэй с веером. *Кость*



75. Масамицу.
Бог счастья
Хотэй с веером
и мальчиком-карако.
Слоновая кость



76. Нагаи Рантэй.
Бог счастья Хотэй
с мешком.
Слоновая кость



77. Бог счастья Фукурокудзю с веером.
Слоновая кость

вассала; это китайские чиновники и т. д. Но, пожалуй, чаще всего в нэцкэ встречаются иллюстрации к принципу *сяо* — сыновней почтительности — одному из основополагающих воззрений конфуцианской этики. В соответствии с социальным учением конфуцианства, правильные отношения в семье, то есть почитание младшими старших, являются залогом процветания государства. Семейные отношения — это миниатюрная модель отношений социальных. Как отец руководит сыном, так император управляет подданными. Сюжеты *сяо* заимствованы из китайского сочинения XIII века «Эршисы сяо» («24 примера сыновней почтительности»), принадлежащего кисти Го Цзюйцзина⁶². В Японии эта книга



78. Бог счастья Фукурокудзю с детьми.
Слоновая кость

выдержала несколько изданий. Впервые она была выпущена в годы Кэйтё (1596—1615) и несколько раз переиздавалась. Японские издания представляли собой облегченный перевод произведения Го Цзюйцзина и сопровождалось иллюстрациями, которые, наряду с собственно текстом, стали основой для изображений «примеров ся».

В нэцкэ среди «24 примеров» особенно популярны истории о Ян-цзы, Цуй Ши, Ян Сяне и Мэн Цзуне.

Мэн Цзун жил в княжестве У в III веке до н. э. Однажды зимой его мать захотела поесть ростков молодого бамбука. Несмотря на то, что в это время года достать их было невозможно, Мэн Цзун, горько плача, отправился в бамбуко-



79. Бог счастья Дзюродзин
со свитком на олене. *Слоновая кость*

вую рошу. Небеса были тронуты такой сыновней почительностью. Произошло чудо. Вдруг из-под снега появились ростки бамбука. В нэцкэ Мэн Цзун изображается в широкополой шляпе, с заступом в руках перед ростком бамбука. Иногда росток висит у него за плечами. Намеком на эту историю служит и самостоятельное изображение побега бамбука.

Цуй Ши — женщина, жившая в период Тан (618—907). Она известна тем, что кормила свою свекровь грудью, когда та, потеряв зубы, не могла есть твердую пищу. В нэцкэ обычно показана Цун Ши, в окружении детей кормящая старуху.

Ян-цзы — почитательный сын, отправившийся в горы за оленьим молоком, необходимым для приготовления лекарст-



80. **Байрю Тококу.**

Бог счастья Дзюродзин со свитком.
Дерево, слоновая кость, красный лак, металл

ва для его матери. Чтобы добыть молоко, Ян-цзы накинул на себя оленью шкуру, стал подкрадываться к стаду и едва не был застрелен охотниками. В нэцкэ Ян-цзы изображается с ведром в руке и шкурой оленя на плечах.

Ян Сян, живший в эпоху Цзин (265—419), в возрасте четырнадцати лет собирал с отцом хворост в горах. Неожиданно навстречу им выскочил тигр. Ян Сян заслонил собой отца и по одной версии принес себя в жертву, а по другой — победил тигра, ибо страх за жизнь отца вселил в него необычайную силу. В нэцкэ изображаются Ян Сян и его отец, стоящие перед тигром. Эта сцена показана обычно на фоне гор.



81. **Байрю Тококу.**
Бог счастья Дзюродзин с тыквой-горлянкой.
Дерево, слоновая кость, красный лак

Подобные сценки были широко известны в период Токугава и использовались не только резчиками, но и живописцами, графиками, мастерами художественного лака.

Наиболее популярными божествами в народных верованиях периода Токугава были так называемые «*ситифукудзин*» — «семь богов счастья». Они происходят из различных религиозных систем. Дайкоку, Хотэй, Бисямонтэн и Бэндзайтэн — буддийские божества; Эбису — персонаж чисто синтоистский; Фукурокудзю и Дзюродзин пришли из пантеона даосизма.

Несмотря на то, что даосизм в Японии никогда не был оформлен как сколько-нибудь цельное учение, в народных



82. Гама-сэннин с жабой.
Слоновая кость

верованиях многие даосские персонажи занимали видное место. Например, японцам был хорошо известен образ даосского святого — *сэннина* (кит. *сянь*).

И боги счастья, и сэннины наделялись определенными атрибутами, по которым их можно узнать. Так, Чжан Голао изображается с тыквой-горлянкой, из которой он выпускает мула (иногда лошадь), обладающего волшебным свойством: он может во много раз уменьшаться и помещаться в полую тыкву, а при необходимости принимать обычный облик. Гама-сэннин (Бессмертный с жабой), как о том свидетельствует его прозвище, изображался с большой жабой на плече. Некогда он воспринял от нее секрет долголетия и просла-



83. Гама-сэнин с жабой.
Слоновая кость



84. Гама-сэнин с жабой.
Дерево

вился как маг и врачеватель. Ли Тегуай предстает в виде оборванного, хромого нищего с посохом в руке. Он был мастером перевоплощения и духовных странствий. Во время одного из таких путешествий Ли Тегуай утратил свою прежнюю телесную оболочку и вынужден был войти в тело только что умершего нищего. Сиванму — владычица Запада — держит в руках персики, дарующие долголетие или бессмертие.

Сэннины умели летать на облаках или на различных животных и предметах: Цинь Гао всегда изображался верхом на огромном карпе, У Чжиши — летящим на развернутом свитке, Сяо Ши — на фениксе. Не менее колоритны отличитель-



85. Ли Тегуай. *Дерево*

ные признаки семи богов счастья: чрезмерно вытянутый череп у Фукурокудзю, непомерная толщина Хотэя, удочка и огромная рыба-тай у Эбису, мешок, «молоток счастья» и крыса у Дайкоку и т. д.

Персонажи народных верований различны по внешнему виду и свойствам, но сближает их одно: все они были наделены способностью даровать людям счастье, покой, материальное благополучие, здоровье, долголетие, беззаботность, веселье.

Среди сюжетов нэцкэ, в основном обращенных в прошлое или не связанных с каким-либо определенным историческим периодом, особняком стоят довольно многочисленные изображения европейцев.



86. Даосская
небожительница Сиванму.
Слоновая кость



87. Голландец
с флажолетом и мальчик.
Дерево

Для японцев периода Токугава отношения с Европой были живой историей, к тому же достаточно длительной, насыщенной различными, порой трагическими событиями. Первые контакты Японии с Европой относятся к середине XVI века. В это время португальцы — торговцы и миссионеры — начинают осваивать Дальний Восток. Японцы приобщаются к западной культуре. Довольно значительные успехи делает проповедь христианства, создаются разного рода европейские школы, в том числе и художественные, появляются переводы европейских теологических и естественно-научных сочинений на японский язык. Сами японцы в 1582 году посылают в Европу посольство, представляющее кланы Арима, Омура и Бунго, которое посетило Лиссабон, Мадрид



88. **Гэирёсай Минкоку II.**
Даосский святой
Цинь Гао на карпе.
Дерево



89. **Гёкусэн Томотика.**
Житель островов Океании
с веткой коралла.
Дерево, коралл

и Рим⁶³. Вслед за португальцами в Японии появляются испанцы, англичане и голландцы. Казалось бы, контакты укрепляются стремительно. Однако в XVII веке распространение европейских знаний было прекращено. Правительство Токугава ясно почувствовало угрозу, скрытую в деятельности миссионеров-иезуитов. Помимо прямого вторжения в страну иноземных армий по следам христианских миссионеров, как то произошло на Филиппинах, проповедь христианства была чревата опасностью нарушения идеологического единства страны, а следовательно таила возможность смут и восстаний. Поэтому были изданы указы об изгнании европейцев и запрещении проповеди христианства. Но не все европейцы были удалены из Японии: англичане ушли сами,



90. Голландец с алебардой.
Слоновая кость



91. Китайский мудрец.
Дерево

сочтя торговлю с Японией невыгодной; голландцы же сумели остаться, и на протяжении всего периода самоизоляции Японии они поддерживали с ней торговые отношения. Все европейское в XVII—XIX веках находилось под жесточайшим запретом, особенно то, что как-то напоминало о христианстве. Тем не менее европейские знания привлекали внимание ряда японских ученых периода Токугава. Возникло специальное направление в науке — *рангаку* (голландоведение). Возникло проевропейское течение и в искусстве. Но на общем культурном фоне голландоведение выглядит довольно скромно, хотя именно ему суждено было сыграть серьезную роль в процессе модернизации Японии второй половины XIX века.

Серьезное изучение европейской науки в XVIII — первой половине XIX века — удел одиночек. В целом отношение к европейцам и ко всему европейскому было иным. В нем преобладал интерес к экзотике, совсем так же, как и в Европе XVIII века — к Дальнему Востоку. В период самоизоляции «большинство японцев считало иностранцев (и в особенности европейцев) чем-то вроде оборотней, только внешне напоминающих человека»⁶⁴. «Для подавляющей части населения Японии слово „Оранда“ (японское произношение названия „Голландия“) было синонимом всего непривычного и чужеземного. Когда поэт и прозаик Сайкаку начал писать стихи в манере, показавшейся современникам необычайной, его стиль назвали эксцентричным — „орандским“. Слово „Оранда“ употреблялось иногда и в положительном смысле, когда речь шла о вещах, которые были последним криком моды, но чаще всего они использовались для обозначения путаницы, бессмыслицы. Даже малые дети в Нагасаки кричали: „Это по-голландски!“ — когда кто-нибудь из них нарушал правила игры»⁶⁵.

В этом же духе изображаются европейцы и в нэцкэ. Чаще всего — это голландцы, которых в период Токугава можно было видеть вживе. Реже встречаются изображения португальцев, облик которых резчикам нэцкэ был известен только по живописи XVI века. Впрочем, так как далеко не всем резчикам случалось видеть и голландцев, то в одежде и прическах нередко путаница, смешение элементов костюмов и внешности различных иноземцев. Встречается, например, сочетание в одной фигуре маньчжурских халата и косицы с европейскими панталонами⁶⁶.

Японцы периода Токугава были почти совершенно изолированы от внешнего мира, и иностранцы были для них фигурами необычными, привлекающими внимание. Причем, не только европейцы, но и китайцы, и жители островов Океании, более знакомые японцам, чем европейцы. Однако отношение к ним было примерно то же: в трактовке их фигур в нэцкэ ясно ощущаются интерес к экзотике и насмешка.

Школы Осака и Эдо. Вторая половина XVIII — начало XIX века

В течение последних десятилетий внимание исследователей привлекали чисто атрибуционные задачи: прочтение подписи, определение сюжета, времени и места изготовления нэцкэ. Это необходимо для каждого, кто серьезно интересуется миниатюрной скульптурой. Сейчас мы располагаем солидным, хотя и не исчерпывающим, фактическим материалом относительно школ и резчиков нэцкэ. Уже можно если и не восстановить историю этого вида искусства во всей полноте, то проследить его стилистическую эволюцию, наметить ее основные этапы, чего, однако, до сих пор сделано не было. А это тем более интересно, что нэцкэ — искусство, тесно соприкасавшееся с жизнью горожан, элемент быта купцов и ремесленников. В эволюции нэцкэ ярче, чем где-либо, нашло свое отражение развитие вкусов творцов новой культуры. Наши знания о нэцкэ неравномерны. Лучше всего изучены центральные школы: Эдо и Осака. Преимущественно здесь составлялись первые коллекции нэцкэ. В современных собраниях количественно преобладают произведения эдоских и осакских мастеров. Но эти школы и на самом деле были ведущими — наиболее многочисленными, активными и влиятельными.

Стилистическая эволюция нэцкэ, которая в главных своих чертах может быть прослежена на примере школ Эдо и Осака, их истории и контактов, проходит четыре этапа. Первый охватывает вторую половину XVIII века. В это время во всех

центрах развивается стиль, основы которого были заложены мастерами Осака. Школа Осака занимает ведущее положение.

Второй этап ограничен промежутком времени с конца XVIII по первую половину XIX века. В связи с перемещением культурного центра в столицу возрастает роль эдоского искусства. Возникает и быстро усиливается эдоская самостоятельная школа резьбы нэцкэ. Это своего рода эклектический период в истории эдоской школы: традиции различных центров резьбы сосуществуют в ней в это время. Школа Эдо начинает успешно конкурировать с осакской и постепенно оттесняет ее на второй план.

Третий этап — середина XIX века — знаменует собой расцвет искусства нэцкэ вообще. Стиль эдоских нэцкэ широко распространился в других школах и затронул даже такой самобытный центр с прочными и несколько консервативными художественными традициями, как Осака. Это время максимально интенсивного выражения в нэцкэ вполне сформировавшихся вкусов горожан периода Токугава, высочайшей изобретательности и виртуозного мастерства в оформлении миниатюрных произведений.

Четвертый этап, в целом совпадающий с периодом Мэйдзи (1868—1912), — пора упадка резьбы нэцкэ. Определяющей чертой в художественной жизни периода Мэйдзи было увлечение европейским искусством и изучение его традиций. В известной мере, хотя и не так явно, как, например, в живописи, эта тенденция сказалась и в миниатюрной скульптуре. Сами же нэцкэ в этот период постепенно утрачивают ряд специфических черт, связанных с функциональной их стороной, и превращаются зачастую в аналог станковой миниатюрной скульптуры — *окимоно*. При всем том техническое мастерство в их оформлении не только не снижается, но, наоборот, совершенствуется⁶⁷.

Ранние нэцкэ (конец XVI—XVII в.) не дошли до наших дней. И хотя попытки таких и даже более ранних датировок встречаются⁶⁸, они, по сути дела, безосновательны.

Предыстория нэцкэ может быть восстановлена лишь по косвенным данным: прототипам ранних нэцкэ — чжуй-цзы я повторяющим их форму японским произведениям. Ценнейшим источником сведений о ранних нэцкэ является сочинение Инаба Мититацу «Сокэн кисё» («Рассуждения об опрае мечей»), вышедшее в Осака в 1781 году.

«Сокэн кисё» состоит из семи томов. Первые пять — о художественной опрае холодного оружия, шестой — о тисненой коже. В последнем томе рассказывается о нэцкэ и одзимэ (бусинка, скрепляющая шнуры инро и регулирующая их длину), причем называются имена пятидесяти трех крупнейших резчиков того времени. Текст сопровождается иллюстрациями их работ. Также даны прорисовки основных типов нэцкэ, среди которых наибольший интерес представляют так называемые *карамоно* (дословно — «китайская вещь») и *го-вори* («китайская резьба»).

Такие названия адресовались произведениям двух типов. Во-первых, это китайские изделия — резные печати, миниатюрные скульптуры и чжуй-цзы; во-вторых, выполненные под их влиянием японские резные изображения, в том числе нэцкэ. Эти две группы обнаруживают несомненную стилистическую близость. И чжуй-цзы и нэцкэ-карамоно отличаются обобщенной трактовкой формы, стилизацией, входящей порой до полного превращения мотива в декоративный орнамент. Чжуй-цзы и нэцкэ используют также и одинаковые сюжеты: тыква-горлянка, Гуань Юй, даосские святые, мифологические существа (чаще всего взятые из «Каталога гор и морей») и другие образы, непосредственно связанные с китайскими представлениями.

Таким образом, о ранних нэцкэ кое-что известно, но эти сведения во многом основываются на догадках. Произведений, точно датированных XVII веком, мы не знаем. Все же рисунки «Сокэн кисё» дают возможность выяснить тип нэцкэ, распространенный в XVII — начале XVIII столетия, и ясно указывают на происхождение нэцкэ от китайских чжуй-цзы.



92. Нэцкэ-карамоно. Рисунок из «Сокэн кисё»

До нас дошли и имена некоторых резчиков второй половины XVII века: Огата Корина (1658—1716), прославившегося в области декоративной живописи, известного керамиста Нономура Нинсэя (1596—1660), а также Ноногути Рюхо (1595—1669), которого один из крупнейших исследователей нэцкэ —

Ф. Майнерцаген — считает первым профессиональным резчиком⁶⁹.

XVIII век дает довольно много произведений и имен мастеров, известных и из литературы (многие резчики не подписывали своих изделий), и из подписей на самих нэцкэ.

Большинство мастеров первой половины — середины XVIII века, чьи имена нам известны, — это жители Киото, Нагоя и в особенности Осака. Столичная школа еще не сформировалась окончательно: резчики, работавшие в Эдо, как правило, были выходцами из Осака. Стилль школы Осака в XVIII столетии господствовал в резьбе нэцкэ.

Ведущая роль Осака в культурной жизни Японии этого времени закономерна. Уже в XVI веке Осака являлся одним из наиболее развитых экономических и культурных центров Японии. В правление Тоётоми Хидэёси (1582—1598) в Осака расположилась ставка сёгуна и именно здесь особенно интенсивно стали складываться черты новой городской культуры. Здесь было сосредоточено наиболее богатое и активное купечество, противостоящее воинскому сословию не только в экономическом отношении, но и не принимавшее сложившейся модели старой культуры. Именно в Осака расцветает впервые то направление, которое в исторической ретроспективе стало определяющим для облика всей культуры позднефеодальной Японии. Достаточно вспомнить такие имена, как Тикамацу, Басё, Коэцу, Корин и другие, чтобы стала ясна ведущая роль этого культурного центра в XVIII веке.

Даже моды, господствовавшие среди купцов и ремесленников Осака, распространились на другие районы, вплоть до Эдо, с которым Осака на протяжении всего периода Токугава имел прочные коммерческие и культурные связи.

XVIII век в истории нэцкэ предстает как первый период, о котором можно судить по сохранившимся произведениям, и в то же время как период несомненного расцвета миниатюрной скульптуры.

Крупнейшим мастером второй половины XVIII века был осакский резчик Ёсимура Сюдзан (Сюдзан I). Он никогда не

подписывал свои нэцкэ. Так же поступали и многие другие мастера середины — второй половины XVIII столетия, оставшие нэцкэ в часы досуга. У Ёсимура для этого были веские основания: он был признанным живописцем одной из ведущих школ (Кано), был удостоен почетного титула «хогэн»⁷⁰. Изготовление же нэцкэ в то время считалось ремеслом, не достойным профессионального живописца, и вряд ли сам Ёсимура считал эти «поделки» заслуживающими носить его подпись. Так или иначе, все нэцкэ Сюдзана — без подписи. Одни приписываются ему по традиции, другие — вследствие сходства с рисунками из «Сокэн кисё», в котором Сюкэй Мицусада — сын Ёсимура Сюдзана — изобразил тринадцать нэцкэ своего отца. Эти рисунки являются главным материалом для атрибуции работ Сюдзана. Таких работ немного. С достаточным основанием Сюдзану могут быть приписаны десять—пятнадцать скульптур, хранящихся в разных государственных и частных коллекциях. Их сближает единство стилистических характеристик.

Нэцкэ Ёсимура Сюдзана велики по размеру: восемь — десять сантиметров. Обычно в них изображены архаты, даосские святые, иноземцы или мифологические животные. Как правило, фигуры ориентированы фронтально, основной ракурс выделен. Нэцкэ Ёсимура чрезвычайно выразительны. Трагика лиц, поз, складок одежд, мускулатуры и мимики столь экспрессивна, что порою граничит с гротеском. Сопоставление энергично проработанных объемов — главное средство достижения выразительности в его работах.

Объемное решение, фронтальная постановка фигуры, моделировка формы обнаруживают очевидную близость к традициям буддийской станковой пластики. Возможно, что с ними же связано и активное использование цвета: нэцкэ Сюдзана всегда раскрашены. Впрочем, здесь может быть и другой источник — основная профессия Ёсимура. Это тем более вероятно, что раскраска в его нэцкэ выполнена со знанием технологии живописи, благодаря чему краски на нэцкэ Ёсимура Сюдзана до сих пор сохраняют свою прочность.



93. Ёсимура Сюдзан.
Сэннин. Дерево



94. Ёсимура Сюдзан.
Архат. Дерево

О стиле основателя осакской школы можно судить и по работам его последователей — например, его современника Сюэмару Ундзюдо. Его имя тоже упомянуто в «Сокэн кисё», и также он был резчиком-любителем. Однако в отличие от живописца Сюдзана, Сюэмару не занимался каким-либо искусством профессионально — он был синтоистским священником. Сюэмару не раскрашивал свои нэцкэ, но в ос-

тальном следовал стилю, выработанному Сюдзаном. Так же, как Сюдзан, он обращался к сюжетам китайского происхождения: особенно часто среди его нэцкэ встречается изображение Футэна — бога ветра. Подобно своему предшественнику, Сюэмэару использует мощный пластический ритм, энергичные врезки, обобщенные объемы, сочетающиеся с остро трактованными деталями. Пластическое начало преобладает в его нэцкэ, в чем особенно наглядно проявляется связь Сюэмэару с ранним периодом школы Осака.

Интересна и еще одна деталь, встречающаяся в нэцкэ Сюдзана и Сюэмэару. Оба мастера не рассчитывали на то, чтобы их произведения воспринимались стоящими на плоскости. В работах Сюэмэару это особенно заметно: его нэцкэ всегда лишены сколько-нибудь устойчивого основания. Подобное решение нередко и у Сюдзана. Характерно оно и для ранних осакских нэцкэ в целом: в это время еще полностью преобладало отношение к нэцкэ как сугубо функциональному предмету.

Стиль Ёсимура Сюдзана оказал влияние и на более поздних мастеров, в частности, на Нагамати Сюдзана (начало XIX в.), нэцкэ которого дают довольно убедительное представление о работах самого Ёсимура.

Нагамати Сюдзан жил в Осака, в районе Нагамати, откуда и происходит его прозвище. Известно, что он подражал манере основателя школы, но при этом использовал другие породы дерева: мягкому кипарисовику, из которого выполнены все нэцкэ Ёсимура, Нагамати, как правило, предпочитал самшит. Он неизменно подписывал свои работы, чего никогда не делал его предшественник. Нагамати не был родственником Ёсимура. Известно, что ни сын, ни внук последнего резьбой нэцкэ не занимались⁷¹. Нет данных и о том, что Нагамати был непосредственным учеником Ёсимура. Однако в его творчестве традиции Сюдзана I проявляются полнее, чем у любого другого резчика первой половины XIX века.

Многое сближает работы этих резчиков. В нэцкэ, изображающей Чжункуя, Нагамати так же, как и Ёсимура, использу-

ет фронтальную постановку фигуры, яркую раскраску, стремится энергично промоделировать форму. Однако различий в работах Ёсимура и Нагамати не меньше, чем сходства. Первый, как уже отмечалось, предпочитал изображать даосских святых, знаменитых конфуцианцев, архатов, мифологических животных — словом, образы китайского происхождения. Второй обращался преимущественно к национальным темам. Нэцкэ Нагамати, в отличие от произведений его предшественника, невелики по размеру. Это говорит о том, что выполнены они уже в XIX веке. Проработка объемов гораздо более дробна и суха, чем у Ёсимура и других мастеров середины — второй половины XVIII столетия.

Не менее влиятельной в осакской резьбе второй половины XVIII века была мастерская Хигути Сюгэцу, который так же, как Сюдзан, был профессиональным живописцем и одновременно создавал нэцкэ, причем специализировался на изготовлении миниатюрных масок Но, приспособленных для ношения в качестве нэцкэ.

Миниатюрные маски-нэцкэ представляют собой самостоятельную группу, основной особенностью которой можно считать довольно слабые региональные различия. Общий прототип — настоящие театральные маски — обусловил их единообразие.

В Осака второй половины XVIII века эта форма нэцкэ, появившаяся здесь, вероятно, под влиянием Эдо, особого пространства не имела. У Хигути Сюгэцу было немало учеников, но характерно, что, хотя все они прошли обучение в его мастерской, сами чаще обращались к фигуративным нэцкэ. Впрочем, опыт создания нэцкэ-масок ими также использовался.

Одним из наиболее талантливых последователей Сюгэцу был мастер конца XVIII века Сюдзан⁷², среди произведений которого наибольший интерес представляют изображения актеров. Такова, например, нэцкэ «Актер в маске „Ханья“», отличающаяся тщательностью исполнения, тонкой и изысканной проработкой деталей. Особое внимание художник



95. Сюдзан.
Актер в маске «Ханняя». Дерево

уделяет трактовке маски. С большой точностью Сюдзан передает ее гротескные, экспрессивные черты. Резьба суха и остра. Все это в полной мере соответствует тем приемам, которые были выработаны в резьбе настоящих театральных масок. Одежда актера, и в действительности отличавшаяся пышностью и роскошью, обильно украшена гравированным узором, который создает единый декоративно-орнаментальный ритм с резьбой маски.

Нэцкэ Сюдзана (последователя Сюгэцу) и Ёсимура Сюдзана выполнены в одном ключе и представляют собой варианты единого направления в осакской резьбе XVIII века. Вариант Сюдзана I — более пластический и монументальный; вариант школы Сюгэцу — более декоративный.

Нэцкэ середины XVIII века дошли до наших дней. Более ранние произведения известны преимущественно по рисункам. Но к середине XVIII столетия искусство нэцкэ имело

за собой по крайней мере полуторавековую историю, и можно без преувеличения считать, что в это время оно вступает в стадию зрелости. Его художественный язык в основных своих чертах сформировался. Уже появились различные школы, делившиеся, в свою очередь, на направления, связанные с деятельностью той или иной мастерской. Эти направления, сосуществующие в рамках одной школы (в данном случае школы Осака), могли быть родственными, как направления Сюдзана и Сюгэцу, но могли и существенно отличаться от них.

Художественные особенности нэцкэ во многом зависят от материала, из которого они выполнены: именно материал зачастую подсказывает и приемы резьбы, и возможные художественные эффекты. Поэтому для характера школы в тот или иной период важно, какой материал использовался в ней преимущественно. Для Осака XVIII века таким материалом было дерево.

Едва ли не единственным резчиком, который уже в это время отдавал полное предпочтение слоновой кости и родственным ей материалам (клык кабана, нарвала и рог носорога), был Гараку Рисукэ (Гараку I). В «Сокэн кисё» дана высокая оценка творчеству этого мастера: «Гараку Рисукэ из Осака. Ученик Таварая Дэмбэя и искусный резчик»⁷³.

Трудно сказать точно, почему Гараку обратился к кости, а не к общепринятому тогда дереву. Возможно, определенную роль здесь сыграло влияние школы Киото, находившегося рядом с Осака, там резьба по слоновой кости была широко распространена⁷⁴.

Однако в работах Гараку ощущается и иное влияние: нередко специфические особенности слоновой кости не используются, зато отчетливо проявляются приемы, принятые в резьбе по дереву. Так, в нэцкэ «Обезьяна и кролик» шерсть животных передана прямыми, грубоватыми врезками-штрихами. Они настолько глубоки, что чернение, которое мастер использует, здесь оказывается излишним: врезки и без того убедительно передают фактуру. Тонкая гравировка с черне-



96. Гараку Рисукэ (Гараку I).
Обезьяна и кролик.
Слоновая кость

нием — прием в высшей степени декоративный, до совершенства разработанный в изделиях из слоновой кости. Передача фактуры энергичными штрихами отвечает выразительным возможностям дерева. Использование точно такого приема можно видеть хотя бы в деревянных нэцкэ современника Гараку — Окатоми.

Слоновая кость была довольно хорошо известна резчикам периода Токугава. Но в XVIII веке она была дорога, ее не хватало. Поэтому создатели нэцкэ чаще обращались к дереву. Именно в этом материале был выработан первоначальный художественный язык нэцкэ, который порою оказывал

влияние и на работы из слоновой кости, причем не только в XVIII столетии, но и позднее.

Итак, каковы основные особенности нэцкэ школы Осака XVIII века? Прежде всего, произведения этого периода свидетельствуют о тесной связи искусства нэцкэ с многовековыми традициями станковой скульптуры. По наследству к нэцкэ перешли распространенные в станковой пластике приемы, традиционные материалы и т. п. Определенное влияние на характер оформления миниатюрных изделий оказала и живопись. Кроме того, преобладание в нэцкэ этого времени китайских мотивов подтверждает мнение о том, что японские нэцкэ, по крайней мере как род миниатюрной скульптуры, берут свое начало от китайских чжуй-цзы.

Для осакского стиля характерны большой размер нэцкэ, однофигурность композиции, преимущественное использование дерева. В осакских нэцкэ XVIII века акцент делался на пластическую трактовку объема, миниатюрные скульптуры отличались скромным использованием декоративного оформления поверхности, своеобразным «реализмом», базирующимся на точном и последовательном описании всех особенностей изображаемого объекта. Детализация такого изображения обусловлена самим объектом, резчик же стремится не просто перечислить его особенности, но выделить главное, акцентировать на нем внимание.

Стиль школы Осака XVIII века распространился во многих других центрах резьбы нэцкэ, в том числе и в Эдо.

Конец XVIII — начало XIX века для нэцкэ — время существенных перемен. В первую очередь, это возвышение школы Эдо. В середине — второй половине XVIII столетия самостоятельной эдоской школы по существу не было. Пожалуй, единственным своеобразным, чисто эдоским, явлением в нэцкэ этого времени можно считать миниатюрные маски театра Но. Эта специфическая форма нэцкэ тесно связана с именем Дэмэ.

Издавна члены семейства Дэмэ занимались изготовлением театральных масок. В конце XVII столетия Дэмэ Эйман (?—

1705) впервые вырезал миниатюрную театральную маску, приспособленную для ношения в качестве нэцкэ. Это начинание поддержали его сыновья Дзюман и Дзёман и далее сын Дзёмана — Дэмэ Уман — наиболее прославленный резчик нэцкэ-масок. Существует необозримое количество произведений, подписанных именем и титулом Умана — «Дэмэ Уман тэнка-ити» («Дэмэ Уман — первый в Поднебесной»). Столько нэцкэ не под силу создать одному человеку. Немало среди них подделок и копий, причем подделок ранних, даже прижизненных. А это верное свидетельство популярности мастера. Поддельвался не только стиль, но также и почерк подписи. Поэтому практически единственным критерием при атрибуции работ Умана является качество произведения: копия, как правило, хуже оригинала.

Несомненным оригиналом является его нэцкэ «Маска театра Но „Обэсами“». Выполнена она из дерева, глаза инкрустированы слоновой костью. Своей формой, компактностью, отсутствием выступающих деталей это произведение полностью отвечает требованиям, предъявляемым к нэцкэ. Нэцкэ-маски, особенно выполненные Дэмэ Уманом, привлекают экспрессией, остротой трактовки, яркой эмоциональностью образов. Однако этими чертами характеризовались и настоящие маски Но. При всех своих достоинствах нэцкэ-маски XVIII века — не что иное, как миниатюрные реплики собственно театральных масок.

С легкой руки Дэмэ Умана эта типично эдоская форма прочно вошла в обиход резчиков нэцкэ. В дальнейшем она сделалась своего рода работой на звание мастера: первая нэцкэ, которую ученику доверяли вырезать самостоятельно, была нэцкэ-маска.

Творчество Дэмэ Умана для эдоской школы XVIII века — своеобразное исключение. Правилom, скорее, были произведения, выполненные в осакском стиле. Потребность в нэцкэ удовлетворялась в столице в первую очередь осакскими мастерами — такими, как Хигути Сюгэцу, который некоторое время работал в Эдо, создал там собственную школу, обучил



97. Рюкэй.

Паломник с маской лешего-тэнгу.
Дерево, слоновая кость, крашеный рог

ряд мастеров, затем вернулся на родину. Резчики, подобные ученикам Сюгэцу, работали, естественно, в манере своего учителя, то есть в чисто осакском стиле середины — второй половины XVIII века. Эта традиция оказалась довольно прочной, она просматривается и в произведениях некоторых мастеров более позднего времени — конца XVIII — начала XIX столетия — например, Рюкэя. Его нэцкэ «Паломник с маской лешего-тэнгу» и «Архат с мухогонкой» полностью выдержаны в раннем осакском стиле резьбы. В них есть те же энергичная моделировка и пластическая выразительность, которые отличают работы мастеров школы Ёсимура Сюдзана.

Возвышение школы Эдо есть логическое следствие перемещения культурного центра в столицу. Хотя уже с XVII века Эдо был политическим центром страны, он ни с точки зрения экономики, ни с точки зрения культуры значительной



98. Рюкэй.
Архат с мухогонкой.
Дерево, слоновая кость

роли не играл. Культурный приоритет продолжал сохраняться за Киото и Осака, экономически полностью преобладал Осака. В XVIII веке «Эдо был потребителем, а Осака производителем. Эдо был политическим центром Японии, а Осака — центральным рынком, куда собирались товары со всей Японии и где они перераспределялись»⁷⁵. Экономическая жизнь Японии в XVIII веке нигде не протекала так интенсивно, как в Осака. Там было сосредоточено богатейшее купечество, специализировавшееся на оптовой торговле по всей стране. Там, естественно, энергичнее происходил рост самосознания горожан. XVIII столетие — время экономического и культурного расцвета Осака.

В конце XVIII и особенно в начале XIX века ситуация меняется. «Если некогда говорили, что Киото — это место, где можно завоевать славу, Осака — богатство, а Эдо — власть, то теперь (то есть в начале XIX в. — М. У.) богатство, слава

и власть сосредоточены в Эдо, и он стал основным полем приложения сил для ученых, художников, поэтов, писателей, священников... авантюристов, купцов и т. д.»⁷⁶. Население Эдо возрастает и достигает почти двух миллионов человек, растет численность купцов и ремесленников, торговля Эдо начинает конкурировать с осакской.

И такое перемещение экономического и культурного центра в Эдо закономерно. Практика заложничества (*санкин-котай*), в соответствии с которой влиятельные феодалы — *даймё* в сопровождении большой свиты должны были часть года проводить в столице, определяла возрастание числа самураев, проживающих в Эдо. Оторванные от натурального хозяйства в пределах собственного феода, они все больше нуждались в финансовых посредниках — купцах.

Для того чтобы вести образ жизни, достойный столицы, *даймё* все чаще прибегали к услугам различного рода художников и ремесленников. Увеличивался спрос на мастеров самых разнообразных промыслов. В Эдо со всех концов Японии стекаются ткачи, ремесленники по металлу, керамисты, живописцы и скульпторы. Здесь окончательно оформляется такое яркое явление позднесредневековой культуры Японии, как искусство горожан.

Миниатюрная японская скульптура *нэцкэ* также не стоит особняком в этом процессе. В Эдо приезжают резчики из других городов страны. У них появляются ученики и последователи, возникают различные направления, взаимодействующие между собой. В результате, к первой половине XIX века возникает самостоятельный эдоский стиль резьбы. Провозвестником его по праву считается один из крупнейших мастеров в истории *нэцкэ* — Хиромори Мива (вторая половина XVIII в.). С художественными особенностями его произведений связаны все основные качества, присущие эдоским *нэцкэ* этого времени.

Обычно историю самостоятельной эдоской школы начинают с творчества именно этого мастера⁷⁷. О жизни Мива сохранилось мало сведений. Он был уроженцем Эдо, прожил там

всю жизнь, сначала был резчиком-любителем, но затем сделал это занятие своей специальностью. Есть упоминания о том, что он первым ввел в употребление резьбу нэцкэ из вишни и сандалового дерева (до этого общепринятым материалом был самшит); деревянные фигурки он инкрустировал слоновой костью или рогом.

В истории нэцкэ известны по крайней мере три мастера, подписывавшихся иероглифами «Мива». По всей вероятности, они принадлежали к одной школе или были связаны родственными узами: начертания подписей всех трех мастеров близки. Мива I работал во второй половине XVIII века, Мива II — приблизительно в начале XIX столетия, а Мива III — в первой половине XIX. На основе стилистического анализа, а также анализа *какихан* (графической фигуры, составленной из стилизованных иероглифов имени художника или их элементов) можно дифференцировать работы мастеров Мива трех поколений.

Хиромори Мива (Мива I) принадлежит нэцкэ, изображающая популярную синтоистскую богиню Амэ-но Удзуме с маской лешего-тэнгу. Это небольшое произведение выполнено из дерева, детали инкрустированы слоновой костью. Все здесь, казалось бы, просто и понятно. Но ситуация может быть осмыслена двояко. С одной стороны, перед нами два божества, достаточно популярные в народных верованиях Японии. Их соединение обычно для изобразительного искусства периода Токугава. С другой стороны, показательны для городской культуры этого времени те акценты, которые Мива расставляет в смысловой структуре произведения. Сюжет трактован юмористически, причем очевиден недвусмысленный эротический подтекст. Такая интерпретация традиционных сюжетов и образов особенно широкое распространение получила в эдоской школе резьбы. «Легкомысленное веселье по поводу эротических намеков»⁷⁸ — такое качество порою называется как одна из составных эстетики городского искусства периода Токугава. Именно эта особенность вкусов горожан и обыгрывается Мива I в данной работе.



99. Хиромори Мива (Мива I).
Прачка, отбивающая белье. *Дерево*

Не менее показательны для новой эдоской школы и появление в нэцкэ Мива I так называемых бытовых сюжетов, рассказывающих о нравах горожан, их занятиях и времяпрепровождении. Среди работ мастера появляются такие, как фигурка прачки, отбивающей вальком белье, изображения слепого за столом, резчика масок за работой, человека, приготовляющего мисо (густая масса из перебродивших бобов, употреблявшаяся в пищу), женщины, моющей голову, борцов сумо и т. д.

В трактовке этих сюжетов — по сути своей простых, незамысловатых — ярко выступает такое важное для истории нэцкэ качество, как стремление к созданию повествовательной композиции, к подробному описанию сцены, ситуации, к рассказу о забавном происшествии.

Нельзя сказать, что Мива I обращался только к таким — новаторским — сюжетам. Значительное место в его творчестве



100. Хиромори Мива (Мива I).

Слепой за столом. *Дерево*

занимают темы, характерные для более раннего периода. Среди его работ встречаются изображения даосского святого Гама-сэннин, иностранцев, архатов. Интересно, что в этих произведениях черты осакского стиля гораздо сильнее.

Все это характеризует Мива I как мастера переходного периода. То же впечатление производит и художественное решение его нэцкэ. В частности, в нэцкэ Мива I «Удзумэ» осакский стиль сочетается с новыми качествами, развитие которых относится уже к XIX столетию. Работа выполнена из дерева, столь излюбленного мастерами XVIII века. В дальнейшем его значительно потеснит слоновая кость. Нэцкэ инкрустирована слоновой костью, что повсеместно войдет в употребление только в XIX веке. Траптовка фигуры Удзумэ построена на чисто пластических началах, выразительность ее достигается благодаря обобщенному экспрессивному силуэту. Декоративно-орнаментальное оформление скульптуры



101. Хиромори Мива (Мива I).
Резчик масок. *Дерево*

скупо и лаконично. Однообразие в разработке ее поверхности устраняется сочно вырезанными складками одежд, создающими энергичный пластический ритм. Эти характеристики соответствуют стилю резьбы, который практиковался в XVIII веке, и, в первую очередь, в осакской школе. Подробная детализация здесь отсутствует. Но Мива I не упраздняет ее полностью, создавая сильно стилизованное изображение, как это часто делалось в конце XVII — середине XVIII века. Напротив, он не упускает ни одной существенной детали, которая могла бы характеризовать изображение и со смысловой и с выразительной сторон. Таким образом, по сравнению с более ранними нэцкэ, работы Мива I (и эта, в частности) демонстрируют тенденцию к созданию детализированного изображения.

Итак, в творчестве Мива I соединяются традиции резьбы нэцкэ конца XVII—XVIII столетия и черты нового стиля,

связанного уже полностью с Эдо. Мива развил старые осакские традиции, трансформировал их, подчиняясь духу и вкусам своего времени. Подобное промежуточное звено в эволюции нэцкэ делает переход от стиля XVIII века к художественному языку XIX плавным и закономерным.

Во многих отношениях ситуация, сложившаяся в эдоской резьбе во второй половине XVIII столетия, аналогична тому, что происходило в это же время в осакской школе. Например, среди столичных мастеров еще преобладали, так же как в Осака, дилетанты, создававшие тем не менее первоклассные вещи. Многие из них были профессиональными резчиками масок — как, например, Хатигёку. Основная специальность этого мастера наложила отпечаток и на его нэцкэ, что выразилось в особом внимании к трактовке лица. Так, в его нэцкэ-катабори «Несущий куклу Дарумы» главное — не описание ситуации, а сама кукла, физиономия которой представляет собой театральную маску. В остальном Хатигёку придерживался традиций школы Мива, ставших основой дальнейшего развития эдоского стиля резьбы.

К числу мастеров, развивавших традиции Мива I в начале XIX века, принадлежит Гэнрёсай Минкоку II. Круг сюжетов, размеры, художественные особенности его нэцкэ в целом те же, что и у Хиромори Мива. Но есть и отличия, которые становятся очевидными при сравнении. Например, работа Мива I «Прачка» и нэцкэ Минкоку II «Слепой массажист» имеют одинаковую композицию, постановку фигур. Похоже и объемное решение. Но моделировка формы у Минкоку II более дробна и мелка, ритм складок сложен и изощрен. Больше внимание уделено второстепенным деталям, что несколько снижает выразительность объема.

Порою в творчестве Минкоку II встречаются композиционные решения, предвосхищающие поздние этапы развития эдоского стиля. Так, в его нэцкэ «Длиннорукий и Длинноногий» объемные детали приобретают декоративное звучание: причудливо переплетая элементы изображения, Минкоку II трактует его как сложный орнаментальный мотив. Для на-



102. **Хатигёку.**
Несущий куклу Дарумы. *Дерево*

чала XIX века такое решение — редкость. Чаще оно будет встречаться лишь спустя двадцать — тридцать лет.

В конце XVIII — начало XIX века стиль эдоских нэцкэ еще только складывался. Происходил отбор художественных приемов, принципов оформления нэцкэ, выработанных ранее в различных школах Японии. В соответствии со вкусами горожан, приобретающими все более четкую направленность, нэцкэ обнаруживают явную тенденцию к усилению декоративного начала, что прежде всего выразилось в использовании разнообразных техник для украшения нэцкэ (инкрустация, чернение в произведениях из слоновой кости, сочетание различных материалов, использование лака и т. д.). Именно о такой тенденции свидетельствует и вся дальнейшая история этой школы.

Не случайно столь широкое признание на рубеже XVIII и XIX веков получила в Эдо школа нестоличного резчика нэц-



103. Гэирёсай Минкоку II.
Слепой массажист. *Дерево*

кэ — Оноги Сэндзо, вошедшая в историю под названием школы Сибаяма. Основатель этой школы — Сэндзо — происходил из селения Сибаяма в провинции Симофуса (северная часть префектуры Тиба). Ему принадлежит изобретение одного из способов декорировки деревянных резных нэцкэ. В 70-е годы XVIII века, в то время, когда он жил в Сибаяма, Сэндзо стал инкрустировать деревянные нэцкэ перламутром, слоновой костью и крашеным рогом. Позже он переехал в Эдо, где вокруг него собралась большая группа учеников. Стиль и характер декора нэцкэ Сэндзо завоевал большую популярность у жителей столицы. Его манера получила название «Сибаяма-бори» — «резьба Сибаяма»⁷⁹. В Эдо Оноги Сэндзо взял и другое имя: он начал подписываться «Сибаяма Сэндзо» или просто «Сибаяма». Впоследствии так стала именоваться вся школа резчиков нэцкэ, создававших фигурки, инкрустированные перламутром, рогом, слоновой костью и кораллом⁸⁰.



104. Гэирёсай Минкоку II.
Длиннорукий и Длинноногий. *Дерево*

Характерной для самого Оноги Сибаяма является нэцкэ, изображающая пень спиленного дерева. Работа выполнена из дерева, что само по себе обычно для XVIII века, но украшена она разнообразнее, чем нэцкэ более раннего времени. В первую очередь обращает на себя внимание инкрустация крашеным рогом — техника, не встречавшаяся до Сибаяма. Раньше была известна лишь инкрустация деревянных нэцкэ слоновой костью, довольно широко использовавшаяся такими мастерами XVIII века, как основатель одной из крупнейших осакских школ Кандзюро, Сюю⁸¹, Хасэгава Икко⁸², Мива I и другие. Обогащение декоративной структуры произведения, введение нового декоративного приема, эффектного материала и стало основой популярности работ школы Сибаяма.

В нэцкэ «Пень» можно видеть воплощение одной из эстетических идей, сформировавшихся в период Токугава, — тенденции к жизнеподобному воспроизведению природных объ-



105. Сибаяма (Оноги Сэндзо ?).
Пень. *Дерево, крашеный рог*

ектов. Оноги Сэндзо с большой тщательностью изображает сеть трещин на спиле, фактуру коры, с помощью гравировки и тонких насечек создает впечатление мягкости сердцевины дерева. Словом, резчик стремится не упустить ни одной детали, дать всестороннее описание объекта.

В разных модификациях такой подход к трактовке природного объекта в истории нэцкэ встречается нередко. Впервые же он возникает в конце XVIII века. Нэцкэ, принадлежащие резцу Сибаяма, — одни из первых. Более того, подобный подход в принципе чужд и традиционной японской станковой (буддийской) скульптуре⁸³. Однако он встречается в живописи — как японской, так и китайской. В Китае эта традиция существовала уже в конце периода Сун (960—1279) и своего полного выражения достигла в последующий период Юань (1279—1368). Живопись такого рода, сюжетно укладывающаяся в рамки жанра «цветы и птицы», с формальной точки зрения, основным моментом имеет стремление подробней-

шим образом описать предмет со всеми деталями облика и нюансами фактуры. Аналогичная художественная традиция существовала и в Японии. В период Момояма (XVI в.) в ширмовой живописи появились определенные элементы, связанные со стремлением к жизнеподобности. Особенно полно выражена эта тенденция в искусстве периода Токугава. В живописи формируются школы, главная цель которых заключалась именно в точной передаче натуры. Среди них в первую очередь следует назвать школу Маруяма Окё (1733—1795), который вошел в историю японского искусства как мастер натуралистического изображения животных, растений. Несомненно особняком в реалистических исканиях позднесредневекового японского искусства стоит проевропейская школа живописи — *рангаку-э* (живопись голландского стиля). Конечно, цель и направление рангаку-э и его средства были иными: для мастеров типа Маруяма Окё главное — точность в деталях, а для рангаку-э — точность общего впечатления. Поэтому проводить прямые параллели между рангаку-э и описываемой группой нэцкэ вряд ли целесообразно. Однако, если иметь в виду, что некоторые резчики нэцкэ (например, Сёминсай Тикамаса — учитель Ямагути Томотика, у которого, в свою очередь, было большое количество учеников) прошли обучение в школе ведущего ученого-голландоведа Хирага Гэннай (1729—1780)⁸⁴, то приходится учитывать возможность и этого влияния. Ученики Хирага Гэнная, которые впоследствии занялись не живописью, а иными видами искусства, например, скульптурой, восприняли общие положения эстетических взглядов своего учителя. Самым ценным в европейском искусстве было для Хирага именно жизнеподобие. Очень точно по этому поводу высказывается один из его последователей — Оцуки Гэнтаку (1757—1827). Характеризуя картину голландского художника Виллема ван Ройена, он отмечает: «В очертаниях цветов, в форме плодов, в рисунке птиц, бабочек и жуков такая правдивость цвета, такое проникновение в форму, такой блеск, что, глядя на эту картину, кажется, будто си-

дишь в прекрасном саду и благоухание аромата пропитывает рукава твоей одежды. Поистине, мастерство, с которым жизнь скопирована на этой картине, кажется похищенным у самого Творца»⁸⁵.

Так или иначе, можно констатировать общность исканий отдельных мастеров нэцкэ и тех школ японской живописи, которые стремились к жизнеподобной трактовке объектов, и даже наметить возможное влияние реалистических исканий в эстетике этих школ на стиль миниатюрной пластики середины — второй половины XIX века, в частности, эдоской школы.

Нэцкэ Сибаяма⁸⁶ и аналогичные ей произведения свидетельствуют о том, как подбирались слагаемые нового эдоского стиля резьбы, за которым было будущее, а также о том, как происходила трансформация традиционного языка классической японской пластики в поздней миниатюрной скульптуре, как обогащался этот язык в результате порою самых неожиданных заимствований.

Привлеченные обширным полем деятельности, в Эдо съезжались мастера разнообразных профессий, в том числе и резчики нэцкэ. Такие мастера и в столице продолжали работать в манере, сложившейся у них на родине, но могли также заимствовать элементы, присущие другим школам, а потому первый эдоский этап в большой степени отмечен печатью эклектизма. Однако не следует переоценивать эклектического характера данного периода. Эдоская школа резьбы существовала уже в XVIII веке, и имена мастеров этого времени нам известны. Но хотя эдоскими мастерами и в XVIII столетии заимствовались элементы художественного языка различных школ резьбы, существенного влияния на господствующий в Эдо осакский стиль это не оказало. Правда, не исключена возможность, что на протяжении XVIII века шел скрытый процесс адаптации элементов художественного языка не только осакской, но и ряда других школ, например, Киото, Нагоя, о чем свидетельствует быстрота, с которой в конце XVIII — начале XIX века на базе различных



106. Норисигэ.

Мальчик-карако с барабаном. Слоновая кость

традиций эдоские мастера создают собственный художественный язык.

Действительно, уже в начале XIX столетия мы встречаемся с произведениями, в которых присутствуют все основные черты, отличающие стиль эдоской школы на всем протяжении ее существования и не претерпевшие за это время почти никакого изменения.

Характерным образцом рядовой продукции в области нэцкэ первой половины XIX века могут служить произведения эдоского мастера Норисигэ⁸⁷, в том числе его нэцкэ, изображающая мальчика с барабаном — *карако*. Сама тема этой нэцкэ характерна для XIX века, когда предпочтение отдается чисто японским сюжетам («Удзумэ», «Урасима Таро», «Бэнкэй» и др.), а также сюжетам, имеющим китайское происхождение, но трактованным таким образом, что оно не доминирует в благожелательном значении символа. Одним из таких сюжетов и является изображение карако, симво-

лика которого непосредственно связана с Китаем («кара-о» — «китайский мальчик»). Но в Китае этот образ имеет разнообразное толкование. В японских же сюжетах, имеющих благожелательную символику, эта фигура довольно пассивна, она используется лишь для общего усиления символично-смысловой нагрузки. Поэтому отдельные изображения карако стоят ближе к нэцкэ, в которых изображены жанровые сцены, чем к символическим образам. Налицо обытовление емкого китайского символа.

По своему оформлению эта работа полностью принадлежит XIX веку. Композиция имеет треугольную форму, что соответствует обычному распилу бивня. Объем проработан вяло, динамика отсутствует. Это произведение не может быть причислено к лучшим работам эдоской школы первой половины XIX века, однако в нем проявляются все наиболее характерные черты резьбы этого времени.

Все меньше внимания обращают мастера на пластическую разработку фигуры. Заметно усиливается графическая выразительность произведений: особое значение приобретает гравированный орнамент, которым покрывают одежду, различные атрибуты, прорабатывают прическу и прочее. Прием этот использован и в нэцкэ «Карако», правда, еще довольно скромно по сравнению с работами последующего времени.

Итак, конец XVIII — первая половина XIX века — это время сложения оригинального эдоского стиля, период становления нового художественного языка, когда в творчестве различных мастеров еще явственно прослеживаются источники заимствования различных стилистических элементов, но не менее ясно видно и направление, в котором разные по происхождению элементы переосмысливаются, сливаясь в единое русло нового художественного стиля. Этот период является и временем создания первых произведений, носящих уже признаки нового художественного языка, окончательное формирование и расцвет которого принадлежат следующей эпохе развития нэцкэ — середине XIX столетия.

Школы Эдо и Осака. Первая половина — середина XIX века

К середине XIX века в искусстве нэцкэ было накоплено огромное количество разнообразных и композиционных и декоративных приемов. В обиход была введена масса всевозможных сюжетов. Все чаще использовались необычные материалы: фарфор, металл, камень. Результатом реализации такого колоссального художественного потенциала стали разнообразие и изощренность творческих решений, техническое совершенство произведений, неожиданные и сложные повороты в трактовке сюжета. Однако само изобилие уже имеющихся возможностей для воплощения замысла сковывало авторскую активность и изобретательность, создавало благоприятные условия для появления произведений, в которых тонкое виртуозное исполнение преобладало над оригинальностью замысла. Перенасыщенность готовыми решениями обычно предшествует прекращению развития творческой мысли.

Середина же столетия — это безусловный расцвет, демонстрирующий все выразительные возможности японской миниатюрной скульптуры.

Два основных качества определяют развитие эдоского стиля в середине XIX века: усиление декоративного начала в оформлении нэцкэ и усложнение их композиционного решения. Все чаще начинают появляться не отдельно стоящие фигуры, а сложные сюжетные композиции. Характерный пример — группа, выполненная эдоским резчиком Исэном,



107. Исээн.
Амагои-Комати. Слоновая кость

в которой запечатлен очень популярный в период Токугава сюжет «Амагои-Комати»: Оно-но Комати во время засухи вызывает дождь, читая свои стихи-заклинания. Нэцкэ представляет собой группу из трех фигур (Оно-но Комати и двое слуг), близко поставленных друг к другу. Детали каждой проработаны довольно подробно, использована и гравировка. Но пластическое начало здесь еще сильно. Исээн сохраняет энергичную моделировку формы, в особенности складок одежды, столь характерную для более раннего времени. Группа компактна, она не дробится на мелкие части. В этом также усматривается сохранение старых традиций. Но сам факт появления многофигурных композиций свидетельствует о за-



108. Гёккосай.
Изгнание демонов. Слоновая кость

рождении новых тенденций, об определенных изменениях в понимании нэцкэ в середине XIX века.

Не менее характерны для этого времени нэцкэ Гёккося, в которых особенно показателен новый подход к орнаментальной декорировке скульптуры.

Обильный гравированный орнамент уже с первой половины XIX века отличал нэцкэ мастеров эдоской школы. Интенсивность использования этого приема возростала на протяжении всего века. На рубеже XIX и XX столетий орнаментальный декор во многих случаях настолько преобладает в оформлении, что разрушает пластическую структуру произведения. В середине века это происходит в единичных случаях. Гравировка используется очень широко, но только там, где это или допускается фактурой самого предмета, или же не препятствует ясному рассказу о ситуации, изображенной в нэцкэ.

В работе Гёккося «Изгнание демонов» гравированный орнамент сплошь покрывает обратную часть скульптуры, которая не участвует в развитии сюжета. В лицевой же части



109. Тикуёсай Томотика II.
Пробующий раковину. *Слоновая кость*

группы, где, собственно, и дается исчерпывающая информация о сюжете, гравировка совсем не используется. В определенном отношении эта нэцкэ архаична. Одноплановая фасадная композиция характерна для ранних нэцкэ (середина XVIII — начало XIX в.), а позднее она все чаще заменяется так называемым «круговым обзором». Процесс этот протекал долго, и в середине XIX века выбор того или иного решения во многом зависел от сюжета нэцкэ. Однако характерно, что возникает стремление уравновесить сюжетно пассивную оборотную сторону фасадной композиции с помощью интенсивного гравированного орнамента, имитируя, таким образом, прием кругового обхода. Бесспорно, в том виде, как это ис-



110. Тикүёсай Томотика II.
Бэкаккэ (детская игра). Слоновая кость

пользовано у Гёккосая, подобный прием вел к усложнению и обогащению впечатления от произведения, но в дальнейшем им стали злоупотреблять, о чем свидетельствует миниатюрная скульптура конца XIX — начала XX века.

Именно стремление к декоративности в ущерб пластической разработке формы и отражает общую тенденцию художественной жизни Эдо второй половины XIX века. Особенно это касается прикладного искусства, во всех видах которого в конце периода Токугава происходит формализация выработанных приемов, измельчение, усложнение декоративных форм, утрачивавших порою свою связь с формой самого предмета. Такие явления характерны и для керамики, и для

художественных лаков, и для гравюры. Присутствуют они и в нэцкэ.

Но само по себе это не препятствовало существованию другого направления, которое мы условно назовем архаическим, и использованию отдельными мастерами, не чуждыми современному им «декоративного подхода», ряда основополагающих для предыдущего этапа принципов. Более того, если отвлечься от закономерности эволюции стиля нэцкэ, то можно сказать, что именно на стыке «пластической», характерной для XVIII века, и новой «декоративной» систем в оформлении нэцкэ рождались наиболее значительные произведения этого периода.

Одним из мастеров середины XIX века, в работах которого сосуществуют эти две традиции, был эдоский мастер Тикуёсай Томотика II (1800—1873)⁸⁸. Показательными для почерка Томотика произведениями являются три нэцкэ из эрмитажного собрания — «Пробующий раковину», «Бэккаккэ» (детская игра) и «Волшебный котелок» (своеобразная иллюстрация к сказке о проделках барсука-оборотня). В этих нэцкэ можно видеть основные особенности изобразительного языка Томотика: компактную, сжатую композицию и необычную для эдоской школы середины XIX века энергичную моделировку объема.

Томотика избегает мелочной детализации, ювелирно отделанных частных деталей, что в принципе было характерным для многих мастеров этого времени — например, Иссэна, Иккосая Сайто, Гёкурунтэя и других. Избегает он также и частого использования гравировки и чернения, присущего эдоской школе середины столетия. Не случайно творческий почерк Томотика характеризуется как «состоящий скорее в неповторимости замысла, чем изысканности работы»⁸⁹. И действительно, в эрмитажных нэцкэ мастер больше внимания уделяет выразительности объема всей фигуры, а также чисто пластической разработке ее поверхности. Последнего он достигает с помощью крупных, энергично моделированных складок, то глубоко врезанных в месте сильных изгибов



111. Тикусай Томотика П.
Волшебный котелок. Слоновая кость

одежды, то плавным и широким изгибом, намечающим ниспадающий рукав. Поэтому графическая разработка поверхности фигурки не нарушает общей компактности, сжатости композиции, но не допускает возможной вялости и тяжеловесности нерасчлененного объема. Основное качество, за которое ценили Томотика современники и которое привлекает теперь нас, — это умение мастера, не нарушая строго геометризованного объема, не дробя цельную и компактную композицию, создать живую, динамичную, психологически разработанную сцену, в которой с большим чувством юмора описываются самые разнообразные стороны жизни горожан. При всем том Томотика умеет оставаться немногословным, он

не перенасыщает свои работы подробностями, громоздя их друг на друга, что нередко встречается в нэцкэ школы Эдо середины XIX века.

Специфические особенности индивидуального художественного языка Томотика во многом обязаны смешению старой осакской и новой эдоской традиций. Для XVIII века, как мы видели, был характерен пластический подход к оформлению нэцкэ, использование традиций станковой скульптуры. Нэцкэ мастеров середины XIX века — таких, как Гёккосай и Иссэн, — говорят о постепенном вытеснении пластического подхода декоративным, который с этого времени и становится преобладающим в эдоской школе. В работах же Томотика, творчество которого принадлежит как раз к середине — второй половине XIX века, этого нет. Выразительность пластического решения, мастерство моделировки формы — все это сближает Томотика с традицией резьбы XVIII столетия. Но Томотика — не консерватор в искусстве. Будучи человеком своей эпохи, и он использовал вновь появляющиеся приемы в той мере, в какой это позволяла его собственная, самостоятельно выработанная художественная концепция. Вводит он в свои работы и гравировку. Но никогда она не становится в его нэцкэ и даже в его окимоно (где она применяется гораздо шире) основным выразительным средством. Орнаментальные элементы в работах этого мастера подчинены чисто пластическому решению, не нарушают его и не соперничают с ним, как то нередко бывало в нэцкэ современников Томотика. Соблюдены верные пропорции в сочетании пластического и декоративного начал, что дает ему возможность, используя все наиболее эффектные и продуманные приемы XVIII века, в художественном видении оставаться человеком своего времени, что сообщает произведениям Томотика самобытность и что, наконец, выделяет его из ряда современных ему резчиков нэцкэ.

В творчестве Тикуёся Томотика мы имеем пример использования в эдоской школе второй половины XIX века традиций резьбы более раннего времени, а также получаем еще



112. **Корюсай Сюнгэцу.**
Мальчик с черепахой. *Слоновая кость*

одно свидетельство многообразия творческих исканий мастеров этого периода.

Томотика II имел большую мастерскую и воспитал немало учеников. Выработанный им стиль был популярен в середине XIX столетия. У Томотика появилось много последователей и в более позднее время. Одним из наиболее талантливых его учеников был Хидэтика Тёунсай, развивавший стиль своего учителя во второй половине XIX века. В своей нэцкэ «Танцующая Амэ-но Удзумэ» он использует весь арсенал приемов, характерных для Томотика II. Известностью пользовался и один из поздних его последователей — Корюсай Сюнгэцу (середина — вторая половина XIX в.).

По ряду признаков стиль Томотика и его школы отличается от господствующей тенденции в искусстве Эдо этого периода. Пластичность объемного решения его нэцкэ не вполне соответствует излюбленной в это время орнаментально-декоративной системе. Кроме того, в середине XIX века появляются и новые композиционные решения, не встречавшиеся в работах предшествовавшего столетия. В этом отношении показательным является творчество эдоского мастера Гёкуёся Мицухина (Косу). Его нэцкэ (например, «Длиннорукий на барабане») спокойны, непритязательны по своему решению. Они несут в себе ряд качеств, получающих преимущественное распространение, начиная с середины XIX века. Работы Гёкуёся выполнены из слоновой кости — материала, к середине XIX века прочно вытеснившего дерево, по крайней мере в эдоской школе.

В нэцкэ «Длиннорукий на барабане» особенно интересен новый подход к решению однофигурной композиции. Раньше при создании подобной композиции сохранялась изначальная форма блока материала, а декор, который мог быть и достаточно обильным, затрагивал лишь поверхность скульптуры, форма же ее оставалась монолитной. Нэцкэ XVIII века, какой бы сюжет ни воплощался в ней, всегда была в первую очередь предметом утилитарным, и ее практическое использование принималось во внимание при художественном оформлении. Нэцкэ обрабатывалась с учетом того, что она не стоит на плоскости, а свисает на шнуре. Поэтому ранние произведения были именно брелоками, лишенными специальных подставок или пьедесталов.

Во всех отношениях нэцкэ Гёкуёся решена по-другому. Прежде всего, вместо цельной и монолитной группы, это довольно хрупкая скульптура, в которой совершенно ясно читаются два архитектурных яруса, разобщенных в той же мере, что и пьедестал с фигурой в станковой скульптуре. Здесь уже нет стремления связать композиционное действие в тугой клубок, как это обычно было в скульптуре XVIII века, и даже у «архаизирующего» современника Гёкуёся —



113. Гёкуёсай Мицухина.
Длиннорукий на барабане. Слоновая кость

Томотика. Напротив, Гёкуёсай разворачивает композицию в пространстве, тонко и изящно прорабатывает детали, причем каждая из них становится составной частью декоративного ритма всей группы.

Казалось бы, такое решение не ново, оно встречается и в первой половине XIX столетия. Это так. Но здесь этот эффект достигается иными средствами. Детализация произведения в начале XIX века практически не затрагивала объемного решения скульптуры: она лишь упрощала его, перенося акцент с пластического на орнаментальное оформление фигуры, примером чему могут служить работы Норисигэ. Этот прием не только сохраняется в середине XIX века и далее, но и совершенствуется. Однако наряду с ним появляется и другой подход: создание декоративного ритма произведения с помощью собственно изобразительных элементов скульптуры — прием, примененный Гёкуёсаем в изображе-



114. Ицумми Хокюдо.
Бог грома Райдэн.
Дерево

нии Длиннорукого на барабане. Декоративизация начиная с середины XIX века затрагивает и собственно пластическую разработку формы, делая ее утонченной и изящной по сравнению с более ранним периодом, но одновременно и лишая ее монументальности и выразительности, согласующейся с функцией предмета.

Не совсем обычной для нэцкэ предшествующего периода деталью является своего рода пьедестал, смысловую и архитектурную функцию которого выполняет барабан. До времени Гёкуёся таких решений не встречается. Пьедестал здесь камуфлируется, не выступает в чистом виде, но включается в качестве сюжетного элемента в действие. В даль-



115. **Ицумин Хокюдо.**
Сыма Вэнь разбивает бассейн
с золотыми рыбками. *Дерево*

нейшем это было сочтено не обязательным, появились нэцкэ, которые в европейском искусствоведении получили название «нэцкэ в стиле окимоно», подобные произведения от собственно окимоно отличаются только наличием двух отверстий для шнура.

Что же могло послужить причиной появления такого рода композиций, «маскирующих» функциональную сторону нэцкэ? В середине XIX века мода на нэцкэ достигает своего апогея. Изделия становятся не просто необходимой деталью костюма, но и одним из главных его украшений. С помощью нэцкэ можно было продемонстрировать свое отношение к моде, вкусы и достаток. Собираются своеобразные «коллек-

ции» нэцкэ: щеголи той поры в зависимости от времени года, праздника, ситуации и т. д. выбирали для своего костюма определенную нэцкэ. В связи с этим несколько меняется и отношение к нэцкэ: они начинают восприниматься как самостоятельные произведения искусства, которые можно созерцать и обладанием которых можно гордиться. Уже в XVIII веке существовали работы, по-видимому, рассчитанные на то, чтобы рассматривать их, когда они стоят на столе или ладони⁹⁰. В XIX веке эта тенденция усилилась. Нэцкэ все более приобретают качества станковой миниатюрной скульптуры. Вероятно, этот процесс повлиял и на использование некоторыми резчиками середины XIX века приемов, характерных для традиционной буддийской пластики.

Одним из них был Ицумин Хокюдо. Он работал как в дереве, так и в слоновой кости. В творчестве этого мастера сплелись самые разнообразные традиции, что вообще отличает эдоскую резьбу середины XIX века. Две его нэцкэ — «Бог грома Райдэн» и «Сыма Вэнь» — имеют сходную композицию, но пластически решены различно. Каждая из них дает дополнительный штрих к стилистическим особенностям эдоских нэцкэ XIX столетия.

Фигура Райдэна, с точки зрения иконографии, традиционна: он изображен верхом на коне с несколькими барабанами за плечами. Вокруг всадника вьются ленты. Скачет Райдэн по большому барабану, играющему роль подставки. Своей композицией и некоторыми деталями эта работа напоминает станковую (буддийскую) статую. Пьедестал в виде барабана сообщает фигуре устойчивость и статуарность. Само наличие пьедестала в нэцкэ — явление обычное для середины XIX века. Но здесь, при всей связанности в тематическом отношении пьедестала и собственно изображения, он гораздо более массивен, чем в других нэцкэ такого рода (как, например, у Гёкуёся).

С традициями станковой пластики связана и трактовка лент, окружающих Райдэна. Подобные взвихряющиеся как бы от сильного ветра ленты нередко встречаются в скульптурах



116. **Ицумин Хокюдо.**
Чжункуй и гейша. *Дерево, рог*

буддийских божеств (например, «ситэнно» — «четыре небесных королей»), а потому можно считать, что и они заимствованы из классической традиции. Тем не менее и данная деталь не может быть расценена как простая реплика элемента образа «большого» искусства. Слишком сложно плетение, слишком бурно движение лент, что сообщает всему решению этой скульптуры причудливый, прихотливый орнаментальный ритм.

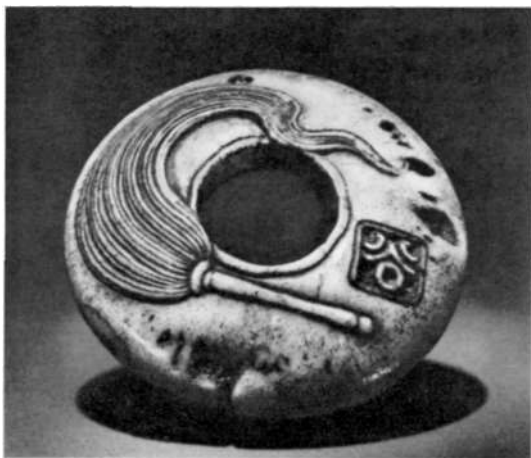
Нэцкэ, изображающая Сыма Вэня, более обычна для середины XIX века. По своим композиционным принципам и пластической характеристике она перекликается с произведениями многих других мастеров XIX века. Здесь очевидны

та же подробная детализация, явное стремление к орнаментальной разработке поверхности скульптуры и т. д. Используется здесь и такой прием, получивший повсеместное распространение, как круговой обзор группы. Словом, данная работа Ицумина, в отличие от предыдущей, выдержана в традициях эдоской резьбы середины XIX столетия.

Иное качество, присущее резьбе этого периода, можно видеть в нэцкэ Ицумина, изображающей Чжункуя и гейшу. С точки зрения композиции и здесь Ицумин использует ничем не выделяющееся решение — простое сочетание двух рядом стоящих фигур. Такое решение встречается в работах различных периодов, хотя особенно характерно оно для более раннего времени.

Интересна эта работа другой художественной чертой, а именно — гравировкой. Хотя гравировка и покрывает всю поверхность скульптуры, выполнена она настолько тонко и неназойливо, что совершенно не искажает общего чисто пластического решения фигур.

Использование гравировки при создании деревянных нэцкэ было известно еще в XVIII веке, но в ранний период она имела другой характер. Если обратиться к уже рассмотренной работе Сюдзана «Актёр в маске „Ханья“», то очевидно, что гравировка, не менее обильно покрывающая ее поверхность, крупнее, глубже, имеет несложный рисунок. Здесь же гравировка выполнена очень тонко. Прихотливый узор, подобный паутине, покрывает поверхность фигур. Но утонченность, виртуозность этого орнамента теряется на поверхности дерева. Такие тонкие, вязкие, паутинообразные орнаменты, подчеркнутые чернением, очень эффектно читаются на слоновой кости, где они и использовались довольно широко, и чем ближе к концу XIX века, тем охотнее. В дереве, как можно убедиться, они малозаметны. Ясно, что именно распространение нэцкэ из слоновой кости, равно как и приемов обработки этого материала, послужило причиной появления подобного орнамента в нэцкэ Ицумина, который чаще работал в дереве, но, как и все мастера этого времени, не мог



117. Кокусай (Одзакиси Содзо).
Мандзю с изображением мухогомки. Олений рог

противостоять все увеличивавшейся популярности слоновой кости.

Таким образом, анализ нэцкэ Ицумина дает представление еще об одной особенности эдоской резьбы середины XIX века. В творчестве этого мастера современные ему стилистические черты нэцкэ перекрещивались со старыми традициями, в значительной степени переосмысленными и включенными в новую стилистическую структуру или же обрамляющими новое художественное решение.

Не менее ярким штрихом, характеризующим вкусы эпохи, было стремление к экстравагантности, что распространялось на утварь, одежду, а также на форму поведения, досуг и т. д. Чаще всего это проявлялось в мелочах — таких, например, как детали одежды. Нэцкэ в этом отношении были весьма благоприятным материалом. Особенно активно проявили себя здесь мастера так называемой школы Асакуса — района Эдо,

в котором находились развлекательные заведения и квартир-
ровала столичная богема. Нэцкэ мастеров этой школы как раз
и славились своими необычными сюжетами, порой нежи-
данным материалом, эффективностью исполнения. Известными
мастерами школы были Хакусай, Рэнсай, Эйсай — все трое
являлись учениками основателя этого направления Кокусая
(Одзаки Содзо)⁹¹.

Уже сама форма подписи Кокусая резко отличается от ма-
неры других мастеров подписывать свои работы. Кокусай
ставит только первый иероглиф своего имени, причем начер-
тание его стилизует под печать, давая его в рельефе.

Нэцкэ Кокусая удивительно разнообразны по сюжетам. Боль-
шая их часть изобретена самим мастером. Но даже когда
Кокусай обращался к традиционным темам, трактовка их
была оригинальной.

«Осьминог на листе» относится к числу распространенных в
нэцкэ сюжетов. Изображения осьминогов встречаются и в
Осака, и в Киото, и в Эдо, и в провинциальных центрах.
Иногда осьминог изображался сам по себе, но чаще — вместе
с рыбаком или с *ама* — ныряльщицей за раковинами, причем
трактовка сюжета, как правило, носила юмористический, а
нередко (особенно во втором случае) откровенно эротиче-
ский характер. При этом сам осьминог изображался, хотя и
вполне реалистически, но с учетом той роли, которая ему
отводилась в таком контексте. Кокусай трактует этот сюжет
по-другому. Он изображает маленького осьминога, взбираю-
щегося на лист, не привнося в эту сцену ничего посторон-
него, исключая всякий подтекст. В то же время нэцкэ Ко-
кусая трудно назвать натуралистическими, в них нет про-
стой описательности, как в произведениях ряда других — и
провинциальных, и эдоских мастеров, например, принадле-
жащих к направлению Сибаяма. Кокусай не ограничивается
последовательным и строгим перечислением всех деталей
объекта. Он предлагает зрителю обратить особое внимание
на дырочки, прогрызенные червяками в листе, на такие де-
тали, которые в действительности не всегда может рассмот-



118. **Кокусай (Одзакі Содзо).**
Осьминог на листе.
Олений рог

реть даже внимательный наблюдатель. Оноги Сэндзо (прозванный Сибаяма) привлекал объект прежде всего с точки зрения наиболее существенных, хотя и многочисленных свойств; Кокусай, не устранившись от их передачи, главное внимание сосредоточивает на аномалиях его строения.

Принципиально в таком подходе нет ничего, что бы шло вразрез с основной тенденцией стилевой эволюции нэцкэ XIX века. Многие мастера этого времени с одинаковой тщательностью передавали и главное и второстепенное, в результате чего нередко разрушалась цельность замысла и произведение становилось лишь поводом для демонстрации технической виртуозности. Однако здесь очевидно желание



119. **Кокусай (Одзак Сидзо).**
Соломенная шляпа, обвитая лозой.
Олений рог, свинец

мастера поразить зрителя неожиданностью акцентов в трактовке объекта.

Наряду с традиционными темами, среди произведений Кокусая часто встречаются изображения неожиданные: старая шляпа, обвитая лозой; волк, грызущий голову казненного, и другие. И темы и их воплощение у Кокусая своеобразны: даже при самом поверхностном знакомстве с нэцкэ выделить среди них работы в стиле Кокусая не составит труда. Мастер нестандартен во всем. Большинство резчиков работали в дереве или слоновой кости — материалах, апробированных и выигранных. Кокусай берется доказать, что не менее удачных результатов можно добиться и в таком неудобном, неэффективном и дешевом материале, как олений рог, и это ему блестяще удастся. Он выбирает архаические, давно вышедшие из моды формы нэцкэ — например, саси — и на их основе создает вполне оригинальные, не повторяющие старые



120. **Кокусай (Одзакисодзо).**
Волк и череп.
Дерево, слоновая кость

образцы произведения. Наконец, Кокусай смело, с оттенком эпатажа, вводит в свои нэцкэ европейскую символику (например, якорь — христианский символ спасения⁹²), а иногда даже фигуры христианских персонажей⁹³. В Японии периода Токугава подобные действия были не просто смелы и экстравагантны, но скорее рискованны: хотя запреты на все христианское к середине XIX века были значительно смягчены, преследование христианства все еще оставалось в силе. В середине XIX века продолжают варьироваться и нэцкэ-маски. Несмотря на свой консервативный характер (в большинстве случаев они по-прежнему представляют собой миниатюрные реплики настоящих масок Но), эта форма не осталась не затронутой господствующими в эдоской резьбе тенденциями. Например, стремление к построению развернутого повествования в композиции скульптуры влияет на появление таких масок, в которых не только лицевая сто-



121. Кокусай (Одзак Содзо).
Мандзю
с изображением якоря.
Олений рог



122. Кокусай (Одзак Содзо).
Мандзю
с изображением ангела.
Олений рог

рона (что обычно), но и оборотная (в более раннее время художественно неоформленная, что согласуется и с конструкцией настоящих масок) используется для создания развернутой иконографии образа, включающей порой даже повествовательные элементы. При этом лицевая сторона оформлялась так же, как и в нэцкэ-масках более раннего времени. Примером может служить маска «Окина» («Старик») эдоского резчика Масаюки, где при сохранении общей композиции и облика благодаря добавлению изображения расцветшей ветки на оборотной стороне меняется сам сюжет: старик с расцветшей веткой — это Ханасака-дзидзи — персонаж известной японской сказки о старике, который заставлял цвести деревья.

Влияние тенденций, господствовавших в нэцкэ-катабори, объясняет и появление мандзю, составленных из нескольких маленьких масок (например, работы Тадатика).

Итак, в чем же заключаются основные особенности этого этапа развития нэцкэ?

Середина — вторая половина XIX века входит в историю этого вида пластики как время несомненного расцвета, как пе-

риод высочайшей творческой активности резчиков, проявляющейся и в оригинальности замысла, и в экспериментировании с различными, порою причудливыми материалами, и в изобретательном использовании декора.

В это время связь нэцкэ со смежными видами искусства становится все более слабой, они обретают собственный художественный язык, что не могло препятствовать, конечно, использованию отдельных элементов станковой скульптуры, резьбы масок, художественного лака и т. п. Но в отличие от более раннего времени эти элементы существуют уже в иной среде, созданной самостоятельным искусством резьбы нэцкэ.

Основными характеристиками эдоских нэцкэ середины XIX века являются: во-первых, стремление к декоративности в оформлении нэцкэ, что чаще всего выражалось в использовании обильного гравированного узора, густой сетью покрывающего поверхность фигурок, но еще не нарушающего ее пластического решения. Реже декоративизации, созданию орнаментального ритма подчиняются и собственно изобразительные элементы нэцкэ. Во-вторых, чем дальше, тем шире в трактовку нэцкэ вводится детализация, мельчайшие элементы изображения трактуются с большой точностью и тщательностью. Пластическое решение становится исключением из общего правила. В-третьих, значительно расширяется круг сюжетов, используемых в нэцкэ. Предпочтение отдается многофигурным группам, позволяющим построить повествовательную композицию. Как и в предшествующий период, используются и китайские и японские сюжеты, но появляются и чисто бытовые сцены. Игровой момент, необычная трактовка простых в своей основе и хорошо известных мотивов также отличают нэцкэ середины XIX столетия. Трансформируются и сюжеты, имеющие религиозное происхождение. «Снижение уровня» ряда представлений и травестирирование некоторых образов в условиях позднесредневековой городской культуры нашло свое отражение в переосмыслении многих персонажей нэцкэ.



123. **Масаюки.**
Маска «Окина». Лицевая сторона. *Дерево*

Вместе с тем именно в этот период созрели предпосылки для упадка миниатюрной скульптуры на рубеже XIX и XX веков. Увеличение количества выпускаемых нэцкэ и вытекающая отсюда формализация приемов, ускорение процесса изготовления нэцкэ вслед за увеличением спроса на них; перенасыщенность художественного арсенала резчиков середины — второй половины XIX века готовыми решениями и связанный с этим нетворческий подход к отдельному произведению — все это зарождается, хотя еще и не выявляется в полной мере, в середине столетия.

Наконец, этот период по праву считается временем широчайшего распространения окончательно сформировавшегося



124. Масаюки.
Маска «Окина». Обратная сторона. *Дерево*

эдоского стиля и наиболее сильного его влияния, в сферу которого попал и такой центр, обладающий прочными и давними художественными традициями, как Осака.

Примером новых веяний в осакском стиле могут служить работы мастеров XIX века, принадлежавших к одной из старейших школ резьбы нэцкэ в Осака — школе Гараку I, жившего во второй половине XVIII века. Одним из наиболее талантливых его учеников был мастер начала XIX столетия Сёраку⁹⁴. Характерной для него является нэцкэ из слоновой кости, изображающая собаку на подстилке. В целом в трактовке фигуры животного Сёраку придерживается традиций осакской школы. Однако гораздо шире, чем мастера XVIII ве-



125. Тадатика.
Мандзю из девяти масок. Слоновая кость

ка, Сёраку использует здесь гравированную штриховку. Довольно однообразная, она покрывает нэцкэ сплошь. Такой прием, как было показано, впервые стал широко применяться в Эдо. Но в данном произведении только это и может быть причислено к влиянию столичного центра резьбы.

Гораздо сильнее воздействие эдоской школы проявляется в работах другого последователя Гараку I — Тагути Гараку (Гараку II)⁹⁵. Он не был прямым учеником Гараку I, но примыкал к его школе и поэтому принял имя учителя, изменив в нем первый иероглиф. Его работы свидетельствуют о проникновении новых качеств в осакский стиль, и в еще большей степени, чем нэцкэ Сёраку.

В нэцкэ Гараку II «Мальчик на черепаше» есть все признаки, отличающие эдоские нэцкэ второй половины XIX века. Это и обилие декорировки, и композиция по типу окимоно, и мастерское использование слоновой кости, в котором чувству-



126. Сёраку.
Собака на циновке. *Слоновая кость*

ется устоявшаяся привычка к материалу. Тагути Гараку прибегает здесь к приему, который можно условно назвать «соединением объемов». В большинстве случаев старые осакские мастера, решая ту или иную композицию, заключали ее в единый объем, делая группу монолитной, без выступающих деталей. В данном случае решение иное. Фигуры мальчика и черепахи читаются по отдельности, причем последняя композиционно выступает в роли пьедестала. Такая пространственная композиция была характерна для столичных мастеров — Гёкуёся Мицухина, Ицумина Хокюдо и некоторых других.

Тем не менее нельзя сказать, что даже в этих нэцкэ, находившихся под сильным влиянием эдоского стиля XIX века, начисто отсутствует местная традиция. Она дает себя знать в компактности композиции, скульптурности объема и в манере изображения животных.

Резчики, подобные Сёраку и Гараку II, представляют одно из направлений осакской резьбы XIX века — то, которое развивалось в тесном контакте с эдоской школой. Это направление было достаточно сильным, но им не исчерпывается все многообразие миниатюрной скульптуры Осака XIX века. Мастером, в эволюции стиля которого эта тенденция прослеживается наиболее ясно, является Кайгёкусай Масацугу (1813—1892).

Масацугу родился и жил в Осака и, таким образом, был по меньшей мере свидетелем всех изменений в художественной жизни этого города на протяжении не менее шестидесяти лет. Считается, что Масацугу не учился у какого-либо определенного мастера⁹⁶, то есть с самого начала был свободен от узкошкольных ограничений, имея возможность использовать любые приемы и традиции, бытовавшие в то время в Осака. Многие исследователи утверждают также, что главным источником вдохновения для Масацугу была сама природа⁹⁷. Вероятно, это так, но очевидна и приверженность мастера к традициям осакской школы XVIII века.

В то же время нельзя сказать, что веяния XIX века не коснулись творчества Масацугу. Подобно многим другим осакским резчикам этого времени, он, особенно в начале своей карьеры, ощутил в определенной мере усиливавшееся влияние эдоского стиля.

Творчество Масацугу ясно делится на четыре периода, что понималось и самим мастером: с изменением творческого почерка Масацугу всякий раз изменял и подпись⁹⁸.

Начальный период охватывал время ученичества и первых самостоятельных работ. До двадцати лет, то есть до 1833 года, он подписывался именем Кайгёкудо.

Второй этап охватывает время с 1833 по 1843 год — это период поисков и становления собственного художественного языка. Подпись этого периода — «Масацугу»⁹⁹.

Третий период продолжался двадцать лет — с 1843 по 1863. В это время автор подписывался именем «Кайгёку» или «Кайгёку Масацугу». Это период зрелого творчества мастера, ког-



127. **Кайгёкусай Масацугу.**
Птенец, вылупляющийся из яйца.
Слоновая кость

да в его почерке начинают преобладать традиционные черты стиля Осака.

И последний, четвертый период охватывает почти тридцать лет — с 1863 по 1892. В этот период мастер подписывает свои работы или полным именем «Кайгёкусай Масацугу» или же просто «Кайгёкусай», а в его нэцкэ чувствуется стремление к реалистической трактовке объекта.

Первый период творчества Масацугу не представляет большого интереса. Становление Масацугу как самобытного мастера начинается лишь в 30-е годы XIX века.

Ко второму периоду относится нэцкэ, выполненная из слоновой кости и изображающая щенков, играющих с черепами. В целом и композиционное и пластическое решение этой группы не выходит из русла традиционных решений осакской школы. Так, характер изображения щенков восходит к стилю Гараку I и его последователей. Отсутствует здесь и

доминирующая орнаментализация, присущая эдоским нэцкэ середины XIX века. Как уже было показано, для школы Осака характерно изображение одиночного мотива, будь то фигура человека или животного. В данном же случае перед нами, напротив, многофигурная композиция, отличающаяся сложным и прихотливым пластическим ритмом, что так же, как и измельчение мотива, отличает эдоский стиль XIX века. Но этим влияние столичной школы на Масацугу и ограничивается. В дальнейшем следы раннего увлечения эдоским стилем постепенно исчезают из произведений мастера.

Следующий этап эволюции почерка этого художника может быть проиллюстрирован нэцкэ из слоновой кости, которая изображает птенца, вылупляющегося из яйца. Подпись этой нэцкэ — «Кайгёку Масацугу» — может свидетельствовать о том, что она была выполнена между 1843 и 1863 годами.

Отличия этой нэцкэ от произведений второго периода очевидны. Прежде всего она представляет собой однофигурную композицию, что дает повод предполагать ориентацию Масацугу на старую осакскую традицию. Трактовка самой формы в каждой части изображения отличается обобщенностью и стилизованностью. Очень важным моментом в оформлении этой нэцкэ является почти полное отсутствие орнаментальной обработки поверхности. Гравировка, столь обильно используемая в эдоской школе, сведена здесь к скурым штрихам, намечающим концы крыльев, хвост и клюв.

Нельзя сказать, что эту нэцкэ Масацугу решает полностью в традициях осакской резьбы XVIII века. Он лишь использует основные элементы традиции: обобщенность и некоторую стилизованность объема, однофигурность композиции и т. д. Но веяния времени в ряде деталей сказываются и здесь. Это введение в стилизованное пластическое решение фигуры тонко трактованных деталей, использование функционально непрактичных элементов изображения, наподобие тонкой и легко ломающейся ноги птенца, — детали, которая никогда не появилась бы в старой осакской нэцкэ. При всем том, это произведение стоит ближе к собственно традициям осакской



128. **Кайгёкусай Масацугу.**
Сом. Дерево

резьбы, чем произведения Масацугу предшествующего периода.

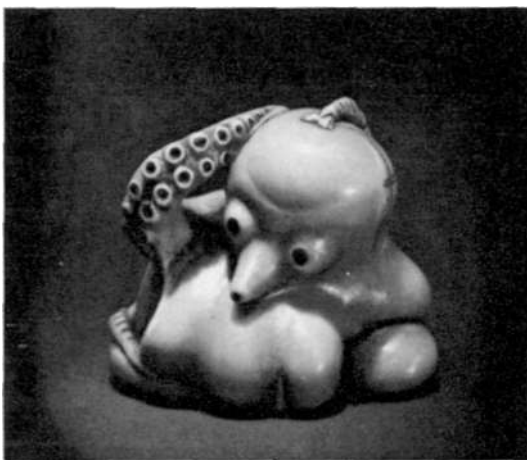
Окончательная реализация ретроспективной тенденции совершается в последний период творчества Масацугу. К этому периоду относится нэцкэ с подписью «Кайгёкусай», изображающая сома-намадзу. Работа решена в необычном для конца XIX века ключе. Во-первых, она очень велика по размеру (15 см) и по форме относится к разряду саси. Такие размер и форма широко использовались в раннеосакский период, а в XIX столетии во всех центрах были вытеснены более мелкими фигурами, среди которых преобладала форма катабори. Форма этой фигуры, предельно обобщенная, лишь с самой необходимой детализацией, а также выразительность силуэта свидетельствуют о своеобразном возрождении традиций школы Осака в XIX веке. Подобного подхода в эдоских нэцкэ этого времени не встречается.



129. Масакадзу.
Баку. Слоновая кость

Но Масацугу не просто дословно повторяет форму нэцкэ XVIII века. При всей обобщенности и тонкой стилизации — что было характерно и для ранних осакских нэцкэ и восходит к стилистическим особенностям чжуй-цзы — изображение сома выполнено в высшей степени реалистично. Возможно, что в нэцкэ такого типа мы имеем дело с зарождающимся в конце XIX века консервативным направлением в искусстве буржуазной Японии, в будущем прочно укоренившимся и лишь сравнительно недавно начавшим интенсивно растворяться во все прибывающем потоке современной художественной информации. Во второй половине XIX века это направление яснее всего прослеживается в живописи и прикладном искусстве; в скульптуре оно проявлялось только в нэцкэ и окимоно.

Ориентация на XVIII век была присуща, хотя и в меньшей мере, и другим осакским резчикам середины XIX века —



130. **Охара Мицухиро.**
Осьминог. Слоновая кость

например, Масакадзу и Мицухиро. Ретроспективное направление, проявившееся в творчестве Масацугу в наиболее чистом виде, в работах Масакадзу (1831—1891) выступает в более «современном» варианте. Масакадзу работал и в дереве и в слоновой кости, чаще прибегая все-таки к последнему из названных материалов. Влияние местного осакского стиля особенно сильно в его нэцкэ «Баку» (дословно — «тапир» — фантастическое существо, отгоняющее ночные кошмары). Как обычно в осакских нэцкэ, эта скульптура отличается цельностью и обобщенностью объема, сугубо пластической моделировкой формы и умеренным использованием гравировки. И все же такую работу невозможно спутать с более ранними нэцкэ. Много говорит здесь о знакомстве с эдоской резьбой: и измельченность пластического ритма фигуры, и умелое использование приемов обработки слоновой кости, и стремление к пирамидальной композиции.

В том же духе работал и другой резчик этого периода — Охара Мицухиро (1810—1875). Родился он в Ономити, префектура Хиросима. Затем переехал в Осака, где занимался изготовлением плектров для сямисэна из слоновой кости, а также нэцкэ из этого же материала.

В работе Мицухиро «Осьминог» есть все те особенности, которые были рассмотрены на примере нэцкэ «Баку». Здесь также обобщенность трактовки объема сочетается с тонко разработанными деталями, что в Эдо, в конечном счете, было вытеснено чисто графической разработкой формы, а в Осака достигло своего наиболее совершенного выражения.

В целом, в середине XIX века в рамках осакской школы существовали разнообразные направления. Одни из них были связаны с модным эдоским стилем, другие, восприняв ряд приемов от него, стремились возвратиться к старой осакской традиции, переосмыслив ее на новом уровне. При всем том ни новаторское, ни ретроспективное направление не сумели избежать ряда более или менее широкого заимствования элементов эдоского стиля. Возможности для ознакомления с ним и тех и других были одинаковы. Различны были подход и дальнейшая интерпретация.

Это не значит, однако, что размежевание между указанными направлениями было ясным и четким. Не только в рамках какой-либо школы, но и в творчестве отдельного художника могли проявляться то новаторские, то консервативные решения. Середина XIX века — это время, когда во всех центрах изготовления нэцкэ накапливалось огромное количество приемов, которым можно было научиться либо непосредственно у мастеров — хранителей тех или иных традиций, либо опосредованно, через их произведения.

Провинциальные центры резьбы

Было бы неправильно сводить историю японского изобразительного искусства периода Токугава к искусству Осака и Эдо. И в провинции, в городах, подчас значительно удаленных от столицы, работали свои живописцы, резчики, мастера прикладного искусства. Во многих местах развивались самобытные художественные традиции, мало или совсем не связанные с традициями столичного искусства. Все это относится и к нэцкэ.

Сейчас известно по крайней мере девятнадцать школ резьбы. В действительности их было, конечно, больше. Из надписей на нэцкэ мы знаем о том, что и во многих других городах и провинциях Японии создавались первоклассные произведения. Но рассматривать их как центры резьбы мы пока не можем: иногда топоним, обозначенный на нэцкэ рядом с именем резчика, не поддается точной идентификации, так как многие села и даже города Японии назывались одинаково; иногда известен всего один мастер, работавший в определенной местности, чего явно недостаточно для того, чтобы выделить самостоятельный центр резьбы.

В настоящем кратком очерке невозможно дать исчерпывающую характеристику даже наиболее значительных школ резьбы нэцкэ и ведущих мастеров. Разнообразие стилей, манер, почерков в искусстве нэцкэ неисчерпаемо. Здесь рассказывается лишь о самых характерных и ярких явлениях. Более или менее изучены школы Осака, Киото, Эдо, Нагоя,

Цу, Ямада, Гифу, Хида, Тамба, Ивами и ряд других. Но не все они равноценны. По своим художественным достоинствам и качеству наибольший интерес представляют нэцкэ школ Нагоя, Цу, Ямада, Ивами.

Нагоя занимает видное место среди провинциальных центров. По объему продукции, количеству работавших мастеров, по интенсивности развития нэцкэ школа Нагоя может быть сопоставлена с Осака и Эдо. Нагоя — столица провинции Овари, приамковский город, принадлежавший основной ветви правящего рода Токугава. На протяжении всей истории школа Нагоя испытывала влияние трех крупнейших центров резьбы — Эдо, Осака и Киото. Впрочем, следы этого влияния явственно прослеживаются лишь в произведениях середины — второй половины XIX века. Ранний этап развития нэцкэ Нагоя своеобразен.

Основателем школы Нагоя считается мастер, упомянутый еще в «Сокэн кисё», — Кита Тамэтака (работал в середине — второй половине XVIII в.). В его работах есть все основные признаки нагойских нэцкэ, и в первую очередь, характерный круг сюжетов. В каждой школе, в каждом центре резьбы существовали свои излюбленные темы. Для Нагоя — это флора и фауна Японии. Изображения китайских персонажей или же «повествовательные» нэцкэ эдоского типа здесь встречаются редко.

Такое положение во многом объясняется связями нэцкэ с «родственным» ему искусством — гравюрой. Нэцкэ и гравюра возникли и развивались в одной среде и под воздействием одних и тех же факторов. В некотором отношении — это касается, например, выбора сюжетов — нэцкэ находились под сильным влиянием гравюры, особенно иллюстрационной. В ранний период в нэцкэ использовались преимущественно китайские сюжеты. Познакомиться с ними можно было благодаря иллюстрированным китайским сочинениям — таким, как «Ле-сянь цюань чжуань» («Полное собрание даосских святых»), «Шань хай цзин» («Каталог гор и морей»), «Дао-



131. **Кита Тамэтака.**
Коза. *Дерево*

ши» («Будды и даосские святые») и другие, которые неоднократно издавались в Японии в период Токугава¹⁰⁰. В более позднее время на нэцкэ оказывала влияние и гравюра. А в середине — второй половине XIX века стали издаваться специальные книги гравюр, которые нэцукэси использовали как справочники. Это «Бансёку дзуко» («Изображения всевозможных занятий») и «Манга» («Пестрые картины») Хокусая, «Бамбуцу дзукай Иссай гасики» («Рисунки Иссай на все случаи жизни»), «Тёкоку гафу» («Альбом рисунков для скульптуры») Такэда Дэнэмона и прочие¹⁰¹. Из этих изданий резчики заимствовали сюжеты для собственных произведений и общий характер их интерпретации.

Однако и в XVIII и XIX веках эти книги и гравюры создавались в расчете на распространение главным образом в Эдо и Осака: в провинцию они попадали довольно редко. Поэтому тематика провинциальных нэцкэ существенно отличается от столичных, она гораздо уже.

Круг сюжетов Кита Тамэтака ограничивался изображениями животных, птиц, рыб, пресмыкающихся, раковин и т. п. Характерным его произведением является нэцкэ «Коза», выполненная из самшита — материала, наиболее часто употреблявшегося Тамэтака. Нэцкэ компактна, в ней нет выступаю-



132. Тадатоси.
Русалка. *Дерево*

щих деталей. Декоративные элементы в изображении отсутствуют, но все «информативные» детали, характеризующие фигуру, переданы точно. Объективность трактовки предмета — основное качество произведений Тамэтака.

Стиль Тамэтака был развит его учениками и последователями, причем не претерпел каких-либо серьезных изменений вплоть до середины — второй половины XIX века. Направление Тамэтака в резьбе Нагоя наиболее стабильно. Именно оно определило лицо школы в целом. Линию Тамэтака в нагойских нэцкэ продолжают такие мастера, как Тадатоси, Арима Томонобу и Тадаёси.

Тадатоси (конец XVIII — начало XIX в.) наиболее последовательно использовал приемы Тамэтака. Возможно, он был прямым учеником мастера. В его нэцкэ трудно найти качества, принципиально отличающие их от произведений Тамэтака. Тадатоси также использовал почти исключительно де-



133. Тадатоси.

Щенки на циновке. *Дерево*

рево, круг сюжетов его нэцкэ — тот же, что и у основателя школы Нагоя, трактовка этих сюжетов объективна и точна. Единственным отличием почерка Тадатоси является большая утонченность, «ювелирность» в разработке поверхности фигуры. Объемные детали тоже в большинстве случаев миниатюрны и замысловаты. Но все это справедливо только в сравнении с Тамэтака. Ни компактность нэцкэ, ни лаконичность и выразительность их объема, ни строгое следование натуре ни в коем случае не нарушаются. Отличия заметны лишь при самом внимательном рассмотрении и сравнении. Черты сходства гораздо сильнее.

Тем не менее, если подойти к творчеству Тадатоси как к этапу в развитии стиля школы Нагоя, то тенденция к утонченности и изощренности в оформлении нэцкэ представляется наиболее существенной. У позднейших последователей Тамэтака она получила дальнейшее развитие. Так, Тадаёси



134. Иккю.
Рыбы и ящерица. *Дерево, перламутр*

(середина XIX в.) — едва ли не самый прославленный резчик Нагоя, получивший почетный титул «хогэн», — в нэцкэ на традиционный в Нагоя сюжет, стремясь разнообразить художественное решение, прибегает к сочетанию двух материалов; Сато Масаёси (1819—1865) и Фудзивара Масанобу (середина — вторая половина XIX в.) используют слоновую кость вместо традиционного дерева.

Возможно, эти изменения — результат влияния столичного стиля, особенно интенсивно распространившегося в середине — второй половине XIX века. Но в ряде случаев мы можем говорить и о самостоятельной эволюции традиции Тамэтака.

Мастера Нагоя не только точно и объективно копировали натуру. В не меньшей, чем эдосским резчикам, степени им были присущи изобретательность и фантазия. Не выходя за рамки традиций школы, нагойские мастера подчас создавали



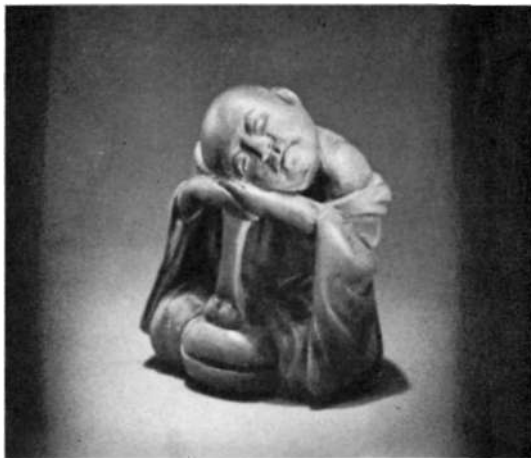
135. Арима Томонобу.
Раковины
и щупальце осьминога.
Дерево



136. Арима Томонобу.
Краб на раковине.
Дерево



137. Монах, заснувший
во время молитвы.
Дерево



138. Арима (?) Томонобу.

Монах, заснувший во время молитвы. *Дерево*

сложные, причудливые композиции. Примером может служить нэцкэ Иккю (середина XIX в.). В небольшую скульптурную группу здесь объединены ящерица и несколько рыб. Взят типично нагойский сюжет. Но в его трактовке важны не только объективность и точность, как у Тамэтака или Тадатоси. Цель у Иккю иная. Причудливый облик рыб, хищная поза ящерицы производят впечатление чего-то необычного, странного, фантастического. При всем том их движения, строение и фактура переданы в полном соответствии с традициями Тамэтака.

Впрочем, в произведениях ряда резчиков Нагоя XIX века нельзя отрицать влияния Эдо. Оно проявлялось не столько в использовании стилистических особенностей столичных нэцкэ, сколько в заимствовании сюжетов.

Арима Томонобу (конец XVIII — начало XIX в.) — мастер вполне традиционный — в целом придерживался принципов



139. Гэссан.
Лошадь и олень. *Дерево*

Кита Тамэтака. Однако среди его нэцкэ встречаются и такие, в которых используются типично эдоские приемы, в частности, так называемая «эротическая аллюзия»; нэцкэ на вполне благопристойный сюжет из-за едва заметных смещений в композиционном решении, в трактовке отдельных деталей приобретает недвусмысленный и ясно читающийся эротический подтекст. Это происходит, например, в его нэцкэ «Монах, заснувший во время молитвы». Изображена сцена, хорошо известная и по другим произведениям, в которых смысл ограничивается описанием происходящего. Здесь же благодаря чуть измененной позе монаха и едва заметной деформации палочки сцена приобретает фривольное звучание.

Другой пример: нэцкэ резчика середины — второй половины XIX века Гэссана изображает казалось бы совершенно простую, трогательную сценку — лошадь и олень, стоящие рядом, склонили головы друг к другу. Поза, фактура, как и в



140. Масатоси.
Заяц. *Дерево, рог*

других нагойских нэцкэ, переданы тщательно. Но изображение здесь имеет скрытый смысл. Иероглифы, обозначающие по отдельности «лошадь» и «олень», вместе читаются «бака», что значит «дурак». Появление нэцкэ, в смысловой структуре которых присутствует «игровой» элемент, шуточный подтекст, скорее всего связано с влиянием Эдо, которое во второй половине XIX века во многих провинциальных центрах, в том числе и в Нагоя, формирует отдельное «проздоское» направление. Однако старые, исконно нагойские традиции были сильны и в это время. Многие мастера по-прежнему работали в духе основателя школы Тамэтака. Достаточно сравнить нэцкэ резчика середины — второй половины XIX века Масатоси «Заяц» с «Козой» Тамэтака, чтобы понять, как тщательно сохранялся стиль ранних нагойских нэцкэ в работах поздних мастеров. К этому же направлению принадлежат и работы брата Масатоси Масакадзу.



141. Масатоси.
Заяц и сноп соломы. *Дерево, рог*



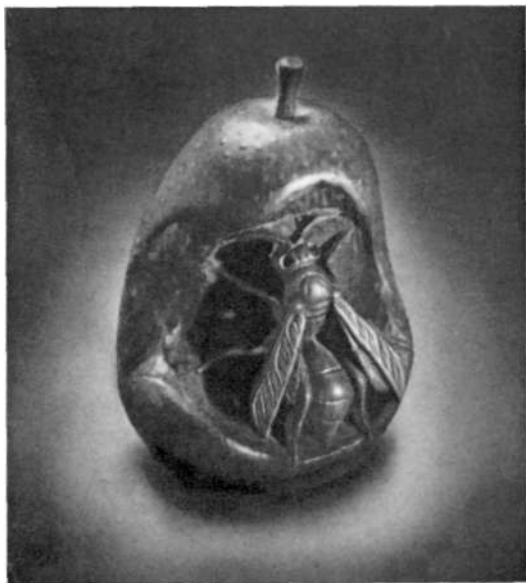
142. Масакадзу.
Улитка. *Дерево*

Гифу. Нагоя — единственный провинциальный центр, в котором не только развивались местные художественные традиции, но влияние которого, подобно влиянию столичной школы, распространялось вовне. В частности, его воздействие испытывала школа Гифу — главного города провинции Мино. соседней с Овари.

Одним из наиболее интересных мастеров школы Гифу был Бадзан (1838—1897), в творчестве которого влияние традиций Нагоя очевидно. Бадзан особенно известен своими нэцкэ, изображающими прогрызенную грушу с осой внутри. Такие нэцкэ близки произведениям мастеров Нагоя. Точно так же, как Тамэтака, Тадатоси и другие, Бадзан описывает предмет со всеми его деталями. Но в определенном смысле идет еще дальше: он изображает даже то, что в действительности не обращает на себя внимание наблюдателя. При всем том нэцкэ Бадзана не производят впечатления «ботанических штудий», их форма всегда осмыслена художественно, они по своему изысканны.

Мастерски передавал Бадзан и фактуру. При этом для изображения наростов на коже жаб, поверхности плодов, а также иероглифов подписи он прибегал к технике, которую по чисто внешнему впечатлению иногда называют «чеканкой по дереву». Заклучалась она в следующем. Тонким стилетом с закругленным концом мастер выдавливал на поверхности нэцкэ орнамент или подпись. Изображение, впоследствии выпуклое, на данной стадии оказывалось заглубленным. Далее мастер состругивал поверхность нэцкэ до тех пор, пока она не сравнивалась с уровнем вдавленного орнамента или подписи. И, наконец, нэцкэ погружали в воду и оттиснутый рисунок появлялся на поверхности фигуры «сам собой»¹⁰².

Общепризнано, что эта техника была впервые использована основателем школы Нагоя Тамэтака, применявшим ее в основном в подписи. Известно также, как строго подобные секреты охранялись резчиками нэцкэ: благодаря им поддерживалась репутация школы, приобретались преимущества в конкуренции с другими мастерскими. Использование приема



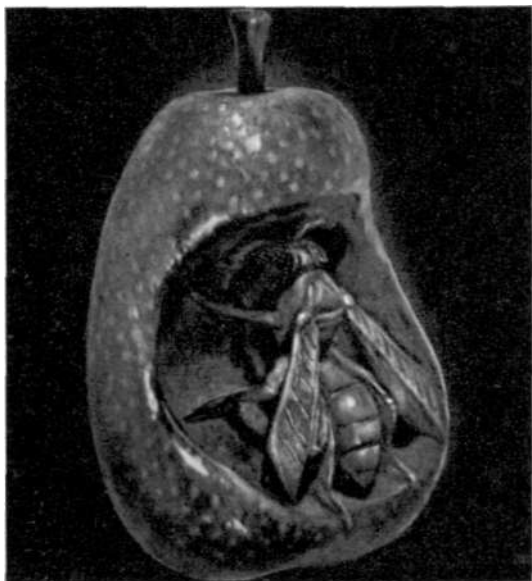
143. **Бадзан.**
Оса и груша. *Дерево*

«чеканки по дереву» в той или иной нэцкэ прямо указывает на авторство мастера, принадлежавшего к линии Тамэтака. Но если это так, то, может быть, Бадзана следует отнести скорее к школе Нагоя, чем к Гифу? В связи с использованием Бадзаном специфически нагойской техники, возможны два определения места его деятельности: или Бадзан родился в Гифу, а учился и работал в Нагоя, или, если столь тщательно скрываемая техника во второй половине XIX века уже была известна и в других центрах резьбы, Бадзан относится к школе Гифу¹⁰³. Более вероятно второе предположение, так как многие мастера приезжали учиться в Нагоя, в мастерские, где были известны приемы Тамэтака, а затем, возвра-

тившись на родину, продолжали работать так, как их научили. Вопрос о месте деятельности Бадзана нельзя считать решенным окончательно, но в любом случае можно говорить о существовании единых тенденций в резьбе нэцкэ ряда школ так называемого района Тьюкё¹⁰⁴ — Центральной Японии. Приоритет здесь принадлежал школе Нагоя.

Бадзан — не единственный мастер, обращавшийся к сюжету «Груша и оса». В истории нэцкэ можно выделить целую группу резчиков, создававших нэцкэ на эту тему. Их по крайней мере шесть: наряду с Бадзаном — Гэкко (начало XIX в.), Когэцу (первая половина XIX в.), Сангэцу (конец XVIII — начало XIX в.), Итиминсай (середина XIX в.) и Готику (середина XIX в.). Место деятельности каждого из них определить очень сложно. Известно только время, когда работали эти мастера. Их нэцкэ стилистически близки. Мало того, с одной стороны, трактовка деталей — таких, как крылья, лапы, форма тела осы, — в их нэцкэ одинакова, налицо буквальное совпадения; с другой стороны, произведения Итиминсай и Готику, а особенно Гэкко, Когэцу и Сангэцу, во всех отношениях совпадают с рассмотренной нэцкэ Бадзана. Связь последних трех мастеров с Бадзаном, а следовательно со школой Гифу, подтверждается и анализом их имен. В имя Бадзана входит иероглиф «гора», присутствующий и в имени Сангэцу. Второй иероглиф имени Сангэцу — «луна» — входит в имена Гэкко и Когэцу. Иероглифы же имени Когэцу — те же, что и в имени Гэкко, но в обратном порядке. Единство «составных» в именах мастеров может указывать на принадлежность их к одной мастерской. Не только среди резчиков, но и среди живописцев, скульпторов было принято брать для псевдонима один из иероглифов имени учителя, причем такое «кочевание» иероглифов могло охватывать несколько поколений мастеров.

Все это позволяет с большой долей уверенности предположить, что шесть названных мастеров принадлежат к одной школе — либо Нагоя, либо Гифу. Но, так как принадлежность Бадзана к той или другой школе находится под сомнением,



144. Когэцу.
Оса и груша. *Дерево*

правильнее будет отнести их к «стилю Тюкё». Этот термин охватывает характерные особенности, в равной мере присущие Нагоя, Гифу и другим школам Центральной Японии, а именно: реалистическую трактовку объекта, предпочтение, отдаваемое в сюжетах изображению флоры и фауны, компактность композиции и выразительность объемного решения нэцкэ.

Ямада. Провинция Овари, столицей которой является Нагоя, граничит на севере с провинцией Мино, а на юго-западе — с провинцией Исэ, в которой ведущую роль играли школы городов Ямада и Цу.

Стилистически в нэцкэ резчиков этих центров также прослеживается связь с Нагоя, но она слабее, чем в нэцкэ Гифу. Круг сюжетов мастеров из Исэ примерно тот же, что и у резчиков Нагоя: животный и растительный мир. Но гораздо чаще здесь появляются изображения иного рода: исторические и религиозные персонажи — Оно-но Комати, Тайра-но Тадамори, Дарума, «волшебный котелок», сэннины и другие. Трактовка типично «провинциальных» сюжетов тоже несколько иная. Чаще, чем в Нагоя, здесь используется слоно-вая кость.

Нагойская традиция в Ямада представлена такими нэцкэ, как «Цикада на орехе» работы резчика первой половины XIX века Рюсэси. В его произведениях присутствуют «анатомическая» точность в описании предмета, объективность проработки деталей, непосредственность передачи фактуры, которые были присущи мастерам линии Тамэтака. Теми же качествами обладают нэцкэ и других мастеров Ямада: Масатоми, Масанао II, Масанобу.

Однако пронагойское направление не является ведущим в школе Ямада. Наибольшее распространение здесь имели нэцкэ, выполненные в традициях семейства Масанао.

В настоящее время, основываясь на таких характеристиках, как почерк подписи, материал и стилистические особенности нэцкэ, можно выделить по крайней мере трех резчиков Масанао: Судзуки Масанао (Масанао I), Миякэ Масанао (Масанао II) и его сын, также Миякэ Масанао (Масанао III). Их деятельность охватывает почти столетие: середина XIX — первая половина XX века. Некоторые исследователи связывают с их творчеством развитие школы Ямада в целом¹⁰⁵. Впрочем, есть и еще более категорическое мнение. Уэда Рэйкити утверждает, что большинство резчиков, работавших в Ямада, подписывались именем Масанао¹⁰⁶. Это еще больше усложняет проблему атрибуции произведений с такой подписью. Все же благодаря некоторым отличиям в написании иероглифов (особенно второго) имени, а также стилистическим признакам, подобная атрибуция возможна.



145. **Рюсэнси.**
Цикада на орехе. *Дерево*



146. **Масанао I.**
Грибы. *Дерево*

Судзуки Масанао (1815—1890) был основателем династии Масанао в Ямада. Несмотря на то, что в его произведениях немало черт, присущих провинциальным нэцкэ в целом, кое-что в них отличает только Ямада. По сравнению с нагойскими мастерами и даже такими резчиками школы Ямада, как более ранний Рюсэнси, Судзуки Масанао интересует не столько фактура предмета или его мелкие детали, сколько целостная форма. Масанао не стилизует, подобно, например, его однофамильцу из Киото; он скорее выбирает в форме предмета наиболее выразительный аспект и заостряет внимание на нем, избегая таких «отвлекающих» моментов, как точная разработка поверхности, передача фактуры, сложная композиция и т. д. В его нэцкэ «Грибы» поверхность не разработана совсем, фактура не передана, но тем больше привлекает форма, компактная, лаконичная и выразительная благодаря своим текучим, плавным и спокойным очертаниям.

Ученик Судзуки — Миякэ Масанао (1848—1922) — работал в том же духе. Его нэцкэ с трудом можно отличить от работ его учителя. К тому же и почерк их подписи очень похож. Миякэ лишь более внимателен к трактовке поверхности,



147. Масанао II.
Цветы пиона.
Слоновая кость



148. Масанао III.
Волшебный котелок для чая.
Грецкий орех

тоньше передает фактуру плодов, цветов, листьев, точнее прорабатывает шерсть животных, строение насекомых. Нэцкэ сына Миякэ Масанао — Масанао III (конец XIX — первая половина XX в.) существенно отличаются от произведений его предшественников. Наряду с деревом Масанао III широко использует слоновую кость, грецкий орех и рог. Он прибегает к тщательной детализации изображения, его работы зачастую отличаются усложненностью композиции, перегруженностью мелкими деталями, подробностью объемного решения. Не ограничиваясь лишь изображением животных, мастер обращается и к другим темам, нередко перекликающимся с темами, характерными для эдоской школы.

Столь резкое отличие произведений Масанао III от нэцкэ Судзуки и Миякэ Масанао объясняется тем, что он работал уже в XX столетии — в период, когда, с одной стороны, эдоский стиль резьбы стал своего рода общеяпонским эталоном, а с другой — искусство нэцкэ начинает изменять свой характер; сами японцы со временем постепенно отказываются от нэцкэ, изделия начинают изготавливаться на экспорт.

Цу. Школа Ямада — сравнительно молода: большая часть ее нэцкэ датируется XIX столетием. Однако в провинции Исэ нэцкэ создавались и в более раннее время. В городе Цу, находящемся неподалеку от Ямада, уже в середине — второй половине XVIII века сформировалась своя школа резьбы нэцкэ.

Старейшим мастером не только Цу, но и всей провинции Исэ, является Танака Минко (1735—1816), имя которого упоминается в «Сокэн кисё», что свидетельствует о его высокой профессиональной репутации.

В нэцкэ Минко, представляющих ранний период развития школы Цу, есть много общих черт с произведениями того же времени школы Нагоя.

Кита Тамэтака, основоположник школы Нагоя, и Танака Минко были современниками. Оба признанных мастера работали в близкой манере. Если сравнить нэцкэ того и другого, например, изображающие лежащих коз (и у Тамэтака и у Минко это один из наиболее часто варьирующихся сюжетов), то выяснится, что все сказанное о почерке Тамэтака справедливо и для работ Минко. Есть, впрочем, и некоторые отличия. Минко уделяет больше внимания графической обработке поверхности, проще строит композицию, чаще прибегает к таким приемам, как инкрустация глаз металлом или прозрачным рогом. Круг сюжетов Минко гораздо шире. В его работах изображаются не только звери, птицы и рыбы, но и сэннины, персонажи китайской истории (например, Юй Жан), мифологии (Амэ-но Удзумэ), иногда даже бытовые сценки. Но это малозначительные отличия. Возможно, в тот период, во второй половине XVIII века, стилистическая общность различных школ района Тюкё была еще более явной, чем в последующее время.

В XVIII и начале XIX века стиль Танака Минко безраздельно господствовал в школах провинции Исэ. И прямые ученики, и более отдаленные последователи тщательно сохраняли все особенности, присущие почерку патриарха школы. Такие нэцкэ резчика конца XVIII века Кокэя, как «Коза» и



149. **Танака Минко.**
Коза. *Дерево*

«Барсук-оборотень», выглядят едва ли не прямыми повторениями работ Минко. То же относится и к произведениям Томина (конец XVIII — начало XIX в.).

Однако в середине XIX века у последователей Минко появляются конкуренты: усиливается влияние школы Ямада в лице резчиков, работавших в стиле семейства Масанао.

Таким образом, относительно школы Цу нам известны лишь имена мастеров XVIII — начала XIX века, относительно школы Ямада — имена резчиков XIX столетия. Однако совершенно очевидно, что как в Ямада мастера должны были существовать в XVIII веке, так и в Цу они не могли внезапно исчезнуть в XIX. История провинциальных школ на сегодняшний день изучена довольно слабо. Исследователи располагают лишь отрывочными сведениями о мастерских и об отдельных резчиках. Во многих случаях отнесение мастера к определенной школе делается сейчас на основании только



150. **Кокэй.**
Барсук-оборотень. Дерево

стилистического анализа. В таких условиях ошибки неизбежны. Вполне вероятно, что некоторые резчики, которых ныне относят к школе Цу, в действительности работали в Ямада, и наоборот. И пока правильнее было бы рассматривать обе школы как единый стиль Исэ.

Школа Исэ — одна из наиболее консервативных в истории нэцкэ. Стиль Танака Минко, несколько измененный, модернизированный мастерами семейства Масанао, просуществовал в качестве основной линии развития этой школы на протяжении всей ее истории. Тем не менее и эта школа не могла остаться полностью не затронутой влиянием столичных вкусов. Во второй половине XIX века в Исэ появляются мастера, в чьих работах заметно знакомство с эдоскими нэцкэ. Это, например, Масакацу (1839—1899), сын Масанао I. Такие его произведения, как «Монах со светильником», «Даосский святой Чжан Голао», «Поэтесса Оно-но Комати», бы-

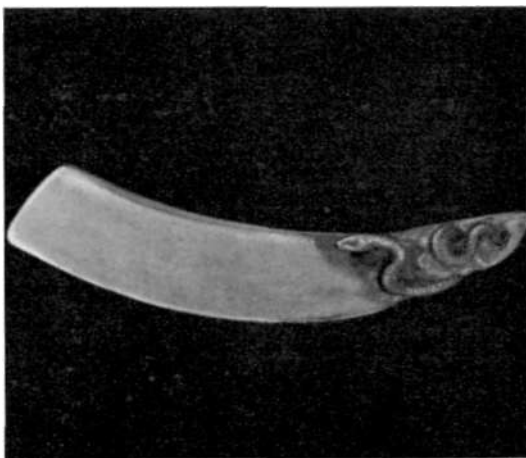


151. Цикада на тыкке-горлянке.
Черный коралл

товые оценки, выходят за рамки традиционной тематики школы Исэ, но согласуются с сюжетами, принятыми в столичной школе. Эдоским вкусам отвечает и стремление Масакацу к повествовательности, усложненности композиции. Это явление закономерное. Существование проэдоского направления присуще почти всем провинциальным центрам середины — второй половины XIX века.

Ивами. Школа Ивами едва ли не наиболее самобытная среди провинциальных центров. Столичные вкусы практически совсем не затронули произведения ее резчиков. Создается впечатление, что между Эдо, Осака и Нагоя, с одной стороны, и Ивами — с другой, совершенно отсутствовали контакты, оказавшие существенное влияние на другие центры.

Действительно, географическое положение провинции Ивами способствовало обособленному развитию ее культуры. Ива-



152. Томихару Сэйёдо (?)
Змея. Клык кабана

ми (ныне входит в префектуру Симанэ) находится в юго-западной части Хонсю — главного острова Японии — на побережье Японского моря, недалеко от Хиросимы. В Ивами, отрезанной от столичного центра горами, реками и озерами, отделенной более чем половиной острова, трудно было держаться в курсе культурной жизни Эдо. Во многом благодаря этому и развился тот уникальный стиль резьбы, который в литературе о нэцкэ называется стилем Ивами, или стилем Ивао¹⁰⁷

Основателем школы Ивами был Томихару Сэйёдо (1723—1811). Несмотря на всю самобытность его стиля, Томихару был непосредственно связан со столичной школой, — в Эдо он ездил учиться искусству резьбы¹⁰⁸. Однако следы этого обучения совсем не видны в его произведениях. Вероятно, Томихару воспринял у столичных мастеров самую азбуку, техническую часть искусства резьбы, а все остальное — круг

сюжетов, характер их трактовки, композиционное решение и т. д. — было выработано им самим.

Томихару прожил долгую жизнь. Немало резчиков прошли обучение в его мастерской. Его стиль получал все большее распространение в Ивами. До настоящего времени не дошло сведений о том, чтобы кто-нибудь, кроме Томихару, уезжал из Ивами учиться. Вероятно, благодаря деятельности основоположника школы, в этом уже не было необходимости.

Стиль школы Ивами родствен другим провинциальным школам. Так же, как в Нагоя и в Цу, резчики Ивами использовали материалы, которые были доступны, которыми богат юго-запад острова Хонсю: клык дикого кабана, китовый ус, персиммон, окаменевшее дерево, рог буйвола, иногда самшит. Чаще, чем в других школах, в Ивами резали нэцкэ из *умимацу* — черного коралла. Встречается и слоновая кость, но по сравнению с другими школами — редко.

Круг сюжетов Томихару и его школы также сугубо «провинциален» — флора и фауна Японии. Их трактовка отличается жизнеподобием и точностью в передаче деталей, что было присуще и школам Центральной Японии. Но и среди этих «родственных» школ Ивами по ряду признаков стоит особняком.

Во-первых, трактовка животных, насекомых, растений в нэцкэ мастеров Ивами отличается большой стилизованностью, обобщенностью. Во-вторых, в работах Ивами появляется новый, уникальный для миниатюрной скульптуры Японии, подход к передаче движения.

В нэцкэ Нагоя, Ямада, Цу изображения животных даются изолированно, вне окружающей среды. Позы их могут быть весьма динамичны, но это статичная динамика, динамика застывшего движения. В нэцкэ Ивами — решение другое. Мастера зачастую не используют всей поверхности блока материала для создания изображения. Блок сохраняет свою изначальную форму: клык вепря, например, только полируется, но форма его сохраняется. Большую часть блока оставляют незаполненной и используют как фон для фигуры,

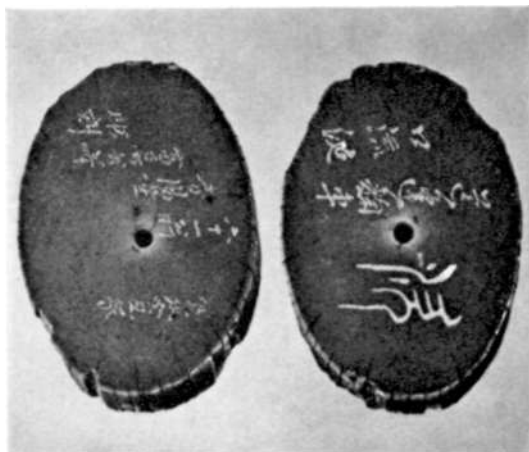


153. Томихару Сэйёдо.
Лягушка на листе таро. *Дерево*

причем воспринимается он как своеобразная «среда обитания», в которой живут и движутся змеи, черепахи, ящерицы и т. д. Ощущение движения или, точнее, передвижения во многих нэцкэ Ивами достигается благодаря тому, что само изображение помещается с краю блока.

Одним из лучших произведений школы Ивами является неподписанная нэцкэ, которую по ряду стилистических признаков можно отнести к резцу самого Томихару или его дочери Бунсёдзё. Нэцкэ представляет собой отполированный клык кабана¹⁰⁹. В узкой его части помещено изображение змеи. Чем ближе к середине, тем сильнее расплетаются тугие кольца ее тела, и движение вперед становится явственно ощутимым, «живым».

В подобном сочетании незаполненного пространства и фигуры можно усмотреть определенные аналогии с живописью, в первую очередь, монохромной. Трудно сказать, имело ли место прямое влияние живописи на нэцкэ Ивами, однако



154. Томихару Сэйёдо.
Мандзю. Слоновая кость

ряд факторов может служить косвенным свидетельством в пользу такого предположения. Прежде всего, это уникальное в истории нэцкэ размещение на поверхности скульптуры длинных иероглифических надписей, выполненных скорописью. Обычно надписи на нэцкэ сводились лишь к имени резчика. Реже мастер сообщал о своем возрасте в момент создания произведения. В нэцкэ Томихару, его дочери Бунсёдзё, резчика Гохо и других встречаются гораздо более пространственные тексты. Вот пример одного из них: «Изображение лягушки на листе таро. Выполнено Томихару, живущим на востоке от озера Хако, в провинции Сэкисю (другое название провинции Ивами. — М. У.), недалеко от горы, на которой располагается храм Дзюходзи. Начерно изображение было вырезано в жилище отшельника Сэйгэн-ан в Какуси той же провинции весной года Тигра эры Тэммэй [1782 г.]»¹¹⁰. Порою связь с живописью и каллиграфией (в Японии эти два искусства не разделялись; существует общий для их

обозначения термин — «сёга») выступает в нэцкэ Томихару с еще большей очевидностью. Иногда каллиграфическая надпись является главным и единственным содержанием произведения. Так, одна из нэцкэ Томихару представляет собой простой срез слоновьего бивня с отверстием посередине¹¹¹. С обеих сторон имеются надписи. На первой: «Я — старик 61 года, Сэйёдо Томихару, сам сочинил текст, скомпоновал и вырезал эти каллиграфические строки в год Быка эры Кансэй [1793 г.]». На другой стороне каллиграфическая надпись, подобная нередко встречающимся и в живописных и каллиграфических свитках: «На дороге мне повстречалась повозка с сакэ. И у меня потекли слюнки»¹¹².

Вслед за Томихару и Бунсёдзё другие резчики школы Ивами также стали включать в свои произведения не менее пространственные надписи.

Известно, что Томихару был человеком образованным, что он прошел обучение в буддийском монастыре и, как всякий японский ученый, великолепно владел каллиграфией. В еще большей степени это относится к Бунсёдзё, которая прославилась не только как мастер резьбы нэцкэ, но и как поэтесса — сочинительница стихов-хайку, что имеет уже непосредственное отношение к каллиграфии.

Возможно, подобное сочетание талантов и интересов основоположников школы проявилось сначала в их собственных произведениях, а в дальнейшем, в силу преемственности, перешло к их последователям и в конечном счете стало отличительной чертой стиля Ивами в целом.

Завершая обзор развития искусства нэцкэ в различных областях Японии, нужно констатировать, что на протяжении XIX века и в центральных, и в провинциальных школах постепенно усиливалось влияние стиля Эдо. На рубеже XX столетия оно достигло своего апогея. В результате, в этот последний период истории миниатюрной скульптуры во многих центрах резьбы местные особенности нэцкэ исчезают.

**Миниатюрная скульптура
периода Мэйдзи.
1868—1912**

Вторая половина XIX века — сложный период в истории Японии. Революция Мэйдзи 1868 года ознаменовала переход страны на путь капиталистического развития. Лозунгами дня стали модернизация, упразднение старого феодального уклада жизни. Существенным моментом в процессе модернизации Японии явилась ориентация на Европу едва ли не во всех сферах жизни. Экономика, культура и даже быт перекраивались на европейский лад. Коснулось это и изобразительного искусства. Лейтмотив эпохи — модернизация и европеизация — ощущался здесь яснее, чем где-либо, но в то же время ситуация в разных его областях была далеко не однозначной.

Действительно, в эпоху Мэйдзи люди науки и искусства, до этого лишенные прямых и полноценных контактов с европейской культурой, вдруг оказались лицом к лицу с колоссальным потоком информации о Западе. Изучение западной культуры теперь не только не запрещалось, как в период Токугава, но даже поощрялось правительством. Увлечение европейской культурой, и, в частности, искусством, казалось бы, на время поглотило японцев полностью, не оставив места для развития национальных художественных традиций. Внезапность появления произведений, выполненных в европейском стиле, и их сравнительная многочисленность дают некоторые основания для того, чтобы эпоху Мэйдзи в истории японского искусства считать временем безоговорочного

преобладания европеизирующей тенденции, временем освоения новой художественной информации, временем подражания.

Однако на практике процесс был более сложен. Японская художественная традиция не исчезла и не могла исчезнуть окончательно. Она была лишь потеснена увлечением западным искусством, но продолжала развиваться, стремясь найти решения традиционные и вместе с тем современные. Это касается и живописи, и скульптуры, и прикладного искусства — например, одежды.

Европейский костюм, особенно мужской, почти сразу после 1868 года входит в обиход, главным образом, среди военных и чиновников на государственной службе. Некоторое время он соседствует с традиционной одеждой, образуя порой причудливые сочетания с ней. Вскоре, однако, «сферы действия» того и другого разграничиваются довольно четко: европейский костюм предназначается для службы, японский — для дома. В целом такое разграничение сохраняется и до сих пор. Но в конце XIX — начале XX века рост националистических идей затрагивает и область быта: в одежде все сильнее проявляет себя тяготение к национальному костюму.

В 1905 году фирма Мицукоси выпустила в продажу шелковые женские кимоно с рисунком, подражающим узорам времени Гэнроку (1688—1703), искусство которого во многих отношениях было воплощением и наивысшей точкой художественного развития периода Токугава. Рисунки на кимоно в то время отличались элегантностью, некоторой экстравагантностью. Выпуск в 1905 году кимоно «гэнроку» стал своего рода отправным пунктом в распространении моды на традиционное национальное искусство в целом. В следующем году в моду вошел роскошный и импозантный стиль периода Момояма. В таких костюмах обильно использовалась роспись серебряной и золотой красками в полном соответствии с вкусами конца XVI века¹¹³. Традиционный костюм — и женский и мужской — не был упразднен не только как домашняя, но и как выходная одежда на протяжении

всего периода Мэйдзи. В свою очередь нэцкэ, являясь деталью традиционной одежды, также не были окончательно выведены из употребления, хотя, конечно, необходимость в них существенно сократилась. Тем не менее ряд профессиональных резчиков нэцкэ продолжал работать и в это время.

На развитие нэцкэ в период Мэйдзи оказывали воздействие следующие факторы.

Во-первых, политика мэйдзийского правительства по отношению к религии. Указом, выпущенным в 1875 году, было объявлено о том, что уничтожается ранее имевший место синкретизм буддизма и синто, что буддизм перестает быть государственной религией¹¹⁴. Вслед за этим большое количество храмов — и буддийских и синтоистских — было упразднено, что пагубно сказалось на развитии традиционной буддийской скульптуры. Резко сократилась потребность в буддийских статуях как храмовых, так и малого размера — для домашних киотов. Мастера, лишённые заказов, вынуждены были обратиться к другим формам скульптуры — нэцкэ и окимоно, которые во второй половине XIX века стали пользоваться большим успехом за границей. Таким образом, число резчиков нэцкэ даже увеличилось, что обусловило продолжение развития этого вида искусства на протяжении всего периода Мэйдзи. В то же время характер миниатюрной скульптуры изменился. Теперь, в отличие от периода Токугава, производство нэцкэ было рассчитано не столько на внутренний, сколько на внешний рынок. Ориентация на вкусы европейцев привела к изменению круга сюжетов: иностранцев интересовали, в первую очередь, скульптурные иллюстрации экзотических обычаев, церемоний, типов. Подобные сюжеты стали преобладать.

Вследствие того, что европейцами ценились изделия исключительно из слоновой кости, в нэцкэ произошли и определенные стилистические изменения: тенденция к дробной и сухой детализации, к измельчению формы, которая появилась еще в середине XIX столетия и которой благоприятст-

вовало почти исключительное использование резчиками слоновой кости в 1860—1880-е годы, достигла в период Мэйдзи своего апогея.

Вторым фактором, оказавшим воздействие на развитие нэцкэ, было изменение общественного статуса резчиков и перемена отношения публики к скульптуре, в том числе и к нэцкэ. В период Токугава резчики нэцкэ рассматривались скорее как ремесленники, нежели как артисты, подобно живописцам или каллиграфам, чей общественный статус был очень высок. Отдельные исключения для нэцукэси имелись, о чем свидетельствует присвоение некоторым из них почетных титулов «хогэн» и «тэнка-ити», но такие случаи были крайне редки. Как правило, подобный титул давался резчику в том случае, если он привлекался на постоянную службу ко двору сёгуна или же владетельного князя-даймё¹¹⁵.

В период Токугава нэцкэ были не более чем искусно украшенными утилитарными предметами. В конце XIX — начале XX века их уже считали произведениями искусства, достойными занять место на художественной выставке и стать объектами сугубо эстетического восприятия. Резьба по дереву и кости из незначительного ремесла превратилась в полноправный вид искусства¹¹⁶.

Не последнюю роль в этом сыграли европейцы. Импульс к переоценке национальной резьбы был дан на Венской выставке японского искусства 1873 года. Высокая оценка произведений японской пластики в австрийской прессе побудила японцев к устройству аналогичных выставок в самой Японии. Так, в 1877 году состоялась первая Выставка поощрения отечественной промышленности (Найкоку кангё хакуранкай). На выставке преобладали нэцкэ, выполненные из слоновой кости на сюжеты вполне традиционные и характерные для середины XIX века: японские обычаи и нравы, национальные поэты, актеры и т. д.¹¹⁷ Многие из мастеров, принимавших участие в этой и последующих выставках, хотя и работали в станковой скульптуре, не менее прочно вошли в историю нэцкэ. К их числу принадлежат, например,

Асахи Гёкудзан, Такамура Тоун, его ученик Такамура Коун и другие. Впоследствии многие из них стали преподавателями в классах станковой скульптуры национального направления различных художественных заведений, устроенных по европейскому образцу. Именно здесь стали развиваться новые тенденции традиционной японской скульптуры. Для понимания роли и места искусства нэцкэ в развитии японской скульптуры в целом тот факт, что у истоков новой национальной пластики Японии стояли мастера, в творчестве которых резьба нэцкэ занимала видное место, имеет большое значение.

На художественный почерк многих, в том числе и ведущих мастеров, стала оказывать некоторое влияние европейская скульптура и ее принципы. Особенно широко был распространен такой сравнительно новый для японского искусства прием, как создание нэцкэ по предварительным наброскам с натуры. Изредка подобная практика встречалась и раньше. Но до периода Мэйдзи она не имела систематического характера, да и по существу была несколько иной. Известна история о том, как Томокадзу, резчик из Гифу, для создания нэцкэ в виде фигуры оленя отправился в горы, чтобы увидеть там оленя в естественной обстановке, своими глазами наблюдать его повадки¹¹⁸. Известно также, что в таких провинциальных центрах, как Нагоя и Гифу, некоторые резчики использовали собственные рисунки в качестве эскизов для нэцкэ. Но то, что эти эскизы выполнены с натуры, ничем не подтверждается. Скорее, они сделаны по памяти. В период Мэйдзи практика набросков с натуры распространилась непосредственно под влиянием европейского искусства, под воздействием реализма европейского толка. Так, известно, что Такамура Тоун (1846—1910), несмотря на то, что прошел полный курс обучения у мастера буддийской скульптуры и сам создавал вполне традиционные произведения, не был чужд господствующим в художественном мире настроений и также увлекся рисованием с натуры, что не могло не отразиться на его нэцкэ. Натурные эскизы ши-

роко использовались и его учеником Такамура Коуном (1852—1934), с именем которого связывается возрождение традиционной деревянной скульптуры в 1880-е годы, и Асахи Гёкудзаном (1844—1923) — не менее известным мастером, одинаково успешно работавшим и в станковой скульптуре и в нэцкэ.

Тенденция к реализму европейского толка вызвала к жизни довольно странные, но показательные для парадоксального по своему характеру периода Мэйдзи приемы создания нэцкэ. С одной стороны, под воздействием европейской художественной традиции распространилось стремление к реалистическим эффектам. С другой — эта ориентация на Европу причудливо соединилась с местными навыками в создании скульптуры, порой диаметрально противоположными «натурным». Так, издревле в японской скульптуре использовался метод исполнения произведений по рисункам или печатным изображениям, которые выпускались специально для этой цели. Подобный метод, избавлявший резчиков от предварительных набросков, применялся очень широко, что дало основание японскому художественному критику Окамото Касаю в предисловии к книге Такэда Дэнзэмона «Бидзюцу тэ-коку гафу» («Альбом картин для скульптуры»), вышедшей в 1892 году, заявить, что создание скульптур с картин и рисунков является характерной для Японии чертой, которую следует сохранять и поощрять¹¹⁹. Для духа времени показательны то, как стал использовать этот прием Такамура Коун: вместо обычных рисунков в японском стиле, которые соответствовали специфике традиционной резьбы, он обратился к гравюрам, выполненным в европейском стиле¹²⁰, что повлияло на усиление реалистических черт в его станковых и миниатюрных произведениях.

Таким образом, европейское влияние проникает и в творчество мастеров, которые принципиально придерживались сугубо национального направления в искусстве.

И еще один фактор, оказавший влияние на дальнейшее развитие искусства нэцкэ. Несмотря на то, что существование

европейской художественной традиции было на первых порах далеко не однозначным и она имела не только горячих приверженцев, но и не менее убежденных противников, именно эта традиция во многом определила специфику резьбы нэцкэ периода Мэйдзи. Выразилось это не столько в резком изменении внешнего облика нэцкэ, сколько в перемене атмосферы, в которой они создавались. Из этой предпосылки вытекают как некоторые формальные изменения в стиле резьбы, так и трансформация психологического настроения мастеров по отношению к самим себе и к своим произведениям, и публики по отношению к изделиям, не так давно считавшимся ремесленными поделками.

Больше всего на изменение атмосферы художественной жизни Японии периода Мэйдзи повлияли организация художественных обществ и устройство выставок. Художественные общества, организации и учебные заведения европейского типа — явление, почти совсем не известное в средневековой Японии. Уже в 1876 году была образована Технологическая художественная школа. За ней последовали Токийская художественная школа (1889), Общество искусств периода Мэйдзи (1889), Молодежное общество скульптуры (1897) и другие.

Еще более необычным для художественной атмосферы традиционной Японии было устройство выставок произведений современной живописи и скульптуры. Вслед за первой Выставкой поощрения национальной промышленности в 1874 году последовали вторая и третья; многочисленные художественные общества и организации также регулярно экспонировали свои работы.

Но не следует преувеличивать значение западных образцов, художественных форм и организационных стереотипов. Публика не была подготовлена к восприятию искусства, в том числе и скульптуры европейского типа. И у самих мастеров также на первых порах интерес к европейскому искусству носил довольно поверхностный характер. Видный исследователь современного японского искусства Уэно Наотэру так

писал об этом: «Истинные причины, побуждающие студентов заняться западным искусством, без сомнения, были сложными. Но среди них обращают на себя внимание такие простые внешние импульсы, как рассматривание произведений западной живописи на репродукциях, привлекательность образа живописца, делающего наброски с натуры и посещающего художественные выставки»¹²¹.

При всей важности такого элемента, как европейская художественная традиция в общем контексте японской культуры, на протяжении большей части периода Мэйдзи серьезную, а порой определяющую роль продолжало играть национальное направление и в живописи, и в скульптуре, в том числе в резьбе нэцкэ.

Тем не менее даже в самом ортодоксальном варианте национальное направление имело точки соприкосновения с новым для японцев западным искусством. Причем сказалось это не столько в облике самих произведений, сколько в понимании резчиками задач и целей искусства.

Как известно, большое значение для возрождения японских художественных традиций имела деятельность американского атташе в Японии Эрнста Фенноллозы. Он глубоко интересовался искусством средневековой Японии, поэтому те современные произведения, которые получали его одобрение, отличались консервативным характером и ни на что, кроме реставрации стиля той или иной школы, не претендовали. К тому же не последнюю роль в этом «консервативном», или «ретроспективном», направлении играл пристрастный подход к искусству самого Фенноллозы, не признававшего, например, живописной школы Нанга (японский вариант одной из школ китайской живописи), которой, между тем, принадлежит видное место в истории японского искусства и которая в период Токугава развивалась интенсивнее прочих. На данном этапе становления нового национального искусства Японии можно говорить лишь о консервации старых традиций. О сколько-нибудь значительной широте кругозора сказать вряд ли возможно.

В дальнейшем узость консервативной тенденции была преодолена. Начало этих попыток связано уже с именами Такамура Тоуна и в особенности Коуна. Они, хотя и работали в совершенно национальном духе, не ограничивали себя только задачами воспроизведения стиля предшествующих периодов. Еще важнее то, что эти мастера заняли кафедры художественных учебных заведений нового типа. В конечном счете это привело к формированию у нового поколения художников и зрителей более широкого взгляда на искусство. Его формулировка принадлежит известному ученику и сподвижнику Эрнста Фенноллозы Окакура Какудзо. В программах Японского общества скульптуры и Академии художеств, в деятельности которых Окакура принимал самое активное участие, было провозглашено, что главным для них является пропаганда скульптуры японского стиля, который не должен пониматься как простое следование традиционным формам. Конечная цель художников — свободное, не ограниченное заранее выработанной программой проявление собственного гения¹²².

Подобное, совершенно современное по духу заявление стало завершением того этапа развития японской скульптуры, который так или иначе был связан со средневековым пониманием ее роли и целей, со старым отношением к ней публики и самих скульпторов.

Таковы культурно-исторические условия, в которых происходило развитие нэцкэ периода Мэйдзи. В резьбе второй половины XIX — начала XX века можно выделить две основные тенденции. Во-первых — это направление, продолжающее развивать традиции резьбы середины XIX столетия. Оно представлено произведениями мастеров-профессионалов, узкоспециализирующихся на резьбе нэцкэ, ориентирующихся на внутренний рынок. Во-вторых — это продукция, изготавливаемая на экспорт, в расчете на вкусы европейцев. Первоначально эти нэцкэ были достаточно высокого качества, но со временем превращались в произведения второго сорта, в которых ценились отнюдь не высокие художествен-

ные достоинства, но экзотика — изображение необычных для европейцев японских нравов и обычаев.

Представителем первого направления был Асахи Гёкудзан — фигура во всех отношениях характерная для периода Мэйдзи. Резчик, прошедший традиционное обучение, впоследствии он занял пост профессора в Токийской школе искусств, был влиятельным членом Ассоциации токийских резчиков, то есть сыграл определенную роль в становлении современной японской скульптуры. Асахи Гёкудзан работал в области станковой пластики так же интенсивно, как в нэцкэ. Причем, создавая нэцкэ, он особенно последовательно придерживался традиционных приемов.

Типичной для творчества Гёкудзана и для общего направления эдоской школы второй половины XIX века является нэцкэ на сюжет, который японцы называют *«хётан кара кома»* — «лошадь из тыквы». Здесь изображен даосский святой Чжан Голао, выпускающий из тыквы-горлянки своего волшебного мула ¹²³.

Небезынтересна история этого сюжета и его трактовки. Даосский сэннин Чжан Голао и легенда о нем в Японии стали известны задолго до периода Токугава. Существовали его изображения как привезенные из Китая, так и созданные в самой Японии. В дальневосточной живописи чаще всего Чжан Голао изображался едущим верхом на магическом муле или выпускающим его из тыквы. И в том и в другом случае акцент в изображении ставился на самой фигуре Чжан Голао, именно он выступает как главное действующее лицо и творец различных чудес. Эти чудеса изображались совершенно серьезно. Предлагалось ими восхищаться, преклоняясь перед могуществом бессмертного сяня. В ранних нэцкэ подобный подход к изображению Чжан Голао также встречается. В произведениях второй половины XVIII века трактовка образа Чжан Голао по существу не отличается от той, которую мы встречаем в живописи.

Однако уже в период Токугава трактовка этого персонажа постепенно начинает изменяться. Это относится даже не



155. Асахи Гёкудзан.
Чжан Голао, выпускающий
из тыквы волшебного мула.
Слоновая кость

столько к иконографии самого образа Чжан Голао, сколько к смысловым акцентам при изображении одной и той же сцены.

Своеобразно решена нэцкэ Гёкудзана. Мастера интересует скорее не сам Чжан Голао, а событие. Испуганная поза сэннина делает его не столько творцом происходящего, сколько ошеломленным зрителем. Два элемента изображения начинают существовать несколько обособленно друг от друга на смысловом уровне. Перед нами не демонстрация сверхъестественных сил сэннина, но своего рода изобразительная метафора неожиданности. В Японии существует уже упомянутая поговорка: «хётан кара кома» — «лошадь из тыквы», относящаяся к любому неожиданному явлению. В нэцкэ эта

пословица иллюстрировалась часто — изображались тыква и выскакивающая оттуда лошадь (мул). Со временем смысл пословицы стал распространяться и на изображения самого Чжан Голао с мулом. Нэцкэ Гёкудзана — одно из них. Даосская символика здесь отступает на второй план. Ее вытесняет менее серьезная интерпретация сюжета¹²⁴.

По сравнению с нэцкэ первой половины — середины XIX века орнаментация этого произведения гораздо сложнее. Гравированные узоры покрывают нэцкэ, оставляя нетронутыми лишь отдельные детали. Декор становится гуще, запутаннее. Такое измельчение, ювелирность в трактовке элементов произведения касается и собственно изобразительных его деталей. Все, даже самые, казалось бы, незначительные, с трудом различимые части фигуры передаются в мельчайших подробностях. Усы, борода, брови, зрачки глаз, плетение веревки, копыта лошади — все эти тщательно выполненные детали неразличимы с первого взгляда, но открываются лишь при очень внимательном рассмотрении, а следовательно, сами по себе мало полезны для создания того или иного впечатления от скульптуры. Большая их часть подчинена общему декоративному ритму нэцкэ, тон которому задает гравированный узор одежды.

Пластическая разработка формы в работах Гёкудзана обычно маловыразительна. Объем скульптуры аморфен, в моделировке отсутствует экспрессия. Несколько более удачно, особенно в изображении Чжан Голао, обыгрывается контур фигуры, но не в этом заключается основное средство достижения выразительности в работах Гёкудзана. Главное — графическая разработка поверхности скульптуры и ее орнаментально-декоративный ритм. Гравированный узор одежды охватывает целиком всю фигуру, объединяя лицевую и оборотную стороны. В то же время здесь использована «фасадная» композиция, при которой оборотная сторона играет очень незначительную роль и в информативном и в декоративном отношении. В ранних нэцкэ оборотная сторона фактически не учитывалась при декоративной разработке по-



156. Гёкусай.
Актер с маской льва
за плечами.
Слоновая кость



157. Гёкусай.
Бегущий Дайкоку.
*Слоновая кость,
крашеный рог, проволока*

верхности, в чем можно усматривать отголоски традиции станковой скульптуры. В миниатюрной пластике первой половины XIX века возникает новый подход: именно на оборотной стороне начинает сосредоточиваться наиболее интенсивный гравированный орнамент.

Та же тенденция просматривается и в произведениях Гёкуса (вторая половина XIX в.). Так же, как и Гёкудзан, этот мастер работал главным образом в слоновой кости. Нэцкэ его невелики и сплошь покрыты черным гравированным орнаментом. Но более интересны они другим своим качеством.

Уже в середине XIX века существовала многочисленная группа профессиональных резчиков нэцкэ. Со временем в этой среде усиливалась специализация. Одни мастера резали нэцкэ только из дерева, другие — только из слоновой кости. Одни изображали главным образом сэннинов, или богов счастья, другие — фигурки животных и т. п. Специализация во второй половине — конце XIX века, особенно среди «потомственных» резчиков¹²⁵, стала еще значительнее. Творчество Гёкусай — яркое подтверждение тому.

Гёкусай известен в истории нэцкэ, в первую очередь, как мастер, который любил резать фигурки, балансирующие на одной ноге. Действительно, среди его нэцкэ, дошедших до наших дней, подобных изображений немало. В принципе, такой прием есть не что иное, как следствие тяготения к занимательности — качества, возникшего в эдоской школе в первой половине XIX столетия. Использует Гёкусай и другой прием — «подвижные детали». Характерный пример — нэцкэ «Актер с маской льва за плечами», где челюсть маски движется.

Игровой, развлекательный аспект эдоских нэцкэ в первой половине XIX века был лишь одним из многих. Во второй половине — конце столетия он все более усиливается и, наконец, становится главенствующим.

Другую грань развития во второй половине XIX века стиля предшествующего периода демонстрируют нэцкэ Комина. Если сравнить, например, его нэцкэ «Скелет и демон»¹²⁶ с работами начала — середины XIX века, станет отчетливо виден путь, пройденный эдоской школой. Многофигурная композиция составлена из тонких, тщательно проработанных деталей. Полностью, до мелочей ее можно рассмотреть только через увеличительное стекло и при хорошем освещении. Нэцкэ очень хрупка. Изначальный блок материала совсем невозможно представить — настолько дробной и измельченной стала композиция. Используется «живописный» принцип расположения фигур. Пластическое решение группы не выразительно и по сути заменено графической разработкой



158. **Комин.**
Скелет и демон. *Слоновая кость*

формы. Зато свое техническое мастерство Комин демонстрирует во всем блеске. Подобное очень характерно для нэцкэ второй половины — конца XIX века.

В это время продолжалось распространение эдоского стиля. Региональные различия, разумеется, не стерлись окончательно. Однако во второй половине XIX века нэцкэ в эдоском стиле в периферийных центрах изготавливаются все в большем количестве. Европейцы, на чьи вкусы и понимание ориентировались теперь резчики нэцкэ, были «воспитаны» на работах мастеров эдоской школы. Вот почему в нэцкэ периода Мэйдзи местные традиции нередко смешиваются с эдоскими. В известном смысле для понимания стилистического развития миниатюрной скульптуры конца XIX — начала XX века неважно, где была выполнена та или иная нэцкэ.

Характерным для последнего периода истории нэцкэ является творчество резчика конца XIX — начала XX века Кавами Тюити. Этот мастер был уроженцем Осака и, вероятно, там же получил художественное образование. Известно, что умер он в начале XX века в Порт-Артуре¹²⁷, но как скульптор сформировался именно в Осака. Особенно славился он своими изображениями черепах.

Черепеха — символ долголетия — нередко изображалась в нэцкэ, причем в различных школах ее трактовали по-разному. Трудно сказать, в традициях какой школы выполнена нэцкэ Тюити «Пять черепех». Некоторые детали — например, гравировка панциря — напоминают приемы мастеров из Нагоя, пирамидальное построение группы может быть отнесено к традициям эдоской школы, а компактность, нерасчлененность объема — типично осакские черты. Не случайно до сих пор высказываются различные мнения о том, где обучался Тюити¹²⁸. Судя по всему, мастер свободно владел приемами различных школ, что само по себе характерно для резьбы конца XIX столетия. Но в его работах можно заметить и еще одно качество, присущее нэцкэ этого периода.

Конец XIX — начало XX века — время не только ослабления интереса к нэцкэ и сокращения их производства, это еще и время их качественного перерождения. Тенденция превращения нэцкэ в станковую скульптуру наметилась уже в середине столетия в Эдо. Окончательное завершение этот процесс получает в начале XX века.

Горка из черепех имеет ярко выраженную форму окимоно с солидной подставкой и вертикально развивающейся композицией. Однако снабжена она двумя отверстиями для шнура. Конечно, мы знаем немало случаев, когда подходящую по размеру скульптуру приспособляли для ношения в качестве нэцкэ, просверливая в ней необходимое отверстие. Но здесь это не так. С самого начала горка из пяти черепех выполнена как нэцкэ. Об этом свидетельствует то, что два отверстия специально укреплены кольцами, одно из которых даже покрыто насечками для защиты краев от осыпания. В тех случаях, когда окимоно приспособляли для ношения как нэцкэ, такого укрепления краев отверстия не делали. Кроме того, оформленные укрепляющими кольцами отверстия органически включены в общую декоративную структуру группы и не выглядят как позднейшее добавление. Во всем остальном эта нэцкэ от настоящего оки-



159. **Кавами Тюити.**
Пять черепах. *Дерево*

моно ничем не отличается; в конце XIX — начале XX века происходит окончательное слияние приемов резьбы в нэцкэ и окимоно, а также унификация этих по существу различных видов пластики. Именно в окимоно мастера рубежа XIX и XX столетий наиболее ярко воплощают художественные устремления своей эпохи. Но данный аспект эволюции миниатюрной скульптуры целесообразнее рассмотреть на окимоно эдоской школы — законодательницы мод Японии этого времени.

Типичным образцом миниатюрной пластики нового периода является окимоно резчика Янагава «Развлечения Эм-



160. Янагава.
Развлечения Эмма-о — владыки ада.
Окимоно. *Слоновая кость*

ма-о — владыки ада». Первое, что бросается в глаза, это ювелирная отделка разнообразных деталей, доходящая до гипертрофирования таких мелких элементов, которые в реальности не только не обращают на себя внимания, но порой просто не замечаются. Причем все элементы изображения — и главные, и второстепенные — переданы с одинаковым вниманием и детализацией. Узор на одежде показан так же тщательно, как и черты лица, глаза, как детали головного убора. Ничто не забыто мастером: с педантичной скрупулезностью он изображает щетину на щеках демона, ногти, табак в трубке, орнамент мухогонки и т. д. Все это создает

очень интенсивный и назойливый декоративный ритм. Из-за перегруженности декора глаз не сразу схватывает суть происходящего. Моделировка каждой фигуры сама по себе отличается широтой и мощью. Но обильная орнаментальная гравировка, как сеть покрывающая эти фигуры, затушевывает пластическое решение группы.

То же стремление к подробной передаче всех сторон ситуации отличает и композиционное построение этого произведения. Разнообразные фигуры, причастные к событию, как бы наращиваются вокруг ядра действия. Интересно, что хотя вся группа и выполнена из единого блока материала, это наращивание производится простым чередованием фигур, вследствие чего утрачивается ощущение композиционного единства. Подобная развернутость композиции в пространстве была известна еще в середине XIX века, но здесь, в поздних окимоно, как и в некоторых нэцкэ этого времени, она используется еще более последовательно.

Все описанные качества являются собой заключительное звено эволюции стиля миниатюрной скульптуры Японии и вместе с тем открывают новые аспекты развития японской пластики, реализующиеся уже в условиях после периода Мэйдзи. К этим аспектам относится многоракурсность фигур, скульптурная группа как сосуществование нескольких отдельно стоящих скульптур, соединенных общим основанием; здесь важно отметить и психологическую характеристику ситуации в целом и каждого персонажа в отдельности. Эти особенности отсутствовали в традиционной буддийской японской скульптуре. Но все они появились в новой пластике Японии, развившейся при доминирующем участии европейской художественной традиции. Поздние окимоно представляют собой связующее звено между художественной традицией позднего средневековья и современной японской пластикой, во многом объясняя быстроту восприятия японцами в первые десятилетия нашего века чуждые им и доселе не знакомые принципы европейской скульптуры.

ЗАКЛЮЧЕНИЕ

Последний этап развития нэцкэ — время постепенного упадка этого вида миниатюрной скульптуры. На первых порах упадок выражался главным образом в окончательной утрате нэцкэ своих специфических черт, в их слиянии с окимоно. Далее нэцкэ исчезает как функциональный предмет, что связано с общекультурной переориентацией Японии на Европу, затронувшей все стороны жизни японцев, в том числе и одежду.

Однако это не значит, что нэцкэ не создаются и в наши дни. И сейчас есть еще резчики нэцкэ, работающие в Осака, Токио, Киото, но их произведения к традиционным нэцкэ имеют лишь косвенное отношение. Современные изделия утратили очень существенное качество — функциональность, которая некогда стала основой специфического художественного языка нэцкэ. Ныне резчик нэцкэ — не ремесленник, воспитанный в традициях определенной мастерской, продающий свои произведения на рынке, имеющий излюбленный круг сюжетов и т. д. Ныне — это скульптор, прошедший обучение в современной художественной школе, относящийся к своим работам как к «высокому» искусству, создающий «музейные» произведения.

Ясно также, что современная форма существования миниатюрной скульптуры — довольно искусственная попытка консервации резьбы нэцкэ, рожденная коллекционным бумом в Европе и Америке. Реальный спрос на нэцкэ в настоящее время отсутствует. Имеет место спрос туристский. Поэтому,

кроме авторских нэцкэ, в данное время фабричным способом выпускается огромное количество сувенирных. К искусству эти изделия никакого отношения не имеют.

1910-е годы — время исчезновения полноценного искусства нэцкэ, но не его традиций. Нэцкэ занимают видное место в истории японской скульптуры и средневековой, и современной.

В нэцкэ нашли применение лучшие, наиболее эффективные решения, воплощенные в станковой японской пластике. Последняя стала той основой, на которой развился оригинальный художественный язык искусства нэцкэ. В процессе его сложения были выработаны новые, не встречавшиеся ранее принципы. К числу важнейших следует отнести появление кругового обзора скульптуры, при котором одинаково продуманно и художественно информативно оформляются все ракурсы изображения.

В период Мэйдзи резьбой нэцкэ занялись скульпторы-станковисты. Они, а также резчики-профессионалы, следуя вкусам нового, европейского заказчика, начинают увеличивать размеры нэцкэ, делая их таким образом неотличимыми от окимоно. В свою очередь окимоно воспринимают некоторые особенности, характерные для нэцкэ.

В то же время традиционные мастера, в чьем творчестве нэцкэ занимали далеко не последнее место, начинают преподавать в новых художественных заведениях европейского типа. Несмотря на то, что обучали они традиционной скульптуре, европейские элементы вольно или невольно проникли в их педагогическую систему.

Со временем образовался синтез японской и европейской пластических традиций. Тип «круглой» скульптуры, традиционный для Европы, был практически неизвестен в пластике Японии. Быстрое овладение японскими мастерами этим новым подходом к скульптуре во многом связано с тем, что их пластическое мышление было подготовлено близкими по сути исканиями, которые имели место в миниатюрной пластике — нэцкэ и окимоно.

ПРИМЕЧАНИЯ

¹ Нэцкэ не следует путать с окимоно — миниатюрной японской скульптурой, похожей на нэцкэ и по оформлению, и по сюжетам и, нередко, по размерам. В окимоно всегда отсутствует отверстие для шнура, т. е. эти скульптуры лишены утилитарных функций. Слово «окимоно» (дословно — «поставленная вещь») является общим наименованием всей станковой скульптуры малых размеров, предназначенной только для оформления интерьера. Оно относится к статуэткам, выполненным из любого материала. В тех случаях, когда термин «окимоно» употребляется в связи с нэцкэ, имеются в виду скульптуры, выполненные из слоновой кости и — редко — из дерева. Такие окимоно возникли позже — не ранее первой половины XIX века и создавались они мастерами, основной специальностью которых была резьба нэцкэ.

² *Cammann S. Substance and Symbol in Chinese Toggles. Chinese Belt Toggles from the C. F. Bieber Collection. Philadelphia, 1962, p. 17.*

³ *Ibid, p. 18.*

⁴ Подробное описание со ссылками на источники см.: *Singer P. More on Animal Figurines. — Oriental Art, New York, 1972, vol. 18, No 4, p. 374—377.*

⁵ *Шавкунов Э. В. О значении чжурчжэньских миниатюрных скульптур из камня. — В кн.: Бюллетень Сибирского отделения АН СССР. Серия «Социальные науки». Владивосток, 1969, № 6, вып. 2, с. 93. Автор монографии о чжурчжэнях М. В. Воробьев пишет: «Свидетельства о контактах чжурчжэней с Японией ограничиваются сообщениями о том, как в 1019 г. несколько тысяч пиратов чжурчжэней, известных в Японии под именем *дои* (корейское «тои» — транслитерация корейского слова «застенные варвары»), более чем на 50 судах напали на острова Цусима и Икидзима и разграбили их, совершили налеты на отдельные уезды провинций Тикудзэн и Бидзэн» (*Воробьев М. В. Чжурчжэни и государство Цзинь. М., 1975, с. 328.*)*

⁶ *Аракава Хирокадзу. Инро то нэцкэ но хассэй ни тайсуру иккосацу (Исследование о возникновении инро и нэцкэ). — Museum, 1984, No 395, p. 14 (на яп. яз.).*

⁷ *Сайсуй Сакаи. Нихон мокутёси (История японской деревянной скульптуры). Токио, 1930, с. 522 (на яп. яз.); Beikichi*

Ueda. The Netsuke Handbook. Adapted from the Japanese by R. Bushell. Rutland — Tokyo, 1965, p. 55.

⁸ *Okada Yuzuru*. Netsuke — the Miniature Art of Japan. Tokyo, 1951, p. 20; *Weber W. F.* Ko-ji Ho-ten. Dictionnaire a l'usage des amateurs et collectionneurs d'objets d'art japonaise et chinois. Paris, 1923, vol. 1, p. 280.

⁹ *Аракава Хирокадзу*. Указ. соч., с. 13.

¹⁰ *Okada Yuzuru*. Op. cit., p. 25.

¹¹ *Cammann S.* Op. cit., p. 16.

¹² *Аракава Хирокадзу*. Указ. соч., с. 13.

¹³ И до и после появления нэцкэ различные предметы могли носить и в широком рукаве кимоно. Этот способ, заимствованный из Китая, подходил не для всех случаев. Носить в рукаве предметы, необходимые постоянно, в течение всего дня, было неудобно. Удобнее было так или иначе прикреплять их к поясу.

¹⁴ *Reikichi Ueda*. Op. cit., p. 59—60; *Okada Yuzuru*. Op. cit., p. 24; *Cammann S.* Op. cit., p. 17; *Сакаи Сайсуй*. Указ. соч., с. 522; *Davey N. K.* Netsuke: a Comprehensive Study Based on the M. T. Hindson Collection. London, 1974, p. 1; *Barker R., Smith L.* Netsuke: the miniature Sculpture of Japan. London, 1976, p. 9.

¹⁵ *Cammann S.* Op. cit., p. 17.

¹⁶ Цит. по: *Аракава Хирокадзу*. Указ. соч., с. 14. Все сведения об источниках — там же.

¹⁷ *Shaver K. M.* Kabuki Costume. Tokyo, 1966, p. 29.

¹⁸ Например: *Григорьева Т. П.* Возрождение, остановившееся на полпути (о периоде Гэнроку в Японии). — Народы Азии и Африки. М., 1964, № 4; *Кин Д.* Японцы открывают Европу. 1720—1830. М., 1972; *Brinkley F.* A History of Japanese People. London, 1915; *Dunn C. J.* Everyday Life in Traditional Japan. London, 1969; *Kirkwood K. P.* Renaissance in Japan. A Cultural Survey of the 17th century. Rutland, 1971; *Sansom G. B.* Japan in World History. New York, 1951; *Toshie Tsukahira.* Feudal Control in Tokugawa Japan. The Sankin Kotai System. Cambridge, 1970; *Totman C. D.* Politics in Tokugawa Bakufu, 1600—1843. Cambridge, 1977.

¹⁹ *Конрад Н. И.* Очерки японской литературы. М., 1973, с. 282—283.

²⁰ *Санкин-котай* («посещение с возвращением») — своеобразная система заложничества, введенная в 1636 г. В соответствии с ней крупные феодалы-даймё периодически должны

были жить в Эдо, причем их семьи из столицы не выезжали вовсе, оставаясь таким образом заложниками на время пребывания даймё в их собственных владениях.

²¹ *Takekoshi Yosaburo*. The Economic Aspects of the History of the Civilization of Japan. London, 1930, vol. 3, p. 153.

²² *Аракава Хирокадзу*. Указ. соч., с. 14.

²³ *Takekoshi Yosaburo*. Op. cit., p. 229—230.

²⁴ *Barker R., Smith L.* Op. cit., p. 10.

²⁵ *Григорьева Т. П.* Японская художественная традиция. М., 1979, с. 260.

²⁶ *Fumie Matsutani, Yoshimichi Undo*. Buddhism. — Japanese Culture in the Meiji Era. Vol. 2. Religion. Tokyo, 1969, p. 102.

²⁷ *Kitagawa J.* Religion in Japanese History. New York — London, 1966, p. 164.

²⁸ *Fumie Matsutani, Yoshimichi Undo*. Op. cit., p. 103.

²⁹ *Kitagawa J.* Op. cit., p. 164.

³⁰ *Davey N. K.* Op. cit., p. 1; *Barker R., Smith L.* Op. cit., p. 16; *Okada Yuzuru*. Op. cit., p. 29.

³¹ *Meinertzhagen F.* The Art of Netsuke Carver. London, 1951, p. 30; *Okada Yuzuru*. Op. cit., p. 29.

³² *Reikichi Ueda*. Op. cit., p. 110.

³³ *Ibid.*, p. 261.

³⁴ *Barker R., Smith L.* Op. cit., p. 16.

³⁵ *Meinertzhagen F.* Op. cit., p. 12.

³⁶ *Ibid.*

³⁷ *Cammann S.* Op. cit., p. 50.

³⁸ *Ibid.*, p. 63.

³⁹ *Okada Yuzuru*. Op. cit., p. 48.

⁴⁰ *Cammann S.* Op. cit., p. 63.

⁴¹ *Ibid.*, p. 67.

⁴² *Ibid.*, p. 52.

⁴³ Санъёдо — дословно «дорога солнечной (южной) стороны гор» — область острова Хонсю, находившаяся к западу от Киото. Включала в себя восемь провинций: Нагато, Суо, Аки, Бинго, Биттю, Бидзэн, Мимасака и Харима. Нанкайдо — «дорога южного моря» — название, объединяющее провинции острова Сикоку, Ава, Сануки, Иё и Тоса, Авадзи и провинцию Кии на острове Хонсю (см.: *Кюнер Н. В.* География Японии. М., 1927, с. 177).

- ⁴⁴ The Tale of Heike (Heike-monogatari). Translated by Hiroshi Kitagawa and Bruce T. Tsuchida. Tokyo, 1975, p. 377—378.
- ⁴⁵ Ibid., p. 511—514.
- ⁴⁶ *Рай Дзю Сисэй*. История сиогуната в Японии. Нихон гайси. Пер. В. М. Мендрина. Владивосток, 1910, кн. 3, с. 55, 56.
- ⁴⁷ Подробнее см.: *Рудова М. Л.* Цай-шэнь — Гуань Юй. — Страны и народы Востока, 1971, вып. 11, с. 105—118; *Алексеев В. М.* Китайская народная картина. М., 1966, с. 160 и далее.
- ⁴⁸ *Кин Д.* Японская литература XVII—XIX столетий. М., 1978, с. 260.
- ⁴⁹ Об этом, в частности, говорится в сочинении Танигава Котосуга (1709—1776) «Вакун-но сиори» (Толковый словарь японского языка): поскольку «врата демонов» находятся в направлении «Быка и Тигра», они изображаются с бычьими рогами и в набедренных повязках из тигровой шкуры.
- ⁵⁰ Нихон дайdzитэн гэнсэн (Большой японский этимологический словарь). Сост. Отиаи Наофуми. Токио, 1931, т. 1, с. 43 (на яп. яз.).
- ⁵¹ *Сакамото*. Они-ярай. — В кн.: Дайхяккадзитэн (Большой энциклопедический словарь). Токио, 1935, т. 4, с. 179 (на яп. яз.),
- ⁵² Там же, т. 18, с. 228.
- ⁵³ *Тануки* — собственно «енотовидная собака», однако в русском и европейском японоведении традиционно переводится как «барсук».
- ⁵⁴ Нихон дайdzитэн гэнсэн, т. 2, с. 962.
- ⁵⁵ Каталог гор и морей (Шань хай цзин). Перевод с кит. Э. М. Яншиной. М., 1977, с. 28.
- ⁵⁶ Там же, с. 96, 98.
- ⁵⁷ *Ouweland C.* Namazu-e and Their Themes. An Interpretative Approach to Some Aspects of Japanese Art. London, 1964.
- ⁵⁸ *Joly H. L.* Legend in Japanese Art. Leiden, 1918; *Ouweland C.* Op. cit., p. 51.
- ⁵⁹ *Юань Кэ*. Мифы Древнего Китая. Перевод Е. И. Лубо-Лесниченко и Е. В. Пузицкого. М., 1965, с. 198, примеч. 89, 90.
- ⁶⁰ Конфуцианство, строго говоря, и для Китая, и особенно для Японии является не религией, а государственной идеологией с отдельными религиозными элементами. Однако по широте распространения конфуцианских идеалов, по характеру и степени интенсивности воздействия конфуцианства на ми-

ровоззрение и китайцев и японцев его роль в жизни дальневосточных народов можно сравнить только с ролью «великих религий» — таких, как буддизм и даосизм.

⁶¹ См.: *Taussig O.* Gibt es Buddha Netsuke? — *Die Weltkunst*, 1957, Bd. 27, Nr. 5.

⁶² *Алексеев В. М.* Указ. соч., с. 122.

⁶³ *Brinkley F.* Op. cit., p. 537.

⁶⁴ *Кин Д.* Японцы открывают Европу, с. 20.

⁶⁵ Там же, с. 21—22.

⁶⁶ *Bushell R.* Netsuke Familiar and Unfamiliar. New York, 1975, p. 115.

⁶⁷ Эта периодизация схематична. Она не отражает всего многообразия происходивших в нэцкэ процессов, но лишь отмечает наиболее значительные из них. В действительности, и в творчестве отдельного мастера, и в деятельности мастерской могли сочетаться как новаторские, так и архаичные приемы. Это относится и к «зигзагам моды», прихотливость которых не может быть прослежена во всей полноте. Цель данной периодизации заключается в том, чтобы отразить нарастание определенной совокупности стилистических особенностей в той школе, где оно происходило наиболее интенсивно, а затем проследить, как в силу влияния этой школы ее стиль получал распространение в других центрах. Здесь учитываются лишь основные этапы ведущего направления стилистической эволюции искусства нэцкэ.

⁶⁸ *Barbanson A.* Fables in Ivory. Japanese Netsuke and Their Legends. Rutland — Tokyo, 1961, p. 23, pl. 3; p. 25, pl. 4; p. 30, pl. 7; p. 32, pl. 8; p. 35, pl. 9.

⁶⁹ *Meinertzhagen F.* Op. cit., p. 29. Это заявление вряд ли можно принять без оговорок. Ноногути Рюхо известен и как живописец — ученик Кано Танню (1602—1679), и как поэт, прошедший обучение у такого мастера поэзии хайку, как Мацунага Тэйтоку (1571—1653) (см.: *Reikichi Ueda.* Op. cit., p. 271). Творчество Ноногути, особенно поэтическое, невозможно считать дилетантством. Достаточно принять во внимание, что Ноногути Рюхо был составителем первой антологии хайку «Энокюсю» («Щенячье собрание», 1631—1633) (см.: *Кин Д.* Японская литература XVII—XIX столетий, с. 22), чтобы профессиональный характер его литературной деятельности стал ясен. Любителем, скорее, он был все же в резьбе нэцкэ.

⁷⁰ Среди почетных титулов, которых удостаивались резчики нэцкэ, наиболее распространенными являются «хогэн» и

«тэнка-ити». «Хогэн» (дословно — «око закона») первоначально был обозначением одного из самых высоких рангов буддийских монахов. С 1070 г. этим титулом стали награждать скульпторов, создававших буддийские статуи, а затем и живописцев. В период Токугава он стал относиться и к резчикам нэцкэ. Титул «тэнка-ити» (дословно — «первый в Поднебесной») появился в период Муромати (1333—1573). Им награждали резчиков масок и мастеров, изготавливавших металлические зеркала. В нэцкэ этот титул впервые встречается на произведениях резчиков из семейства Дэмэ, которое издревле специализировалось на создании масок театра Но. В XVIII в. многие из этого семейства обратились к резьбе миниатюрных масок Но, использовавшихся как нэцкэ, причем продолжали подписывать свои изделия полным титулом. Впоследствии титул «тэнка-ити» присваивался и другим резчикам нэцкэ.

⁷¹ *Jonas F. M. Netsuke*. 8th edition. Rutland — Tokyo, 1974, p. 159.

⁷² Имя звучит так же, как имя Сюдзана I, но его первый иероглиф другой.

⁷³ Цит. по: *Bushell R. Collectors' Netsuke*. New York — Tokyo, 1971, p. 44.

⁷⁴ Школа Киото занимает видное место в истории нэцкэ. Уже в XVIII в. здесь работает плеяда блестящих резчиков во главе с Масанао и Томотада, создавших уникальную манеру изображения животных. Киото — древняя столица Японии, средоточие аристократической культуры, место пребывания императора, который, хотя и считался главой государства, уже с XIII столетия реальной власти не имел. В период Токугава Киото — один из крупнейших культурных центров. Причем культура и искусство Киото весьма специфичны: они теснейшим образом связаны со старыми классическими традициями. Нельзя сказать, что нового городского искусства не было в Киото, но оно стоит несколько особняком от основного направления его развития, протекавшего в Осака и Эдо. В значительной степени это относится и к киотской школе резьбы нэцкэ. Она интересна сама по себе, но в эволюции стиля искусства нэцкэ серьезной роли не играла. Поэтому в настоящей работе отдельно она не рассматривается.

⁷⁵ *Takekoshi Yosaburo*. Op. cit., p. 41.

⁷⁶ *Ibid.*, p. 170.

⁷⁷ *Reikichi Ueda*. Op. cit., p. 266; *Сайсуй Сакаи*. Указ. соч., с. 526.

⁷⁸ Ryerson E. The Netsuke of Japan, illustrating History, Folklore and Customs. London, 1958, p. 14.

⁷⁹ Reikichi Ueda. Op. cit., p. 280.

⁸⁰ Okada Yuzuru. Op. cit., p. 200.

⁸¹ Meinertzhagen F. Op. cit., p. 31.

⁸² Okada Yuzuru. Op. cit., p. 185.

⁸³ Исключение составляет портретная скульптура XIII—XV вв., но в данном случае жизнеподобие и точность в передаче мельчайших черт внешности определялись пониманием портрета, с одной стороны, как мемориального объекта, а с другой — как «заместителя» умершего, места пребывания его духа.

⁸⁴ Meinertzhagen F. Op. cit., p. 31.

⁸⁵ Цит. по: Кин Д. Японцы открывают Европу, с. 69.

⁸⁶ Подпись «Сибаяма» может указывать и на основателя направления — Оноги Сэндзо, который таким образом подписывал свои работы в Эдо в 1770—1780-х гг., и на более поздних мастеров, использовавших аналогичную подпись. По ряду признаков (скромная инкрустация, простота объемного решения, значительная заношенность) эту нэцкэ можно отнести к концу XVIII в., когда работал сам Сэндзо. Эту атрибуцию подтверждают и существенные отличия данной нэцкэ от более поздних произведений с подписью «Сибаяма» (например, «Слон» работы эдоского резчика XIX в. Сибаяма Исси. См.: Jonas F. M. Op. cit., pl. 38, ill. 147). В XIX в. с названием «Сибаяма-бори» связывается «мозаичная» техника инкрустации нэцкэ из слоновой кости. Нэцкэ «Пень» относится, очевидно, к более раннему времени.

⁸⁷ Okada Yuzuru. Op. cit., p. 156.

⁸⁸ Известны по крайней мере три мастера, подписывавших свои работы этим именем. Здесь речь идет о наиболее известном среди них Томотика II. Об атрибуции упоминаемых работ см.: Успенский М. Произведения Томотика Ямагути в собрании Эрмитажа. — Сообщения Государственного Эрмитажа. Л., 1981, [вып.] 46, с. 55—59.

⁸⁹ Okada Yuzuru. Op. cit., p. 301.

⁹⁰ Ibid., p. 64.

⁹¹ Meinertzhagen F. Op. cit., p. 42.

⁹² Davey N. K. Op. cit., p. 175, № 518.

⁹³ Ibid., p. 179, № 529.

⁹⁴ Meinertzhagen F. Op. cit., p. 32.

⁹⁵ *Reikichi Ueda. Op. cit., p. 222.*

⁹⁶ *Ibid., p. 242—243.*

⁹⁷ *Okada Yuzuru. Op. cit., p. 188.*

⁹⁸ *Reikichi Ueda. Op. cit., p. 243.*

⁹⁹ Существуют разные мнения о том, какая подпись относится к первому, а какая ко второму периоду. Н. Дэви и Уэда Рэйкити считают, что подпись «Масацугу» мастер ставил в первый период своего творчества, а «Кайгёкудо» — во второй. Юдзуру Окада придерживается прямо противоположного мнения. Но в принципе это не так уж важно. И та и другая подписи относятся к раннему периоду творчества Масацугу. Стилистические различия между нэцкэ первого и второго периодов незначительны, разве что в более ранних произведениях влияние стиля того или иного центра яснее. На протяжении всего своего творчества Масацугу обращался к традициям разных школ резьбы, но чем дальше, тем сильнее эти традиции переосмысливались, тем ярче выступала на первый план индивидуальность самого художника.

¹⁰⁰ *Reikichi Ueda. Op. cit., p. 169.*

¹⁰¹ *Ibid., p. 108.*

¹⁰² *Bushell R. Collectors' Netsuke, p. 53.*

¹⁰³ Уэда Рэйкити сообщает, что Бадзан ездил в Эдо, но вскоре вернулся в Гифу, разочарованный дешевизной нэцкэ в столице. Это путешествие он совершил уже в зрелом возрасте, будучи сложившимся мастером. Столичные вкусы, судя по его нэцкэ, на него не повлияли (*Reikichi Ueda. Op. cit., p. 216*).

¹⁰⁴ Термин, используемый Уэда Рэйкити для обозначения школ Центральной Японии, расположенных на территории провинций Овари, Исэ, Мино и Хида.

¹⁰⁵ *Davey N. K. Op. cit., p. 220.*

¹⁰⁶ *Bushell R. Collectors' Netsuke, p. 80.*

¹⁰⁷ Этот термин связан с именем резчика из Ивами — Нагами Ивао (конец XVIII — начало XIX в.), который прославился своими куклами из глины, ставшими традиционным сувениром провинции Ивами. Такие куклы, подписанные «Ивао», изготавливаются в префектуре Симанэ и по сей день (см.: *Bushell R. Collectors' Netsuke, p. 51—52*).

¹⁰⁸ *Reikichi Ueda. Op. cit., p. 301.*

¹⁰⁹ В коллекции Р. Башелла (см.: *Bushell R. Netsuke Familiar and Unfamiliar, p. 150, ill. 338*).

¹¹⁰ *Bushell R. Collectors' Netsuke, p. 58.*

¹¹¹ Ibid., p. 57, No 53.

¹¹² Ibid.

¹¹³ Japanese Culture in the Meiji Era. Vol. 4. Manners and Customs. Ed. by Yanagida Kunio. Tokyo, 1969, p. 14—15.

¹¹⁴ *Caïcÿÿu Saïkau*. Указ. соч., с. 532.

¹¹⁵ Из литературы о нэцкэ может сложиться впечатление, что титул «хогэн» — не такая уж редкость среди резчиков. Это впечатление обманчиво: в большинстве случаев он был получен мастером за заслуги в каком-либо другом виде искусства, — например, в живописи, как в случае с Ёсимура Сюдзаном.

¹¹⁶ *Denzaburo Nakamura*. Meiji Sculpture. — In: Japanese Culture in the Meiji Era, vol. 7, p. 82.

¹¹⁷ Ibid., p. 87; *Caïcÿÿu Saïkau*. Указ. соч., с. 533.

¹¹⁸ *Reikichi Ueda*. Op. cit., p. 115.

¹¹⁹ Ibid., p. 108.

¹²⁰ *Caïcÿÿu Saïkau*. Указ. соч., с. 533.

¹²¹ *Naoteru Ueno*. The Cultural Background of Meiji Art. — In: Japanese Culture in the Meiji Era, vol. 7, p. 15.

¹²² *Denzaburo Nakamura*. Op. cit., p. 103.

¹²³ Известны несколько мастеров, ставивших на своих произведениях подпись «Гёкудзан». Анализ почерка позволяет установить, что данная нэцкэ скорее всего была выполнена мастером конца XIX в. — Асахи Гёкудзаном.

¹²⁴ Это не единичное явление. Аналогичным примером является эволюция образа Хандака-сондзя (Пантаки — одного из восемнадцати архатов), выпускающего дракона из *патры* (монашеская чаша для подаяния). Это изображение было истолковано так же, как и изображение Чжан Голао, став иллюстрацией к пословице «хайфуки кара рю» — «дракон из сосуда» (смысл тот же, что и «лошадь из тыквы»).

¹²⁵ Имеются в виду мастера-скульпторы, которые после 1868 г. были вынуждены переквалифицироваться и обратиться к резьбе нэцкэ и окимоно.

¹²⁶ Изображен скелет, глядящий через «магическую линзу» на корчащегося демона. По-видимому, это — пародия на Чжункуя — покорителя демонов-они.

¹²⁷ *Reikichi Ueda*. Op. cit., p. 220.

¹²⁸ *Davey N. K.* Op. cit., p. 55. Дэви указывает на близость его произведений к нэцкэ мастеров школ Ямада и Нагоя.

СПИСОК ИЛЛЮСТРАЦИЙ

Принятые сокращения:

В. — высота

Д. — диаметр

Собр. — собрание

ЯД, ЯР, ЯТ — обозначения инвентарных номеров собрания Государственного Эрмитажа (японское дерево, резьба, ткани).

Все размеры указаны в сантиметрах.

ГЛАВА I

- 1. Чжуй-цзы.** Китай. XVIII—XIX вв. *Олений рог, тыква-горлянка, рог быка.* Собр. К. Ф. Бибер, Лондон.
- 2. Чжуй-цзы в виде лягушки.** Китай. XVIII—XIX вв. *Янтарь.* Собр. К. Ф. Бибер, Лондон.
- 3. Брелок в виде фигурки барана.** Китай. Период Хань (202 г. до н.э. — 220 г. н.э.). *Лак.* Британский музей, Лондон.
- 4. Брелок в виде фигурки льва.** Китай. Период Хань (202 г. до н.э. — 220 г. н.э.). *Камень.* В. 2,2. Собр. Сингера.
- 5. Чжурчжэньский брелок в виде фигурки льва.** XII—XIII вв. *Хрусталь.* Происходят из Шайгбнского городища.
- 6. Оби-хасами в виде головы дракона.** Конец XVII — начало XVIII в. (?) *Дерево.* 10,8x9. ЯР-127.
- 7. Мандзю с изображением Бодхидхармы, созерцающего стену.** Середина — вторая половина XIX в. Эдо. *Слоновая кость,* Д. 5,3. ЯР-1084.
- 8. Мандзю с изображением кленовых листьев.** XIX в. *Черный и золотой лак.* Д. 3,7. ЯД-267.
- 9. Саси в виде сушеной рыбы.** Первая половина XIX в. Эдидзэн. *Рог.* 15,2x19. ЯР-1104.

10. Саси в виде бога ветра Футэна и бога грома Райдэна на облаке. Середина — вторая половина XIX в. Этидзэн. *Дерево.* 13,9х3,5. ЯР-1080.

11. Итираку в виде коробочки. XIX в. *Проволока.* 3,5х3,5. ЯД-357.

ГЛАВА II

12. Хань Синь и разбойник. Конец XVIII в. *Дерево.* 4,3х3,4. ЯР-1233.

13. Фань Гуай. Середина XIX в. Эдо. *Слоновая кость.* 3,5х4. ЯР-1183.

14. ТАНАКА МИНКО. 1735-1816. Цу. **Юй Жан, разрубающий одежду врага.** *Дерево.* 3х2,8. ЯР-1118.

15. Тайра-но Тадамори и храмовый служитель. Конец XVIII в. *Дерево.* 6,5х3. ЯД-248.

16. УТАГАВА КУНИСАДА. 1786—1864. Эдо. **Тайра-но Тадамори и храмовый служитель.** Около 1835—1842. *Цветная ксилография.* 36,5х25,5. ЯТ-3746.

17. Кадзивара Кагэсуэ. Конец XVIII в. *Слоновая кость.* Собр. М. Т. Хиндсона, Лондон.

18. САНКО. Конец XVIII — начало XIX в. Эдо. **Бэнкэй с колоколом храма Миидэра.** *Дерево.* 3,3х3,2. ЯР-1076.

19. Рука демона Расёмон и маленький они. Вторая половина XIX — начало XX в. *Слоновая кость.* 6,5х2. ЯД-129.

20. МАСАТИКА. Середина — вторая половина XIX в. Эдо (направление Томотика II). **Яма-уба и Кинтаро.** *Слоновая кость.* 3,5х2,5. ЯР-1106.

21. Рука демона Расёмон и маленький они. Вторая половина XVIII — начало XIX в. *Слоновая кость.* 3,5х3,5. ЯД-279.

22. ИТТО. Середина XIX в. Эдо. **Кинтаро, борющийся с богом грома Райдэном.** *Дерево, рог.* 4,1х3,5. ЯР-1188.

23. Сунь Укун с посохом. Начало XIX в. *Дерево.* 4,9х2,2. ЯР-1291.

24. МАСАТОСИ. Конец XVIII в. Эдо (?). **Гуань Юй с алебардой.** *Дерево.* 3,8х8,7. ЯР-1160.

25. ТОЁМАСА НАЙТО. 1773—1856. Тамба. **Сунь Укун, вы-**

лезающий из волшебного ореха. *Дерево, рог.* 3,1х3,7. ЯД-457.

26. **Ли Кун.** Начало XIX в. *Слоновая кость.* Собр. Р. Бушелла, Нью-Йорк.

27. **Сотоба-Комати.** Конец XVIII — начало XIX в. *Кость.* 1,5х4. ЯД-435.

28. **Поэт Сайгё, созерцающий гору Фудзи.** Конец XVIII — первая половина XIX в. *Дерево.* 2х4,5. ЯД-448.

29. **Урасима Таро на черепахе.** Середина — вторая половина XIX в. Эдо. *Слоновая кость.* 3,6х3,2. ЯР-826.

30. **СЁКЮСАЙ ТОМОЮКИ.** Вторая половина XIX в. Эдо (направление Томотика). **Ханасакасэ-дзидзи, выкапывающий волшебный горшок.** *Слоновая кость.* 4,1х3,2. ЯР-1094.

31. **Борьба архата и демона.** Середина XIX в. *Дерево.* 2,9х3,9. ЯР-1135.

32. **Демон, скандирующий имя будды Амиды.** Конец XVIII в. Осака (?). *Слоновая кость.* 3,9х3. ЯР-1177.

33. **МАСАКА КИХОДО.** Конец XIX — начало XX в. Нагоя. **Демон с чашкой сакэ.** *Слоновая кость.* 3,4х4,4. ЯР-80.

34. **СЁКЮСАЙ ТОМОЮКИ.** Вторая половина XIX в. Эдо (направление Томотика). **Пострижение демона в монахи.** *Слоновая кость.* 4,6х2,9. ЯР-56.

35. **ЁСИХИСА.** Первая половина XIX в. Киото (?). **Изгоняющий демонов во время очистительной церемонии «они-ярай».** *Слоновая кость.* 3,9х2,7. ЯР-54.

36. **МАСА СЮМИН.** Середина XIX в. Эдо. **Тэнгу, вылупляющийся из яйца.** *Дерево, рог.* 4,5х3,5. ЯР-1122.

37. **ГЁКУСАЙ.** Вторая половина XIX в. **Голова лешего-тэнгу.** *Дерево, слоновая кость, шерсть.* 3,9х2,5. ЯД-202.

38. **ХОСЮНСАЙ МАСАЮКИ.** Середина XIX в. Эдо. **Амэ-но Удзумэ с маской театра Но «Тэнгу».** *Дерево.* 4,5х3,5. ЯР-1337.

39. **КОМИН.** Вторая половина XIX в. Эдо. **Каппа на раковине.** *Дерево, рог, черепаха, слоновая кость.* 4х2,5. ЯР-1264.

40. **СИНКЭЙСАЙ МАСАТОСИ.** Середина XIX в. Эдо (направление Томотика). **Рокусукэ, наблюдающий борьбу каппа.** *Слоновая кость.* 4х3,5. ЯР-1134.

41. **Призрак-бакэмоно.** Конец XVIII — начало XIX в. *Дерево.* 4,5x2,5. ЯД-387.
42. **Лиса-оборотень, принявшая облик монаха.** Конец XVIII — начало XIX в. *Слоновая кость.* 6,5x2,6. ЯД-114.
43. **Барсук-оборотень.** Конец XVIII — первая половина XIX в. *Дерево.* 2,5x3,6. ЯД-212.
44. **Барсук-оборотень, завернувшийся в лист лотоса.** Первая половина XIX в. Тамба. *Дерево, рог.* 4x2. ЯД-340.
45. ХИДЭМАСА ТИНГЭНДО. Начало XIX в. Киото. **Два сёдзэ с бутылью сакэ.** *Слоновая кость.* 2,5x3,7. ЯД-14.
46. **Асинага с трубкой.** Середина XIX в. Эдо. *Слоновая кость.* 2,2x2,2. ЯД-321.
47. **Тэнага, делающий стойку на руках.** Вторая половина XIX в. *Дерево.* 5,2x2,5. ЯД-271.
48. КОДО. Конец XVIII — начало XIX в. **Тэнага и Асинага.** *Дерево.* 7,1x2,2. ЯД-284.
49. **Цилинь.** Конец XVIII — начало XIX в. *Дерево.* 5,3x2,5. ЯР-1090.
50. **Лев-карасиси с цветком пиона.** Конец XVIII — первая половина XIX в. Нагоя (?). *Дерево.* 4,4x5. ЯР-1146.
51. **Семена лотоса.** Конец XVIII — начало XIX в. Нагоя (круг Тамэтака). *Дерево.* 7,5x4. ЯД-102.
52. **Лопнувший баклажан.** Середина XIX в. Ивами. *Дерево, слоновая кость.* 1,5x5. ЯД-339.
53. НАГАЦУГУ. Середина XIX в. Эдо. **Двенадцать животных — символов шестидесятилетнего календарного цикла.** *Слоновая кость.* 2,5x4. ЯД-447.
54. РАНСЭН. Первая половина XIX в. Киото. **Тигр.** *Дерево, крашенный рог.* 2,5x4,2. ЯД-358.
55. **Тигр.** Конец XVIII — начало XIX в. Киото. *Слоновая кость.* 2,5x4,8. ЯР-81.
56. ТОМОТАДА. Вторая половина XVIII в. Киото. **Бык.** *Кость.* 2,4x5,7. ЯД-208.
57. БОКУГЮКЭН ТОСИХАРУ. Середина XIX в. Ивами. **Кабан.** *Дерево.* 5,3x2. ЯР-1265.

58. **Свернувшаяся змея.** Первая половина XIX в. Киото. *Слоновая кость, перламутр.* 1,6x5,5. ЯР-86.
59. **Касима-даймёдзин и сом — рыба землетрясений.** Середина XIX в. Осака. *Слоновая кость.* 3x4. ЯД-252.
60. **Уличный актер с обезьяной.** Конец XVIII в. *Слоновая кость.* 6,9x3,2. ЯР-1.
61. **Женщина, купающая в тазу младенца.** Начало XIX в. Киото. *Слоновая кость.* 3,3x2. ЯД-42.
62. **Слепой массажист.** Вторая половина XVIII — начало XIX в. Эдо. *Дерево.* 3,6x2,5. ЯД-386.
63. **ТИКУЁСАЙ ТОМОТИКА II.** 1800—1873. Эдо. **Сцена в Ёсивара.** *Слоновая кость.* Собр. М. Т. Хиндсона, Лондон.
64. **Архат Пантака, выпускающий дракона из чаши.** Конец XVIII — начало XIX в. *Слоновая кость.* 4,1x4. ЯД-3.
65. **СЭЙМИН.** Середина XIX в. Эдо. **Архат Пантака, выпускающий дракона из чаши.** *Грецкий орех.* 1,5x3,5. ЯР-1089.
66. **ТОЁМАСА НАЙТО.** 1773—1856. Тамба. **Побег бамбука.** *Дерево.* 3,3x3,1. ЯД-436.
67. **Цуй Ши.** Вторая половина XIX в. *Слоновая кость.* 4,4x5,9. ЯР-64.
68. **ДЗЮСИ.** Конец XVIII — начало XIX в. Эдо. **Ян-цзы в оленьей шкуре.** *Дерево, слоновая кость.* 6,9x3,1. ЯД-193.
69. **КАГЭТОСИ.** Начало XIX в. Киото. **Ян Сян и тигр.** *Слоновая кость.* 3,2x2,9. ЯД-120.
70. **МИЦУЦУГУ.** Середина XIX в. Осака. **Боги счастья Дайкоку и Эбису.** *Слоновая кость.* 3,2x3,1. ЯД-130.
71. **Бог счастья Дайкоку с большим молотом.** Середина — вторая половина XIX в. *Слоновая кость.* 5x2,5. ЯД-4.
72. **СЁКО (ЭГУРО СУКЭТАДА).** Середина — вторая половина XIX в. Хьда. **Бог счастья Дайкоку в виде скульптора.** *Дерево.* 3,8x3,9. ЯР-150.
73. **СЁКО (ЭГУРО СУКЭТАДА).** Середина — вторая половина XIX в. Хьда. **Бог счастья Хотэй с мешком.** *Дерево.* 4x3. ЯР-143.
74. **Бог счастья Хотэй с веером.** Вторая половина XVIII в. *Кость.* 5,9x6,6. ЯР-1198.

75. МАСАМИЦУ. Конец XIX в. Эдо. **Бог счастья Хотэй с веером и мальчиком-карако.** *Слоновая кость* 4,5x4,3. ЯР-826.
76. НАГАИ РАНТЭЙ. Конец XVIII — первая половина XIX в. Киото. **Бог счастья Хотэй с мешком.** *Слоновая кость*. 2,6x3,2. ЯР-812.
77. **Бог счастья Фукурокудзю с веером.** Конец XVIII в. Осака (?). *Слоновая кость*. 6,5x3,9. ЯР-38.
78. **Бог счастья Фукурокудзю с детьми.** Вторая половина XIX в. *Слоновая кость*. 4,9x4. ЯР-1045.
79. **Бог счастья Дзюродзин со свитком на олене.** Середина XIX в. *Слоновая кость*. 3,8x2,4. ЯР-1096.
80. БАЙРЮ ТОКОКУ. Вторая половина XIX в. Эдо. **Бог счастья Дзюродзин со свитком.** *Дерево, слоновая кость, красный лак, металл*. 3,5x2,4. ЯР-4120.
81. БАЙРЮ ТОКОКУ. Вторая половина XIX в. Эдо. **Бог счастья Дзюродзин с тыквой-горлянкой.** *Дерево, слоновая кость, красный лак*. 4x2,6. ЯР-153.
82. Гама-сэннин с жабой. Конец XVIII в. *Слоновая кость*. 7,8x4. ЯР-852.
83. Гама-сэннин с жабой. Конец XVIII в. *Слоновая кость* 8x1,5. ЯД-241.
84. Гама-сэннин с жабой. Конец XVIII в. *Дерево*. 12,5x3,3. ЯД-228.
85. Ли Тегуай. Вторая половина XVIII в. *Дерево*. 9,5x2,6. ЯР-148.
86. Даосская небожительница Сиванму. Вторая половина XVIII в. *Слоновая кость*. 10,5x2,8. ЯР-1138.
87. Голландец с флажолетом и мальчик. Вторая половина XVIII в. *Дерево*. 7,5x3. ЯД-90.
88. ГЭНРЁСАЙ МИНКОКУ II. Начало XIX в. Эдо. **Даосский святой Цинь Гао на карпе.** *Дерево*. 5,1x6,2. ЯД-168.
89. ГЁКУСЭН ТОМОТИКА. Начало XIX в. Осака. **Житель островов Океании с веткой коралла.** *Дерево, коралл*. 8,2x2. ЯР-1112.
90. Голландец с алебардой. Вторая половина XVIII в. *Слоновая кость*. 10,5x2,6. ЯД-227.

1. **Китайский мудрец.** Вторая половина XVIII в. *Дерево.* 9х2,5. ЯР-145.

ГЛАВА III

92. **Нэцкэ-карамоно.** Рисунок из «Сокэн кисё».

93. **ЁСИМУРА СЮДЗАН.** Вторая половина XVIII в. Осака. **Сэннин.** *Дерево.* В. 8,9. Собр. Р. Бушелла, Нью-Йорк.

94. **ЁСИМУРА СЮДЗАН.** Вторая половина XVIII в. Осака. **Архат.** *Дерево.* В. 9,5. Собр. К. ван Рузвельта, Вашингтон.

95. **СЮДЗАН.** Конец XVIII — первая половина XIX в. Осака (направление Хигути Сюгэцу). **Актер в маске «Ханья».** *Дерево.* 3,8х3,1. ЯР-156.

96. **ГАРАКУ РИСУКЭ (ГАРАКУ I).** Вторая половина XVIII в. Осака. **Обезьяна и кролик.** *Слоновая кость.* В. 5,2. Собр. Р. Бушелла, Нью-Йорк.

97. **РЮКЭЙ.** Конец XVIII в. Эдо. **Паломник с маской лешего-тэнгу.** *Дерево, слоновая кость, крашеный рог.* 5,2х7,1. ЯД-344.

98. **РЮКЭЙ.** Конец XVIII в. Эдо. **Архат с мухоголкой.** *Дерево, слоновая кость.* 6х6. ЯР-1117.

99. **ХИРОМОРИ МИВА (МИВА I).** Вторая половина XVIII в. Эдо. **Прачка, отбивающая белье.** *Дерево.* 3,1х4. ЯР-1219.

100. **ХИРОМОРИ МИВА (МИВА I).** Вторая половина XVIII в. Эдо. **Слепой за столом.** *Дерево.* 3,5х3,1. ЯР-1246.

101. **ХИРОМОРИ МИВА (МИВА I).** Вторая половина XVIII в. Эдо. **Резчик масок.** *Дерево.* 3х2,7. ЯР-1173.

102. **ХАТИГЁКУ.** Вторая половина XVIII в. Эдо. **Несущий куклу Дарумы.** *Дерево.* 3,5х3. ЯД-288.

103. **ГЭНРЁСАЙ МИНКОКУ II.** Начало XIX в. Эдо. **Слепой массажист.** *Дерево.* 3,5х3,2. ЯР-1120.

104. **ГЭНРЁСАЙ МИНКОКУ II.** Начало XIX в. Эдо. **Длинно-рукий и Длинноногий.** *Дерево.* 4х3. ЯР-1298.

105. **СИБАЯМА (ОНОГИ СЭНДЗО?).** Конец XVIII в. Эдо. **Пень.** *Дерево, крашеный рог.* 3,8х2,8. ЯД-463.

106. НОРИСИГЭ. Начало — середина XIX в. Эдо. **Мальчик-карако с барабаном.** Слоновая кость. 3,4х3. ЯР-52.

ГЛАВА IV

107. ИССЭН. Первая половина — середина XIX в. Эдо. **Ама-гои-Комати (Оно-но Комати, молящаяся о дожде).** Слоновая кость. 3,5х3. ЯР-1277.

108. ГЁККОСАЙ. Середина — вторая половина XIX в. Эдо. **Изгнание демонов.** Слоновая кость. 3,2х3,4. ЯД-304.

109. ТИКУЁСАЙ ТОМОТИКА II. 1800—1873. Эдо. **Пробующий раковину.** Слоновая кость. 3,6х2,3. ЯР-41.

110. ТИКУЁСАЙ ТОМОТИКА II. 1800—1873. Эдо. **Бэккаккэ (детская игра).** Слоновая кость. 4х2,0. ЯР-53.

111. ТИКУЁСАЙ ТОМОТИКА II. 1800—1873. Эдо. **Волшебный котелок.** Слоновая кость. 3,5х2,5. ЯР-39.

112. КОРЮСАЙ СЮНГЭЦУ. Середина — вторая половина XIX в. Эдо. **Мальчик с черепахой.** Слоновая кость. 3х3,5. ЯР-1111.

113. ГЁКУЁСАЙ МИЦУХИНА. Середина XIX в. Эдо. **Длиннорукий на барабане.** Слоновая кость. 2,8х3,1. ЯД-451.

114. ИЦУМИН ХОКЮДО. Середина XIX в. Эдо. **Бог грома Райдэн.** Дерево. 4х5,5. ЯД-82.

115. ИЦУМИН ХОКЮДО. Середина XIX в. Эдо. **Сыма Вэнь разбивает бассейн с золотыми рыбками.** Дерево. 3,2х4,4. ЯД-409.

116. ИЦУМИН ХОКЮДО. Середина XIX в. Эдо. **Чжункуй и гейша.** Дерево, рог. 5,4х3,4. ЯД-80.

117. КОКУСАЙ (ОДЗАКИ СОДЗО). Середина XIX в. Эдо. **Мандзю с изображением мухогонки.** Олений рог. Д. 3,9. ЯД-334.

118. КОКУСАЙ (ОДЗАКИ СОДЗО). Середина XIX в. Эдо. **Осьминог на листе.** Олений рог. 5,9х3. ЯД-59.

119. КОКУСАЙ (ОДЗАКИ СОДЗО). Середина XIX в. Эдо. **Соломенная шляпа, обвитая лозой.** Олений рог, свинец. Д. 4,5. ЯД-115.

- 120.** КОКУСАЙ (ОДЗАКИ СОДЗО). Середина XIX в. Эдо. **Волк и череп.** *Дерево, слоновая кость.* 3,7x3,5. ЯД-201.
- 121.** КОКУСАЙ (ОДЗАКИ СОДЗО). Середина XIX в. Эдо. **Мандзю с изображением якоря.** *Олений рос.* Собр. М. Т. Хиндсона, Лондон.
- 122.** КОКУСАЙ (ОДЗАКИ СОДЗО). Середина XIX в. Эдо. **Мандзю с изображением ангела.** *Олений рог.* Собр. М. Т. Хиндсона, Лондон.
- 123, 124.** МАСАЮКИ. Середина XIX в. Эдо. **Маска «Окина».** *Дерево.* 4,5x3. ЯД-133. *Лицевая и оборотная стороны.*
- 125.** ТАДАТИКА. Середина XIX в. Эдо. **Мандзю из девяти масок.** *Слоновая кость.* 3,9x3,9. ЯР-839.
- 126.** СЁРАКУ. Середина XIX в. Осака. **Собака на цинковке.** *Слоновая кость.* 1,6x3,8. ЯР-79.
- 127.** КАЙГЁКУСАЙ МАСАЦУГУ. 1813—1892. Осака. **Птенец, вылупляющийся из яйца.** 1843—1863. *Слоновая кость.* 3,6x2,8. ЯД-324.
- 128.** КАЙГЁКУСАЙ МАСАЦУГУ. 1813—1892. Осака. **Сом.** 1863—1892. *Дерево.* 1,5x14,5. ЯР-134.
- 129.** МАСАКАДЗУ. 1831—1891. Осака. **Баку.** *Слоновая кость.* 1,9x4,3. ЯД-136.
- 130.** ОХАРА МИЦУХИРО. 1810—1875. Осака. **Осьминог.** *Слоновая кость.* 3,3x3,9. ЯД-320.

ГЛАВА V

- 131.** КИТА ТАМЭТАКА. Вторая половина XVIII в. Нагоя. **Коза.** *Дерево.* 4x2. ЯР-1267.
- 132.** ТАДАТОСИ. Конец XVIII — начало XIX в. Нагоя. **Русалка.** *Дерево.* 2,1x4. ЯР-141.
- 133.** ТАДАТОСИ. Конец XVIII — начало XIX в. Нагоя. **Щенки на цинковке.** *Дерево.* 3,8x2,8. ЯР-1229.
- 134.** ИККЮ. Середина XIX в. Нагоя. **Рыбы и ящерица.** *Дерево, перламутр.* 2,6x4,4. ЯД-403.
- 135.** АРИМА ТОМОНОБУ. Конец XVIII — начало XIX в. Нагоя. **Раковины и щупальце осьминога.** *Дерево.* 1,9x5. ЯР-1214.

136. АРИМА ТОМОНОБУ. Конец XVIII — начало XIX в. Нагоя. **Краб на раковине.** *Дерево.* 2x4. ЯР-679.
137. **Монах, заснувший во время молитвы.** Середина XIX в. *Дерево.* 3,5x4,5. ЯР-1223.
138. АРИМА (?) ТОМОНОБУ. Конец XVIII — начало XIX в. **Монах, заснувший во время молитвы.** *Дерево.* 5,3x2,6. ЯР-1008.
139. ГЭССАН. Середина — вторая половина XIX в. Нагоя. **Лошадь и олень.** *Дерево.* 3,5x4. ЯД-28.
140. МАСАТОСИ. Середина — вторая половина XIX в. Нагоя. **Заяц.** *Дерево, рог.* 2,5x3,3. ЯД-404.
141. МАСАТОСИ. Середина — вторая половина XIX в. Нагоя. **Заяц и сноп соломы.** *Дерево, рог.* 2,8x2,9. ЯР-1239.
142. МАСАКАДЗУ. Вторая половина XIX в. Нагоя. Улитка. *Дерево.* 2,4x3,7. ЯД-453.
143. БАДЗАН. 1838—1897. Гифу или Нагоя. **Оса и груша.** *Дерево.* 5x3,5. ЯД-274.
144. КОГЭЦУ. Первая половина XIX в. Гифу. **Оса и груша.** *Дерево.* Длина 5,1. Собр. Р. Бушелла, Нью-Йорк.
145. РЮСЭНСИ. Первая половина XIX в. Ямада. **Цикада на орехе.** *Дерево.* 2,5x4. ЯД-431.
146. МАСАНАО I. 1815—1890. Ямада. **Грибы.** *Дерево.* 4,3x3,2. ЯД-154
147. МАСАНАО II. 1848—1922. Ямада. **Цветы пиона.** *Слоновая кость.* Д. 4,5. ЯД-250.
148. МАСАНАО III. Конец XIX — первая половина XX в. Ямада. **Волшебный котелок для чая.** *Грецкий орех.* 3x2. ЯР-1088.
149. ТАНАКА МИНКО. 1735—1816. Цу. **Коза.** *Дерево.* 2,8x4,3. ЯД-71.
150. КОКЭЙ. Конец XVIII в. Цу. **Барсук-оборотень.** *Дерево.* 3,3x2,8. ЯД-23.
151. **Цикада на тыкве-горлянке.** Первая половина XIX в. Ивами. *Черный коралл.* 2,5x4,5. ЯД-96.
152. ТОМИХАРУ СЭЙЁДО (?). 1723—1811. Ивами. **Змея.** *Клык кабана.* Собр. Р. Бушелла, Нью-Йорк.

153. ТОМИХАРУ СЭЙЁДО. 1723—1811. Ивами. **Лягушка на листе таро.** *Дерево.* Длина 7. Собр. Р. Бушелла, Нью-Йорк.
154. ТОМИХАРУ СЭЙЁДО. 1723—1811. Ивами. **Мандзю.** *Слоновая кость.* Д. 4,5. Собр. Р. Бушелла, Нью-Йорк.

ГЛАВА VI

155. АСАХИ ГЁКУДЗАН. 1843—1923. Эдо. **Чжан Голао, выпускающий из тыквы волшебного мула.** *Слоновая кость.* 2,9x3,1. ЯД-112.
156. ГЁКУСАЙ. Вторая половина XIX в. Эдо. **Актер с маской льва за плечами.** *Слоновая кость.* 4,4x2. ЯД-226.
157. ГЁКУСАЙ. Вторая половина XIX в. Эдо. **Бегущий Дайкоку.** *Слоновая кость, крашеный рог, проволока.* 5,1x4. ЯР-105.
158. КОМИН. Вторая половина XIX в. Эдо. **Скелет и демон.** *Слоновая кость.* 4x3,5. ЯР-1005.
159. КАВАМИ ТЮИТИ. Конец XIX — начало XX в. Осака. **Пять черепах.** *Дерево.* 5,5x5. ЯР-687.
160. ЯНАГАВА. Конец XIX в. Эдо. **Развлечения Эмма-о — владыки ада.** Окимоно. *Слоновая кость.* 10,5x10,5. ЯД-255.

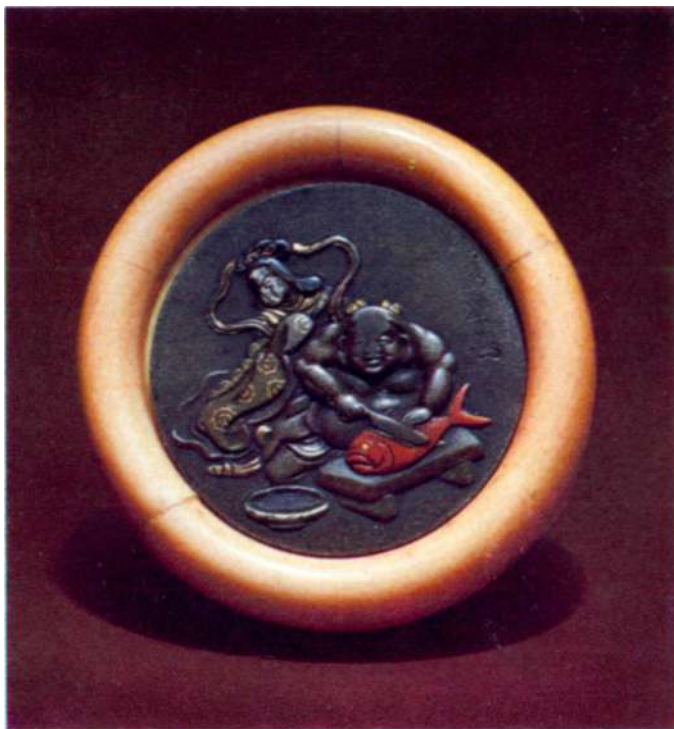
ЦВЕТНЫЕ ИЛЛЮСТРАЦИИ

(с. 233—263)

1. СЮРАКУ. Середина XIX в. Эдо. **Кагамибута с изображением бога счастья Эбису, разделяющего рыбу тай, и богини счастья Бэндзайтэн.** *Медь, сплавы, золото.* Д. 3,5. ЯД-65.
2. САНРО МИЦУЮКИ. Середина XIX в. **Змея на барабане.** *Слоновая кость.* Д. 4,3. ЯД-319.
3. **Рюса в виде гонга-мэкугё с головами двух драконов.** Середина XIX в. Эдо (направление Асакуса). *Слоновая кость.* 4,4x3,4. ЯД-238.
4. **Тайра-но Корэмоти и демон.** Первая половина XIX в. *Дерево, слоновая кость.* 5,5x3,5. ЯД-190.

5. Демон, укрывающийся под шляпой во время очистительной церемонии «они-ярай». Середина — вторая половина XIX в. *Дерево*. 3,5х2. ЯД-449.
6. Демон, закатывающий Чжункуя в свиток. Середина XIX в. Эдо. *Дерево*. 5х3,5. ЯД-281.
7. Чжункуй и демон. Середина XIX в. *Дерево*. 3,5х4,5. ЯД-77.
8. АНРАКУ СЮКОСАЙ. Первая половина XIX в. Осака. **Сотоба-Комати**. *Слоновая кость*. 5,6х2,6. ЯД-73.
9. ХОМИН. Середина — вторая половина XVIII в. Эдо. **Демон перед зеркалом**. *Дерево*. 4,7х4. ЯД-153.
10. Голова сушеной рыбы и две крысы. Первая половина XIX в. *Слоновая кость*. 4,5х5,4. ЯД-12.
11. ТЭММИН И РЮМИН. Середина XIX в. Эдо. **Кагамибута с изображением владыки ада Эмма-о перед живописным свитком**. *Медь, сплавы, золото*. Д. 5,4. ЯД-394.
12. ОКАТОРИ. Конец XVIII — начало XIX в. Киото. **Обезьяна и черепаха**. *Слоновая кость*. 3,1х3,7. ЯР-814.
13. МАСАХАРУ. Первая половина XIX в. Нагоя. **Спящий сёдзё**. *Дерево*. 5,2х4,8. ЯД-87.
14. Дракон с жемчужиной. Конец XVIII — начало XIX в. Киото. *Слоновая кость*. 5,2х3,3. ЯР-1078.
15. МАЦУДА СУКЭНАГА. Первая половина XIX в. Хида. **Жаба на сломанной черепице**. *Дерево*. 2,1х4,2. ЯД-25.
16. Странствующий монах-ямабуси, дующий в раковину. Конец XVIII — начало XIX в. *Дерево, красный лак*. 4,7х2,6. ЯД-369.
17. Дарума. Начало XIX в. Цу (?). *Дерево, слоновая кость*. 3,6х2,7. ЯР-1269.
18. Мэн Цзун с ростком бамбука. Конец XVIII — начало XIX в. Киото. *Слоновая кость*. 6х2. ЯД-159.
19. ТОЁМАСА НАЙТО. 1773—1856. Тамба. **Сэннин**. *Дерево*. 4,3х3. ЯД-86.
20. НАКАНО СОЯ. Конец XIX — первая половина XX в. Эдо. **Бог счастья Эбису с рыбой тай**. *Дерево, лак*. 3,7х3,1. ЯР-1241.

- 21, 22. ТОСИЮКИ. Вторая половина XIX в. Эдо. **Бог счастья Фукурокудзю в виде черепахи.** Слоновая кость. 6,7x4,1. ЯД-378. *Лицевая и обратная стороны.*
23. СЮМЭМАРУ УНДЗЮДО. Вторая половина XVIII в. Осака. **Бог ветра Футэн.** Дерево. 9,7x2,8. ЯД-116.
24. Даосский святой **У Чжиши, летящий на свитке.** Первая половина XIX в. Слоновая кость. 5,5x1,5. ЯД-1.
25. ДЗЮХО. Вторая половина XIX в. Эдо. **Чжан Голао.** Дерево. 9,7x2,5. ЯР-146.
26. Голландец с петухом. Вторая половина XVIII в. Дерево. 9,5x2,5. ЯР-1139.
27. ДЭМЭ УМАН. Середина — вторая половина XVIII в. Эдо. **Маска театра Но «Обэсими».** Дерево, слоновая кость. 7,5x6,5. ЯР-1324.
28. НАГАМАТИ СЮДЗАН. Начало XIX в. Осака. **Чжункуй и демон.** Дерево, раскраска. 5x2,8. ЯД-342.
29. ХИРОМОРИ МИВА (МИВА I). Вторая половина XVIII в. Эдо. **Амэ-но Удзумэ с маской лешего-тэнгу.** Дерево, слоновая кость, крашеный рог. 5,2x3,2. ЯД-345.
- 30, 31. ХИДЭТИКА ТЁУНСАЙ. Середина — вторая половина XIX в. Эдо. **Танцующая Амэ-но Удзумэ.** Слоновая кость, коралл. 6x2,7. ЯД-327. *Лицевая и обратная стороны.*
32. ТАГУТИ ГАРАКУ (ГАРАКУ II). Первая половина — середина XIX в. Осака. **Мальчик на черепахе.** Слоновая кость. 2,6x3,7. ЯР-178.
33. ТАДАЁСИ. Середина XIX в. Нагоя. **Сороконожка на орехах.** Дерево, слоновая кость. 3,5x4. ЯД-300.
34. КАЙГЁКУСАЙ МАСАЦУГУ. 1813-1892. Осака. **Щенки и череп.** 1828—1843. Слоновая кость. 2,6x4. ЯД-330.
35. Даосские святые **Чжан Лян и Хуан Шигун.** Вторая половина XIX в. Слоновая кость. 4x6,5. ЯР-1166.
36. МАСАКАЦУ. 1839—1899. Исэ. **Даосский святой Чжан Голао.** Слоновая кость. 6,5x4,4. ЯД-428.



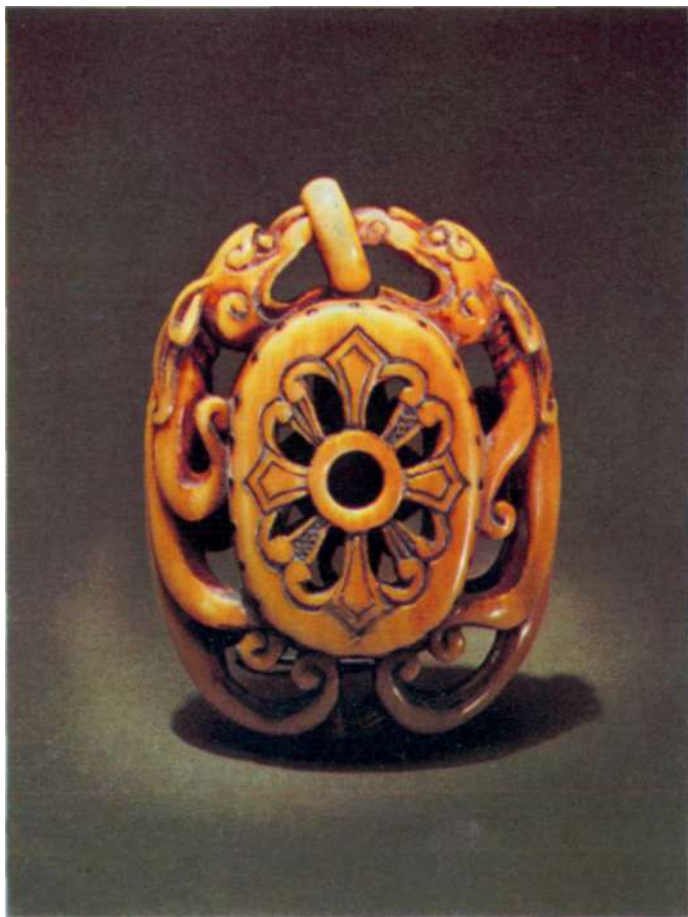
1. Сюраку.

Кагамибута с изображением бога счастья Эбису,
разделяющего рыбу тай, и богини счастья Бэндзайтэн.

Медь, сплавы, золото



2. Санро Мицуюки.
Змея на барабане. *Слоновая кость*



3. Рюса в виде гонга-мэкугё с головами двух драконов.
Слоновая кость



4. Тайра-но Корэмоти и демон.
Дерево, слоновая кость



5. Демон, укрывающийся под шляпой
во время очистительной церемонии «они-ярай». *Дерево*



6. Демон, закатывающий Чжункуя в свиток. *Дерево*



7. Чжункуй и демон. Дерево



8. Анраку Сюкосай.
Сотоба-Комати. Слоновая кость



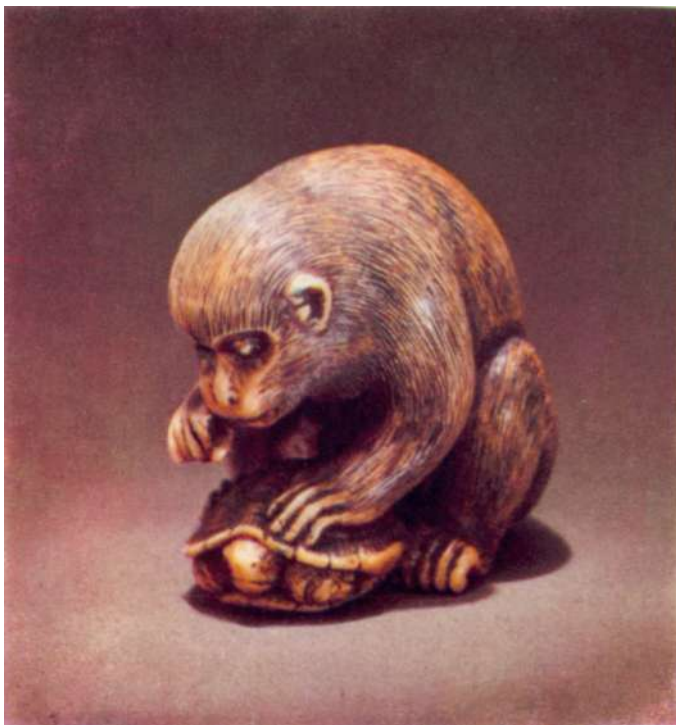
9. Хомин.
Демон перед зеркалом. Дерево



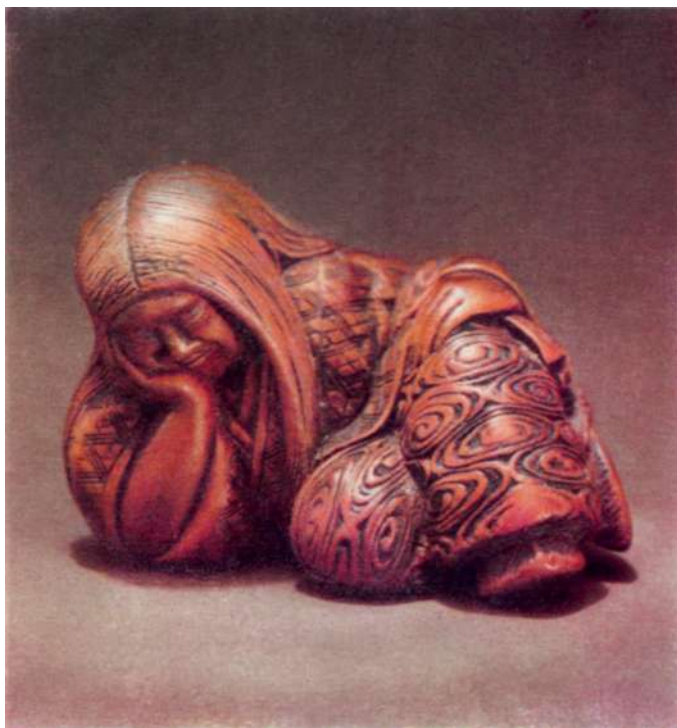
10. Голова сушеной рыбы и две крысы.
Слоновая кость



11. Тэммин и Рюмин.
Кагамибута с изображением владыки ада Эмма-о
перед живописным свитком. *Медь, сплавы, золото*



12. Окатори.
Обезьяна и черепаха. Слоновая кость



13. **Масахару.**
Спящий сѣдзѣ. *Дерево*



14. Дракон с жемчужиной.
Слоновая кость



15. **Мацуда Сукэнага.**
Жаба на сломанной черепице. *Дерево*



16. Странствующий монах-ямабуси, дующий в раковину.
Дерево, красный лак



17. Дарума. *Дерево, слоновая кость*



18. Мэн Цзун с ростком бамбука.
Слоновая кость



19. Тоёмаса Найто.
Сэннин. Дерево

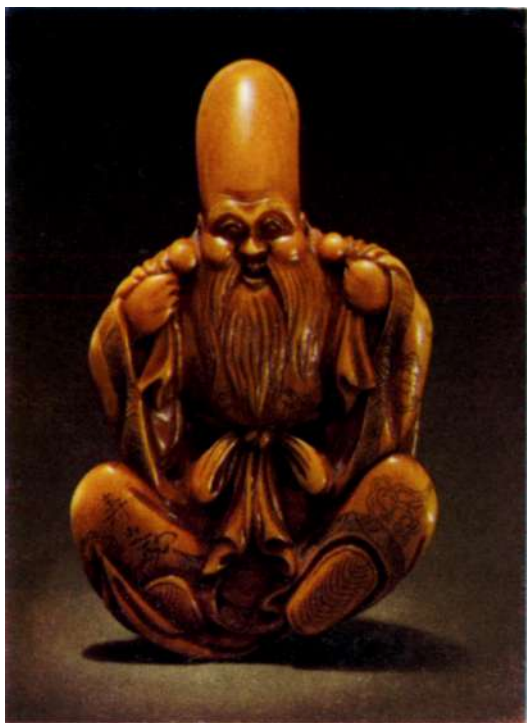


20. Накано Соя.

Бог счастья Эбису с рыбой тай. *Дерево, лак*

21, 22. Госюки.

Бог счастья Фукурокудзю в виде черепахи. →
Лицевая и обратная стороны. *Слоновая кость*





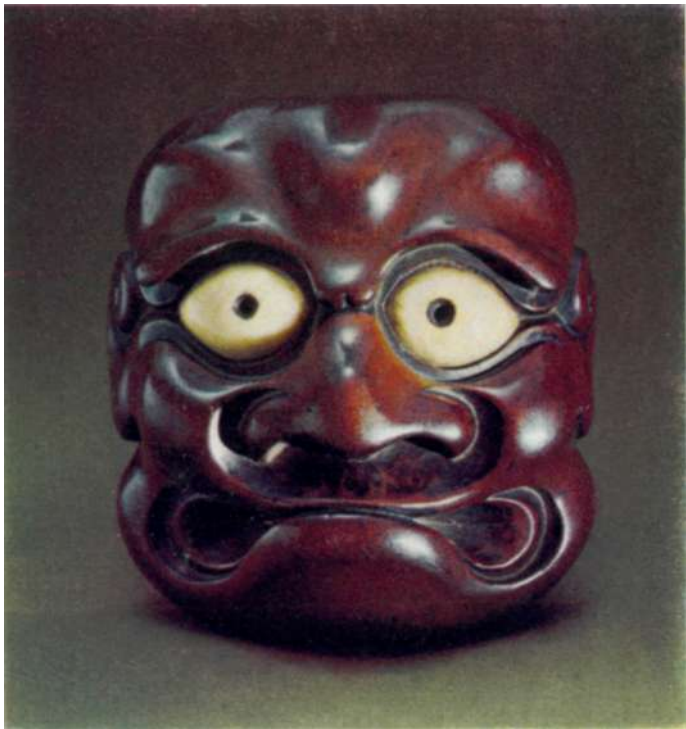
23. Сюэмэмару Ундзюдо. Бог ветра Фугэн. *Дерево*
24. Даосский святой У Чжиши, летящий на свитке.
Слоновая кость



25. Дзюхо.

Чжан Голао. *Дерево*

26. Голландец с петухом. *Дерево*



27. Дэмэ Уман.
Маска театра Но «Обэсими». Дерево, слоновая кость



28. Нагамати Сюдзан.
Чжункуй и демон. Дерево, раскраска



29. **Хиромори Мива (Мива I).**
Амэ-но Удзумэ с маской лешего-тэнгу.
Дерево, слоновая кость, крашеный рог



30, 31. Хидэтика Тёунсай.
Танцующая Амэ-но Удзумэ.
Лицевая и оборотная стороны. Слоновая кость, коралл



32. Тагути Гараку (Гараку II).
Мальчик на черепахе. Слоновая кость



33. Тадаёси.

Сороконожка на орехах. *Дерево, слоновая кость*

34. Кайгёкусай Масацугу.

Щепки и череп. *Слоновая кость*



35. Даосские святые Чжан Лян и Хуан Шигун.
Слоновая кость



36. Масакацу.
Даосский святой Чжан Голао. Слоновая кость

ОГЛАВЛЕНИЕ

ВВЕДЕНИЕ	ГЛАВА V
3	Провинциальные центры резьбы
ГЛАВА I	163
Происхождение нэцкэ. Формы и материалы	ГЛАВА VI
5	Миниатюрная скульптура периода Мэйдзи. 1868—1912
ГЛАВА II	190
Сюжеты нэцкэ	ЗАКЛЮЧЕНИЕ
27	209
ГЛАВА III	ПРИМЕЧАНИЯ
Школы Осака и Эдо. Вторая половина XVIII— начало XIX века	211
99	СПИСОК ИЛЛЮСТРАЦИЙ
ГЛАВА IV	220
Школы Эдо и Осака. Первая половина — середина XIX века	ЦВЕТНЫЕ ИЛЛЮСТРАЦИИ
129	233

**Михаил Владимирович
УСПЕНСКИЙ**

НЭЦКЭ

Редактор **О. Н. Нечипуренко**. Художественный редактор **В. Н. Дзюба**.
Технические редакторы **В. Г. Лошкарева**, **М. С. Стернина**. Коррек-
тор **В. О. Кондратьева**. ИБ № 2418
Сдано в набор 28.10.85. Подписано в печать 14.07.86. М-26515. Фор-
мат 70x100¹/₃₂. Бумага мелованная. Гарнитура обыкновенная новая.
Печать высокая. Усл. печ. л. 10,73. Уч.-изд. л. 10,88. Усл. кр.-отт.
16,34. Изд. № 456. Тираж 25 000. Заказ № 1511. Цена 1 р. 80 к. Из-
дательство «Искусство», Ленинградское отделение. 191186 Ленин-
град, Невский пр., 28. Ордена Трудового Красного Знамени Ленин-
градская типография № 3 им. Ивана Федорова Союзполиграфпрома
при Государственном комитете СССР по делам издательств, полигра-
фии и книжной торговли. 191126 Ленинград, Звенигородская ул., 11

М.В. УСПЕНСКИЙ

А В У К В



М. В. УСПЕНСКИЙ. НЭЦКЭ

«ИСКУССТВО». ЛЕНИНГРАДСКОЕ ОТДЕЛЕНИЕ. 1986

**Происхождение нэцкэ.
Формы и материалы**

Сюжеты нэцкэ

Школы Осака и Эдо

Провинциальные центры резьбы

**Миниатюрная скульптура
периода Мэйдзи**

