

СВІТ БОГІВ ТА СВІТ ЛЮДЕЙ В МИСТЕЦТВІ УКІЙО-Е

Мистецтво укійо-е, а саме гравюра, – найбільш досліджений феномен японського мистецтва. Від публікації перших монографій [Goncourt 1894; 1986], присвячених гравюрі укійо-е, пройшло більше ста років, проте інтерес науковців та знавців мистецтва до цього явища японської художньої культури не згасає. На сучасному етапі розвитку східного мистецтвознавства набуто міцної дослідницької бази. У наукових працях Ю. Курта [Kurt 1922], Л. Гайека [Hajek 1957], Дж. Гілієра [Hillier 1981], Тадасі Кобаясі [Kobayashi Tadashi 1997], Мунесіге Наразакі [Muneshige Narazaki 1982], Кікучі Садао [Kikuchi Sadao 1990], Л. Богачкової [Bohačková 1987], Б. Г. Воронової [Воронова 1987], Н. А. Віноградової [Виноградова 1988], Н. С. Ніколаєвої [Николаева 1985], які складають фонд наукової класики, висвітлено історію розвитку цього виду мистецтва, його окремі жанри та творчість деяких майстрів. Разом з тим залишається малодослідженою система умовностей укійо-е, його семантичні аспекти та інтертекстуальні зв'язки, без чого неможливо наблизитися до більш-менш автентичного трактування його творів. Крім того, такий вихід за межі суто мистецтвознавчого аналізу дозволяє дослідити пам'ятки мистецтва укійо-е як джерело до вивчення японської культури доби Токугава¹. Отже, запропонована стаття є спробою культурологічної інтерпретації пам'яток укійо-е, вибір яких зумовлено наявністю певних типологічних сюжетів. До того ж гравюри жанрів якуся-е та муся-е, яким присвячені ґрунтовні дослідження О. А. Сердюк [Сердюк 1990], М. В. Успенського [Успенский 1997] та О. Ю. Варшавської [Варшавская 2000] розглянуті лише стосовно до зазначеної теми.

Сюжетно-тематичне розмаїття репертуару образотворчого мистецтва доби Токугава, його образно-змістовні характеристики постають яскравим зразком стійкості культурно-естетичних універсалій, того своєрідного "компендіума" культури, що складає особливість японського художнього мислення. Саме у різнобарв'ї художніх феноменів цього періоду спостерігається завершеність художніх форм, що складає певні іконографічні формули та образотворчі мотиви, які постають наслідком усталених світоглядних концепцій, що набули ознак стереотипів культури².

Серед найхарактерніших рис сюжетно-тематичного репертуару мистецтва *укійо-е* перш за все слід визначити синкретичність даоських, буддійських, конфуціанських та синтоїстських мотивів, їхнє співіснування у межах єдиного змістовного простору. Так, наприклад, один з найпоширеніших мотивів у гравюрі *укійо-е* та декоративному живопису – так звані *Сітіфукудзін* (Сім богів щастя). Всі вони виходять з різних релігійних систем. Ебісу – із синтоїзму, Хотей, Дайкоку, Бісямонтен та Бендзайтен – з буддизму, Фукурокудзю та Дзюродзін – з даосизму. За звичаєм всі вони мали певні атрибути, за якими можна було їх впізнати: старий з надто довгим черепом – Фукурокудзю, товстун з лантухом та віялом – Хотей, з молотком щастя та пацюком – Дайкоку тощо. Іноді замість божества зображувався лише його атрибут, як, наприклад, у гравюрі Хосода Ейсі "Бог щасливої долі Хотей" (мал. 1), де присутність божества нагадує лише величезний лантух. До цього ще слід додати синтоїстських божеств та бодгісатв, даоських і буддійських святих.

Найхарактернішою рисою цього кола зображень за часів Токугава постає десакралізація релігійних образів. Так, наприклад, у найпоширенішому варіанті зображення бога щастя Фукурокудзю представлено в однойменній гравюрі Судзукі Харунобу, який створив образ даоського божества у доволі кумедній ситуації. Фукурокудзю зображено у "веселих кварталах", де він потрапляє у приймний "полон" до красунь, які втішаються тим, що створюють на його дивовижно довгій голові модну зачіску. Нібито жартуючи над потворною зовнішністю Фукурокудзю, Харунобу зобразив дівчинку, що вилізла на ослинчик, тим самим підкреслюючи довжину голови бога щастя. Тепло-золотистий колорит гравюри створює атмосферу домашнього спокою, надаючи всій сцені підкреслено побутового характеру.

Своєрідною образотворчою "цитатою" цього сюжету виступає композиція "Гоління Фукурокудзю", яка належить Хосода Ейсі, що свідчить про популярність цього жартівливого сюжету серед городян.



Мал.1. Хосода Ейсі. Бог щасливої долі
Хотей. Кольорова гравюра. 1795.

Не менш гумористичними постають зображення Дайкоку (ще одного персонажу з Сімки богів щастя) у гравюрі Утагава Тойокуні. На відміну від традиційних зображень, коли богів щастя змальовували у вигляді стареньких дідусів, у вказаному естампі Дайкоку предстає дитлахом, що сидить на спині куртизанки та своїм молотком щастя стукає її по шиї. Заморена куртизанка не чує під собою ніг від такої навали щасливої долі.

Хотей – найпопулярніший персонаж *Сітіфукудзін* у численних гравюрах та живописних творах доби Токугава постає завзятим відвідувачем "веселих кварталів", який бере участь у розвагах їх мешканців. Так, у розписі ширми невідомого митця його зображено у компанії з актором театру Кабукі, чию гру на *сямісені* він уважно слухає (мал.2). Не менш цікавою уявляється графічна версія Утагава Тойокуні, де зображено красунь з "веселих кварталів", у мріях яких з'являються сім богів щастя у вигляді шляхетних кавалерів – відвідувачів кварталів розваги.

У зображеннях святих та релігійних засновників простежуються ті ж самі тенденції травестування сакральних образів. Зокрема, англійський дослідник Г. Джоулі наводить приклад поширеного сюжету "Три прихильники sake", де зображено трьох мавп, котрі зібралися разом навколо глечика sake. Традиційно вважається,

що тут маються на увазі три великих мислителі Далекого Сходу – Конфуцій, Будда та Лао-цзи [Успенский 1989, 300], що слід сприймати, як приниження-пародію на ідею трьох вчень – синкретичного напрямку філософської думки, яка у XVIII–XIX ст. поширилася на Далекому Сході. Таке навмисне травестування сакральних образів віддзеркалює існування в Японії особливої святкової сфери життя, яку можна до певної міри порівняти з карнавалом європейського середньовіччя та Ренесансу, під час якого переставали діяти закони серйозного повсякденного життя. Саме карнавал, за думкою М. М. Бахтіна, являє собою квінтесенцію особливої позаофіційної народної культури, що може вільно проявлятися лише у святковий час [Бахтин 1965]. Своєрідна святкова культура існувала і в Японії. Це так звані "зелені", або "веселі" квартали. Ідеалом тут був не самурай, а *цудзін* – знавець веселих кварталів, де переважали принципи, протилежні зовнішньому, офіційному світу. "Саме у цій антиофіційній спрямованості феномен веселих кварталів може бути співставлено з європейським карнавалом. Якщо карнавал обмежується часом, то веселі квартали – територіально. І те, й інше опозиційне до офіційної культури. І там і тут офіційні серйозні цінності



Мал.2. Невідомий художник. Хотей та молодий актор театру Кабукі. Сувій.
Папір, туш, колір. XVIII ст. Британський музей.

підлягають девальвації, осміянню, жарту" [Успенский 1989, 142].

Не випадково зображення за темами з життя "веселих кварталів" посідають особливе місце у розмаїтті образотворчого матеріалу доби Токугава. Розписи ширм та кольорові естампи *укійо-е* відтворюють феєричний світ дивовижних жінок та модних героїв. У цьому світі довічного свята були і свої боги, але у картинах *укійо-е* вони поводять себе не по-божественному, а як завсідники у кварталах розваги. Цікавим з точки зору відбиття цього нового світовідчуття у міській культурі є травестування образу Бодгідгарми (япон.: Даруми) – шостого патріарха буддійської секти *чань (дзен)*. Адже, відомо, що в Японії за часів Токугава куртизанок називали Дарумами. Мотивацією такого зниження образу святого слугував десятирічний термін контракту, за яким мала працювати жінка та який співставлявся із дев'ятирічним сидінням Бодгідгарми обличчям до стіни, поки він не дійшов "озаріння". Поширений вираз "Дев'ять років святий Дарума просидів обличчям до стіни, *гейша* строкатого вбрання не скидає десять років" прикрашав віяла куртизанок, табакерки та інші предмети. У гравюрі Кітагава Утамаро із серії "12 годин з життя веселих кварталів" зображено красуню, що одягає накидку з портретом дзенського патріарха. З'являлися і зовсім курйозні варіанти – зображення Даруми у жіночому вигляді – так звані Онна-Даруми. Так, наприклад, у живописному сувої невідомого митця доби Токугава в одягненій за модою веселих кварталів куртизанці, яка до того ж ще й кокетує, з-під накидки виглядає бородате обличчя та витріщені очі Бодгідгарми (мал. 3)³.

Слід зазначити, що у такому жартівливому контексті зображувалися і буддійські божества. Зокрема, Фугенбосацу – Бодгісатва Самантабhadра іноді постає у вигляді *гейши*, котра тримає замість тексту сутри листа від коханого. Такі грайливі зіставлення були обумовлені не тільки карнавальним світовідчуттям японців, а й синкретизмом мислення. Філософсько-релігійні традиції доповнювали одні одних, осмислювалися у новому, актуальному контексті. Саме звідси йде те особливе ставлення до куртизанок з "веселих кварталів", які, з одного боку, існували поза законом, а з другого – поставали ідеалом не тільки жіночої краси, а й до певної міри – релігійним. Так, чернець буддійської секти *дзен* Іккю Содзюн (XV ст.) вважав, що гетери ближче знаходяться



Мал. 3. Невідомий художник.
Дарума, одягнений як
куртизанка. Сувій.
Папір, туш, колір. XVIII ст.
Британський музей.

до ідеального стану *муга* (не-я), ніж ченці, чиї щоденні медитації нічого не варті у порівнянні з досвідом продажних жінок. Згідно Іккю, гетери, котрі знаходяться у безперервному чергуванні зв'язків, досвідом власного життя уособлювали ідею мінливості (*мудзьо*) у сфері людських стосунків [Штейнер 1987, 106]. Розтрачуючи себе, на перший погляд, у вогнищі тимчасової насолоди, вони виявлялися більш досвідченими в усвідомленні довічного закону екзистенції – швидкоплинної марноти. Вони не були зв'язані родиною, домом, власністю, тому їй не мали перешкод жити згідно з *мудзьо* та *мусін*.

Як відзначає американський дослідник У. Ла Фльор, "проститутка та монах постають лімінальними фігурами по відношенню до пересічних членів соціуму" [Ла Флер 2000, 37]. Як і монах, куртизанка займає позицію *сюкке* ("піти з дому"). Саме тому вона має навчати істинному ставленню до життя мирян, що пов'язані з побутовими клопатами, прагнуть багатства, слави, чинів та всілякої іншої марноти. В деяких випадках куртизанку ототожнювали з Бодгісатвою, як це було із славнозвісною дамою Егуті – гетерою, котра наставляла ченців, серед яких, до речі, був і поет Сайгьо, фігура майже культова у класичній Японії. У художній практиці часів Токугава сюжети про Сайгьо та Егуті – доволі поширене явище. Так, наприклад, у живописній версії Нісікава Сукенобу відтворено сцену прощання поета із славнозвісною куртизанкою (мал. 4). Странницький посох та капелюх Сайгьо виступають ознакою мандрівного поета, який долає "тисячі рі шляху, щоб звільнити свій розум від пилу і бруду" й таким чином пізнати світ та себе. Вдячний уклін Сайгьо та гідна постать Егуті складають композиційну схему вчитель – учень, де у ролі вчителя постає гетера, учня – поет.

Не менш цікавою видається й живописна композиція невідомого майстра доби Токугава "Пародія на сон Чжуан-цзи про метелика". Художником зображено яскраво вдягнену красуню, котра дрімає за столом. Неподалік від неї – метелик, якого зображено у подібних до візерунків сукні куртизанки кольорах, що одразу нагадує славнозвісну сентенцію великого мислителя давнини Чжуан-цзи: "...Я так і не знаю, чи то Чжуан-цзи снилося, що він – метелик, чи то метеликові снилося, що він – Чжуан-цзи". Враховуючи тотожність барв одягу куртизанки і крил метелика, складається дещо гумористичний образ одного з великих духовних авторитетів на Далекому Сході, представленого у вигляді гетери. Тож стає зрозумілою популярність у літературних творах тієї ж доби образу старої зли-

дарки – колишньої куртизанки, яка мислилася уособленням життєвого та духовного досвіду, втіленням дзенських ідеалів.

Серед розмаїття образотворчого матеріалу доби Токугава особливе місце посідають еротичні картинки, або так звані "весняні картини" (*сюнга*). За звичаєм у численних вітчизняних та зарубіжних виданнях, присвячених гравюрі *укійо-е*, міститься огляд композицій визнаних майстрів, але за визначеною європейськими поняттями етики та моралі тематикою. Еротичні картини поставали об'єктом вивчення лише в окремих дослідженнях [Stratz 1904; Never, Libertson 1985]. Втім, якщо передивитися біографії митців, стає очевидним, що саме еротичні серії вважалися показчи-

ком творчої досконалості майстра. Так, дослідник Мунесіге Наразакі стосовно творчості Кітагава Утамаро – неперевершеного майстра у жанрі зображення красунь – здивовано відзначає: "Утамаро порівняно пізно досяг творчої зрілості як художник. Це підтверджують його еротичні картини. Незважаючи на славу майстра жіночих образів, він лише у віці 34 років створив свою першу еротичну серію, в той час як Кійонага було 20, коли з'явилася його перша "весняна картина", а Хокусаєві – 23" [Muneshige Narazaki 1977, 18].

Завдяки славнозвісній теорії двох світових начал – жіночого, темного (*інь*) та чоловічого, світлого (*ян*), взаємодія яких породжувала все існуюче та забезпечувала загальний світопорядок, – сексуальність не було витіснено до сфери таємного та апокрифічного, а навпаки, вона, за визначенням К. Скіппера, поставала стрижнем інтелектуальної та практичної діяльності [Скіппер 1993, 103]. Вже у "Іцзін" комбінація № 63 позначає злягання та постає відбиттям перших спроб китайців абстрактно-філософськи осмислити сексуальне. Ця гексограма містить дві триграми, верхня передає жіноче, а нижня чоловіче начало. Надалі теорія *Інь* та *Ян* синтезувалася з теорією п'яти елементів, і у наступних алхімічних і сексуальних трактатах, що створювалися у межах даосизму, кольорова символіка жіночого та чоловічого начал зазнала деяких змін: відзнакою чоловічого начала став білий колір, а жіночого – червоний. Саме тому еротичний підтекст мають образи, які передають поєднання вогню та води: сонячні промені на поверхні води, червоні квіти серед зеленого листя [Кравцова 1994].

Розвинена еротично-метафорична система художніх символів складалася під впливом і *синтоїстських* вірувань, що протягом століть формували образність художнього мислення японців. Так, у відомій композиції Кацусіка Хокусає "Місяць, хурма та коник" створено пронизливо-чуттєвий образ пізнього кохання. Тоненька оболонка місяця, яка немов би тане у холодному передзимовому небі, коник, що прагне дістатися серцевини привабливої, спілої, ніби сповненої останнім теплом осіннього сонця, хурми – складають разом прозорий еротичний та глибоко філософський підтекст, який можна порівняти лише із славнозвісним сувоєм старого Іккю Содзюна, створеного великим дзенцем під час його останнього та найбухливішого кохання ("Квітучі сливи на залякломому дереві").

У дещо грайливому ракурсі тема красунь з'являється у гравюрі Ісоди Корюся "Годування коропів", де зображено двох куртизанок на мосту, які дуже граційно приманюють залишками рису коропів. Враховуючи, що короп у Японії виступає чоловічим символом, зовні побутова сценка набуває подвійного змісту.

Проблема сексуальних стосунків між чоловіком та жінкою набула подальшого розвитку у *дзен-буддійській* практиці. Наприклад, у своїх віршах чернець Іккю Содзюн стверджує, що позбутися свого "я" можна не лише засобом тривалих *дза-дзен* (сидячих медитацій), а й завдяки любовному зляганням.



Мал. 4. Нісікава Суkenобу. Сайгьо та Егуті. Сувій. Папір, туш, колір. XVIII ст. Британський музей.



Мал.5. Ісода Корюсай. Куртизанка Мітіноку із служницями. Кольорова гравюра. XVIII ст.

їх у межах космологічної концепції *Інь-Ян*, як і саме злягання – засіб досягнення космічної гармонії. Разом з тим, слід зауважити, що бурхливий розвиток міської культури, смаки городян позначилися на образно-змістовній структурі "весняних картин". Так, в деяких з них відчувається жартівливий відтінок.

Однак красуні з "веселих кварталів" у гравюрі *укійо-е* виступають не тільки як "знаряддя насолоди", а й як уособлення кохання, що, на нашу думку, відбиває суттєві зміни у міській культурі доби Токугава, пов'язані з появою нової фігури у "веселих кварталах" – *гейші*. *Гейша* (*гейся*) – у перекладі з японської означає "людина мистецтва". На початку XVII ст. це були чоловіки-комедіанти та музиканти, які розважали гостей на званих вечірках піснями та жартами. В 1751 р. у кварталах розваги Сімабара в Кіото вперше в цій ролі з'явилася жінка (*онна-гейся*). Через деякий час жінки-*гейші* з'явилися в Едо. Саме вони створили ту особливу святкову та мистецьку атмосферу, що стала ознакою "веселих

Таким чином, статеві стосунки сприймалися як невід'ємна частина духовної практики та знаходили своє відображення у різних галузях культурної традиції середньовічної Японії. Численні літературні твори доби Токугава та "Бідзін-дзен" (*Дзен-красуні*) – красномовне тому свідчення. Саме численні зображення інтимних сцен у гравюрі *укійо-е* є своєрідним відбиттям світу витонченої втіхи, якої можна зазнати лише у "веселих кварталах". Найрізноманітніші пестощі, найфантастичніші візерунки тіл, що їх складають чоловік та жінка, відтворені в кольорових естампах Хісікава Моронобу, Сугімура Дзіхея, Торії Кійонага, Кацукава Сюнсьо, Кітагава Утамаро, Кацусіка Хокуся. Стилїстика цих "весняних картин" обумовлена саме особливостями філософсько-релігійних поглядів японців. Адже, на відміну від європейської художньої практики, тілесність у середньовічній Японії, як така, не цікавила ані митців, ані глядачів. Оголене тіло не стало об'єктом головної уваги майстрів, та й взагалі, на їх погляд, більш еротично виглядає оголена п'ятка жінки. У центрі уваги згаданих майстрів доби Токугава – сексуальні ігри, нарешті, сам акт з'єднання коханців. Деякий "пантатрюелїзм" у зображенні геніталій пояснюється осмисленням

кварталів". Вишуканий смак, володіння навичками гри на музичних інструментах, співу та танцю, складання віршів дуже швидко перетворили їх на кумирів цього позаофіційного світу. У кольорових естампах доби Токугава вони зображені під час гри на музичних інструментах, читання книжки⁴ або гри в *ута-гарута* (мал. 5), що передбачало неабияке знання класичної поезії⁵.

У наступні десятиріччя жінки витіснили чоловіків із цієї сфери діяльності. Їхня різнобічна обдарованість та винахідливість у складній справі бути красивою жінкою позначилися і на характері стосунків між мешканцями та відвідувачами "веселих кварталів", привернули увагу суспільства до жінки, сприяли формуванню образу красуні в літературі та мистецтві *укійо-е*.

Саме за часів Токугава в жінках з кварталів розваги починають цінуватися не тільки краса та численні таланти, а й здатність до справжніх почуттів. Куртизанки, як і заміжні жінки, складають обітницю у відданості коханому на храмових папірцях, чорнять свої зуби, не зупиняються навіть перед самогубством, що у XVIII ст. траплялося нерідко. Останнє сприймалося як шлях до з'єднання з коханим у наступних життях. Випадки подвійного самогубства коханців (*сіндзю-дате*) з приводу неможливості з'єднатися в цьому житті глибоко хвилювали японців. Їм присвячувалися літературні твори, театральні вистави, навіть було складено енциклопедію всіх відомих випадків подвійного самогубства. Так, один з них було покладено Тікамацу Мондзаемоном в основу драми "Самогубство закоханих на острові Небесних Сітей", за темою якої створені численні композиції, серед них особливо слід відзначити роботу Кітагава Утамаро. Кохару і Дзіхей – ці японські Ромео та Джульєта – зображені в останню мить свого життя, саме тоді, коли смерть стане для них останнім розлученням у цьому житті та надією на зустріч у наступному. Майстер подав героїв крупним планом, зосередивши увагу на їхніх обличчях, поданих майже єдиним силуетом, підкреслюючи нероздільність закоханих душ. Цікаво, що майстер, котрий завжди заперечував факт своєї праці у театрі, створив композицію саме за театральними принципами. Його герої зображені з ліхтарем, який вони близько піднесли до обличчя. Висвітлення ліхтарем обличчя актора або його жести – чи не найхарактерніший принцип сценографії у театрі Кабукі.

Та ж ідея єдності закоханих простежується і у відомому естампі майстра "Сварка" (мал. 6), де чоловік та жінка, що повернулися спинами одне до одного, зображені єдиним силуетом, єдиною безперервною, як каліграфічний розчерк, лінією, як персоніфікація *Інь* та *Ян*. Таким чином, поширювався культ витончених почуттів, в центрі якого головне місце посідає красуня з кварталів розваги.

У стосунках між гетерами та чоловіками відтворюються традиції аристократії. Так, на ознаку відданого кохання, гетера, як і заміжня жінка, чорнить зуби. Її коханець після побачення обов'язково надсилає їй листа, де у складеному власноруч вірші висловлює свої почуття. Щось на зразок:



Мал.6. Кітагава Утамаро. Сварка.
Кольорова гравюра. XVIII ст.



Мал. 7. Кітагава Утамаро. Аркуш із серії
"Найпривабливіші жінки сучасності".
Кольорова гравюра. 1794.

О, ти ніжною була...
До твого узголів'я
І зараз мої думки летять
Хай вісником мені дикий гусь
послугує

Все ж стая перша сьогодні
піднялася.

Мотив очікування листа від коханого та його отримання – один з найпоширеніших мотивів у сюжетно-тематичному репертуарі гравюри укійо-е. Варто лише порівняти відбиття цієї хвилюючої в історії кохання миті у творчості Кітагава Утамаро, який створив цілий всесвіт жіночих почуттів. Своєрідною одою першому кохання постає гравюра "Куртизанка Осама з дому Абура", де зовсім ще молода дівчина обережно, ледве торкаючись, тримає перший у своєму житті лист від коханого, наче не наважуючись його прочитати. Її сяєче щастям обличчя, жест, яким вона тримає листа, витончені відтінки перламутрово-зелених і перламутрово-рожевих кольорів складають один з найромантичніших та світлих образів у гравюрі укійо-е. Куртизанка у серії "Шість славнозвісних красунь сучасності", навпаки, являє вельми досвідчену гетеру, що енергійно стиснула сувій (мал. 7). Її густо пофарбоване обличчя, войовничо стримлячі шпильки, експресивний поворот тіла, сполучення насичених за тоном кольорів жовтого, брунатного, оранжевого, виказують натуру пристрасну, котра знає собі ціну. Кон-

трастом до неї постає композиція з цієї ж серії, що показує гетеру вищого рангу, яка знаходиться у розквіті своєї слави (мал. 8). Багатошарова, рясно розшита візерунками сукня створює навколо красуні своєрідне коштовне обрамлення. Вона зацікавлено читає довгий сувій, наче насолоджуючись свідченням власної перемоги. Деякі з красунь у композиціях жанру *бідзінга* ніби замислились, складаючи відповідного вірша, а їхні обличчя виявляють найрізноманітніші емоції – сум, спогади про зустріч, збентеження, натхнення.

Разом з тим слід зауважити, що мотив листування виявляється своєрідною контамінацією провідного мотиву далекосхідної лірики – спогадів про кохану (коханого), щасливої миті побачення. Як зазначає американський дослідник С. В. Лу (китаєць за походженням), порівнюючи європейську та китайську лірику, "китайські поети кохають дещо інакше. Схоже на те, що кохання починається з розлуки, а не закінчується нею" [Кравцова 1994, 221].

Відзначаючи таку ж саму особливість японської лірики, Е. Майєр вважає, що це, по-перше, дозволяє передати суб'єктивну сутність кохання та, по-друге, відповідає буддистській ідеї марноти та тимчасовості всього існуючого [Кравцова 1994, 32].

Таким чином, ідея спогадів виступає як провідний мотив кохання. Творчість Окумура Масанобу являє блискучий зразок втілення кохання як спогадів. Так, один з естампів майстра (мал. 9) ілюструє *хайку*, що присвячено саме таким почуттям:

*Коїказе ні
Фудзі я сакура-но
Мономі мадо*

*Сповнений коханням,
Гліцинію та вишню
Побачив у вікні.*

Пер. С. Рибалко

Вірш розташований на картині праворуч. Його зміст – вельми лаконічний (як і всі *хайку*) та спирається на стійкі літературні образи-асоціації, де гліцинія та вишня – жіночі образи, які виступають ознакою кохання. Саме їх цвітіння викликає у поета спогади про кохану. Масанобу у своїй композиції відтворює саме цей, позатекстовий зміст, домислює його, розгортаючи перед глядачем картину з життя веселих кварталів. Окрім гілки квітучого дерева, він розташовує у композиційному просторі зображення двох красунь, яких можна побачити у вікні "веселого дому". Якщо взяти до уваги звичай називати куртизанок іменами квітів, то, безсумнівно, такий асоціативний зв'язок зображень для пересічних городян виявлявся достатньо прозорим. Найцікавішою у гравюрі постає фігура вершника (носія витончених почуттів) – молодого, франтівськи одягненого кавалера, в якому глядачі мали впізнавати модного актора Саногава Ітімацу. Він мовби покидає "веселий дім", та у силуеті його фігури, виразі обличчя – сум розлуки, що постає хвилюючою миттю кохання. Гліцинія та вишня... Спогади...

Цікаво відзначити, що у зображеннях красунь з веселих кварталів нерідко використовується прийом *mitate* (уподібнення). Зокрема, у розписі ширми "Продавець чаю" Ісода Корюсаєм зображено *гейшу* у чернецькому капелюсі та накидці, з-під якої виглядають яскраві сукні, що вказують на її належність до жінок з кварталів розваги. Разом з тим іконографічні ознаки мандруючого ченця – самотня фігура на дорозі, чернечий капелюх – наближають її до зображень ченців, які у Кіото збирали гроші для свого храму. Таким чином, представлена сцена набуває подвійного грайливого змісту: платня *гейши* зіставляється з подаянням ченця.

Однак не завжди застосування прийому *mitate* створювало лише жартівливий контекст. До уподібнення зверталися майстри і задля виразу високих духовних якостей. Так, наприклад, красуня Осен, якою захоплювалися мешканці веселих кварталів, користувалася надзвичайною пошаною. Не даремно саме вона стала прототипом більшості жіночих образів у гравюрах Судзукі Харунобу. Та справжнім гімном її красі та гідності стали зображення, на яких її уподібнено до даоських святих – *сеннинів*. Це листи Харунобу "Осен на хмарині" та "Куртизанка на журавлі". Особливо цікава остання композиція, де зображено Осен з притаманними іконографії святого ознаками: сидячи на спині журавля, вона височить над усім світом. В її руці – сувій, який вона



Мал.8. Кітагава Утамаро.
Куртизанка Такігава з дому Огія.
Кольорова гравюра. 1794.
Приватна колекція, Харків.



Мал. 9. Окумура Масанобу.
Молодий кавалер верхи.
Кольорова гравюра.
Початок XVIII ст.
Національний музей, Токіо.

старанно читає. Майстер навмисно підкреслює контраст зіставлення іконографічної формули зображення святих та належність жінки до світу веселих кварталів: її ошатне кімоно з вишитими на ньому квітами *сакури* – квітами кохання – не залишає сумніву щодо змісту тексту на сувої, який вона читає. Водночас, перламутрово-зелені, пастельно-рожеві та фіалкові кольори створюють враження небесної сяючої чистоти, що надає всьому зображенню ліричного настрою.

Не менш парадигматичною у зазначеному контексті постає композиція Судзукі Харунобу "Уподібнення Кінкьо", де славнозвісного китайського поета, що змагався з драконом, представлено у вигляді куртизанки – сучасниці майстра, яка сидить верхи на велетенському коропі та читає довгий сувій – вочевидь, листа від коханого. Зображення коропа в образно-змістовній структурі цієї композиції виконує потрібну семантичну функцію: по-перше, він виступає ознакою китайського поета, який за легендами, відштовхнувшись від спini коропа-велетня дістався небес. По-друге, короп, як чоловічий символ, відтворює ідею панування красуні над коханцем. По-третє, через легенду про Кінкьо та як атрибут одного з японських *сеннинів*, короп виступає ознакою небесного, що надає зображеній красуні потрібної шани, підкреслюючи її першість у світі поезії, світі людей та на небесах.

Не менш часто красуні зображувалися у вигляді найшанованіших постатей японської класичної літератури – в образах Роккасен (Шести геніальних поетів давнини)⁶. Та якщо назву "Оно-но Коматі у сучасному обличчі" для зображення красуні з веселих кварталів (мал. 10) ще можна сприйняти як дидактичний натяк на кармічне воздаяння талановитої та жорстокої красуні-поетеси⁷, то зміст композиції "Кісен Хосі", де представлено куртизанку під час складання вірша (мал. 11), наявно порівнює її поетичні вправи з творчістю тих, кого нерідко ще звали Безсмертними⁸.

Засіб уподібнення згодом набув ще більшої актуальності за часів жорстких реформ, які проводила адміністрація

Токугава не тільки стосовно гравюри. Численні заборони щодо сюжету та навіть згадування подій чи осіб, котрі не відповідали офіційній моралі та ідеї лояльності до сьогунату, призвели до розширення метафоричного діапазону гравюри. Саме у ці часи актуалізувалися релігійні, поетичні та історичні коди культури. Майстри свідомо зверталися до культурної пам'яті глядача, який мав самостійно встановлювати асоціативні паралелі та лише таким чином розуміти зміст зображення. Так, заборона зображувати історію сорока семи *ронинів*, що помстилися Кіра Йосінака – кривднику свого господаря (даймьо Асано) та перетворилися на злочинців, на яких за законом чекала смертна кара, та на кумирів суспільства водночас, призвела до численних уподібнень в літературі, театрі та образотворчому мистецтві. Про подвиг відданих васалів розповідали театральні вистави, де через образи героїв давнини розповідалася захоплююча та драматична історія сорока семи *ронинів*.

Популярність цього сюжету серед городян пояснюється тим, що вчинок самураїв являв собою блискучий зразок конфуціанської моралі – відданості своєму господареві та синовньої шаноб-

ливості. Ця ідея до певної міри обумовила перевагу дидактизму перед художньо-естетичним виміром творів, що склалися за цією темою. Найхарактернішим прикладом її рішення може бути серія гравюр Ітіюся Кунійосі "Історія відданих васалів". Усі листи цієї серії, за влучним спостереженням М. В. Успенського, скоріше являють собою розброшуровану книгу біографій славнозвісних самураїв. Та дійсно, композиційно гравюри серії доволі одноманітні: значну частину листа посідає текст, до того ж позбавлений каліграфічної виразності, до якого додається лаконічний умовно-типовий портрет самурая. Всі імена учасників події подані у зміненому варіанті, але таким чином, щоб глядач міг одразу зрозуміти, про кого йдеться. Крім того, у зображеннях майже відсутні подробиці, про які розповідається у тексті. Інформаційний, вербальний аспект у цьому випадку виконує домінуючу роль у порівнянні з візуальним. Зрозуміло, що конфуціанські ідеї посідають головне місце у змістовній структурі зображень. Так, портрет Обосі Юраносукі Йосіно – самурая, який очолював спілку месників, зображено з усією можливою урочистою гідністю. Його монументально подана фігура з дещо геометризаним силуетом, що символізує силу, твердість намірів, воїнський дух, заповнює собою простір листа. Ритм прямих ліній в оздобленні одягу підтримується прямими силуетами списа та мечів, що створює загальне враження готовності героя до жорстокої бійки, прямої та безстрашності, здатності легко пожертвувати життям, що "легше за гусиний пух". Сполучення чорного, червоного та синього кольорів складають образ Обосі Юраносукі як славетного воїна.

Цікаво відзначити, що головну пов'язку героя (*хатімакі*) зав'язано у вузол, який нагадує своєю формою ієрогліф "вісім", що встановлює зв'язок героя з синтоїськими божествами та має виконувати функцію оберега. З тексту, розташованого у композиції аркуша поряд з портретом, глядач дізнається, що у воїна Обосі була така ж гідна дружина, яка після смерті чоловіка також виконала ритуал *сеппуку*.

Особливо хвилююче відтворено тему синовньої шанобливості у портреті Ято Йомосіті Норікане з тієї ж серії (мал. 12). З тексту, вміщеного на аркуші, стає відомим, що зображений юнак (йому було лише шістнадцять років) потрапив до спілки месників, виконуючи синовній обов'язок перед померлим батьком, який був васалом *даймьо* Асано та внаслідок передчасної смерті не встиг помститися. Тендітна фігура Ято Йомосіті, її елегантна пластика, розкуйовджене волос-



Мал. 10. Хосода Ейсі. Жінка як поетеса Оно-но Коматі. Аркуш із серії "Шість геніальних поетів у сучасному одязі". Кольорова гравюра. 1795. Музей мистецтв, Амстердам.



Мал. 11. Сьобунсай Ейсі.
Шість безсмертних поетів: Кісен Хосі.
Кольорова гравюра. 1793–1794.
Музей мистецтв, Токіо.

ляді старої з потворною зовнішністю, а Кінтаро – силачем. У серії гравюр Кітагава Утамаро "Яма Уба та Кінтаро" (практично не дослідженій у сучасному мистецтвознавстві) чаклунка з'являється у вигляді молодої привабливої жінки з немовлям Кінтоку (мал. 13; мал. 14). Такий варіант зображення міфічних персонажів знов-таки грав на "зниження": богатир – немовля, страшна чаклунка – приваблива жінка, материнські почуття якої зрозумілі кожному. На одному з естампів серії її зображено напівоголену під час ранішнього туалету, як зазвичай зображували куртизанок. Кінтоку, неслухняний хлопчисько, забрався на її спину. Круглясті лінії, їх повільний ритм, монументальність композиції, незважаючи на підкреслено побутовий сюжет, створюють справжній гімн жінці-матері. Таким чином, зображення чаклунки постає своєрідною контамінацією жанру *бідзінга*.

Можливо, саме ідея створення оновленого варіанту образу красуні була первинною в авторському задумі цієї серії. На користь такого припущення свідчить один з триптихів майстра "Едоське виробництво гравюри на дереві", що викликає інтерес не тільки послідовним зображенням складових цього процесу (від пропозиції митця, роботи різьбяр, технічних особливостей друку до продажу виготовлених естампів у крамниці), а й цілою низкою цікавих подробиць. Перш за все, увагу привертає остання частина триптиху, де представлено покупця, який зацікавився кольоровим естампом із зображенням Ями Уби і Кінтаро, що може сприйматися як рекламний трюк майстра.

ся, емоційна відвертість, підкреслена ритмом хвилястих ліній його накидки, одразу видають поета. Іпіцуан свідчить, що юнак складав *хайкай* [Успенський 1997, 38].

Ято Йомосіті зображено зі списом та прощальною чашкою *sake* в останню мить його життя – перед ритуалом *сетуку*. Саме контраст між його зовнішністю витонченої натури поета та мужністю вчинка створює особливо пронизливе відчуття ламкості життя.

Однак і героїчна тема не завжди подавалася у таких піднесених тонах, як це можна побачити у гравюрах Кунійосі. Було і тут місце вже згаданому засобу "зниження". Японці іронізували над будь-якими національними героями, а сорок сім *ронинів* скоріше виняток, ніж правило. До того ж подія ця ще була надто близькою, надто драматичною. Навіть народний улюбленець – славнозвісний Мінамото Райкьо, васал князівського дому Асука, блискучий винищувач демонів, часто у міських новелах постає тендітним, ледащим, хвалькуватим.

Парадигматичним уявляється й зображення Ями Уби (горної чаклунки) та міфічного героя-богатиря Кінтаро, котрого маленьким хлопчиськом знайшла у горах Яма Уба і виростила з нього могутнього богатиря, який згодом бився під прапорами все того ж славнозвісного Мінамото Райкьо та вчинив з ним разом чимало подвигів. Традиційно у легендах та казках Яма Уба зображується у вигляді старої з потворною зовнішністю, а Кінтаро – силачем.

Втім, аналіз сюжетів попередніх частин викликає деякі асоціативні паралелі. Так, у центральній частині триптиху зображено красиву жінку, що належить до кола друкарської майстерні, з дитиною. У першій частині можна побачити митця, що завітав до видавництва, скоріше за все, із пропозицією. Таким чином, розвиток сюжетної лінії дає можливість припустити, що у наведеному творі представлено самого Утамаро (sic!), який запропонував нову серію, де прототипом чаклунки виступає відома красуня, що й надало серії великого успіху. У всякому разі подібні варіанти зворотних уподібнень (сучасність у шатах давнини) часто зустрічаються в образотворчому матеріалі *укійо-е*.

Наказ сьогунату від 1842 р., що забороняв друкувати гравюри із зображенням красунь та акторів⁹, негативно відбився на розвитку японської ксилографії та водночас став стимулом для подальшого розвитку "езопової мови" у мистецтві. Так, у вигляді героїв давнини городяни впізнавали модних акторів та славнозвісних куртизанок. Однак з цього часу набуває переваги дидактичний напрям гравюри та краєвид, що вже виходить за межі зазначеної проблематики.

¹ Вперше такий напрям дослідження було запропоновано М. В. Успенським [Успенский 1989].

² Докладніше про це йдеться в авторефераті дисертації [Рибалко 2001].

³ Не менш поширеними зображення Онна-Даруми були і у мистецтві нецке.

⁴ Більш докладно розглянуті образи читачок з веселих кварталів у статті "З пензля ллються слова... Літературні алюзії в образотворчому мистецтві доби Токугава" [Рибалко 2000].

⁵ Гра *ута-гарута* являє собою комплект із 200 карток, на яких написано половину вірша. Принцип гри схожий на лото: ведучий читає вірші, а учасники мають швидко знаходити відповідні половинки. Виграє той, хто скоріше за всіх збере свої половинки. Гра набула поширення у XVII ст., та її популярність не згасає й до сьогодні. Основою для гри слугували вірші з поетичної антології Хякунін іссю та Ісе-моногатарі. Про життя тексту Ісе-моногатарі та його сприйняття за часів Токугава див.: [Капранов 2000].

⁶ За звичаєм, до шестірки геніальних поетів – магів-ворожбитів, безсмертних мудреців японської поезії зачисляли: Йосіміне-но Мунесаду, Арівіру-но Наріхіру, Бун'я-но Ясухіде, Кісена, Оно-но Коматі, Отомо-но Куроносі. Нерідко IX ст. називали добою шести геніїв.

⁷ Подібні зображення, з одного боку, дозволяли порівнювати гетеру за красою та освіченістю з легендарною поетесою, та з другого – натякали й на тимчасовість її краси та слави, на злидарський фінал життя тих, ким захоплювалися городяни. Про можливість такого дидактичного потрактування подібних зображень свідчить й композиція Кікугави Ейдзана "Сотоба Коматі та куртизанка Ханасіба з дому Тамая", де також міститься лише портрет популярної красуні, однак назва гравюри створює моралізаторський підтекст, нагадуючи про трагічне майбутнє й таким чином відбиваючи буддійську ідею кармічної причинності. Так, згідно з переказами, саме біля *сотоба* (санскр. "ступа") – цього буддійського символу, поетеса зустрілася з двома ченцями секти Сінгон. Їхнє спілкування, що по суті було догматичною полемікою, закінчилося у дусі "Шести шляхів": вона відкрила їм своє ім'я та розповіла про свою злу долю, пояснюючи її як покаран-



Мал. 12. Утагава Кунійосі. Ято Йомосіті Норікане. Аркуш із серії "Життєпис відданих васалів". Кольорова гравюра. 1847. Ермітаж, Санкт-Петербург.



Мал.13. Кітагава Утамаро.
Яма Уба з сином на колінах.
Кольорова гравюра. 1790.



Мал.14. Кітагава Утамаро.
Яма Уба і Кінтаро.
Кольорова гравюра. 1790.

го кохання та, найголовніше, неконтрольоване спілкування у веселих кварталах не даремно викликали підозру та занепокоєння адміністрації Токугава (врешті-решт революція Мейдзі визривала саме у веселих кварталах). Отже, на думку авторів реформи, кольорові гравюри із зображеннями модних красунь та акторів приваблювали городян до цього неофіційного світу задоволень та насолоди.

ЛІТЕРАТУРА

Бамбуковые страницы. Антология древнекитайской литературы / Пер. с древнекит., сост., вступ. статья, коммент. И. С. Лисиевича. Москва, 1994.

Бахтин М. М. Творчество Франсуа Рабле и народная культура средневековья и Ренессанса. Москва, 1965.

Варшавская Е. Ю. Влияние иконографии грозных форм буддийских божеств на формирование историко-героического жанра в графике укие-э // Восток–Россия–Запад: мировые религии и искусство. Междунар. науч. конференция. Санкт-Петербург, 2001.

Виноградова Н. А. Искусство Японии.– Москва, 1988.

Воронова Б. Г. Японская гравюра 17–19 вв. // Очерки по истории и технике гравюры. Москва, 1987.

Горегляд В. Н. Общественная мысль и религии в эпоху Эдо // Из истории общественной мысли Японии XVII–XIX веков. Москва, 1990.

Древнекитайская философия. // Собрание текстов в 2 т.–Т. 1.– Москва, 1972.

Ермакова Л. М. Речи богов и песни людей. Москва, 1995.

Завадская Е. В. Сексуальность как особый колорит китайской традиционной живописи // Китайский эрос. Москва, 1994.

Исэ-моногатари. Пер. с япон. примеч. Н. И. Конрада. Москва, 1979.

- Ихара Сайкаку. Новеллы.* / Пер. с япон. Е. Пинус и В. Марковой. Москва, 1959.
- Капранов С.* "Исе-моногатари" в контексті традиції // **Національний університет Києво-Могилянська академія. Наукові записки.** Теорія та історія культури. Т. 12. Київ, 1999.
- Кравцова М. Е.* **Поэзия древнего Китая. Опыт культурологического анализа.** Санкт-Петербург, 1994.
- Ла Флер У.* **Карма слов. Буддизм и литература в средневековой Японии.** Москва, 2000.
- Мурасаки сикибу.* **Гэндзи-моногатари.** В 4 кн./ Пер. с япон. Москва, 1991–1993.
- Николаева Н. С.* **Человек в японской жанровой живописи конца XVI- начала XVIII веков// Человек и мир в японской культуре.** Москва, 1985.
- Николаева Н. С.* **Искусство Японии.** Москва, 2000.
- Ночная песня* погонщика Есаку из Тамба: **Японская классическая драма XIV–XV и XVIII веков** / Пер. со старояпон. Москва, 1989.
- Рибалко С. Б.* Семантичні аспекти світу речей у мистецтві укійо-е // **Традиції та новації у вищій архітектурно-художній освіті:** Харків, 1999.
- Рибалко С. Б.* З пензля ллються слова...: Літературні алюзії в образотворчому мистецтві Японії доби Токугави // **Всесвіт, 2000, № 9–10.**
- Рибалко С. Б.* **Культурно-естетичні універсалії класичної Японії та їх відбиття в образотворчому мистецтві доби Токугава (живопис, графіка):** Автореф. Дис... канд. мистецтвозн.: 17.00.01 / Харківська держ. академія культури. Харків, 2001.
- Сайге.* **Горная хижина** / Пер. с япон. Санкт-Петербург, 1999.
- Сердюк Е. А.* **Японская театральная гравюра XVII–XIX веков.** Москва, 1990.
- Скиппер П.* **Заметки о даосизме и сексуальности** / Пер. А. Д. Дикарева // **Китайский эрос.** Москва, 1993.
- Сто стихотворений* ста поэтов... **Сто стихотворений** / Предисл., пер., коммент. В. С. Сановича. Москва–Санкт-Петербург, 1998.
- Судзуки Т.* **Основы дзен-буддизма** // **Дзен-буддизм** / Пер. с англ. Бишкек, 1993.
- Тернбулл С.* **Самураи: Военная история** / Пер. с англ. А. Б. Никитина. Санкт-Петербург, 1992.
- Успенский М. В.* **Гравюра укье-э как источник изучения городской культуры периода Токугава (1603–1868)** // **Япония: идеология, культура, литература.** Москва, 1989.
- Успенский М. В.* **Самураи Восточной столицы в гравюрах Итиюся Куннеси.** Калининград, 1997.
- Херай.* **Японские сказания** / Пер. с англ. Москва, 1991.
- Хироаки Сато.* **Самураи: История и легенды** / Пер. с япон. Р. В. Костенко. Санкт-Петербург, 1999.
- Штейнер Е. С.* **Иккю Содзюн: Творческая личность в контексте средневековой культуры.** Москва, 1987.
- Японские народные сказки* / Сост. и пер. с япон. В. Н. Марковой. Москва, 1991.
- Нихон-но Мейгасю* : [Видатні твори японського живопису]. Т. 8–11. **Токіо, 1956–1958.**– Япон. мовою.
- Укійо-е* [Мистецтво школи укійо-е]. Т. 1–15. **Токіо, 1964.**– Япон. мовою.
- Укійо-е дзісію:* [Збірка гравюр школи укійо-е]. Т. 1–6. **Токіо, 1955–1956.**
- Boháčková L.* **Vejr a meč.** Praha, 1987.
- Clark T.* **Ukiyo-e paintings in the british museum.** Washington, 1992.
- Goncourt E.* **Utamaro.** Pariz, 1894.
- Goncourt E.* **Hokousai.** Pariz, 1896.
- Hajek L., Forman W.* **Harunobu und die Kunstler seiner Zeit.** Prag, 1957.
- Hajek L.* **Utamaro. Das Portrat im Japanischen Holzschnitt.** Prag, 1958.
- Hillier J.* **Japanese Color Prints.** Oxford, 1981.
- Kikuchi Sadao.* **Utamaro.** Elmsford – New York, 1976.
- Kikuchi Sadao.* **Ukiyo-e // 100 seasonal paintings of Japan.** Tokyo – New York, 1990.
- Kobayashi Tadashi.* **Ukiyo-e. An introduction to Japanese Woodblock Prints.** Tokyo–New York–London, 1997.
- Kurt J.* **Der Japanische Holzschnitt.** München, 1922.
- Muneshige Narazaki.* **Kijonaga.** Tokio–New York, 1977.
- Muneshige Narazaki, Sadao Kikuchi.* **Utamaro.** Tokio–New York, 1982.
- Muneshige Narazaki.* **The japanese print: its evolution and Essence.** Tokyo–New York–San Francisco, 1982.
- Never R., Libertson H., Yoshida Susugu.* **Ukiyo-e: 250 ans d'estampes japonaises.** Paris, 1985.
- Stratz C. H.* **Die Körperformen in Kunst und Leben der Japaner.** Stuttgart, 1904.