

**Эволюция пространственно-временной организации в японской гравюре
конца XVI – середины XIX в.**

Научный руководитель – Козловская Марина Вадимовна

Аляксина Полина Владимировна

Студент (бакалавр)

Санкт-Петербургский государственный университет, Институт истории,
Санкт-Петербург, Россия

E-mail: p.alyaksina@gmail.com

Хотя на данный момент бесспорно, что дальневосточный метод построения пространства ничем не уступает европейской перспективе, тема остаётся открытой для исследования, и с каждой новой публикацией порождает новую дискуссию. Данный доклад является результатом работы, посвящённой изучению эволюции пространственно-временной организации памятников японской ксилографии конца XVI - середины XIX в. Объектом исследования являются самые разнообразные памятники японской графики: книжная иллюстрация, гравюры *укиё-э* (Хисикава Моронобу, Окумура Масанобу, Судзуки Харунобу, Утагава Кунисада, Утагава Хиросигэ, Кацусика Хокусай и др.) гравюры жанров *уки-э* и *мэганэ-э* (Окумура Масанобу, Исикава Тоёнобу и др.). Хотя тема хорошо разработана на материале китайской живописи [2,3,6,7,9], вопрос о пространстве и времени в японской гравюре остаётся практически неизученным [1,8], несмотря на то, что исследование графического материала позволяет расширить представление о дальневосточной технике построения пространства как о сложной системе, предполагающей широкую вариативность и гибкость, и потому не теряющей своей актуальности даже в периоды наиболее активного влияния западной художественной традиции.

Понятие времени в классической живописи Дальнего Востока, являющейся прямым предком японской гравюры, может рассматриваться с различных точек зрения. С одной стороны, большую роль играет материальная форма свитка - его стандартный размер и способ рассмотрения, предполагающий активность зрителя в реальном пространстве. С другой, временной характер выражается при помощи формальных приемов построения пространства. Что важнее, пейзажный свиток является живописным отображением онтологического понятия «единого», существующего вне человеческого времени.

Когда речь заходит о японской гравюре, такое свойство живописи на свитках, как необходимость её продолжительного рассматривания в реальном времени, теряет свою актуальность из-за ограниченного формата печатного листа. Теряется также и онтологическая характеристика, так как основная масса гравюр создавалась на повседневную тематику. Таким образом, ключевым проводником идеи времени остаётся особая организация пространства, сохраняющаяся на раннем этапе развития гравюры. По мере ознакомления японских мастеров с традицией западной живописи, в гравюру постепенно начала внедряться техника линейной перспективы. Однако до конца XVIII в. перспективный метод не осознавался художниками как система, подчиняющая всё изображение и предполагающая наличие одной устойчивой точки зрения; он включался в композицию в качестве ещё одного возможного, но не единственного приёма или «ракурса». Это обстоятельство как нельзя лучше подчёркивает временной характер японской гравюры, позволяющий зрителю последовательно передвигаться по иллюзорному пространству. Окончательное завоевание единства пространства и времени относится к последнему этапу развития классической японской гравюры, постепенно угасающей вместе с закатом эпохи Эдо. Тем не менее, это

единство было относительным, а отголоски «подвижной» точки зрения стали основой новых композиционных приёмов. Вместе с этим высшей точки развития достигает жанр пейзажа, определённым образом переосмысленный и приспособленный к технике гравюры, наполненный философским осмыслением времени, отражением дихотомии вечного и преходящего.

Источники и литература

- 1) Иванова А. А. История появления «перспективных картин» мэганэ-э и уки-э в японской гравюре на дереве XVII – XIX веков // К исследованию зарубежного искусства: новые материалы. СПб, 2001. С. 32 – 36.
- 2) Белозёрова В. Г. Пространственные построения в китайском изобразительном искусстве: от Хань до Тан // Общество и государство в Китае: XLII научная конференция: Часть. 2. Ученые записки Отдела Китая ИВ РАН. Вып. 6. М., 2012. С. 373-379.
- 3) Завадская Е. В. Эстетические проблемы живописи старого Китая. М., 1975. 440 с.
- 4) Панофский Э. Перспектива как "символическая форма"; Готическая архитектура и схоластика. СПб., 2004. 325 с.
- 5) Раушенбах Б. В. Пространственные построения в живописи: Очерк основных методов. М., 1980. 288 с.
- 6) Caswell J. O. Lines of Communication: Some "Secrets of the Trade" in Chinese Painters' Use of "Perspectives" // RES: Anthropology and Aesthetics, No. 40. Chicago, 2001. Pp. 188-210.
- 7) Feng, J. Wonders of the Eastern Garden: A Study of Architectural Accuracy and the Rule of Axonometric Projection // Orientations, Vol. 33, No. 3. Hong Kong, 2002. Pp. 76 – 83.
- 8) Screech, T. The Meaning of Western Perspective in Edo Popular Culture // Archives of Asian Art, Vol. 47. Dorem, North Carolina, 1994. P. 58-69.
- 9) Tyler C.W., Chen C-C. Chinese perspective as a rational system: relationship to Panofsky's symbolic form // Chinese Journal of Psychology, No. 53(4). San Francisco, Taipei, 2011. P. 7-27.