

Айнура Юсупова: «Я считаю, что японская гравюра проста и доступна для понимания»

15.07.2012 Что значит для нас японская гравюра? Что из себя представляет работа искусствоведа и япониста в одном лице? Кто занимается японской гравюрой в России? Каковы проблемы и перспективы этой области? На эти и другие вопросы ответила Айнура Ишенбаевна Юсупова, старший научный сотрудник ГМИИ им. А. С. Пушкина, хранитель коллекции восточной живописи и графики, один из немногих специалистов по японскому искусству в нашей стране.



Японское искусство – достаточно редкая тема среди отечественных японоведов. Айнура Ишенбаевна Юсупова – одна из немногих специалистов в этой интереснейшей области, искусствовед и японовед в одном лице – рассказала нам о своем опыте и поделилась мыслями о современной ситуации в исследованиях японского искусства.

- Айнура Ишенбаевна, как Вы пришли к изучению японской гравюры, что для Вас оказалось определяющим в выборе этого направления?

- Мой выбор был определен тем, что я выросла в семье, связанной с Японией: мой папа был дипломатом, моя семья долго жила в Японии, я бывала у родителей в гостях, и мы путешествовали по стране, ходили по музеям, у нас было много книг по истории и культуре Японии. А когда я поступила в МГУ им. М.В. Ломоносова, стала изучать историю искусства, я поняла, что хочу заниматься именно японской гравюрой. Гравюра *укиё-э* – это первое, что я

узнала из истории японского искусства в 14-15 лет. Надо сказать, что японская гравюра значительно легче для восприятия, чем, скажем, японская живопись на свитках. Но для того, чтобы заниматься серьезно изучением японского искусства, необходимо знать японский язык. Однаю у нас в этом смысле существуют сложности в системе высшего образования. В то время было невозможно изучать японский язык, если ты учился не в ИСАА, МГИМО или других языковых вузах. Студенты, занимавшиеся изучением западного искусства, могли изучать европейские языки на языковых кафедрах гуманитарных факультетов университета, но восточными языками приходилось заниматься частным образом. Искусствоведам не преподавали японский язык, поэтому я начала изучать его уже после окончания университета, на курсах, организованных для сотрудников Государственного музея Востока, где я в то время работала. После нескольких лет занятий мой преподаватель, Валентина Андреевна Гришина, дала мне рекомендацию для стажировки в Японии, и я поехала в Токийский университет, проработав до этого уже 12 лет в музее.

- Как Вы считаете, необходимо ли знание японского для изучения гравюры? В какой мере?

- Конечно же, необходимо. Старшему и моему поколению историков искусства пришлось учить японский язык самостоятельно. Например, М.В. Успенский был одним из лучших исследователей японского искусства, он учил язык самостоятельно, его руководителем был В.Н. Горегляд. Искусствоведческое образование со знанием языка изучаемой страны очень важно, а для историка искусства просто необходимо. Множество текстов, связанных с изобразительным искусством – например, тексты на ксилографиях *суримоно* – написаны скорописью, это, как правило, поэтические тексты, которые, конечно же, нужно переводить, но нужно также понять ассоциативную связь между текстом и изображением, поэтому специалистов по *суримоно* крайне мало в мире. Не умея прочесть надпись, сложно сделать атрибуцию того или иного памятника, а не обладая искусствоведческим образованием, невозможно сделать правильное описание и художественный анализ произведения искусства.

В этом смысле система образования на Западе вызывает зависть, поскольку они изучают всю историю мирового искусства и имеют возможность выбрать нужный язык ещё с первого курса, могут определять нужные им семинары, ездить на стажировки в научные центры, специализирующиеся на той или иной теме. Поэтому европейские или американские студенты сразу после завершения курса магистратуры едут в Японию, совершенствуют свои знания в японском языке и определяются с научной темой, набирают материал, а затем уже защищают диссертации в Европе или Америке.

В наших университетах, там, где есть кафедры истории искусства, – МГУ, РГГУ, Художественном институте имени В.И. Сурикова, Санкт-Петербургском государственном академическом институте живописи, скульптуры и архитектуры имени И.Е. Репина, Российской академии живописи, ваяния и зодчества, – курс лекций по искусству Востока, как правило, читает один преподаватель, причем преподает и искусство Индии, Китая, Японии, Кореи, и искусство исламского мира от древности до наших дней. У нас в стране историкам искусства, занимающимся изучением искусства Востока, приходится преодолевать множество проблем, чтобы выучить санскрит, китайский, японский или тибетский языки, приходится учить языки параллельно с основной специальностью. Кстати, в Японии схожая ситуация со специалистами по истории искусства Запада. В японских университетах очень хорошо поставлено изучение истории искусства Китая и Японии, на искусствоведческих кафедрах всегда много специалистов по разным периодам искусства стран Дальнего Востока, но, как правило, всего один преподаватель, который читает студентам всю классическую историю искусства Запада, как у нас говорят, «от бизона до Барбизона». Поэтому молодой специалист уже после окончания университета едет в Италию, Францию или Германию, чтобы выучить язык, если он занимается искусством этих стран. Т.е. у искусствоведов-востоковедов гораздо больше времени уходит на то, чтобы стать полноценным специалистом.

Молодые историки искусства сейчас стараются получить сразу два образования – искусствоведческое и востоковедческое. Сейчас у молодых больше возможностей: Японский Фонд, Корейский Фонд предлагают специальные гранты на изучение языка для специалистов, не изучавших язык. Есть Институт Конфуция, в котором искусствоведы могут учить китайский язык. В более выгодном положении находятся студенты РГГУ, у них есть возможность учить восточные языки в Институте восточных языков и античности при РГГУ и заниматься изучением истории искусства параллельно. Но надо отметить, я не наблюдаю этого же у студентов-востоковедов, не изучавших историю искусства. Выучив японский язык, они не стремятся выучить хотя бы основы описания и анализа художественных памятников, не изучают историю мирового искусства, изучают любое произведение искусства прежде всего как источник.

Когда я принимаю на музейную практику студентов из искусствоведческого отделения МГУ или студентов ИСАА, не могу не

отметить, как по-разному они работают с памятниками: студент-востоковед может прочитать текст на гравюре, но описать памятник системно не может, не может также оценить художественные особенности памятника. В этом смысле знания искусствоведа незаменимы. Студенты-искусствоведы прекрасно описывают памятники, анализируют их, но если они не изучали язык к моменту практики, текст или даже надпись прочесть не могут.

В 2010 году ГМИИ им. А.С. Пушкина совместно с Государственным музеем Востока провели конференцию по проблемам изучения японского искусства в России. Изначально мы планировали организовать чисто искусствоведческую конференцию, но потом поняли, что тогда попросту не наберем выступающих, поэтому пригласили историков, культурологов и других специалистов из смежных областей. Может быть, это было правильно. Выступали специалисты по дизайну, архитектуре, истории, филологии, культурологи, получилось довольно интересно. В конце 2011 года издан сборник нашей конференции, в ней есть очень важная статья Е.К. Симоновой-Гудзенко об изучении японского искусства в России.

Нужно готовить студентов-искусствоведов так, чтобы они могли сразу определиться с темой и целенаправленно учили язык выбранной страны. Я уже несколько лет читаю спецкурс по японской гравюре в ИСАА. В конце курса лекций во время зачета я устраиваю им так называемую «угадайку». Студенты должны угадать авторов произведений, и они чаще всего угадывают верно, потому что они просто читают подписи на гравюрах. Я считаю, что это уже большое достижение. В то же время, на таком же спецкурсе на факультете истории искусства искусствоведам сложнее запомнить множество имен японских художников, чем студентам ИСАА. Однако у них есть свой метод – искусствоведам могут определить автора произведения по стилю, манере, не имея возможности прочесть подпись, а это гораздо сложнее. Я не уверена, что востоковеды смогут определить и сформулировать особенности стиля того или иного мастера. А чтобы уметь видеть это, что собственно и составляет суть нашей профессии, надо, так сказать, воспитать глаз, способность воспринимать стилевые различия – этому учат именно на факультетах истории искусства.

В области образования у нас больше не было вопросов. Но что происходит потом, когда с гравюрой начинают работать исследователи и музейные работники?

- Какие существуют проблемы в области изучения японской гравюры в России? Насколько изучена эта тематика?

- У нас в российских музеях лучше и больше представлена японская гравюра. Музейные сотрудники обычно изучают собственные коллекции, а они неполные, например, в наших собраниях нет ранней средневековой живописи или скульптуры. Музейные коллекции в основном описаны, но они, конечно, не полностью характеризуют все японское искусство с точки зрения исторического развития. О многих памятниках мы не знаем, не всегда есть возможность работать с подлинниками. Интересно, что такие крупные специалисты, как Наталья Сергеевна Николаева, Надежда Анатольевна Виноградова, писали теоретические работы об общих проблемах искусства Дальнего Востока, о целых разделах японского искусства, часто не видя самих произведений в оригинале, работая в основном с книгами. Так, Н.А. Виноградова написала несколько монографий, посвященных крупнейшим мастерам японской гравюры –Харунобу, Утамаро, Хокусаю, Хиросигэ. Они замечательны, так как дают представление о каждом из этих великих художников. ***(В этом году, пока готовилось это интервью, ушли из жизни оба этих замечательных специалиста, два Больших Учителя.)***

Атрибуцией памятников изобразительного или декоративно-прикладного искусства занимаются, как правило, музейные сотрудники. Для того чтобы установить подлинность памятника, необходимо иметь возможность сравнить его с другими, эталонными, подлинными вещами, и в этом смысле западные и японские исследователи более свободны. После выхода каталога-резоне японской гравюры ГМИИ им. А.С. Пушкина, написанного прежним хранителем нашего восточного собрания Беатой Григорьевной Вороновой, можно считать, что большая часть нашей музейной коллекции японской гравюры опубликована. Этот каталог стал своего рода справочником для хранителей японской гравюры других музеев России, антикваров, коллекционеров. Жанр каталогов-резоне – это особый, специальный вид работы, сопряженный со знаточеством, с областью специальных знаний, которыми обладают музейные специалисты, работающие не по книгам, а по подлинным произведениям искусства. Они не пишут раздел истории искусства японской гравюры, а описывают конкретную музейную коллекцию, делают её доступной как для специалистов, так и для широкой публики. Каталог-резоне включает лучшие произведения, дает возможность познакомиться с историей каждой конкретной гравюры. Коллекция же зачастую отражает вкус того или иного коллекционера, чье собрание легло в основу музейного собрания, как в случае с ГМИИ им. А.С. Пушкина. В основе нашего музейного собрания лежит коллекция морского офицера С.Н. Китаева, и это уже отдельная, очень интересная история.

Эту историю, надеюсь, у нас будет возможность услышать в будущем. А мы еще не очертили общую картину, где нам искать японское искусство в России и у кого о нем спрашивать.

- Кто в России занимается изучением японской гравюры, где можно еще в нашей стране увидеть японское искусство?

- Я уже упоминала о Н.А. Виноградовой, почти всю жизнь проработавшей в Институте теории и истории искусства Российской Академии художеств, Надежда Анатольевна воспитала целую плеяду исследователей искусства Востока.

Разумеется, необходимо назвать Беату Григорьевну Воронову, первого искусствоведа, удостоенного японского Ордена Восходящего солнца. Она выполнила гигантский труд, подготовив каталог японской гравюры ГМИИ им. А.С. Пушкина (бывшее собрание С.Н. Китаева), самой большой в России коллекции. Когда она приступила к этой работе в 1950-х годах, перед ней были тысячи и тысячи листов графики без атрибуции, с очень условными описаниями. При этом надо помнить, что она разбирала коллекцию в отсутствие необходимой литературы, справочников, без контактов с зарубежными исследователями. Беата Григорьевна использовала малейшую возможность, чтобы проконсультироваться с японскими специалистами, чтобы подтвердить свои датировки, чтения надписей и т.д.

Следующее поколение исследователей японской гравюры появляется во второй половине 1970-х годов. Это Е.А. Сердюк, доцент кафедры истории и теории искусств исторического факультета МГУ им. М.В. Ломоносова и М.В. Успенский, хранитель японской коллекции Гос. Эрмитажа. Елена Анатольевна Сердюк защитила диссертацию и написала замечательную монографию о японской театральной гравюре XVIII–XIX веков. Михаил Владимирович Успенский вывел изучение японского искусства на новый уровень. Благодаря знанию японского языка и глубокому проникновению в городскую художественную культуру Японии он смог заняться исследованиями, описывающими систему отношений в городской среде между потребителями и заказчиками. После его смерти вышло несколько каталогов и монографий, ставших для исследователей образцовыми. Например, эрмитажная серия гравюр Хиросигэ

«Сто видов Эдо» издана на русском и английском языках. Я видела в Японии трехтомное издание о японской гравюре, в котором два тома – это монографии об Утамаро и Хокусае, написанные ещё на рубеже XIX–XX века братьями Гонкурами, а автор третьей книги о Хиросигэ – Успенский. Это свидетельствует о том, что его исследования уже совсем другого уровня. Он вошел, наряду с братьями Гонкурами в мировую науку. Это книга, которая должна быть у каждого, кто занимается Японией.

Что касается коллекций японского искусства, то кроме собрания ГМИИ им. А.С. Пушкина, есть Государственный музей Востока, Гос. Эрмитаж, где представлена японская гравюра. В Гос. Эрмитаже ее коллекцию обрабатывает Анна Савельева. В ГМВ живописью *укиё-э* занимается Галина Борисовна Шишкина, к изучению коллекции японской гравюры приступила молодая исследовательница Ольга Чернова. Мне в работе по вводу данных в музейную базу данных ГМИИ им. А.С. Пушкина уже несколько лет успешно помогает выпускница ИСАА Екатерина Абрамова. Японская гравюра есть и в других музеях России, например, в художественных музеях Краснодар, Иркутск, Сахалина. К стати, из стран бывшего СССР коллекции японской гравюры также есть в Киеве, в Музее западного и восточного искусства, есть небольшая коллекция в Музее зарубежного искусства в Латвии. В Третьяковской галерее была в 2010 году показана переданная туда вдовой художника коллекция графики М. Ларионова, в том числе и японская гравюра. Мне довелось заниматься ее атрибуцией.

Во время нашей совместной с ГМВ конференции на заседании Крутого стола шла речь том, что было бы неплохо создать специальную группу, состоящую из искусствоведов и японоведов, специалистов по прикладному и изобразительному искусству Японии, собрать экспедицию, проехать по городам России и создать базу данных коллекций японского искусства в российских регионах, может быть, подать документы на грант. Но пока такая группа не создана, у нас нет возможности собрать специалистов, которые могли бы взять и уехать в такое длительное путешествие, оставив свою основную работу.

Конечно, сейчас все иначе. Сегодня специалисты по японской гравюре могут запросто общаться с коллегами из любой страны и поехать в Японию к предмету своего изучения. Тем не менее, и тут не все так гладко.

- Насколько развито российско-японское культурное сотрудничество в настоящее время? Что могло бы быть еще сделано в этом направлении? С какими проблемами приходится сталкиваться в этой области?

- Очень показателен ежегодный Фестиваль японской культуры «Японская осень», который организует Японский фонд при финансовой поддержке японских компаний в Москве и при активном участии различных учреждений культуры. Сотрудничество в области культуры существует, но оно не системно, и все финансирование осуществляется, как правило, со стороны Японии. Даже фестиваль русской культуры в Японии, насколько я знаю, финансируется японской стороной. Существует музыкальный фестиваль «Душа Японии», который многие годы ведет М.Каратыгина, а в области изобразительного искусства ничего подобного нет, ведь привезти исполнителей на гастроли гораздо легче, чем произведения изобразительного искусства.

- Что мешает более частому привозу в Москву памятников искусства Японии из других мировых музеев для организации крупных выставок (подобно выставке Сяраку в Токио в мае 2011 –туда привезли гравюры из множества музеев мира). Это в основном проблемы нашего законодательства в области музейного дела?

- Выставку «Сяраку» кураторы готовили лет шесть, и я знаю, что это было очень сложно. В Токийском национальном музее хранится 80 гравюр Сяраку, а всего их в мире около 150-160, в остальных музеях мира их число колеблется от 1 до 20 в самых представительных собраниях. В музеях России подлинные гравюры Сяраку отсутствуют. Поэтому для того, чтобы привезти гравюры на эту выставку, нужны были всяческие гарантии и страховки, соблюдение жестких норм экспонирования, которые в отношении японской гравюры гораздо строже, чем для живописи. Некоторые вещи можно было выставлять не дольше 10 дней. Всего на выставке в Токио было 250 экспонатов, лишь один музей из-за землетрясения в марте 2011 в последний момент отказался предоставить свои гравюры. Освещение для японских гравюр также должно быть не выше 40 люкс, время общего показа – ограничено 4 неделями, страховые суммы очень высокие из-за редкости вещей. В общем, ответственность и нагрузка огромны. Когда у нас в феврале 2008 года в ГМИИ была организована выставка японской гравюры, мы специально переключали верхнее естественное освещение в Белом зале и над колоннадой, контролировали уровень освещения, ограничили показ выставки двумя месяцами, хотя выставка пользовалась большим успехом. А для проведения в Музеях Московского Кремля выставки сокровищ японской воинской знати из собрания Токийского национального музея специально были приобретены очень дорогие витрины с постоянным климатом для того, чтобы можно было показать старинные костюмы или ширмы с живописью. Японские кураторы начали проверять условия экспонирования в Музеях Московского Кремля за полтора года до начала выставки. Они установили свои датчики в залах и витринах в Успенской звоннице и Патриаршем дворце, просили присылать им ежемесячные отчеты. Требования по климатическому режиму и освещению были очень жесткие. Требования, кстати, ужесточились только за последние 20-30 лет. Музейное дело развивается во всем мире, существуют стандарты экспонирования, принятые во всем мире. В советское время у нас в стране проходили такие масштабные выставки японского искусства, которые сейчас осуществить практически невозможно. В частности, у нас, в ГМИИ им. А.С. Пушкина, в 1960-х годах проходила выставка работ Хокусае, которую сейчас невозможно было бы собрать даже в Японии. Вот, например, в 1998 году в Музее Востока была выставка гравюры *укиё-э* из собрания Японского образовательного центра «КУМОЭ», гравюры с изображением детей. Выставка была организована Японским фондом в рамках европейского турне. Эту выставку после показа в Москве показали в Париже и Берлине. Срок экспонирования был только месяц, часть особенно редких гравюр через 2 недели показа была снята и заменена другими листами. Посетители могли посмотреть выставку, посетив музей два раза, как это принято в Японии: сначала посещают первую половину, потом вторую. Но у нас нет такой практики.

- Какие мероприятия способствовали бы более частому и полноценному общению российских искусствоведов с коллегами из других стран мира?

- Конечно, этому способствуют конференции. Например, в Музее Манга Кракова регулярно проводятся большие конференции, посвященные искусству Японии и других стран Востока. Когда мы приехали на эту конференцию, наши коллеги удивились, узнав о наших коллекциях японского искусства, хотя наши музейные собрания не раз публиковались в России и в Японии. Я стараюсь ездить на все важные выставки в Японию, поскольку к таким выставкам обычно приурочены представительные конференции. Если у нас будет крупная выставка японского искусства, то мы постараемся обязательно устроить еще одну конференцию.

Помнится, в 2009г. в Москве проводилась конференция по теме «Ориентализм Оксидентализм: языки культур и языки их

описания», где было немало исследователей и японского искусства...

А теперь было бы интересно узнать, насколько сама Япония активно продвигает свое искусство в других странах.

- Какие шаги предпринимает Япония для популяризации японской гравюры в мире?

- Японские музеи регулярно устраивают выставки из своих и зарубежных музейных собраний. Так, например, в 2011 году в Городском художественном музее Тиба была проведена выставка японской гравюры из Бостонского художественного музея, обладающего одним из лучших в мире собраний японской гравюры. Существует Институт сохранения гравюры Адати (The Adachi Foundation for the Preservation of Woodcut Printing), который целенаправленно занимается сохранением традиционной техники гравюры, мастера режут доски и печатают факсимильные копии со старых гравюр или режут доски для гравюр современных мастеров. Институт сохранения гравюры Адати устраивает выездные мастер-классы даже за границей. Во многих музеях мира японские гравюры доступны через музейные сайты, и эта работа часто финансируется японскими компаниями, как, например, база данных японской гравюры Бостонского художественного музея. Благодаря этому сайту стала доступной для широкого зрителя коллекция семьи Сполдинг, переданная в музей в начале XX века с условием, что эта коллекция никогда не будет экспонироваться на выставках. Замечательный сайт Британского музея. В Вене Музей прикладного искусства (МАК) подготовил отдельный сайт по японской гравюре. Это один из лучших способов популяризации японской гравюры, мы тоже работаем над музейным сайтом японской гравюры, и эта работа будет представлена публике осенью 2012 года.

- Планируется ли выставлять в Пушкинском музее современное японское искусство?

- Современное японское искусство выставляют в Москве, раньше довольно часто были выставки в Государственном музее Востока, были также в ЦДХ и ГТГ, в Московском музее современного искусства. Теперь уже в Московской бьеннале современного искусства регулярно участвуют японские художники. А ГМИИ им. А.С. Пушкина – это, в первую очередь, музей западного классического искусства, и будут ли там выставлять японскую современность, зависит от руководства музея. Мы планируем осенью этого года выставку «Образ природы в современном искусстве Японии», будут показаны работы современных японских графиков. Проблема организации выставок современного искусства еще осложняется тем, что в наших музеях нет кураторов современного японского искусства, есть специалисты по актуальному искусству западных стран и специалисты по классическому искусству Японии. Студенты редко берут в качестве тем дипломных работ современное искусство Японии. Я, со своей стороны, рекомендовала бы студентам-искусствоведам обращаться к этому интересному материалу, здесь необходимо хорошо знать художественные процессы в мире и рассматривать современное японское искусство в этом контексте, понимая при этом, что истоки японского современного искусства связаны и с традиционным искусством. Выставки современного искусства Японии, организованные у нас в 1990-х – начале 2000-х годов, прошли незамеченными, поскольку не было кураторов, хорошо разбирающихся в современном японском искусстве, некому было интерпретировать этот непростой материал. Мы отстаем в этом смысле от Запада. У них лучше развиты контакты с Японией, они имеют возможность чаще туда ездить, бывать на художественных форумах современного искусства в Японии. Соответственно, у них больше и специалистов и монографий по этой теме. А у нас последняя публикация о японском современном искусстве – это, наверное, монография о современной японской гравюре, написанная А.С. Коломиец в 70-х годах прошлого века.

Весной этого года в Московском музее современного искусства с большим успехом прошла выставка "Двойная перспектива: современное искусство Японии". Кураторами выставки выступили два искусствоведа с российской и японской стороны – Елена Яичникова и Кэндзирос Хосака. Российский куратор Елена Яичникова, не японист, но молодой и уже известный искусствовед, специализирующийся на современном искусстве, – в частности, она была куратором выставки современного французского искусства в том же ММСС.

Раз уж мы перешли к обсуждению Пушкинского музея, сейчас самое время узнать о том, как там обстоит дело с хранением японского искусства.

- Как можно улучшить систему хранения гравюр в запасниках музея? Какие меры и шаги являются необходимыми и давно назревшими?

- В наших музеях, к сожалению, условия хранения неидеальны, не всегда соответствуют мировым стандартам. Современные депозитарии в России есть только в Третьяковской галерее, Гос. Эрмитаже и в ГИМе. У нашего музея есть тоже план строительства нового депозитария, который будет в составе планирующегося Музейного городка. Вы можете увидеть его на сайте нашего музея. Это масштабный проект известного архитектора Норманна Фостера. В идеале депозитарий должен быть изолированным помещением, без окон, с постоянной температурой и уровнем влажности. Сейчас мы из-за строгих правил пожарной безопасности не имеем права пользоваться в помещениях ни компьютерами, ни кондиционерами. Часто музеи и их хранения располагаются в непригодных помещениях, так, хранение Музея Востока находится в здании церкви, а Дом графики ГМИИ им. А.С. Пушкина – это бывший особняк начала XIX века. При этом в доме установлено центральное отопление, поэтому, когда осенью начинается отопительный сезон, в помещениях резко падает уровень влажности. Но мы стараемся по возможности улучшать условия. Японский Фонд подарил нашему музею футляры для хранения свитков, Музею Востока – шкафы, футляры и папки для хранения гравюр. В Японии, как правило, современное хранение – это подземное сооружение с сейфовыми дверями, внутри похожее на деревянную шкапулку, стены, полы и потолки выложены специальными породами дерева, там установлен постоянный климат-контроль. При входе в хранение нужно снять обувь, надеть специальные тапочки, нет ни пыли, ни яркого света.

Переходим к более абстрактным темам -хотелось бы узнать мнение Айнуры Ишенбаевны о том, как воспринимается японская гравюра и у нас, и в Японии.

- Как Вы считаете, в чем заключается секрет привлекательности японской гравюры для российского зрителя и западного в целом?

- Я считаю, что японская гравюра очень проста, доступна для понимания. Каждый может любоваться красавицами с бидзинга и воинами, даже не понимая содержания сюжета или не зная темы. Буддийскими свитками, к примеру, сложнее любоваться, это иная система художественной культуры, иная эстетика, не всем понятная и требующая специальной подготовки и специальных знаний.

Первые японские гравюры попадали в Европу уже в середине XIX века, но бум на японскую гравюру возник только в конце XIX века, когда современники на Западе уже были готовы к восприятию этого искусства. И тогда гравюры стали собирать все европейские

художники: Ван Гог, Тулуз-Лотрек, Моне, Ренуар и многие другие, в том числе позднее В.Кандинский и художники группы «Синий всадник», М.Ларионов. Даже в советское время художники собирали японскую гравюру, в том числе И.Грабарь, П.Кончаловский, Г.Нисский. Насколько я знаю, А.Бурганов и И.Глазунов в наши дни активно пополняют свои коллекции *укиё-э*.

- Что отличает восприятие гравюры иностранцами (включая россиян) и самими японцами?

- Для большинства японцев слово *укиё-э* вызывает ассоциации с веселыми кварталами и с эротической гравюрой. Японцы стали серьезно относиться к японской гравюре со второй половины XX века, до этого *укиё-э* считалось низким видом искусства и большей частью ассоциировалось с эротическими гравюрами *сюнга*. А иностранцы (я имею в виду широкую публику), напротив, больше знакомы с *укиё-э*, меньше знакомы с классическими памятниками японского искусства. Японцы же больше ценят классическую живопись, пейзаж, каллиграфию.

- Насколько силен интерес российского зрителя к японской гравюре? Какие виды гравюр, сюжеты пользуются наибольшей популярностью?

- Если говорить о нашем музее, то выставка японской гравюры, подготовленная к выходу каталога-резоне, пользовалась огромной популярностью, каталог был распродан весь ещё до конца работы выставки, он стоил достаточно дорого, около 3 тыс. рублей. Это был единственный случай, когда каталог-резоне, т.е. каталог собрания музея, а не каталог временной выставки, сразу раскупили. Небольшая выставка, посвященная серии гравюр Куниёси и организованная в 2009 году, также привлекла большое внимание, нас все время спрашивали, не будем ли мы снова ее проводить. У нас в стране больше всего любят Утамаро, меньше знают Харунобу, Сяраку, Киёнагу. Может быть, потому что работы этих авторов меньше представлены в наших собраниях. Зрители любят сюжеты с изображениями красавиц и воинов, пейзажи Хокусая и Хиросигэ.

- Как относятся к японской гравюре в современной Японии?

- Японские исследователи много занимаются научным исследованием и популяризацией гравюры через многочисленные популярные издания, доносят до читателей, как правильно смотреть гравюры, стараются представить, как через искусство *укиё-э* можно познакомиться с различными аспектами повседневной жизни и культуры Японии XVII-XIX веков. Когда в 2006 году в Токийском национальном музее проходила выставка Хокусая, была проведена очень удачная рекламная компания, и выставку посетило много молодежи, что особенно порадовало организаторов мероприятия.

- Каким образом японская гравюра повлияла на дальнейшее развитие японского изобразительного искусства?

- Японская гравюра тесно связана с городской культурой. Пока существовал город Эдо с кварталами развлечений, гравюра и живопись *укиё-э* была отражением этого мира. С разрушением традиционного уклада города, с приходом новых техник печати упало как художественное качество гравюры, так и её значение в повседневной жизни. Гравюру *укиё-э* заменили литографские листы, а потом и офсетные издания. В начале XX века были попытки возродить технику ксилографии – так, например, издатель Сёдзабуро Ватанабэ пригласил художников и предложил им создавать пейзажи в технике ксилографии, таким образом попытавшись дать новую жизнь технике гравюры на дереве. Художники стали работать в этой технике с использованием европейских художественных приемов, но деление на художников, резчиков и печатников в этом процессе сохранялось. Это направление получило название *синханга* или «новой гравюры». Потом появилась *сосакуханга* или «творческая гравюра», в которой весь процесс производства гравюры от начала до конца осуществлял один человек – автор. Техника цветной ксилографии существует и сейчас, есть современные авторы, такие как Сэйко Кавати или Хироаки Мияяма, которые работают в традиционной технике ксилографии, используют часто классические темы.

- Большое спасибо.

Столько ценной информации, что сразу не укладывается в голове. Наверняка японисты и интересующиеся Японией смогут почерпнуть для себя важные и интересные вещи из этой беседы с Айнурой Ишенбаевой. Ждем ваших комментариев и отзывов, вопросов и пожеланий!

Ольга Забережная