

А. А. Курпатова

Специфика массовой печатной продукции периодов Мэйдзи и Тайсё

В статье рассматривается массовая печатная продукция периодов Мэйдзи (1868–1912) и Тайсё (1912–1926). Особое внимание уделяется малоизвестному виду печатной продукции кути-э, появившейся на стыке XIX–XX вв. в результате большой популярности женских литературных журналов и романов. Гравюры кути-э печатались как ксилографическим, так и другими способами. Обычно такие гравюры изображали красавиц и помещались в литературные журналы в качестве фронтисписа или крепились к корешку книги, главное их предназначение – дать читателям представление о том, какие истории будут разворачиваться в сюжетах произведений.

Ключевые слова: искусство периода Мэйдзи (1868–1912); искусство периода Тайсё (1912–1926); жанр иокогама-э; жанр кайка-э; жанр сэнсо-э; гравюры кути-э; Тэрасаки Когё (1866–1919); Симма Сиэн (1892–1970)

Курпатова Алла Абдуловна

Санкт-Петербургская академия художеств имени Ильи Репина.

Заведующая кафедрой зарубежного искусства.

Кандидат искусствоведения, профессор.

199034, Санкт-Петербург, Университетская наб., 17.

E-mail: ivkuralla@mail.ru

ORCID: 0009-0007-7336-1738; SPIN-код: 5216-1916

Alla Kurpatova

Specifics of Mass Printed Production During the Meiji and Taisho Eras

The article examines the mass-produced prints of the Meiji (1868–1912) and Taisho (1912–1926) eras. Special attention is paid to a little-known type of printed matter – “Kuchi-e” which appeared at the turn of the 19th–20th centuries as a result of the great popularity of women’s literary magazines and novels. The engravings of “Kuchi-e” were printed both in woodcut and other ways. Usually, such engravings depicted beautiful ladies and were placed in literary magazines as a frontispiece or attached to a book spine, their main purpose was to give readers an idea of the plots of the works.

Keywords: art of the Meiji period (1868–1912); art of the Taisho period (1912–1926); Yokohama-e genre; kaika-e genre; Sensho-e genre; engravings “Kuchi-e”; Terasaki Kogyo (1866–1919); Shima Seien (1892–1970)

Kurpatova Alla

St Petersburg Repin Academy of Fine Arts.

Head of the Department of Foreign Art.

PhD in Art History, Professor.

Russia, 199034, St Petersburg, Universitetskaya nab., 17.

E-mail: ivkuralla@mail.ru

ORCID: 0009-0007-7336-1738; SPIN-code: 5216-1916

С открытием территориальных вод Японии для иностранных судов и подписанием «договоров о дружбе и торговле» закончился длительный период политики сакоку, времени экономической и культурной самоизоляции Японии, проводившейся военным феодальным правительством (сёгунатом) рода Токугава с 1639 по 1853 г. [6, с. 231]. Долгий период Эдо (1603–1868), обозначенный консолидацией и стремлением к самосохранению феодальной социально-политической системы, внезапно завершился. «Теперь требовалось „открыть“ Японию и обрести собственное место в пестрой и многообразной картине мира» [8, с. 110]. Страна взяла курс на тотальную вестернизацию и модернизацию. Политику сакоку, основная цель которой заключалась в избегании идеологического и религиозного вмешательства со стороны христианского Запада, сменила политика открытости кайкоку [13, р. 11]. Начался период Мэйдзи (1868–1912) – яп. ‘просвещенное правление’. Новую силу обрели неоконфуцианские идеи о том, что вся ответственность за управление страной должна быть возложена теперь на императора. Среди деятелей культуры появилась убежденность в том, что в результате политики закрытости Япония оказалась в условиях социальной, политической и военной отсталости. Кроме того, Запад оказывал недвусмысленное давление, чтобы заставить Японию открыться для торговых и дипломатических отношений. Феодальный режим, который на протяжении 700 лет начиная с периода Камакура (1185–1333) составлял общественно-политическую, административную, экономическую структуру Японии, был очень быстро свергнут [13, р. 11].

В периоды Мэйдзи и Тайсё (1912–1926) активно внедрялись модели западной экономики, политики, культуры, что обусловило кардинальную смену путей развития всех сфер жизни японского общества. Новое правительство взяло курс на европеизацию культуры, поощряя выпуск газет и журналов, способствуя появлению и распространению журналистики. В 1868 г. императорский двор начал

издавать государственную газету «Дайдзёукан Нисси» (яп. 太政官日誌), из которой можно было почерпнуть информацию о процессе восстановления власти императора. Правительство Мэйдзи разработало административные реформы, навсегда изменившие страну, кроме того, оно восстановило синто („путь богов“) в качестве государственной религии. Изменения наблюдались практически во всех видах искусств, «а именно: в изобразительном искусстве, в поэзии, в музыке и в драме» [7, с. 424–425]. Коснулись они и самого принципа художественного творчества, мода на все западное, «прогрессивное» привела к упадку многих традиций. Например, три школы чайной церемонии дома Сэн (урасэнкэ, омотэсэнкэ и мусянокодзи-сэнкэ) претерпели кардинальные изменения, и если традиционно мастерами чайного искусства были мужчины, то теперь путь чая открылся для женщин [2, с. 103]. Подобная ситуация наблюдалась в школах икэбана. Не обошлось без нововведений и в театре кабуки: под влиянием западной литературы появляется син кабуки («новый кабуки»), на японской сцене начали ставить европейские драмы [2, с. 104]. Кроме того, в период Эдо общество четко делилось на четыре сословия, а в период Мэйдзи они были упразднены, по сути, были утрачены привилегии военного сословия самураев, занимавших высшую ступень в иерархии периода Эдо (си – воины, самураи; но – крестьяне; ко – ремесленники; сё – купцы). Однако именно военная аристократия си не только управляла Японией на протяжении столетий, но и являлась автором доминирующей идеологии в области культуры и искусства. Самураи были основными заказчиками произведений искусства вплоть до 1867 г. Вместе с ними исчезла выработанная веками система ценностей и разрушилась стройная структура представлений об окружающем мире. Аристократический театр ноо также потерял своих покровителей в лице самурайского сословия, а значит, и статус элитарного искусства. Все это оказало влияние и на художников, которые лишились привычных рынков сбыта своей продукции.

В период Мэйдзи формируются и сами понятия «японская нация» и «национальное самосознание» [11, с. 8]. Хотя идеологическая основа понятия «национальное достояние» (кокухо) была

заложена в предыдущие эпохи, именно в период Мэйдзи оно получило документальное подтверждение и в настоящее время является важным элементом японского законодательства о культурных ценностях национального значения [13, р. 17]. В это время необходимо было не только развивать экономику, но, главное, требовалось выработать стратегию, при помощи которой можно было влиять на национальное сознание народа, объединяя его.

В конце XIX в. благодаря усилиям Ниси Аманэ (1829–1897), который перевел на японский язык ряд философских терминов, среди которых «философия», «объект», «субъект», «сознание», появляется эстетика как наука [7, с. 10]. До периода Мэйдзи в японской культуре не существовало понятия «искусство», а в японском языке не было соответствующего ему термина. Он возникает в результате знакомства с западной научной методологией, и особая роль в этом процессе принадлежит американскому исследователю Эрнесту Феноллоса, который первым концептуализировал японское искусство как особый феномен. В основу японского термина «бидзюцу», обозначающего искусство, лег корень би ‘красота’.

В итоге в результате всех этих событий японский художественный дискурс фактически разделился на две категории – нихонга (‘живопись в японском стиле’) и ёга (‘живопись в европейском стиле’), которая основывалась на заимствовании европейской живописной манеры. Оба эти направления были представлены во вновь открывшейся Токийской школе изящных искусств. Многие мастера стремились получить статус художника и обучались живописи в западном стиле ёга. В рамках Национальных промышленных выставок проводятся первые японские художественные экспозиции: в 1877, 1881 и 1890 гг. в Токио, в 1895 г. в Киото и в 1903 г. в Осаке.

В поздний период Мэйдзи расширяется сфера духовной культуры, цели искусства теперь видятся в отражении национальной идеи. В эпоху Тайсё (1912–1926) ослабевает восхищение всем западным, постепенно приходит осознание «угрозы национальной независимости и чувству культурной автономии» [10, с. 377].

Происходил напряженный процесс поиска выражения национальной идентичности, эстетических, культурных и духовных ценностей Японии, что особенно явно нашло отражение в гравюре. Все основные художественные и технологические принципы гравюры, ее стилистические особенности, образность, жанровое разнообразие складывались в период Эдо (1603–1868), и, несмотря на огромные произошедшие в период Мэйдзи изменения, которые на ней отразились, гравюра продолжала играть большую роль в жизни японского общества, являясь источником информации. Именно в ней как нельзя лучше отражались современные тенденции и нравы общества. В связи с внедрением европейских способов печати, западных приемов и техник, с развитием фотографии художественные принципы гравюры меняются, теряя свою прежнюю утонченность. Отход от традиционных канонов приводит к колористическим, композиционным, образным и стилистическим изменениям. Вместе с обществом менялась и типология жанров, интерес к традиционным жанрам угасал, а реалии времени требовали появления новых способов отображения действительности. Традиционные жанры гравюры укиё-э появляются все реже и постепенно становятся пережитком эпохи Эдо. Гравюры выполняли теперь больше информационно-развлекательную функцию и являлись источником знаний, представляя собой продукт массового потребления с определенным набором художественных качеств. Формально гравюра становится частью журналистики.

«На фоне смены культурной парадигмы и упадка традиционной японской гравюры укиё-э, которая перестала отвечать запросам общества, начинается поиск новых сюжетных мотивов и технических приемов. В гравюре появляются новые жанры, такие как кайка-э, сэнсо-э, иокогама-э» [5, с. 108]. Стремительно ворвавшийся в культурное пространство Японии жанр иокогама-э становится наиболее популярным, его название соотносится с открытым для европейцев портом в Йокогаме, постепенно этим термином стали обозначать любые изображения иностранцев, их обычаев, нравов, привычек [5, с. 109].

Большинство художников, работавших в жанре иокогама-э, принадлежали к одной из крупных и влиятельных школ укиё-э периода Эдо – школе Утагава. Утагава Куниёси (1798–1861) и Утагава Ёсикадзу (годы творчества 1848–1871) продолжали развивать традиции школы, но при этом им удалось соединить принципы европейской живописи и японскую художественную традицию. Основу нового жанра кайка-э (‘картины процветания’), появившегося в то же время, составляли картины в западном стиле, представляющие модернизацию страны: строительство железных дорог, фабрик, зданий и другие темы, которые должны были способствовать укреплению национального духа. Ведущими мастерами жанра были Утагава Кунисада (1786–1865) и Утагава Хиросигэ III (1842–1894).

К середине эпохи Мэйдзи в гравюрах проявляются националистические и милитаристские темы, это и не удивительно, поскольку в этот период страна была участницей двух войн: Японо-китайской (1894–1895) и Русско-японской (1904–1905). Успехи, достигнутые японской армией в войне с Китаем (1894–1895) и военно-морским флотом Японии в войне с Россией (1904–1905), а также аннексия Тайваня (1895) и Кореи (1910), пропагандируемые посредством печати, способствовали формированию японского народа как единой нации. То, что этот национализм принял агрессивный империалистический характер, Андерсон объясняет двумя факторами: наследием ее продолжительной изоляции и могуществом официально-национальной модели [1, с. 119]. Военные события привели к появлению жанра сэнсо-э (‘картины войны’), который можно считать продолжением жанра муся-э (‘изображение воинов, самураев’), но теперь гравюры больше походили на репортажи с мест событий. Основным представителем жанра можно считать Кобаяси Киётику (1847–1915).

Главной отличительной чертой гравюры направления сосаку-ханга стало сохранение художественной техники традиционной гравюры и объединение всего творческого процесса изготовления гравюры укиё-э в руках одного художника. Так как в данном случае мастер получает возможность максимально реализовать собственную творческую идею, такое направление

гравюры справедливо было названо «творческой», или «авторской» гравюрой.

В эпоху Тайсё появляется еще одно направление – син-ханга (‘новая гравюра’), в ее создании традиционно принимают участие художник, резчик, печатник и издатель. Многие исследователи называют ее прямым наследником гравюры укиё-э. Мастера «новой гравюры» продолжали традиции крупнейших представителей укиё-э, переосмысливая и адаптируя художественные методы европейской живописи к образно-стилистическому языку гравюры, обращаясь к традиционным жанрам гравюры, в частности к бидзинга.

Произошла своего рода трансформация выработанного веками канона японской женской красоты в соответствии с изменением самосознания женщины и ее роли в обществе. Само время способствовало обновлению жанра бидзинга и поиску новых выразительных средств. Женские образы в гравюре син-ханга становятся более приближенными к современным реалиям, рождается новый тип бидзинга, в котором традиционные качества укиё-э приобретали черты современности (ил. 1). Этому способствовало и появление женских журналов, первый из которых увидел свет в 1884 г. Это был женский журнал «Дзёгаку-синси» (女學新誌 ‘Новый журнал обучения для девушек’). Основная цель подобной периодики состояла в просвещении женщин [9], ее популярность можно объяснить изменением статуса женщины в японском обществе (она стала гражданкой) и отражением идеи включенности женщины в социальный процесс. Таким образом, в ходе европеизации в Японии вместе с понятием государства стала утверждаться идея включенности женщины в социальный процесс. Многие женские журналы стали пропагандировать роль «рёсай-кэмбо» – ‘хорошая жена и мудрая мать’. В женской периодике появились кулинарные рецепты, эссе о моде, это была своего рода реклама, и она неизбежно вела к увеличению спроса на бытовые и промышленные товары. В прессе формировался образ современной японской женщины. Так, например, в 1906 г. в «Фудзин-сэкай», типичном женском журнале, основанном в военное время, утверждалось, что японка не должна быть «западной женщиной», ей следует «дорожить

семейной жизнью» и «участвовать в общественной деятельности в соответствии со своими способностями» [9].

Вместе с газетами и журналами особую популярность приобрели открытки, которые транслировали идеи правящей верхушки [3, с. 11]. Почтовая открытка становится способом визуализации государственной символики, которая появляется на основе существовавшей в феодальной Японии системы родовых знаков, гербов (мон, камон, мондокоро) [4, с. 116]. Государственная символика становится неотъемлемым элементом открыток, утверждающих значение власти и приобретающих функцию массмедиа в Японии периода Мэйдзи. Появившись как часть многочисленных заимствованных новшеств вместе с газетами и журналами, открытки стали важной частью коммуникации.

В период Тайсё участие людей в политике и общественной жизни значительно увеличилось в результате введения обязательного образования и широкого распространения грамотности. Для этой эпохи характерны быстрый рост массового потребления, развитие новых средств массовой информации и процветание новых форм массовой культуры, особенно в городах. Многие из этих изменений ассоциировались со словом «модернизм». Непререкаемым законодателем японского модернизма становится Токио – первый современный мегаполис страны. Здесь находилось большинство государственных структур и огромное количество культурных институций. В 1920–1930-е гг. термин «бунка сэйкацу» (‘культурная жизнь’) отсылал теперь к потребительским вкусам среднего класса. Города-порты, где шла международная торговля, такие как Осака, Нагоя, Кобэ, Йокогама, очень быстро разрастались, появилась и совершенствовалась транспортная система, все процессы модернизации были ориентированы на массовое потребление и массовую культуру. Японский модернизм, как и в других странах, характеризовался новыми технологиями и новыми скоростями. Но, в отличие от многих других стран, эти модернистские вкусы не могли полностью отменить традиционные предпочтения японцев.

Одним из таких примеров приверженности традициям является изображение красавиц в качестве иллюстраций на фронтисписах

книг и журналов – кути-э (□絵 ‘изображения рта’, ‘картины входа’). Это разновидность японской гравюры, возникшая на стыке XIX и XX вв. В период Мэйдзи жанр кути-э является наиболее распространенным графическим форматом в японском искусстве, который можно отнести к массовой печатной продукции. Он практически не изучался вплоть до 1990-х гг. [12, р. 5]. Эти гравюры выполняли роль иллюстраций к популярным романам, изданным как отдельно, так и в литературных журналах тиражами свыше десятка тысяч экземпляров. Первым массовым изданием, в котором регулярно использовались кути-э, стал популярный литературный журнал «Бунгэй Курабу» (ил. 2). В нем с 1895 по 1914 г. было опубликовано более 230 таких иллюстраций [12, р. 13]. Чаще всего гравюры кути-э вставлялись (вкладывались) перед литературным произведением, возможно, именно поэтому за ними закрепилось название «открывающая картина». Итак, кути-э размещались в книгах для чтения (ёмихон) или в литературных журналах в качестве вкладок и нередко были единственными иллюстрациями во всем издании. Как правило, они имели стандартный размер (22×29 см) [4, с. 103]. В самом конце периода Эдо и начале периода Мэйдзи кути-э печатались ксилографическим способом и представляли собой роскошно изданные листы, выполненные с применением техники тиснения, слюдяного порошка и других дорогих материалов, и крепились к корешку книг. В период Мэйдзи они могли быть напечатаны и другими способами. Их широкое распространение явилось результатом проникновения западных технологий печати, распространившихся в конце XIX в. [4, с. 103–104]. Многие мастера укиё-э работали в этом жанре. Главной темой кути-э по-прежнему оставались женские образы (бидзинга), но теперь они выполнялись в более реалистичном стиле, присущем западному искусству.

В сущности говоря, эти гравюры демонстрируют растущее разнообразие видов печатной продукции в периоды Мэйдзи и Тайсё, а, что еще более важно, появившись в качестве вкладок в новых журналах, они стали частью массовой культуры (тайсё бунка) и вместе с тем указывали на некоторые фундаментальные ценности

популярной культуры, подчеркивая важнейшую роль жанра бидзинга в дискурсе об идентичности современной японской нации и роли искусства. Бидзин кути-э были средством, с помощью которого идеи о новом искусстве, а также имена и стили художников, конкурирующих на этой арене, распространялись среди массовой аудитории.

Кроме того, кути-э также являлся источником регулярного дохода для художников, который позволял им оставаться в профессии. Причины недостаточного внимания, уделяемого кути-э, связаны с очевидными проблемами их качества. Эти работы были созданы с использованием современных западных технологий в технике литографии или фотоофсетной печати, что отличало кути-э от укиё-э, их более знаменитых предшественников эпохи Эдо, выполненных в технике ксилографии. Особенно ярко литография начинает развиваться после 1874 г., видимо, потому, что фотографии были еще слишком дорогими, не имели широкого распространения и были доступны только элите. Литография зачастую придавала изображению больше мягкости звучания, чем ксилография. Тот факт, что кути-э складывались один или два раза, чтобы поместиться в журналы, приводил к образованию складок, что в буквальном смысле свидетельствует об их второсортном статусе (ил. 3). В дополнение к этим недостаткам огромные тиражи не способствовали повышению их статуса как предметов искусства. Таким образом, становится понятным, почему они не стали объектом пристального внимания искусствоведов, предпочитающих в качестве предмета исследования гравюры укиё-э. В период Тайсё кути-э могут показаться слишком консервативными, однообразными. Тем не менее этим листам присуще сочетание западного натурализма и японской чувственности укиё-э, которая объединяет кути-э позднего периода Мэйдзи с образцами Тайсё. Интересно, что большинство из них были выполнены художниками – представителями нихонга (‘японская живопись’), но также в их создании принимали участие мастера конкурирующего лагеря ёга (‘живопись в западном стиле’).

В своем первоначальном журнальном контексте кути-э служили своего рода визуальным прологом к различным проблемам,

обсуждаемым в статьях, а также к романтическим переживаниям, описанным в современной художественной литературе. Их важно рассматривать и воспринимать в контексте их бытования в журналах в виде вкладок, поскольку именно в этом качестве они участвовали в визуальном диалоге. Журналы представляли собой своего рода демонстрационные площадки и смешение широкого спектра стилей. Иллюстрации на фронтисписе делали журнал более популярным. В визуальной какофонии, которой были наполнены журналы и общество обоих рассматриваемых периодов, кути-э выделялся как маяк культурной преемственности. Многие ведущие художники периодов Мэйдзи и Тайсё предпочитали публиковать свои работы методами литографии, калотипии или трехцветной офсетной печати, потому что по сравнению с ксилографией эти техники лучше воспроизводили их творческие замыслы и, следовательно, позволяли добиться большего эффекта. Кроме того, новые технологии позволяли передать атмосферу чувственности, соответствующую стилистике и тематике произведений.

БИБЛИОГРАФИЯ

1. *Андерсон Б.* Воображаемые сообщества. Размышления об истоках и распространении национализма / пер. с англ. В. Николаева; вступ. ст. С. П. Баньковской. М. : Кучково поле, 2016. 416 с.
2. *Борисова А. А.* Японские традиционные искусства и действия измото в период Мэйдзи (1868–1912) // Вестник Санкт-Петербургского университета. Востоковедение и африканистика. 2012. № 2. С. 102–107. URL: <https://cyberleninka.ru/article/n/yaponskie-traditsionnye-iskusstva-i-deystviya-iemoto-v-period-meydzi-1868-1912> (дата обращения: 23.04. 2025) EDN: OYUCYV
3. *Бочарова М. Ю.* Государственные символы на японских открытках периода Мэйдзи // Вестник РГГУ. Серия «Литературоведение. Языкознание. Культурология». № 9. 2021. С. 10–24. EDN: WYHSPA; <https://doi.org/10.28995/2686-7249-2021-9-10-24>
4. Искусство Японии. Иллюстрированная энциклопедия. СПб. : СЗКО Кристалл, 2009. 264 с.
5. *Курпатова А. А.* Гравюры иокогама-э как продукт модернизации Японии в период Мэйдзи // Научные труды Санкт-Петербургской академии художеств. 2022. № 61. С. 107–117. EDN: ZHTIGF
6. *Леценко Н. Ф.* Япония в период Токугава. М. : Крафт+, 2010. 352 с.
7. *Скворцова Е. Л.* Японская эстетика XX в. Антология. М. ; СПб : Центр гуманитарных инициатив, 2021. 592 с.

8. *Скворцова Е. Л.* Япония: кризис культурной идентичности при встрече с западной цивилизацией // Скворцова Е., Луцкий С. Духовная традиция и общественная мысль в Японии XX века. М., СПб. : Центр гуманитарных инициатив, Университетская книга, 2014. 384 с.

9. *Смеюха В. В., Такаянаги С.* Развитие женской прессы России и Японии в начале XX в. // Медиаскоп. 2016. Вып. 2. URL: <http://www.mediascope.ru/?q=node/2104> (дата обращения: 22.04.2025). EDN: WJKZIF

10. *Сталкер Н.* Япония. История и культура: от самураев до манги. М. : Альпина нон-фикшн, 2020. 584 с.

11. *Тягунова Е. О., Сеницын А. Ю.* Традиции пейзажной гравюры син-ханга в этнокультурном контексте трансформации японского общества конца XIX – первой половины XX в. (на примере творчества Кавасэ Хасуи) // Этнография. 2020. № 1 (7). С. 6–20. EDN: RARUIO; [https://doi.org/10.31250/2618-8600-2020-1\(7\)-8-23](https://doi.org/10.31250/2618-8600-2020-1(7)-8-23)

12. *Brown K. H.* Dangerous beauties and dutiful wives. Popular portraits of women in Japan. 1905–1925. New York : Dover publications, Inc. Mineola, 2011. 106 p.

13. *Failla D.* Musei e collezioni della città di Genova. Masterpieces of Japanese art from the Edo period to modernization. Milano : Silvana, 2002. 208 p.



1. Сима Сиэн. Печальная девушка. Серия «Золотой вечер».
1920. Литография



2. Тэрасаки Когё. Красавица во сне. Святой крест.
1900–1910. Ксилография



3. Сима Сизэн. Хисако. Серия «Золотой веер».
1920. Литография