

ЯПОНИЗМ В РУССКОЙ ПЕЧАТНОЙ ГРАФИКЕ РУБЕЖА XIX–XX ВЕКОВ JAPONISME IN RUSSIAN PRINTED GRAPHICS AT THE END OF THE 19TH – THE BEGINNING OF THE 20TH CENTURY



©2023 **Анна Игоревна Чернышева**

Научный сотрудник, хранитель русской и советской гравюры XX века,
Отдел графики ГМИИ им. А. С. Пушкина, Москва, Россия
anna.chernisheva@arts-museum.ru
ORCID ID: 0000-0003-3888-561X

Anna I. Chernysheva

Researcher, curator of Russian and Soviet engravings of the 20th century, Graphic Department of The Pushkin State Museum of Fine Arts, Moscow, Russia
anna.chernisheva@arts-museum.ru
ORCID ID: 0000-0003-3888-561X

Японизм — сложнейшее явление, в основе которого лежит проникновение японской культуры в западное общество. Русские художники постигали его преимущественно в Европе одновременно с новейшими течениями в западном искусстве. В их воспоминаниях часто встречаются имена Хокусая, Хиросигэ и Утамаро: именно знакомство с гравюрами этих мастеров оказало решающее воздействие на изобразительный язык целого поколения художников. Погружение в технику японской гравюры укиё-э на дереве вело к экспериментам, итогом которых стала рецепция русскими художниками целого ряда принципов графической интерпретации изображаемых предметов, пространственной структуры и композиции.

Одной из первых занялась цветной гравюрой М. В. Якунчикова (1870–1902), в работах которой заметен сплав различных тенденций, сочетавших новаторские идеи европейских художников, влияние японской гравюры на дереве и эстетизм «Мира искусства». Основные черты офортов Якунчиковой — лаконичность и сдержанность композиций, отсутствие чрезмерной детализации, плавность линий и силуэтность построения. Огромное влияние на развитие ксилографии в начале XX века оказала А. П. Остроумова-Лебедева, обогатившая ее цветом и от-



казавшаяся от штриха. Ее произведения характеризуются тонким лиризмом и строго выстроенной композицией.

В технике линогравюры, новейшей в печатной графике начала XX века, работал В. Д. Фалилеев. Он создал ряд талантливых работ, которые продемонстрировали ее широкие изобразительные возможности. Наряду с признанными мастерами, такими, как Якунчикова, Остроумова-Лебедева и Фалилеев, свой вклад в развитие русской цветной гравюры внесли и менее известные мастера, такие, как Н. Н. Зедделер и А. П. Сомова-Зедделер. Их творчество до недавних пор не привлекало внимание исследователей, однако в начале XX века их работы были органичной частью художественной жизни. Несмотря на наличие довольно большого числа публикаций, посвященных японизму и его влиянию на европейское искусство, в русском искусстве эта тема остается недостаточно изученной. Японизм стал одной из важных черт стиля модерн, для которого характерны пространственная условность, силуэтность построения, ритм пятен цвета и другие приемы, направленные на создание лаконичных и декоративных художественных образов.

Ключевые слова: японизм, Остроумова-Лебедева, Фалилеев, Якунчикова, Зедделер, Сомова-Зедделер, модерн, печатная графика

Для цитирования: Чернышева А. И. Японизм в русской печатной графике рубежа XIX–XX веков. *Восточный курьер / Oriental Courier*. 2023. № 3. С. 234–261. DOI: 10.18254/S268684310028209-7

Japonisme is a complex phenomenon, based on the pervasion of Japanese culture into Western culture. Russian artists comprehended it mainly in Europe at the same time as the latest trends in Western art. In their memoirs, the names of Hokusai, Hiroshige and Utamaro are often found: The acquaintance with the engravings of these masters had a great influence on the visual language of a generation of artists in Europe and Russia. Immersion in the technique of Japanese ukiyo-e woodcuts led to experiments, the result of which was the reception by Russian artists of several principles of graphic interpretation of depicted objects, spatial structure, and composition. One of the first Russian artists, who began to work in color engraving was M. V. Yakunchikova. In her works a fusion of various trends is noticeable, among which are the innovative ideas of European artists, and the influence of Japanese woodcuts, and the aestheticism of the “Mir Iskusstva”. The main features of Yakunchikova’s etchings are the conciseness and restraint of the compositions, the absence of excessive detail, the smoothness of the lines and the silhouette of the construction. A. P. Ostroumova-Lebedeva enriched Russian woodcut with color and abandoned the stroke, putting the silhouette and the generalized line in the first place. Her works are characterized by subtle lyricism at the same time as a strictly built composition.

V. D. Falileev also worked in the technique of linocut. He created several talented works that demonstrated her wide visual capabilities. Along with recognized masters such as Yakunchikova, Ostroumova-Lebedeva and Falileev, lesser-known masters such as N. N. Zeddeler and A. P. Somova-Zeddeler. Until recently their works did not attract the attention of researchers, but at the beginning of the twentieth century their work was an integral part of artistic life. Despite the presence of a fairly large number of publications devoted to Japonisme and its influence on European art, this topic remains insufficiently studied in Russian art. Japonisme has become one of the important features of the Art Nouveau style, which is characterized by spatial convention, silhouette construction, the rhythm of color spots and other techniques aimed at creating laconic and decorative artistic images.

Keywords: Japonisme, Ostroumova-Lebedeva, Falileev, Yakunchikova, Zeddeler, Somova-Zeddeler, modern, Art Nouveau, printed graphics

For citation: Chernysheva Anna I. Japonisme in Russian Printed Graphics at the End Of the 19th – Beginning Of the 20th Century. *Oriental Courier*. 2023. No. 3. Pp. 234–261. DOI: 10.18254/S268684310028209-7



Илл. 1. В. Д. Фалилеев. Косари
1905 г.

Бумага, цветная ксилография
33,5 × 24,5 см

© ГМИИ им. А. С. Пушкина

Fig. 1. V. D. Falileeff
The Mowers. 1905

Paper, color woodcut
33,5 × 24,5 cm

© State Pushkin Museum
of Fine Arts

Японизм как явление — сложнейший феномен, в его основе лежит рецепция японской культуры западным обществом. К концу XIX века в Европе увлечение японским искусством, которое началось в конце 1860-х — начале 1870-х гг. вскоре после открытия японских границ в эпоху Мэйдзи, достигло своей кульминации, в то же время русские художники только начинали свое знакомство с ним. Они усваивали японскую эстетику преимущественно в Европе, в частности, в Париже и Мюнхене, одновременно с новейшими течениями в западном искусстве, и именно японское искусство оказалось созвучно творческим поискам и эстетическим идеалам ряда русских художников XIX–XX вв.

Обращение к печатной графике на рубеже XIX–XX вв. в русском искусстве было сопряжено как с возросшим интересом к гравюре старых мастеров (многие художники в мемуарах и вос-

поминаниях отмечали, что большое значение для них имело изучение гравюр Дюрера, Рембрандта, итальянских мастеров эпохи Ренессанса), так и с увлечением японской гравюрой на дереве — укиё-э. В этот период к гравюре в своей работе обратились такие мастера как М. В. Якунчикова (цветной офорт), А. П. Остроумова-Лебедева (ксилография), В. Д. Фалилеев (ксилография и линогравюра), А. П. Сомова-Зедделер (линогравюра), Н. Н. Зедделер (линогравюра) и многие другие. Результатом этих поисков стало обновление образного языка печатной графики.

РУССКИЙ ЯПОНИЗМ ВНУТРИ РУССКОГО МОДЕРНА

Русский японизм является неотделимой частью стиля модерн. Именно в японской гравюре на дереве, укиё-э, художники нашли новые



средства художественной выразительности, ставшие созвучными этому стилю. В эпоху модерна природа превратилась в неиссякаемый источник идей для художников. По словам Н. С. Николаевой «сознательный поиск модерном органической формы, выражавшей идею роста, естественного развития, способствовал обращению к природе и как принципу формообразования, и просто использованию природных мотивов» [Николаева, 1996, с. 328]. Вместе с тем, именно в японском искусстве интерес к природе находится на первом месте, и никто так тонко и глубоко не чувствует изменчивость природы, как японские мастера. Необозримость и воздушность японских пейзажей, их лаконизм, выразительность линий и пятен послужили источником множества неожиданных находок и открытий для западных и русских художников.

Уже в начале XX в. современники отмечали значение японской гравюры на дереве укиё-э. На немецком языке на рубеже XIX–XX вв. вышло две книги о японском искусстве: коллекционера Адольфа Фишера [Fischer, 1900] и известного немецкого искусствоведа Вольдемара фон Зейдлица [Seidlitz, 1910]. И. Э. Грабарь посвятил японскому искусству статью во втором номере журнала «Мир искусства» за 1902 г. [Грабарь, 1902, с. 31–34], там же были опубликованы многочисленные рисунки Хокусая, Хиросигэ и других мастеров, и небольшую книгу, изданную в 1903 г. [Грабарь, 1903], причем в списке использованной литературы он указывает 15 европейских изданий, посвященных японскому искусству. Искусствовед А. Брюнинг в 1902 г. опубликовал статью о влиянии Китая и Японии на европейское искусство [Брюнинг, 1902, с. 156–176]. В 1908 г. вышла переведенная на русский язык книга С. Гартмана «Японское искусство» [Гартман, 1908].

А. Н. Бенуа в книге «Мои воспоминания» неоднократно упоминает японскую культуру, в частности пишет, что она настолько полюбилась ему и его друзьям, «что многие из нас обзаве-

лись коллекцией японских эстампов, а Хокусай, Хиросигэ, Куниоси, Утамаро стали нашими любимцами» [Бенуа, 2003].

Упоминания японского искусства неоднократно встречаются в воспоминаниях Добужинского, который познакомился с японской гравюрой при участии Грабаря [Добужинский, 1987, с. 192], а также в мемуарах Остроумовой-Лебедевой [Остроумова-Лебедева, 2003, с. 590]. Последняя познакомилась с японским искусством в 1896 г. на выставке произведений из коллекции С. Н. Китаева¹.

Деятели искусства начала XX в. достаточно часто писали о японском влиянии на европейскую художественную культуру. Так, в своей статье об искусстве книжной графики Н. Э. Радлов писал, что «красоту быстрого, мимолетного, случайного движения открыли нам японцы» и затем продолжал: «японцы открыли Европе книжное искусство, их заветы восприняли англичане и на примере Бирдслея показали нам европейское искусство книги» [Аполлон, 1913, с. 14]]. Много внимания японскому искусству уделял М. А. Волошин в своих статьях, которые собраны в книге «Лики творчества» [Волошин, 1988]. Написал статью о японской гравюре и Н. Н. Пунин [Пунин, 1915, с. 1–35]. Она снабжена иллюстрациями, среди которых пейзаж Хиросигэ, лист из «Жизнеописания монаха Нитирэна» Куниёси [Утагава Куниёси, 1835–1836], «Автопортрет», «Красная Фудзи» [Кацусика Хокусай, 1830–1832] и «Ирисы» Хокусая [Кацусика Хокусай, 1820-е], несколько рисунков и гравюр Сяраку, изображающих актеров и драматические сцены, куртизанки, гейши и бытовые сценки работы Утамаро, Сюнсё и Харунобу.

Таким образом, очевидно, что знакомство с японским искусством воспринималось современниками как органическая и значимая часть художественного процесса.

Влияние японизма на русских художников затрагивается исследователями в значительном числе публикаций. Н. И. Романов в книге о

1 С. Н. Китаев (1864–1927) был одним из первых знатоков и коллекционеров японского искусства в России. Собранная им коллекция произведений искусства находится в ГМИИ им. А. С. Пушкина.



В. Д. Фалилеев цитирует самого художника, который говорил, что «манера резьбы у меня до сих пор осталась — взятая у итальянцев, и только японские гравюры, которые также показал мне впервые Василий Васильевич², научили меня многоцветности» [Романов, 1923, с. 31–32].

О влиянии японского искусства на Грабаря, Остроумову-Лебедеву и Билибина упоминал А. А. Сидоров, настаивая на том, что «преувеличивать “влияние” японцев ни на общеевропейскую, ни тем более на русскую графику, никак не надо» [Сидоров, 1969, с. 114]. П. А. Белецкий посвятил статью сравнению русской графики начала XX века и японской ксилографии [Белецкий, 1972, с. 226–231]. Отмечалось влияние японского искусства и на Д. И. Митрохина. Художник писал в очерке, предваряющем каталог его выставки: «Постоянно вспоминаю бессмертного Хокуся, непревзойденные “Мангва”» [Митрохин. Каталог выставки, 1973, с. 10]. В том же каталоге М. В. Алпатов подчеркивал: «Митрохин всю жизнь увлекался японской гравюрой, особенно мастерами, которые с завидной для европейца проникновенностью умели передать, как порхающая бабочка неслышно и легко садится на цветок [Митрохин. Каталог выставки, 1973, с. 21]. Увлечение японским искусством и его влияние на Остроумову-Лебедеву отмечал М. И. Флекель [Флекель, 1987, с. 343].

Важным трудом для понимания такого явления, как японизм, является труд В. Э. Молодякова [Молодяков, 1996]. Японской культуре, восприятию Японии и японского искусства, а также японским мотивам в искусстве модерна посвящен целый ряд работ Н. С. Николаевой [Николаева, 1996] [Николаева, 2009], [Николаева, 1994, с. 312–326]. Диссертация Е. Л. Кураповой посвящена влиянию японского искусства в художественной графике России конца XIX — начала XX века [Курапова, 1998]. В монографии А. Е. Завьяловой творческая практика мастеров

объединения «Мир искусства» рассмотрена в контексте влияния на нее японской гравюры на дереве укиё-э [Завьялова, 2014]. Исключительно значим каталог выставки «Остроумова-Лебедева. Художник и коллекционер», прошедшей в 2016 г. в Русском музее, где подробно освещается коллекция японских гравюр художницы и ее увлечение японским искусством [Павлова, Чудиновская, 2016]. В статье А. И. Струковой рассматривается рецепция особенностей китайского и японского искусства в советском искусстве в 1920–1930-е гг. [Струкова, 2015, с. 452–464]. В статье Д. С. Титаревой проанализировано влияние укиё-э на графику Остроумовой-Лебедевой [Титарева, 2021, с. 47–57]. Значима и диссертационная работа А. В. Познанской, посвященная роли японизма в становлении художественной системы британского мастера Д. Уистлера [Познанская, 2008], в парижской студии которого училась в 1898–1899 гг. Остроумова-Лебедева.

Знакомство русских художников с японской гравюрой укиё-э вылилось в плодотворные творческие процессы, во многом определившие лицо русского графического искусства рубежа веков, поэтому необходимо продолжить изучение роли японизма и проанализировать степень его влияния на русских художников-графиков начала XX века.

В России впервые познакомиться с японским искусством стало возможно в 1896-м г. на выставке, организованной коллекционером Сергеем Николаевичем Китаевым (1864–1927) в петербургской Академии художеств (в начале 1897 г. эта же выставка проходила в Историческом музее в Москве, а в следующий раз лекция Китаева была показана на выставке в 1905 г.). Силу воздействия японского искусства можно оценить, обратившись к воспоминаниям Остроумовой-Лебедевой о выставке: «Меня она совершенно потрясла. Новый, чуждый мир,

2 Василий Васильевич Матэ (1856–1917) — русский художник и гравёр, академик и действительный член Императорской Академии Художеств. Матэ много преподавал и увлек страстью к гравюре ряд молодых художников, в том числе Остроумова-Лебедева и Фалилеев, освоивавших в его мастерской техники гравюры, изучавших с его подачи искусство старых мастеров в Эрмитаже и совершенствовавших мастеров.



странный и неожиданный. Раньше я не знала японского искусства. Много часов я просиживала на выставке, очарованная небывалой прелестью форм и красок» [Остроумова-Лебедева, 2003, с. 96].

Еще раз русская публика могла познакомиться с японским искусством в 1902 году. Добужинский писал о выставке: «На ней были перво-сортные оттиски из тех, что привез Хасэгава³, которые теперь находились в руках, главным образом, Бенуа, Грабаря и Сомова (выставил и я одну из гравюр), а также из замечательной коллекции морского офицера Китаева» [Добужинский, 1987, с. 194].

Русские художники и деятели искусства, регулярно посещавшие Париж на рубеже веков, имели возможность познакомиться с современным им европейским искусством. Также они имели возможность напрямую осваивать язык японской гравюры, поскольку она была доступна для приобретения в их собственные коллекции. В свою очередь, французское искусство открыло для себя Японию уже два с лишним десятилетия назад и к концу XIX в. сумело впитать и переработать японские влияния. Поэтому узнавание японской культуры и, вместе с тем, поиски новых идей и средств выразительности, происходили сразу в нескольких направлениях. Эти процессы шли параллельно во всех европейских странах и в России, и, в первую очередь, они вытекали из потребности в переосмыслении и преобразовании окружающей действительности. Особенная связь человека и природы, чувство вечности и сопряженные с этим глубоко личные переживания стали важной частью эстетики символизма и модерна. Поэтому появление в поле европейского искусства японской гравюры имело особенное значение. Для целого поколения японская гравюра стала окном в новый мир, полный гармонии и созерцания. Она расшири-

ла диапазон их художественного языка, при том, что далеко не все мастера напрямую заимствовали из нее мотивы и элементы.

МОСТЫ, РЕКИ И РАКУРСЫ «КАРТИН МЕНЯЮЩЕГОСЯ МИРА»

Понятие *укиё-э*, которое буквально означает «картины меняющегося мира», является абсолютно уникальным явлением в японском искусстве. Традиционными жанрами *укиё-э* были пейзаж, изображения цветов и птиц, а также повседневная жизнь горожан в конце периода Эдо (1603–1868) и начале эпохи Мэйдзи (1868–1912). Особенностью *укиё-э* стало обращение к гравюре на дереве, которая позволяла тиражировать изображения и стала важнейшим атрибутом жизни в указанные периоды.

Изображения мостов, рек и лодок были одними из самых популярных мотивов в *укиё-э*. Мосты над рекой Сумида стали одним из выдающихся символов Эдо, как пишет в эссе к выставке «Укиё-э через призму японизма» Масако Танабэ [*Ukiyo-e Viewed through Japonisme* 2022, р. 251], и множество японских художников, в частности Хиросигэ в знаменитых видах Эдо, запечатлели их в своих гравюрах. Особенностью этих пейзажей были острые, неожиданные ракурсы, которые выбирали японские мастера, делая центром композиции опоры моста или его пролеты. Этот подход можно заметить у Остроумовой-Лебедевой в гравюрах «Сальной буян» (1903)⁴ (Илл. 3) и «Цепной мост» (1901)⁵. Здесь можно проследить взаимосвязи с гравюрами Утагавы Хиросигэ «Вечерняя луна у моста Рёгоку» [Утагава Хиросигэ, 1831] и «Прохладный вечер на мосту Рёгоку» [Утагава Хиросигэ, 1854] (Илл. 2). Они выражаются в тождестве композиционного решения и мотивов, становящихся центром композиции.

3 Это имя встречается в мемуарах Добужинского: «в 1902 г. в Петербурге появился маленький и веселый японец Хасэгава, немного говоривший по-русски, который посещал многих художников и приносил превосходные японские гравюры, и их у него охотно раскупали, тем более, что и цены были невысокие [Добужинский, 1987, с. 192].

4 ГМИИ, инв. ГР-8933.

5 ГМИИ, инв. ГР-9248.



Илл. 2. Утагава Хиросигэ. Вечерняя луна у моста Рёгоку. 1831 г.

Fig. 2. Utagawa Hiroshige *Twilight Moon at Ryōgoku Bridge*, 1831

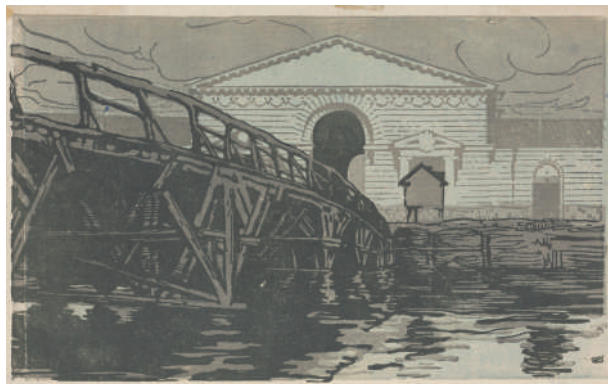
Source: URL: <https://www.metmuseum.org/art/collection/search/45294> (accessed 29.09.2023)

Задача изображения изменчивого мира в японской гравюре была близка фотографической — запечатленные пейзажи и сценки представляли собой мгновенный снимок природы. Отсюда преобладание композиционных приемов, позволявших создать эффект случайно замеченного мотива или события. Зритель получал возможность увидеть мир через призму взгляда художника, акцентировавшего внимание на нетипичных деталях, ракурсах, взаимосвязях между людьми и предметами в пространстве, на состояниях природы и других аспектах повседневности, вызывавших в комплексе эмоциональный отклик, создававших особенное настроение и побуждавших зрителя к взаимодействию с произведением искусства.

Изображения лодок и водных путей можно увидеть и у Кацусики Хокусая, например, в гравюре «Усибори в провинции Хитати» [Кацусика Хокусай, 1830–1832] (Илл. 4). К композиции этой работы обращалась Остроумова-Лебедева при работе над ксилографией «Барка»⁶ (ГР-125400, 1904). Однако если в гравюре Хокусая в первую очередь на себя обращает внимание де-

6 ГМИИ, инв. ГР-71812.

7 Офорт: ГМИИ, инв. ГР-8683. Линогравюра: ГМИИ, инв. ГР-10251.



Илл. 3. А. П. Остроумова-Лебедева. Сальной буян 1903 г.

Бумага, ксилография. 9,2 × 14,2 см

© ГМИИ им. А. С. Пушкина

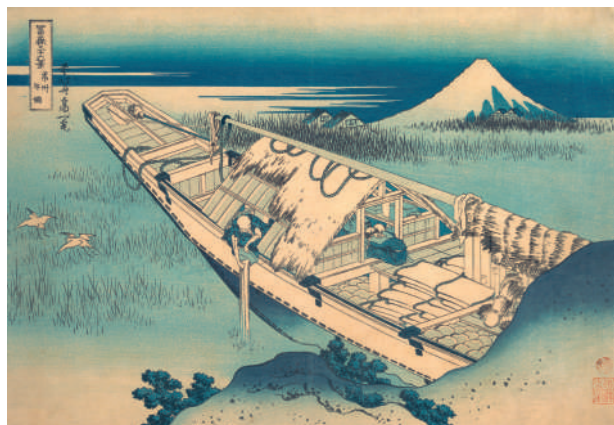
Fig. 3. A. P. *Ostroumova-Lebedeva. Sal'noy Buyan*. 1903

Paper, woodcut. 9,2 × 14,2 cm

© State Pushkin Museum of Fine Arts

коративность изображения, которая выражается в плоскостности изображения и в определенном ритмическом рисунке, то Остроумова-Лебедева, строя композицию сходным образом, на первый план ставит выразительность силуэта и линейного решения. Сходный мотив можно видеть в одноименных работах В. Д. Фалилеева «Белая ночь на Неве»⁷ (Илл. 5). Идея была реализована Фалилеевым в двух вариантах: в офорте (1908), а двумя годами позднее — в линогравюре. В линогравюре главным выразительным средством стал цвет: деликатные оттенки серого, лилового и розового в сочетании с плавным живописным штрихом рождают лирический образ Петербурга. Одно из качеств листа — передача атмосферы — воздуха. Офорт с его доминантой линейного начала отличается большей динамичностью. Центральное внимание здесь сосредоточено на вертикалях и диагоналях корабельных мачт, цепей, веревок.

Определенное сходство композиций, как, например, у Хокусая в гравюре «Восход у моста Рёгоку с берега реки Сумида» [Кацусика Хокусай, 1830–1831] (Илл. 6) и у Остроумовой-



Илл. 4. Кацусика Хокусай. Ушибори в провинции Хитати

Fig. 4. Katsushika Hokusai. Ushibori in Hitachi Province (*Jōshū Ushibori*)

From the series “Thirty Six Views of Mount Fuji” (*Fugaku sanjūrokkei*)

Source: URL: <https://www.metmuseum.org/art/collection/search/56135> (accessed 29.09.2023)



Илл. 5. В. Д. Фалилеев. Белая ночь на Неве. 1910 г.
Бумага, цветная линогравюра. 26,7 × 37,5 см

© ГМИИ им. А. С. Пушкина

Fig. 5. V. D. Falileeff. White Night on the Neva River. 1910

Paper, color linocut. 26,7 × 37,5 cm
© State Pushkin Museum of Fine Arts



Илл. 6. Кацусика Хокусай. Восход у моста Рёгоку с берега реки Сумида

Fig. 6. Katsushika Hokusai. Viewing the Sunset over Ryōgoku Bridge from the Onmaya Embankment (*Onmayagashi yori Ryōgokubashi sekiyō o miru*)

From the series “Thirty Six Views of Mount Fuji” (*Fugaku sanjūrokkei*)

Source: URL: <https://www.metmuseum.org/art/collection/search/37362> (accessed 29.09.2023)



Лебедевой в гравюре «Цепной мост», подчеркивает принципиально разный подход к трактовке пейзажа. Если в ксилографии Хокусая на себя обращает внимание плоскостность и статичность композиции, то Остроумова-Лебедева создает романтический пейзаж, в котором отчетливо чувствуются взволнованность и тревога. Мотив лодок, идущих по реке или сгрудившихся у пристани, очень часто встречается у художницы. Как для японцев в гравюре на дереве отличительным знаком стали их мосты над рекой Сумида и лодки, разрезающие ее волны, так и для Остроумовой-Лебедевой петербургские мосты и лодки стали одним из излюбленных мотивов ксилографий.

Водная стихия Хокусая и Фалилеева

Для Фалилеева одной из самых значимых тем в его художественной биографии стала Волга. Он много времени проводил в имении Кенчурка, располагавшемся в долине реки Инзы, одного из притоков Волги, а также на даче под Ярославлем. Широта и простор этой величественной реки очаровали его на всю жизнь: «Утро, вечера на воде, с зорями как павлинье перо, полдни с контрастами света, широта и простор воды, и небо такое, какого нет нигде кроме как над Волгой, давали такой богатый материал (в виде акварелей и рисунков) для цветных гравюр и офорта, какой я не использовал еще и до сих пор» [Романов, 1923, с. 38].

Одной из первых работ на волжскую тему стала линогравюра «Плот во время дождя» (1909)⁸ (Илл. 7). Как и в других работах на волжскую тему, основной темой здесь является впечатление от экспрессии стихии. Ее можно сравнить с гравюрой Хокусая «Рыбак в Кадзикадзава» [Кацусика Хокусай, 1830–1832]: их объединяет

общий мотив противостояния человека и природы, но если Хокусай строит композицию на контрастах силуэтов, линий и цвета, противопоставляя суровый характер утеса, на котором стоит неподвижный рыбак, и декоративному изобразительному началу морских волн, то в композиции Фалилеева на первый план выходит бурное движение и мощь стихии. Сходный сюжет, но трактовка, которую предлагает Фалилеев, говорит о заметном романтическом начале его произведений. Художественный язык Фалилеева более непосредственный и прямой, он лишен иносказательности, но ярче окрашен эмоционально.

Фалилеева, как и японских мастеров, вдохновляли различные состояния природы. Отдельные элементы, характерные для японских гравюр, и Фалилеев, и Остроумова-Лебедева перенесли в свои работы. Так, в гравюрах «Ночной дождь в Коидзуми» (1835–1839) [Утагава Хиросигэ, 1835–1839] и «Внезапный ливень над мостом в Атакэ» (1857) [Утагава Хиросигэ, 1857] (Илл. 8) Утагава Хиросигэ изображает дождь выразительными черными косыми линиями. У Остроумовой-Лебедевой этот изобразительный мотив встречается в ксилографиях «Екатерининский канал под дождем» (1920)⁹, «Павловск. Перспектива на дворец. Дождь» (1922)¹⁰. Аналогичную трактовку можно увидеть у Фалилеева в вышеописанном «Плоте во время дождя» и в целом ряде других работ¹¹.

В других гравюрах Фалилеева, например, в «Возвращении на Шексну» (1909)¹² (Илл. 9) прекрасно передано ощущение тишины посредством сопоставления ровной синей глади воды и контрастных ей желтоватых парусов. Предельно лаконичная композиция по образному поэтическому строю напоминает работу Хокусая «Река Тама в Бусю» [Кацусика Хокусай, 1830–1832]. Похожее природное состояние

8 ГМИИ, инв. ГР-10250.

9 ГМИИ, инв. ГР-9278.

10 ГМИИ, инв. ГР-113293.

11 «Плоты в дождь» (1919): ГМИИ, инв. ГР-103836, «Плоты»: ГМИИ, инв. ГР-32877.

12 ГМИИ, инв. ГР-103801.



Илл. 7. В. Д. Фалилеев. Плот во время дождя. 1909 г. Бумага, цветная линогравюра. 21 × 36,75 см
© ГМИИ им. А. С. Пушкина

Fig. 7. V. D. Falileeff. Raft in the Rain. 1909. Paper, color linocut. 21 × 36,75 cm
© State Pushkin Museum of Fine Arts



Илл. 8. Утагава Хиросигэ. Внезапный ливень над мостом в Атакэ. 1857 г.

Fig. 8. Utagawa Hiroshige. Sudden Shower over Shin-Ōhashi Bridge and Atake (*Ōhashi Atake no yūdachi*)
From the series “One Hundred Famous Views of Edo” (*Meisho Edo hyakkei*). 1857
Source: URL: <https://www.metmuseum.org/art/collection/search/36461> (accessed 29.09.2023)



Илл. 9. В. Д. Фалилеев. **Возвращение на Шексну**. 1909 г. Бумага, цветная линогравюра. 13,3 × 19,1 см
© ГМИИ им. А. С. Пушкина

Fig. 9. V. D. Falileeff. **Returning to Sheksna**. 1909. Paper, color linocut. 13,3 × 19,1 cm
© State Pushkin Museum of Fine Arts

передает линогравюра А. П. Сомовой-Зедделер «Облако»¹³, однако ее отличает выраженный декоративный характер. Эту работу можно сравнить с гравюрой Хокусая «Лодка на реке Тонэ в провинции Симоса» [Кацусика Хокусай, 1833]. Из японской гравюры укиё-э Сомова-Зедделер заимствовала такие качества, как условность пространственных построений, интерес к выразительности силуэта, лаконизм цветового решения. Колорит Сомовой-Зедделер всегда приглушенный, сдержанный, в то время как для Фалилеева характерны более смелые цветовые решения. Вместе с тем все эти свойства трансформируются в соответствии с эстетическими представлениями стиля модерн, становясь органическими чертами этого стиля.

Работы Фалилеева — тонкие по настроению, с виртуозной передачей различных состояний природы, стремлением к поискам внутренней гармонии. При этом он никогда не работал с натуры, в отличие от многих художников, в том

числе и упомянутой выше Остроумовой-Лебедевой. Для него было важно, чтобы впечатление от натуры улеглось и устоялось его душе, тогда все несущественные мелкие детали исчезали, и оставался только цельный образ, который затем переносился в гравюру. Одна из лучших работ на волжскую тему — линогравюра «Разлив Волги» (1916)¹⁴. Это произведение нельзя сравнить с какой-либо конкретной японской гравюрой на дереве укиё-э, но по композиционному строю она напоминает видовые гравюры Хиросигэ. Волга Фалилеева — это беспредельность водной глади, сияющее солнце и стихия, пристани, причалы, баржи, лодки, погрузка бревен, сезонные работы и будничная жизнь. Эти сюжеты наилучшим образом соотносятся с основными сюжетами японской гравюры на дереве укиё-э, поскольку японские мастера отражали повседневную жизнь, ее спокойное и умиротворяющее течение.

Волны и струящиеся потоки воды были одновременно символом вневременности и вечного

13 ГМИИ, инв. ГР-10480.

14 ГМИИ, инв. ГР-110980.



Илл. 10. В. Д. Фалилеев. Волна Капри. 1911 г.

Бумага, цветная линогравюра
13,3 × 19,1 см

© ГМИИ им. А. С. Пушкина

Fig. 10. V. D. Falileeff. The Wave Capri. 1911

Paper, color linocut. 13,3 × 19,1 cm

© State Pushkin Museum of Fine Arts

движения, они создавали ощущение безграничности пространства и постоянства времени. Это пространственное и красочное начало, в котором много динамики и воздуха, ярче всего выражено в линогравюрах Фалилеева «Волна. Капри» [ГР-103816, 1911] (Илл. 10) и «Волна» [ГР-9321, 1911]¹⁵, которые можно сравнить с работой Хокусая «Фудзи в больших волнах в Канагава (Большая волна)» [Кацусика Хокусай, 1830–1835] и Хиросигэ «Водовороты Наруто. Провинция Ава» [Утагава Хиросигэ, 1853]. Круглящиеся линии волн, бьющихся о скалы, и морская пена у Фалилеева, практически тождественны гравюре Хиросигэ, в то время как характер изображения у Хокусая намного более плоскостный. «Большая волна» Хокусая представляет собой визуальный парадокс: художник виртуозно обыгрывает пространственную перспективу, делая акцент на гребне огромной волны, которая вот-вот поглотит гору Фудзи на дальнем плане, кроме того, он обозначает

динамическое начало, которое подчеркивает контрастом между движением волны и неподвижностью горы Фудзи. Однако сам характер штрихов, ритма линий и пятен цвета сообщает этой композиции статичность и уравновешенность. У Фалилеева сильнее отражен изменчивый и текучий характер морской стихии.

Мотив волны был одним из самых распространенных в гравюре укиё-э, и вслед за Хокусаем множество японских художников повторяли его в своих работах. Позже этот мотив стал одним из самых известных в искусстве японизма.

НАЧАЛО РУССКОГО ЯПОНИЗМА

Одной из первых занялась цветной гравюрой М. В. Якунчикова. С 1893 по 1895 г. [Маркова, 2020] она создала ряд выразительных произведений в крайне сложной технике цветного офорта, мало знакомой ее современникам в России. В

15 Этот же мотив неоднократно встречается у французских художников, в качестве примера можно привести литографию Анри Ривьера «Волна» (1894).



работах этого периода заметен сплав различных тенденций, среди которых и новаторские идеи европейских художников, и влияние японской гравюры на дереве, и эстетизм, который в дальнейшем будет развивать «Мир искусства».

По версии исследователей, Якунчикова открыла для себя японское искусство в 1889 г. или в 1890-х гг. в Париже. В письме от 28 мая 1890 г. [Курапова, 1998, с. 71] она сообщает, что посылает Е. Д. Поленовой «японские тетрадки». В то же время в 1889 г. Поленова отметила [Каштанова, 2020] в записках журнал «Искусство Японии» («*Le Japon artistique*»), который выпускал один из основных популяризаторов японского искусства антиквар **Зигфрид Бинг** (1838–1905). Интересно, что этот аспект художественной биографии Якунчиковой в должной мере не освещен. Вместе с тем, творческие поиски, которые вела молодая художница, шли в контексте развития художественных процессов рубежа XIX–XX вв. и затрагивали как современных ей французских авторов (она внимательно следила за выставками и салонами, проходившими в Париже), так и внутренние эмоциональные процессы художницы, реализованные в ее произведениях.

Наполненность работ Якунчиковой тонкими лирическими переживаниями, которые пробуждала в ней природа, важность натуральных впечатлений и, вместе с тем, опора на национальные истоки, привели к формированию особенного строя ее работ, что, в первую очередь, выразилось в пейзаже: «Именно в работах Якунчиковой, одной из первых на новом уровне психологического и пластического толкования (по сравнению с романтизмом и реализмом), складывается характерный для иконографической системы русского модерна образ сада (или парка) как символистской модели идеального пространства, возникающего на стыке поэтической мечты и воспоминаний, призрачных внушений прошлого (пассеизма, если обратиться к лексике мирискусников) и реальных впечатлений от природы: «Природа, вечная, неизменная, говорит, вот Я, а вы, люди, как ни живите, ни

волнуйтесь, ни сомневайтесь, Я все тут, и что ваши сомнения перед моей вечностью и непоколебимостью», — записывает Мария Васильевна в своем дневнике, приоткрывая характер субъективных переживаний, отраженных в ее пейзажных образах» [Давыдова, 2020].

Художественные задачи, связанные с новым уровнем восприятия пейзажа, занимали и Остроумову-Лебедеву. Она много внимания уделяла этому жанру и писала о своих занятиях летом 1899 года: «В это лето я работала над пейзажем, все больше рисовала. Меня очень интересовал принцип обобщения и принцип стилизации. Бывало, часами сидела и рисовала дорогу, с деревьями, уходящими вдаль. Вырисовывала мельчайшие подробности стволов, листья, даже делала контур каждого листа. Потом этот же рисунок я дома обобщала, сохраняя всю типичность деревьев. Я задавалась целью передать самой упрощенной и обобщенной линией характер деревьев, их породу. Дуб, береза, ель, сосна, липа — все должны были иметь свой характерный росчерк» [Остроумова-Лебедева, 2003, с. 171]. Одним из результатов этой напряженной творческой работы можно назвать ксилографию «Луна» [ГР-8973, 1900] (Илл. 12), в которой художница создала поэтический пейзаж. Изысканные силуэты деревьев, сдержанный колорит и светящийся диск луны в этом листе рождают проникновенное лирическое настроение. В ксилографии Утагавы Хиросигэ «Осенняя луна» [Утагава Хиросигэ, 1838] (Илл. 11) на первый план также выходит изящный, склонившийся к воде, силуэт дерева и лунный диск, расположенный прямо над ним. Здесь, при общей схожести изобразительного мотива, особенно хорошо заметен эмоциональный строй гравюр Остроумовой-Лебедевой, их трепетность, взволнованность и наполненность движением. Еще один пример описанного выше подхода художницы заметен в гравюре «Весенний мотив» [ГР-9002, 1904]. Прихотливо изогнутый графичный контур ветвей дерева и решетки, а также образ заснеженного пейзажа в целом перекликается с гравюрой Хиросигэ «Лисьи огни в новогоднюю



Илл. 11. Утагава Хиросигэ. Осенняя луна. 1838 г.

Fig. 11. Utagawa Hiroshige. Autumn Moon on the Tama River. 1838

Source: URL: <https://www.metmuseum.org/art/collection/search/56519> (accessed 29.09.2023)



Илл. 12. А. П. Остроумова-Лебедева. Луна. 1900 г.

Бумага, цветная ксилография. 30,5 × 38 см

© ГМИИ им. А. С. Пушкина

Fig. 12. A. P. Ostroumova-Lebedeva. The Moon. 1900

Paper, color woodcut. 30,5 × 38 cm

© State Pushkin Museum of Fine Arts



ночь у дерева эноки в Одзи» (1857) [Утагава Хиросигэ, 1857]. Аналогичное решение можно увидеть в офорте Уистлера «Спик холл» (1870) [Джеймс Уистлер, 1870] и очень близком с ним по композиции офорте Якунчиковой «Дача» [ГР-9242, 1895]. Тонкая динамика, которую создает переплетающийся ритм черных веток, рождает поэтическое настроение. Вместе с тем, все описанные выше ксилографии отличает лаконизм художественного языка, изысканные силуэты и легко прочитываемая композиция. Близкие выразительные приемы использованы Волошиным в офорте «Весна» [ГР-9156] и Сомовой-Зедделер в линогравюре «В Баварии» [ГР-10469, 1907]. В последней обращает на себя внимание не только сходная с Хиросигэ трактовка веток, но и общий образ заснеженного пейзажа.

Если для Остроумовой-Лебедевой основной лирической темой был облик Петербурга, то для Якунчиковой таким смыслом были наполнены усадебные образы, в первую очередь, Введенского (недалеко от Звенигорода), с которым было связано множество глубоких личных ассоциаций: «Утром, когда в открытое окно приходит теплый запах сена и косые лучи солнца, мечтаю о Введенском» [Астафьева, 2020]. В этой усадьбе Якунчикова провела детство, и тяжело переживала расставание с ней, когда в 1884 г. ее отец продал усадьбу. Позднее, в 1894 г., она получила от новых владельцев разрешение там работать.

В гравюрах «Кладбище близ Введенского» [ГР-8948] и «Собор в Звенигороде» [ГР-34540] нет прямых отсылок к японскому искусству, однако они заставляют вспомнить некоторые листы Хокусая из «36 видов Фудзи». В «Кладбище близ Введенского» (Илл. 13) эти ассоциации вызывает построение планов композиции цветом и интерпретация отдельных элементов, например деревьев, которая восходит к японской ксилографии. Камерность композиции подчеркивает скромный колорит, а живой штрих сообщает ей живописный характер. В «Соборе в Звенигороде» общий тональный аккорд и структура композиции соотносится с гравюрой Хиросигэ

«Ночной дождь над Коидзуми» [Утагава Хиросигэ, 1835–1839]. Обе работы проникнуты поэтическим созерцанием, внутренней сосредоточенностью и лиричностью. В пейзажах Якунчиковой взаимодействие с природой соединяется с обращением к памятным эпизодам жизни. Кажущаяся простота сюжетов скрывает в себе лирико-философское переосмысление окружающего мира и, как следствие, пересоздание его в виде наполненных ностальгией и глубоким личностным смыслом целостных образов.

Еще один пейзаж Якунчиковой, — «Ночь» [ГР-34539] — выполненный, как и два предыдущих, в технике цветной акватинты, передает впечатление от глубокой ночи. Позаимствовав у японцев лаконичность художественных средств, Якунчикова создала романтический образ, наполненный поэтическим настроением. Его можно сопоставить с гравюрой «Заколдованный лес» Зедделера [ГР-10178, 1908], тождественной ей по образному строю. У Зедделера мы видим вымышленный пейзаж со сказочными и средневековыми мотивами (рыцари, падающая комета, дремучий лес), характерными для модерна. Тем не менее ряд деталей, в частности, прорисовка контуров деревьев, гора и огромная луна на дальнем плане, сообщают о влиянии Хокусая, а сдержанная композиция и монохромный колорит — произведений Хиросигэ. Гравюра Якунчиковой гораздо ближе к европейскому символизму, с японским искусством эту работу роднит умение уловить первое эмоциональное впечатление от природного явления, а с символизмом — развить его до мистического образа, насыщенного философским смыслом.

Образ падающей кометы, использованный Зедделером, встречается в культуре Серебряного века неоднократно. Эта деталь может быть связана с появлением кометы Галлея в 1910 году, явление которой было отражено в произведениях не только художников, но и поэтов. Так, например, в 1909 г. **М. Волошин** написал венок сонетов «Corona Astralis», первая строчка которого — «В мирах любви, — неверные кометы». Волошин, хорошо известный как поэт-сим-



Илл. 13. **М. В. Якунчикова. Кладбище близ Введенского.** Бумага, цветной офорт, акватинта. 36,2 × 53 см
© ГМИИ им. А. С. Пушкина

Fig. 13. **M. V. Yakunchikova. Cemetery near Vvedenskoe.** Paper, color etching, aquatint. 36,2 × 53 cm
© State Pushkin Museum of Fine Arts



Илл. 14. **М. А. Волошин. Весна.** Бумага, офорт. 25,5 × 17,5 см
© ГМИИ им. А. С. Пушкина

Fig. 14. **M. A. Voloshin. Spring.** Paper, etching. 25,5 × 17,5 cm
© State Pushkin Museum of Fine Arts



волист, также известен и как художник, но его опыты в печатной графике до настоящего времени не привлекали внимания исследователей. Упомянутый выше офорт Волошина «Весна» (Илл. 14) насыщен внутренней динамикой, манера изображения неба тождественна той, что можно увидеть в ксилографии Остроумовой-Лебедевой «Цепной мост».

На Волошина-художника очень сильно повлияло изучение японского искусства, хотя выявить прямые заимствования в его печатной графике достаточно сложно, в первую очередь, в силу ее малочисленности. В гравюрах «Натурщик» [ГР-9157] и «Апаш» [ГР-9159] нестандартные ракурсы изображения людей восходят к манере японских мастеров. В офорте «Улица в Париже» [ГР-9160] чувствуется влияние Хиросигэ, в частности, композицию можно сопоставить с «Кварталом Сарувака ночью» из «100 знаменитых видов Эдо» [Утагава Хиросигэ, 1856]. Эта серия Хиросигэ оказала колоссальное влияние на искусство японизма. В обеих работах на первый план выходит взгляд на изображаемое сверху, однако у Волошина композиция более динамична, тектонична и построена на контрастах. Поскольку азы рисования и живописи он постигал в мастерской Е. С. Кругликовой в Париже [Максимилиан Волошин — художник, 1976, с. 98], можно сделать вывод, что и с техникой офорта он познакомился благодаря ей. Это позволяет предположительно датировать упомянутые работы 1900-ми гг. Он делал множество зарисовок будничной парижской жизни, интересовавшей его намного больше, чем академические занятия.

Вокруг мастерской Кругликовой в Париже сложился русский кружок, куда с большой вероятностью входили и Сомова-Зедделер, и Зедделер¹⁶, увлеченные цветной гравюрой с начала 1900-х годов. Зедделер начал заниматься

цветной гравюрой в японском духе в Мюнхене, где он учился в студии Ашбе. Вместе с Сомовой они занимались живописью в летней школе Кандинского и тесно общались с кругом Явленского-Веревкиной, а затем на протяжении нескольких лет жили и работали в Париже, где активно участвовали в выставках.

Художественный строй произведений Зедделера следует за общими для многих его современников принципами создания образов. Если в гравюрах Сомовой-Зедделер заметно следование за впечатлением от натуральных наблюдений, то для Зедделера на первый план выходят более иносказательные сюжеты. «Горный козел» [ГР-10636, 1908] и «В ущелье» [ГР-69920, 1908] полны метафор. Сложный дымчатый колорит, вертикально вытянутые композиции и достаточно экзотичные мотивы гравюр Зедделера придают визуальной убедительности этим сценам. Окружающая действительность здесь преобразуется в призрачный потусторонний мир, и эти метаморфозы, столько характерные для художников символистского направления, передают сложный комплекс чувств. Умение трансформировать явь в лаконичный, насыщенный внутренним смыслом, образ, роднит его с японскими мастерами.

История одной мистификации

Говоря о пейзаже, нельзя не отметить работы Остроумовой-Лебедевой, непосредственно связанные с укиё-э. В автобиографических записках она упоминает любопытный розыгрыш: «В 1902 году, в самый разгар этого увлечения, я решила вырезать гравюру, подделываясь под стиль Хиросигэ. Эта гравюра впоследствии шла под названием “Подражание Хиросигэ”, или “Мыс Фиолент” [ГР-8939, 1902] (Илл. 15).

16 А. П. Сомова приехала в Париж учиться в Академии Коларосси в 1903 г. и благодаря рекомендации К. А. Сомова познакомилась с Е. С. Кругликовой, С. П. Яремичем, А. П. Остроумовой-Лебедевой, А. Н. Бенуа и др. С Н. Н. Зедделером они поженились в Париже в 1904 г. Кроме того, и Зедделер, и Остроумова-Лебедева, и Кругликова, и Добужинский, и Лансере и многие другие художники принимали участие в одних и тех же выставках русского искусства (в частности, в Осеннем салоне 1906 г.).



Илл. 15. А. П. Остроумова-Лебедева. Мыс Фиолент. 1902 г. Бумага, цветная ксилография. 16,5 × 23 см

© ГМИИ им. А. С. Пушкина

Fig. 15. A. P. Ostroumova-Lebedeva. Cape Fiolent. 1902. Paper, color woodcut. 16,5 × 23 cm

© State Pushkin Museum of Fine Arts

Я задумала устроить мистификацию — выдать ее за японскую, подсунув в мое собрание японских гравюр, и тем обмануть моих товарищей и подшутить над ними. Как-то вечером, когда среди собравшихся у меня друзей зашел неизбежный разговор о японских гравюрах, я дала на рассмотрение мое собрание, среди которого находилась и поддельная моя гравюра. Бенуа, Сомов, Бакст не заметили обмана, приняв ее за японскую. Только когда мое собрание попало в руки Е. Е. Лансере, который недавно вернулся из путешествия по Восточной Сибири и Японии, он, увидав эту гравюру, удивленно сказал: «Как странно! На этой гравюре пейзаж совсем не японский. Откуда она у вас?»» [Остроумова-Лебедева, 2003, с. 263].

Эту гравюру можно сравнить с «Пейзажем» (1800) другого японского мастера — Китагавы Утамаро (1784–1806) [Китагава Утамаро, 1800], которая привлекает внимание сходной композицией и деликатными отношениями цвета. Для обоих произведений характерно отсутствие сильных контрастов и разреженный ритм линий, создающий впечатление вневременного и безграничного пространства. Отсылая зрителя

к пейзажам японских мастеров, Остроумова-Лебедева в то же время в «подделке» строит композицию четкой контурной линией, не характерной для японских ксилографий. Построение формы цветом тоже отсылает к работам японских художников, однако, в отличие от них, художница выбирает монохромный колорит. Манера, в которой Остроумова-Лебедева запечатлела небо в своей гравюре, заставляет вспомнить гравюры Хиросигэ, например, уже упомянутое выше произведение «Вечерняя луна у моста Рёгоку» или же «Лодку на реке Сумида» [Утагава Хиросигэ, 1817–1858]. Используя отдельные элементы, заимствованные из ксилографий укиё-э, Остроумова-Лебедева создала достаточно убедительную стилизацию.

В художественной биографии Фалилеева также много пейзажей, в которых встречаются мотивы, заимствованные из произведений японских мастеров. К технике ксилографии, типичной для укиё-э, Фалилеев впервые обратился в 1905 году, когда увлекся творчеством Феликса Валлоттона. Фалилеева поразил лаконичный язык его работ, их строгость, предельная выразительность и простота формы. За творчеством



Валлоттона следила и Якунчикова, и общеизвестно, что на этого мастера большое влияние оказало японское искусство. Фалилеев, как и Остроумова-Лебедева, осваивал технику ксилографии в мастерской В. В. Матэ, и к концу 1905 г. создал серию цветных гравюр на дереве, в которых изобразил сезонные крестьянские работы и разнообразные сельские пейзажи.

В ксилографии «Косари» [ГР-9439, 1905] (*Илл. 1*) художник изображает возвращающихся с сенокоса усталых крестьян и виртуозно передает вечернее освещение. В этой работе Фалилеев впервые использует мотив свисающих ветвей дерева. Этот мотив достаточно часто встречается в японской ксилографии, наиболее известными являются листы Хиросигэ из серии «100 знаменитых видов Эдо», в частности, «Храм Судзин и Массаки на реке Сумида», «Мост Яцуми», «Река Аясэ и Канэгафути», «Окрестности храма Тэндзин в Камэйдо» [Утагава Хиросигэ, 1856–1858 гг.]. В дальнейшем это заимствование еще встретится в работах Фалилеева, например, в одном из его лучших листов под названием «Полдень» [1907] (*Илл. 16*) и в гравюрах «По дороге» [ГР-8899, 1905] и «Ветер» [ГР-8910, 1905]. Ветви березы на первом плане решены в декоративном ключе, уподоблены прихотливому графичному орнаменту, через который раскрывается лиричность пейзажа. Поэтичность этого образа, его прозрачная красота раскрывает прелесть русской природы. В «Ветре» этот прием добавляет композиции выразительности, динамики и свободы. В дальнейшем этот прием можно увидеть у Остроумовой-Лебедевой в гравюрах «Этюд. Ветки» [ГР-8945, 1908] и «Паутина» [ГР-113305, 1908], и у Сомовой-Зедделер в работе «Осеннее утро» [ГР-12443, 1915].

Объем предметов и пространственные планы в работах Фалилеева строятся цветом, важное значение имеет соотношение движущихся масс и ритм подвижных круглящихся линий.

Расцвет цветной гравюры на рубеже XIX–XX вв. непосредственно связан с интересом художников к японской гравюре на дереве укиё-э. В России к этому времени значение ксилогра-

фии резко упало. Высокий технический уровень исполнения гравюры на дереве к середине XIX в. позволял использовать ее для создания книжных иллюстраций и воспроизводить живописные оригиналы, однако ксилография утратила художественное значение, и ее роль свелась к прикладной. Знакомство русских и европейских мастеров с японским искусством вдохнуло новую жизнь в этот вид искусства, художники стремились к возрождению гравюры на дереве как полноценного вида искусства. Произведения Хокусая, Хиросигэ, Утамаро и других обогатили образный язык русской цветной гравюры. Добужинский вспоминал, что его особенно поражал «Хиросигэ своей неожиданной композицией и декоративностью своих пейзажей. Его выбор угла зрения и “отрезка природы” были огромным для меня открытием» [Добужинский, 1987, с. 192].

НОВЫЕ ИДЕИ И НОВЫЕ MEDIA

Одновременно с этим художники большое внимание уделяли новым техникам и материалам. В начале XX в. многие мастера обратились к линолеуму. Первыми его использовали для своих плакатов художники группы «Мост», а в России этот материал появился в 1907 г. [Флекель, 1987, с. 342]. Фалилеев одним из первых стал использовать линолеум для производства гравюр. Вслед за ним в этой технике начали работать и другие художники, например, Сомова-Зедделер, Зедделер и многие другие. Некоторые работы уже упоминались выше, однако необходимо рассмотреть ряд других произведений, поскольку в них очень сильно влияние японского искусства.

Так, в гравюрах Сомовой-Зедделер один и тот же мотив объединяет гравюры «Версаль» [1907], «Финляндия» [ГР-10472, 1911], «Домик» [ГР-10479, 1913] и «Лес» [ГР-10486, 1915]. В этих композициях преобладает вертикаль, они характеризуются спокойным ритмом и по многим признакам восходят к пейзажам Хокусая, например, «Району Ходогая, тракт Хоккайдо», «Озеру Сувако в провинции Синано» и «Бухте Эдзир



Илл. 16. В. Д. Фалилеев. Полдень. 1907 г.
Бумага, цветная ксилография. 16,4 × 8,9 см
© ГМИИ им. А. С. Пушкина
Fig. 16. V. D. Faileeff. Midday. 1907
Paper, color woodcut. 16,4 × 8,9 cm
© State Pushkin Museum of Fine Arts



Илл. 17. А. П. Сомова-Зедделер. Тироль. 1913 г.
Бумага, цветная линогравюра. 25,4 × 15,5 см
© ГМИИ им. А. С. Пушкина
Fig. 17. A. P. Somova-Seddeler. Tyrol. 1913
Paper, color linocut. 25,4 × 15,5
© State Pushkin Museum of Fine Arts

в провинции Суруга» из «36 видов Фудзи» [Кацусика Хокусай, 1830–1832].

«Горный пейзаж» [ГР-10487, 1915] Сомовой-Зедделер по характеру композиции и колориту очень близок к гравюре Хокусая «Местность Умэзава в провинции Сагами» из «36 видов Фудзи». Сочетание трех оттенков — синего, зеленого и белого — является общим для обеих гравюр. Сомова-Зедделер заимствует из японского искусства принцип изображения облаков, однако для ее пейзажа характерно большее обобщение форм и четкое выделение планов цветов.

Композицию целого ряда работ Сомовой-Зедделер «Берег моря» [ГР-10483, 1914], «Снопы» [ГР-10485, 1915] и «Тироль» [ГР-10478, 1913] (Илл. 17) можно сопоставить с гравюрой Хиросигэ «Хаккэйдзака, Сосна Повешенного Доспеха» [Утагава Хиросигэ, Хаккэйдзака, 1856] и с пейзажами Кэйсэя Эйсэнэ из серии «69 станций Кисокайдо» (1835) [Кэйсэй Эйсэн, Утагава Хиросигэ, 1834–1842], а структура гравюры «Финляндия» [ГР-10473, 1911] практически полностью повторяет композицию Хиросигэ «Сосна Сюбиномацу на берегу Он-



Илл. 18. **Н. Н. Зедделер**
Искусство и критика. 1906 г.

Бумага, цветная линогравюра
26,1 × 26,5 см

© ГМИИ им. А. С. Пушкина

Fig. 18. **N. N. Seddeler. Art and Critique.** 1906

Paper, color linocut. 26,1 × 26,5

© State Pushkin Museum of Fine Arts



маягся на реке Асакуса» [Утагава Хиросигэ, 1855–1858]. Для пейзажей Сомовой-Зедделер характерен сдержанный колорит, который восходит к гравюрам Хиросигэ, и четкий ритмический рисунок. Как и Фалилеев, она выстраивает пространственные планы цветом, однако сильно обобщает силуэты, что делает ее композиции достаточно статичными и сообщает им плоскостность и декоративность.

Русские художники достаточно активно черпали из ксилографии укиё-э способы изображения отдельных мотивов и состояний природы. Изображение падающих хлопьев снега как неокрашенных участков листа можно заметить у Утагавы Хиросигэ в гравюре «Мост в Мэгуро» (1854) [Утагава Хиросигэ, 1854] и у Хиросигэ II в «Снег в храме Тэндзин в Юсима» [Утагава Хиросигэ II, 1862]. Первой этот изобразительный ход переняла Остроумова-Лебедева и отразила его в своей ксилографии «Летний сад» [ГР-71844, 1902]. Аналогичный графический принцип можно увидеть и в пейзаже Сомовой-Зедделер «Улица зимой» [ГР-10464, 1907].

Показательна гравюра Зедделера «Искусство и критика» [ГР-10638, 1906]: в ней ху-

дожник практически дословно воспроизводит композицию Хокусая «Одержимость» из «Ста страшных историй» [Кацусика Хокусай, 1831–1832]. У Хокусая змея обвивает памятную табличку с именем недавно усопшего, а в композиции Зедделера напротив каменной плиты с надписью «L'art et la critique», которую также обвивает змея, изображен индюк. Обращение Зедделера к этому нетипичному для европейского искусства сюжету безусловно можно объяснить хорошим знанием японского искусства. Индюк же является одним из героев французской басни «Соловей, индюк и змея» [Rousset, 1848, p. 235^{–237}], в которой он вступает в схватку со змеей и выходит победителем (Илл. 18). Гравюра позволяет предложить две версии интерпретации сюжета. Это может являться метафорой нападок критиков на новаторские течения в искусстве, но также и рефлексией автора по поводу смерти искусства и художественной критики.

В произведениях Сомовой-Зедделер и Зедделера заметно, как влияния японского искусства шли параллельно с восприятием новейших идей европейского искусства.



ЦВЕТЫ И ПТИЦЫ

Еще одним сюжетом укиё-э является изображение цветов и птиц. Образы японской гравюры вдохновляли своей экзотикой, и европейские, а вслед за ними и русские художники, приносили в свое искусство мотивы цветущих ветвей, цветов (особенно популярными стали ирисы), различных птиц и животных. Одной из таких работ является цветной офорт Якунчиковой «Скворечник» [ГР-9241]. Лаконичный и воздушный, он относится к тем работам, где художница следует впечатлениям от окружающего предметного мира. Маленький скворечник буквально парит в облаках. Немногословные и ясные выразительные средства, которые использует Якунчикова, отражают прелесть едва уловимого мгновения, его неустойчивость и тем более острое переживание его исчезающей красоты. Бег белых облаков, который сам по себе воплощает извечное движение, на фоне ясного голубого неба, контрастирующий с ним коричневый изящный силуэт скворечника, и вся асимметричность, как будто незавершенность этой композиции, рождают чувство гармонии и сопричастности чему-то большему, чем обыденный материальный мир.

Бликие лирико-поэтические переживания можно встретить в произведениях Митрохина. Он писал: «Я пытаюсь найти и донести до восприятия зрителя поэтическую и философскую сущность изображаемого» [Митрохин, 1973, с. 9]. Хотя до нас не дошли его ранние произведения, созданные в 1900-е гг., известно, что в 1905–1906 гг. состоялась его поездка в Париж, где он «изучал японскую гравюру на дереве в музее Гиме, занимался в вечерних рисовальных классах в академии Де ла Гран Шомьер у Т. Стейнлена и Э. Грассе» [*Заслуженный деятель искусств...* 1988, с. 26]. Митрохин начал заниматься цветной линогравюрой в 1912 году, его проводником в этот мир стал Фалилеев, однако он сделал всего несколько линогравюр [Митрохин, 1934, с. 10]. Линогравюры Митрохина этого времени не сохранились, а произведения в технике гра-

вюры резцом, ксилографии и литографии, созданные после 1920-го г., выходят за временные рамки, которые рассматриваются в статье. Однако можно предположить, что рисунки, которые он делал для журнала «Аполлон», дают представление и о его печатной графике. Например, в тех, что были опубликованы в номере 6 от 1913 г. [Аполлон, 1913, с. 6–7], присутствует сразу несколько изобразительных мотивов, которые восходят к японским ксилографиям. Силуэт дерева на первом плане обоих рисунков можно сопоставить сразу и с «Сосной Сюбиномацу на берегу Онмаягаса на реке Асакуса» Хиросигэ, и с «Районом Суругадай в Эдо» из серии «36 видов горы Фудзи» Хокусая. Целый ряд его более поздних гравюр, например, «Чайник и яблоко» [ГР-94135, 1932], «Детская площадка» [ГР-94140, 1933], «Лодка» [ГР-119088, 1937], «Василек и колокольчики» [ГР-95699, 1938] и многие другие несут несомненное влияние японского искусства. Его искусство камерное, но полное сильной внутренней сосредоточенности, он находит гармонию в самых прозаических и незаметных атрибутах быта: «Митрохина всегда занимала и скромная каждодневность в жизни человека, предметы домашнего обихода, груды плодов на столе и особенно букеты цветов. Цветы более всего приходились ему по душе. И если из художников нашего времени нужно было бы назвать одного из самых верных, преданных этой стародавней теме искусства всех времен и народов, то, пожалуй, Митрохин более других имеет право именоваться присяжным поэтом земной флоры» [Митрохин, 1973, с. 13].

В работах Митрохина самые обыденные предметы преобразуются в одухотворенные образы, полные живого трепета и чувства. Эмоциональность его работ строится ритмом мягко изогнутых контуров и причудливо переплетенных штрихов. Непосредственность и свежесть эмоционального впечатления, присутствующие в его работах, прямо восходит к мастерству японских художников, остающихся непревзойденными в передаче самых тонких и неуловимых природных состояний.



Илл. 19. **А. П. Сомова-Зедделер**
Птицы. 1917 г.

Бумага, цветная линогравюра
10,2 × 9,9 см.

© ГМИИ им. А. С. Пушкина

Fig. 19. A. P. Somova-Seddeler
Birds. 1917

Paper, colour linocut
10,2 × 9,9 cm

© State Pushkin Museum of
Fine Arts



В гравюрах других упоминавшихся мастеров также встречаются цветочные мотивы. «Цветы (горошек)» [ГР-10463, 1907] и «Белые бегонии» [ГР-10462, 1907] Сомовой-Зедделер можно соотнести с «Вьюнком и древесной лягушкой» Хокусая [Кацусика Хокусай, 1832]. «Ирисы» [ГР-10470, 1909] Сомовой-Зедделер первым делом заставляют вспомнить множество японских гравюр, в частности «Ирисы и кузнечик» Хокусая [Кацусика Хокусай, 1820-е.] и «Ирисы в Хорикири» [Утагава Хиросигэ, май 1857] из «Ста знаменитых видов Эдо» Хиросигэ. Ее же «Птицы» [ГР-10493, 1917] (Илл. 19) синонимичны «Экзотическим птицам» Китао Масаёси [Китао Масаёси, 1800], однако, в отличие от тонко детализированной японской композиции, Сомова-Зедделер обобщает форму и в ее композиции на первый план выходят выразительность силуэтов и яркий колорит: черно-белые фигуры птиц представлены на активном охряном и зеленом фоне. Уже упоминавшаяся выше гравюра Зедделера «Горный козел» по композиции близка «Кабану» Хиросигэ [Утагава Хиросигэ, 1830-е.]. Однако наиболее яркий и характерный мотив, напрямую привнесенный из японской ксилографии, можно заметить в работе Фалилеева

«Весна» [ГР-10255, 1916]. Силуэты деревьев, утопающих в розовом цвету, и сама композиция этого пейзажа, восходят к «Фудзи с холма Готэ-яма» Хокусая [Кацусика Хокусай, 1830–1832].

Выводы

Влияние японской гравюры укиё-э в работах Остроумовой-Лебедевой, Фалилеева, Якунчиковой, Волошина, Сомовой-Зедделер и Зедделера заключается в одном основополагающем аспекте. Через рефлексию искусства прошлого — приемов японских мастеров XVII–XIX столетий — художники рубежа XIX–XX вв. стремились найти собственный выразительный язык, образный мир. Увлечение японской гравюрой не только примета времени, обозначающая один из основных его эстетических идеалов. Благодаря ему, русские художники смогли создать радикально отличный от мастеров предшествующей эпохи и многих современников образ природы, изменчивой и в то же время постоянной, наполненной созерцательностью. Преображение окружающей действительности происходило путем создания лаконичных и цельных по своему образному строю произведе-



дений. Художники отказались от штриха и поставили на первое место силуэт, обобщенную линию и пятно цвета наряду со сдержанными, строго выстроенными композициями. Глубокий лирико-философский смысл и тончайшие переживания различных природных состояний, которые нашли отражение в японском искусстве, а также выработка русскими художниками целой системы собственных художественных средств на базе воспринятых ими особенностей образного строя японских произведений, привели к переосмыслению ценности печатной графики и определению ее как полностью самостоятельно-го художественного явления.

Изменение художественного языка происходило, во-первых, благодаря использованию отдельных, характерных только для японского искусства мотивов, ранее не встречавшихся в русском искусстве. Во-вторых, знакомство с японской гравюрой на дереве укиё-э дало художникам импульс к принципиально новым экспериментам с техникой и цветом, что в итоге возродило русскую ксилографию, позволило продемонстрировать ее широкие изобразительные возможности и создать абсолютно иной язык русской печатной графики.

СПИСОК ЛИТЕРАТУРЫ / REFERENCES

Аполлон. СПб: Книгоиздательство Аполлон. 1913. № 6. С. 6–14 [*Apollo*. St. Petersburg: Book Publishing House Apollo, 1913. No. 6. Pp. 6–14 (in Russian)] URL: https://imwerden.de/pdf/apollon_1913_06.pdf (accessed 30.06.2023).

Астафьева М. Документальные материалы семьи Якунчиковых. *Третьяковская Галерея*. 2020. № 3 (68) [*Astafieva M. Documentary Materials of the Yakunchikov Family. Tretyakov Gallery*. 2020. No. 3 (68) (in Russian)]. URL: <https://www.tg-m.ru/articles/3-2020-68/dokumentalnye-materialy-semi-yakunchikovykh> (accessed 24.07.2023).

Белецкий П. А. Русская графика начала XX века и японская цветная ксилография. *Книга и графика. Сборник статей. Посвящается 80-летию чл.-кор. АН СССР А. А. Сидорова*. М.: На-

ука, 1972. 315 с. [Beletsky P. A. Russian Graphics of the Early Twentieth Century and Japanese Color Woodcuts. *Book and Graphics. Collection of Articles: Dedicated to the 80th Anniversary of Corresponding Member, Academy of Sciences of the USSR A. A. Sidorov*. Moscow: Nauka, 1972. 315 p. (in Russian)].

Бенуа А. Н. *Мои воспоминания: в 2 кн.* М.: Захаров, 2003. 1552 с. [Benoit A. N. *My Memories: in 2 books*. Moscow: Zakharov, 2003. 1552 p. (in Russian)].

Брюнинг А. Влияние Китая и Японии на европейское искусство. *Вестник воспитания: научно-популярный журнал для родителей и воспитателей*. Ред. Н. Ф. Михайлов. М: 1902, С. 156–176. [Bryuning A. Influence of China and Japan on European art. *Bulletin of Education: Popular Science Magazine for Parents and Educators*. Ed. N. F. Mikhailov. Moscow: 1902. Pp. 156–176 (in Russian)].

Волошин М. А. Лики творчества. Л.: Наука, 1988. 844 с. [Voloshin M. A. *Faces of Creativity*. Leningrad: Nauka, 1988. 844 p. (in Russian)]. URL: https://imwerden.de/pdf/voloshin_liki_tvorchestva_1988_text.pdf (accessed 30.06.2023).

Гартман С. *Японское искусство*. Пер. с англ. О. Кринской. СПб.: Товарищество Р. Голике и А. Вильборг, 1908. 104 с. [Hartman S. *Japanese Art*. Transl. from English by O. Krinskaya. St. Petersburg: R. Golike and A. Vilborg Partnership, 1908. 104 p. (in Russian)].

Грабарь И. Э. *Японская цветная гравюра на дереве*. СПб: изд. кн. С. А. Щербатова и В. В. ф. Мекк, 1903. 25 с. [Grabar I. E. *Japanese Color Woodcut*. St. Petersburg: eds.: S. A. Shcherbatova and V. V. f. Mekk, 1903. 25 p. (in Russian)].

Грабарь И. Э. Японцы. *Мир искусств*. 1902. № 2. С. 31–34 [Grabar I. E. The Japanese. *World of Arts*. 1902. No. 2. Pp. 31–34 (in Russian)].

Давыдова О. Расширение «горизонтов»: Мария Якунчикова и символизм. *Третьяковская Галерея*. [Expanding “Horizons”: Maria Yakunchikova and Symbolism. *Tretyakov Gallery*. 2020. Add. To No. 3 (68) (in Russian)]. URL: <https://www.tg-m.ru>



ru/articles/prilozhenie-k-3-2020-68/rasshirenie-gorizontov-mariya-yakunchikova-i-simvolizm (accessed 13.07.2023).

Добужинский М. В. *Воспоминания*. М.: Наука, 1987. 477 с. [Dobuzhinsky M. V. *Memories*. Moscow: Nauka, 1987. 477 p. (in Russian)].

Завьялова А. Е. *Мир искусства. Японизм*. М.: БуксМарт, 2014. 95 с. [Zavyalova A. E. *World of Art. Japonisme*. Moscow: BuksMart, 2014. 95 p. (in Russian)].

Заслуженный деятель искусств РСФСР Дмитрий Исидорович Митрохин (1883–1973). Рисунки, акварель, гравюра и литография, книжное оформление и иллюстрации: каталог выставки. Союз художников СССР; авт. ст. М. В. Алпатов и др.; сост. кат. Л. А. Петрова. М.: Советский художник, 1988. 104 с. [*Honored Artist of the RSFSR Dmitry Isidorovich Mitrokhin (1883–1973). Drawing, Watercolor, Engraving and Lithography, Book Design, and Illustrations: Exhibition Catalogue*. Union of Artists of the USSR; ed. by M. V. Alpatov et al; comp. by L. A. Petrova. Moscow: Soviet Artist, 1988. 104 p. (in Russian)].

Кацусика Хокусай. Восход у моста Рёгоку с берега реки Сумида. 1830–1831 [Katsushika Hokusai. *Viewing the Sunset over Ryōgoku Bridge from the Onmaya Embankment*. 1830–1831]. URL: <https://www.metmuseum.org/art/collection/search/37362> (accessed 05.09.2023).

Кацусика Хокусай. Вьюнок и древесная лягушка. 1832 [Katsushika Hokusai. *Convolvulus and Tree-Frog*], 1832]. URL: <https://collection.beta.fitz.ms/id/image/media-1322102672> (accessed 27.07.2023).

Кацусика Хокусай. Кузнечик и Ирисы. Поздние 1820-е. [Katsushika Hokusai. *Grasshopper and Iris*, late 1820s]. URL: <https://www.metmuseum.org/art/collection/search/37192> (accessed 27.07.2023).

Кацусика Хокусай. Лодка на реке Тонэ в провинции Симоса. 1833 [Katsushika Hokusai. *Soshu Tonegawa (The Tonegawa River in Shimosa Province)*. 1833]. URL: <https://ukiyo-e.org/image/harvard/HUAM-CARP03402> (accessed 27.07.2023).

Кацусика Хокусай. Река Тама в Бусю. 1830–1832 гг. [Katsushika Hokusai. *Tama River in Musashi Province*], 1830–1832]. URL: <https://www.metmuseum.org/art/collection/search/56392>

(accessed 27.07.2023).

Кацусика Хокусай. Рыбак в Кадзикадзава. 1830–1832 [Katsushika Hokusai. *Kajikazawa in Kai Province*], 1830–1832]. URL: <https://www.metmuseum.org/art/collection/search/56727> (accessed 05.09.2023).

Кацусика Хокусай. Усибори в провинции Хитати. 1830–1832 [Katsushika Hokusai. *Ushibori in Hitachi Province*. 1830–1832]. URL: <https://www.metmuseum.org/art/collection/search/56239> (accessed 05.09.2023)

Кацусика Хокусай. Фудзи в больших волнах в Канагава (Большая волна), Серия «36 видов Фудзи», 1830–1835 [Katsushika Hokusai. *The Great Wave of Kanagawa. 36 Views of Mount Fuji*. 1830–1835]. URL: http://japaneseprints.ru/data/engravings/great_wave_hokusai.php?sea_val=%D0%B1%D0%BE%D0%BB%D1%8C%D1%88%D0%B0%D1%8F%20%D0%B2%D0%BE%D0%BB%D0%BD%D0%B0 (accessed 27.07.2023).

Кацусика Хокусай. Фудзи с холма Готэняма. 1830–1832 [Katsushika Hokusai. *Fuji from Gotenyama at Shinagawa on the Tōkaidō*. 1830–1832]. URL: <https://www.metmuseum.org/art/collection/search/56135> (accessed 27.07.2023).

Кацусика Хокусай. Фудзи в ясную погоду (Красная Фудзи). 1948 г. Серия «36 видов Фудзи». [Katsushika Hokusai. *Fine Wind, Clear Morning, also known as Red Fuji*. 1948]. URL: <https://www.metmuseum.org/art/collection/search/36490> (accessed 14.09.2023).

Кацусика Хокусай. 36 видов Фудзи. 1830–1832 [Katsushika Hokusai. *36 Views of Mount Fuji*. 1830–1832]. URL: <https://www.hokusai-katsushika.org/36-views-of-mt-fuji-seri36.html> (accessed 27.07.2023).

Кацусика Хокусай. Сто страшных историй. 1831–1832 [Katsushika Hokusai. *One Hundred Ghost Stories*. 1831–1832]. URL: <https://www.hokusai-katsushika.org/100-ghosts-stor100.html> (accessed 27.07.2023).

Каштанова Е. «...Можно очень редко видаться, а связь внутренняя». Елена Поленова (1850–



1898) и Мария Якунчикова (1870–1902). *Третьяковская Галерея*. 2020. № 3 (68) [Kashtanova E. “...You can see each other very rarely, but the connection is internal”. Elena Polenova and Maria Yakunchikova. *Tretyakov Gallery*. 2020. No. 3 (68) (in Russian)]. URL: <https://www.tg-m.ru/articles/3-2020-68/mozhno-ochen-redkovidatsya-svyaz-vnutrennyaya-elena-polenova> (accessed 12.07.2023).

Китагава Утамаро. Пейзаж. 1800 [Kitagawa Utamaro. Landscape. 1800]. URL: <https://ukiyo-e.org/image/famsf/5050161218020081> (accessed 27.07.2023).

Китао Масаёси. Экзотические птицы. 1800 [Kitaо Masayoshi. Two Exotic Birds. 1800]. URL: <https://ukiyo-e.org/image/artelino/28193g1> (accessed 27.07.2023).

Курапова Е. Л. *Влияния традиционного японского искусства в художественной графике России конца XIX — начала XX вв.* Диссертация на соиск. степ. канд. искусств.: 17.00.04. Санкт-Петербург, 1998. 216 с. [Kurapova E. L. *Influence of Traditional Japanese Art in the Artistic Graphics of Russia in the Late 19th — Early 20th Centuries*. PhD Thesis (art history): 17.00.04. St. Petersburg, 1998. 216 p. (in Russian)].

Кэйсай Эйсэн, Утагава Хиросигэ. 69 станций Кисокайдо. 1834–1842 [Keisai Eisen, Utagawa Hiroshige. The 69 Stations of the Kisokaidō Road. 1834–1842]. URL: https://www.hiroshige.org.uk/Kisokaido_Road/Kisokaido_Road.htm (accessed 27.07.2023).

Маркова Н. Два женских лица цветного офорта. Мария Якунчикова и Елизавета Кругликова в Париже. *Третьяковская Галерея*. 2020. № 3 (68) [Markova N. Two Female Faces in Color Etching. Maria Yakunchikova and Elizaveta Kruglikova in Paris. *Tretyakov Gallery*. 2020. No. 3 (68) (in Russian)]. URL: <https://www.tg-m.ru/articles/3-2020-68/dva-zhenskikh-liko-tsvetnogo-oforta-mariya-yakunchikova-i-elizaveta-kruglikova-v-> (accessed 21.07.2023).

Митрохин Д. И. *Гравюры на дереве*. Л.: Издательство Ленинградского областного союза советских художников, 1934. 64 с. [D. I. Mitrokhin. *Wood engravings*. Leningrad: Izdatel'stvo Lenin-

gradskogo oblastnogo soyuza sovetskih hudozhnikov, 1934. 64 p. (in Russian)].

Митрохин Д. И. *Заслуженный деятель искусств РСФСР. Каталог выставки*. М.: Советский художник, 1973. 62 с. [D. I. Mitrokhin. *Honored Art Worker of the RSFSR. Exhibition catalogue*. Moscow: Soviet artist, 1973. 62 p. (in Russian)].

Молодяков В. Э. *Образ Японии в Европе и России второй половины XIX — начала XX века*. Москва, Токио: Институт Востоковедения, 1996. 182 с. [Molodyakov V. E. *The image of Japan in Europe and Russia in the second half of the 19th — early 20th centuries*. Moscow, Tokyo: Institute of Oriental Studies, 1996. 182 p. (in Russian)].

Николаева Н. С. *Образы Японии: очерки и заметки*. М.: Восточная литература, 2009. 204 с. [Nikolaeva N. S. *Images of Japan: Essays and Notes*. Moscow: Oriental Literature, 2009. 204 p. (in Russian)].

Николаева Н. С. *Япония-Европа: Диалог в искусстве, середина XVI — начало XX вв.* М.: Изобразительное искусство, 1996. 397 с. [Nikolaeva N. S. *Japan–Europe: Dialogue in Art, Mid-16th — Early 20th Centuries*. Moscow: Izobrazitelnoe Iskusstvo, 1996. 397 p. (in Russian)].

Николаева Н. С. Японские мотивы в искусстве модерна. *Вопросы искусствознания*. № 2–3, 1994. С. 312–326. [Nikolaeva N. S. Japanese Motifs in Modern Art. *Questions of Art History*. No. 2–3, 1994. Pp. 312–326 (in Russian)].

Остроумова-Лебедева А. П. *Автобиографические записки*. Сост., автор вступ. ст. и примеч. Н. Л. Приймак. Т. 1–2. М.: Центрполиграф, 2003, 590 с. [Ostroumova-Lebedeva A. P. *Autobiographical Notes*. Comp., introd. and notes by N. L. Priymak. Vols. 1–2. Moscow: Tsentrpoligraf, 2003, 590 p. (in Russian)]. URL: https://imwerden.de/pdf/ostroumova-lebedeva_avtobiograficheskie_zapiski_tom_1-2_2003__ocr.pdf (accessed 28.06.2023).

Павлова Г., Чудиновская Т. *Остроумова-Лебедева. Художник и коллекционер*. СПб.: Palace ed., 2016. 131 с. [Pavlova G., Chudinovskaya T.



Ostroumova-Lebedeva. Artist and collector. St. Petersburg: Palace ed., 2016. 131 p. (in Russian)].

Познанская А. В. Роль японизма в становлении художественной системы Джеймса Макнейла Эббота Уистлера: диссертация кандидата искусствоведения: 17.00.04. М., 2008. 159 с. [Poznanskaya A. V. The Role of Japanism in the Formation of the Artistic System of James McNeil Abbott Whistler: Ph. D. (Art history) thesis: 17.00.04. Moscow, 2008. 159 p. (in Russian)].

Пунин Н. Н. Японская гравюра: Иллюстрированная монография. *Аполлон*. 1915. № 6–7. С. 1–35 [Punin N. N. Japanese Engraving: An Illustrated Monograph. *Apollo*. 1915. No. 6–7. Pp. 1–35 (in Russian)].

Романов Н. И. *В. Фалилеев*. Москва, Петроград: Государственное издательство, 1923, 94 с. [Romanov N. I. *V. Falileev*. Moscow, Petrograd: State Publishing House, 1923, 94 p. (in Russian)].

Сидоров А. А. *Русская графика начала XX века. Очерки истории и теории*. М.: Искусство. 1969. 249 с. [Sidorov A. A. *Russian Graphics of the Early Twentieth Century. Essays on History and Theory*. Moscow: Iskusstvo. 1969. 249 p. (in Russian)].

Сост. Попова Р. И. *Максимилиан Волошин — художник*. М.: Советский художник, 1976. 237 с. [Comp. Popova R. I. *Maximilian Voloshin — an Artist*. Moscow: Sovetskiy Hudozhnik, 1976. 237 p. (in Russian)].

Струкова А. И. Влияние искусства Китая и Японии на советскую живопись и графику 1920–1930-х годов. *Проблемы истории, филологии, культуры*. 2015. № 3 (49). С. 452–464 [Strukova A. I. The Influence of Chinese and Japanese Art on Soviet Painting and Graphics in the 1920s–1930s. *Problems of History, Philology, Culture*. 2015. No. 3 (49). Pp. 452–464 (in Russian)].

Титарева Д. С. Влияние укиё-э на художественный язык станковой графики А. П. Остроумовой-Лебедевой 1900–20-х гг. (на примере Санкт-Петербургского цикла гравюр). *Культура и искусство*. 2021. № 3. С. 47–57 [Titareva D. S. The Influence of Ukiyo-e on the Artistic

Language of Easel Graphics by A. P. Ostroumova-Lebedeva in the 1900–20s. (On the Example of the St. Petersburg Cycle of Engravings). *Culture and Art*. 2021. No. 3. Pp. 47–57 (in Russian)].

Уистлер Джеймс. Спик холл. 1870 г. [James McNeill Whistler. Speke Hall. 1870]. URL: <https://www.metmuseum.org/art/collection/search/347418> (accessed 27.07.2023).

Утагава Куниёси. Жизнеописание монаха Нитирэна. 1835–1836 гг. [Utagawa Kuniyoshi. Monk Nichiren in Exile on Sado Island. From the *Illustration of Famous Monks* series. 1835–1836]. URL: <https://www.metmuseum.org/art/collection/search/57049> (accessed 14.07.2023).

Утагава Хиросигэ. Вечерняя луна у моста Рёгоку. 1831 [Utagawa Hiroshige. Twilight Moon at Ryōgoku Bridge. 1831]. URL: <https://www.metmuseum.org/art/collection/search/45294> (accessed 30.06.2023).

Утагава Хиросигэ. Внезапный ливень над мостом в Атакэ. 1857 [Utagawa Hiroshige. Sudden Shower over Shin-Ōhashi Bridge and Atake. 1857]. URL: <https://www.metmuseum.org/art/collection/search/36461> (accessed 26.07.2023).

Утагава Хиросигэ. Водовороты Наруто. Провинция Ава. 1853 г. [Utagawa Hiroshige. Naruto Whirlpool. Awa Province. 1853]. URL: <https://www.metmuseum.org/art/collection/search/53783> (accessed 27.07.2023).

Утагава Хиросигэ. Ирисы в Хорикири. 1857 г. [Utagawa Hiroshige. Horikiri Iris Garden. 1857]. URL: <https://www.brooklynmuseum.org/opencollection/objects/121670> (accessed 27.07.2023).

Утагава Хиросигэ. Кабан. 1830-е гг. [Utagawa Hiroshige. Japanese Bush Clover and a Wild Boar. 1830s]. URL: <https://ukiyo-e.org/image/honolulu/4067> (accessed 27.07.2023).

Утагава Хиросигэ. Квартал Сарувака ночью. Серия «100 знаменитых видов Эдо». 1856 [Utagawa Hiroshige. Night View of Saruwaka-machi (Saruwakamachi Yoru no Kei). No 90 from *One Hundred Famous Views of Edo*. 1856]. URL: <https://www.brooklynmuseum.org/opencollection/objects/121704> (accessed 27.07.2023).



Утагава Хиросигэ. Лисьи огни в новогоднюю ночь у дерева эноки в Одзи. 1857 [Utagawa Hiroshige. New Year's Eve Foxfires at the Changing Tree, Ōji. 1857]. URL: <https://www.metmuseum.org/art/collection/search/55553> (accessed 13.07.2023).

Утагава Хиросигэ. Лодка на реке Сумида. 1817–1858 [Utagawa Hiroshige. Boat on the Sumida River. 1817–1858]. URL: <https://www.metmuseum.org/art/collection/search/460337> (accessed 27.07.2023).

Утагава Хиросигэ. Мост в Мэгуро. 1854 [Utagawa Hiroshige. Meguro Drum Bridge and Sunset Hill. 1854]. URL: <https://www.brooklynmuseum.org/opencollection/objects/121723> (accessed 27.07.2023).

Утагава Хиросигэ. Ночной дождь в Коидзуми. 1835–1839 [Utagawa Hiroshige “Night Rain at Koizumi”, 1835–1839]. URL: <https://ukiyo-e.org/image/mfa/sc209021> (accessed 26.07.2023).

Утагава Хиросигэ. Осенняя луна. 1838 г. [Utagawa Hiroshige “Autumn Moon on the Tama River”, 1838]. URL: <https://www.metmuseum.org/art/collection/search/56519> (accessed 13.07.2023).

Утагава Хиросигэ. Прохладный вечер на мосту Рёоку. 1854 [Utagawa Hiroshige. In the Cool of the Evening at Ryōgoku Bridge. 1854]. URL: <https://ukiyo-e.org/image/harvard/HUAM-CARP05983> (accessed 27.07.2023).

Утагава Хиросигэ. Сосна Сюбиномацу на берегу Онмаягаса на реке Асакуса. Ок. 1855–1858. [Utagawa Hiroshige. Pine of Success and Oumayagashi, Asakusa River. 1855–1858]. URL: http://japaneseprints.ru/data/engravings/List_25_54_Sosna_Syubinomacu_na_beregu_

Onmayagasya_na_reke_Asakusa.php (accessed 27.07.2023).

Утагава Хиросигэ. Хаккэйдзака, Сосна Повешенного Доспеха. 1856 [Utagawa Hiroshige. The Armor-hanging Pine at Hakkeizaka. 1856]. URL: <https://ukiyo-e.org/image/loc/01327v> (accessed 27.07.2023).

Утагава Хиросигэ II. Снег в храме Тэндзин в Юсимае. 1862 [Utagawa Hiroshige II. Snow at the Yushima Tenjin Shrine. 1862]. URL: <https://ukiyo-e.org/image/famsf/5050161217250063> (accessed 27.07.2023).

Утагава Хиросигэ. 100 знаменитых видов Эдо. 1856–1858 [Utagawa Hiroshige. One Hundred Famous Views of Edo. 1856–1858]. URL: https://www.hiroshige.org.uk/100_Views_Of_Edo/100_Views_Of_Edo.htm (accessed 27.07.2023).

Флекель М. И. *От Маркантонио Раймонди до Остроумовой-Лебедевой: Очерки по истории и технике репродукционной гравюры XVI–XX в.* М.: Искусство, 1987. 367 с. [Flekel M. I. *From Marcantonio Raimondi to Ostroumova-Lebedeva: Essays on the History and Technique of Reproduction Engraving of the 16th–20th Centuries.* Moscow: Iskusstvo, 1987. 367 p. (in Russian)].

Fischer A. *Wandlungen im Kunstleben Japans.* Berlin, 1900. 112 p.

Rousset A. *Fables par Alexis Rousset.* Lyon: Imprimerie de Léon Boitel, 1848. 254 p.

Seidlitz W. von. *Geschichte des Japanischen Farbenholzschnittes.* Mit 116 abbildungen, darunter 16 farbigen. Dresden: Gerhard Kūhtmann, 1910. 228 p.

Ukiyo-e Viewed through Japonisme. Catalogue. Chiba: City Museum of Art, 2022. 288 p.

