

лении «Историко-этнографического атласа Украины, Белоруссии, Молдавии» пользоваться единой терминологией для обозначения земледельческих орудий.

О картографировании жилища было сделано 2 доклада: «О картографировании основных типов жилища народов Прибалтики», авторы Л. Н. Терентьева, А. Кростыня (Рига), А. Петерсон (Тарту), И. Буткявичюс (Вильнюс) и «Эскизы карт по планировке жилища, строительной технике и материалу молдаван», автор М. Я. Салманович (Москва).

В своем докладе Л. Н. Терентьева отметила динамику развития жилища, выделила 4 их типа, продемонстрировала пробные карты распространения. Указала на важность учета социальных и национальных признаков при составлении карт.

Положительной оценки заслуживало то, что на данной сессии впервые демонстрировались карты, составленные по всему региону Прибалтики — Литве, Латвии и Эстонии. Институтом этнографии АН СССР были подготовлены для этого специальные бланки.

М. Я. Салманович подчеркнула единообразие строительного материала жилища молдаван. Она попыталась показать распространение строительного материала и строительной техники жилища на одной карте.

Очень интересным был доклад А. Ю. Петерсона (Тарту) «Опыт Государственного этнографического музея Эстонской ССР по использованию новейших методов картографирования построек». Метод машинной обработки полевых материалов, которым пользовались сотрудники музея, дает возможность значительно сократить время их обработки. Машина может давать ответ сразу в процентах.

В докладе «Опыт составления карт по поселениям Эстонии» Н. В. Шлыгиной (Москва) и Г. Троски (Таллин) говорилось о том, что специфика эстонского сельского поселения вызывала ряд трудностей при составлении карт. Изучая историю развития поселений по материалам старых шведских карт, авторы пришли к выводу, что для Эстонии наиболее старой является рассеянная форма поселений.

С сообщениями «О картографировании хлевов» выступили Л. Думпе (Рига), Р. Меркме (Вильнюс), Т. Хабихт (Тарту).

Вопросу картографирования одежды было посвящено 3 доклада: М. К. Славя (Рига), М. Мастоניתе (Вильнюс), А. Воолмаа (Тарту), Э. Куйго (Тарту) в докладе «Типы женских рубах в Прибалтике» дали характеристику использованным при составлении карт материалам. М. Мастоניתе (Вильнюс) остановилась на локальных особенностях литовских передников. Л. А. Молчанова (Минск) рассказала о картографировании традиционной белорусской одежды, о том, что в результате анализа собранного материала появилась возможность составить карты, которые не планировались ранее, например, карту «Распространение терминов одежды в Белоруссии».

По окончании работы участникам конференции была предоставлена возможность ознакомиться с богатыми фондами Государственного этнографического музея ЭССР.

Р. А. Григорьева

ВЫСТАВКИ «СОВРЕМЕННОЕ ДЕКОРАТИВНОЕ ИСКУССТВО ЯПОНИИ» И «ДРЕВНЯЯ И СРЕДНЕВЕКОВАЯ СКУЛЬПТУРА ЯПОНИИ»

В мае 1969 г. в залах Государственного музея искусства народов Востока экспонировалась выставка современного декоративного искусства Японии. Она, как и организованная в 1958 г. первая выставка японского прикладного искусства¹, явилась значительным вкладом в развитие японо-советских культурных связей и была тепло встречена советскими людьми.

Японскому искусству всегда было свойственно особое отношение к предметам быта. Не случайно до конца XIX в. в Японии не существовало деления искусства на «прикладное» и «изящное», ибо любое произведение мастера — будь то сосуд для чайной церемонии или подставка, для цветов, веер или детская игрушка, лаковая² шкатулка для письменных принадлежностей или вырезанный из кости маленький брелок-нэцке, прикрепляемый к поясу, — творения высокого искусства. Задачей мастера было передать через гармонию формы предмета, через его орнаментику и цвет — передать тому, кто соприкоснется с этим предметом, свой душевный настрой, глубокую мысль, приятное пожелание. Эта главная традиция японского прикладного искусства — традиция

¹ С. А. Арутюнов, Н. М. Ильчук, Выставка «Современное японское прикладное искусство», «Сов. этнография», 1959, № 1. Значительная часть экспонатов выставки 1958 г. поступила в собрание Государственного Эрмитажа в Ленинграде. Характеристике декоративно-прикладного искусства Японии по материалам выставки посвящена работа: В. Т. Дашкевич, Декоративно-прикладное искусство современной Японии в собрании Эрмитажа, Л.—М., 1965.

одушевления казалось бы простых вещей — живет и в современном, сегодняшнем искусстве японских мастеров.

Отличительной чертой быта японцев наших дней является неповторимый синтез глубоко национальных традиций с достижениями современной мировой культуры. Этот синтез присущ и современному прикладному искусству Японии. В этом его своеобразии, неуловимый аромат изящества и гармонии. Ощущение радости от приобщения к большому искусству — главное впечатление от выставки. Изделия из лака, керамика, вышитые панно, поделки из бамбука, художественная обработка металла, панно из бумаги. — словом почти все основные виды японского прикладного искусства были представлены на выставке. И хотя, очевидно, устроителям и организаторам этой выставки хотелось большее ударение сделать на слове «современное», звучание слов «японское» прикладного искусства не стало от этого менее насыщенным. Во всем, что представлено на выставке, видна искони характерная для японского искусства собранность, сдержанность, лаконичность, законченность, до предела отточенное профессиональное мастерство. Ничего случайного, лишнего, недоделанного, недоконченного, ничего неряшливого, хотя бы в целях «живописности» или «артистического беспорядка», здесь не увидишь.

Пожалуй, наиболее многочисленными на этой выставке были лаковые панно. Обращают на себя внимание их размеры. Те панно, которые нам доводилось видеть раньше как на выставках, так и в японских домах, были сравнительно небольшого размера, особенно ограниченного в высоту. Это определялось их назначением — быть украшением интерьера японского жилого дома, небольшого и очень невысокого помещения.

Здесь же все панно большие, нередко квадратные. Они созданы для того, чтобы украшать большие светлые помещения — фойе современных театров, конференц-залы, холлы гостиниц. Создание больших лаковых панно — явление новое в современном прикладном искусстве Японии. Оно связано с развитием новых форм архитектуры в стране — начиная с 1950-х годов. Не случайно японские искусствоведы называют этот период «бумом билдингов»². Среди проблем, которые должны были решить японские архитекторы, важное место занимали две: синтез архитектуры и природы, а также проблема синтеза архитектуры и традиционного прикладного искусства. Так, в интерьере современных зданий с их глухими поверхностями стен стали появляться декоративные росписи, керамические или лаковые панно. Но в отличие от традиционной декоративной живописи, искони украшавшей стены дворцов и феодальных замков и выполнявшейся по пейзажным мотивам, современные декоративные панно имеют своей основной целью создание своеобразного цветового акцента³. Обычно это бессюжетные, абстрактные композиции, броские и яркие. В современной Японии наблюдается переход лаковой живописи от прикладного к станковому типу. Пример такого перехода уже известен в искусстве народов Востока: в 1930-е годы он произошел во Вьетнаме, где сложилась и процветает по сей день обширная школа станковой живописи по лаку.

Тематика лаковых панно, представленных на выставке, весьма разнообразна. Вот панно Такахаси Сэцуро «Окаменевшая зона» (рис. 1). На красном фоне два цветовых пятна неопределенных контуров; тут и там разбросаны силуэты птиц, изображения растительных остатков, в которых угадываются коробочки семян лотоса. В работе чувствуется почерк именно японского мастера. Традиционно уже само сочетание красного и черного лака и изображение плодов лотоса. Одно из самых красивых панно, выставленных в залах музея, работа Кадоно Ивадзи «Хромосфера». На черном фоне золотые сияющие столбы, нимбы. Намеченные очень тонкими неназойливыми линиями, они действительно создают впечатление то ли северного сияния, то ли электрического свечения.



Рис. 1. Такахаси Сэцуро. Окаменевшая зона (лак)

² «История японского искусства», М., 1965 (пер. с японск.), стр. 130.

³ Н. Николаева, Современное искусство Японии, М., 1969, стр. 54—55.

наподобие огня святого Эльма. И невольно, когда стоишь перед этой картиной, на память приходят старые чернолаковые шкатулки, на которых пейзажи и в особенности ветви и хвоя сосен нанесены точно такими же золотистыми веерными штрихами. Совсем уже в традиционном духе японской живописи «нихонга» выполнено панно Митани Гоити «Лес» (рис. 2). В неярких, темно-серых, переливающихся красках — туман, оголенные ветви, стволы деревьев и большая одинокая птица. С древними росписями на стенах буддийских храмов и дворцов, замков императоров и сегунов перекликается панно Ямадзаки Какитаро «Обезьяны».

Сочетание традиционных мотивов с новыми веяниями характерно и для современной японской керамики. Она насчитывает многовековую историю своего развития и отличается необычным разнообразием форм. Оригинальными формами и богатством украшений до сих пор поражают и восхищают посетителей Токийского Национального Музея большие сосуды из золотисто-коричневой или голубоватой глины — сосуды периода Дзёмон⁴.

Их расширяющиеся венчики, нередко украшенные рогообразными выступами, их фантастические орнаменты, как застывшие звуки древних саг, повествуют о многовековых связях древних предков японцев с южным миром. Своим золотистым, теплым тоном и необычной формой эти сосуды напоминают какие-то диковинные южные цветы.

На рубеже нашей эры в период Яёи в Японии появляются сосуды, сделанные с помощью гончарного круга. В VI—XI вв. намечается подъем японской керамики, связанный с установлением тесных культурных контактов с Кореей, мастера которой оказали значительное влияние на развитие японского прикладного искусства. В период средневековья особенно славилась художественная керамика из города Сэто в провинции Овари. Не случайно в тот период наиболее известные сосуды для вина, цветочные вазы назывались «Сэто-моно» — вещь из Сэто. В XVI—XVII вв. в связи с распространением чайной церемонии возрос интерес к народной керамике, в которой наиболее ярко была выражена гармония красоты и пользы предмета.



Рис. 2. Митани Гоити. Лес (лак)

И сейчас этот принцип функциональной красоты вещей является основным для всего прикладного искусства Японии; особенно ярко он проявляется в керамике. Развитию этого вида искусства способствует огромный интерес во всем мире к японской керамике, а также постоянный внутренний рынок в стране.

Вазы, представленные на выставке в Москве, в первую очередь свидетельствуют о поисках японских керамистов в области формы. Наиболее многочисленными были монохромные вазы округлых форм, где поиск художника шел по линии новых способов выявления фактуры материала, новых пропорций и сечений. В этом отношении особенно интересной представляется ваза для цветов Камия Эйсуке, форма которой имитирует обрубок или кусок какой-то металлической конструкции (рис. 3). Но уже в совершенно традиционном духе выполнена чаша Аоки Тосио, особая прелесть которой в простосердечной наивности формы и в как бы случайно сменяющихся друг друга цветовых линиях: от черных, через сероватые к белым (рис. 4). Мастер не боится показать зрителю, как идет его кисть, и в ее линиях есть что-то от линий каллиграфа. Размытые темного пятна, его подтеки на фоне белой линии придают сосуду особую артистичность и настроение.

Поиски новых форм, пожалуй, более всего присущи мастерам, работающим по металлу. Вот выгнутая, прорванная в нескольких местах металлическая плита — произведение Ясухара Еситака. Она могла бы, ничем особенно не выделяясь, занять место в любой галерее абстрактного искусства. Но автор назвал ее «садовое украшение», одновременно и подчеркнув этим, что он не пытается вложить в абстрактную композицию какой-либо сокровенный смысл, и четко определив место, которое должна занимать эта плита. И действительно, стоит только мысленным взором представить эту плиту в маленьком японском саду, где всякая искусственность направлена на тщательное вос-

⁴ J. E. K i d d e r, Japan before buddhism, London, 1959, p. 219.

произведение естественности, и она сразу обретает жизнь. Там она будет выглядеть уже не как творение скульптора, а скорее как игра природы, настолько естественны все эти вмятины и разрывы.

Художественная вышивка в Японии, в Китае и Корее по своей тематике и сюжетам нередко связана с живописью. В традиционном духе исполнено панно Ямага Сейка «Феникс» (рис. 5). В народном стиле, воспроизводящем потешные крестьянские детские игрушки, создана работа Кисида Такэси «Кони» (рис. 6). Автору прекрасно удалось передать не только ярмарочную красочность игрушек, но и кажущуюся бесхитрость их плетения.



Рис. 3. Камия Эйсука. Ваза для цветов (керамика)



Рис. 4. Аоки Тосио. Чаша (керамика)

Пейзажи, сюжетные и бытовые сцены использовались и для украшения ширм. Сложные пейзажи нередко передаются разными оттенками одного цвета. В синей тональности сделана ширма Минагава Тайдзо «Дворец Кацура». Индиговые краски присущи и ширме Накай Тэйдзи, изображающей в очень обобщенной форме морской пейзаж. Обе эти ширмы выполнены классической для подобного рода вещей техникой батик «рокэцудзомэ».

До сих пор во многих районах Японии сохраняется один из древнейших видов народного ремесла — плетение из бамбука. Пожалуй, именно в этом виде прикладного искусства наиболее отчетливо видна неразрывная связь утилитарности предмета с изысканной утонченностью исполнения. Такова золотистая корзина для цветов «Взморье» работы Адзута Тикунсан (рис. 7) и покрытая черным лаком корзина Суэмура Собун «Музыка моря» (рис. 8). Этим двум произведениям, которые можно отнести к лучшим образцам японского художественного плетения, присущи изящество, лаконичность и пропорциональность.



Рис. 5. Ямага Сэйка. Феникс (вышивка)



Рис. 6. Кисида Такэси. Кони (вышивка)

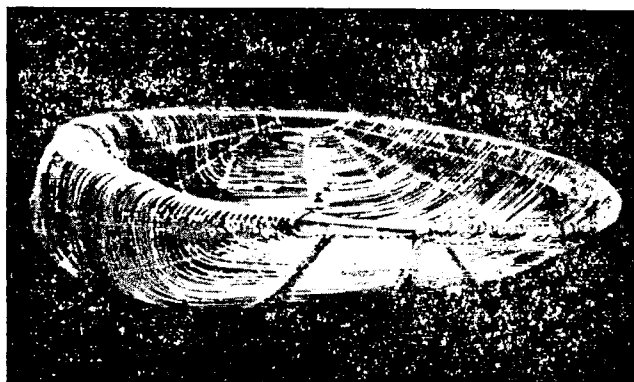


Рис. 7. Адзута Тикунсай. Взморье (плетение)

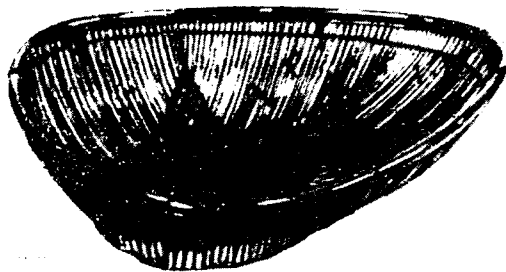


Рис. 8. Суэмура Собун. Музыка моря (плетение)

Сильное впечатление производит работа Огава Есижадуз — ланно «Японская бумага». Это действительно всего лишь японская грубоватая бумага, с ее шершавостью, волокнистостью, раскрашенная несколькими полосами разных цветов — черного, серого, розового. Ничего, кроме любования фактурой привычного материала, подчеркивания его декоративных возможностей в цвете. И в этом выявлении внутренней сущности материала самого по себе — притягательная сила этой работы.

Выставка 1969 г., несмотря на ее скромные размеры, несомненно, отразила сегодняшний этап развития японского прикладного искусства. Представленные на ней экспонаты интересны и искусствоведам, и этнографам, и всем, кто интересуется культурой японского народа.

Еще не успели убрать залы в Музее искусства народов Востока, как в Государственном музее изобразительных искусств имени А. С. Пушкина распахнулись двери второй выставки японского искусства, на сей раз не современного, а отделенного от нас многими веками. Выставка «Древняя и средневековая скульптура Японии», которая до Москвы экспонировалась в ленинградском Государственном Эрмитаже, — явление уникальное. На ней представлено немногим более 60 экспонатов, но среди них такие произведения искусства, которые Государственной художественной комиссией Японии отмечены как «выдающиеся памятники культуры» и «национальное сокровище». Большинство из них происходит не из коллекций музеев, а впервые покинуло стены своих святилищ и храмов для далекого путешествия за рубеж.

Вся представленная на выставке скульптура — культовая, но весьма разнообразного назначения.

Открывают выставку «догу» — миниатюрные статуэтки из обожженной глины периода Дзёмон, еще более фантастичные, чем сосуды этой эпохи. Все «догу» — женские статуэтки, скорее всего, связанные с культом плодородия или прародительниц. Части тела в них трактуются крайне условно, часто глаза и рот обозначены как три одинаково оформленных круглых или овальных медальона. Оформление глаз в форме раковины (свойственное, между прочим, и некоторым образцам африканской скульптуры) в конце прошлого и начале нашего века дало повод к трактовке их как защитных очков и к сопоставлению населения периода дзёмон с эскимосами (рис. 9)⁵. Однако орнамент одежды «догу», изображенный нередко очень тщательно, весьма схож с узором современных айских халатов.

Особняком стоит выполненная совершенно в другом стиле сидячая скульптура-оссуарий периода Яёи, т. е. уже бронзового века Японии. Оссуарные захоронения характерны для многих районов Юго-Восточной Азии (современного Вьетнама, островов Рюкю) и для древней Японии. Но оссуарий такой формы для этих районов совершенно необычен и скорее вызывает в памяти зороастрийские оссуарии Средней Азии.

За «догу» идут «ханива» — культовая скульптура «курганной культуры» эпохи раннего железа в Японии (III—VI вв.). Ханива — большие глиняные изображения, украшавшие курганные насыпи могил племенной знати⁶. По стилю они совершенно противоположны «догу», их наивный, но очень последовательный реализм достигается весьма скрупами изобразительными средствами. Благодаря своему реализму ханива — ценнейший этнографический источник. На них нередко отражены самые мелкие детали материальной культуры того времени — покрое одежды, форма завязок, типы оружия и орудий, доспехи, конская сбруя и т. д. Интересна история ханива. Первоначально (IV в. н. э.) это были полые внутри глиняные цилиндры, назначение которых заключалось в том, чтобы отделять одно погребение от другого. Начиная с V в. н. э. появляются предметные ханива: изображения щитов, колчанов, домов, лодок. На выставке представлена ханива в форме щита, украшенного своеобразным орнаментом (сочетание прямых и дугообразных линий). Подобный орнамент встречается и на других бытовых предметах эпохи Кофун («древние курганы»). Несомненно, что ханива в виде щитов



Рис. 9. Догу периода дзёмон

⁵ С. Цубои, Коропок-гуру должны были жить на Хоккайдо, «Дзинруйгаку дзаси» («Антропологический журнал», т. 2, № 12, Токио, 1887 (на японск. яз.).

⁶ R. K. Beardsley, Japan before history, «Far Eastern Quarterly», vol. 14, No 3, Lancaster, 1955.



Рис. 10. Бодисатва Каннон. Бронза, период Нара

хранилищем буддийских сокровищ, эти храмы, как и монастыри Киото, до сих пор берегут в своих стенах творения великих японских скульпторов древности — Тори (VII в.), Дзётё (XI в.), Кобэна, Ункэя, Канкэя и Дзэнсюна (XIII в.).

Японская буддийская скульптура имеет длительную историю. Работы мастеров периода Асука (VI—VII вв.) и раннего периода Нара (VII—VIII вв.) принято относить к героическому стилю. Величественность и грандиозность фигур божеств этого периода еще несет на себе сильное влияние индийских традиций, но в спокойных, округлых

и колчанов, установленные на курганах, служили регалиями власти умерших правителей. На последнем этапе появляются ханива, изображающие людей. Вот перед нами женщина. У нее на голове сосуд, возможно с водой. За спиной — засыпающий ребенок. С губ чуть приоткрытого рта кажется вот-вот польется тихая колыбельная песенка. С наивной и неподдельной искренностью и мягким юмором мастера ханива умели передавать различные настроения своих персонажей. Не случайно одна скульптура и получила название «Улыбающийся мужчина». Плоское лицо с чуть вздернутым носом, прямые палочки бровей, большой улыбающийся рот и смеющиеся глаза. Да, человек улыбается, как бы мы сказали, во весь рот, и ничего, что на голове у него шляпа, полагающаяся большому чину, а на плече — щит. Глиняный человек улыбается нам через века. Лукавой улыбкой освещено и лицо крестьянина. Его устремленные прямо на зрителя глаза и прижатые к груди, как бы в едином порыве, руки — невольно заставляют остановиться и прислушаться: не сорвется ли с его губ веселая шутка или остроумный анекдот.

Воины в полном боевом облачении и танцоры, женщины в сложных головных уборах и крестьяне с мотыгой на плече и серпом на поясе — серьезные и улыбающиеся, задумчивые и сосредоточенные. Такими встают перед нами люди древней Японии в творениях мастеров ханива. Созданные для того чтобы сопровождать умерших в потустороннем мире, они, так же как и ханские погребальные статуэтки и персонажи древнекогурёских гробниц, пережили века и донесли до нас дыхание и трепетность жизни того далекого времени. И в этой «связи времен», пожалуй, самая притягательная сила древних глиняных скульптур — ханива.

С VI в. начинается история буддизма в Японии. Одновременно японское искусство, до этого относительно изолированное от материковых влияний, включает в широкую область восточноазиатских культурных традиций, развивает весьма далекие культурные связи и контакты, идущие не только в соседние Корею и Китай, но и в Юго-Восточную Азию, Индию, Центральную Азию и Иран.

На выставке представлены почти все основные направления средневековой японской буддийской скульптуры. Монументальные, исполненные величия и строгости статуи божеств, украшавшие центральные залы храмов, и произведения малых форм — творения японских мастеров, выполненные из дерева, лака, отлитые из бронзы. Среди экспонатов выставки художественные шедевры из древнейших японских храмов: Хорюдзи, Якусидзи, Тосёдайзи, Кофукудзи в Нара. Являясь в течение многих веков

лица будд и бодисатв, в любовании художника плавно стекающими складками одежды (рис. 10) видны уже те приемы, которые будут использованы и развиты через несколько веков в совсем ином жанре японского искусства — в гравюрах XVIII—XIX вв., особенно в женских портретах.

Период Хэйан (VIII—XII вв.) отмечен появлением скульптур, выполненных в национальном стиле. Особая заслуга принадлежит скульптору Дзётё, который создал фигуру Будды в храме Бёдоин, около Киото. Ему же приписываются рельефные изображения летящих в облаках бодисатв (пятьдесят одна фигура). Две из этих скульптур экспонируются в Москве. В мягкой, изысканной форме переданы непринужденные движения божеств. Эмоциональный настрой бодисатв, летящих в облаках, легко и свободно передан мастером. Строгим, нерасчлененным контурам скульптур более раннего периода здесь противопоставлена асимметричность силуэтов.

В период Камакура (XII—XIII вв.) большое развитие получила портретная скульптура. Изображение учеников Будды и наиболее прославленных монахов давало простор творческой инициативе скульпторов. В XIII в. прославился мастер Канкэй. Его резцу принадлежит десять фигур — десяти учеников Будды, установленные в храме Дайхондзи (Киото). Две из этих статуй на время покинули тихий и величественный зал храма и прибыли в Москву. Это портреты двух учеников Будды — Субодая и Дайкасё. Канкэй удалось передать внутреннюю индивидуальность и душевный настрой каждого из героев.

Бурный расцвет буддийской скульптуры способствовал тому, что уже в период Хэйан стали появляться скульптурные изображения божеств японской народной религии — синто. Не подчиненные строгим канонам буддийской иконопластики, они сразу же приобрели гораздо большую свободу выражения и светскость форм, чем собственно буддийская скульптура. Такова фигура молящегося мальчика, с простыми детскими чертами лица, облаченного в кимоно с самым обычным японским узором. Особенно впечатляет статуя Маваранё, изображающая пожилую женщину с добрым и усталым, много пережившим лицом.

Совершенно по-современному, никак не связанным с религиозным видением мира, выглядит редкий образец анималистической скульптуры — собачка периода Камакура из монастыря Кодзандзи.

Особый жанр японской скульптуры — театральные маски. Самые древние из них относятся к периоду Нара и были связаны с пантомимами «Гигаку» (маски «Конран» и «Барамон»). Большая сила экспрессии и гротеск, заключенные в них, получили дальнейшее развитие в масках для представлений «Бугаку» (маска «Батто») и для спектаклей театра «Но». Лаконизм и подлинный юмор характерны для масок «старик» и «старуха» (рис. 12). В позднем средневековье (XVII—XIX вв.) монахи секты Дзэн создали немало прекрасных творений как в живописи, так и в скульптуре. Особенно выделяется в это время талантливый скульптор-самоучка, страстующий монах Энку (XVII в.). Его произведения, разбросанные по малоизвестным провинциальным и сельским храмам, лишь сравнительно недавно стали известны японской общественности, но сразу же привлекли к себе всеобщее внимание своей исключительной непосредственностью,



Рис. 11. Энку. Небесный страж. Дерево, период Эдо

тонким чувством материала — простых, грубо обработанных деревянных обрубков и исключительной человечностью и теплотой⁷ (рис. 11). Произведения Энку, его «улыбающиеся будды» с их наивным реализмом и точностью характеристик, чем-то удивительно напоминающие человеческие изображения ханива, — прекрасное завершение экспозиции выставки «Древняя и средневековая скульптура Японии»⁸.



Рис. 12. Маска театра «Но» «старуха». Дерево, период Муромати

Вот и закончилось наше путешествие в чудесный мир японского искусства, в мир прекрасного. Эти две выставки, казалось бы столь различные, удачно дополняют друг друга. Первая осветила нам современную жизнь японских культурных традиций, а вторая на небольшом конкретном материале скульптуры показала, как эти традиции возникали и развивались. При этом особенно ценной представляется возможность видеть, что те черты современного искусства Японии, которым поверхностное наблюдение порой готово приписать нарочитый модернизм, на деле были давно заложены в удивительно «по-современному» выглядящих сегодня древних ханива, раннесредневековых синтоистских статуях, позднесредневековых скульптурах Энку.

Выставки японского искусства в СССР, как и выставки советского искусства в Японии, давно стали хорошей традицией в культурных контактах стран-соседей. Эти выставки стали важными культурными событиями, помогающими делу дружбы и взаимопонимания народов.

С. А. Арутюнов, Р. Ш. Джарылгасинова

⁷ Творчеству Энку в советском искусствоведении посвящена специальная работа: Г. Комаровский, *Пять тысяч будд Энку*, М., 1968.

⁸ Успеху выставки немало способствовал изданный на русском языке подробный каталог со статьями японских искусствоведов Бун Курата и Ёсимаро Ногути и с множеством черно-белых иллюстраций («Скульптура древней и средневековой Японии». Каталог выставки. Л., 1969. Пер. с японск. В. Т. Дашкевич). Иллюстрации к данной статье взяты авторами из каталогов: «Exhibition of modern decorative arts of Japan», Токуо, 1969; «Скульптура древней и средневековой Японии», Л., 1969.