

ПРОБЛЕМЫ ФИЛОЛОГИИ И ИСКУССТВОВЕДЕНИЯ

DOI: 10.17805/zpu.2025.4.15

Огюст Роден и японские скульпторы первой трети XX века

Ю. Л. Кужель

НЕЗАВИСИМЫЙ ИССЛЕДОВАТЕЛЬ

Целью данной статьи является исследование влияния творчества О. Родена на японских скульпторов первой трети XX в., роли наследия французского скульптора в трансформации пластического языка его японских учеников и последователей, а также анализ особенностей восприятия японской эстетики в произведениях европейского мастера. В задачу статьи входят сравнительный анализ формальных и концептуальных аспектов работ О. Родена и ключевых японских скульпторов, оценка роли мэтра как мостика между современной западной скульптурой и японской традицией. Предметом исследования стали художественно-стилевые взаимосвязи между новаторскими методами О. Родена и эволюцией японской скульптурной практики.

Ключевые слова: скульптура; новое искусство; традиционализм и новаторство; портрет; незавершенность; модель; созерцательность; контекст

*Светлой памяти известного японоведа-филолога,
профессора Бреславец Татьяны Иосифовны*

ВВЕДЕНИЕ

В художественном пространстве Японии конец XIX в. и первая треть XX в. стали временем интенсивного освоения скульпторами западного пластического искусства. Ряд японских мастеров, получивших классическое образование, знакомых с многовековой буддийской скульптурой, наполнявшей храмы, учитывая художественный опыт прошлого, обратились к лучшим европейским образцам. Пройдя обучение в Европе или в США, они заявили о себе как создателях новых произведений в западной стилистике. Объектом их внимания стал человек с его чувствами, переживаниями, личной жизнью. Искусство скульпторов молодого поколения получило современное звучание. Главным вдохновителем на создание ими новаторских произведений, безусловно, был О. Роден (1840–1917), который в свою очередь тоже проявлял интерес к японскому традиционному искусству. Японские скульпторы уловили вечные истины и передали внутренние порывы человека, охваченного сильными эмоциями, раскрыли вечные сюжеты новыми выразительными средствами. Сформировавшееся в начале XX в. поколение скульпторов, как и их наставник, идейный учитель и кумир, в позах персонажей передавали момент

движения через текучие линии, воссоздавая живую натуру и отдавая предпочтение художественному обобщению. Работам японских скульпторов присущи смелость образных и пластических исканий, философская глубина замысла, энергичная моделировка объемов. Они выполняли работу в стилевых традициях французского мастера, внося свое национальное понимание идеи.

ЯПОНСКИЙ РОДЕНИЗМ

Впервые в японской печати имя О. Родена появилось в специальном номере «Роданго» литературного журнала «Береза» («Сиракаба») в ноябре 1910 г., если не учитывать рассказ известного писателя Мори Огай (1862–1922) «Ханако» о любимой модели скульптора, который был опубликован на четыре месяца раньше. Первый показ работ О. Родена в Японии, состоявшийся в 1912 г., вызвал огромный интерес публики. Последующие экспонирования его произведений способствовали формированию у посетителей выставок современных взглядов на скульптуру, расширяли культурный горизонт японцев, живших почти два с половиной столетия в изоляции и оторванных от западной цивилизации, но создавших свою уникальную культуру, поразившую европейцев при знакомстве с ней. Наличие богатого культурного фундамента позволило японским скульпторам заимствовать роденовское, а шире — западное пластическое искусство и сделать его своим.

Между японским Средневековьем, представленным буддийской храмовой скульптурой, и французской светской пластикой последней четверти XIX в. существовали огромные различия в историко-культурном контексте. Тем не менее можно найти сходство в достижении вершин в искусстве выражения эмоций, внутренней жизни, сложных идей через тело и фактуру материала.

Движение как духовный порыв получает мастерское воплощение в скульптуре О. Родена «Иоанн Креститель» (1878). Это уже не шаг, а поступь великого пророка, переданная в торжественном величии. О. Роден воплотил аскетизм, фанатическую преданность Иоанна миссии, его пророческий пыл. В позе и выражении лица воплощены непоколебимая вера и призыв к покаянию. Фигура полна динамики, внутренней энергией. Пророк готов сойти с постамента и нести свою веру в народ (Раздольская, 1981: 55). Скульптура святого Куя японского мастера Косё (XIII в.) (рис. 1), созданная на шесть веков раньше, чем «Иоанн Креститель», несет в себе несколько поразительных общих черт, выявляющих духовную силу обоих исторических персонажей. В статуе «Куя» движение и даже звук создаются маленькими фигурками будды, вылетающими из его рта и складывающимися в молитве будде Амида — На-му А-ми-да-буцу (Славься, будда Амида!). Двигаясь, скульптура как бы поет. Экстатическая преданность будде Амида, вера в спасительную силу оглашения его имени придают небольшой фигуре вселенскую значимость. Духоподъемный заряд статуи наполняет силой собравшихся для молитвы в киотском храме Рокухара-Мицудзи, где она, как и «Иоанн Креститель», находясь на низком пьедестале, вот-вот готова сойти к людям, вторгаясь в реальное пространство. Преданность своей миссии, пророческий пыл, аскетизм, духовная сила читаются как в святом Куе, так и в пророке Иоанне.

Мастер Косё, без сомнения, развивал реалистическую линию, присущую творчеству его гениального отца Ункэй (1152–1223). Лицо праведника Куя красноречиво говорит о трудностях, которые он преодолевает, и свидетельствует о необыкновенной духовной силе легендарного святого — *хидзири*. В свободной от канониче-



Рис. 1. Косё. Куя
Fig. 1. Kosho. Kuya

ской буддийской пластики скульптуре Куя переданы живые черты лица, одухотворенного мыслью (Кужель, 2024b: 286–287). На первый взгляд далекие друг от друга скульптуры О. Родена «Иоанн Креститель» и мастера Косё «Куя» обладают общими чертами. Иоанн Креститель показан в движении в момент проповеди, что вызывает прямые ассоциации со святым Куя, шагающим по стране и несущим людям идеи буддизма амидаистского толка. Духовность этих исторических персонажей, аскетическая вера, почти доходящая до фанатизма, передается через резкие черты лица и напряженную фигуру. Оба мастера акцентируют внимание на глубине чувств через выражение лица и позы. Натуралистическая анатомия подчеркивает их преданность вере и суровость по отношению к ее противникам. Религиозная, духовная тематика связывает обе скульптуры.

Общее можно обнаружить и между скульптурами «Граждане Кале» и фигурами Шести индийских патриархов (скульптор Ункэй, храм Кофукудзи, Нара, около 1208–1212 гг.). Хотя они относятся к разным эпохам, иным культурным и религиозным текстам, но их роднит подвиг: духовный — патриархов и гражданский — героев многофигурной композиции «Граждане Кале» (1889). Персонажи Ункэй — это буддийские лидеры, достигшие просветления, внесшие огромный вклад в развитие буддизма. Их героизм показан не через гражданское мужество, принесение себя в жертву ради физического спасения своих сограждан, как у О. Родена, а через духовный подвиг, мудрость, глубину постижения истины, передачу учения. Шесть граждан Кале (такое же изначально количество патриархов, осталось три) — это реальные, страдающие, но полные достоинства люди, самоценные сами по себе. Они воплощают идею самопожертвенного шествия. Объединенные в группу по два, фигуры располагаются на определенном расстоянии, образуя пространство, включающееся в образную структуру ансамбля. Подобная композиция наводит на мысль о японской эстетической категории *ма*, когда пустое пространство между телами становится выразительным и говорящим. Категория *ма* подчеркивает ценность незаполненного пространства и намек. Она — источник потенции и пробуждает воображение зрителя, вовлекая его в эмоциональное поле скульптурной группы. Динамическое, наполненное смыслом, отсутствие чего-либо придает ком-

позиции выразительность. Избавленное от излишеств пространство связывает, а не разобщает персонажей, создает напряжение, ритм и гармонию. Зритель дополняет форму, соучаствуя в творчестве.

Японские патриархи наделены мудростью, характером, возрастом, аскетизмом. Это не обобщенные образы, а конкретные портреты, как и у О. Родена. И персонажи О. Родена, и патриархи обладают внутренним миром, в них угадывается эмоциональное и душевное переживание. Решимость, достоинство перед лицом смерти граждан Кале передаются через мимику мужественных лиц, волевою напряженность поз (Раздольская, 1981: 58). Светский памятник «Граждане Кале» втягивал зрителей в историческое переживание, в то время как скульптуры патриархов напоминали о надобыденном существовании и учили религиозной терпимости. Тем не менее общее, что роднит эти скульптуры, лежит в плоскости экспрессивной реальности, психологической заостренности, передачи мощного внутреннего состояния, в одном случае — героического, в другом — духовного. В разных контекстах реализовалась традиция показать величие духа через правдивость человеческого образа, чуждого идеализации.

Появление сходных по замыслу и сути произведений объясняется общностью человеческого опыта, универсальностью тем, которые находят отражение в разных произведениях. Даже без прямых контактов люди могут независимо приходиться к похожим мыслям. В разные времена случаются близкие события, человек одержим одинаковыми идеями, которые воплощаются во взаимосвязанных произведениях, хотя создатели не знают друг друга. Подобные совпадения в искусстве — это не чудеса, а результат общих законов культуры, человеческой психологии, исторических событий и схожих реакций. Заложённые в психике людей универсальные символы и образы реализуются в произведениях изобразительного искусства, относящихся к разным эпохам и континентам.

Подлинная икона мировой пластики скульптура О. Родена «Мыслитель» (1882), олицетворяющая образ титанической мощи, огромного душевного напряжения, особо ценится японцами, которые в своем восприятии этого шедевра несколько смещают акценты. Мышцы персонажа напряжены, но не от действий, как, например, у буддийских храмовых стражей врат *нио*, а от мыслей. Европейское осмысление интеллектуальных усилий модели переносится в область глубокой внутренней сосредоточенности, созерцания, что близко традиционным японским ценностям самопознания и гармонизации отношений с внутренним миром. Обретение новых смысловых оттенков не мешает сохранить идею скульптора. Впервые представленная на выставке коллекции промышленника и мецената Мацуката Кодзиро (1866–1950) в 1918 г., эта скульптура неоднократно экспонировалась в последующие годы. Она в трех вариантах стала важнейшей частью собрания Национального музея западного искусства в Токио в парке Уэно. Скульптура «Мыслитель» близка японцам, возвращенным на традиционных понятиях, вызывает ассоциации с концепцией *моно но аварэ* о глубине, но мимолетности жизни. Она рождает размышления о вечных вопросах бытия. Японцы ценят в роденовском образе внутреннюю глубину, интроспективность *найсэй*, стимулирующую поиск истины в себе. Погружение во внутренний мир, вглядывание в себя, в состояние, характеризующееся буддийским термином *мусин* (не-душа, не-ум) — неозабоченное, чистое сознание привлекает японцев в «Мыслителе», так же как и синтез физической мощи и интеллектуального напряжения. Они оценивают скульптуру через призму национальных эстетиче-

ских и философских понятий. Трансформация образа усиливает ее мировое значение. В Японии несколько бронзовых отливок скульптуры, и одна из них установлена во дворе филологического факультета Токийского университета как знак академической мысли, необходимости вдумчивого отношения к наукам. У японцев находят отклик мощная лепка и акцент на энергии формы. О. Роден часто оставлял поверхность скульптур шероховатой, акцентируя на живости материала со следами пальцев и инструментов. Возможно, это шло от японской керамики, с которой скульптор, увлекающийся «японщиной», был хорошо знаком.

Радостная, отчасти мажорная тема любви, но с оттенком трагизма, запечатленная в скульптуре «Поцелуй» (1889), близка японцам. Сюжет «Поцелуя», созданного для масштабной, но незаконченной композиции «Врата ада», основан на любви персонажей «Божественной комедии» Данте Алигьери (1265–1321) Паоло Малатесту и Франчески да Римини, жены брата, убитых им за измену. Тема трагической любви хорошо знакома японцам, хотя бы по драмам Тикамацу Мондзаэмона (1653–1724). Подтекст скульптуры говорил о страсти не без греха без пошлости, а как части человеческой жизни. Работу нередко выставляют в экспозициях, она узнаваема в Японии и любима, хотя японская эстетика, отдающая предпочтение намеку, недосказанности, скрытой чувственности, вступает вразрез с западными ценностями, проповедующими прямую откровенность. В Японии существовала эротическая гравюра *сюнга*, но открытая, страстная нагота, явная чувственность не воспринимались японцами, даже считались вызывающими. Прилюдный поцелуй осуждался японцами, посещавшими Европу и Америку, где лобызания при встрече считались нормой общения. Ценились скромность, сдержанность *энрё*, а публичное проявление чувств, интимности вызывали смущение, особенно у зрителей старшего поколения. Если консерваторы увидели в скульптуре эротизм, то либерально настроенная общественность обратила внимание на духовную связь, эмоциональный накал, глубину человеческой любви, нежность. Их привлекало выражение чувств через пластику, а не оголенность тел.

Показ произведения на выставке в Японии в 1922 г. вызвал шок в определенных кругах, но развернувшаяся дискуссия показала неоднозначность восприятия работы публикой. И в 30-е гг. экспонирование этой одиозной скульптуры сопровождалось скандалом и требованием прикрыть лица персонажей. Консерваторов возмущали не откровенные позы, сплетенные конечности, нагота тел, а именно сам поцелуй, который считался высшим проявлением интимности. Интерпретация роденовского «Поцелуя», культурные баталии продолжались и спустя десятилетия, когда в 1995 г. в Токио феминистки накинули белую прозрачную ткань на скульптуру, аргументируя такой выпад защитой женщин от сексуального насилия со стороны мужчин. При переводе названия скульптуры японцы прибегли не к широко распространенному заимствованному слову «киссу», а к реже употребляемому в речи японскому — «сэппун», дав понять разное отношение к этому действию в культурах Японии и Запада. Несмотря на несхожесть взглядов, для современных японцев эта скульптура демонстрирует всепоглощающую любовь и человеческие чувства, переплетенные со страстью. Эмоциональное воздействие работы бесспорно. Акцент скульптора на духовной, а не на телесной составляющей привлекает японцев. Она также вошла в массовую культуру страны и часто появляется на открытках и в рекламе. Похожая работа мастера «Вечная весна» (1884) не была столь строго воспринята публикой¹, которая в ней в первую очередь увидела не драму

страсти, а лирику юной любви и радости, воплощение первых чувств, рождение, что очень близко японцам, с радостным волнением встречающих весеннее обновление. Но не без нотки грусти, навеянной скоротечностью природного явления. Динамичная и открытая композиция «Вечной весны» дает ощущение полета, воздушности силуэтов. И «Поцелуй», и «Вечная весна» по замыслу близки японцам. В классических произведениях японских авторов любовь изображалась и как страсть, рок, и как радость, источник жизни и вдохновения. Трагический контекст первого произведения не умаляет радость бытия второго.

Другая чувственная, поэтическая работа О. Родена «Данаида» (1886) отсылает к греческому мифу об одной из пятидесяти дочерей царя Даная, наказанных за убийство мужей, сыновей Египта, их двоюродных братьев в первую брачную ночь и обреченных после смерти безуспешно вечно наполнять бездонные сосуды с водой. Скульптор сосредоточивается на фигуре женщины, выражающей крайнюю степень отчаяния, обреченности и безнадежности. Она излучает глубокую усталость и покорность судьбе. «Данаиде» предназначалось место среди изображений, олицетворяющих страсти и пороки в композиции «Врата ада». «Данаида» вызывает ассоциации с работой «Отчаяние» («Дисупэа») японского скульптора Огивара Мориэ (больше известен как Рокудзан; 1879–1910).

М. Огивара, находясь в Париже, куда в 1902 г. приехал первый раз из Нью-Йорка, где изучал живопись, увидел «Мыслителя» О. Родена, был ошеломлен преобладанием в нем внутреннего содержания над формой и написал: «После того как я соприкоснулся с работой, меня впервые поразило величие искусства, и, осознав священность красоты, решил пойти по стопам скульпторов» (Скульптура Огивара Мориэ (Рокудзан): Электронный ресурс). М. Огивара называют «художником, открывшим двери современной японской скульптуре и продемонстрировавшим вершину ее потенциала». Огивара Мориэ создал скульптуру на универсальную тему отчаяния, где героиней выступает женщина, попавшая в безвыходную ситуацию и пытающаяся спрятаться, зарывшись головой в землю. Через напряженную анатомию ее лежащего тела скульптор показывает смятение, обреченность, безнадежный конфликт, из которого нет выхода, и суровую необходимость жить в реалиях дня. М. Огивара, влюбленный в госпожу Сома Куромицу (1876–1955), ставшую прототипом скульптуры, знал о ее страданиях: потеряла двух малолетних детей и терпела измену мужа (Кужель, 2024а: 212). Он всем сердцем любящего мужчины сопереживал ей. Когда Сома увидела эту скульптуру, она узнала себя в ней. Это была последняя работа мастера, и им самим овладело такое отчаяние, что собирался ее уничтожить. Но скульптор и поэт Такамура Котаро (о нем далее), высоко оценивший талантливо исполненную статую, убедил скульптора не делать это.

У О. Родена тоже есть скульптура с таким же названием «Отчаяние» (1890). Композиционно и содержательно — это разные произведения. О. Роден изобразил безымянную грешницу, а М. Огивара очаровательную, страдающую женщину. Фигура О. Родена принадлежит к числу проклятых душ, обитающих в девятом круге ада, описанного Данте в «Божественной комедии», и предназначенную для «Врат ада». Работы французского и японского скульпторов объединяет тонкое исследование универсального состояния предельного страдания, глубин человеческой души в момент крайнего психологического кризиса. Оба мастера достигают поразительной силы выражения трагической стороны существования. Акцент на напряженной спине и шее персонажей усиливает чувство тяжести и безысходности. Оба

женских тела как будто рождаются из куска мрамора. Создается впечатление, что японская фигура не отделяется от него. Их объединяет драматизм позы и текучесть форм, виртуозная лепка, игра света и тени на поверхности. В обеих скульптурах нет покоя и уравновешенности классических статуй, а считывается напряженность пружины, в которую превратились фигуры, экспрессия, готовая вылиться наружу. М. Огивара для названия скульптуры использовал не японское слово «сицубо», а заимствованное «дисупэа», видимо, желая показать связь с западным искусством (рис. 2).



Рис. 2. Огивара Морие. Отчаяние
Fig. 2. Ogiwara Morie. Despair

В изображении женских персонажей М. Огивара сумел передать глубину и значительность переживаний, сложность чувств. Как и у женских фигур О. Родена, скульптуры М. Огивара освобождены от статичности. Оба скульптора сосредоточены на правде тела, его движении, энергии, эмоциональном состоянии. Их объединяет виртуозная лепка, создающая иллюзию живой плоти.

В Японию из Парижа М. Огивара привез бюст «Шахтера» (Кофу, 1907), ставший одной из знаковых работ скульптора в европейском стиле (рис. 3). В качестве натурщика он привлек итальянца, тянущего канат. Скульптура символизирует эмоциональную выразительность, напряженность сурового, грубоватого, сосредоточенного лица с признаками усталости и взглядом, устремленным вдаль. На крепкой шее, как на колонне, возвышается голова, повернутая в сторону. В этом



Рис. 3. Огивара Морие. Шахтер
Fig. 3. Ogiwara Morie. Miner

развороте «хинэри», нестандартном ракурсе состоит особенность скульптуры. Возможно, своей работой автор хотел подчеркнуть нелегкий шахтерский труд. Ее социальный подтекст вызвал споры на очередной японской художественной выставке Министерства просвещения «Бунтэн». Но есть версия, что как большой почитатель творчества писателя Нацумэ Сосэки (1867–1916) скульптор заимствовал название из его одноименного произведения (1908). Еще находясь в Париже, М. Огивара уничтожил большинство своих работ, предварительно сфотографировав, а эту сохранил опять по настоянию К. Такамура. Своим девизом, который встречает посетителей музея Рокудзан в г. Адзумино (преф. Нагано), Огивара Мориэ (Рокудзан) провозгласил: «Любовь — это Искусство, Страдания — это Красота» («Аи ва гэйдзюцу нари, хаммон ва би нари») (100-летие со дня рождения ... : Электронный ресурс). Это не единственная работа, посвященная человеку труда. В 1909 г. М. Огивара создает скульптуру «Рабочий» («Родося») (рис. 4), изобразив на высоком пьедестале сидящую с поджатыми ногами фигуру мужчины, подпирающего правой рукой подбородок и наделенного устремленным вдаль взглядом. У него сильные руки с рельефными мышцами, крепкие ноги, мощная шея, говорящие, что ему хорошо знаком нелегкий физический труд. По позе эта скульптура отсылает к роденовскому «Мыслителю». Отталкиваясь от характеристики героев, стараясь придать им типичное через индивидуальное, скульптор добивается необыкновенной выразительности (Скульптура Огивара Мориэ (Рокудзан): Электронный ресурс).



Рис. 4. Огивара Мориэ. Рабочий
Fig. 4. Ogihara Morie. Workman

У О. Родена, наставника М. Огивара, нет прямых скульптур, изображающих людей труда, как, например, у его современника бельгийского скульптора К. Мёнье (1831–1905). Но произведения О. Родена часто передают физическое и эмоциональное напряжение, которое может ассоциироваться с тяжелым трудом. Подход к изображению человека с акцентом на внутреннюю силу и характер вполне мог быть применен и к образам героев труда, в которых воплощена физическая мощь и сила духа. Эта особенность творчества мэтра была воспринята и реализовалась в работах японского мастера.

Современники называли Асакура Фумио (1883–1964) «отцом современной скульптуры», «Роденом Востока», воплотившим в своих произведениях натуралистический реализм, экспрессионизм великого француза. Общность художественного метода обнаруживается в самых представительных работах мастера — «Смотритель кладбища» («Хака-но мамори»), в скульптурном портрете известного композитора Таки Рэнтаро (1879–1903) «Ядро» («Хоган», 1924) и др.

В скульптуре «Ядро» мастер передал динамизм атлета, психологически готовящегося к состязанию — толканию ядра (Кужель, 2024а: 219). Сходство этой работы с роденовским «Мыслителем» состоит в концентрации энергии, глубокой внутренней напряженности и сосредоточенности. Мышцы атлета наполнены силой, взгляд устремлен в одну точку. Ф. Асакура фокусирует внимание на мгновенном универсальном состоянии спортсмена, его крайней решимости победить. Общее впечатление от двух скульптур состоит в сосредоточении физической силы японского персонажа и глубоком размышлении роденовского героя. Оба произведения — это иконические образцы напряженной мысли и готовности к действию, они стоят в одном ряду по мощи выражения внутреннего состояния и энергии через пластику. Скульпторы придали материалу почти осязаемую витальность. Статуя Ф. Асакура могла быть вдохновлена и другой работой О. Родена — «Американский атлет» (1901), в которой с анатомической точностью выражены мощь, сила, гармония форм тренированного мускулистого мужского тела гимнаста-натурщика. В работе Ф. Асакура, как и у О. Родена, акцент сделан на физическом совершенстве. Позы обоих атлетов напоминают греческие статуи, но с экспрессивной пластикой.

Моделями Ф. Асакура были и обнаженные натуры в духе скульптур французского наставника. В композиции «Сансо» («Три фазы») он изобразил в рост трех прижавшихся спинами друг к другу женщин, образующих замкнутый круг (там же: 216). И у О. Родена («Три тени», 1886), и у Ф. Асакура одинаковое количество фигур. Но у французского скульптора — это изображения одного и того же персонажа, Адама, поставленного под различными углами. В обеих скульптурах фигуры тесно взаимодействуют друг с другом, их позы связаны и демонстрируют последовательные фазы движения, создавая общий ритм. Японский скульптор заключил свои персонажи в круг. У О. Родена фигуры визуально разомкнуты, но идеологически образуют кольцо. «Три тени», три почти идентичные фигуры, фронтально собранные вокруг центральной точки, стоят, склонив головы, их руки соприкасаются, ноги сгибаются под непоправимой тяжестью судьбы, формируя ощущение обреченности, безнадежности, уныния и отчаяния над бездной ада: цикл греха, наказания и страдания.

У Ф. Асакура фигуры олицетворяют жизненные концепты: ум, чувство и волю (ти-дзё-и). Они несут гармонию, устойчивость, внутреннюю силу, связь с этим миром. Японский мастер наделил фигуры индивидуальными позами, отражающими разные состояния, но объединенными в целое. О. Роден изобразил фигуры в идентичных трагических позах с опущенными головами, а их согнутые ноги производят впечатление кружения вокруг одной точки или падения. Это призрачные тени, потерявшие индивидуальность, согнувшиеся под тяжестью греха. Две группы из трех обнаженных фигур выражают мощный символ, но наполненный разным эмоциональным смыслом и философским посылом: трагическое единство в страдании и обреченности контрастирует с жизнеутверждающим, здоровым вызовом. Если

скульптура «Три тени» — часть грандиозного проекта «Врата ада», ставшая потом самостоятельным произведением, то «Три фазы» — это изначально самодостаточная, автономная работа японского мастера.

О. Роден ценит талант молодых японских скульпторов и в 1912 г. взял в свои помощники и ученики одного из них, Юдзо Фудзикава (1883–1935), проходившего курс обучения в Академии Жюлиана под руководством живописца-академиста Жана-Поль Лорана (1838–1921). Японский скульптор проработал в мастерской О. Родена до своего возвращения в Японию в 1915 г. Обучаясь в Академии Жюлиана, посещая художественные выставки и музеи Парижа, Ю. Фудзикава увлекся современной скульптурой. Он был одним из тех молодых японских скульпторов, которые искали новые пути развития современной скульптуры, сочетавшей родеоновскую стилистику и уникальные национальные традиции.

В стоящей скульптуре «Обнаженная» («Рафу», 1933) (рис. 5). Ю. Фудзикава через плавные линии передал естественную грацию, духовную чистоту и красоту женского тела. В ней меньше западного драматизма, а больше японской созерцательной гармонии. Фигура воспринимается как часть природы, как будто юная женщина только что вышла из недр архаики навстречу новому открывающемуся миру, в который она робко вступает. Ю. Фудзикава уделяет внимание естественности позы и мягкой моделировке обнаженного тела. В этой японской скульптуре больше академизма, классической манеры передачи внутреннего порыва. Ведь недаром Ю. Фудзикава прошел курс в Академии Жюлиана, где обучение базировалось на академических традициях. Ю. Фудзикава в трактовке образа придерживался пропорций и идеализации, в то время как О. Роден для выразительности мог искажать формы. «Обнаженная» отражает синтез западного реализма и японской эстетики отстраненности и сдержанности даже в чувственных образах. Японские



Рис. 5. Фудзикава Юдзо. Обнаженная
Fig. 5. Fujikawa Yuzo. Nude

исследователи отмечают статичность работ Ю. Фудзикава по сравнению с динамичными формами скульптур О. Родена, который фокусировался на движении.

Ю. Фудзикава при создании известного бюста «Блондинка» («Бурондо», 1913) (рис. 6), возможно, опирался как на ранние, наполненные поэтичностью и духом романтизма, так и на поздние заказные работы О. Родена («Портрет В. Елисейской», 1906). Моделью для последних поясных портретов («Миньона», 1869, «Девушка в шляпке с цветами», 1865) стала спутница всей его жизни Роза Бёре (1844–1917). Японский мастер сделал акцент на выразительности образа через передачу европейских черт лица: широко открытых глаз, правильного прямого носа, небольших чуть припухлых губ. Главный элемент, давший название произведению, — слегка вьющиеся волосы, аккуратно уложенные в незамысловатую причёску. В то время как у французской модели длинные, красиво спускающиеся по плечам локоны. Живой образ, созданный японским скульптором, излучает свет, отличается эмоциональной правдивостью и не лишен индивидуальности. Женская головка «Сюзанна» (1913) (рис. 7), изваянная во время ученичества у О. Родена, наделена изысканными классическими чертами лица². В вылепленном в академическом стиле хрупком образе романтической героини считываются умиротворенная созерцательность, углубленность во внутренний мир, уравновешенность и покой. Автор в изображении женских голов, к которым относятся «Мария Антуанетта», «Мадемуазель С» (1923) и другие работы, подчеркивает свою приверженность к европейской школе ваяния, во многом сформированной новаторскими произведениями О. Родена, среди которых много женских головок.



Рис. 6. Фудзикава Юдзо. Блондинка
Fig. 6. Fujikawa Yuzo. Blonde



Рис. 7. Фудзикава Юдзо. Сюзанна
Fig. 7. Fujikawa Yuzo. Suzanne

Творчество О. Родена оказало большое влияние и на других японских скульпторов, работавших в бронзе, мраморе и дереве. Среди них выделялся Накахара Тэйдзи (1888–1921), который за короткую жизнь создал выдающиеся реалистические произведения в стиле работ своего кумира. Это «Голова старика» («Родзин-но куби», 1910)³ (рис. 8, с. 218), «Старый нищий» («Гёкицу родзин», 1918), «Отдыхающая женщина» («Икоэру онна», 1919), скульптурный портрет своего коллеги Хиракуси Дэнтю («Хиракусидзо», 1919), которую положительно оце-

нил А. Бурдель, ученик О. Родена. Кроме того, «Старик-могильщик» («Хакамори родзин», 1916), отклоненную на 10-й выставке Бунтэн (1916), но на следующий год получившую поощрительную премию, а также другие бюсты известных людей Японии. Среди последних — скульптурный портрет живописца и скульптора Исии Цурудзо (1887–1973), который считался прорывной работой Т. Накахара (1916).

Моделью для известного скульптурного портрета «Молодой кавказец» («Вакаки кафукасудзин», 1919) (рис. 9) послужил приехавший из России, видимо, эмигрант с необычным в японской интерпретации именем Нинца. Он некоторое время жил в пансионе «Накамурая» у упоминавшейся госпожи Сома, где ему было комфортно, поскольку она владела русским языком. Говорят, что это был довольно эксцентричный молодой человек, и во время сеанса он повздорил с мастером и даже хотел уничтожить работу. В «Молодом кавказце» гармонично распределяется нагрузка высокого лба и тяжелого подбородка, гордый взгляд устремлен вперед, волосы аккуратно уложены в прическу. Портрет по настроению становится живым и энергичным (Кужель, 2024а: 209). Эту работу ценил известный писатель Акутагава Рюносукэ (1892–1927), назвавший ее вершиной скульптуры эпохи Тайсё (1912–1926). Широко известно высказывание Р. Акутагава: «Есть ли кто-нибудь, кто влюбится в этого юношу? Он еще жив!»



Рис. 8. Накахара Тэйдзиро.
Голова старика

Fig. 8. Nakahara Teijiro.
Old Man's Head



Рис. 9. Накахара Тэйдзиро. Молодой кавказец
Fig. 9. Nakahara Teijiro. Young Caucasian

Писатель высоко отзывался о О. Родене в одном из эссе (1927), назвав его «революционером духа». А в своем «Курсе литературного восприятия» («Бунгэй кансё кодза») он посвятил несколько абзацев О. Родену, посещавшему Флоренцию и познакомившемуся с работами Микеланджело, величие которых, по его словам, осознавал только О. Роден. Скульптор был поражен их «безграничной, бесконечной красотой», и «первые шаги к зрелости скульптора зависели от восприятия им этой красоты» (Акутагава Р. Бунгэй кансё кодза: Электронный ресурс).

Когда Т. Накахара впервые в 1907 г. увидел иллюстрацию скульптуры «Мыслитель», был потрясен ее художественным исполнением и философским посылом. В то время работы О. Родена не демонстрировались в Японии, и молодой скульптор мечтал «хоть перед смертью увидеть их». Его желание осуществилось в 1912 г.

на выставке трех работ мастера, проведенной художественным объединением «Сиракаба» (об этом далее). По словам Т. Накахара, они «указали ему путь, по которому надо идти, и придали уверенность». В дальнейшем знакомство с произведениями О. Родена и его взглядами на искусство, о которых Т. Накахара узнал благодаря переводу на японский язык «Сборника статей об искусстве», позволило ему заявить, что работы французского скульптора «так же истинны, как сама природа, и я буду подражать ему» (Накахара Тэйдзиро: Электронный ресурс).

Обозревая работы Т. Накахара, посвященные старикам, при разности культурного контекста возникает ощущение их близости к произведению О. Родена «Старик» и другим образам пожилых людей, запечатленным в грандиозной работе «Врата ада», а также к скульптуре «Человек со сломанным носом» (1861). Последний персонаж формально не старик, но уже побит трудной жизнью, несет следы опыта, и к тому же его лицо изуродовано. Он часто воспринимается как образ старости и суровых испытаний. Оба мастера показывают глубокий гуманизм и делают акцент на драматизме увядания, не идеализируют старость, а передают внутреннюю силу, мудрость и трагедию ушедших лет. Возможно, японец Т. Накахара принимает старость как естественный этап без горечи глубокого сожаления. Эти произведения объединены философским взглядом на человеческую природу. Фактура лица становится главным выразительным средством, рассказывающим историю персонажа. Т. Накахара обращает внимание на физическую правду лица со следами времени, показывая персонаж во всей его физической и эмоциональной обнаженности. Оба скульптора демонстрируют интерес к психологии, умело передают сложные эмоции и внутреннее состояние через мимику. Они фокусируются на глубине личных переживаний, связанных с тяготами существования. Лица героев испещрены морщинами, свидетельствующими не только о возрасте, но и об истории прожитой жизни. Психологический реализм близок обоим авторам. Далекие от идеализации образы героев показаны в физической и эмоциональной правде. Но старость в изображении скульпторов — это еще мудрость и достоинство. Оба скульптора достигают сильной выразительности, заставляя зрителей задуматься о мимолетности жизни, времени и судьбе человека. Эти интимные работы несут мощь глубоких переживаний. Скульпторы видят красоту и достоинство в отражении страданий и времени на лицах, пристальное вглядывание в которые помогает выискивать историю жизни в морщинках, выражении глаз, посадке головы. Т. Накахара продолжал линию глубокого психологического реализма в изображении человеческого лица, в котором отражалась судьба героя, но делал это камерно, тонко, сосредоточившись на деталях, что присуще японской традиции. Для О. Родена лицо, особенно немолодое, было «картой души», на котором засвидетельствована вся прожитая жизнь, эмоции и переживания. «Старики» обоих скульпторов — это обобщенные образы человеческого состояния, увядания, мудрости и опыта (Голова старика: Электронный ресурс).

В скульптуре Т. Накахара «Отдыхающая женщина» («Икоэру онна», 1919) (рис. 10, с. 220) тоже можно найти параллели с работами О. Родена, изображающими обнаженные женские тела, и в какой-то степени с его «Мыслителем». Сидящая женщина представлена с глубоко согнутой спиной, наклоненной вперед головой, опирающейся на руку, что создает ощущение сосредоточенности на внутреннем переживании. Это является отсылкой к позе «Мыслителя», подобный жест воспринимается как знак размышления, а также усталости и печали. Компактность



Рис. 10. Накахара Тэйдзиро. Отдыхающая женщина
Fig. 10. Nakahara Teijiro. Resting Woman

фигур, замкнутость читаются как показатель направленности энергии внутрь, а не вовне. Т. Накахара впитал экспрессивную манеру О. Родена и изобразил средствами пластики не только глубокую изнуренность женщины, но и ее погруженность в себя, грусть или даже отчаяние. Фигура излучает активное внутреннее переживание, эмоциональную напряженность. Т. Накахара, как и О. Роден, исследует различные проявления человеческого состояния: размышление, страдание, отчаяние, усталость. Многие фигуры «Врат ада» демонстрируют те же душевные порывы и физические потрясения, близкие к эмоциональному настрою японского мастера. Безусловно, пластика тел, динамика изгибов, мимолетность эмоций, смелая лепка французского мэтра были ориентиром для Т. Накахара, что ощущается в его работах. При этом Т. Накахара оставался в рамках традиционной эстетики с ее сдержанностью в выражении сильных чувств, лаконичностью, недосказанностью, намеком. Он сумел впитать уроки О. Родена, добавив национальную чувствительность. Эстетика Т. Накахара укоренена в японской традиции с ее вниманием к деталям, в философии непостоянства *мудзё*.

Японский скульптор и поэт первой величины Такамура Котаро (1883–1956), проведший 1908 г. в Париже, а до этого в Америке (1906 г.) и Лондоне (1907 г.), тоже находился под сильным влиянием творчества О. Родена⁴. «Цветы распускаются в моем сердце, когда я вижу его (Родена. — Ю. К.) работы», — чисто в восточном духе писал он. О себе К. Такамура говорил: «...скульптура у меня в крови». По его же словам, от О. Родена он «узнал важное значение структуры, массы и движения скульптуры, открыл для себя глубину мира осязаемости» (Кагэсато Т. Такамура Котаро ... : Электронный ресурс]. Перу К. Такамура принадлежат критические эссе, где мастер оценивает скульптурное наследие О. Родена «величайшего скульптора Западной Европы со времен Микеланджело и создавшего микрокосм, вмещающий все элементы». Он также определяет важную роль, которую сыграли

произведения мастера в его творчестве. «Искусство Родена ощущается как плоть и кровь... Как будто он берет нас за руку и ведет. Со времен Возрождения не было художника, который бы меня так поражал масштабностью и природностью, как Роден. Он во всех смыслах кажется особенно современным», — писал Такамура Котаро в эссе «Услышав о смерти Родена» («Родан-но си о кийте», 1918). (Котаро и Роден: Электронный ресурс).

Японского скульптора, по его же словам, интересовало не столько само тело, сколько дух, «пламенем вырывающийся наружу, освобождающийся от формы». Взгляды К. Такамура на природу искусства во многом совпадают с роденовским пониманием творчества в области пластики. В эссе «Скульптурная красота» («Дзюкэй бидзюцурон», 1942) он, как и О. Роден, призывал наблюдать за природой, которая «насыщена скульптурой» («Десять заповедей о скульптуре» — «Тёкоку дзюкадзё», 1926). Максима О. Родена «природа — источник красоты» становится девизом К. Такамура, как, впрочем, и других японских скульпторов, испытавших влияние великого француза. Через скульптуру К. Такамура стремился выразить истинную силу природы и человека. Следуя за своим мастером, он предостерегает от слепого копирования природы, когда произведение «лишается движения и становится безжизненным». В эссе «Материал и форма» («Содзай то дзюкэй», 1940) К. Такамура призывает отказываться от «громоздкой одежды и искать в обнаженной натуре естественный мир человека. Источником формообразующей композиции становится баланс между руками, ногами и обнаженным торсом». В предисловии к эссе «Продолжение Слов Родена» («Дзюку Родан-но котоба», 1920) К. Такамура пишет: «Как бы в будущем я далеко ни отходил от Родена, он навсегда останется в моем сердце и будет объектом благодарности. Верю, что присутствие Родена в моем сердце в итоге приведет меня к вечному счастью» (Роден, Такамура Котаро и природа: Электронный ресурс). Но в то же время К. Такамура не относился к творчеству мастера безоговорочно. «Я им безгранично восхищаюсь, но не могу принять целиком. Наши ориентиры не обязательно совпадают. Моя Полярная звезда появляется на другом небосклоне, нежели его» («Огюст Роден», 1927). (Котаро и Роден: Электронный ресурс).

Общеизвестно, что не меньше, чем лицу, О. Роден придавал значение художественному изображению рук, поэтому среди его произведений есть и отдельные философски наполненные творения, посвященные этим выразительным частям человеческого тела. Например, «Рука Бога» (1898–1902), слепок с руки Родена, ваяющей из земли и глины Адама и Еву. Переплетенные, устремленные вверх две правые руки («Собор», 1908, навеяна посещением Руанского собора) демонстрируют духовную связь с божеством, единый порыв, возвышенность чувств. Едва соприкасаясь, но не смыкаясь, они тем не менее создают ощущение глубокой связи, любви и доверия. Это не молитвенный жест, а выражение сущности духовной жизни, страстей, которые приходится замалчивать. Они показывают связь между земным и небесным. Форма рук напоминает готические арки, что усиливает ассоциацию с собором, олицетворяющим место встречи человека с вечностью.

Скульптура К. Такамура «Рука», точнее «Кисть» («Тэ», 1918) (рис. 11, с. 222), смоделированная по кисти самого автора, безусловно, это отсылка к аналогичным творениям мэтра. В этой работе К. Такамура завораживает плавный переход от запястья к необычно загнутому большому пальцу, вытянутый указательный палец, устремленный вверх, а также динамика среднего, безымянного пальцев и мизинца.



Рис. 11. Такамура Котаро. Кисть
Fig. 11. Takamura Kōtarō. Hand

Японская скульптура символизирует силу творчества, высоту человеческого духа, созидание. Она передает энергию, волю, насыщена экспрессией, свойственной работам О. Родена. Японский подтекст читается в расположении большого пальца и мизинца. Подобная конфигурация пальцев характерна, в частности, для бодхисаттвы милосердия Каннон. Она определяется как мудра дарования бесстрашия, спасения *сэмуши*. К. Такамура в журнале «Теория искусства» («Гэйдзюцу корон») от 25 января 1919 г. опубликовал статью, где рассказал об истории скульптуры «Рука», на создание которой его вдохновила правая рука домашней фигурки бодхисаттвы Каннон, сложенная в мудру бесстрашия. Он признается, что почувствовал «духовный свет в руке» (там же).

Менее известны работа К. Такамура «Предплечье» («Удэ») (рис. 12), где рука представлена в горизонтальном положении, пальцы кисти согнуты, готовые сжаться в кулак. В скульптурах, изображающих руки в различных конфигурациях, читается синтез западного роденовского стиля и японской эстетической традиции. Следуя за французским скульптором, К. Такамура изучает выразительность жестов и символику человеческих рук, которые в буддийской традиции, как и в христианской, ассоциируются с молитвой, связью между земным и небесным. Убрав тело и оставив только руки, скульптор делает акцент на чистом жесте, но не лишенном конкретики. Руки в творчестве К. Такамура, как и у О. Родена, играют ключевую роль в передаче психологического состояния и символического смысла. Они могут транслировать и страх, и тревогу, и сопротивление, и смятение, а также разнообразные положительные смыслы. Рука не только анатомически точная деталь, но мощный эмоциональный элемент (Скульптор. Поэт. Произведения Такамура Котаро. Их ценность: Электронный ресурс).

Считается, что Огивара Моризэ и Такамура Котаро больше других молодых японских скульпторов прониклись творчеством О. Родена и испытали его прямое влияние. Их называли «знаменосцами японского роденизма». Но последователя-



Рис. 12. Такамура Котаโร่. Предплечье
Fig. 12. Takamura Kōtarō. Forearm

ми О. Родена в Японии также были Фудзикава Юдзо, Накахара Тэйдзио, Асакура Фумио. Впоследствии скульпторы следующего поколения уже опосредованно воплощали в своих работах идеи О. Родена, когда-то вдохновлявшие его первых учеников.

ЛИТЕРАТУРНО-ХУДОЖЕСТВЕННОЕ ОБЪЕДИНЕНИЕ «СИРАКАБА» И РОДЕН

Участники литературно-художественного течения и основатели группы «Береза» («Сиракаба»), в которую входили известные писатели Мусякодзи Санэцу (1885–1976), Сига Наоя (1883–1971) и другие литераторы, планировали в ноябре 1910 г. выпустить номер, посвященный О. Родену, — «Специальный номер в семидесятую годовщину рождения Родена» («Родан дайнадзюкай тандзёкинэн токусюго») с иллюстрациями роденовских шедевров, справочными материалами, перепиской, эссе. Они отправили письмо О. Родену с просьбой уточнить день рождения и прислать портрет. В ответном письме О. Роден поблагодарил за внимание к нему посвятить целый номер его творчеству и указал число и месяц рождения — 14 ноября. Переписка продолжалась, и О. Роден предложил обменять свои рисунки на гравюры *укиё-э*. Литераторы отправили в Париж около тридцати гравюр для его обширной коллекции⁵, которые они купили в складчину. Скульптор в письме высказал свое восхищение присланными гравюрами и в ответ послал три бронзовые работы: «Голова бандита» (1885), «Мадам Роден» (1882), «Маленькая тень» (1885). Встречать их в порт Иогогамы ездил основатель движения «За народное искусство» («Мингэй»), тоже член объединения «Сиракаба», Янаги Соэцу (1889–1961). В феврале 1912 г. на четвертой художественной выставке, организованной «Сиракаба», работы были выставлены на обозрение публики. Это можно считать точкой отсчета знакомства японцев с творениями великого скульптора. Сейчас скульптуры, ранее принадлежавшие музею искусств «Сиракаба», переданы в музей Охара (г. Курасики). Номер журнала, посвященный О. Родену, в который авторы вложили всю душу, вручили супруги-поэты Ёсано Тэкан (1873–1935)

и Ёсано Акико (1878–1942), которые, путешествуя по миру, в 1911 г. побывали в Париже. Супруги Ёсано, зная об увлечении скульптора, подарили ему гравюру Китагава Утамаро. Они долгое время находились под глубоким впечатлением от встречи со скульптором и своего четвертого сына назвали Огюстом. (Я ходил смотреть ... : Электронный ресурс; Кондо Тигуса. Мусякодзи Санэацу и «Сиракаба» ... : Электронный ресурс).

Основатели журнала «Сиракаба» всегда высоко ценили творчество О. Родена и были благодарны ему за присланные скульптурные портреты. На следующий год после смерти великого скульптора в январском номере за 1918 г. была опубликована статья поэта и переводчика Одзак Кихати (1892–1974), где есть такие строки: «...оплакиваю, как своего отца». Ему вторил писатель Нагаё Ёсиро (1888–1961): «...весь мир, все человечество должны сопереживать его уходу». Творческий мир Японии скорбел о смерти великого скульптора (Мори И. (а): Электронный ресурс).

Известный писатель, тоже представитель литературной группы «Сиракаба», Арисима Такэо (1878–1923), возвращаясь из США, в 1906 г. в Париже увидел работы О. Родена «Мыслитель» и «Бронзовый век». В специальном выпуске журнала «Сиракаба» — «Роданго» в 1907 г. он опубликовал эссе «Бунтарь» («Хангякуся»), где продемонстрировал свое понимание творчества скульптора (Мори И. (b): Электронный ресурс).

ЗАКЛЮЧЕНИЕ

Общее, что роднит японских скульпторов с О. Роденом, — это интерес к человеческому телу, при необходимости точность в передаче его анатомического строения, не делающая скульптуры скучными. В некоторых работах японских скульпторов, возможно, меньше драматизма, чем в произведениях О. Родена, а больше созерцательности, недосказанности, намек, отстраненности. Под влиянием О. Родена они сосредоточились на изображении обнаженной натуры, показе внутреннего состояния через физическую форму. В скульптурах японских мастеров чувствуется роденовский акцент на естественности и чувственности. Они внедряли западные техники лепки в японскую пластику, сохраняя национальное своеобразие, адаптировали приемы европейского ваяния к японскому контексту. О. Роден порой оставлял части скульптур «незавершенными», что перекликалось с японской концепцией красоты в несовершенстве. Японским скульпторам была близка текучесть линий роденовских творений, напоминая природную изменчивость. Акцент О. Родена на эмоциональной выразительности скульптуры рифмовался с передачей японскими мастерами ее внутреннего состояния. Они, как и О. Роден, отвергали холодный академизм в пользу свободного эмоционального выражения.

ПРИМЕЧАНИЯ

¹ Но при демонстрации произведения в 30-х гг. власти рекомендовали прикрыть тканью головы целующейся пары.

² У О. Родена есть женская головка с похожим названием «Сюзон» (1872–1873).

³ Скульптуру с таким же названием изваял Такамура Котаро в 1925 г.

⁴ Перевел на японский язык сборник высказываний и мыслей О. Родена, записанных его секретарем Полем Гзеллем под названием «Слова Родена» («Родан-но котоба», 1916), при-

знанных «библией японских скульпторов». Русский вариант: Роден О. «Искусство. Ряд бесед, записанных П. Гзеллем».

⁵ Среди гравюр были *укиё-э* из серии «Тридцать шесть видов Фудзи» («Фугаку сандзюрюкукэй») художника Кацусика Хокусай (1760–1849), гравюра Китагава Утамаро (1753–1806) из серии *бидзинга* — самых красивых куртизанок того времени, погрудный портрет *окуби-э* «Собрание красавиц своего времени в расцвете сил Тамаути Комурасаки, Котэфу Харудзи» («Тодзи дзэнсэй бидзиндзорои»), гравюра Утагава Тоёкуни (1769–1825) «Изображение актеров на сцене. Хамамурая» («Якуся бутай. Хамамурая») и др. Считается, что «скульптурная» поза персонажа последней гравюры, изображенного в рост и занимающего все серо-желтое поле, напоминает портрет Бальзака, выставленный в Салоне в 1898 г., т.е. за 12 лет до этого события (Иида М.: Электронный ресурс).

СПИСОК ЛИТЕРАТУРЫ

100-летие со дня рождения: выставка Мото Сюнтаро в Художественном музее Рокудзан [Электронный ресурс]. URL: <https://artexhibition.jp/topics/news/20240530-AEJ2088388/> (дата обращения: 20.05.2025) (на яп. языке).

Акутагава, Р. Бунгэй кансё кодза [Акутагава, Р. Курс литературного восприятия] [Электронный ресурс]. URL: https://www.aozora.gr.jp/cards/000879/files/46227_26608.html (дата обращения: 10.06.2025) (на яп. языке).

Голова старика [Электронный ресурс]. URL: https://www.google.com/search?q=&sca_esv=2fa4110dc5a9b4b6&biw=1821&bih=757&sxsrf=AE3TifPUBCTZs_9BtVgh1bOBa5gEEDoYfQ%3A1749038287750&ei= (дата обращения: 10.06.2025) (на яп. языке).

Иида, М. Родан ва укиё-э о до мита ка [Иида, М. Как Роден относился к укиё-э] [Электронный ресурс]. URL: https://spmoa.shizuoka.shizuoka.jp/_archive/tearoom/amaryllis/po62_7_j.html (дата обращения: 01.07.2025) (на яп. языке).

Кагэсато, Т. Такамура Котаро соно дзэнкан — рюгаку тайкэн дзэнго [Такамура, К.: Первая половина жизни — до и после обучения за границей] [Электронный ресурс]. URL: <https://www.bunka.pref.mie.lg.jp/art-museum/55868038939.htm> (дата обращения: 01.07.2025) (на яп. языке).

Кондо, Т. Мусякодзи Санэацу то Сиракаба — рисо то дзэнэцу, акогарэ о цуйкюсуру тэгами [Кондо, Т. Мусякодзи Санэацу и «Сиракаба» — письма в поисках идеалов, желаний, стремлений] [Электронный ресурс]. URL: <https://www.tokai.edu.co.jp/katome/contents.php?i=1413> (дата обращения: 15.07.2025) (на яп. языке).

Котаро и Роден [Электронный ресурс]. URL: <https://koyama287.livedoor.blog/archives/1658201.html> (дата обращения: 10.06.2025) (на яп. языке).

Кужель, Ю. Л. (2024а) Формирование новой японской скульптуры // Знание. Понимание. Умение. № 2. С. 202–224.

Кужель, Ю. Л. (2024б) Японская скульптура: сквозь века. М.: Прогресс-Традиция. 559 с.

Мори, И. (а) 1920 нэндай-но Нихон тэкокукай то Сэйё [Мори, И. Мир японской скульптуры и Запад в 1920-е годы] [Электронный ресурс]. URL: <https://www.bunka.pref.mie.lg.jp/art-museum/55031038105.htm> (дата обращения: 10.08.2025) (на яп. языке).

Мори, И. (б) 1910 нэндай-но тэкоку — Родан дзюё-но хайкэй [Мори, И. Скульптура 1910-х годов. Предыстория восприятия Родена] [Электронный ресурс]. URL: <https://www.bunka.pref.mie.lg.jp/art-museum/55022038096.htm> (дата обращения: 10.08.2025) (на яп. языке).

Накахара Тэйдзиро [Электронный ресурс]. URL: <http://rokuzan.jp/%E4%B8%AD%E5%8E%9F%E6%82%8C%E4%BA%8C%E9%83%8E%E5%B1%95/> (дата обращения: 10.06.2025) (на яп. языке).

Раздольская, В. И. (1981) В. Искусство Франции второй половины XIX века. М.: Искусство. 318 с.

Роден, Такамура Котаро и природа [Электронный ресурс]. URL: <https://ameblo.jp/erakutei/entry-12560548262.html> (дата обращения: 10.06.2025) (на яп. языке).

Скульптор. Поэт. Произведения Такамура Котаро. Их ценность [Электронный ресурс]. URL: <https://www.hakkoudo.com/weblog/2021/04/30/0407/> (дата обращения: 10.06.2025) (на яп. языке).

Скульптура Огивара Морио (Рокудзан) [Электронный ресурс]. URL: <http://roku-zan.jp/%E8%8D%BB%E5%8E%9F%E5%AE%88%E8%A1%9B%E7%A2%8C%E5%B1%B1%E3%81%AE%E5%BD%AB%E5%88%BB/> (дата обращения: 25.05.2025) (на яп. языке).

Я ходил смотреть работы Родена в музее Охара [Электронный ресурс]. URL: <https://4travel.jp/travelogue/11208242> (дата обращения: 15.07.2025) (на яп. языке).

Дата поступления: 01.09.2025 г.

AUGUSTE RODIN AND JAPANESE SCULPTORS
OF THE FIRST THIRD OF THE 20TH CENTURY

YU. L. KUZHEL

INDEPENDENT RESEARCHER

*To the blessed memory of Japan studies philologist,
professor Breslavets Tatiana Yosifovna*

The aim of the paper is to study the influence of A. Rodin's work on Japanese sculptors of the first third of the 20th century, the role of the French sculptor's heritage in the transformation of the plastique language of his Japanese students and followers, as well as to analyse the peculiarities of perception of Japanese aesthetics in the works of the European master. The task of the paper includes a comparative analysis of formal and conceptual aspects of works by A. Rodin's and key Japanese sculptors, an assessment of the maitre's role as a bridge between modern western culture and Japanese tradition. The subject of research is artistic and stylistic interconnections between A. Rodin's innovative methods and the evolution of Japanese sculptural practice.

Keywords: sculpture; new art; traditionalism and innovation; portrait; incompleteness; model; meditateness; context

REFERENCES

100-letie so dnia rozhdeniia: vystavka Moto Siuntaro v Khudozbestvennom muzee Rokudzan [online]. Available at: <https://artexhibition.jp/topics/news/20240530-AEJ2088388/> (accessed 20.05.2025) (in Japanese).

Akutagava, R. *Bungei kanse kodza* [online]. Available at: https://www.aozora.gr.jp/cards/000879/files/46227_26608.html (accessed 10.06.2025) (in Japanese).

Golova starika [online]. Available at: [Iida, M. *Rodin va ukie-e o do mita ka* \[online\]. Available at: \[https://spmoa.shizuoka.shizuoka.jp/_archive/tearoom/amaryllis/no62_7_j.html\]\(https://spmoa.shizuoka.shizuoka.jp/_archive/tearoom/amaryllis/no62_7_j.html\) \(accessed 01.07.2025\) \(in Japanese\).](https://www.google.com/search?q=&sca_esv=2fa4110dc5a9b4b6&biw=1821&bih=757&sxsrf=AE3TifPUBCTZs_9BtVgh1bOBa5gEEDoYfQ%3A1749038287750&ei=(accessed 10.06.2025) (in Japanese).</p>
</div>
<div data-bbox=)

Kagesato, T. *Takamura Kotaro sono dzenkan — ryugaku tayken dzengo* [online]. Available at: <https://www.bunka.pref.mie.lg.jp/art-museum/55868038939.htm> (accessed 01.07.2025) (in Japanese).

Kondo, T. *Musiakodzi Saneatsu to Sirakaba — riso to dzenetsu, akogare o tsuikiusuru tegami* [online]. Available at: <https://www.tokaiedu.co.jp/kamome/contents.php?i=1413> (accessed: 15.07.2025) (in Japanese).

Kotaro i Roden [online]. Available at: <https://koyama287.livedoor.blog/archives/1658201.html> (accessed 10.06.2025) (in Japanese).

Kuzhel', Iu. L. (2024) Formirovanie novoi iaponskoi skul'ptury. *Znanie. Ponimanie. Umenie*, №2, pp. 202–224.

Kuzhel', Iu. L. (2024) *Iaponskaia skul'ptura: skvoz' veka*. Moscow, Progress-Traditsiia. 559 p.

Mori, I. (a) *1920 nendai-no Nikhon tekokukai to Seie* [online]. Available at: <https://www.bunka.pref.mie.lg.jp/art-museum/55031038105.htm> (accessed 10.08.2025) (in Japanese).

Mori, I. (b) *1910 Nendai-no tekoku — Rodan dziue-no kbaikai* [online]. Available at: <https://www.bunka.pref.mie.lg.jp/art-museum/55022038096.htm> (accessed 10.08.2025) (in Japanese).

Nakakhara Teydziro [online]. Available at: <http://rokuzan.jp/%E4%B8%AD%E5%8E%9F%E6%82%8C%E4%BA%8C%E9%83%8E%E5%B1%95/> (accessed 10.06.2025) (in Japanese)

Razdol'skaia, V. I. (1981) *Iskusstvo Frantsii vtoroi poloviny XIX veka*. Moscow, Iskusstvo. 318 p.

Roden, Takamura Kotaro *i priroda* [online]. Available at: <https://ameblo.jp/erakutei/entry-12560548262.html> (accessed 10.06.2025) (in Japanese).

Skul'ptor. Poet. Proizvedeniia Takamura Kotaro. Ikh tsennost' [online]. Available at: <https://www.hakkoudo.com/weblog/2021/04/30/0407/> (accessed 10.06.2025) (in Japanese).

Skul'ptura Ogivara Morio (Rokudzan) [online]. Available at: <http://rokuzan.jp/%E8%8D%BB%E5%8E%9F%E5%AE%88%E8%A1%9B%E7%A2%8C%E5%B1%B1%E3%81%AE%E5%BD%AB%E5%88%BB/> (accessed 25.05.2025) (in Japanese).

Ia kbodil smotret' raboty Rodena v muzee Okbara [online]. Available at: <https://4travel.jp/travelogue/11208242> (accessed 15.07.2025) (in Japanese).

Submission date: 01.09.2025.

Кужель Юрий Леонидович — доктор искусствоведения, кандидат филологических наук, независимый исследователь. Адрес: 117519, Российская Федерация, г. Москва, Кировоградская ул., д. 21, к. 1. Тел.: +7 (495) 388-78-33. Эл. адрес: korkyr@yandex.ru

Kuzhel Yuriy Leonidovich, Doctor of Art History, Candidate of Philology, Independent Researcher. Postal address: 21, Kirovogradskaya St, Bldg. 1, Moscow, Russian Federation, 117519. Tel.: +7 (495) 388-78-33. E-mail: korkyr@yandex.ru