



Научная статья
УДК 7.047:761.1(520)“17”
DOI 10.46748/ARTEURAS.2026.02.009

Горы и деревья в «Альбоме рисунков Тайги» из фондов Сахалинского областного художественного музея



Малькова Ирина Геннадьевна

Сахалинский областной художественный музей, Южно-Сахалинск, Российская Федерация
i.malkova@sakhalin.gov.ru, SPIN-код (Science Index): 1504-7543



Лысенко Ольга Валерьевна

Независимый исследователь, Лондон, Великобритания
olyalys18@gmail.com

Аннотация. В статье представлен анализ формирования раннего пейзажного стиля японского живописца и каллиграфа Икэ Тайги (1723–1776) на примере «Альбома рисунков Тайги» и трех входящих в него работ из фондов Сахалинского областного художественного музея. Будучи основоположником жанров бундзинга («живописи образованных людей») и синкэйдзу (топографической живописи, или «истинных видов»), художник синтезировал традиции японской, китайской и корейской школ, интегрировав в них элементы европейского изобразительного искусства, и создал свой оригинальный стиль пейзажа. Трансформация японского пейзажа в XVIII веке была обусловлена расширением культурных контактов: распространением китайских ксилографических альбомов и проникновением европейской эстетики через голландские гравюры. Цель статьи — выявить ключевые факторы формирования пейзажного стиля в раннем творчестве Икэ Тайги, а также ввести в научный оборот произведения мастера из собрания Сахалинского областного художественного музея. В центре внимания находятся работы из первого тома «Альбома рисунков Тайги», изданного посмертно в 1803 году его учеником Гэппо Синрё. Данное издание стало вторым в истории Японии полноценным методическим руководством по живописи, созданным национальным автором (после «Корзины картинок» в шести томах Хаяси Морицу, 1721). Появление подобных альбомов ознаменовало отход японских художников от исключительного копирования китайских ксилографий и предвосхитило знаменитые «Манга» Кацусики Хокусая (1814–1819 и 1834–1878). До настоящего времени рассматриваемый альбом не становился объектом специального искусствоведческого исследования. Проведенное исследование опирается на комплекс искусствоведческих методов. Применение композиционно-художественного метода позволило проанализировать альбомные листы мастера. Благодаря культурно-историческому методу удалось выявить характерные особенности ранних пейзажей Икэ Тайги в контексте развития японского пейзажа и формирования жанра «бундзинга». Основные средства выразительности произведений определены с помощью образно-стилистического анализа альбомных листов. В результате исследования в ранних произведениях Икэ Тайги выявлен ряд стилеобразующих элементов пейзажа (изображения деревьев и гор) и влияние традиций дальневосточной

(китайской и корейской) живописи и западноевропейского изобразительного искусства, характерные для художественного почерка Икэ Тайги. Анализ этих компонентов позволил определить истоки авторского стиля художника, получившего наиболее полное воплощение в пейзажах зрелого периода творчества (1760–1770-е годы).

Ключевые слова: Икэ Тайга, альбом, ксилография, бундзинга (вэньжэньхуа), традиционный китайский пейзаж, синкэйдзу (истинные виды), европейская гравюра, японская живопись XVIII века, Сахалинский областной художественный музей

Для цитирования: Малькова И.Г., Лысенко О.В. Горы и деревья в «Альбоме рисунков Тайги» из фондов Сахалинского областного художественного музея // Искусство Евразии [Электронный журнал]. 2026. № 2 (41). С. 158–173. <https://doi.org/10.46748/ARTEURAS.2026.02.009>. URL: <https://eurasia-art.ru/art/article/view/1287>.

Original article

Mountains and trees in the “Album of Taiga’s Drawings” from the collection of the Sakhalin Art Museum

Irina G. Malkova

Sakhalin Art Museum, Yuzhno-Sakhalinsk, Russian Federation
i.malkova@sakhalin.gov.ru, SPIN-код (Science Index): 1504-7543

Olga V. Lysenko

Independent Researcher, London, United Kingdom
olyalys18@gmail.com

Abstract. This article analyses the development of the early landscape style of Japanese painter and calligrapher Ike Taiga (1723–1776), with a focus on his “Album of Taiga’s Drawings” (Taiga gafu) and three specific works from the collection of the Sakhalin Art Museum. As a pioneer of the Bunjinga (‘literati painting’) and Shinkeizu (‘true view’ or topographical painting) genres, Taiga synthesized Japanese, Chinese, and Korean traditions while incorporating elements of European fine art to create a highly original landscape style. The transformation of 18th-century Japanese landscape painting was driven by expanding cultural contacts, specifically the circulation of Chinese woodblock-printed albums and the introduction of European aesthetics through Dutch engravings. The study aims to identify the key factors that shaped Taiga’s early landscape style and to introduce works from the Sakhalin Art Museum into scientific circulation. The analysis focuses on pieces from the first volume of the “Album of Taiga’s Drawings”, which was published posthumously in 1803 by his pupil Geppo Shinryo. This edition was only the second comprehensive painting manual by a Japanese author, following Hayashi Moriatsu’s six-volume “Gasen” of 1721. The emergence of such albums marked a departure from the exclusive imitation of Chinese models and foreshadowed Katsushika Hokusai’s celebrated “Mangas” (1814–1819 and 1834–1878). However, to date, this album has not been the subject of a dedicated art-historical study. This research employs a multifaceted art-historical methodology. A compositional analysis was used to examine the structure of the artist’s album leaves, while a cultural-historical approach allowed for the identification

of characteristic features of Taiga's early landscapes within the broader evolution of Japanese painting and the formation of the Bunjinga genre. Furthermore, a stylistic and formal analysis was used to determine the primary expressive means of the works. The study identifies several formative landscape elements, specifically the rendering of trees and mountains, and highlights the influence of Far Eastern traditions and Western European art on Taiga's artistic style. Through this analysis, the origins of the artist's manner, which reached its full maturity in the landscapes of the 1760s and 1770s, are revealed.

Keywords: Ike Taiga, album, woodcut, Bunjinga, Chinese landscape tradition, Shinkeizu, European engraving, 18th-century Japanese painting, Sakhalin Art Museum

For citation: Malkova, I.G. and Lysenko, O.V. (2026) 'Mountains and trees in the "Album of Taiga's Drawings" from the collection of the Sakhalin Art Museum', *Iskusstvo Evrazii = The Art of Eurasia*, (2), pp. 158–173. doi:10.46748/ARTEURAS.2026.02.009. Available from: <https://eurasia-art.ru/art/article/view/1287>. (In Russ.)

Введение

Японский художник Икэ Тайга (1723–1776), основоположник школы *нанга* («картины Юга», известной также как *бундзинга*, или «живопись интеллектуалов») и создатель жанра *синкэйдзу* (топографической живописи, или «истинных видов»), прославился своей свободной, живой, оригинальной манерой письма. Согласно данным Государственного каталога Музейного фонда Российской Федерации, представленность работ Икэ Тайги в музеях России ограничена двумя коллекциями: два живописных свитка хранятся в фондах Государственного музея искусства народов Востока (Москва), три ксилографии (поступление 2024 года, дар Н. Турубарова) — в Сахалинском областном художественном музее (Южно-Сахалинск). Редкость подлинников обусловила тот факт, что в советском и российском искусствоведении о творчестве Тайги существуют лишь отдельные упоминания. Так, в монографии «Кацусика Хокусай» (1975) Б.Г. Воронова называет крупнейших мастеров школы *нанга* (бундзинга) и ставит среди них имя Икэ Тайги на первое место [1, с. 12]. В статье Н.А. Завьяловой (2017) художник характеризуется как продолжатель ретроспективной традиции, «заклучавшейся в непрерывном изучении искусства древних китайских художников и подражании им» [3, с. 5]. В свою очередь, О.И. Чердакова (2016) в контексте анализа роли китайской традиции в японской живописи исследует технику «живописи пальцем» (*сибига*), определяя Тайгу как крупнейшего представителя жанра бундзинга [3].

В статье Г.Б. Шишкиной «Проблемы атрибуции японской живописи позднего средневековья» (1996) имя Тайги напрямую не упоминается, однако автор подробно изучила развитие художественных тенденций в Японии XVIII века — образование

множества школ и направлений, среди которых выделен жанр бундзинга помимо широко известного укиё-э [4]. Кроме того, Г.Б. Шишкина высоко оценила роль ксилографии в деле распространения и популяризации искусства живописи, что важно для опубликованных в виде ксилографий рисунков Тайги.

Для подготовки статьи также использовались труды о китайской академической живописи Т.А. Постреловой [5] и Н.А. Виноградовой [6], а также работы разных лет Н.С. Николаевой, посвятившей свои научные изыскания подробному исследованию школ японской живописи вплоть до XVI века [7; 8].

За рубежом творческое наследие Икэ Тайги, включая работы из «Альбома рисунков Тайги»¹ (池大雅画譜), представлено значительно шире. Произведения мастера хранятся в собраниях Метрополитен-музея (Нью-Йорк), Музея искусств Кливленда, Художественного музея Филадельфии, Британского музея, а также в Токийском национальном музее. Зарубежная историография, посвященная Тайге, весьма обширна: в основном это статьи в каталогах персональных выставок мастера или совместных экспозиций с его талантливой ученицей, художницей и супругой Икэ Гёкурэн (1727–1784; специалисты [5, и др.] называют ее либо Гёкурэн, либо Токуяма Гёкурэн — в Японии и Корее при замужестве женщина фамилию не меняет).

В книге японских ученых Ёсико Ёнэдзавы и Тю Ёсидзавы «Японская живопись в стиле интеллектуалов» (1974) [9], посвященной формированию и развитию живописи *нанга* в XIX – начале XX века и причинам ее возникновения, наряду с биографиями представителей данного течения описан и творческий путь Икэ Тайги. Рассматривая

¹ Здесь и далее для перевода названий с японского авторы статьи используют «Японско-русский учебный словарь иероглифов» Н.И. Фельдман-Конрад (М.: Живой язык, 2010).

интересующий нас период жизни Тайги, авторы затрагивают тему обучения живописи по китайским образцам: «Тайга изучал живопись по китайским учебникам и даже делал прямые копии с картин из альбомов “Восемь видов живописи” и “Слово о живописи из Сада с горчичное зерно”» [9, р. 44], а также с различных образцов китайской живописи как подлинных, так и поддельных. Исследователи упоминают и путешествия мастера по Японии, указывая конкретную дату — 1748 год, а также его пребывание в Эдо: «Там он прославился своими рисунками, сделанными пальцем, и его приглашали рисовать в этой манере на банкетах и других мероприятиях» [9, р. 42]. Важным этапом стало знакомство Тайги с западным искусством: «Во время визита в Эдо в 1748 году на Тайгу произвели большое впечатление западные картины, которые он увидел в доме врача-травника Норо Гэндзё» [9, р. 43]. Там он осознал, как создается «вещь трехмерных форм и пространственного расположения — этого было достаточно для того, чтобы он применил эти новые концепции в собственной работе» [9, р. 44]. Итогом анализа данного периода жизни художника становятся выводы: «...Пока Тайга разрабатывал собственный стиль, он черпал вдохновение в японской, китайской и западной культурах. <...> его пейзажи не только отражают его любовь к живописи и путешествиям, но и являются результатом интереса к реализму и неприятия философии японской школы Кано, согласно которой живопись должна копировать более ранние работы, следуя канонам, передающимся из поколения в поколение» [9, р. 62–63].

В монографии Мелинды Такэути «Истинные виды Икэно Тайги: язык пейзажной живописи Японии XVIII века» (1992) исследователь сосредоточен на развитии пейзажного направления *синкэйдзу* (真景図 — «истинные виды») [10], предполагающего опору на натурные впечатления мастера в противовес вымышленным ландшафтам. В работе анализируются пейзажи Икэ Тайги, созданные во время его путешествий по Японии в 1750–1760-х годах.

В статье Марко Мечарелли «Художники в Нагасаки: стиль и художественные влияния в период Токугава (1603–1868)» [11] исследуется влияние китайского изобразительного искусства на культуру Японии через храмы и монастыри буддийской школы Чань (яп. Дзэн), в частности монастырь Мампуку-дзи близ Киото, где получил классическое китайское образование Икэ Тайга. По мнению М. Мечарелли, «распространяемые китайскими монахами на территории Японии отпечатанные в технике ксилографии руководства по живописи сыграли решающую роль в развитии изобразительного искусства Японии XVIII века, в частности такого направления, как бундзинга — живописи образованных людей» [11, р. 185], одним из лидеров которой стал Икэ Тайга.

В каталоге Роберта Т. Сингера «Эдо: искусство Японии 1615–1868» (1998) [12] опубликован ряд работ в стиле нанга-бундзинга, сложившемся в эпоху Эдо. В их число вошли произведения Икэ Тайги разных лет, включая ранние листы, на основе которых автор исследует характерные черты его индивидуального стиля и заимствований. Р.Т. Сингер противопоставляет эстетику укиё-э искусству нанга (бундзинга), в котором отсутствовали сцены городской жизни, «уличная толпа, люди за их повседневными занятиями, известные фигуры культурного полусвета (*demimonde*) — борцы сумо, куртизанки, актеры Кабуки» [12, р. 45].

Ан Хвичжун в статье «Корейское искусство: его особенности и развитие», подготовленной к каталогу выставки «Ветер в соснах... 5000 лет корейского искусства» (2010), рассматривает расцвет жанра *мунинхва* (кор. 文人画 — «живопись интеллектуалов», или *намчжонхва* — 南宗畫, «картины южного направления») в Корее XVIII века. Взаимосвязи этого направления с японской школой *бундзинга* (文人画 — «живопись образованных людей», или *нанга* — 南画, «картины Юга»), по нашему мнению, еще предстоит подробно изучить. Тем не менее известно, что Икэ Тайга не только был знаком с корейской «южной школой», но и состоял в переписке с корейскими художниками *мунинхва* и интеллектуалами, например, с Ким Юсином [13].

Исследователь позднесредневековой Кореи Чон Янмо в статье «Искусство повседневной жизни» (1993) рассматривает возникновение в корейской живописи жанра «истинных видов» — *чингён сансухва* (眞景山水畫) в творчестве корейского художника Чон Сона (정선, 1676–1759) и его влияние на искусство бундзинга в Японии [14].

Ронда и Джеффри Купер в книге «Шедевры искусства Китая» (1997) рассматривают увлечение японских художников творчеством китайского мастера Ма Юаня [15], к их числу принадлежал и Икэ Тайга.

Работы, посвященные изучению альбома Икэ Тайги, найти не удалось, тем не менее он представляет значительный искусствоведческий интерес. «Альбом рисунков Тайги» стал вторым в истории Японии руководством по живописи, созданным художником для своих соотечественников. Первым подобным изданием был шеститомный труд Хаяси Морицу «Корзина картинок» (画筌, Гасэн, 1721), а наиболее известным продолжателем этой традиции позже стал Кацусика Хокусай с его знаменитой серией «Манга» в пятнадцати томах (1814–1819 и 1834–1878). До появления этих работ японские мастера в обучении опирались преимущественно на китайские ксилографические образцы.

Первый том альбома и отдельные листы из него представлены в ряде ведущих мировых собраний. В частности, произведения из этого

издания хранятся в Метрополитен-музее (Нью-Йорк) — три оригинальных листа и один дубликат, а также в Британском музее (Лондон), обладающем коллекцией из 14 листов. Собрание Сахалинского областного художественного музея включает три графических листа, которые теперь также вводятся в широкий научный оборот.

Цель представленного в статье исследования заключается в выявлении ключевых факторов формирования пейзажного стиля в раннем творчестве Икэ Тайги (1723–1776) и введении в научный оборот ранее не исследованных произведений мастера из собрания Сахалинского областного художественного музея. В работе применены культурно-исторический, композиционно-художественный и образно-стилистический методы.

Новые тенденции в развитии пейзажной живописи Японии XVIII века

В истории изобразительного искусства Японии XVIII век если не самый плодотворный, то определенно самый богатый именами, многообразием и новаторством. В стране продолжали существовать ведущие школы живописи — Кано (при дворе сёгуна Токугава в Эдо) и Тоса (при императорском дворе в Киото), названные по именам своих основателей и создававшие ширмы и свитки для украшения интерьеров дворцов знати. Но развивалась и школа Корины (尾形光琳, 1658–1716, стиль Ринпа), представители которой переносили приемы живописи в область декоративно-прикладного искусства, например, в роспись вееров и лаковых шкатулок, потребителями которых становилась уже не только придворная аристократия, но и представители состоятельных городских сословий.

Однако и в традиционных школах происходят изменения: школа Кано уходит от традиции монохромного китайского пейзажа. Основными качествами произведений японской живописи этого периода стали декоративность, эпичность и символизм. Новыми чертами также становятся натурные наблюдения и их перенос в композиции: «Уже в творчестве Огата Корины мы впервые сталкиваемся с таким явлением, как зарисовки с натуры, которые используются художником в качестве подготовительного материала для декоративных росписей на ширмах» [7, с. 16].

Тогда же в городской среде рождается свое искусство — *укиё-э* (浮世絵 — картины изменчивого мира), внутри которого самым ярким явлением стала цветная гравюра на дереве с изображением красавиц и актеров театра Кабуки. «Искусство *укиё-э* выдвинуло на первый план человека. Казалось бы, забыт традиционный классический пейзаж как искусство постижения законов

Вселенной» [1, с. 53]. Пейзаж в *укиё-э* первой половины XVIII века присутствовал в произведениях поначалу только как деталь или элемент фона, связанный с временем года. Во второй половине XVIII века целый ряд художников, в том числе и работающих в жанре популярной гравюры, возвращается к пейзажу. Так, Кубо Сюмман (窪俊満, 1757–1820) создает триптих «На берегу Томагава», где пейзаж в композиции — всё еще фон для действия, но это уже не отдельный элемент, а развернутая картина природы. По мнению Б.Г. Вороновой, именно тогда «камерный лирический пейзаж возникает в творчестве японских графиков XVIII века» [1, с. 69].

Середина XVIII века отмечена распространением конфуцианских идей, усилением влияния китайской философии на культуру и искусство Японии. Возвращение к китайской традиции было не ново для искусства Японии, ведь «черты стиливой общности наблюдались во всех жанрах японской живописи, начиная с VIII до начала XIII века, сначала на основе большой близости к китайским образцам» [7, с. 19]. А во второй половине XVII – XVIII веке под давлением новой маньчжурской династии Цин традиционная культура Китая приходила в упадок. Представители китайского буддизма, конфуцианские ученые эмигрировали в Японию, где с разрешения правительства основывали храмы, украшая их привезенными реликвиями, распространяя классические книги и альбомы с образцами для живописцев. Так, уже в 1679 году появляется изданное в Японии в технике цветной ксилографии теоретическое руководство по китайской живописи «Слово из сада величинной с горчицей зерно» (芥子園畫譜), где были собраны все основные правила написания скал, деревьев, цветов, иллюстрированные разнообразными примерами из творчества великих китайских художников.

Это способствовало новому этапу увлечения китайским искусством в Японии и зарождению нового направления в японской живописи — школы *нанга*, или *бундзинга*. Это были картины, написанные в стиле пейзажей художников китайской династии Южная Сун (1127–1279), устои которого требовали «изобразить идею и активно подключить мышление смотрящего, заставляя его сопереживать, что приводило художника к необходимости лаконично использовать художественные средства, оставляя большую часть свитка светлой (незаполненной), прибегая к асимметричной композиции <...> подкрепляя мысль картины несколькими иероглифами поэтического произведения» [5, с. 89]. Школа *бундзинга* сформировалась в Японии в конце XVII – начале XVIII века под воздействием южнокитайской школы живописи, выступившей за право независимого, не связанного

с каноном наблюдения, против норм академической северной школы. Главными центрами бундзинга в Японии стали сначала город Нагасаки, а затем Осака и Киото. Однако, по мнению Е. Ёнидзавы и Т. Ёсидзавы, «хотя причины, повлиявшие на это, известны — появление привлекательных альбомов с инструкциями по рисованию, напечатанных в технике ксилографии, и приток таких художников, как И Хай (И Фу-цю) и дзэн-священники-художники Обаку из Китая, — они не объясняют, почему японские художники вдруг решили перенять новый стиль. Возможно, самой веской причиной стало творческое затишье, наблюдавшееся в традиционных японских стилях, особенно в живописи школы Кано, которую поддерживал сёгун в Эдо» [9, р. 14].

Одним из центров распространения китайских культурных традиций становится храм Мампуку-дзи в Удзи близ Киото, где исповедовали дзэн-буддизм (кит. 禪, чань). Именно там японские мастера после долгого перерыва возобновили тесное знакомство с древней китайской культурой и четырем наиболее почитаемыми в ней искусствами, находящимися в глубоком взаимодействии: живописью, поэзией, каллиграфией и музыкой. Они сформировали собственную школу бундзинга на основе искусства мастеров китайской династии Южная Сун, не отвергая при этом традиции Северной Сун. По мнению Цудзи Нобуо, японская бундзинга (или нанга, «южная школа») действительно объединила северную и южную традиции (собственно китайскую вэньжэньхуа), существовавшие в периоды Мин и Цин [10, р. 12]. Художники Киото — культурной столицы с глубокими буддийскими и придворными традициями — подняли волну увлечения искусством Китая, где «для живописи наивысшим расцветом стало время с X по XIII столетие, именно тогда были заложены основы почти всех живописных стилей», а «пейзаж становится самым главным жанром; крупнейшими мастерами школы стали Икэно Тайга (1723–1776), Ёса Бусон (1716–1784), Ватанабэ Кадзан (1793–1841) и Томиока Тэссай (1836–1924)» [1, с. 12].

Японская живопись XVIII века менее популярна, чем гравюра укиё-э, ставшая визитной карточкой Японии для всего мира, чей расцвет также пришелся на этот период. Тем не менее Икэно Тайги известен как новатор, который, преодолев жесткие рамки сложившихся традиций, внес большой вклад в создание новых направлений японской живописи того времени, которое можно назвать эпохой Просвещения.

Икэ Тайга — художник пейзажа

С шести лет Икэно Тайга обучался каллиграфии в буддийском (дзэн) храме Мампуку-дзи близ Киото, пользуясь его библиотекой китайских

философских книг и художественных изданий. Благодаря монахам Мампуку-дзи уже в юные годы Тайга был дружен с китайским художником и гравером печатей И Фудзю (伊桴鳩, 1698–1747?), жившим в Нагасаки и работавшим в стиле бундзинга, а также с японским философом и мастером изображения бамбука Янагисавой Киэном (柳沢淇園, 1706–1758), стоявшим у истоков формирования направления бундзинга и ставшим его наставником в композиции. С храмом Мампуку-дзи и его традициями Икэно Тайга был связан до конца жизни.

В 15 лет Тайга при поддержке рано овдовевшей матери открыл в Киото собственный магазин-мастерскую по росписи вееров: «для росписи своих вееров Тайга использовал темы из китайской книги ксилографий “Восемь видов живописи” (八種画譜)» [10, р. 2], опубликованной в Китае в 1628 году и переизданной в Японии в 1672 и 1710 годах.

Со временем Тайга расширил дело, предложив покупателям резьбу печатей, каллиграфическое написание писем и поздравлений; он также принимал заказы на роспись храмов. Однако традиционный образ жизни художника бундзинга также привлекал его. На академическую живопись Китая конца XII – середины XIII века, которую он изучал, оказывали влияние даосские и буддийские воззрения, где темы уединения, слияния с природой и естественного образа жизни были доминирующими. Источником вдохновения для Тайги было творчество китайского художника Ма Юаня (馬遠, 1160–1225), который разработал более интимный, лирический стиль пейзажной живописи и создал «разделенные по диагонали композиции» [15, с. 83–84].

Воспитанный в традициях китайской каллиграфии и академического пейзажа, где «на смену грандиозным, полным пафоса, тщательно и продуманно сконструированным монументальным композициям X – начала XII века, когда законом было изображение беспредельного космогонического ландшафта и огромных величественных скал, пришло воспевание будничной и простой природы, окружающей человека, пришли картины, эмоционально насыщенные, узкие по теме и камерные по ее решению» [5, с. 116], Тайга уже в своих ранних работах пытался соединить традиции двух школ живописи, сложившихся в Японии: основанной на китайских канонах школы Кано и утверждавшей стиль национального пейзажа школы Тоса.

К двадцати годам, в 1743 году, Тайга полностью осознал себя членом сообщества художников-интеллектуалов бундзинга и сократил свою фамилию Икэно (池野) до одного иероглифа — Икэ (池), как это было принято в Китае. В качестве

мастера бундзинга в 1744–1749 годах он предпринял несколько путешествий по центральной Японии (остров Хонсю): на восток до Канадзавы и Никко, к горе Фудзи и в Эдо. Посещая храмы и монастыри, украшенные старинными росписями, он делал многочисленные зарисовки с натуры, разрабатывая стиль пейзажа, который впоследствии стал ведущим в его творчестве.

По мнению исследователя М. Миллер, в 1744–1749 годы случилось то, что направило его искусство к иным формам: «Его тяга к путешествиям, склонность к актуализации живописи (в отличие от устоявшихся форм), активные поиски нового стиля, особенно через творчество китайских художников, мечты о проникновении в его собственную живопись поэтической чувствительности и стремление обрести аудиторию, которой будет близко его уникальное видение» [10, р. 3]. Известное произведение Икэно Тайги, выполненное в 1744 году, — «Ивы в Вэйчэне» (Музей искусств Цуруи, г. Ниигата, Япония) — уже создано в стиле бундзинга.

Добравшись до столицы, молодой художник на некоторое время задержался там, чтобы вместе с другими живописцами и литераторами посещать дом врача, переводчика с голландского и популяризатора западных наук — *рангаку* (蘭学 — «голландские науки», или западные знания) — Норо Гэндзё (野呂元丈, 1693–1761), собравшего коллекцию голландского искусства: картин и гравюр. Так Тайга познакомился с образцами западноевропейской живописи и графики, ее композицией, приемами передачи объема и линейной перспективы.

Молодой художник «открыл новые пути наблюдения и понимания пейзажа, создав стиль, который исследователи называли *синкэй-дзу* (真景図 — «истинные виды»), предполагавший использование эмпирического метода и выражение индивидуального духа мастера, что стало определяющим для его более поздних работ в жанре пейзажа. Несколько произведений в жанре синкэйдзу <...> представляют впечатления художника о первом путешествии в Эдо в 1748 году» [16].

Одним из самых популярных видов пейзажа в Японии было изображение знаменитых мест — *мэйсё-э* (名所絵). Однако «в противоположность традиции “истинные виды” Тайги настолько отличались от прежних образцов, что для их обозначения

был создан новый термин “синкэйдзу”» [9, р. 13]. Ведь до XIV века, по мнению С. Иэнага, «в композициях мэйсё-э, несмотря на географическую точность обозначения известных красивых мест — Асукагава, Сумиёси, Тацутагава, Мусаси и т.п., изображалась вовсе не конкретная местность, а некий идеализированный поэзией образ, так что автор такой картины скорее всего писал ее, не покидая столицы» [7, с. 171].

Путешествия давали художнику возможность не только созерцать природу, подобно китайским классикам, писавшим умозрительные картины на основе философских обобщений, но и наблюдать за ее объектами, как это делали мастера западного пейзажа и современники Икэно Тайги, знакомые с европейским искусством. Среди последних — Огата Корин, использовавший натурные зарисовки и создавший собственную школу декоративных росписей, и позднее Маруяма Окё (円山 応挙, 1733–1795), который, «используя традиционную тематику, открывал мир природы, наблюдаемый глазом, почти осязаемый и потому особенно близкий человеку» [8, с. 141]. В ранних пейзажах Тайги в стиле бундзинга, как и у его предшественников — последователей вэньжэньхуа эпох Сун, Мин и Цин, события отсутствуют: «Истории и событий в них нет. Приметы повседневной жизни также отсутствуют. Природа бессобытийна, бесконечна во времени: ни бури, ни шторма, ни драматичного заката, разве что далекая густая дымка. Неподвижная дымка. Природа неактивна и в ней отсутствуют яркие тона, <...> она внушительна и величественна в своих горах и их лесах — природа не подвергается человеческому воздействию, ни производству, ни культурным наслаждениям» [12, р. 42]. В то же время в пейзажах Тайги обнаруживаются эксперименты в пейзаже с использованием приемов западноевропейского искусства. Исследователи выделяют создание им «эффекта легкой игры формами» [12, р. 277] — уменьшение их размеров согласно нетрадиционной для Японии линейной перспективе («Захватывающие виды Муцу», 1749; «Истинный вид залива Кодзима») [12, р. 311], низкую линию горизонта («Гора Фудзи»²), единственный источник света («Пирушка в Луншане»; картина 1 из серии «Шесть перспектив»³, 1766) и репуссуар («Луншань»⁴); «Павильон Дайхи»⁵; «Пьем в лодке под

² Ikeno Taiga. Mount Fuji. Oil on paper. H. 123.2 cm, W. 54.6 cm. Princeton University Art Museum // Princeton University Art Museum [website]. URL: <https://artmuseum.princeton.edu/art/collections/objects/133922> (дата обращения: 15.01.2026).

³ Ikeno Taiga. Six Perspectives. 1776. Ink and color on paper. 136 × 59 cm // Fischer F., Kinoshita K. Ikeno Taiga and Tokuyama Gyokuran. Japanese Masters of the Brush. Philadelphia: Philadelphia Museum of Art; New Haven: Yale University Press, 2007. P. 309. URL: https://commons.wikimedia.org/wiki/Category:Ikeno_Taiga#/media/File:IKE_NO_TAIGA_Six_Perspectives-1.jpg (дата обращения: 15.01.2026).

⁴ Ikeno Taiga. Lungshan, digital image. Before 1776 // Wikimedia Commons. URL: https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Ike_Lungshan.jpg (дата обращения: 15.01.2026).

⁵ Ikeno Taiga. Daihi Pavillon. Before 1776 // Wikimedia Commons. URL: https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Ike_Taiga.jpg (дата обращения: 15.01.2026).

осенней луной»⁶). Тайга не повторяет своих предшественников — китайских пейзажистов середины XII – XIII века: вскоре он полностью отказывается от изображений дымки, которой обычно окутан дальний план, облаков. Его письмо характеризуют широкие, извилистые, иногда двойные или тройные (для передачи объема) линии контура, различающиеся по тону, а также точки и короткий штрих. В композициях альбомных листов, как и в станковых пейзажах Тайги, материалы только деревья и скалы, остальное (в пространстве белого листа бумаги) — плод воображения художника и зрителя.

Альбомы

Формат альбомов со страницами разной величины (вертикальные и горизонтальные прямоугольные листы бумаги или шелка, от 9 до 60 см в одном измерении), но всё же камерный по сравнению со стенными росписями, росписями на ширмах или иногда многометровыми горизонтальными свитками, был известен давно. Так, «альбомы, имеющие скорее природоведческий характер и ценность, чем живописный», создавал Чжао Цзи (1082–1136) — император династии Сун, увлекавшийся живописью и основавший в 1111–1117 годах Академию живописи в Китае [5, с. 78].

В Китае, как и в Корее, для альбома в XVI–XIX веках был характерен жанр «цветы и птицы», в котором работали художники — буддийские монахи (например, Ло Куньцань, вторая половина XVI века; Ши Тао, 1642–1707). Путешествия китайских мастеров начали изображать в альбомах в XVII веке (Ли Юй, 李漁, 1610–1680) [13, с. 10].

С проникновением в Японию китайского жанра живописи вэньжэньхуа (получившего здесь название бундзинга) японские художники не только учились, копировали, развивали живописный стиль своих китайских и корейских коллег, но и подражали их традиционному стилю жизни — жизни постоянного путника, отшельника. Поэтому альбомы, отражающие увиденное, стали неотъемлемой частью творчества художников бундзинга.

Исследователям известно не менее десяти альбомов Икэ Тайги. Самым знаменитым по праву считается альбом «Десять возможностей и десять удовольствий» (十便十宜), созданный в 1771 году на стихи китайского поэта Ли Юя (Ли Ливэна, 李立翁, 1610–1680) совместно с художником Ёса Бусоном (与謝蕪村, 1716–1784). Для этого альбома Тайга написал десять живописных листов на тему

«Десять возможностей», а Бусон — десять листов на тему «Десять удовольствий». Альбом сохранился в оригинальном виде.

Известен также «Альбом гор и вод» (山水畫譜) — совместный труд с китайским мастером И Фуцзю, отпечатанный в 1803 году в технике ксилографии. На Дальнем Востоке ксилография является не только самостоятельным видом искусства (как китайский лубок или японская гравюра), но и весьма успешно применяется для тиражирования живописных произведений [4, с. 242].

«Альбом рисунков Тайги» (大雅堂画譜) создан в 1748 году. В этой статье рассмотрены листы из этого издания, опубликованного в Киото в 1803–1804 году — уже после смерти художника. Для печати рисунки были переведены на деревянные доски учеником Тайги, буддийским монахом Со Гэппо Синрё (月峰), и объединены в трехтомник (третий том вышел в 1805 году). Нам известны два тома альбома: первый содержит 18, второй — 15 сложенных пополам листов с каллиграфическими текстами и изображениями. Первый том включает предисловие и послесловие о путешествии Тайги в Эдо и к горе Фудзи, выполненные каллиграфом Минагавой Киэном (皆川淇園, 1734–1807). При жизни мастера Киэн часто создавал надписи на его работах⁷; он был известен как философ, поэт и художник школы нанга, один из крупнейших знатоков и исследователей китайской культуры.

Первый том альбома, к которому относятся все три ксилографии из фондов Сахалинского областного художественного музея (СОХМ), можно разделить на две темы: деревья («Дерево», СОХМ КП-11609, Г-4799; «Сосна», СОХМ КП-11610, Г-4800) и горы («Множество камней. 6-й вид», СОХМ КП-11611, Г-4801). Точное расположение листов внутри издания неизвестно, так как нумерация отсутствует; произведения в нем могут располагаться в свободной последовательности. Однако, по мнению П.С. Одиноковой, «нередко художники выбирали определенный порядок расположения работ. В конце эпохи Мин — начале Цин художники нередко располагали пейзажи согласно временам года, от весны к зиме, или заканчивали свои альбомные серии изображением зимнего пейзажа...» [17, с. 183]. Располагая только тремя отдельными листами из альбома, мы группируем их тематически: сначала рассматриваем работы, посвященные деревьям, затем — лист с изображением гор.

⁶ Ikeno Taiga. Drinking in a Boat Under the Autumn Moon. 1771. Ink and color on paper. 33.7 × 54.6 cm (13 5/16 × 21 1/2 in.), Yale University Art Gallery, New Haven, CT, acc. no. ILE1999.13.9, digital image // Yale University Art Gallery [website]. URL: <https://artgallery.yale.edu/collections/objects/77859> (дата обращения: 15.01.2026).

⁷ Ikeno Taiga. Taigado gafu 大雅堂画譜 (Taigado Painting Manual). 1804. British Museum, London, acc. no. 1979,0305,0.402, digital image // The British Museum Collection [website]. URL: https://www.britishmuseum.org/collection/object/A_1979-0305-0-402 (дата обращения: 31.01.2025).



1. Икэ Тайга.
Сосна.
Из «Альбома
живописных
рисунков Тайги».

1804.

Бумага, ксилография
цветная.

18,5 × 24,6.

Япония, г. Киото.

Из фондов

Сахалинского областного
художественного музея,
СОХМ КП-11610, Г-4800/в,
ГК № 49355085

Произведения из «Альбома живописных рисунков Тайги»

Композиции Икэ Тайги горизонтальные, выполнены на прямоугольных бумажных листах. Изображения одного или нескольких объектов свободно расположены на листе. Ученик и последователь великих китайских живописцев Академии Южной Сун, Тайга освоил основные техники и приемы классической живописи по известным трактатам и ксилографиям с характерной «для Академии второй трети XII – XIII века конкретизацией жизни каждого дерева и ручейка» [5, с. 120] и использовал постулаты Ли Чэна (李成, 919–967), выделившего «три приема письма тушью: размывы хунжань, штрих цунь для прожилок камня и дьянь — точки, кляксы для рисунка листьев дерева» [13, с. 394].

Фондом для его композиций служит пустота — светлый тон бумаги, символизирующий бесконечное пространство земли и неба. Тем самым автор иллюстрирует идею китайского южносунского пейзажа о соотношении *сюй* (пустоты) и *ши* (заполненности): «В так называемой ши содержится

сюй, а в так называемой сюй всегда есть ши» [13, с. 394].

Для двух рассматриваемых композиций художник выбирает единичные объекты, выдвигая их на передний план.

Изображение единичных объектов — традиционная тема классической китайской живописи эпохи Северной Сун. Примером может служить творчество Вэнь Туна (文同, 1019–1079), избравшего своим объектом бамбук [15, с. 79], или Юнь Шоупина (惲壽平, 1633–1690) — представителя китайской живописи эпохи Цин. В творчестве корейских и японских художников до XVIII века даже в камерном формате альбомных листов единичные изображения практически не встречаются: законченные произведения всегда представляют собой композицию из двух или более объектов. Тем не менее, по нашему мнению, и единичное изображение в дальневосточной живописи может называться композицией — сочетанием изображения объекта и пространства, той самой пустоты, о которой говорится в трактате «Слово о живописи

из сада с горчичное зерно»: «Слова “суй” (“пустота”), “кун” (“пустотность”) и “куан” (“пустынный”) <...> имеют глубокий философский смысл. <...> Это насыщенная смыслом пустота в некотором отношении аналогична известной даосской системе увэй — недеяния, <...> в которой скрыта большая энергия» [13, с. 377], пространство, открытое для воображения зрителя.

Рассмотрим изображение «Сосна» из «Альбома живописных рисунков Тайги» (ил. 1). Изображение деревьев — это традиционный мотив классической японской живописи, сосны — постоянный мотив классического монохромного пейзажа [7, с. 82]. Сосна символизировала первый месяц года [18, с. 116].

По мнению Н.С. Николаевой, исследователя декоративных росписей школ Кано, Сотацу и Корина, «ствол дерева образует костяк композиции картины. В нем заключено основное динамическое начало. Изгиб ствола создает главное направление движения <...> справа налево в пространстве, параллельном плоскости картины...» [7, с. 57].

Сосна из альбома Икэ Тайги занимает большую часть горизонтального пространства листа. Автор не показывает зрителю, где именно он увидел дерево: на вершине горы или на обрывистом берегу ручья. Сосна будто парит над землей. Мы видим ее верхушку, упирающуюся в небо, которое будто пригибает ее вниз. Изображение этого дерева с толстым искривленным стволом и раскидистыми, с изломами, ветвями в японской живописи более всего напоминает изображение сосны в настенной росписи Кано Мотонобу (狩野 元信, 1476–1559) «Водопад» (1513) [7, с. 49], где художник уже избегает сплошного черного контура в изображении ствола и ветвей, освобождая дерево в композиции для движения. В то же время контур ствола у Тайги ближе к живописи на ширме Огата Корина «Цветение красной и белой сливы» (ок. 1714–1715) [7, с. 191], где очертания созданы прерывистой линией, меняющей толщину, и цветом. В изображении сосны у Тайги нет монументальности, присущей мастерам школ Кано и Корина. В ней нет «скрытой мощи, которая внушает страх», о чем писали старые мастера [13, с. 66]. Сосна у молодого художника Икэ Тайги — это старое дерево с пышной зеленой кроной, растущее и тянущее свои ветви в пространство, заполняя его жизнью. В изображении ствола и хвои мастер внес также элемент, присущий

новой живописи XVIII века с ее западным влиянием: он передал освещенность сосны, ее ствола, нижней и средней части кроны из единого источника света с помощью более светлых тонов охры и зеленого. Светотень также выявляет наклон дерева от первого плана в глубину пространства композиции. Объем кроны достигается методом кьяроскуро: у Тайги это наложение зеленых игл поверх охристых — прием, известный в Японии как *тарасикоми*, который любил использовать в своих декоративных росписях Таварая Сотацу [7, с. 101], а затем и Огата Корин [7, с. 145].

Представленный в альбоме образ сосны Тайга использует как образец в своих последующих работах: «Гора Фудзи. Вид с залива Таго-но-ура»⁸ и «Визит друзей в горы»⁹. В 1773 году Маруяма Окё — продолжатель реалистического направления в японской живописи — создает роспись парных ширм «Сосны под снегом», где развивает тему единичного изображения: мотив одинокой сосны, так же «парящей» в пространстве.

В дальневосточной живописи на протяжении столетий, помимо сосны, принято было изображать сливу, персик, абрикос, иву и клен. Эти образы несли в себе не только эстетический смысл, но и глубокое символическое значение. Традиция сохранялась вплоть до XVIII века, когда художники-путешественники начали не только созерцать, но и наблюдать природу, постепенно расширяя круг изображаемых объектов.

В композиции Икэ Тайги «Дерево» (ил. 2) сложно точно определить вид этого листового растения. В этом альбомном листе, как и в изображении «Сосны», художник, с одной стороны, следует классической китайской традиции, записанной в теоретических работах по технике живописи. Так, Ван Гай (王概, вторая половина XVII века), автор первого тома трактата «Слово о живописи из Сада с горчичное зерно» (1679–1818), считал, что принцип инь и ян «диктует естественное размещение ветвей в пространстве: четыре ветви должны создавать ощущение воздуха вокруг дерева» [13, с. 398]. С другой стороны, Тайга применяет новые приемы: использует светлый коричневый контур, местами добавляя к нему еще более светлые утолщенные линии для создания объема. В изображении листы он использует метод старых мастеров: в период Сун изображали листья точками [13, с. 67] — прием, который вполне напоминает европейский пуантилизм. М. Такэути

⁸ Ikeno Taiga. Mount Fuji. Overlooking from Tago no Ura Bay. Ink and color on paper. Yale University Art Gallery, New Haven, CT, acc. no. 2006.131.8a–d. Digital image // Yale University Art Gallery [website]. URL: <https://artgallery.yale.edu/collections/objects/111554> (дата обращения: 03.03.2026).

⁹ Ikeno Taiga. Friends Visiting in the Mountains. Mid 18th century. Hanging scroll, ink and color on paper. Image: 108.27 × 26.51 cm, mount (without roller): 184.15 × 39.85 cm, Minneapolis Institute of Art, Minneapolis, MN, acc. no. 2013.29.654. Digital image // Minneapolis Institute of Art [website]. URL: <https://collections.artsmia.org/art/117792/friends-visiting-in-the-mountains-ike-taiga> (дата обращения: 05.03.2026).



2. Икэ Тайга.
Дерево.
Из «Альбома
живописных рисунков
Тайги».
1804.
Бумага, ксилография
цветная.
18,5 × 24,65.
Япония, г. Киото.
Из фондов
Сахалинского областного
художественного музея,
СОХМ КП-11609, Г-4799/в,
ГК № 49355087

отмечала, что технику «дождевых капель», относящуюся к манере великого китайского художника Фан Куаня (активен в 990–1030), Тайга с энтузиазмом применил для деревьев на переднем плане [12, р. 310]. Этот найденный образ лиственного дерева Икэ Тайга использовал и в последующих произведениях: «Визит друзей в горы»¹⁰ и иллюстрации к стихотворению Чжан Цзи «Ночевка у кленового моста» («Храм на Холодной горе», 1750–1776)¹¹.

В изображении кроны он также творит, казалось бы, в соответствии с положениями старинного трактата: «Сначала пишут тушью — точками, а потом сверху добавляют зеленый <...> некоторые части могут быть написаны только тушью <...> поверх них наносят широкие зеленые размывы» [13, с. 67]. Однако Тайга отказывается от размывов и применяет два цвета и два тона: зеленый

и черный, светло- и темно-серый, соответственно. Это позволяет создать объем и передать освещение из единой точки, характерное для европейской художественной системы.

Дерево у Тайги полно жизни и весеннего цветения молодой листвы. Одинокое дерево у него — не символ одиночества человека, а воплощение в одном объекте образа всей природы в ее конкретном состоянии.

В этих двух произведениях Икэ Тайга создает композиции из одного объекта на фоне пространства-пустоты, сходные по замыслу с композициями жанра *катё-га* (花鳥画 — «цветы и птицы»), более всего характерного для формата альбомов. Но если в схеме «цветок + пространство» доминирует сам цветок, не нуждающийся в дополнениях, то в работах Тайги «дерево + пространство» обе составляющие равноправны.

¹⁰ Ikeno Taiga. Friends Visiting in the Mountains. Minneapolis Institute of Art. (Указ. произведение).

¹¹ Ikeno Taiga. Illustration of Zhang Qi's Poem on the Cold Mountain Temple. Mid 18th century. Cleveland Museum of Art, Cleveland, OH, acc. no. 1992.386. Digital image // Cleveland Museum of Art [website]. URL: <https://www.clevelandart.org/art/1992.386> (дата обращения: 03.03.2026).

3. Икэ Тайга.
Камни (Горы).
(Множество камней.
Третий вид).
Из «Альбома
живописных рисунков
Тайги».
 1804.
 Бумага, ксилография
 цветная.
 18,5 × 24,6.
 Япония, г. Киото.
 Из фондов
 Сахалинского областного
 художественного музея,
 СОХМ КП-11611, Г-4801/в,
 ГК № 49355082



Пространство здесь выступает как энергетически активная часть композиции, побуждая зрителя с помощью воображения достроить собственный оригинальный пейзаж. Использование охристых и зеленых тонов в изображении природных объектов выдает в Тайге внимательного исследователя национальной японской живописи *ямато-э* и более поздней школы Тоса.

Композиция с единичным изображением встречается в творчестве Тайги не только в формате альбомных листов. Известно также его изображение бамбука, выполненное в вертикальной композиции на свитке¹².

Перейдем к листу «Камни (Горы)» из «Альбома живописных рисунков Тайги» (ил. 3). Как отмечают И.А. Елисеева и Юн Ёльсу, «камни всегда ассоциировались со стабильностью, неизменностью, вечностью, воплощали силу и мощь, как бы наделяя картину жизненной энергией» [18, с. 54].

В альбомном листе «Камни (Горы)» Икэ Тайга соотносит свой художественный замысел с одним из вариантов композиции, описанных в трактате «Слово о живописи из Сада с горчице зерно»: «Вот два варианта композиции камней: маленький камень среди больших и большой — среди маленьких. Большой камень и маленький связаны между собой, словно шахматные фигуры на доске. В горах большой камень будто ведет детей. В этом и состоит родство между ними. Нет многочисленных тайн [изображения камня]. Секрет раскрывается одним словом — они живые» [13, с. 108–109].

Еще раньше Ван Вэй (王維, 699–759) сформулировал принципы объемности камня: «У камня есть три стороны. Эти три стороны должны быть выявлены глубиной его впадин и светлыми выступами» [13, с. 108].

Камни (горы) в листе Тайги образуют композицию как друг с другом, так и с самим пространством,

¹² Икэно Тайга. Бамбук. Свиток. Япония, конец XVIII в. Бумага, кость, тушь, ткань. 130 × 53,4. Государственный музей искусства народов Востока, инв. 6573 I, КП ГМВ КП 61088, ГК № 4657197 // Государственный каталог Музейного фонда Российской Федерации. URL: <https://goskatalog.ru/portal/#/collections?id=4691204> (дата обращения: 05.02.2026).

что позволяет зрителю смотреть на изображение с высокой точки зрения: будто стоя на вершине рядом с большим валуном (горой), поросшим соснами, он видит расположенные вдали маленькие камни (вершины более низких гор). Между ними — белое пространство бумажного листа, которое в отсутствие отвергаемой Тайгой традиционной дымки берет на себя ее роль — оно одновременно объединяет и разъединяет объекты в композиции. Этот лист — единственный в коллекции, имеющий авторское название и номер: «Множество камней. Третий вид». Иероглифы надписи сгруппированы попарно и также разделены чистым фоном, от чего возникает иллюзия, будто два нижних знака не просто дополняют композицию пейзажа, а могут восприниматься как еще 2 камня (вершины горы).

В этом листе художник передает объем камней (гор) не моделирующим штрихом, как указано в трактате [13, с. 123], а формируя уступы и складки на поверхности камня пятнами и широкими линиями сильно разбавленных водяных красок (охристых, светло-серых и бледно-голубых) и туши, оставляя белые, неокрашенные участки бумаги. Саму вершину большой горы он также делает объемной, повторяя ее черный контур бледно-серым тоном через неокрашенный пробел. Техника передачи объема пятнами и линиями (правда, менее совершенная) встречается в корейской живописи у Сим Саджона (심사정, 沈師正, 1707–1769). Позже изображение объема пятном появляется и в монохромных произведениях корейского короля и художника Чонджо¹³ (정조, 正祖, 1752–1800).

Штрих Тайга применяет для изображения сосен, растущих на вершинах и склонах гор. Это плотный, короткий горизонтальный штрих черной тушью, создающий условный образ деревьев. Данная техника пришла в дальневосточную живопись из китайской монохромной живописи. М. Такэути называет этот штрих «горизонтальной точкой»: «Для изображения текстуры листвы (и ветвей сосен. — Прим. И. М. и О. Л.) на отдаленных горах Тайга использует свои любимые горизонтальные точки, которые ассоциируются с манерой художника-интеллектуала Ми Фу (1051–1107)» [12, р. 310]. Он встречается в работах мастеров эпохи поздней Юань — ранней Мин: например, у Ни Цзая (1301–1374) в свитке «Деревья и долины в Юшани» для изображения сосен на дальнем плане, а позднее — в корейской живописи у Чон Сона (정선, 1676–1759) в вертикальном свитке «Обзорный вид гор Кымган» (кор. 금강전도, «Кымган чжондо», 1734).

Приблизив композицию к переднему плану, Икэ Тайга создает не просто эффект наблюдения с высокой точки зрения, а ощущение присутствия

над горным ландшафтом. Его пейзаж отличается лаконичностью и тщательной проработкой объектов авторского наблюдения.

Используя традиции старых китайских мастеров, Тайга в то же время применяет приемы, характерные для японской живописи XVIII века — например, использование охры, что, по мнению М. Такэути, «может свидетельствовать о передаче солнечного света и иметь свойства пленэрного изображения» [12, р. 311].

Выводы

Согласно утверждению Ван Гая, учащийся сначала в состоянии овладеть только одной манерой письма. Он достигает мастерства, когда технические трудности перестают мешать воплощению замысла. Только после этого художник может обратиться к различным приемам и стилям. Он уподобляется печи, в которой переплавляет всё, что встречает на пути, то есть ассимилирует различные стили, чтобы сформировать собственный почерк, и становится основателем школы: «Лишь забыв свою приверженность какой-нибудь школе, можно слить их все и создать свою» [13, с. 369].

В начале пути Икэно Тайга постигал приемы мастеров пейзажа Академии Южной Сун, живописи периодов Юань и Мин, учился у китайских мастеров династии Цин и был знаком с современным ему искусством Кореи периода династии Чосон. Отказ от прямого копирования классических образцов китайских пейзажей, уход от монохромности и обращение к ландшафтам Японии позволили ему добиться в произведениях особой живости и простоты.

Молодой Икэ Тайга, опираясь на методы старых мастеров и трактаты о живописи, изучая работы современников и европейскую гравюру, творчески переосмыслил заимствованные приемы. Это позволило ему создать собственный, неповторимый и узнаваемый стиль в истории дальневосточного искусства.

Изучение пейзажа в путевых зарисовках Тайги 1748 года, собранных его учеником в «Альбоме живописных рисунков Тайги», показало, что творчество Икэно Тайги — яркий пример синтеза японской живописи с китайскими традициями. Эти его работы стали этапом усвоения и применения принципов китайской академической школы и европейских канонов: это выразилось в отказе от жесткого черного контура, развитии приемов передачи объема и использовании светлых тонов трех традиционных для классического японского пейзажа ямато-э цветов. Такой подход привел к созданию объемных и освещенных из единого источника света, легких образов на пути

¹³ Chung Yang Mo, Kan Woo-bang, Kim Hongnam. Korean arts of the eighteenth century: splendor and simplicity. New York: The Asia Society Galleries, 1993. P. 130–131.

развития синкэйдзу («топографического пейзажа», или «истинных видов»). Минимализм пейзажей из альбома, единичность образов, посвященных деревьям, роднят произведения с альбомными листами китайских, японских и корейских художников в жанре «цветы и птицы», в то же время отличая главное — отношение к пространству, его глубине и бесконечности.

По мнению Е. Ёнэдзавы и Т. Ёсидзавы, «уникальный стиль, в котором он [Тайга] работал в последние годы жизни, сформировался, когда ему было около сорока» [9, р. 65]. Тайга создал тысячи живописных работ и произведений каллиграфии. В данной статье мы рассмотрели произведения раннего периода, которые, однако, дважды переиздавались и стали образцом для подражания для многих японских художников. Целый ряд работ Икэ Тайги признан национальным сокровищем японской культуры.

Список источников

1. Воронова Б.Г. Кацусика Хокусай. Графика. М.: Искусство, 1975. 104 с., ил.
2. Завьялова Н.А. «Рецептивная эстетика» Японии и Китая в артефактах, словах и символах // Культура и искусство. 2017. № 7. С. 1–12. <https://doi.org/10.7256/2454-0625.2017.7.23551>.
3. Чердакова О.И. Роль китайской традиции в японской живописи «бундзинга» XVIII – первой половины XIX в. : дис. ... канд. искусствоведения; [Место защиты: Государственный институт искусствознания]. М., 2016. 288 с.
4. Шишкина Г.Б. Проблемы атрибуции японской живописи позднего средневековья // Научные сообщения Государственного музея Востока. Вып. 22: Проблемы искусства Восточной и Юго-Восточной Азии / редкол.: Н.А. Каневская, Э.Н. Никитина. М.: Государственный музей Востока, 1996. С. 232–243.
5. Пострелова Т.А. Академия живописи в Китае X–XIII вв. М.: Наука, Главная редакция восточной литературы, 1976. 238 с.
6. Виноградова Н.А. Китайская пейзажная живопись. М.: Изобразительное искусство, 1972. 160 с.
7. Николаева Н.С. Декоративные росписи Японии XVI–XVIII веков. От Кано Эйтоку до Огата Корина. М.: Изобразительное искусство, 1989. 232 с.
8. Николаева Н.С. Япония – Европа. Диалог в искусстве. М.: Изобразительное искусство, 1996. 400 с.
9. Yonezawa Y., Yoshizawa C. Japanese painting in the Literati style. New York: Weatherhill; Heibonsha, 1974. 190 p.
10. Takeuchi M. Taigas true views. The language of landscape painting in eighteenth-century Japan. Stanford, California: Stanford University Press, 1992. 211 p.
11. Meccarelli M. Chinese painters in Nagasaki: style and artistic contamination during the Tokugawa Period (1603–1868) // Ming Qing Studies 2015 / ed. P. Santangelo. Roma: Aracne Editrice, 2015. P. 175–236.
12. Singer R.T. Edo: Art in Japan 1615–1868. Washington, D.C.: National Gallery of Art, 1998. 481 p.
13. Слово о живописи из Сада с горчичное зерно / пер. и коммент. Е.В. Завадской. М.: Издательство В. Шевчук, 2001. 507 с.
14. Ан Хвичжун. Корейское искусство: его особенности и развитие // Ветер в соснах... 5000 лет корейского искусства. Из Национального музея Кореи : каталог выставки / науч. ред. Т.Б. Арапова. СПб.: Издательство Государственного Эрмитажа, 2010. С. 10–43.
15. Chung Yang Mo. The art of everyday life // Korean arts of the eighteenth century: splendor and simplicity / ed. by Kim Hongnam. New York: The Asia Society Galleries, 1993. P. 59–77.
16. Купер Дж., Купер Р. Шедевры искусства Китая. Минск: Белфакс, 1997. 128 с.
17. Miller M. Review of the book “Ike Taiga and Tokuyama Gyokuran: Japanese Masters of the Brush” by F. Fischer and K. Kinoshita // Caa.reviews [сетевое издание], (2008, August 5). URL: <https://www.caareviews.org/reviews/1146>. <https://doi.org/10.3202/caa.reviews.2008.75> (дата обращения: 12.11.2025).
18. Одинокова П.С. Формат альбома в традиционном китайском искусстве // Декоративное искусство и предметно-пространственная среда. Вестник РГХПУ им. С.Г. Строганова. 2017. № 4-1. С. 173–184.
19. Территория земных надежд: корейская декоративная живопись XIX – начала XX века : каталог выставки в музее Востока / авт. ст.: Юн Ёльсу, И.А. Елисеева. Сеул: Издательство Корейского фонда, 2018. 178 с.

References

1. Voronova, B.G. (1975) *Katsushika Hokusai. Graphic arts*. Moscow: Iskusstvo Publ. (In Russ.)
2. Zavyalova, N.A. (2017) “‘Receptive aesthetics’ of Japan and China in artifacts, words and symbols’, *Culture and Art*, (7), pp. 1–13. doi:10.7256/2454-0625.2017.7.23551. (In Russ.)
3. Cherdakova, O.I. (2016) *The role of the Chinese tradition in Japanese bunjinga painting of the 18th – first half of the 19th century*. Cand. Sc. thesis (Art History). Moscow. (In Russ.)
4. Shishkina, G.B. (1996) ‘Problems of attribution of Late Medieval Japanese painting’, in Kanevskaya, N.A. and Nikitina, E.N. (eds.) *Scientific communications of the State Museum of Oriental Art. Issue 22: Problems of East and Southeast Asian Art*. Moscow: State Museum of Oriental Art, pp. 232–243. (In Russ.)
5. Postrelova, T.A. (1976) *Academy of Painting in China in the 10th–13th centuries*. Moscow: Nauka, Glavnaya redaktsiya vostochnoy literatury Publ. (In Russ.)
6. Vinogradova, N.A. (1972) *Chinese landscape painting*. Moscow: Izobrazitel’noe Iskusstvo Publ. (In Russ.)
7. Nikolaeva, N.S. (1989) *Decorative painting of Japan of the 16th–18th centuries. From Kano Eitoku to Ogata Korin*. Moscow: Izobrazitel’noe Iskusstvo Publ. (In Russ.)
8. Nikolaeva, N.S. (1996) *Japan – Europe. Dialogue in art*. Moscow: Izobrazitel’noe Iskusstvo Publ. (In Russ.)
9. Yonezawa, Y. and Yoshizawa, C. (1974) *Japanese painting in the Literati style*. New York: Weatherhill; Tokyo: Heibonsha.
10. Takeuchi, M. (1992) *Taiga’s true views. The language of landscape painting in eighteenth-century Japan*. Stanford, California: Stanford University Press.
11. Meccarelli, M. (2015) ‘Chinese painters in Nagasaki: style and artistic contamination during the Tokugawa Period (1603–1868)’, in Santangelo, P. (ed.) *Ming Qing Studies 2015*. Roma: Aracne Editrice, pp. 175–236.
12. Singer, R.T. (1998) *Edo: Art in Japan 1615–1868*. Washington, D.C.: National Gallery of Art.
13. Zavadskaya, E.V. (trans.) (2001) *The Mustard Seed Garden manual of painting*. Moscow: V. Shevchuk Publ. (In Russ.)
14. Ahn, Hwi-Joon (2010) ‘Korean art: its characteristics and development’, in Arapova, T.B. (ed.) *Wind in the pines... 5000 years of Korean art. From the National Museum of Korea* [Exhibition catalogue]. Saint Petersburg: State Hermitage Publ., pp. 10–43. (In Russ.)
15. Chung, Yang Mo (1993) ‘The art of everyday life’, in Kim, Hongnam (ed.) *Korean arts of the eighteenth century: splendor and simplicity*. New York: The Asia Society Galleries, pp. 59–77.
16. Cooper, J. and Cooper, R. (1997) *Masterpieces of Chinese art*. Minsk: Belfax. (In Russ.)
17. Miller, M. (2008) ‘Review of the book “Ike Taiga and Tokuyama Gyokuran: Japanese Masters of the Brush” by F. Fischer and K. Kinoshita’, *caa.reviews*. (Published: August 5, 2008). Available from: <https://www.caareviews.org/reviews/1146>. doi:10.3202/caa.reviews.2008.75. (Accessed: 12 November 2025).
18. Odinokova, P.S. (2017) ‘The album format in traditional Chinese art’, *Decorative Art and Environment. Journal of the Stroganov Russian State University of Design and Applied Arts*, (4-1), pp. 173–184. (In Russ.)
19. Yoon, Yolsu and Eliseeva, I.A. (comps.) (2018) *Territory of earthly hopes: Korean decorative painting of the 19th – early 20th century* [Exhibition catalogue]. Seoul: Korea Foundation. (In Russ.)

Информация об авторах

Малькова Ирина Геннадьевна, заведующая научно-экспозиционным отделом, Сахалинский областной художественный музей, Южно-Сахалинск, Российская Федерация, i.malkova@sakhalin.gov.ru, SPIN-код (Science Index): 1504-7543.

Лысенко Ольга Валерьевна, магистр киноискусства (Университетский колледж Лондона), независимый исследователь, Лондон, Великобритания, olyalys18@gmail.com.

Information about the authors

Irina Gennadievna Malkova, Head of the Department for exhibition, Sakhalin Art Museum, Yuzhno-Sakhalinsk, Russian Federation, i.malkova@sakhalin.gov.ru, SPIN-код (Science Index): 1504-7543.

Olga Valerievna Lysenko, MA Film Studies (University College London), Independent Researcher, London, United Kingdom, olyalys18@gmail.com.

Авторы заявляют об отсутствии конфликта интересов.

The authors declare that there is no conflict of interest.

Статья поступила в редакцию 18.03.2026; одобрена после рецензирования 07.04.2026; принята к публикации 08.04.2026.

The article was received by the editorial board on 18 March 2026; approved after reviewing on 07 April 2026; accepted for publication on 08 April 2026.