

РАЗДЕЛ II. ПРИКЛАДНАЯ КУЛЬТУРОЛОГИЯ

PART II. APPLIED CULTURAL STUDIES

Культурно-антропологические исследования. 2026. № 2

Culture and anthropology research journal. 2026. № 2

Научная статья

УДК 7.044

Кросс-культурное изучение мифологических сюжетов и ритуалов в японской живописи периодов Эдо и Мэйдзи

Резниченко Злата Игоревна¹, Калужнова Марина Владимировна²

^{1,2}Новосибирский государственный педагогический университет, Новосибирск, Россия

Аннотация. Статья посвящена анализу и систематизации мифологических сюжетов и связанных с ними ритуалов в японской живописи конца эпохи Эдо (период Бакумацу) и Мэйдзи. В это время мифология и ритуал выступали не только ключевым способом сохранения и презентации национальной культуры, но и объектом широких общественных дискуссий идеологического и философского характера. В исследовании рассматривается визуальная традиция фиксации синтоистских мифов (Аматэрасу, Сусаноо, Идзанаги и Идзанами, богов ветра и грома Фудзин и Райдзин), а также ритуальных танцев кагура и бугаку (включая танец бабочки) в таких формах, как свитки эмакимоно, ширмы школ Тоса и Кано, образцовые рисунки (фумпон) и массовые гравюры укиё-э.

Особое внимание уделено механизмам передачи визуального канона через систему фумпон и эдэон, что обеспечивало преемственность иконографии на протяжении нескольких столетий – от периода Хэйан и Камакура до XIX века. Автор показывает, что в период Бакумацу – ранний Мэйдзи интерес к мифологическим сюжетам резко возрос в связи с внешним давлением Запада, кризисом сёгуната и необходимостью формирования национальной идентичности. Однако в отличие от концепции «изобретения традиции» (Э. Хобсбаум, К. Глак) в статье доказывается, что визуальный канон этих сюжетов не конструировался заново, а воспроизводил устойчивые иконографические схемы, сложившиеся задолго до XIX века. Деятельность Эрнеста Феноллозы и Окакуры Тэнсина по созданию «нихонга» и системы национальных сокровищ рассматривается как логическое завершение этого процесса сохранения традиции.

Исследование опирается на широкий круг источников из музейных собраний Японии, США и Великобритании, а также на работы российских и зарубежных японоведов. Применяются методы визуального и иконографического анализа, культурно-исторический подход и элементы семиотики. Делается вывод, что визуализация мифов и ритуалов в японской живописи XIX века выполняла не только эстетическую, но и мемориальную, идентификационную и идеологическую функции, обеспечивая связь с древним прошлым в эпоху модернизации.

Ключевые слова: японская живопись; мифология; ритуал; укиё-э; эмакимоно; фумпон; период Эдо; период Мэйдзи

Для цитирования: Резниченко З. И., Калюжнова М. В. Кросс-культурное изучение мифологических сюжетов и ритуалов в японской живописи периодов Эдо и Мэйдзи // Культурно-антропологические исследования. – 2026. – № 2. – С. 31–41.

Scientific article

Cross-Cultural Study of Mythological Subjects and Rituals in Japanese Painting of the Edo and Meiji Periods

Zlata I. Reznichenko¹, Marina V. Kalyuzhnova²

^{1,2}Novosibirsk State Pedagogical University, Novosibirsk, Russia

Abstract. This article analyzes and systematizes mythological subjects and related rituals in Japanese painting of the late Edo period (Bakumatsu) and the Meiji period. During this time, mythology and ritual served not only as a key means of preserving and presenting national culture but also as an object of broad public discussions of an ideological and philosophical nature. The study examines the visual tradition of depicting Shinto myths (Amaterasu, Susanoo, Izanagi and Izanami, the gods of wind and thunder Fujin and Raijin), as well as the ritual dances Kagura and Bugaku (including the Butterfly Dance), in such forms as emakimono scrolls, Tosa and Kanō school screens, pattern books (fumpon), and mass-produced ukiyo-e prints.

Special attention is paid to the mechanisms of transmitting the visual canon through the fumpon and edehon systems, which ensured the continuity of iconography over several centuries – from the Heian and Kamakura periods to the 19th century. The author demonstrates that during the Bakumatsu – early Meiji period, interest in mythological subjects sharply increased due to external pressure from the West, the crisis of the shogunate, and the need to forge a national identity. However, in contrast to the concept of the “invention of tradition” (E. Hobsbawm, C. Gluck), the article argues that the visual canon of these subjects was not constructed anew but reproduced stable iconographic schemes that had developed long before the 19th century. The activities of Ernest Fenollosa and Okakura Tenshin in creating nihonga and the national treasures system are viewed as the logical culmination of this process of preserving tradition.

The research draws on a wide range of sources from museum collections in Japan, the United States, and Great Britain, as well as on the work of Russian and foreign Japanese studies scholars. Methods of visual and iconographic analysis, a cultural-historical approach, and elements of semiotics are employed. The conclusion is that the visualization of myths and rituals in 19th-century Japanese painting performed not only an aesthetic but also a memorial, identificatory, and ideological function, ensuring a connection with the ancient past during an era of modernization.

Keywords: Japanese painting; mythology; ritual; ukiyo-e; emakimono; fumpon; Edo period; Meiji period

For citation: Reznichenko Z. I., Kalyuzhnova M. V. Cross-cultural study of mythological subjects and rituals in Japanese painting of the Edo and Meiji periods. *Culture and anthropology research journal*, 2026, no. 2, pp. 31–41.

Введение. Мифы и ритуалы традиционно изучаются в российском японоведении с точки зрения их литературных истоков, философского содержания

и религиозной функции. В работах Э. В. Молодяковой, А. А. Накорчевского, Е. К. Симоновой-Гудзенко и других исследователей анализируются синтоистские мифы, ритуальные практики и их роль в формировании японской культуры. Вопрос о том, как эти сюжеты фиксировались в живописи от свитков эмакимоно до гравюр укиё-э, затрагивается реже. В современной науке обсуждается проблема «изобретения традиции» применительно к Японии периода Мэйдзи. В работах О. И. Макаровой (Лебедевой) показано, как через деятельность Эрнеста Феноллозы и Окакуры Тэнсина формировалось понятие «национальное искусство». При этом остается актуальным вопрос о том, какие визуальные образы уже существовали до их институционализации и как они передавались в художественных школах на протяжении столетий.

Интерес к визуализации мифов и ритуалов подтверждается и современной музейной практикой. Выставки, посвященные этой теме, регулярно проходят в ведущих музеях Японии. Например, в художественном музее Токугава в Нагое с 4 января по 1 февраля 2026 года проходила выставка «KAMI: The Myriad Deities of Japan» («Японские боги: сошествие божеств»). На выставке были представлены экспонаты, связанные с почитанием богов-ками, их святилищами и ритуалами. В Музее университета Кокугакуин в 2017 году проходила выставка «Гагаку: введение в кагуру и бугаку», где демонстрировались материалы, связанные с ритуальными танцами и их связью с синтоистскими церемониями. В Музее Эдо-Токио после реставрации 2026 года открылась выставка «В похвалу Великому Эдо», в экспозиции которой представлены предметы, отражающие церемониальную культуру города, включая доспехи и ритуальные объекты самурайского сословия. Кроме того, в самом значимом Токийском национальном музее в 2019 году демонстрировались сцены из провинции Экиго, посвященные церемонии Великого благодарения 1764 года, с акцентом на императорские ритуалы и их документацию в живописи. Эти выставки показывают, что тема визуализации мифов и ритуалов остается востребованной и актуальной в современном музейном пространстве.

В исследовании применялись визуальный и иконографический анализ, культурно-исторический подход (для учета социально-политического контекста периода Бакумацу и Мэйдзи), а также элементы семиотического анализа (для интерпретации символики персонажей и атрибутов).

Обсуждение. В российском японоведении вопросы мифологии и ритуала рассматривались в нескольких направлениях. Фундаментальные исследования японской мифологии и синтоистского ритуала представлены в работах Л. М. Ермаковой (анализ мифов о первотворении и ритуальных практик ранней Японии), А. А. Накорчевского (систематизация синтоистского пантеона) и Е. К. Симоновой-Гудзенко (императорский миф и сакральное пространство). Наиболее развернутую информацию для анализа японских ритуалов предлагает Э. В. Молодякова. В ее работах, в частности в статье «Ритуал в синтоистской традиции» (2008), анализируется ритуал как инструмент сохранения традиций, вводится принцип «сайсэй итти» (единство религиозного ритуала и государственного управления), а также рассматриваются календарные празд-

ники как сакральная структура времени. Ее подход позволяет рассматривать визуализацию ритуалов в живописи не как пассивную фиксацию, а как активный механизм трансляции культуры. Касательно исследователей японской живописи и гравюры следует отметить Б. Г. Воронову (хранителя японской коллекции ГМИИ им. А. С. Пушкина, составителя каталога «Японская гравюра»), А. С. Коломиец (автора «Истории японского искусства»), В. Т. Дашкевич в статье «Свиток бугаку в собрании Эрмитажа» (1974) проанализировала конкретный свиток с изображением бугаку, что представляет собой редкий для российского искусствоведения пример работы с визуальными источниками по этой теме. О. И. Макарова (Лебедева) анализировала формирование понятия «национальное искусство» в Японии через деятельность Эрнеста Феноллозы и Окакуры Тэнсина, что важно для понимания дискуссий об «изобретении традиции». Символика бабочки в японском фольклоре исследована Е. С. Сычёвой. Среди зарубежных и японских исследователей, работавших с мифологическими сюжетами, ритуалами и их визуализацией в живописи, следует выделить несколько ключевых фигур. Кэрл Глак (Колумбийский университет) в книге «Japan's Modern Myths» (1985) опирается на теорию «изобретения традиции» Эрика Хобсбаума и анализирует, как в период Мэйдзи формировались новые национальные ценности и «современные мифы» – календарные праздники, культ императора, гражданская мораль. Стефан Танака (Калифорнийский университет в Сан-Диего) в работе «Japan's Orient» (1993) исследует, как японские историки конца XIX – начала XX века конструировали идентичность, одновременно современную и азиатскую, что важно для понимания спроса на «исконно японские» сюжеты в живописи. Кэтрин Белл (Университет Санта-Клары) в «Ritual Theory, Ritual Practice» (1992) предлагает говорить не о ритуале, а о ритуализации – стратегическом способе действия, выделяющем определенные практики из повседневности и связывающем их с высшими источниками власти. Среди специалистов по японской живописи периода Эдо и ее связи с мифологией следует отметить Тимона Скрича (Лондонский университет, SOAS), который в работе «The Shogun's Painted Culture» (2000) показывает, как живопись служила инструментом визуализации власти сегуна, а школа Кано функционировала как часть государственного аппарата. Юкио Липпит (Гарвардский университет) в сборнике «The Artist in Edo» (2018) исследует вопросы копирования, подражания и идентичности художников в период Эдо. Среди японских исследователей Найто Масато (Университет Кэйо) специализируется на истории живописи и гравюры периода Эдо, его работы охватывают творчество ведущих мастеров укиё-э: Хокусая, Хиросигэ, Куниёси, а также вопросы патронажа и коллекционирования укиё-э при императорском дворе, среди сёгунов и даймё. Хирафудзи Кикико (Университет Кокугакуин) – ведущий специалист по мифологии синто, «Кодзики» и «Нихон сёки», ее исследования посвящены синтоистским мифам и божествам, что составляет основу для изучения высшей мифологии в японской живописи. Непосредственно исследованиями бугаку как сюжета живописи занимались несколько ученых. Фабио Рамбелли (Калифорнийский университет в Санта-Барбаре) в статье «Gagaku in Medieval Japanese Religion»

(2022) доказывает, что гагаку и его танцевальный репертуар бугаку были центральным компонентом ритуалов не только при дворе, но и во многих храмах и святилищах. Кадзуо Мотимару (Токийский национальный институт культурного наследия) в 1951 году проанализировал изображение бугаку на ширмах Таварая Сотаци, опубликовав статью в журнале «The Bijutsu Kenkyu». В современной японской науке эту линию исследований продолжает Мияко Фуруя, куратор Городского художественного музея Курумая и докторант Университета Цукуба, чьи исследования посвящены иллюстрациям бугаку в образцовых книгах периода позднего Эдо и реставрации придворных церемоний.

Исследование охватывает период с конца эпохи Эдо (Бакумацу, 1853–1868) до раннего периода Мэйдзи (1868–1900). Чтобы показать преемственность визуальной традиции, исследование также обращается к более ранним источникам.

Результаты. Мифологические сюжеты и связанные с ними ритуалы – одна из значимых линий в японской изобразительной традиции. Они фиксировались в живописи на протяжении столетий: от свитков эмакимоно периода Хэйан и Камакура до ширм школы Тоса и Кано, а затем и до массовых гравюр укиё-э. В этих изображениях отразились древние синтоистские мифы, записанные в «Кодзики» (712 год) и «Нихон сёки» (720 год), а также ритуальные практики, связанные с почитанием богов-ками, природных сил и обожествленных исторических личностей. «Мифологические сюжеты служили непосредственно истокам традиционной мифологической структуры праздника, поэтому их можно было вполне назвать “священной драмой”» [3, с. 219]. В период Бакумацу – ранний Мэйдзи интерес к мифологическим сюжетам особенно возрос. Художники укиё-э, такие как Утагава Кунисада и Цукиока Ёситоси, массово обращались к образам древних богов и героев, но их визуальный канон не был изобретен заново. Он восходил к иконографии, сложившейся в свитках эмакимоно и храмовых росписях предшествующих веков.

В японской изобразительной традиции передача визуального знания часто осуществлялась через категорию ката – формализованный паттерн, который может быть как перформативным (танец, ритуал), так и изобразительным (живопись). Одним из способов такой передачи была система фумпон (粉本) и эдэхон (絵手本) – образцовые рисунки, которые накапливались, копировались и передавались по наследству в художественных школах, прежде всего в школе Кано. Для изображений придворных церемоний, ритуальных танцев и праздничных процессий существовали особые образцы костюмов, поз, пространственных композиций, сезонных атрибутов. Примером такого образцового альбома является 雑画帖 (Альбом разных рисунков) кисти Тоса Мицунори (1583–1638), хранящийся в Токийском национальном музее. Этот альбом, состоящий из 32 миниатюрных рисунков, представляет собой систематизированный каталог образцов для живописи школы Тоса (от сезонных цветов и птиц до сцен бугаку и придворных церемоний). Как показала в своем исследовании Икэда Идзуми, именно такие альбомы служили основой для передачи визуального канона в школе Тоса. Т. е. система фумпон была универсальным механизмом сохранения традиции не только в школе Кано, но и в других художественных

школах Японии. Можно предположить, что система фумпон играла определенную роль в фиксации различных ритуалов в живописи, помогая сохранять визуальный канон на протяжении длительного времени – от свитков эмакимоно периода Камакура до гравюр укиё-э периода Мэйдзи.

Верховная богиня солнца Аматаэрасу, главное божество синтоистского пантеона, стала изображаться еще в период Хэйан (794–1185). Самые ранние ее образы – синтоистские скульптуры и живописные свитки, где она представлена в виде придворной дамы в многослойных кимоно, окруженной свечением. И на гравюрах прародительница императорской семьи Аматаэрасу-Омиками часто изображается как величественная женщина, излучающая свет, она является центральной фигурой и выражение ее лица довольно эмоционально, а жесты подчеркивают энергию и силу. Наиболее выразительные изображения связаны с мифом о ее уходе в Небесную пещеру (Амэ-но-Ивато). Этот сюжет зафиксирован в эмакимоно периода Камакура (XIII–XIV вв.), например, в свитке «Амэ-но-Ивато» из коллекции Токийского национального музея. Там уже сложилась устойчивая композиция: слева – танцующая Амэ-но-Удзумэ на опрокинутой кадке, справа – бог Амэ-но-Тадзикарао, откатывающий камень, в центре – выглядывающая из пещеры Аматаэрасу. Эта композиция перешла и в гравюры XIX века. Утагава Кунисада создал триптих «Истоки кагуры у Небесной пещеры» (около 1857), где те же фигуры расположены в том же порядке. Сюнсai Тосимас в 1887 году повторил эту композицию в гравюре «Происхождение кагуры у Небесной пещеры». Таким образом, иконография Аматаэрасу оставалась устойчивой на протяжении более чем пяти веков.

Брат Аматаэрасу, бог бури и моря Сусаноо, известен своим непредсказуемым характером и подвигом – убийством восьмиглавого дракона Ямата-но Ороты. Этот сюжет также активно фиксировался в живописи. В гравюре Утагавы Тоёкуни «Сусаноо и змея Ямата-но Ороты» (период Эдо, Токийский национальный музей) на переднем плане изображены восемь чаш с сакэ – хитрость Сусаноо, чтобы усыпить дракона. Утагава Кунитэру в серии «Жизни героев нашей страны» (ок. 1852) и Еситоси Цукиока изобразили Сусаноо, сражающегося с восьмиглавым драконом, чтобы спасти богиню Кусинада-химэ. Эти гравюры показывают, что в период Бакумацу миф о Сусаноо был востребован как образ героической борьбы со злом.

Самые ранние известные изображения Идзанаги и Идзанами относятся к периоду Камакура (1185–1333). Они появляются в свитках эмакимоно, иллюстрирующих «Кодзики». Самый знаменитый – «Кодзики-эмаки» (XIV век), где супруги-боги впервые предстают в антропоморфном виде – в развевающихся одеждах, стоя на Небесном мосту с копьём Амэ-но-Нубоко, капли с которого образуют японские острова. Эта иконография (пара богов, копьё, облака, океан) затем воспроизводилась в живописи на протяжении многих веков. В период Бакумацу Утагава Куниси создал триптих «Запись о происхождении великой страны Японии» (1849), центральная панель которого изображает именно этот мифический момент. Обращение к сюжету о сотворении страны в 1849 году – за несколько лет до прибытия «черных кораблей» Перри можно назвать ярким примером обращения к истокам до открытого столкновения с другой культурой.

Фудзин и Райдзин, боги ветра и грома, одни из древнейших kami, упомянутые еще в «Кодзики» и «Нихон сёки». В период Хэйан и Камакура их изображения встречаются в свитках эмакимоно и храмовых росписях, но каноническое воплощение сложилось в период Эдо. В XVII веке художник Тавара Ясутацу создал знаменитую пару ширм «Фудзин и Райдзин» (храм Кэннин-дзи, Киото). На этих ширмах, покрытых сусальным золотом, боги предстают в динамичных, почти устрашающих позах: Фудзин с мешком, из которого вырываются ветры, его волосы и одежды развеваются; Райдзин окружен барабанами, извергающими молнии, его лицо искажено гримасой. Визуальное воплощение, разработанное Ясутацу, оказалась настолько устойчивым, что его воспроизводили и в более поздних гравюрах укиё-э, рассчитанных на городскую аудиторию. В работах Утагавы Куниёси и Цукиоки Ёситоси Фудзин и Райдзин изображаются в тех же позах, с теми же атрибутами.

Иконография локальных божеств святилищ складывалась в рамках энги-эмаки – свитков-сказаний об основании храмов, создававшихся в периоды Камакура-Муромати. К периоду Эдо эти иконографические схемы были уже устойчивы и узнаваемы. Когда Кунисада в 1844–1846 годах создавал гравюру «Восемь миллионов богов собрались для сватовства в Идзумо», он не изобретал внешний вид этих божеств, а использовал их из храмовой иконографии, которая существовала уже 500–600 лет. На триптихе изображены десятки богов: в центре Аматэрасу, слева и справа Инари, Касуга, Сумиёси, Сува, Ацута и многие другие боги главных святилищ. Каждый бог узнаваем по своим атрибутам, позам, одеяниям. Эта гравюра показывает, что к середине XIX века в японской культуре сложилось представление о едином пантеоне, где боги из разных регионов и святилищ воспринимались как части общей системы.

Говоря об исторических личностях, наделенных мифологическими чертами, нельзя не упомянуть о гравюрах Цукиоки Ёситоси (1839–1892) – одного из последних великих мастеров укиё-э, чье творчество пришлось на конец периода Эдо и ранний период Мэйдзи. Ёситоси выбрал древние мифы и легендарных героев Японии в качестве сюжетов не только из-за личного интереса, но и потому, что наступило время больших перемен. На заре эпохи Мэйдзи возникла необходимость напомнить об истоках и самобытности государства; патриотизм был востребован в качестве национального лозунга, и в иллюстрациях предпочтение отдавалось каноническим сюжетам. Император Дзимму, первый император Японии, который почитается как потомок богини солнца Аматэрасу, неоднократно становился героем работ Ёситоси. В серии «Краткая иллюстрированная история Великой Японии», выпускавшейся в 1879 году, Ёситоси создал ряд изображений, которые исследователи Британского музея прямо называют «пропагандой для императорского института». Эти работы создавались вскоре после реставрации Мэйдзи (1868), когда император был «возвращен» к власти, и государству потребовалась визуальная поддержка новой идеологии. На одной из гравюр этой серии император Дзимму изображен стоящим на скале с Ятагарасу (трехногий священный ворон, посланник богини Аматэрасу) на посохе, от которого исходят лучи света. Этот сюжет наглядно иллюстрирует принцип сайсэй итти (единство

религиозного ритуала и государственного управления), который, как отмечает Э. В. Молодякова, соблюдался в Японии на протяжении веков [3, с. 231].

Одним из древнейших ритуальных танцев Японии является кагура, происхождение которого восходит к синтоистским мифам. Согласно «Кодзики» и «Нихон сёки», когда богиня солнца Аматэрасу, обидевшись на брата Сусаноо, заперлась в Небесной пещере и мир погрузился во тьму, богиня Амэ-но-Удзумэ исполнила танец, обнажив грудь. Боги засмеялись, Аматэрасу выглянула, и свет вернулся. Этот мифологический сюжет считается истоком кагуры, где танец служит инструментом коммуникации с божеством. В японской живописи сцена танца Удзумэ фиксировалась практически во всех художественных формах. Утагава Кунисада создал триптих «Истоки кагуры у Небесной пещеры» (около 1857), где композиция повторяет древний канон: слева танцующая Удзумэ на опрокинутой кадке, а справа бог Амэ-но-Тадзикарао, откатывающий камень, в центре – выглядывающая из пещеры Аматэрасу. Ту же композицию воспроизводит гравюра Сюнсai Тосимаса «Происхождение кагуры у Небесной пещеры» (1887). В период Эдо кагура стала не только храмовым ритуалом, но и сюжетом для театральных постановок, например, в театре Но существует пьеса «Утиго модэ» («Посещение святилищ Исэ»), запечатленная в гравюрах Цукиоки Когэ в серии «Большое зеркало театра Но» (1925–1930).

Другой важной ритуальной традицией является бугаку – придворный танец, пришедший из Китая и Кореи в период Нара (VIII век). Бугаку исполнялись как придворные театральные представления, а затем – во время храмовых церемоний и праздников. В качестве примера для исследования был рассмотрен танец бабочки (Котё: но май). Танец бабочки фиксировался в живописи в нескольких форматах. Самый ранний из них сакральный: обложка пятой части Лотосовой сутры «Чистая земля танцующих бабочек» (1180 год, период Хэйан). Сутра была переписана Тайра-но Мототика и состоит из десяти свитков на темно-синей бумаге (символ лазурита) золотыми чернилами. Пятый свиток хранится в музее Уэхара в префектуре Сидзуока. На иллюстрации разворота изображены двое детей с румяными щеками, танцующих с крыльями бабочки и птицы за спинами; танцор с крыльями бабочки держит в руках благовония и исполняет ритуальный танец подношения. Второй формат аристократический, где важнейшая форма визуализации танца бабочки – это эмакимono и ширмы, иллюстрирующие «Повесть о Гэндзи». В 24-й главе «Бабочки» принц Гэндзи устраивает весенний праздник: на пруд спускают лодки с головами дракона и феникса, украшенные в китайском стиле. На следующее утро Мурасаки наряжает служанок в костюмы бабочек, и они танцуют перед императрицей. Пара ширм кисти Тоса Мицусада (конец XVIII века) с золотым фоном – пример элитарного заказа. В отличие от укиё-э, ширмы школы Тоса и Кано оставались искусством для аристократии. После реставрации Мэйдзи появился сборник гравюр Огата Гэкко «Пятьдесят четыре главы “Повести о Гэндзи”», где для 24-й главы художник выбрал эпизод танца бабочек. Третий формат – репрезентативный. Бугаку-дзу бёбу (живописные ширмы с изображением сцен бугаку) создавались преимущественно художниками школы Кано в XVII–XIX веках. Как

отмечал Тимон Скрич, их функция не развлечение, а визуальная репрезентация власти и традиции [9, с. 158]. Ширма «Бугаку» Кано Эйгаку из Токийского национального музея, созданная в период Бакумацу, показывает, что даже в конце эпохи Эдо, когда сёгунат переживал кризис, элитарное искусство продолжало воспроизводить образ традиционного ритуала как опоры идентичности. Четвертый формат – массовый. В эпоху Эдо танец бабочки совершает переход из элитарного пространства в массовое. Этому способствуют три фактора: жанр фудзоку-га (живопись обычаев и нравов), фиксирующий обычаи разных слоев общества; театр кабуки, превращающий ритуал в зрелище; и укиё-э, тиражирующее образ для городской аудитории. Гравюра Утагавы Кунисады II 1857 года из серии «Гэндзи карты» изображает двух персонажей в костюмах бабочек и это не элитарная ширма, а доступная печатная гравюра для городской аудитории. Танец бабочки вошел в репертуар кабуки, что зафиксировано в работах Тоёхара Кунитика («Танец льва и бабочки – Кабуки», около 1880–1890-х годов) и Тоёхара Тиканобу («Танцоры-бабочки», 1879). Фабио Рамбелли отмечал: «Вопреки распространённому предположению, что кагура исторически является главным жанром исполнительских искусств на синтоистских фестивалях, бугаку был центральным компонентом ритуалов не только при императорском дворе, но и, в особенности, во многих храмах и святилищах по всей стране» [7, с. 23].

Период Бакумацу (конец сёгуната, 1853–1868) выбран в качестве отправной точки исследования, поскольку именно в это время Япония сталкивается с давлением Запада, а сёгунат переживает кризис, что дает толчок к возникновению интереса к визуальной фиксации «японской традиции» как способу самоидентификации. Одновременно с этим в Японию приезжают иностранцы – дипломаты, военные, путешественники, которые знакомятся с местными обычаями и фиксируют их в своих книгах. Было установлено, что изображения, создаваемые в том числе для иностранной аудитории, действительно играли важную роль в репрезентации японской культуры. Так, например, в книге «Sketches of Japanese Manners and Customs» Джейкоба Мортимера Уира Сильвера, опубликованной в Лондоне в 1867 году, представлены цветные иллюстрации японских художников, изображающие обычаи, ритуалы и праздники. Джейкоб Мортимер Уир Сильвер был лейтенантом Королевской морской пехоты Великобритании и собирал материалы для своей книги во время службы в Японии в 1864–1865 годах. В книге он описывал различные аспекты местной культуры, такие как фестивали, ритуалы, домашний быт, систему правосудия, игры и суеверия. Автор отмечал, что книга является ярким примером того, как древние традиции сохранялись внутри закрытого императорского двора до начала эпохи Мэйдзи. Это свидетельствует о том, что визуальные образы активно использовались как инструмент культурной коммуникации между Японией и Западом. Эрик Хобсбаум, британский историк, в сборнике «Изобретение традиции» (1983) предложил концепцию, согласно которой многие практики, воспринимающиеся как древние, на самом деле были сконструированы в XIX веке для укрепления национальной идентичности. Применительно к Японии этот подход развила Кэрол Глак в книге «Japan's Modern Myths» (1985), показав, как

в период Мэйдзи формировались новые национальные ценности и «современные мифы» (календарные праздники, культ императора, гражданская мораль). В контексте данного исследования важно подчеркнуть, что, хотя актуализация мифологических сюжетов и ритуалов в живописи периода Бакумацу и Мэйдзи действительно происходила, их визуальный канон не был изобретен заново. Он сложился задолго до XIX века в свитках эмакимоно, храмовых росписях и образцовых рисунках (фумпон), которые передавались в художественных школах на протяжении столетий. Деятельность Эрнеста Феноллозы (американского философа) и Окакуры Тэнсина (японского искусствоведа) стала логическим завершением этого процесса. Как отмечает О. И. Макарова (Лебедева), Окакура Тэнсин описывал развитие искусства эпохи Мэйдзи как обращение к «совершенным образцам древнего искусства», а затем к «идеалам свободного творчества, основанного на древних примерах и на том лучшем, что можно было использовать из приемов западного искусства» [2, с. 96]. В 1884 году они провели правительственную инспекцию храмов и святилищ Нары, каталогизируя древние артефакты. Феноллоза ввел термин «нихонга» (японская живопись), противопоставив ее западной. Их деятельность привела к созданию системы «национальных сокровищ» (1897) и законодательному закреплению охраны культурного наследия. Таким образом, можно предположить, что сохранение визуальных образов мифологических сюжетов и ритуалов в живописи на протяжении веков способствовало тому, что они не исчезли и впоследствии были включены в эту систему как часть национального наследия Японии.

СПИСОК ИСТОЧНИКОВ

1. **Дашкевич В. Т.** Свиток бугаку в собрании Эрмитажа // Историко-филологические исследования: сборник статей памяти академика Н. И. Конрада. – М.: Наука, 1974. – С. 431–441.
2. **Макарова (Лебедева) О. И.** Создание концепции «японского искусства»: Эрнест Феноллоза и Окакура Тэнсин // Вопросы философии. – 2009. – № 2. – С. 144–152.
3. **Молодякова Э. В.** Ритуал в синтоистской традиции // Ежегодник Японии. – 2008. – № 37. – С. 217–240.
4. **Накорчевский А. А.** Синто. – СПб.: Петербургское Востоковедение, 2000. – 454 с.
5. **Bell Catherine.** Ritual Theory, Ritual Practice. – New York, Oxford: Oxford University Press, 1992. – 270 p.
6. **Gluck Carol.** Japan's Modern Myths: Ideology in the Late Meiji Period. – Princeton, NJ: Princeton University Press, 1985. – 407 p.
7. **Lippit Yukio** (ed.). The Artist in Edo. – Washington, D.C.: National Gallery of Art; New Haven; London: Yale University Press, 2018. – 295 p.
8. **Rambelli Fabio.** Gagaku in Medieval Japanese Religion // Religions. – 2022. – Vol. 13 (7). – 582 p.
9. **Screech Timon.** The Shogun's Painted Culture: Fear and Creativity in the Japanese States, 1760–1829. – London: Reaktion Books, 2000.
10. **池田泉 (Ikeda Izumi).** 土佐光則筆「雑画帖」舞楽図の系統と曲目再検討 (Систематика и пересмотр репертуара танцев бугаку в «Альбоме разных рисунков» кисти Тоса Мицунори) // 早稲田大学大学院文学研究科紀要. – 2026. – 第71輯.
11. **内藤正人 (Naito Masato).** 「源氏絵」の継承と創造—絵巻 扇面から屏風絵、そして江戸浮世絵へ (Преемственность и творчество в живописи «Гэндзи»: от свитков и вееров до ширм и эдоского укиё-э) // 國文學: 解釈と教材の研究. – 2005. – 第50巻. 第4号. – С. 36–45.

12. 内藤正人 (Naito, Masato). 现代剧画鼻祖月冈芳年与明治时期的浮世绘 (О родоначальнике современной гравюры Цукиоке Ёситоси и укиё-э периода Мэйдзи) // 中国国家博物馆藏品征集报告系列 浮世绘《月百姿》. 安徽美术出版社. – 2025. – С. 17–21.

REFERENCES

1. Dashkevich V. T. Bugaku Scroll in the Hermitage Collection. *Historical and Philological Studies: Collection of Articles in Memory of Academician N. I. Conrad*. Moscow: Nauka, 1974, pp. 431–441. (In Russian)
2. Makarova (Lebedeva) O. I. Creating the Concept of “Japanese Art”: Ernest Fenollosa and Okakura Tenshin. *Problems of Philosophy*, 2009, no. 2, pp. 144–152. (In Russian)
3. Molyakova E. V. Ritual in the Shinto Tradition. *Yearbook Japan*, 2008, no. 37, pp. 217–240. (In Russian)
4. Nakorchevsky A. A. Shinto. St. Petersburg: Petersburg Oriental Studies, 2000, 454 p. (In Russian)
5. Bell Catherine. *Ritual Theory, Ritual Practice*. New York, Oxford: Oxford University Press, 1992, 270 p. (In English)
6. Gluck Carol. Japan’s Modern Myths: Ideology in the Late Meiji Period. Princeton, NJ: Princeton University Press, 1985, 407 p. (In English)
7. Lippit Yukio (ed.). *The Artist in Edo*. Washington, D.C.: National Gallery of Art; New Haven; London: Yale University Press, 2018, 295 p. (In English)
8. Rambelli Fabio. Gagaku in Medieval Japanese Religion. *Religions*, 2022, Vol. 13 (7), 582 p. (In English)
9. Screech Timon. *The Shogun’s Painted Culture: Fear and Creativity in the Japanese States, 1760–1829*. London: Reaktion Books, 2000. (In English)
10. 池田泉 (Ikeda Izumi). 土佐光則筆「雑画帖」舞楽図の系統と曲目再検討 (Systematics and Reexamination of the Bugaku Dance Repertoire in the “Album of Various Paintings” by Tosa Mitsunori). *Bulletin of the Graduate School of Letters*, Waseda University, 2026, Vol. 71. (In Japanese)
11. 内藤正人 (Naito Masato). 「源氏絵」の継承と創造——絵巻 扇面から屏風絵、そして江戸浮世絵へ (Continuity and Creativity in Genji Painting: From Scrolls and Fans to Screens and Edo Ukiyo-e). *Kokubungaku: Interpretation and Study of Teaching Materials*, 2005, vol. 50, no. 4, pp. 36–45. (In Japanese)
12. 内藤正人 (Naito Masato). 现代剧画鼻祖月冈芳年与明治时期的浮世绘 (On the Founder of Modern Printmaking Tsukioka Yoshitoshi and Ukiyo-e of the Meiji Period). *Report Series on the Collection of the National Museum of China: One Hundred Aspects of the Moon*. Anhui Fine Arts Publishing House, 2025, pp. 17–21. (In Japanese)

Информация об авторах

З. И. Резниченко, бакалавр, Новосибирский государственный педагогический университет, Новосибирск, Россия, reniko0607@gmail.com

М. В. Калюжнова, магистр педагогики, Новосибирский государственный педагогический университет, Новосибирск, Россия, mkalyuzhnova@gmail.com

Information about authors

Zlata I. Reznichenko, Bachelor, Novosibirsk State Pedagogical University, Novosibirsk, Russia, reniko0607@gmail.com

Marina V. Kalyuzhnova, Master of Pedagogy, Novosibirsk State Pedagogical University, Novosibirsk, Russia, mkalyuzhnova@gmail.com

Статья поступила в редакцию: 24.03.2026

Одобрена после рецензирования: 28.04.2026

Принята к публикации: 28.04.2026

The article was submitted: 24.03.2026

Approved after reviewing: 28.04.2026

Accepted for publication: 28.04.2026