

ралі та завдань мистецтва. Він долучився до ніцшеанської реабілітації гріха, який, за концепцією філософа, рятував світ від нудьги та одноманітності усталеного.

Ще в 1909 році, покинувши навчання в Академії після постійних конфліктів з професурою, Шиле напише: «Я просунувся так далеко, що людей охопить жах від живої сили моїх творів» (лист до дядька-благодійника, 1911 р.). Усього за 10 років життя він утілює цю амбітну програму в сотнях малюнків, акварелей та в олійних полотнах. Агонізуючий любовний шал композицій утілено майстром у такій експресивній манері, яка дійсно тотожна напрузі Ван Гога. Усі персонажі Шиле вражають сполукою юності та гріховності, усі вони втілюють сецесійне розуміння злуки темряви, варварства та світла. Як О. Уайльд – у поезії, Е. Шиле в живописі демонструє амбівалентність, подвійну гріховно-янгольську іпостась жінки, її напружений еротизм. До речі, ще напередодні народження сецесіона саме Ніцше виступив першим проповідником тілесності – теми, яка набула значення провідної не лише в стилі модерн, але й у другій половині ХХ ст. – у постмодернізмі.

Вражаюча енергія композицій Е. Шиле, фрагментована постать його автопортретів (нарцисизм навпаки), акти кохання, трактовані як жорстокі битви звірів, відчуття тіла та душі в стані агонії – це ставить Шиле поряд із засновниками експресіонізму: Емілем Нольде, Еріхом Хеккелем, Ернстом Людвігом Кірхнером та ін. Шиле брав участь в одній з виставок групи «Міст». Як ніхто інший Шиле використовує виражену пластичну деформацію як усвідомлений стилістичний прийом. Крім того, передача конвульсивних судом, надриву, надмірної екстатичності, а в пізніх композиціях Шиле – втілення страху та передчуття смерті – усі фундаментальні риси, притаманні мистецтву експресіонізму (як складової модернізму) виводить мистецтво Шиле за межі сецесіона в простір авангардизму ХХ ст.

1. Лаврова А. Ницше / А. Лаврова // Современная западная философия. Словарь. – М., 1991. – С. 212.
2. Мамардашвили М. Кантианские вариации / М. Мамардашвили. – М.: Аграф, 2002. – 320 с.
3. Ницше Ф. Сочинения: в 2 т. / Ф. Ницше. – М., 1997. – Т. 2: Казус Вагнер. Проблема музыканта. – 1997. – 830 с.
4. Рассел Б. История западной философии / Б. Рассел. – М.: Миф, 1993. – Т. 2. – 445 с.
5. Шуцкая А. Эротизм в искусстве венского модерна / А. Шуцкая // Модерн и европейская художественная интеграция. – М.: Государственный институт искусствознания, 2004.

Світлана Рибалко
(Харків)

ЯПОНСЬКЕ МИСТЕЦТВО В ДЗЕРКАЛІ КУЛЬТУРИ МОДЕРН

Тривалий період нагромадження досвіду ознайомлення з японським мистецтвом передував широкому цитуванню Хокусайі. Цей процес відбувався за активної участі Японії. Організаційна діяльність уряду зумовила перелік та якість художніх творів, їх сюжетно-тематичний репертуар і навіть особливості виготовлення. Існував і зворотний зв'язок – вплив європейського модерну на японську культуру.

Ключові слова: модерн, японське мистецтво, кімоно, Всесвітня промислова виставка, реалізм, орієнталізм.

The protracted period of accumulation of acquaintance's experience with the Japanese art was preceded to the wide quoting by European art nouveau of Hokusai's engraving "Big wave". This process has been executed at active participation of Japan. Government's organizational activity has defined a list and quality of artistic works, their thematic repertoire and features of execution. There was also a feedback – influence of the European Art nouveau on Japanese culture.

Keywords: modern, Japanese art, kimono, World Industrial Exhibition, realism, orientalism.

Японське мистецтво як джерело натхнення художників модерну – тема, що не раз висвітлювалася у мистецтвознавчій літературі. Підкреслюючи вплив японської гравюри на мистецтво ар-нуво, дослідники певною мірою звужують розмаїття тогочасних мистецьких зв'язків Японії та Європи. Крім того, в їхніх працях превалює європоцентристський підхід, оскільки залишається поза увагою роль Японії у формуванні власного образу на Заході. Усе це зумовлює актуальність подальшого вивчення мистецького діалогу між Японією та Європою, що набув нових обертів саме в культурі модерну. Мета запропонованої статті полягає в уточненні моделей сприйняття японського мистецтва та факторів, що справляли вплив на форми репрезентації Японії у світі.

Насамперед відзначимо, що два десятиліття, які передували формуванню стилістики модерну, пов'язані з відкриттям країни, що тривалий час залишалася осторонь «світової історії». Це спричинило цілу хвилю новітньої інформації, наслідувань, що згодом отримало іронічне визначення «япономанії». Важливу роль у презентації японського мистецтва на Заході відіграли Всесвітні промислові виставки, що були не тільки місцем для реклами продукції та налагодження торгових стосунків, а й свого роду демонстрацією досягнень, засобом формування образу держави в міжнародному співтоваристві. Завдяки промисловим виставкам європейський світ познайомився з генієм Кацусіки Хокусаї й Кітагави Утамаро. Кольорові естампи з пейзажами та томливими красунями були предметом колекціонування європейських художників і громадських діячів.

Широкий попит на японське мистецтво задовольняли й перші крамниці, що здійснювали продаж різноманітних товарів з Країни Сонця, що сходить, – від чаю, порцелянів, лаків, текстильних виробів до живописних сувоїв та гравюри. Одна з таких крамниць на вулиці Ріволі в Парижі згадується Едмоном де Гонкуром, який надійно «прописав» і крамницю, і її колоритну господиню мадам Дезуа в історії мистецтва: цитати щодо її «історичної постаті» прикрашають численні тексти, присвячені французькому живопису останньої третини ХІХ ст. [1].

Значну роль у презентації японського мистецтва в Європі відігравав і Тадамаса Хаясі, вихованець токійського університету, що 1878 року приїхав до Парижа як перекладач для проведення виставки і залишився у Франції та згодом став одним із найуспішніших торговців японським мистецтвом. Освічений і високоерудований Тадамаса Хаясі допомагав Едмону де Гонкуру, перекладаючи з японської матеріали про майстрів укійо-е. Результатом спільних зусиль стало видання першої в Європі монографії, присвяченої японській гравюрі та одному з її провідних майстрів – Кітагави Утамаро [8]. Тадамаса Хаясі спілкувався з багатьма художниками. Певною мірою сприйняття японського мистецтва паризьким арт-середовищем було зумовлене саме його діяльністю.

Розмаїття образів уявної Японії дає також європейський живопис з численними красунями в кімоно, яке стає не тільки модним одягом, а й уособленням казкової Японії та відтак – предметом зображення. Французькі художники звертали увагу на виразність силуету й декору, не дуже переймаючись відсутністю відповідних знань про японський одяг. Це, наприклад, портрет дружини К. Моне в японському утікаке, з-під якого мало б проглядатися кімоно, але художник пише модель у такому ракурсі, що дозволяє приховати відсутні елементи ансамблю. Подібний підхід спостерігається і в роботі німецького живописця К. Р. Сона «На маскараді».

Іноді японське кімоно набуває іншопольованого контексту. Наприклад, у картині Ж. Ж. Лефевра «Мова віяла» зображено кокетливу панянку. І її кімоно, і аксесуари – японські, однак силует, утворений неправильно пов'язаним поясом, та жест, яким вона тримає віяло, роблять її схожою на іспанку. Аналогічні «іспанські» алюзії у трактуванні японського вбрання притаманні і живописному портретові «Молода дівчина з віялом», що належить пензлю Р. Фонтана.

У картинах А.-Н. Моро, Г. Макарта, В. М. Чейза кімоно трактується як вишукана шовкова тканина, що легко зісковзує, оголюючи чарівні жіночі плечі та груди, або є лише фоном для оголеної моделі. Так, у А.-Н. Моро японський антураж слугує не тільки для створення оновленого варіанта спокусливої «одаліски», яких в історії французь-

кого мистецтва набереться чимало. Певна невизначеність одягу, перебільшені розміри «японської» парасольки пояснюються пріоритетом суто живописних ефектів, утворених завдяки грі рефлексів від шовкового кімоно та кармінових спалахів на немов порцеляновому тілі молодої жінки.

В. Чейз створив цілу галерею образів жінок, одягнених у кімоно або розміщених на тлі японських суконь. Вишукані колористичні візії знаходимо і у творчості Р. Ріда. У його живописних композиціях «Синє та жовте», «Панянка в блакитному кімоно» відбувається витончена гра багатонюансованих відтінків блакитного, фіалкового, рожевого, смарагдового. Якщо «Панянка в блакитному кімоно» ще містить ознаки тематично поєднаних деталей (хризантеми у вазі та зачісці, золоті рибки в акваріумі, ширма на задньому плані), то композиція «Синє та жовте» позбавлена таких змістових зв'язків. Кімоно навіть не огортає фігури моделі, а лише накинута на плечі та трактується як головний носій колористичного розмаїття.

Саме в культурі модерну відбулося справжнє переосмислення та творча інтерпретація образів японського мистецтва. Було б неправильно вважати, що цей процес відбувався автономно, не мав стосунку до Країни Сонця, що сходить, і цілком залежав від випадковостей чи смаків, керованих комерційним інтересом торговців.

Перша неформальна участь Японії в Другій міжнародній виставці в Лондоні (1862) виявила не тільки цікавість до японської продукції, й низку серйозних проблем. Унаслідок того, що офіційне запрошення Британії до участі у виставці 1862 року, передане у 1859 році японському уряду, не викликало відповідних кроків з боку Японії, організацією японської експозиції зайнявся британський консул Р. Алкок. Він мав на меті представити Японію англійцям, і, слід визнати, експозиція, що складалася з лаків, кераміки, виробів з бронзи, одягу та інших продуктів ремісництва, викликала захоплення у громадськості. Щоправда, рівень експонованих виробів залишав бажати кращого. У будь-якому випадку, один з японців, який перебував на той час у Лондоні, — Такеучі Шимано-Нокамі — відзначив, що обрані об'єкти «занадто сирі та нестерпні, щоб дивитися на них» [9].

Такеучі Шимано-Нокамі виклав свої спостереження у доповідній записці, направленій до уряду Японії. Повідомлення мало результат: уряд узяв під свій контроль вибір предметів для експонування на міжнародних виставках. Відтоді Японія демонструє кращі зразки традиційних виставкових промислів, що відкривалися майже одночасно: у Сан-Франциско (1871), Відні (1873), Філадельфії (1876), Парижі (1878, 1900), Амстердамі (1883), Новому Орлеані (1885), Барселоні (1887), Чикаго (1893), Венеції (1897), Сан-Луїсі (1904), Лондоні (1910). Японські мечі та лаки, кераміка і гравюра, порцеляна й емалі, текстиль та витвори з кістки набули надзвичайного резонансу в Європі.

Шукаючи місце Японії на торгівельній мапі світу, наказом імператора від того ж 1876 року було визначено розвиток прикладного мистецтва як одного з напрямків експортної продукції. Крім того, імператор засновує спеціальні комісії з різних ремесел, а також ініціює проведення індустріальних виставок, що стають свого роду «репетицією» перед «світовим чемпіонатом». Так, наприкінці ХІХ — початку ХХ століття у великих художніх центрах країни пройшли виставки на підтримку вітчизняної промисловості: Токіо (1877, 1881, 1890), Кіото (1895) та Осаці (1903). Саме за результатами конкурсу, який проводили національні виставки, визначався склад художників, яким довірялося представляти Японію на черговому параді цивілізацій у західному світі.

Піклуючись про імідж країни, уряд Японії у 1890 році розробив систему почесних призначень. Ряд мистців одержав статус майстрів імператорського двору, що давало крім високого суспільного становища постійний заробіток і пенсію, а також право на продаж своїх виробів першим особам країни. Члени родини імператора купували продукцію майстрів та їхніх учнів для подарунків японським і закордонним сановникам вищого рангу. Як правило, такі вироби містять обов'язковий знак у вигляді хризантеми. Першими цей високий статус отримали Нацуо Кано (метал), Шибата Дзьошин (лак), Ісікава Комей (скульптура зі слонової кістки), Дате Ясуке (текстиль).

Для підвищення якості продукції організовувалися спеціальні майстерні, до роботи в яких залучалися майстри з лаку, металу, кераміки, кістки та ін., що виконували великі проекти, які потребували поєднання різних технік та матеріалів, колективним методом. Власне, це був аналогічний західній ідеї проект поєднання мистецтва та промисловості і в цьому сенсі співмірний з європейським модерном. Крім того, розроблялися інструкції, що визначали коло сюжетів, набори орнаментів, які вважалися кращими для показу на Заході й такими, що вдало репрезентують «японський стиль».

До речі, для японців уперше постало питання: «А що вважати японським?» З огляду на європейський смак, «найбільш японським художником» було проголошено Огату Корін, і, відповідно, самою «японською школою» – школу Рімпа. Так Японія зробила ревізію власних досягнень і зайнялася удосконаленням найяскравіших національних рішень.

Паралельно японські чиновники відстежували реакцію європейців. Так, один із них у своїй аналітичній записці охарактеризував запити західних покупців, перелічивши сюжети, що користуються найбільшим попитом: черепахи, бабки, жаби, жіноче божество Окаме, Тенгу (лісовик), Хотей (божество щастя) і т. ін. Далі він їдко зауважує, що Захід «має смак до сирого матеріалу по типу татуйованих сидниць та оголених грудей» [9].

Ця обставина турбувала уряд, що прагнув сформувати образ Японії як країни з давніми культурними традиціями. До влаштування національних павільйонів на всесвітніх виставках почали підходити ще більш прискіпливо. Мабуть, найбільш знаковими в цьому розумінні стали Паризька виставка 1900 року та особливо японо-британська виставка 1910 року [7; 10]. Тепер японці відчували себе не учнями в європейському клубі, а могутньою імперією, переможцями на Далекому Сході (перемога у китайсько-японській (1894–1895) та російсько-японській (1904–1905) війнах). Японія прагнула довести світові свою цивілізаторську місію на Далекому Сході, маючи наміри об'єднати (зрозуміло, під своєю гегемонією) Азію. Зміцнити імідж Японії як країни з високорозвиненою культурою, повинні були і предмети мистецтва вищого гатунку. Ще ніколи європейські глядачі не мали можливості бачити таке широке коло справді художніх творів, що сприяло розвитку колекціонування та мистецтвознавчих досліджень [12].

Враження, що справляли японські експозиції всесвітніх виставок на глядачів, характеризують такі красномовні жести, як купівля компанією О. Парк японського павільйону з усім вмістом і перевезення його до Лондона, або зведення власних китайського павільйону та японської пагоди за наказом короля Леопольда II у Брюсселі (арх. А. Марсель, 1901–1903 рр.), що стало найпоетичнішою східною казкою в ар-нуво.

Розвиток художньо-промислових форм мистецтва на заході підсилив інтерес до японських текстильних виробів. У 1880–1890-х роках англійські художники, які розробляли нову структуру орнаменту, де форма та фон мали бути взаємно замінюваними, звернулись до японського досвіду. Мистці модерну використовували традиційні для японського та китайського мистецтва графічні рішення айстр, хризантем, ірисів, акації. Тож своєчасним стало видання 1880 року «Граматики японського орнаменту» Т. Катлера – першої спеціальної праці на цю тему [5].

У зазначеному контексті слід згадати й щомісячне видання «Le Japon artistique», ініційоване С. Бінгом у 1888 році. Журнал друкувався одночасно трьома мовами: французькою – у Парижі, англійською – в Лондоні та німецькою – в Лейпцигу. За три роки існування журнал ознайомив європейських мистців та шанувальників мистецтва з різноманітними галузями японської художньої спадщини, у тому числі й з текстильними виробами. У ньому друкувалися збірки та тонові таблиці декоративних мотивів і візерунків зі спеціальних японських альбомів-посібників для майстрів текстилю, вишивки й фарфору. У багатьох номерах містилися репродукції деталей старовинних японських тканин, декорування зброї. Кожна сторінка тексту була прикрашена орнаментальним мотивом або зарисовкою нецке [3].

Інтерес до японського мистецтва поширився і в Російській імперії. Достовірність органічних форм японського мистецтва, що містила в собі високий рівень абстрактно-

го мислення, приваблювала мистців на різних етапах розвитку стилю модерн. У перші роки ХХ ст. графічна спадщина Країни Сонця, що сходить, широко використовувалася у практиці російських майстрів художнього текстилю. Флористичні мотиви японського мистецтва та навіть цілі композиції вбудовувалися в текстильний орнамент майже без змін. Російські критики початку ХХ століття натхненно писали про японський орнамент та надзвичайний художній потенціал японського мистецтва. Так, В. Курбатов на шпальтах журналу «Зодчий» писав: «Японія — країна орнаменту. Ним японці володіють безмежно і запас його форм невичерпний... Головне значення японського мистецтва для Європи полягає в тому, що воно вказує на можливість мистецтва, що розчинене в житті, так само різнобарвного та прекрасного, як природа... Принципи японського мистецтва, безперервне та рівне розлиття краси в житті мають оздоровити європейське мистецтво» [2, с. 326–327].

Зі смертю імператора Мейдзі в 1912 році закінчилася ціла епоха в японському мистецтві. Важливим наслідком мейдзінської програми презентації Японії у західному світі стало формування японських колекцій. Найпотужніші збірки було створено в країнах, де проводилися всесвітні виставки.

Варто відзначити і зворотні зв'язки: 1904 року два найголовніші універмаги з продажу японського кімоно змагаються не лише на ринку, а й в архітектурі своїх будівель. Інтер'єри та листівки двох гігантів відповідають провідним тенденціям європейського модерну.

Якщо складно уявити одяг доби модерн без кімоно, яке знайшло шлях не тільки до живописних студій, а й до дизайнерських майстерень (творчість Поля Пуаре, його славнозвісні пальто-кімоно, рукав реглан та ін.) та, зрештою, до повсякдення як хатнього одягу, то японці стали вбиратися в кімоно так, щоб нижній нагадзюбан імітував блузу з високим коміром. Серед жінок набула поширення європейська зачіска, яка була стилізацією... японської. Запозичені європейцями японські орнаменти, переосмислені у мистецтві модерн, були сприйняті японцями як модні «європейські» і використані в текстилі та декоративному мистецтві. Варто додати, що ці рішення знову потрапили до Європи і були використані в ар деко, звідки вже повернулися до Японії, і де власні мотиви в інтерпретації цього нового стилю були сприйняті з великим захопленням.

Отже, під впливом діалогу із Заходом Японія провела широку каталогізацію своїх здобутків, уперше поставила питання національної ідентичності у мистецтві, запропонувала Заходу власну версію «японського мистецтва», що стала результатом концептуалізації традиційних мотивів та прийомів з урахуванням європейського смаку. Саме тоді в японському мистецтві з'являються такі незвичні для нього явища, як японський реалізм (у пластиці) та східний орієнталізм. Уперше Японія не тільки переосмислювала запозичене, а й сама виступала постачальником художніх рішень, які приймала знову в новій обробці.

1. Гонкур Э., Гонкур Ж. Дневник : в 2 т. — М. : Художественная литература, 1964.
2. Курбатов В. Дрезденские выставки // Зодчий. — 1908. — № 35. — С. 326–328.
3. Николаева Н. С. Япония — Европа: диалог в искусстве. — М. : Изобразительное искусство, 1996.
4. Тугендхольд Я. Последние течения французской живописи // Тугендхольд Я. Из истории западноевропейского, русского и советского искусства : избранные статьи и очерки / сост. Т. П. Каждан. — М. : Сов. художник, 1987.
5. Cutler T. W. A Grammar of Japanese Ornament and Design. — London, 1880.
6. Earle J. Splendors of Imperial Japan : Arts of the Meiji Period from the Khalili Collection. — London, 2002.
7. Exposition Universelle Internationale de 1900. Catalogue special officiel du Japon. — Paris, 1900.
8. Goncourt E. Outamaro. — Paris, 1894.
9. Harris V. Japanese imperial craftsmen. Meiji art from the Khalili collection. — London, 1994.
10. Mutsu H. British Press and the Japan-British Exhibition of 1910. — Routledge, 2001.
11. Seton A. Collecting Japanese antiques. — Boston; Rutland; Vermont; Tokyo, 2004.
12. Tomkinson M. A Japanese Collection. — London, 1898.