А.Ю. ПАЮК
Аспирант СПГХПА им. А.Л. Штиглица
e-mail: payuk_a93@mail.ru

A.Y. PAYUK
Postgraduate student of the St Petersburg Stieglitz State Academy of Art and Design
e-mail: payuk_a93@mail.ru

ОТЕЧЕСТВЕННАЯ ЭСТЕТИЧЕСКАЯ МЫСЛЬ О МОДЕРНИСТСКИХ ТЕНДЕНЦИЯХ В ЯПОНСКОМ ИСКУССТВЕ

RUSSIAN AESTHETICS ON THE MODERNIST TENDENCIES IN JAPANESE ART

Одной из главных характеристик модернизма является отход от традиции. Для Японии как страны, долгое время развивавшей самобытную национальную культуру, соприкосновение с модернизмом во многом заставило пересмотреть устоявшиеся взгляды на художественное произведение и искусство в целом. По сравнению с изучением классического наследия, отечественное искусствознание значительно реже обращалось к данной проблематике, что делает весьма любопытным опыт тех, кто выделял особенности нового этапа развития японского искусства с точки зрения общемировых тенденций конца XIX–XX вв.

Deviating from tradition has been one of the main characteristics of modernism. Concerning Japan as the country which maintained its own unique national culture for a long time contact with modernism meant revision of the traditional views on art. Compared to learning of the classical heritage Russian aesthetics have observed such issues much less often. This makes experience of those who studied the features of the new phase of evolution of the Japanese art quite interesting.

Ключевые слова: японское искусство, модернизм, российское искусствознание, история искусств, художественная критика.

Keywords: Japanese art, modernism, Russian aesthetics, art history, art criticism.

Искусство Японии издавна привлекало внимание российских исследователей и мыслителей. Благодаря им, за последние полтора столетия был накоплен фундаментальный объем знаний, касающихся различных сторон японской культуры. Среди них чаще всего рассматривались те, что можно отнести к классическому или национальному искусству, т.е. к временам до середины XIX в. — о последующих эпохах наши источники дают сравнительно меньше сведений. Между тем, в это время, в менявшихся исторических реалиях в Японии, рождались не виданные ранее художественные формы.

Известно, что на рубеже XIX–XX вв. границы между различными национальными культурами стали как никогда проницаемы, поэтому для японских художников оказалось возможным пользоваться разнообразными приемами западного изобразительного искусства, в то время как в Европе активно воспринимались элементы восточной эстетики. Это позволяет говорить о проявлении в японском искусстве некоторых модернистских тенденций.

Главным образом, оно было обусловлено той напряженной обстановкой, что сформировалась в результате кардинальной смены политического курса Японии после революции Мэйдзи 1968 г. Данную эпоху отличали общая устремленность к новизне, расширение научных знаний, попытки реорганизовать многие сферы жизни по примеру ведущих стран Запада. С точки зрения культуры, постепенно нарастало характерное для модернизма ощущение неудовлетворенности, недостаточности традиционных средств для создания актуальных форм искусства. По мнению исследователей, «как и всякое сложное общественное явление, модернистское искусство было неоднородно и рождало и преодолевало множество внутренних конфликтов и внешних противоречий, составлявших альтернативы его эволюции и развития» [1]. На основе этих противоречий создавались произведения, для анализа которых требовались подходы, отличные от классических.

В нашей стране на определенных этапах менялось отношение к модернизму, и в этой связи представляет интерес то, как оценивались некоторые его проявления через призму японского искусства. Несмотря на то, что на сегодняшний день основные модернистские явления

изучены достаточно подробно, указанный аспект может стать основой для выработки необходимой методологии для интерпретации искусства Японии конца XIX–XX вв.

Для начала следует отметить, что, как только были установлены официальные отношения между Россией и Японией, наши ученые и деятели культуры начали живо интересоваться соседней страной. Их усилиями собирались сведения о японской истории и языке, а также формировались коллекции произведений искусства. Отечественное гуманитарное знание высоко оценивало самобытность образного мировоззрения японцев, неизменно отмечая его глубокие духовные традиции.

Тем не менее, наблюдая за все более стремительным развитием Страны восходящего солнца, было невозможно не обращать внимания на то, как постепенно менялось ее лицо. Следуя по пути модернизации, Япония заставляла говорить о себе как об одной из самых быстроразвивающихся стран Азии. Одним из способов поддержания данного статуса стало усиление межкультурных контактов. Японцы одномоментно открыли для себя весь объем достижений западного искусства, куда включались как наследие предшествующих эпох, так и новейшие модернистские течения.

Необходимо подчеркнуть, что среди тех, кто помог познакомить японцев с актуальными явлениями в искусстве, были и представители нашей страны. Так, эмигрировавший в 1920 г. в Японию Д.Д.Бурлюк (1882–1967) провел серию выставок авангардных художников, пропагандируя идеи футуризма. Художник и искусствовед В.Д.Бубнова (1886–1983) была близка к наиболее радикально настроенным творческим объединениям, таким как «Никакай» и MAVO, и неоднократно писала статьи о современном русском искусстве в японской печати. Кроме того, в 1927 г. под кураторством критика Н.Н.Пунина (1888–1953) в Японии прошла выставка «Искусство новой России», где публика могла познакомиться с работами З.Е.Серебряковой, К.С.Петрова-Водкина, Б.М.Кустодиева, В.А.Фаворского и др.

Такой активизации диалога между представителями русской и японской интеллигенции в начале XX в. способствовала общая устремленность к поиску новых художественных форм, а также появление в Японии сторонников левых идей, интересовавшихся Советским Союзом, поэтому в поле зрения наших соотечественников неизбежно оказывалось и творчество их японских современников.

Двойственную позицию, в связи с новыми веяниями в искусстве Японии, высказывал Максим Горький (1892–1936). Несмотря на то, что писатель никогда не посещал Японию, он был тонким ценителем ее культуры. К примеру, он способствовал научному изданию шедевров японской литературы и занимался коллекционированием нэцкэ.

С помощью своих корреспондентов из японских творческих кругов Горький получал репродукции классических и современных произведений, делясь своими наблюдениями. «Совершенно изумлен той легкостью, той дьявольской талантливостью, с которой Ваши художники — скульпторы и живописцы — овладели традициями и канонами классической скульптуры и европейской живописи, — писал он сотруднику газеты «Майнити Симбун» Куроде Отокити. — Некоторые скульпторы, например, Kio Goto, Takey Kimura и др. особенно поражают усвоением не только техники, но духа эллинской классики» [2].

Вместе с этим, в беседе с писателем Нобори Сёму Горький значительно выше ставил художественную ценность подлинно японского искусства. Как отмечает кандидат филологических наук О.В.Шуган, «с одной стороны, писатель верил, что активная адаптация западной культуры не препятствует бережному отношению к традиционным ценностям и сохранению национального духа, с другой — считал это, скорее, чудесным исключением, чем правилом, и выступал против слишком большого увлечения копированием» [3].

Современник Горького писатель Б.А.Пильняк (1894–1938) оставил свои впечатления от посещения Японии в романе «Корни японского солнца». Посетив несколько выставок, он отдает должное японцам, в полной мере освоившим приемы западного искусства: «Молодое, европеизированнное искусство теперешней Японии вырастает уже в монументы, — подпочва для его возрастания созрела в Японии» [4]. Это свидетельствует, что к 1920-м годам японские авторы владели заимствованными техниками настолько, что уже могли не уступать своим западным товарищам. Также Пильняк выделяет еще одну характерную для того времени особенность: «Японские классические картины в Императорском Музее, написанные сотни лет назад, — есть то, к чему сейчас стремятся революционнейшие художники Запада и России, в частности, — есть последнее слово западноевропейского мастерства. А на выставке Национального Живописного Общества, где были выставлены полотна тридцати с лишком современных японских художников, — только у четы-

рех-пяти — у Сахара, у Тамаки, у Такаяма, у Мураками — сохранилась старояпонская манера письма, — работы же остальных несут на себе следы голландцев, французов и даже англичан: достижения этих последних — есть тот канон, от которого на Западе теперь освобождаются — во имя классики японской живописи» [5]. Таким образом, писатель акцентирует взаимный интерес между восточной и западной культурами, но при этом никак не рассматривает проблему их синтеза.

В свою очередь, ее выделил Р.Н.Ким (1899–1967), написавший комментарии к сочинению Пильняка. Для него не остался незамеченным процесс взаимопроникновения двух традиций, отразившийся на работах как мастеров классического японского стиля, так и самых прогрессивных художников — «западников». «Японские «парижане, — пишет Ким, — не бросают привычное для них масло, темперу и сангину, которыми владеют очень уверенно, но многие из их творений могут привести в отчаяние даже самого опытного музейного эксперта, ибо невероятно трудно решить, в каком зале повесить их — в зале японо-китайской живописи или ново-европейской. Таковы, например, гибридные опусы большого мастера Кисида Рюсэй, изучавшего раньше Дюрера и Сезанна, а теперь штудирующего старинных китайцев и ранних укийоэистов» [6].

Р.Н.Ким весьма оптимистично оценивал данный опыт и вопрошал: «Не стоим ли мы сейчас на пороге новой эры, эры великого синтеза азийского и европейского искусств?» [7].

Конечно, в определенном смысле необходимость такого синтеза была очевидна, однако сам факт параллельного существования западных и традиционных школ, так и не ставших единым целым, говорит о некотором идеализированном представлении, которое попытался сформулировать писатель.

Критические очерки, оставленные современниками, позволяют судить о высокой степени их осведомленности о Японии и ее культуре, основанной на самых достоверных источниках. Их авторы старались не игнорировать новейшие завоевания японских художников, оценивая, в первую очередь, их формальную сторону через выраженность тех или иных признаков внешних заимствований. Помимо того, стало очевидным, что современное японское искусство может быть включено в общемировой художественный дискурс. Это стало одной из первых попыток проанализировать модернистские явления в Японии до того, как данные вопросы были подробнее рассмотрены в научной литературе.

Известно, что в нашей стране существенную часть XX в. в отношении к искусству доминировал подход, отличавшийся общей критичной настроенностью к модернизму. Неприятие новейших тенденций вызывала их отвлеченность от социальной жизненной проблематики и тяготение к сугубо формальным экспериментам. В отношении Японии модернизм мог восприниматься как угроза обезличивания, потери национальной самобытности, но среди исследователей не получали одобрения и реакционные идеи, имевшие в себе националистический оттенок. Среди наиболее приемлемых форм современного искусства виделось творчество художников обладавших более реалистической манерой, высказывавшихся на злободневные темы и, зачастую, близких к пролетарским кругам.

Детальный обзор главных этапов развития японского модернизма приведен в статье одного из самых авторитетных специалистов по искусству Японии Н.А.Виноградовой (1923–2012) «Сложение модернистских течений в искусстве современной Японии». По ее мнению, «в Японии острее и болезненнее, чем в других странах, ощущается столкновение между чуждыми, пришедшими извне и пустившими глубокие корни модернистскими влияниями и совершенно иными принципами глубоко вкоренившихся своеобразных национальных традиций» [8]. Автор связывает отход японцев от традиционных канонов с формированием представлений о свободе личности и творчества, стремлением к использованию оригинальных выразительных средств. Также в качестве позитивного эффекта от восприятия иностранной культуры приводится обогащение японского искусства новыми понятиями.

При этом Виноградова видит и немало отрицательных последствий отчаянного увлечения модернизмом, таких как поверхностное подражание и эклектизм, тяготение к мистике, бегству от реальности, отрицание собственного наследия. Обращение японских художников к приемам фовизма, экспрессионизма или сюрреализма автор связывает с кризисными явлениями, вызванными ощущением нестабильности и противоречиями в общественной и художественной жизни Японии.

Хотя анализ Н.А.Виноградовой во многом не выходит за рамки подходов, доминировавших в искусствознании того времени, в частности, при отстаивании ценностей реалистически жизненного искусства, он описывает широкую картину воспринятых японцами нововведений со всей ее сложностью. Стремление к созданию искусства, синтезиру-

ющего модернистские тенденции и национальные традиции, согласно Виноградовой, «вызвано, с одной стороны, беспокойством перед поглощением чуждыми образами национального японского искусства, с другой — стремлением ликвидировать разрыв между прошлым и настоящим и, наконец, не лишенной национализма попыткой доказать, что Япония является сама в гораздо большей степени родиной современных модернистских направлений, чем страны Европы и Америки» [9].

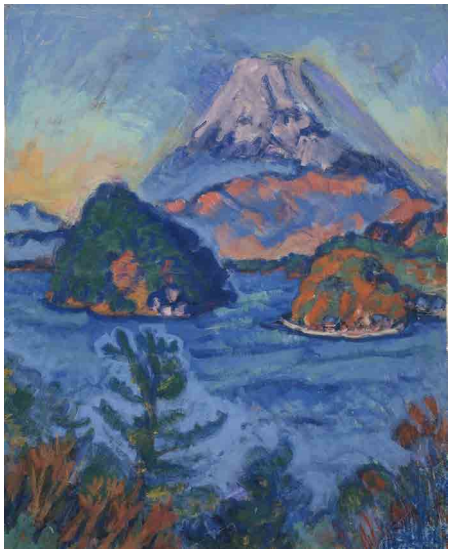


Рис. 1. Умэхара Рюдзабуро. Гора Фудзи. 1945

Влиянию на японское искусство французского фовизма посвятила одну из своих статей Н.А.Каневская. Популярность данного направления объясняется возможностью соединения принципов национальной живописи с западным искусством: «Мягкая созерцательность и каллиграфическое мастерство национальной школы нашли точки соприкосновения с оптимистическим спокойствием творчества Матисса и художников-фовистов» [10]. Пользуясь примером известного японского живописца Умэхары Рюдзабуро, автор показывает, как на основе декоративного решения художественного образа могли сближаться восточная и западная стилистики (рис. 1). Каневская пишет, что «в картинах Умэхара нет прямых проявлений соприкосновения с традицией, да он и не пытается определить ее глубинные процессы, осмыслить вневременные положительные ценности и сопоставить их с характером западноевропейского искусства. Он чувствует ее эмпирически, и как человек тонкий, эмоциональный, коренным образом связанный с национальным искусством, передает в своем творчестве близкие ему черты» [11]. Пройдя через определенный этап ученичества, художник постепенно создавал свой собственный стиль, основанный на раскрытии цветовых взаимоотношений, что роднит его с фовизмом. Искусствовед отдает должное высокому вкусу и мастерству Умэхары, однако видит

его метод отстраненным и недостаточно подходящим для выражения конкретной общественной позиции в обстановке политической реакции в Японии 1930–1940-х гг. В целом же Каневская придерживается мнения, что «декоративизм, присущий традиционному японскому видению, помог художникам органично воспринять фовизм и разработать его полно и тонко, но никаких серьезных сдвигов сделано не было. Фовизм на японской почве так и остался провинциальным вариантом парижской школы» [12].

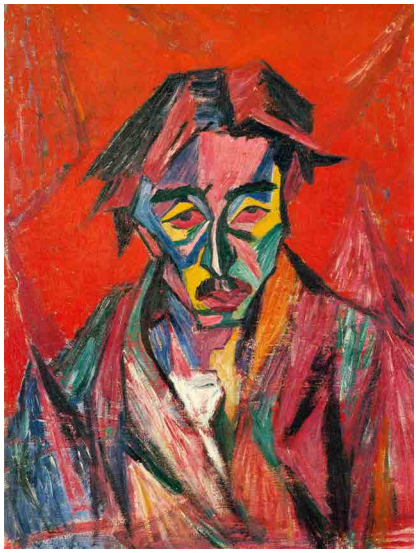


Рис. 2. Ёродзу Тэцугоро. Автопортрет с красными глазами. 1912

Не менее значителен вклад в изучение японского искусства и замечательного исследователя Н.С.Николаевой. В монографии «Япония — Европа. Диалог в искусстве» она показывает взаимодействие культур Востока и Запада как обоюдный процесс, менявший эстетические представления как с одной, так и с другой стороны. По ее убеждению, те или иные художественные формы, помещенные в иной культурный контекст, способны порождать нереализованные в самой автохтонной культуре потенциальные возможности.

Так, согласно Николаевой, живопись национального стиля нихонга, благодаря усилиям нового поколения мастеров, сумела выйти за пределы устоявшихся канонов. В ней возросла роль индивидуального начала, что позволило вводить в нее черты, свойственные европейскому искусству, такие как приемы пространственного построения и воссоздания световоздушной среды. Другим примером служит эволюция портретного жанра, который традиционно не имел задачи передать конкретные черты изображаемого. Однако постепенно появились произведения, подобные выполненному в экспрессионистской манере «Автопортрету с красными глазами» Ёродзу Тэцугоро. Неожиданное цветовое и пластическое решение приоткрывает внутренний мир художника, передает ощущение напряженной задумчивости. Здесь, как говорит Ни-

колаева, «особенно ясно проявилось не свойственное японской живописи прошлого новое самоощущение человека, его способность анализа, взгляда "со стороны" как на окружающий мир, так и на внутренние проблемы личности» [13] (рис. 2).

Тем не менее, для исследователя остается неоспоримой неразрывная связь японской культуры с ее первоосновами. Отдельно об этом говорится в статье «Традиционные основы современной японской культуры», где автор подчеркивает, что на основе исторически сложившегося типа национального мировосприятия Япония стала уникальным примером сосуществования новейших и традиционных художественных форм. В статье отмечается, что для японского искусства весьма типичен «специфический, чисто "восточный" по своему характеру механизм освоения всего чужого и нового посредством плавной и постепенной ассимиляции, а не резкого противопоставления традиционному» [14]. По наблюдению автора, японцам «чуждо понимание прогресса как вытеснения старого новым. Для японского сознания, ориентированного на природные закономерности как основополагающие для всех уровней бытия, органична идея роста, естественного развития, и превращения молодого в старое, чужого в свое» [15]. Оттого не удивительно, что даже при активном восприятии модернистских идей национальное искусство не было отринуто и, напротив, могло получить дополнительный стимул к преобразованиям, как показывает описанный выше пример с живописью нихонга.

Таким образом, обратившись к первоисточникам, можно заключить, что большинство отечественных исследователей, обращавшихся к проблеме модернистских тенденций в искусстве Японии, всегда отмечало неординарность сложившегося в данных условиях конфликта старого и нового, в котором важность сохранения национальной самобытности сталкивалась с назревавшей потребностью в творческом поиске и внедрении нестандартных приемов искусства.

С одной стороны, наблюдая некоторые общие установки, искусствоведы и критики пытались сопоставить меняющееся искусство Японии с художественными практиками Запада и рассматривать их в единой плоскости. Выделяя в работах японских мастеров черты импрессионизма, фовизма, абстракционизма и др. направлений, они пытались различить, где заканчивалось слепое подражание и возникала уникальная форма синтеза.

С другой стороны, становится очевидным, что на японской почве не смогли зародиться собственные новаторские художественные явления, которые можно было бы с полным основанием назвать японским модернизмом (по условной схеме: кубизм — Франция, футуризм — Италия и т.п.), поскольку, начиная со второй половины XIX в., искусство Японии эволюционировало либо путем привнесения извне заранее разработанных образных систем, либо в результате трансформации исконно существовавших элементов национальной культуры. Географическая и историческая отдаленность от центральных событий морового искусства обусловила некоторую пассивность, с которой в Японии воспринимались новейшие течения.

Но вместе с этим, пример Японии позволяет по-иному взглянуть на модернизм как таковой. Справедлива точка зрения М.Ю.Германа, что «искусство модернизма обогащает и обостряет культуру, невиданно расширяет и модифицирует ее возможности, вовсе не разрушая и никак не обедняя классическое наследие» [16]. Японское искусство конца XIX–XX в. способно показать неоднородность модернистских явлений, в виду которой они не могут однозначно восприниматься как принципиальный отказ от прошлого.

Отсюда — открывается широкое пространство для дискуссий относительно функций модернизма в японской культуре, представляющее немалый интерес для дальнейших исследований.

Примечания:

1. *Афасижев М.Н.* Альтернативы модернизма. — М.: Гос. ин-т искусствознания, 1998. — С. 6.

2. Архив А.М.Горького. Переписка А.М.Горького с зарубежными литераторами. — М.: АН СССР, 1960. — Т. 8. — С. 435.

3. *Шуган О.В.* Рост энергии японцев разбудит творческие силы всего Востока (М.Горький о старой и новой Японии) // Японские исследования. — 2016. — № 4. — С. 73.

4. *Пильняк Б.А.* Корни японского солнца / Б.А.Пильняк. Собрание сочинений. — В 6 т. — Т. 3. — Повести. Рассказы. — М.: ТЕРРА-Книжный клуб, 2003. — С. 471.

5. Там же. — С. 471.

6. *Ким Р.Н.* Ноги к змее (Глоссы) / Б.А.Пильняк. Собрание сочинений. — В 6 т. — Т. 3. — Повести. Рассказы. — М.: ТЕРРА-Книжный клуб, 2003. — С. 542–543.

7. Там же. — С. 544.

8. *Виноградова Н.А.* Сложение модернистских течений в искусстве современной Японии / Модернизм: Анализ и критика основных направлений. — М.: Искусство, 1969. — С. 224.

9. Там же. — С. 238.

10. *Каневская Н.А.* Творчество Умэхара Рюдзабуро — представителя японского фовизма // Научные сообщения Государственного музея Востока. — 1973. — Вып. VII. — С. 4.

11. Там же. — С. 8.

12. Там же. — С. 4.

13. *Николаева Н.С.* Япония — Европа. Диалог в искусстве. — М.: Изобразительное искусство, 1996. — С. 218.

14. *Николаева Н.С.* Традиционные основы современной японской культуры / Художественные модели мироздания. Кн. 2: XX век. Взаимодействие искусств в поисках нового образа мира. — М.: Наука, 1999. — С. 269.

15. *Николаева Н.С.* Традиционные основы современной японской культуры / Художественные модели мироздания. Кн. 2: XX век. Взаимодействие искусств в поисках нового образа мира. — М.: Наука, 1999. — С. 262.

16. *Герман М.Ю.* Модернизм: искусство первой половины XX века. — СПб.: Азбука-классика, 2003. — С. 13.

Список литературы:

1. Архив А.М.Горького. Переписка А.М.Горького с зарубежными литераторами. — Москва: АН СССР, 1960. — Т. 8. — С. 433–445.

2. *Афасижев М.Н.* Альтернативы модернизма. — Москва: Гос. ин-т искусствознания, 1998. — 231 с.

3. *Виноградова Н.А.* Сложение модернистских течений в искусстве современной Японии / Модернизм: Анализ и критика основных направлений. — Москва: Искусство, 1969. — С. 223–239.

4. *Герман М.Ю.* Модернизм: искусство первой половины XX века. — Санкт-Петербург: Азбука-классика, 2003. — 476 с.

5. *Каневская Н.А.* Творчество Умэхара Рюдзабуро — представителя японского фовизма // Научные сообщения Государственного музея Востока. — 1973. — Вып. VII. — С. 3–12.

6. *Ким Р.Н.* Ноги к змее (Глоссы) / Б.А.Пильняк. Собрание сочинений. — В 6 т. — Т. 3. — Повести. Рассказы. — Москва: ТЕРРА-Книжный клуб, 2003. — С. 511–557.

7. *Николаева Н.С.* Традиционные основы современной японской культуры / Художественные модели мироздания. Кн. 2: XX век. Взаимодействие искусств в поисках нового образа мира. — Москва: Наука, 1999. — С. 261–270.

8. *Николаева Н.С.* Япония — Европа. Диалог в искусстве. — Москва: Изобразительное искусство, 1996. — 400 с.

9. *Пильняк Б.А.* Корни японского солнца / Б.А.Пильняк. Собрание сочинений. — В 6 т. — Т. 3. — Повести. Рассказы. — Москва: ТЕРРА-Книжный клуб, 2003. — С. 413–510.

10. *Полевой В.М.* Двадцатый век: изобразительное искусство и архитектура стран и народов мира. — Москва: Советский художник, 1989. — 456 с.

11. *Симонова-Гудзенко Е.К.* История изучения японского искусства в России: традиция и новые подходы / Современное российское японоведение: оглядываясь на путь длиною в четверть века. — Москва: АИРО-XXI, 2015. — С. 31–47.

12. *Шуган О.В.* Рост энергии японцев разбудит творческие силы всего Востока (М.Горький о старой и новой Японии) // Японские исследования. — 2016. — № 4. — С. 67–81.