


КУЛЬТУРОЛОГИЯ



<https://doi.org/10.5281/zenodo.7272893>

УДК 7.036.2

Грушицкая М.А.

Грушицкая Марина Александровна, доцент кафедры теории, истории культуры и музеологии ИИГСО ФГБОУ ВО НГПУ Россия, 630126, г. Новосибирск, ул. Вилюйская, 28. E-mail: m.grushitskaya@yandex.ru.

Некоторые аспекты восприятия импрессионизма в Японии

Аннотация. Данная статья посвящена становлению импрессионизма в живописи на территории Японии на рубеже XIX-XX вв. Отмечено, что внедрение в японскую культуру этого направления выявило ряд специфических, национальных черт. Проанализировано распространение импрессионизма через трансляцию опыта японскими художниками, учившимися во Франции и вернувшимися на родину, является ключевой. В данном аспекте важным отмечен выбор учителя: французские импрессионисты редко брали учеников. Анализ распространения европейского искусства в Японии выявил некоторые острые вопросы, одним из которых был вопрос о традиционализме. В результате сделан вывод, что художники, обращавшиеся к импрессионизму, пытались найти грань, отделяющую их культуру от западноевропейской, в первую очередь, это выражалось в изображении японского колорита.

Ключевые слова: импрессионизм, японская культура, живопись, художники, традиционализм, западноевропейская культура.

Grushetskaya M.A.

Grushetskaya Marina Alexandrovna, Associate Professor of the Department of Theory, History of Culture and Museology of the IIGSO FGBOU VO NGPU Russia, 630126, Novosibirsk, Vil-yuiskaya str., 28. E-mail: m.grushitskaya@yandex.ru.

Some aspects of the perception of impressionism in Japan

Abstract. This article focuses on the reception of Impressionism in painting of the Meiji period in the territory of Japan. The way Impressionism spreads is also the transmission of experience by Japanese artists who studied in France and returned to their homeland. In this aspect, the choice of a teacher was important: the French Impressionists rarely took students. The spread of European art in Japan revealed several aspects, one of which was the issue of traditionalism. Artists who turned to Impressionism tried to find the line separating their culture from Western European culture, primarily expressed in the depiction of Japanese color. Traditionalism, the unwillingness to lose their culture and themselves as part of that culture, was the basis for the integration of Western European painting in the Meiji period.

Key words: impressionism, japanese culture, painting, artists, traditionalism, western European culture.

Эпоха Мэйдзи (1868–1912) – время, наполненное множеством событий, связанных с обращением к западной культуре, с поиском национальной идентичности и пересмотром собственных традиций. Открылись границы и вместе с тем новые возможности в искусстве. Огромный пласт информации стал перерабатываться, трансформироваться и выражаться в новом художественном опыте. Все разнообразие художественных направлений стало одновременно встраиваться в японскую культуру, в том числе и импрессионизм. Лафкардио Хирн пишет: «Япония ничего не взяла из чистого подражательства. Она приняла на вооружение только то, что способно принести ей пользу. При этом благодаря мудрейшему законодательству она весьма бережно распоряжалась собственным прошлым» [6, с. 159]. Исследователь разделял качество влияния европейской культуры в различных социальных слоях: «Редкостное очарование японской жизни, столь отличающее ее от жизни всех земель, уже не обнаруживается в ее европеизированных кругах» [6, с. 11]. Он отмечает, что японские художники, рисовавшие в импрессионистском стиле, чаще встречали осуждение как со стороны соотечественников, так и со стороны европейцев, которые ждали от японских художников самобытности, стойкости в представлении своих традиционных стилей.

Актуальность данной темы обусловлена необходимостью более глубокого понимания специфики и механизмов диалога культур в период глобализации. Культурный обмен Японии и Франции во второй половине XIX века является уникальным примером, показывающим новые варианты взаимодействия. Детальное исследование восприятия импрессионизма не европейской страной, принципы трансляции и варианты принятия открывают новые грани в понимании специфики этих стран. Этим продиктована цель данной работы – анализ

восприятия импрессионизма в японской культуре рубежа веков.

Японские художники уезжали на обучение в Европу, и выбор города и учителя становился важным критерием, который определял вектор дальнейшего пути. Вернувшись на родину, они транслировали приобретенный опыт. Так как к концу XIX века Париж был центром художественного мира, в столицу Франции приезжали художники со всего света. Французское искусство с новыми идеями, открытиями, техникой отзывалось и преобразовывалось, встраиваясь в художественные реалии той или иной страны. Что касается Японии, то «механизм усвоения знаний в этой стране, открытой чужим знаниям и чужому опыту в силу своих национальных убеждений, всегда приблизительно одинаков: новые знания воспринимались, учитывались и становились средством укрепления собственной культуры» [4, с. 208]. Большинство японских художников, приехавших в Европу, учились у Рафаэля Коллена, Жан Поля Лоренса, Фернана Кормона и Каролюса Дюрана. Из них только Каролюс Дюран и Рафаэль Коллен были благосклонны к новым веяниям. Хосуи Ямамото, Фуджи Масадзо обучались у Жана Леона Жерома и Леона Бонна, которые давали классическое образование. «Многие иностранные художники, которые выбрали импрессионистический стиль у себя на родине, приехали в Париж сначала учиться в Школе изящных искусств у консервативных художников, чьи стили повлияли в некоторой степени на реализм и импрессионизм» [2, с. 28]. Художник, в большей степени обращающий внимание на импрессионизм – это Рафаэль Коллен. У него обучались Сейки Курода, Окада Сабуро-сукэ, Вада Эйсаку, Торазиро Кодзима и др. Художники импрессионисты редко брали учеников, но все же были зафиксированы случаи творческого контакта импрессионистов с японскими художниками. Так, Рюзабуро Умехара работал вместе с Огюстом Ренуаром. Японский художник

хоть и выделял картины своего учителя, но размышлял о разнообразии стилей так: «Другие картины, которые я видел в то же время, за исключением картин Сезанна, Дега и двух других импрессионистов, не казались мне важными, некоторые казались мне совершенно неприятными. Значительно позже я начал ценить произведения искусства, которые находились в Лувре, и именно Ренуар пробудил любовь к Тициану и Веласкесу» [9, с. 33].

Молодые японские художники приезжали в Париж в первую очередь для получения нового культурного опыта: «Если спросить, в чем состоит художественная жизнь, ответ дать несложно. Художник создает свою группу отдельно от общества и пренебрегает остальным. С утра и до вечера он ничего не делает, кроме как смотрит на искусство, слышит об искусстве, говорит об искусстве, как будто искусство – это все, что он знает. Вы можете подумать, что это можно сделать и в Лондоне, и в Нью-Йорке, но нет, для лучших художественных умов – только Париж, где есть правильные ощущения и подходящая атмосфера» – так писал Ивамура Тору в 1902 году [8, с. 43].

Следует отметить, что важной частью восприятия импрессионизма японскими художниками была Парижская художественная жизнь. В музеях они исследовали весь культурный пласт, в салонах – современное искусство. «После того как я стал студентом в Париже, я посетил множество музеев, в частности Люксембургский музей, где в небольшом зале висели картины импрессионистов и завещание Кайботта. Там я увидел две работы Сезанна, я, как и многие, решил, что это больше похоже на детские каракули. Однако осенью 1907 года Салон включил более 200 ретроспектив его работ, и тогда я посмотрел на его творчество другими глазами, я узнал о новом способе возделывания великого сада искусства». Икума Арисима в своей статье впервые дал полное описание жизни и достижений П. Сезанна на японском языке. Он предположил, что японская публика может найти в работах этого ху-

дожника «мировой элемент», который «поможет выйти за пределы определенной культуры». Икума Арисима считал важным искренность художника, благородство намерений, «глаз ребенка и чистоту сердца» [10, с. 260]. Еще один важный и решительный шаг был сделан под влиянием импрессионистов и пост импрессионистов. Цель написания картины заключалась не в том, чтобы показать работу, заработать деньги или приобрести славу, а в самом проявлении, в творческом процессе, в изучении природы и окружающего мира.

Необходимо отметить, что большинство художников считали свое пребывание в Париже периодом обучения, а свои работы, которые создавали, ученическими, но, вернувшись в Японию, уже вырабатывали свой собственный стиль в соответствии со вкусами японской публики. Так, Такэдзи Фудзисима изучал искусство и пробовал различные направления от импрессионизма до более классического варианта европейской живописи, так в 1920-х годах он создает ряд женских портретов в которых «особенность композиции, четкость линий и внимание к деталям явно отсылают к образам итальянского Возрождения» [5, с. 485]. Но были художники, разочарованные французским искусством и считавшие, что оно само себя дискредитировало. Одним из таких художников был Нарасиге Коиде. Подобное отношение было нередко у тех художников, которые посещали Париж в период с 1900 года и до начала Первой мировой войны. Сотаро Ясуи, Рюзабуро Умэхара и другие испытывали одновременно и восторг, и потрясение от того, что происходило в то время с французской живописью, когда сами художники бросали вызов, заменяя и разрушая ранее принятые академические стандарты.

Один из художников, повлиявший на распространение импрессионизма в Японии – Торадзиро Кодзима (1881–1929), известен тем, что создал основную коллекцию Музея искусств Охара. Он учился в Токийской школе изящных искусств у Сейки Курода и в возрасте двадцати шести лет отправился во Францию, где учился у

Рафаэля Коллина, но в его письмах практически нет упоминания об этом периоде. Позже Торадзиро Кодзима отправился в Гент и там сблизился с Эмилем Клаусом, одним из ярчайших представителей бельгийского импрессионизма. В письме Эмиль Клаус писал к Торадзиро Кодзима: «Каждый художник должен рисовать в своей индивидуальной манере. В моих жилах течет фламандская кровь и я должен выступать как фламандский художник. Вы должны рисовать в культуре, которая представляет вашу нацию. Вы не должны играть с Европой и подражать ее стилю. Нет такой культуры, которая не была бы уникальной... Подражание – это не выход» [11]. Для Торадзиро Кодзима такое наставление Эмиля Клауса было руководящим принципом на протяжении всей его жизни, и фактически его карьера художника была непрерывной погоней за «уникальным». Кроме того, письма и дневники свидетельствуют о том, что Эмиль Клаус сыграл центральную роль, помогая Торадзиро Кодзима в коллекционировании импрессионистической живописи.

Необходимо отметить еще одного деятеля, повлиявшего на распространение импрессионизма. Сейки Курода (1866—1924) не был первым художником, который изучал европейскую живопись, но он был одним из первых, кто обратился к импрессионизму: «Его виды на Фудзияму и речные сцены, несущие все характеристики японской композиции, являются изысканными творениями. Они полны света и тепла и демонстрируют острое наблюдение за природой в западном смысле этого слова» [7, с. 261-262]. В этих работах выражено слияние импрессионизма с японской культурной традицией. Он прожил во Франции более десяти лет, выставлял свои работы в Салоне Общества французских художников и читал лекции об искусстве. В Париже учился у Рафаэля Коллина, который, будучи академиком, позаимствовал ряд стилистических элементов у импрессионистов, включая нестандартную композицию и отношение к цвету. В такой интересной реализации можно увидеть соеди-

нение академизма и импрессионизма. Интересно, что его наиболее импрессионистические работы были встречены японской публикой негативно. Такаяяма Чогю, в журнале «Таиуо» в 1896 году писал: «На лицах, руках и ногах есть тонкие параллельные мазки желтого, красного, синего, фиолетового и других цветов, так что с первого взгляда трудно понять, действительно ли это человеческая фигура или нет. Какой бы красивой ни казалась его друзьям и членам Общества (прим. Общество Белой Лошади), несмотря на их общий энтузиазм, я мог только смотреть на эту работу в изумлении» [Paris in Japan 1987, с. 27].

Сейки Курода являлся первым директором секции западной живописи в Токийской школе изящных искусств, где обратил свое внимание на распространение западного искусства в Японии и его интерпретацию с эстетической точки зрения. Юаса Итиро писал: «Поскольку мы еще не слышали о школе пленэра или импрессионистах, было в моде писать исторические картины, театральные или жанровые сцены или мифологические сюжеты. И картины, которые мы видели на выставках, часто представляли изображения Никко или фигур, увиденных в священных могильниках, синтоистских святилищах и буддийских храмах. Но возвращение господина Курода в Японию привело к быстрым переменам, и мы могли свободно смотреть на природу, на единственную травинку, на пустое поле, и это стало тенденцией бежать от всего, что было создано человеком» [10].

В апреле 1895 года в Киото состоялась 4-я Отечественная выставка по продвижению промышленности, и Сейки Курода был одновременно членом судейской комиссии и представлял «Утренний туалет» – картину, которую он создал во Франции. За эту работу художник был удостоен премии, но показ картины с образом обнаженной женщины перед огромным количеством посетителей экспозиции привел к ряду обличительных статей в прессе, осуждающих выставление напоказ

социальных стандартов. Большинство критиков осудили показ этой картины за нарушение общественной морали, а не из-за каких-либо вопросов, связанных с искусством. В связи с этой ситуацией Сейки Курода писал в письме к Кумэ: «Независимо от того, что вы думаете, всегда будет теория, которая считает картины ню порнографией. Даже если в будущем японский художественный мир примет эстетику, принятую во всем мире, все равно необходимо будет сильно поощрять тот факт, что обнаженные картины хороши, и даже если некоторые считают их плохими, они необходимы. <...> Что бы вы ни говорили, морально я победил, и я полон решимости и на эту картину, и на свой образ действий» [Такака]. Деятельность Сейки Курода была направлена на распространение знаний о европейском искусстве и повлияла на культурное поле, привнеся значительный вклад в трансформацию японской живописи и включению импрессионизма в ряд важных направлений для истории живописи в Японии.

В 1896 году было создано «Общество Белой Лошади» (Хакубакай) для распространения западного искусства и импрессионизма, в частности. Это общество существовало до 1911 года и тринадцать раз организовывало выставки, и, хотя Хакубакай занимает важное место в любом рассмотрении истории современного японского искусства, полный характер деятельности группы остается пока неясным. В общество входили: Сейки Курода, Такэдзи Фудзисима, Окада Сабуросукэ, Вада Эйсаку, Аоки Сигэру, Ямамото Хосуй и др. Каждый из этих художников внес свой уникальный вклад в распространение импрессионизма.

Распространение европейского искусства на территории Японии сталкивалось и с рядом трудностей. Важной особенностью японского варианта принятия западного искусства оставался традиционализм, нежелание потерять свою культуру и себя, как часть этой культуры. Так, в 1910 году в журнале «Сиракаба» было опубликовано эссе «Зеленое солнце», в ко-

тором рассматривалась роль национальности для творчества. По мнению автора, художник должен абстрагироваться от всего, кроме внутреннего творческого импульса, который выливался из темперамента художника, а не из его национальности. Тэру Тамакура писал: «В такие моменты я никогда не думаю о Японии. Я действую без колебаний, в соответствии с тем, что я думаю и чувствую. Если посмотреть позже, возможно, в работе, которую я создал, есть что-то японское, а может быть и нет. Для меня, как для художника, это не имеет никакого значения» [10, с. 237].

По мнению Тэру Тамакура, японский художник, который целенаправленно ищет местный колорит, игнорирует уникальный индивидуальный потенциал: «Японский художник – японец, и то, что он создает, будет японское». Так же, как, например, картины Гогена, изображающие Южные моря, являются полностью французскими. В этом контексте запад дал образованной публике стимул для движения к культурному самоопределению.

В этот период в Японии пытались переформулировать элементы прошлого японского опыта, сделать их более современными, а значит, неявно более ориентированными на западные ценности. Это проблема, связанная с развивающейся интернационализацией современного искусства. Ассимиляция творчества, попытка ответа на вопрос, а что же такое творчество, должна ли потенциальная гениальность художника заключаться в его отличии от других или нет, как встроить европейское искусство и ценности западного мира и т. д. – эти вопросы были первостепенными для японской публики. Спор о том, должна ли быть «японской» современная японская живопись, вызывал оживленные дискуссии и практически не давал возможности широкому распространению импрессионизма в классическом французском варианте.

Следует также отметить, что существовала еще одна сложность в возможности европеизации японского искусства, а именно отсутствие возможности или труд-

нодоступность красок, определенных кистей и других материалов, которые в Японии если и были, то их стоимость была непомерна высока. Кроме того, это еще и климатические условия, так как «влажная атмосфера Японии смягчает контрасты в естественных формах, которые они научились рисовать при ясном свете Франции, делая их палитры неточными» [8, с. 67].

Шокей Исикава писал: «В настоящее время в Японии существует множество категорий картин, которые сожигательствуют друг с другом. Кажется невозможным систематически называть их нихонга (традиционная японская живопись), потому что основа традиционной японской живописи отличается от основы относительно новых масляных картин. Однако, хотя техника рисования отличается, тот факт, что масляная живопись может быть выполнена, то есть масляная живопись может быть создана японским духом, доказывает, что в конечном итоге она была японизирована, чтобы стать немного другой масляной краской, но в японском стиле» [3].

К концу эпохи Мэйдзи «завершился процесс всесторонней вестернизации японского изобразительного искусства: не только художники в западном стиле, но и мастера традиционных направлений инкорпорировали в свой художественный арсенал техники и наработки западных

коллег, в особенности импрессионистов: работу со светом, перспективой и т. д.». [1, с. 29.].

Таким образом, проведенное исследование открывает новые грани в определении восприятия импрессионизма в Японии. Японские художники, проходившие обучение во Франции, изучали в учебных классах в первую очередь технику академической живописи и только после этого, уже познакомившись с французской культурной жизнью, выбирали свой творческий путь, согласно внутренним убеждениям. Они наблюдали перелом в художественной жизни Франции, изучали новые веяния в сравнении с японскими традициями. Импрессионизм для них был частью далекой и интересной культуры, импрессионистическое мировоззрение и техника воспринимались не как возможность поменять исторические устои, а как цель приобретения необходимого опыта с «японской расчетливостью». В период Мэйдзи еще остро стоял вопрос о национальной идентичности, что выразилось, прежде всего, в сюжетах импрессионистических работ японских художников. Пути восприятия импрессионизма в Японии показывают уникальность пути этой страны, разнообразие вариантов по заимствованию художественного опыта.

СПИСОК ЛИТЕРАТУРЫ

1. Астахова Л.В., Астахова А.А. Европейское влияние на изобразительное искусство Японии в эпоху Тайсё (1912–1926) // Вестник ЧГАКИ. 2020. № 2 (62). С. 25-35.
2. Броуд Н. Мир импрессионизма: международное движение, 1860-1920. Нью-Йорк, 1990. 424 с.
3. Будущее живописи в «записи визитов знаменитостей» Шокей Исикава, 1902 г. 35-й год эпохи Мэйдзи, Том I.
4. Герасимова М.П. Механизм заимствований в японской культуре // Ежегодник Япония. 2010. № 39. С. 192-208.
5. Паюк А.Ю. Синтез ориентализма и элементов Ренессанса в творчестве Фудзисимы Такэдзи (на примере картины «Девушка с орхидеей») // История и культура Японии. Вып. 12. М.: Издательский дом Высшей школы экономики, 2020. 662 с.
6. Хирн Л. Япония эпохи Мэйдзи. М.: ЛомоносовЪ, 2021. 208 с.
7. Hartmann S. Japanese Art. Boston: L. Page, 1903; reprint ed., New York: Horizon Press, 1971. P. 261–262.
8. Paris in Japan: The Japanese Encounter with European Painting. By Shuj Takashina and J. Thomas Rimer with Gerald D. Bolas. St. Louis : Washington University Press, 1987. 287 p.

9. Ryuzaburo U. Runowaru no tsuioku. Tokyo : Yotokusha, 1944. P. 33.
10. Wichmann S., Whittall M. Japonisme: The Japanese Influence on Western Art Since 1858. Thames & Hudson, 1999. 432 p.
11. Кодзима Торадзиро и Эмиль Краусс // Вестник Университета искусств и наук Курасики. 1998. №. 2. С. 3-14.

REFERENCES (TRANSLITERATED)

1. Astahova L.V., Astahova A.A. Evropejskoe vlijanie na izobrazitel'noe iskusstvo Japonii v jepohu Tajsjo (1912–1926) // Vestnik ChGAKI. 2020. № 2 (62). S. 25-35.
2. Broud N. Mir impressionizma: mezhdunarodnoe dvizhenie, 1860-1920. N'ju-Jork, 1990. 424 s.
3. Budushhee zhivopisi v «zapisi vizitov znamenitostej» Shokey Isikava, 1902 g. 35-j god jepohi Mjejdzi, Tom I.
4. Gerasimova M.P. Mehanizm zaimstvovaniy v japonskoj kul'ture // Ezhegodnik Japonija. 2010. № 39. S. 192-208.
5. Pajuk A.Ju. Sintez orientalizma i jelementov Renessansa v tvorchestve Fudzisimy Takjedzi (na primere kartiny «Devushka s orhideej») // Istorija i kul'tura Japonii. Vyp. 12. M.: Izdatel'skij dom Vysshej shkoly jekonomiki, 2020. 662 s.
6. Hirn L. Japonija jepohi Mjejdzi. M.: Lomonosov##, 2021. 208 s.
7. Hartmann S. Japanese Art. Boston: L. Page, 1903; reprint ed., New York: Horizon Press, 1971. P. 261–262.
8. Paris in Japan: The Japanese Encounter with European Painting. By Shuj Takashina and J. Thomas Rimer with Gerald D. Bolas. St. Louis : Washington University Press, 1987. 287 p.
9. Ryuzaburo U. Runowaru no tsuioku. Tokyo : Yotokusha, 1944. P. 33.
10. Wichmann S., Whittall M. Japonisme: The Japanese Influence on Western Art Since 1858. Thames & Hudson, 1999. 432 p.
11. Kodzima Toradziro i Jemil' Krauss // Vestnik Universiteta iskusstv i nauk Kurasiki. 1998. №. 2. S. 3-14.

Поступила в редакцию 10.09.2022.

Принята к публикации 16.09.2022.

Для цитирования:

Грушицкая М.А. Некоторые аспекты восприятия импрессионизма в Японии // Гуманитарный научный вестник. 2022. №9. С. 16-22. URL: <http://naukavestnik.ru/doc/2022/09/Grushetskaya.pdf>