

УДК 930.85  
ББК 7\*63.3

**М.В. ГРИШИН**

## **«ЯПОНИЗМ» РУБЕЖА XIX— XX ВЕКА КАК ОБЩЕЕВРОПЕЙСКОЕ КУЛЬТУРНОЕ ЯВЛЕНИЕ**

Рассматривается «японизм» как явление европейской культуры 1860—1910-х годов. Японизм был феноменом сильнейшего визуального воздействия японской культуры на культуру западную. Впервые Запад стал воспринимать чужую культуру как равную себе. Японизм в западной культуре был эстетической рецепцией японского искусства, опосредованной европейской мечтой о царстве красоты.

*Ключевые слова:* японизм, взаимодействие культур, экзотизм, визуальное воздействие, Япония как воображаемая реальность.

«Японизм», хронологические рамки которого обычно определяются исследователями в пределах 1860—1910-х годов, — чрезвычайно сложное явление в рамках европейской культуры и особенно — искусства. Давая определение этому культурному явлению, можно сказать, что японизм был одним из первых опытов широкого усвоения японской культуры Европой в указанных хронологических рамках, когда европейская культура, с определенными оговорками, стала впервые воспринимать одну из незападных культур как равную себе.

Японизм — многоуровневый и многоплановый феномен культуры. Это, с одной стороны, явление массовой культуры, когда буржуазные слои населения Европы, преимущественно Франции, Англии, Германии и Австрии, стали воспринимать японское искусство, цветную гравюру на дереве укиё-э, произведения прикладного ис-



**VIII**

**СВЯЗЬ ВРЕМЕН**

куста, особенно японский фарфор, кимоно, веера, расписные ширмы как «последний крик моды», а обладание этими произведениями превратилось в этих кругах в знак престижа и «передового» вкуса. С другой стороны, японская цветная гравюра на дереве укиё-э («картины быстротекущей жизни») и написанные тушью живописные вертикальные свитки какэмоно оказали серьезнейшее влияние на появление новых живописных техник и инновационных приемов в импрессионизме и постимпрессионизме.

Следует сказать, что японизм как явление если не тотального, то широкого усвоения японской культуры (в первую очередь, художественной) Европой и, чуть позже, США и Россией, был в основе своей опытом европейского стремления к восприятию восточной экзотики, опытом построения на основе усвоения произведений японского искусства воображаемого пространства красоты и элегантного эстетизма.

Японизм как опыт восприятия Европой японской культуры оказался возможен только с середины XIX века в результате начала широких трансформаций классической европейской картины мира, к указанному времени выродившейся в художественной культуре в «академизм». К середине XIX столетия традиционные для Европы культурные модели и способы видения оказались исчерпанными, и сказать что-то новое в сфере искусства и мысли стало необычайно сложно. В поисках новизны еще европейские романтики обращаются к восточным культурам, надеясь найти именно на Востоке новые, незаезженные темы и сюжеты. Но романтики остановились на уровне экзотизма, «ориентального» сюжета, не решившись радикально ломать классическую европейскую традицию, берущую начало еще в Античности, и не рискнули воспринять хотя бы отдельные элементы восточных картин мира и отразить эти элементы средствами своего искусства.

Японизм в Европе начинался также как экзотизм, как мода на нечто, противоречащее утвердившимся в буржуазном мире эстетическим нормам, но европейские писатели и художники пошли дальше. Опираясь на опыт японского искусства, они осмелились на деформацию классической картины мира, которая после импрессионистов и постимпрессионистов была радикально завершена представителями авангарда, также базировавшимися на иных, неевропейских памятниках художественной культуры.

Японское искусство помогало европейским художникам обрести новый опыт мировидения, который в японской культуре радикально отличался от европейского. Следует еще раз подчеркнуть, что японизм как культурное явление редко оказывался опытом реальной Японии, со времени Реставрации Мэйдзи (1868—1912) вставшей на рельсы интенсивного индустриального развития и тотального усвоения европейской культуры на всех уровнях культурной системы. Здесь возникает культурный парадокс: в то время как европейские представители им-

прессионизма, постимпрессионизма и символизма боготворили японскую живопись и гравюру на дереве укиё-э, японские художники интенсивно осваивали и подражали таким передовым направлениям европейского искусства, как импрессионизм и постимпрессионизм.

Надо отметить, что «открытие» японской цветной гравюры укиё-э, коллекционирование и усвоение технических, живописных и композиционных приемов, что станет главным элементом глубинного «вчувствования» европейцев в японскую культуру, совершают не представители «культурного центра», то есть не носители доминантной классической, или, если угодно, академически-натуралистической традиции, а художники-новаторы, такие как поэт и эссеист Ш. Бодлер, а также художники-импрессионисты.

Хотя к середине XIX столетия доминантная традиция и картина мира и представлялись как практически исчерпавшие себя, однако в виде школы, то есть системы традиционного обучения наукам и особенно искусствам, они продолжали преобладать в сознании и художников, и образованной публики. Вместе с тем у ряда художников и писателей-новаторов явственно ощущалось недовольство традицией академического видения, в силу чего они были открыты к восприятию новых, неклассических способов осмысления мира.

«Открытие» Японии для международной торговли и первые поставки японских товаров в Европу явили европейцам совершенно новый, неведомый дотоле мир, опиравшийся на совершенно отличный от европейского способ мировоззрения. Большая часть европейской образованной и обеспеченной публики довольствовалась именно новизной и необычностью произведений японского искусства и предметов быта, попадавших в Европу, в первую очередь во Францию. Но нужны были именно импрессионисты и такие художники слова, как Ш. Бодлер и позже Э. Гонкур, чтобы за яркостью экзотических образов, чуждых европейской традиции, увидеть иную художественную картину мира, усвоить ее на том уровне, на котором она предлагалась на рубеже XIX—XX веков Европе, и внедрить ее значимые элементы в свое искусство.

Каждая культура, сталкивающаяся с иной культурной или художественной традицией, должна быть готова к усвоению нового, в противном случае чужие культурные достижения так и останутся чуждыми культуре-реципиенту и пройдут мимо нее, не оставив никакого следа в сознании современников. В 60-е годы XIX века европейский мир устал от буржуазного практицизма, а в художественной культуре — от морализма, психологизма и натурализма в описаниях, составлявших базис западного искусства. Европейцы жаждали погружения в мир чистой, незамутненной красоты, свободной от морализаторства и нравочений. Перед лицом кризиса классической традиции европейская культура оказывается готовой к восприятию тех влияний извне, которые предложат Западу новые способы мироощущения, чьи элементы могли бы быть внедрены в культуру-реципиента. Французский поэт и художественный критик писал об этой эпохе: «К этому

времени эрудиция и исследование различных цивилизаций открывают новые возможности наслаждений и сомнений. Множество неизвестных или забытых способов видения получают права гражданства. Возрождается вкус к “примитивам”, греки эпохи расцвета, итальянцы, фламандцы, французы, а рядом с этим персидская миниатюра и особенно японская гравюра — все это становится для художников предметом восхищения и изучения. Гойя и Эль Греко выходят или вновь входят в моду. Словом, чувствительная пластинка» [1, с. 215].

Достаточно сказать, что коллекционировать японскую гравюру укиё-э, оказавшую колоссальное влияние на импрессионистов и постимпрессионистов, европейцы начали задолго до 1860 года. В качестве примера можно привести собрания образованных служащих голландской фактории на острове Дэдзима, расположенном в заливе близ города Нагасаки. Увлеченными собирателями японской гравюры были Исаак Титсинг и немецкий ученый и натуралист Франц фон Зибольд, служивший в Японии с 1826-го по 1830-й год и создавший первое, наиболее полное и точное, тщательное описание Японии под названием «Ниппон». Его коллекция состояла из двух тысяч гравюр, которые он тщательно каталогизировал и поместил в национальный музей этнологии в Лейдене, открытый для публичного посещения с 1837 года. Это собрание и сегодня является одним из крупнейших и наиболее полных [2, р. 28].

Характерно, что огромные коллекции Зибольда, Исаака Титсинга и других, среди предметов которых были и первоклассные работы таких признанных в настоящее время мастеров укиё-э, как Судзуки Харунобу и Китагава Утамаро, проходили в 30-е годы XIX века по ведомству этнографии. Никакого влияния на искусство 1830—1840-х годов эти гравюры не оказали.

Можно также вспомнить «Записки о приключениях в плену у японцев» российского морского офицера Василия Головнина и эпизод, описанный в них, когда некие японские сановники предложили Головнину в подарок несколько гравюр с изображениями японских красавиц. Головнин писал, что один японский чиновник, надзиравший за русскими пленниками, «однажды принес три картинки, изображавшие японских женщин в богатом одеянии, мы думали, что он принес их нам только на показ, и для того, посмотрев, хотели ему возвратить, но он предложил, чтобы мы оставили у себя, а когда мы отказывались, то он настоятельно просил принять их. “Зачем нам?” — спрашивали мы. “Вы можете иногда от скуки поглядывать на них”, — отвечал он. “В таком ли мы теперь состоянии, — отвечали мы, — чтобы нам смотреть на таких красоток”, которые, однако же, на самом деле были так мерзко нарисованы, что не могли произвести никаких чувств, кроме смеха и отвращения, по крайней мере у европейца» [3, с. 525].

Можно, конечно, предположить, что, поскольку Головнин находился в японском плену на острове Хоккайдо, то есть в далекой провинции, ему предложили гравюры

не самого высокого художественного качества. Но каким разительным контрастом выглядит проводившийся на парижской Всемирной выставке 1867 года аукцион японских гравюр укиё-э. Там распродавались вещи не таких высококлассных мастеров гравюры конца XVIII — начала XIX веков, как Кацусика Хокусай, Китагава Утамаро и Андо Хиросиге, собственно и принесшие ей всемирную славу, а работы художников второй половины XIX столетия: Кунитеру, Садахидэ, Хиросигэ III и Кунисада II. На аукционе, устроенном после окончания выставки, их работы пользовались ажиотажным спросом у широкой европейской публики [2, р. 30].

Как пишет исследователь влияния японской цветной гравюры укиё-э на живопись импрессионизма и постимпрессионизма Б. Дориваль, «скорее всего, честь открытия японских гравюр для французского искусства принадлежит Шарлю Бодлеру, намного опередившему в этом своих литературных коллег. В одном из своих писем, адресованных другу Арсену Хаусси, датированном декабрем 1861 года, Бодлер выражает к японским гравюрам живой и неподдельный интерес и говорит о том, что “очень неплохо <...> гравюры Эпиналя эдоского<sup>1</sup> образца по два за штуку”» [2, р. 33].

В 1962 году в Париже открылся магазин «Шонк Шинуаз», управляемый супружеской парой Десуа. В магазине на улице Риволи, который служил своего рода клубом для любителей и коллекционеров японских эстампов, продавалось огромное количество гравюр. Первыми среди посетителей этого «магазина-клуба» были Бодлер, Бюрти (который собрал семь альбомов Хокусая), гравер Феликс Бракмон, Уистлер, Фантен-Латур, годом или двумя позже — Мане, Дега, Моне, Джеймс Тиссо, Карлос-Дюран, братья Гонкуры, Золя, Шамфлери и директор государственных музеев Вилло.

Художественный критик Эрнст Чесней написал в «Gazette des beaux arts», что после 1862 года «увлечение японскими гравюрами, имевшее характер мании, распространялось подобно степному пожару по всем парижским студиям»<sup>2</sup>. И действительно, между 1866 и 1868 годами многие парижские магазины предлагали «японщину» (удачный термин, придуманный Бодлером в 1861 году). Кроме крупного магазина «Ворота Китая», существовали магазины господина Легара на улице Ле Пелетье, 18, магазины Маллинета, Мориса Ванденбуша и Бриссонье [4, р. 34].

Представители высшего света и даже принцесса Матильда необыкновенно увлекались всем японским. Широкой публике японская гравюра стала известна после 1867 года. Чернуски и Дюре, совершившие свое путешествие в 1871 году, и миссия Гиме и Регамье в 1874 году доставили из Японии многочисленные образцы искусства, включавшие и огромное количество цветных гравюр. Все эти предметы экспонировались на выставках в Париже в 1878 и 1889 годах.

<sup>1</sup> От Эдо — старого названия столицы Японии, современный Токио.

<sup>2</sup> Цит. по: [4, р. 387].

«Японщина» очень быстро распространялась не только среди художников и любителей изобразительно-го искусства. Мощное влияние японизма очень быстро почувствовала литература и даже музыка. Юдифь Готье использовала Японию как сцену для своего романа «Узурпатор» (1879). Эрнст д'Эрвильи опубликовал пьесу «Прекрасная Саинара» (1876). Камиль Сен-Санс написал оперу «Желтая принцесса» (1872). Увлечение всем японским немедленно нашло отражение в мировой науке: в 1873 году в Париже состоялся I Конгресс ориенталистов. Японизм произвел переворот даже в кулинарном искусстве: «японский салат Франкиллона» пользовался необыкновенной популярностью среди парижских гурманов [4, р. 36]. В прикладном искусстве японские элементы были впервые введены рисовальщиком Феликсом Бракмоном в 1867 году, когда он выполнил столовый сервиз, роспись которого была вдохновлена мотивами хокусаевских «Манга». Ежемесячные обеды Общества Любителей Японии, созданного в 1867 году, проводились в доме Солона, тогдашнего директора Севрского завода. Гости встречались за столом, одетые в кимоно вместо фраков, и ели палочками вместо ножей и вилок. Очень скоро общество стало называться Обществом любителей сакэ, по роду напитка, потреблявшегося за столом в довольно большом количестве [4, р. 40].

Следует подчеркнуть еще один парадокс европейского японизма, повлиявший на изменение шкалы эстетических оценок в японском искусстве и представление о статусе художника-мастера цветной гравюры. Дело в том, что увлечение японской цветной гравюрой не только европейскими интеллектуалами и представителями художественной элиты, но и широкими массами европейцев повлекло за собой пересмотр представлений о цветной гравюре укиё-э в самой Японии. На традиционной эстетической шкале японской художественной культуры цветная гравюра на дереве укиё-э помещалась достаточно низко. Образованные японцы, обладавшие художественным вкусом, отдавали предпочтение живописи тушью на вертикальных и горизонтальных свитках — какэмоно и эмакимоно, или живописи интеллектуалов — бундзинга, но уж никак не гравюре.

В то же время в Европе такие выдающиеся писатели, как братья Гонкуры, были настолько заинтересованы цветной японской гравюрой, что один из них, Эдмон де Гонкур, стал автором первых в европейской культуре монографий о двух великих японских мастерах укиё-э: Китагава Утамаро и Кацусика Хокусай. В своем дневнике Эдмон де Гонкур писал: «Ах, если бы мне пожить еще несколько лет, я написал бы книгу о японском искусстве в том же роде, какую написал об искусстве XVIII века, книгу, менее документированную, но еще в большей степени стремящуюся к проникновенному описанию и раскрытию вещей. Она состояла бы из четырех этюдов: о Хокусаи, обновившем на современный лад древнее японское искусство; об Утамаро, тамошнем Ватто; о Корине и о Ритцино — двух выдающихся художниках и лакировщиках» [5, с. 444].

Когда Эдмон де Гонкур начал воплощать свою мечту о книге про японских мастеров цветной гравюры, он с удивлением обнаружил, что в самой Японии они, столь ценимые европейскими писателями, художниками и коллекционерами, котируются крайне невысоко. Так, в своей книге о японском искусстве Гонкур писал: «Современники Хокусая смотрели на него как на художника, работавшего для забавы черни, художника низшего сорта, произведения которого не достойны внимания серьезных, обладающих вкусом людей. Мне передавал один американский художник о презрительном отношении к Хокусаю со стороны японских художников идеалистического направления. Именно то, что сделало Хокусая одним из наиболее своеобразных художников на свете, помешало ему пользоваться славой на родине. “Словарь знаменитых людей Японии” констатирует, что Хокусай не заслужил у публики признания, так как он посвятил себя изображению повседневной жизни» [6, с.161]. Французский критик и один из первых в Европе исследователей японского искусства Ревон в «Этюдах о Хокусае» (1896) писал, что «образованные японцы были бы также удивлены восхищением европейских художественных критиков творчеством Хокусая, как если бы кто-нибудь поставил Гаварни во главе французской школы живописи» [6, с. 116].

Доминантная для японцев эпохи радикальных перемен (1868—1912) европейская культура признала мастеров цветной гравюры выдающимися художниками, что отмечалось выше, повлияло на резкую смену шкалы эстетических и художественных ценностей в самой Японии. Один из крупнейших исследователей японской гравюры Сеихиро Такахаси утверждал: «Очень сложно писать об этом, но мы вынуждены признать, что именно европейские коллекционеры взяли на себя труд найти редкие и прекрасные работы японских мастеров среди кучи дешевых колониальных коммерческих товаров <...> Японцы — это разновидность людей, которые склонны часто оставлять в стороне оценку и знание реальной стоимости вещей. До того, как иностранцы указали нам на наши собственные уникальные произведения, мы были склонны превозносить довольно посредственные работы как несравненные образцы искусства» [7, р. 25].

Японская цветная гравюра на дереве укиё-э с триумфом завоевала европейскую художественную элиту. Такие мастера импрессионизма и постимпрессионизма, как Мане, Дега, Моне, Ван Гог, Гоген, Тулуз-Лотрек, из символистов — Одилон Редон и группа «Наби» не прошли мимо японской гравюры. Достаточно вспомнить и до сих пор признаваемую одной из наиболее полных и обширных коллекцию японских гравюр, собранную Винсентом Ван Гогом, насчитывающую несколько сотен листов. По приезде в 1886 году в Париж Ван Гог убедился в том, что японское стало там не только предметом моды, но и источником нового стиля. Он сразу же начал усиленно пополнять свою коллекцию эстампов, вывезенную из Антверпена (в конечном итоге она достигла более шестисот

пятидесяти листов, все они хранятся в настоящее время в амстердамском музее Ван Гога [8, с. 204]). Гравюры Хиросигэ, Утамаро, Кезе Йозе, Йокозай и других мастеров украшали его комнату на улице Лепик. Он постоянно посещал торговца и издателя дальневосточного искусства Самуэля Бинга, где просматривал сотни работ японских и китайских мастеров по несколько раз. «Японизация» Ван Гога была бы невозможна без встречи с Бингом, знакомство с которым он считал вехой в своей жизни [8, с. 204]. Исследователь творчества Ван Гога М. Шапиро пишет: «...может быть, он был единственным живописцем того времени, который так прямо подражал японской гравюре. Тонкую субстанцию Хокусая и Хиросигэ он перенес на холст компактными средствами масляной живописи» [8, с. 208].

Этнолог и структурный антрополог Клод Леви-Стросс в предисловии к книге «Обратная сторона Луны» о своих путешествиях в Японию вспоминает, что у его отца-художника была довольно обширная коллекция гравюр укиё-э, и каждый раз, когда маленький Клод демонстрировал успехи в учебе, отец дарил ему по одной гравюре. К окончанию лица у Клода Леви-Стросса была уже приличная коллекция гравюр, по изображениям на которых Клод представлял себе прекрасную страну Японию. Сам К. Леви-Стросс так оценивает влияние отцовской коллекции на свое интеллектуальное становление: «Ничто так не способствовало в детстве моему интеллектуальному и духовному развитию, как влияние японской цивилизации <...> Я пребывал в Японии сердцем и умом, и получается, что мое детство и отчасти юность разворачивались в этой стране не меньше, если не больше, чем во Франции. И при этом я никогда не бывал в Японии. Не то чтобы не было случая, меня скорее удерживал страх перед встречей огромного реального мира с тем, что до сих пор остается для меня “зеленым раем детской любви”, пользуясь словами Шарля Бодлера» [9, с. 5—7].

Безусловно, увлечение европейских художников-новаторов японской цветной гравюрой не было только данью восточной экзотике. И импрессионисты, и постимпрессионисты, за исключением Сезанна, внимательно анализировали технику японской гравюры и затем внедряли в свою живопись. В короткой статье невозможно специально остановиться на инновациях в европейском искусстве, вошедших в живопись и графику под влиянием японской гравюры, но краткое резюме дать все же следует. Среди таких новшеств, прежде всего, — плоскостное решение предметных рядов и человеческих фигур, постепенный отказ от передачи объемов и светотени в пользу чистых локальных цветов, изображение человеческой фигуры как черной тени, высокий горизонт, несвойственный европейской живописи, взгляд как будто снизу вверх, обрезание человеческих фигур рамой картины, изображение человека со спины, крупный передний план какого-либо материального объекта, за которым изображался пейзаж или собрание человеческих фигур. Здесь вкратце перечислены только

специальные технические приемы японской гравюры, заимствованные импрессионистами и постимпрессионистами. И это не считая копирования и подражания конкретным мотивам японской гравюры, таким как скалы, сосны, мосты, цветы, изображаемые по возможности в стиле укиё-э.

Пожалуй, одной из главных особенностей европейского японизма оказалось то обстоятельство, что, как уже указывалось, он был опытом восприятия не реальной Японии, а ее предельно эстетизированной проекции, созданной цветной гравюрой и отчасти живописью, а также предметами быта, прикладного искусства, что стимулировало творческое воображение художников и писателей. Япония эпохи Мэйдзи, которая поразительным образом с разрывом в пару лет совпадает с европейским японизмом, твердо встала на путь модернизации, включавшей в себя, прежде всего, индустриализацию и создание современной боеспособной армии и флота, не уступавших европейским.

Модный в 1880—1890-е годы французский писатель Пьер Лоти, посвятивший свои романы любовным приключениям европейцев в экзотических странах, побывал в те годы в Японии, что отразилось в романе об отношениях французского морского офицера и японской девушки — «жены на час», «Госпожи Хризантемы». Реальная Япония, вставшая на путь капиталистических преобразований, не понравилась Лоти. Все в ней кажется ему смешным, жалким и уродливым подражанием прекрасному европейскому оригиналу и пустым. Госпожа Хризантема, любовница французского морского офицера, изображена как декоративное существо, напоминающее, по словам Лоти, изображения на гравюрах и лаковых изделиях, в изобилии, на фоне японского бума, поступавших во Францию и абсолютно лишенных души. Для французского офицера она всего лишь вещь, игрушка на время вынужденного пребывания в японской гавани.

Так же неодобрительно относился к реальной Японии и выдающийся французский писатель Ги де Мопассан. В эссе «Китай и Япония» он пишет: «И вот теперь последнее прибежище “прекрасного” сама Япония, высшая надежда коллекционеров, перенимает наши нравы, наши обычаи, нашу одежду, и сам Иеддо<sup>3</sup> скоро будет похож на какую-нибудь префектуру в округе Сены-и-Уазы. Тогда прощайте вышитые шелковые платья, очаровательные и тонкие вещицы, изящные пустяки — все то, что можно назвать “одухотворенной безделушкой”. Да, Япония становится буржуазной, и напрасно, так как черный европейский костюм не к лицу маленьким японцам с пряничными лицами <...> Идеал каждого японца — это стать инженером, всеобщая мечта со времен Скриба» [10, с. 74].

Американский исследователь западного восприятия Востока Э.В. Саид в работе «Ориентализм» (1979) и по

<sup>3</sup> Иеддо — мопассановский вариант названия старого названия столицы Японии Эдо, современного Токио.



сей день не утратившей своей значимости, писал, что европейский опыт восприятия Востока был опытом восприятия прежде всего классических восточных текстов. Японизм как опыт рецепции японской культуры Европой и США опровергает этот тезис.

Японизм — это в первую очередь мощнейшее визуальное воздействие на европейское культурное сознание именно японской живописи, графики и предметов быта, также входивших и в японской традиционной культуре в сферу искусства. Американский исследователь Зигфрид Вихманн в работе, подводящей итог всем исследованиям евроамериканского японизма 1860—1910-х годов, наглядно демонстрирует всю силу визуального влияния японской цветной гравюры, живописи, декоративно-прикладного искусства на европейские инновационные художественные направления и школы, прежде всего, как уже говорилось выше, на импрессионизм, постимпрессионизм, символизм и, наконец, ар нуво, или модерн [11].

В своей работе З. Вихманн приводит сотни сравнительных иллюстраций, которые демонстрируют заимствование европейскими художниками самых разнообразных мотивов и приемов японского искусства. Ученый располагает их по разделам, например: костюмы, веера, диагональная композиция, срезанная композиция, силуэты, ужасное, абстракции, мосты, деревья, цветы, насекомые, птицы, эмблемы, гарды мечей, предметы для чайной церемонии, интерьеры, сады, дома и многое другое. Исследователь помещает в своей книге репродукцию японского произведения искусства, а рядом — европейского, прямо использовавшего мотив или художественный прием японского образца.

В связи с этим можно сказать, что японизм был прежде всего художественным явлением, опиравшимся на визуальные образы японской жизни, запечатленные в искусстве и опосредованные воображением европейцев. Японизм можно назвать первым (если не считать арабского влияния на культуру средневековой Европы) массовым восприятием восточной культуры как равной европейской культуре если не в технических достижениях, то в области эстетики и искусства. В европейском японизме сочетались стремление к усвоению инновационных художественных приемов, экзотизм и попытка художников уйти от скучной реальности буржуазной Европы в воображаемый мир красоты, изящества и тончайшего вкуса, присущего японскому традиционному искусству. Текстуально японское искусство, например классическая литература, вплоть до 1910 года было недоступно европейцам, хотя немецкий философ Г. Кайзерлинг в «Путевом дневнике философа» (1912) в разделе, посвященном его пребыванию в Японии, упоминает о том, что там он читал перевод «Гэндзи-моноготари» («Повести о блистательном принце Гэндзи»), величайшего произведения японской классической, да и мировой литературы, написанного в XI веке придворной дамой Мурасаки Сикибу. Но в начале XX столетия делались только первые попытки переводов японской классической литературы, в первую очередь по-

эзии пятистиший танка и трехстиший хокку. Правда, они были еще слишком несовершенны, чтобы привлечь внимание массового европейского читателя. Можно вспомнить отрывок из дневника Эдмона де Гонкура о совместной работе с Хаяси (заместителем куратора отдела японского искусства на Парижской Всемирной выставке) над переводом японских документов о жизни мастеров японской цветной гравюры Утамаро и Хокусая во время работы над первой в европейской культуре монографии о японских художниках: «Ох, какие муки мы испытываем, рождая этот перевод; на желтом лбу Хаяси набухают жилы, он читает текст и, останавливаясь, чтобы перейти на французский язык, всякий раз перед этим хмыкает; забавно выглядит его сморщенное от напряжения лицо на фоне белой двери, к которой прибиты маленькие, вырезанные из желтоватого дерева воины, когда-то хранившиеся в буддийских храмах» [5, с. 610].

Значение японского искусства для европейской культуры хорошо выражено в одном из писем Ван Гога, написанном брату Тео с юга Франции, из городка Арля, который художник называл «своей Японией». Он пишет: «Изучая искусство японцев, мы одновременно чувствуем в их вещах умного философа, который тратит время — на что? На измерение расстояния от Земли до Луны? На анализ политики Бисмарка? Нет, просто на созерцание травинки. Но эта травинка дает ему возможность рисовать любые растения, времена года, ландшафты, животных и, наконец, человеческие фигуры. Так проходит жизнь, и она еще слишком коротка, чтобы успеть сделать все. Разве то, чему учат нас японцы, простые, как цветы, растущие на лоне природы, не является религией почти в полном смысле слова? Мне думается, изучение японского искусства неизбежно делает нас более веселыми и радостными, помогает нам вернуться к природе, несмотря на наше воспитание, несмотря на то, что мы работаем в мире условностей» [12, с. 48].

Одна из важнейших особенностей европейского японизма заключается в том, что европейским художникам никогда не была свойственна рецепция японского искусства как целостного явления именно японской культуры. Довольно часто заимствуя из японского искусства, европейские мастера шли в своих работах от инвариантного мотива, художественного приема, иногда просто перенимая композицию, ракурс или особенно оригинальную и экзотическую позу японского персонажа. В то время как японцы практически в тот же период, в 1860—1910-е годы и далее весь XX век, заимствовали европейские художественные школы целиком, подчас жертвуя собственно творческими задачами ради точного воспроизведения всех особенностей искусства глубоко почитаемых ими передовых европейских мэтров, на европейскую почву не было пересажено ни одного японского художественного течения: так, в изобразительном искусстве не возникли европейские аналоги прославленных японских школ живописи Тоса, или Кано, или бывшей на вершине успеха школы цветной гравюры Утагава. Европейцы встраивали отдельные, хотя

и очень многочисленные, как показывает исчерпывающее исследование З. Вихманна, японские приемы в свою художественную систему, вовсе и не думая полностью порывать с западной художественной и культурной традицией. Японское искусство в рамках японизма не столько заменяло европейское искусство, сколько укрепляло европейских художников-новаторов в новом, нетрадиционном для Европы способе видения и отражения мира в своих произведениях.

Именно об этой ситуации Ван Гог писал в одном из своих писем: «Мы слишком мало знаем японское искусство. К счастью, мы лучше знаем французских японцев — импрессионистов. А это главное и самое существенное. Поэтому произведения японского искусства в собственном смысле слова, которые разошлись по коллекциям и которых теперь не найдешь и в самой Японии, интересуют лишь во вторую очередь <...> Японское искусство — это вроде примитивов, греков, наших старых голландцев — Рембрандта, Хальса, Вермеера, Остаде, Рейсдала. Оно пребудет всегда...» [12, с. 341].

Японизм 1860—1910-х годов был рожден во Франции и в первые десятилетия оставался чисто французским художественным явлением, хотя Париж вплоть до 20—30-х годов XX века был художественной «столицей мира»: там учились живописи и скульптуре художники не только из большинства стран Европы, но и США; можно вспомнить таких художников-американцев, находившихся под сильным влиянием японизма, как Джеймс Мак-Нейл Уистлер и Мэри Кэссет. Сильное влияние, как видно из монографии З. Вихманна, японизм оказал на художников ар нуво, или модерна, в частности на графику английского художника Обри Бердслея и австрийца Гюстава Климта [11]. В начале XX столетия японизм пришел и в Россию, анализ его влияния на российских художников объединения «Мир искусства» составляет содержание монографии искусствоведа А.Е. Завьяловой [13]. Поэт К. Бальмонт, опираясь на переводы японской классической поэзии японского переводчика в России Садакичи Хартмана, пытался перенести на почву русской поэзии пятистишия-танка.

В XX веке западная культура переживет еще несколько «волн» японизма, но его влияние в 1920—1960-е годы переместится из Франции в Великобританию и США и из системы визуальных искусств в духовную жизнь и литературу. В США возникнет настоящий культурный бум, вызванный «пересадкой» японских мотивов на американскую почву усилиями таких пропагандистов и переводчиков текстов дзэн-буддизма, как Д.Т. Судзуки, А. Уоттс и Р. Блайс. Особенно сильное влияние дзэн окажет на сознание и произведения литературы так

называемых битников, неприкаянных поэтов и писателей, скитавшихся по дорогам Америки и даже, как Гэри Снайдер, посещавших саму Японию и подолгу, подчас по году, живших в дзэнских монастырях, где они осваивали эту форму японского буддизма из первых рук. Большое влияние дзэн-буддизм оказал на творчество великого американского писателя Д. Сэлинджера, герои произведений которого всерьез увлечены дзэнскими трактатами и пытаются устроить свою жизнь, подражая великим дзэнским учителям Японии и Китая.

И все же именно «первый» японизм был началом грандиозных трансформаций западной художественной и духовной культуры. Собственно рецепция японского искусства вплоть до 1910 года расчистила широкую дорогу для усвоения новых образцов незападного искусства, вдохновлявших художников зарождавшегося авангарда, уже, в отличие от художников-«японистов» первого поколения, подчас радикально ломавших классическую западную традицию. И «первый» японизм должен остаться в культурной памяти. Подводя итоги эпохе рецепции японского искусства, французский художник Эмиль Бернар писал: «Это влияние японского искусства на северных художников не должно быть забыто. Оно было нужным, воскрешающим. Оно заставило вновь обратиться к интерпретации, руководствуясь декоративным чувством, и оно вывело своих поклонников из мира обыденности и копирования окружающего без стилия...»(цит. по: [8, с. 204]).

#### Список литературы

1. *Валери П.* Дега. Танец. Рисунок // Дега. Письма. Воспоминания современников. — М., 1971.
2. *Dorival B.* Ukiyo-e and European painting // Dialogue in Art. Japan and West. — Tokio, 1976.
3. *Головнин В.* Записки о приключениях в плену у японцев. — М., 2004.
4. *Dorival B.* Ukiyo-e and Impressionism and Post-Impressionism — Japan and West // Dialogue of Arts. — Tokio, 1976.
5. *Гонкур Э. де.* Дневник 1870—1896. В 2 т. — М., 1964. — Т. 2.
6. *Денике Б.П.* Японская цветная гравюра. — М.; Л., 1935.
7. *Munsterberg H.* Japanese Print. A Historical Guide. — Tokyo, 1982.
8. *Мурина Е.В.* Ван Гог. — М., 1978.
9. *Леви-Стросс К.* Обратная сторона Луны. — М., 2013.
10. *Мопассан Г. де.* Китай и Япония // *Гю де Мопассан.* Полное собрание сочинений. В 12 т. — М., 1958. — Т.11.
11. *Wichmann S.* Japonism: The Japanese Influence on Western Art since 1858. — London, 1981.
12. *Ван Гог В.* Письма. — М.; Л., 1966.
13. *Завьялова А.Е.* Мир искусства. Японизм. — М., 2014.