

УДК 72.01/03 "18-19"
І 24

Ю.В. ІВАШКО

ПРИРОДНИЙ СВІТ В МИСТЕЦТВІ ЯПОНІЇ ТА ЄВРОПЕЙСЬКОГО МОДЕРНУ

Серйозні дослідження модерну як окремого стилю, який проявився в різних галузях мистецтва, почалися з 1930-х років в країнах Західної Європи. Дослідженням модерну займалися Ф. Шмаленбах, Р. Шмуцлер, М. Реймс, М. Певзнер, В. Гофман (3, с. 16). В Радянському Союзі до 1970-х років ставлення до спадщини модерну було негативним. Першими дослідженнями, які сприяли поступовій зміні негативної оцінки, були наукові праці Є.І. Кириченко. В подальшому дослідженням цього стилю, крім Є.І. Кириченко, займалися російські вчені-історики В.В. Кирилов, Д.В. Сараб'янов, А.О. Берсенева, однак їх дослідження охоплювали лише модерн Західної Європи і Росії. Дослідженнями модерну в Україні займалися В.Є. Ясієвич, В.І. Тимофієнко, В.В. Чепелик (3, с. 16, 17).

В наукових джерелах передусім аналізуються причини виникнення стилю модерн, тоді як значно менше уваги приділено аналізу впливів японської культури на європейську культуру кінця ХІХ століття та зокрема на знакову систему європейського модерну.

Таких напрямів орієнтальних впливів було декілька. Перш за все, митці європейського модерну запозичили у японських митців традиції опоетизації природи, зокрема, природи, серед якої немає людини. На протязі століть в літературі і мистецтві Японії природа виступала ідеалом прекрасного (4, с. 39). Слід зазначити, що, на відміну від Європи, де грізні природні явища сприймалися негативно, в Японії навіть природна стихія не сприймалась негативно, як ворожа в своєму ставленні до людини сила, що протилежна ідеалам гуманізму і краси. Відчуття невіддільності людини від світу природи сформувалось ще в часи давнього синтоїзму і створило передумови особливого світосприйняття через вільний естетичний контакт зі скелями, горами, деревами, птахами, квітами. Згідно синтоїстської теорії, все в світі було наділене здатністю відчуття – водоспад, квітка, острів. Все, що виникало, вважалось живим через те, що виступало частиною світу і природи як складових Космосу.

В "Книзі про дао і де" (Даодецзин) (VI ст. н.е.) закон відносності явищ в природі – буття і небуття, руху і нерухомості, постійності і зміни, життя і смерті, добра і зла трактувався в загальносвітовому значенні як головний принцип створення світу (4, с. 40): "Коли в Піднебесній дізнаються, що прекрасне є прекрасним, виникає і потворне. Коли всі дізнаються, що добро є добром,

виникає і зло. Тому буття і небуття породжують одне одного, важке і легке створюють одне одного, довге і коротке взаємно співвідносяться, високе і низьке взаємно визначаються, звуки, зливаючись, приходять у гармонію, попереднє і наступнє слідуєть одне за одним". Згідно цієї прийнятої теорії всі явища життя пояснюються тут природним чергуванням світла і темряви, тепла і холоду, зміною пір року, перетворенням першоелементів, існуючих за законом дао. Відповідно до філософської теорії "Даодецзину", людина є невід'ємною частиною приводних ритмів і тому живе за законами природи (рис. 1).



Рис. 1. Суkenoбу. Дівчина з сямисеном. 1730

Відповідно і морально-етична оцінка співвідносилася з природними законами: вважалося, що подібно до того, як від логічного чергування першоелементів або п'яти стихій (дерева, вогню, землі, металу, води) залежить порядок і гармонійна єдність природи, так само на гармонійну єдність природи впливає і моральна поведінка людини. Суть цієї філософії виражена в наступних висловах: "Людина слідує законам землі. Земля слідує законам неба. Небо слідує законам дао, а дао слідує самому собі".

Отже, головна мета життя людини зводилась до пізнання законів буття природного світу і сприйняття їх як законів власного життя, підпорядкування їм подібно до того, як мікрокосм підпорядковується макрокосму і обидва існують в системі загальних законів світової гармонії і ритму.

Головною ідеєю була ідея вічної живої природи, наділеної відчуттями, яка постійно розвивається на основі власних закономірностей (4, с. 42). Природа перетворювалась на першоджерело всього в світі, а найвищим ступенем гармонійного духовного розвитку людини вважалося усвідомлення людиною себе як частини природи. Цю тезу про позачасовість природи варто проілюструвати словами поета М'юе (1173-1232): "Дивлячись на місяць, я перетворююсь на місяць. Місяць, на який я дивлюся, стає мною. Я занурююсь у природу, з'єднуюсь з нею".

Для того, аби відчутти свою спорідненість з живою природою і навколишнім світом, людина встановлювала асоціативні непрямі зв'язки, які так відчутні в найрізноманітніших видах традиційного японського мистецтва – від живопису до театру.

Домінуючою з найдавніших часів і загальноприйнятою в японському суспільстві системою стала система, яка сповідувала головний світосприйнятний принцип єдності всіх рівноправних форм прояву життя, які лише в своєму зв'язку і співіснуванні виражали всю суть і гармонію буття. Це пояснює, чому однаково важливе і рівноправне місце в створенні гармонії Природи-Космосу як втіленні абсолютної істини займають і гори, і річки, і будинок, і чашка для чаю, і людина. Запорукою гармонії абсолютної істини виступає логічний взаємозв'язок явищ і речей в природі і взаємодія людини і природи.

Такий погляд на безперервність, ритмічність і циклічність явищ в природі пояснює поширення в культурі Японії тем чотирьох пір року, з якими безперервно зливається життя людини. Краса кожної пори року виражається через красу окремих її ознак – чи то снігу, якщо оспівується зима, чи то квітучої сакури, якщо оспівується весна, чи то грайливих метеликів і рослин, якщо оспівується літо, чи то облітаючих під поривами вітру червоно-багряних кленових листків, якщо оспівується осінь. Краса окремого природного елемента,

явища природи за багатовіковою японською традицією набуває філософсько-релігійного змісту абстрактної абсолютної ідеальної краси, і особливе місце в цій красі займають і духовно, морально та естетично прекрасні людські почуття.

Неспішне, роздумливе спостереження за природою перетворюється на шлях до пізнання ідеальної гармонії Всесвіту і до відчуття себе як невід'ємної його частини. Як писав найвідоміший поет, творець хайку Басьо, "відчувати прекрасне – означає слідувати природі, бути другом чотирьох пір року. Все, що тільки бачиш, – квітка, все, про що тільки думаєш, – місяць. Для кого речі не квітка, той дикун. У кого в серці нема квітки, той звір. Вижени дикуна, здолай звіра, наслідуй Всесвіту" (6). Це означало, що своєю виключною здатністю штучно створювати прекрасне (інші істоти у Всесвіті позбавлені можливості створення культурних цінностей) людина повинна завдячувати саме природі, Всесвіту, органічною і логічною частиною якої вона є. Як писав інший японський поет Керай (1651-1704), "прекрасне народжується само у відповідний момент. Важливо відчутти цей момент".

Акт творчості перетворюється на спонтанну дію, успіх якої залежить від того, наскільки сильно митець здатен відчутти "момент" свого злиття з Всесвітом і передати мовою художньої творчості свої переживання цієї цілісності. В цьому, за японською традицією, і полягає призначення справжнього митця (1).

Як можна побачити, подібне світосприйняття, властиве для Сходу, було невластивим і, більше того, прямо протилежним для Європи, де геній італійського Ренесансу Леонардо да Вінчі вважав, що "живописець сперечається і змагається з природою", таким чином усвідомлено протиставляючи свою особистість природній гармонії і намагаючись втрутитись в її закони та панувати над нею. В Японії ж людина не відчувала своє існування поза межами природи і поза її законів існування, намагаючись протягом усього життя посилити та зміцнювати ці непрямі асоціативні зв'язки з Всесвітом, керуватись її власними законами та іманентними принципами.

Подібно до того, як темрява органічно переходить в світло, зло в добро, живе в неживе, відповідно визначався і процес переходу енергії Всесвіту і життя в Макрокосмі в енергію творчості, а відтак і в енергію творів мистецтва. Як писав в своєму відомому трактаті драматург Дзеамі (1363-1443), "Всесвіт – посуд, який вміщує в собі все: квіти і листя, сніг і місяць, гори і моря, дерева і траву, живе і неживе. Всьому – своя пора року. Зробіть ці незчисленні речі предметом мистецтва, зробіть свою душу сосудом Всесвіту, довіряйте її просторовому, спокійному Шляху Порожнечі! Тоді ви зможете усвідомити початкову основу мистецтва – Таємну Квітку".

Згідно японської філософсько-релігійної концепції, функція активного елемента в процесі безкінечної зміни природних явищ належить не людині, а самій природі, а мета людини натомість полягає в невтручанні в явища природи, у відстороненому задумливому спостереженні, не-дії. "Вчитися у сосни малювати сосну, бамбук – у бамбуку" означало настільки глибоке занурення в спостереження предмета, коли митець енергетично зливається з ним, відчуває його як частину себе.

Прихована сутність кожного явища і є тією ідеальною красою, яку можна досягнути лише серцем, почуттями, а не логікою. Емоційні переживання в цьому процесі стають шляхом пізнання і відчуття ідеальної краси – і для того, хто створює твори мистецтва, і для тих, хто їх бачить чи слухає.

В середньовічній Японії така естетична забарвленість була відповідною буддистській філософії, особливо секти Дзен. Незважаючи на зміну на протязі століть естетично-мистецьких уподобань, ставлення до краси як єдиного логічного шляху гармонійного зв'язку між людиною і Космосом, залишалось незмінним. Уявлення про "приховану красу" кожного явища в природі, яка розкривається лише в процесі акта творчості, визначило і міфопоетичну сутність самого процесу творчості. Уявлення про тісний і нерозривний зв'язок істини з емоцією, логічне ствердження необхідності особистісного переживання краси як емоції і як шляху пізнання Всесвіту і абсолютної істини знайшло прояв в усіх напрямках мистецтв, де постійно відчувається співставлення ідеальної краси природи і людських почуттів. Через це одним з найпоширеніших символів буддизму стає розкрита квітка лотосу, квітка Будди. Згідно буддистської філософії, ніжний біло-рожевий бутон лотосу довго спить в темній воді болота, а потім так само довго тягнеться до світла на тонкій довгій стеблині, і лише тоді розквітає, явивши світові прекрасну і чисту рожеву квітку, не заплямовану брудом болота. Так само і почуття людини: якщо прокинулись передчасно, то бутон розквітне в воді болота і забрудниться, якщо ж почуття завмерли, подібно до бутону, в його прагненні до світла, і певний час підпорядковувались духовному пізнанню істини і мудрості, то після того, як вони будуть розкриті, чиста квітка високодуховних почуттів стане надбанням не однієї людини, а збагатить все людство (рис. 2).

Потрапивши на терена Європи і Сполучених Штатів Америки, японські філософсько-релігійні вчення і багатовікові культурно-мистецькі традиції викликали величезний інтерес (5, с. 90-91). В Європі захоплення орієнтальним мистецтвом припало на кінець 1890-х років, і значною мірою цим слід завдячувати колекціонеру далекосхідного мистецтва Самуелю Бінгу, який відкрив для Європи японські естампи.

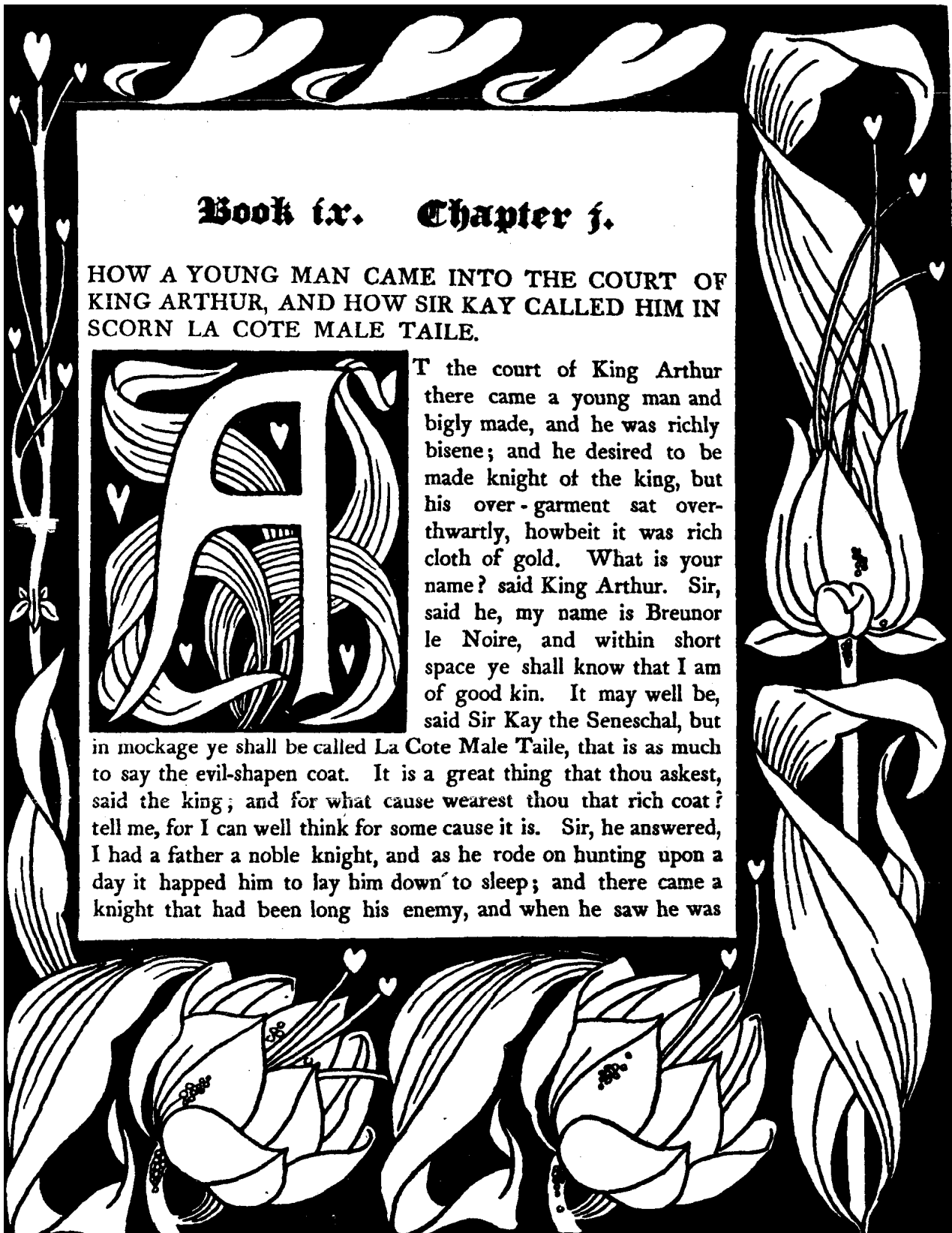


Рис. 2. Обрі Бердслей. Сторінка книги "Смерть Артура" із зображеннями лотосу. 1893-1894

Митці європейського модерну запозичили з японської культури тактовне ставлення до світу природи і творче переосмислення природних форм (2, 3). Зокрема, цей вплив образів живої природи на архітектуру і мистецтво модерну розпочався з проектів "засновника модерну", бельгійського архітектора Віктора Орта. Від своїх студентів він вимагав ретельно вивчати будови рослин та комах. Частково з живої природи, частково – з японських гравюр та ієрогліфів була запозичена типова для модерну лінія "удар батога", яка являє собою криву лінію особливого вигляду – спіраль, що закінчується елементом, який мав форму гачка. І в подальшому в своїх творах митці модерну звертались до природних витоків як символу гармонійного, довершеного середовища, хоча в своїх спорудах В. Орта, А. Гауді та інші митці модерну виступали проти буквального цитування природних форм. Натомість об'єкти модерну могли породжувати непрямі асоціації з природними формами: так, найхімерніший і найвеличніший витвір модерну – собор Саграда Фаміліа в Барселоні нагадує замки з піску на морському березі, будинок Каса Міла нагадує силует гори Монсеррат, а угнутий дах будинку Каса Батльо – спину фантастичного дракона, вкриту лускою. Від природного світу походить і криволінійність форм і ліній, притаманна модерну. Митці модерну виходили з того, що природним організмам притаманна відсутність геометричної жорсткості і наявність гнучкої криволінійності форм.

Безпосередній вплив на європейський модерн справила і класична японська гравюра з її плавними лініями і гармонійним поєднанням чітко обмежених плям і довгих гнучких ліній (рис. 3, 4). В той час, коли основною задачею європейської гравюри було розкриття драматизму сюжету, деталізації природного оточення навколо людини, то японській гравюрі, в якій часто зображена природа, навпаки, властивий лаконізм, певна умовність в передачі зображення і площинність. Європейські майстри-графіки намагались передати просторовість, подолавши площинність аркушу, застосовуючи для цього такі допоміжні засоби, як штрихування, що призводило до втрати цілісності лінії, тоді як японський графік не намагається відкинути ідею площинності аркуша. Чистота і відсторонена виразність ліній японської гравюри має прямий і безпосередній зв'язок з мистецтвом каліграфії, якій кожен японець вчився з самого дитинства. Напружена, гнучка, схожа водночас і на стеблину рослини, і на гребені морських хвиль лінія японських ієрогліфів багаторазово повторюється в простих, узагальнених, чітких, напружених і лаконічних лініях японської гравюри, оскільки, на відміну від європейських гравюр, лінія тут несе набагато більше емоційного навантаження. Нерозривний зв'язок японської гравюри з каліграфією проявляється і в тому, що текстова частина, підпис і печатка художника, друкаря, видавця стають невід'ємною частиною гравюри.



Рис. 3. Кайгецудо. Куртизанка. 1716 г.



Рис. 4. Обрі Бердслей. Гравюра (фрагмент)

Ще одна особливість японської гравюри полягає в відсутності світлотіні, оскільки, на відміну від європейського мистецтва, японське мистецтво не ставить собі за мету передати ті зміни, які відбуваються з предметом під впливом зовнішніх факторів.

Плановість і просторовість японської гравюри майстер передає не завдяки штриховці або світлотіньовим відношенням, а завдяки різному розташуванню зображуваних фігур – близьких на передньому плані, дальніх – в тій же площині, але вище. Через те, що майстер свідомо підкреслює площинність гравюри,

поєднуючи рівні чорно-білі та кольорові плями, погляд глядача направляється не в глибину, як в європейській гравюрі, а наче зупиняється на поверхні. Це враження підсилюється текстом, орнаментальним візерунком хмар чи гілки дерева, які виділяють перший план.

Засобами передачі просторовості для японського графіка є і умовні горизонтальні лінії або незамальовані площини, що сприяє створенню ефекту повітря. В окремих випадках просторовість передається поєднанням різних за інтенсивністю фарб.

В японській гравюрі можна помітити силуети, які дивним чином нагадують химерні силуети модерну (достатньо порівняти гравюру Обрі Бердслея з японською гравюрою "Куртизанка"). Жінки на японських гравюрах завжди задумливі, мрійливі та сумні, а плавність і неспішність їх рухів підкреслюється плавними складками багатошарових кімоно та силуетами природи.

Таким чином, аналізуючи витoki європейського модерну і засоби формотворення модерну, слід проводити певні аналогії і з японським мистецтвом, від якого була запозичена ідея, яка згодом стала одним з основних постулатів нового стилю: наслідування природі, оспівування її в різних видах мистецтва, здатність відчувати прекрасне в кожному природному елементі, в кожному природному явищі.

ЛІТЕРАТУРА

1. Вещь в японской культуре / Сост. Н.Г. Анарина, Е.М. Дьякова. – М.: Вост. лит., 2003. – 262 с.: ил.
2. Ивашко Ю. Модерн Европы и Киева. – К.: 2007. – 96 с.: ил. – Парал. аннот. англ.
3. Ивашко Ю. Модерн в архитектуре Киева. – К.: Гопак, 2007. – 240 с., ил.
4. Николаева Н.С. Художественная культура Японии XVI столетия. – М.: Искусство, 1986. – 238 с.
5. Фремpton К. Современная архитектура: Критический взгляд на историю развития / Под ред. В.Л. Хайта. – М.: Стройиздат, 1990. – 535 с.: ил.
6. Шевцова Г. Стежками Басьо. – К.: Грані-Т, 2007. – 96 с.

Анотація

В статті проведено аналіз впливів деяких особливостей японської культури на формування стилю модерн в Європі. Від японської культури митці модерну запозичили принцип ставлення до природи як до живої істоти, яким передбачається здатність бачити красу в кожному природному елементі, в кожному природному явищі. Сильний вплив на європейський модерн справила також класична європейська гравюра з її плавними гармонійними лініями.