

Министерство образования и науки Российской Федерации  
ФЕДЕРАЛЬНОЕ ГОСУДАРСТВЕННОЕ БЮДЖЕТНОЕ  
ОБРАЗОВАТЕЛЬНОЕ УЧРЕЖДЕНИЕ  
ВЫСШЕГО ОБРАЗОВАНИЯ  
«САРАТОВСКИЙ ГОСУДАРСТВЕННЫЙ УНИВЕРСИТЕТ  
ИМЕНИ Н.Г. ЧЕРНЫШЕВСКОГО»

Кафедра всеобщей истории

**«Японизм» в искусстве стран Западной Европы  
второй половины XIX века**

АВТОРЕФЕРАТ БАКАЛАВРСКОЙ РАБОТЫ

Студентки 5 курса 531 группы  
направления 50.03.03 «История искусств»  
Института истории и международных отношений  
Рымар Ольги Николаевны

Научный руководитель  
профессор кафедры всеобщей истории,  
доктор исторических наук,  
профессор \_\_\_\_\_

Н. С. Креленко

Зав. кафедрой всеобщей истории  
доктор исторических наук,  
профессор \_\_\_\_\_

Л. Н. Чернова

Саратов 2016

**Введение** Проблема развития цивилизаций и взаимодействия культур является актуальной в современной науке. Проблема взаимодействия культур на фоне понимания «другого» из-за различных межнациональных и межрегиональных конфликтов остается актуальной. Особое место в теме диалога культур занимают контакты Востока и Запада.

Данная работа посвящена проблеме европейских заимствований в искусстве Японии. Эта проблема связана с взаимовлиянием западной и восточной культур, которое проявляется со второй половины XIX века.

В общих трудах по искусствоведению понятие «японизм» традиционно упоминается вскользь, в контексте общих тенденций развития искусства в XIX в. Книга А. Морана «История декоративно-прикладного искусства»<sup>1</sup> затрагивает проблемы, интересные в контексте данной работы. Монографии Д. Ревалда «История импрессионизма» и «Постимпрессионизм»<sup>2</sup> дают интересный материал по интересующему вопросу в связи с характеристикой творчества художников, в искусстве которых проявилось влияние японского изобразительного искусства. В работе Н.С. Креленко «История культуры от Возрождения до модерна»<sup>3</sup> японизм представлен как попытка преодоления назревающего кризиса в развитии западной художественной традиции. «Путеводитель по стилю Ар-Нуво» Уильяма Харди<sup>4</sup> рассматривает роль японского влияния в процессе формирования стиля модерн в прикладном искусстве. Книга Вентури Л. «От Мане до Лотрека»<sup>5</sup> посвящена творчеству крупнейших художников второй половины XIX - начала XX века.

Среди исследований востоковедов особого внимания заслуживают труды Н.А. Виноградовой, П. Белецкого<sup>6</sup>. Теме японской гравюры обращены работы

---

<sup>1</sup> Моран А. История декоративно-прикладного искусства. М., 1982.

<sup>2</sup> Ревалд Д. История импрессионизма, М., 1959; Ревалд Д. Постимпрессионизм. М., 2002.

<sup>3</sup> Креленко Н. С. История культуры от Возрождения до модерна. М., 2015.

<sup>4</sup> Харди У. Путеводитель по стилю Ар-Нуво. М., 1999.

<sup>5</sup> Вентури Л. От Мане до Лотрека. СПб., 2007.

<sup>6</sup> Виноградова Н. А., Искусство Японии. М., 1985; Виноградова Н. А., Кацусика Хокусай. М., 2005; Белецкий П. Одержимый рисунком. Повесть о японском художнике Хокусае. М., 1970.

М. Касьяновой, М.В. Успенского, С.В. Иванова<sup>7</sup>. Особенно большую помощь для изучения и осмысления заявленной проблемы оказала монография Н.С. Николаевой «Япония-Европа. Диалог в искусстве»<sup>8</sup>.

В 2008 г. А. В. Познанской защищена диссертация на тему «Роль японизма в становлении художественной системы Джеймса Макнейла Эббота Уистлера», что свидетельствует о значимости темы.

**Целью** работы является анализ феномена японизма, обращения европейского искусства второй половины XIX в к традициям японской культуры.

Для достижения этой цели предполагается решение следующих **задач**: - определить особенности японского искусства; - охарактеризовать знакомство европейцев с японским прикладным искусством; - выделить японское влияние в бытовой культуре и декоративно-прикладном искусстве; - проанализировать проявления японизма в изобразительном искусстве в конце XIX века.

В этом процессе были привлечены такие источники, как «Дневник» братьев Эдмона и Жюля де Гонкур. Братья-писатели были в числе первых, кто популяризировал японское искусство. В 1861 г. опубликованы письма и статьи<sup>9</sup> М.Погодина в Русском заграничном сборнике, где он называет ошибкой тягу исследователей считать Восток Западом, едва ли не ставить знак равенства между ними. Весьма полемичная книга Д. Уистлера «Изящное искусство создавать себе врагов»<sup>10</sup> дала массу информации о реакции общества на новаторство в искусстве. Несомненную ценность для изучения представляют письма, дневники, мемуары и статьи художников и воспоминания их

---

<sup>7</sup> Касьянова М. Укиё-э. Искусство изменчивого мира. М., 2008; Успенский М.В. Японская гравюра. СПб., 2004; Иванов С.В. Новые открытия советских реставраторов. Японская гравюра. М., 1979.

<sup>8</sup> Николаева Н.С. Япония – Европа. Диалог в искусстве. Середина XVI - начало XX вв. М., 1996.

<sup>9</sup> Погодин М. Письма и статьи о политике России, в отношении славянских народов и Западной Европы // Русский заграничный сборник. Париж, 1861. Ч. 4. С. 9.

<sup>10</sup> Уистлер Д. Изящное искусство создавать себе врагов. М., 1970.

современников<sup>11</sup>. В 1902 г. вышла статья Грабаря «Японцы»<sup>12</sup>, где он писал о преемственности культур.

Кроме того, большое значение для осмысления изучаемой проблемы имели визуальные источники, репродукции японских и французских художников.

Работа состоит из Введения, четырех глав и Заключения. Глава I. Особенности развития японского искусства в Новое время. Глава II. Проникновение европейцев в Японию, и начало «диалога культур» Глава III. Японизм в бытовой культуре стран Запада. Глава IV. Японское влияние на живопись второй половины XIX века. Кроме того, имеется список источников и литературы и иллюстративное приложение.

**Основная часть.** Сначала даны краткие сведения о развитии Японии и описаны особенности развития японского искусства в Новое время. Историю государств направляют в свое русло целый ряд факторов – географическое положение, климатические условия, стихийные бедствия, подчинение воинствующим соседям и многое другое. Население страны на протяжении веков осваивала идеологические ценности и художественные формы, рождающиеся на континенте, в недрах китайской цивилизации, пользуясь «принципом сита» – брать наиболее плодотворное и необходимое для себя.

Широкая иносказательность стала одной из характерных особенностей японской культуры, и легла в основу ее образной системы. Красота и высшая ценность измеряются приближением к естественной природе, и важно передать жизнь проникновением в ее сущность, а не путем подражания.

Принимая во внимание временные рамки темы работы, рассмотрим особенности культурной жизни Японии в период нахождения у власти военных правителей (сегунов) из семьи Токугава (1603-1867). По времени это совпало с

---

<sup>11</sup> Например: Прокофьев В. Эдгар Дега. Письма. Воспоминания современников. М., 1971; Прокофьев В. Эдуард Мане. Жизнь. Письма. Воспоминания. Критика современников. М., 1965.

<sup>12</sup> Грабарь И. Э. Японцы // Мир искусства. Т. 7. СПб., 1902.

началом освоение странами Запада мирового пространства. Желая избежать влияний извне, в 1639 г. сегун «закрыл» страну для иностранцев.

В искусстве периода Эдо наиболее характерны две тенденции – обращение к средневековым традициям, близкое к идеологии феодального класса, и новое искусство. Это период формирования того искусства, с которым в первую очередь ассоциируется Япония и по сегодняшнее время – это народный театр Кабуки, расцвет национальной поэзии хокку, и, конечно, гравюры укиё-э, пришедшей на смену средневековой живописи.

Гравюра XVIII-XIX в. была принципиально новой формой искусства. Она наиболее полно отразила мировоззрение новой эпохи. Повседневная жизнь стала источником вдохновения для японских мастеров. Сюжеты гравюр – важнейший аспект для понимания искусства укиё-э. Большинство сюжетов отражает жизнь города в этот период, поэтому нетрудно выделить основные изображаемые темы, а так же жанры, объединяющие схожие сюжеты.

В целом в гравюре укиё-э можно выделить два основных направления: «гравюра веселых кварталов» и «дидактическая гравюра». К первому направлению можно отнести: жанр бидзин-га — изображения «красавиц»; портреты актеров театра Кабуки и сцены из знаменитых постановок — это сюжеты жанра якуся-э. Пейзажный жанр получил название фукэй-га, изображение цветов и птиц – катё-га.<sup>13</sup>

В ранний период гравюра была тоновой или раскрашенной от руки. Время цветной ксилографии наступает позднее, в середине XVIII в. Родоначальником пейзажной гравюры принято считать Кацусику Хокусая, хотя, строго говоря, первооткрывателем он не был – пейзаж появляется еще в монохромный период, но не получает такого развития.

В середине XIX в. вследствие ряда внешнеполитических причин на смену самоизоляции пришло стремление перенимать полезный иностранный опыт ради укрепления страны. Одновременно в Европе возрастал и интерес

---

<sup>13</sup> Касьянова М. Укиё-э. Искусство изменчивого мира. М., 2008. С. 11.

обывателей к изысканным творениям японских мастеров. Невероятной популярностью пользовались японские гравюры. Причина этому заключалась в том, что во второй половине XIX в. западное искусство переживало период поисков новых выразительных средств, нового художественного языка.

Старые живописные приемы не подходили к новым темам – композиционные схемы, отработанные на библейских и мифологических сюжетах не соответствовали сценам из современной жизни. Сами по себе «новые темы еще не порождают нового стиля».<sup>14</sup> Понадобились поиски новых выразительных средств, новых приемов. В решении этой задачи художники обратились к традициям неевропейских, условно говоря, «восточных» культур. Если прежде в чужих культурах искали экзотику, диковинки, то начиная с 60-х гг. XIX в. начался интенсивный процесс прививки чужих художественных традиций к нуждам и вкусам, соответствующим нормам европейской культуры.

Для понимания причин восприятия новой культуры, необходимо обратиться к настроению эпохи второй половины XIX в. После выставки 1851 г. английский художественный критик Д. Рёскин призвал возвращаться к ремеслу и отказаться от разделения искусства на чистое и декоративное. Идеи Рёскина были восприняты и подхвачены сначала его учениками, а затем более широким кругом художников. Некоторые художники обратили внимание на декоративное искусство Японии и восприняли их как новые возможности выражения художественной мысли.

С 60-х годов в Европе начинают появляться «восточные лавки». В 1862 г. Япония, впервые приняла участие во Всемирной выставке, проходившей в Лондоне<sup>15</sup>, но была представлена небольшим количеством предметов. В 1867 году в Париже она была представлена уже полноценно и вызвала живой интерес посетителей<sup>16</sup>. Во Франции, Германии, Англии появились

---

<sup>14</sup> Мутер Р. История живописи от средних веков до наших дней. М., Б. г. Т. 3. С. 99.

<sup>15</sup> Молодяков В. Э. Образ Японии в Европе и России. М., 1996. С.24.

<sup>16</sup> Шпаков В.Н. История всемирных выставок. М., 2008. С.52.

специалисты, изучающие японскую старину. Трактаты и монографии, посвященные Японии, стали продаваться в книжных магазинах.

Через десятилетия Н.Пунин напечатает статью в журнале «Аполлон», где очень точно скажет о волне японизма, накрывшей Европу: «В 1862 г. англичане стали свидетелями одного, на первый взгляд, ничтожного явления, которому, однако, суждено было сыграть роль в развитии не только европейских искусств, но и всего европейского мышления. На выставке...впервые появились в большом количестве эстампы, гравированные японскими художниками»<sup>17</sup>.

После Парижской выставки французскую публику стало привлекать все, связанное с Японией. Интерес был скорее этнографическим, чем художественным, становясь всеобщим увлечением, модой. Это было схоже с «китайской манией» XVII-XVIII вв. Н. Пунин охарактеризовал это явление как «безумие, опустошившее Японию и не обогатившее Европы»<sup>18</sup>. Это массовое явление получило название «японизм». Явление это было весьма обширно, очень ярко проявившееся в произведениях художников модерна, затронуло оно и сферу декоративно-прикладного искусства.

Японская графика стимулировала интерес к непривычным образам: появились изображения причудливо изогнутых стеблей цветов, водорослей, водяных лилий, пресмыкающихся, насекомых. Художникам прикладного искусства были интересны не только новые сюжеты, но и ассиметричная композиция, также ставшая признаком «японского начала». Свойственная японцам эстетизация фактуры, чувство красоты от сопоставления блестящего и матового, гладкого и пористого не прошло незамеченным для европейцев и подтолкнуло их к собственным открытиям.

Японизм был явлением неоднородным. Он затронул и массовую промышленную продукцию – изделия из стекла, фарфора, ткани, мебель, и

---

<sup>17</sup> Там же. С. 1.

<sup>18</sup> Пунин Н. Указ. соч. С. 2.

моду, и даже женские прически. С этого времени началось формирование так называемого «японского мифа». Стоит ли говорить о том, что представление о бытовой культуре японского народа в Европе и реальность были невероятно далеки друг от друга.

Для наглядного показа распространения японизма выбраны несколько художников.

*Джеймс Уистлер* стал главным пропагандистом японского искусства в Англии. Своей задачей он представлял поиск нового средства выражения в искусстве. Он коллекционировал предметы японского искусства и тщательно их изучал. В 1862 г. Уистлер ввел в свои картины элементы японского декора: ширмы, веера, бело-голубую посуду, одеяния из восточных шелков. Эту стадию, условно назовем ее стадией «восточных вещей» проходили все художники в начале своего знакомства с японским искусством. Уистлер отказался от объемного изображения, выработал особый тонкий колорит и создал ощущение единого стиля, во всем этом чувствуется влияние искусства Японии. Главным его «прикладным» произведением искусства стала Гостиная с павлинами («Павлинья комната»), созданная в 1876-1877 гг.

Он создал интерьер, удивляющий и завораживающий посетителей до сих пор. Уистлер не знал тонкостей японского искусства, но он передал не только характерный колорит Японии, но и сделал настолько впечатляющий интерьер, что тот затмил фарфор, для которого он создавался. Важная деталь гостиной – картина «Принцесса фарфорового царства», размещенная над камином. Здесь японизм картины в ее антураже, она близка ко множеству так называемых «костюмированным» произведениям, присутствующим в творчестве многих художников.

Схожие проявления японизма присутствуют в творчестве таких французских живописцев, как Эдуар Мане и Эдгар Дега.

В истории искусства XIX в. Мане неизменно фигурирует как тот, кто изменил техники и приёмы живописного изображения, сделав возможным



движение импрессионизма, господствовавшее на авансцене истории искусства почти всю вторую половину XIX в.<sup>19</sup> Мане один из первых, кто экспериментировал с новой техникой суми-э, используя тушь, или подражая ей акварелью. «Японское присутствие» у Мане проявляется по-разному. Это и уплощенное пространство, и подчеркнутый темный контур, и различные предметы: веера, ширмы, гравюры, присутствующих на его картинах, особенно на портретах. Заимствуя чужие построения, он наполнял их собственным смыслом, мастерски передавал тонкости ощущения цвета.

Новые приемы развил и сделал основой своего творчества Эдгар Дега. Как виртуозный рисовальщик, он не мог не плениться гравюрами Хокуся, которые увидел в альбомах «Манга» в 1856 г.<sup>20</sup> С японцами художника сближало то, что главным средством изобразительного языка у него была линия. Как и другие, изначально Дега увлекся экзотической японской атрибутикой и приемом асимметричной композиции. Позднее он использовал разомкнутую композицию, когда часть изображения срезана краем холста. Подобная разомкнутость композиции был характерна для японской живописи, имеющей форму свитка и лишенной рамы, а позже это перешло в графику. В более поздних работах можно проследить тенденцию общего усложнения картин Дега.

Художник выбирал сложные ракурсы, укрупнял лица, детали, «кадрировал» сюжеты. Можно проследить заимствование сюжетов на тему купания и туалета, коих у Дега огромное количество, из японских гравюр. Этот сюжет — женщины, приводящие себя в порядок, очень часто встречается у японских мастеров XIX в.

Однако, при всём сходстве с японскими мастерами, Дега по-прежнему оставался мастером европейским, принципиально отличающимся от восточной традиции. Художественные приемы, которые Дега перенял у японцев, им

---

<sup>19</sup> Фуко М. Живопись Мане. М., 2011. С. 20.

<sup>20</sup> Николаева Н. Япония-Европа. Диалог в искусстве. С. 249.

переработаны в ключе собственной стилистики и настолько органичны в его индивидуальном почерке, что первоисточник прослеживается с трудом. Принцип замены целого частью стал у Дега одним из главных художественных средств, наряду с выделением переднего плана картины.

Уистлер, Мане и Дега были в числе первых, кто начал осваивать новый опыт, за ними последовали Моне и отчасти Писсарро. Художники следующего поколения помимо прямого контакта с японской графикой перенимали адаптированную восточную традицию у старших современников. Особенно это заметно при внимательном изучении работ Анри де Тулуз-Лотрека. Тулуз-Лотрек всегда оставался верен своей индивидуальности в творчестве. Однако, высоко почитая Дега, Лотрек перенимает у него опыт в освоении японского искусства. Во многом творческий путь этих двух художников схож. Как и другие, Тулуз-Лотрек увлекся экзотикой восточных атрибутов.

Работы Дега и гравюры обратили внимание Лотрека на современный мир, обыденный, с самыми низменными его сторонами. Несмотря на сюжетную схожесть с работами Дега, его персонажи более ироничные, где-то даже карикатурные. Тулуз-Лотрек пишет именно персонаж. Прием кадрирования изображения у Лотрека носит более живой, глубокий характер, создавая реалистичный эффект присутствия.

В творчестве Лотрека использованы приемы выразительности, характерные для восточной традиции. Особенно это касается театральных сюжетов с особой экспрессией и выразительностью мимики персонажей. Многократно воспроизведенные у Лотрека сюжеты «социального дна» и эротические сюжеты аналогичны сценам из жизни квартала развлечений Ёсивара, очень часто встречающихся у японских графиков.

Устойчивым признаком стиля Лотрека стала линия и острая четкость силуэта с резкой, иногда доходящей до гротеска, характеристикой и яркими, часто контрастными плоскостями. Это, несомненно, было переработкой традиций восточной графики, художник трансформирует прием, добиваясь

особой остроты и декоративного эффекта. Наиболее ярко метод японской графики проявился в его литографиях. С 1891 г. им было выполнено 362 литографии, включая 30 афиш. Декоративность, даже «рекламность», работ достигалась сопоставлением контрастных, ярких пятен и четкого темного контура, который печатался отдельным литографским камнем.

Лотрек оценил множественные возможности живописи тушью. Сохранился ряд его набросков в кистевой технике: «В цирке Фернандо», «Японский пейзаж в стиле Хокусая». Тулуз-Лотрек при всем внимании к Востоку всегда оставался европейским художником, остро ощущавшим атмосферу своего времени.

**Заключение.** Любое сравнение культур – задача большой сложности. Возникает ряд проблем, связанных со спецификой изобразительного языка. Особенно при сопоставлении столь разных культур. Сопоставление восточного и европейского искусства позволяет понять их характерные признаки, особенности понимания формы, роли объекта и пространства в композиции, а так же личности художника, сформированной в христианском мире, унаследовавшем ренессансные живописные традиции с одной стороны, и буддистско-конфуцианской традицией и накопленным самобытным опытом с другой.

В XIX в. начинает происходить переоценка художественного наследия прошлого, публику привлекает все, связанное с Японией, это становится модой и всеобщим увлечением.

Возникают новые значения произведений при погружении в чужой культурный контекст, это явственно видно в гравюре укиё-э, которая не имела статуса искусства на родине, но оказала большое влияние на живопись и прикладное искусство Европы. Ассимиляция европейскими мастерами приемов японского искусства привела к стиранию изначального образа, и приобрело значение общечеловеческого, что можно смело назвать включением Японии в мировой художественный процесс. Японизм в живописи имел три основных

проявления: изображение восточных аксессуаров, через этот этап прошли все художники в начале своего освоения японского опыта – Мане, Дега, Моне, Тулуз-Лотрек, Уистлер. Второе проявление – обращение к сюжетным темам: сцены купания, причесывания, сцены из домов терпимости. Но самое важное, третье, не имеющее прямой отсылки к японскому искусству, это заимствование приемов выразительности, будь то кистевая техника, использование черного контура или уплощение фигур, а также само построение композиции.

Со второй половины XIX в. художники стали применять восточные живописные приемы как нечто органичное, соединив их с европейскими принципами живописи. Воздействие сказывалось не столько на появлении восточных мотивов в картинах, сколько на самом творческом методе этих мастеров. Японское влияние в этой эпохе прослеживается не только в живописи, но и в декоративно-прикладном искусстве. Ключевым моментом в возникшем явлении является то, что воспринятые и воспроизведенные образы не являются прямым копированием, это явление так называемого «восточного мифа». Япония, которую мы видим в искусстве и культуре есть образ, сформированный в сознании европейского человека.

Важно, что во время множественных воспроизведений одного и того же мотива, японские художники все время его по-особому стилизовали, превращая природный мотив в декоративный узор. Их высокопрофессиональные работы подсказали европейским коллегам многие приемы, которые со временем утратили связь с первоисточником.

Благодаря «вмешательству» японской художественной традиции, были заложены те основы для искусства XX века, которые мы знаем по сей день. Произошел шаг от доминирующей ренессансной традиции, которая, при всей ее фундаментальности и неоспоримом авторитете, держала в рамках художников, не давая развиваться.