

ОСТРІВНІ МОТИВИ В МИСТЕЦТВІ ЯПОНІЇ ПЕРШОЇ ТРЕТИНИ ХХ СТ.

Висвітлюються причини виникнення та особливості острівних мотивів у японському мистецтві першої третини ХХ ст., визначається типологія сюжетів та образів, пов'язаних з життям на острові Ошіма.

Ключові слова: японське мистецтво, колоніалізм, етнографія, Ошіма, пейзаж, Анко-сан.

Рассматриваются причины появления и особенности островных мотивов в японском искусстве первой трети ХХ ст., определяется типология сюжетов и образов, связанных с жизнью на острове Ошима.

Ключевые слова: японское искусство, колониализм, этнография, Ошима, пейзаж, Анко-сан.

The reasons for the appearance and features of island motifs in Japanese art in the first third of the twentieth century. Defined typology of stories and images related to the life on the island of Oshima.

Key words: Japanese art, colonialism, ethnography, Oshima, landscape, Anko-san.

Класичне японське мистецтво акцентувало увагу переважно на каліграфії, пейзажі та буддійських картинах як виразниках духовності, високих смислів та моральних цінностей. Окремі сцени з життя людей актуалізували аристократів або славнозвісних героїв давнини. Як відомо, лише за часів Едо до сюжетно-тематичного репертуару японського мистецтва активно долучаються мотиви, пов'язані з життям городян. Саме вони тепер є основними замовниками та героями нового мистецтва, що дістало назву «укійо-е» (картини швидкоплинного світу). Місто зосереджувало всі спокуси сучасності: продукти ремісництва, модні тканини, театральні вистави, цікаве дозвілля тощо. Усе це відбилось в тогочасному живописі та кольорових естампах. Водночас увагу художників не привертала мешканці інших островів, що розташовані за межами т. зв. «внутрішньої Японії». Острівна тема виникає в японському мистецтві лише на початку ХХ ст. і набуває розвитку в його першій третині.

Звернення до нових образів, тем та мотивів — ознака Японії часів модернізації, але в мистецтвознавчому дискурсі острівні мотиви майже не виокремлюються та нині детально не досліджені. Винятком є праця Ікеда Шінобу, в якій у межах гендерного дослідження японського мистецтва аналізується образ жінки островів, зокрема Ошіми [9]. Однак вивчення цього мотиву дозволяє осмислити регіональне розмаїття японської культури та водночас уточнити уявлення про розвиток японського мистецтва в контексті соціокультурних змін першої третини ХХ ст., що зумовлює актуальність досліджень в означеному напрямі. Таким чином завдання цієї

розвідки — вивчити острівну тематику в японському мистецтві згаданого періоду.

Як зазначалося, інтерес японців до островів, зокрема до Ошіма, виник лише на початку ХХ ст., з активним самоствердженням Японії як імперії серед найсильніших держав світу. Невипадково, що на японо-британській виставці 1910 р., крім традиційних промислів, експонувалися споруджені у виставковому просторі фрагменти острівних поселень разом із «живими» їх представниками — айнами, тайванцями та рюкюсями. У колоніалістському контексті розглядалися не тільки завойовані острови, а й ті, які здавна перебували в складі Японії [7].

Другим важливим фактором, який зумовив цей інтерес до острівного життя і образів острів'ян, стала стрімка урбанізація Японії. На початку ХХ ст. Ошіма, ізольована від внутрішньої Японії, зберігала старовинні звичаї. Японський краєзнавець і перекладач Судзукі Акіра з цього приводу зазначає: «... такий образ острівного життя справляв екзотичне враження навіть на японців того часу, особливо на мешканців Токіо, де життя швидко змінювалася і європеїзувалося в останні роки переходу від старого традиційного режиму до нового капіталізму. На Ошіма відбувся справжній бум туризму, острів відвідували багато художників та письменників, а їхні твори ще більшою мірою сприяли розвитку індустрії туризму на острові. Такими митцями були Фуджіморі Сейкічі, Кода Рохан, Арішіма Ікумі, Того Сейджи, Вада Сандзо, Накамура Цунео. Серед художників навіть лунав такий заклик: «Хочеш досягти успіху — малюй Ошіму» [4, с. 2]. Відомий японський художник Іто Шінсуй, відвідавши Ошіму, виклав свої враження в газеті «Шіма»: «Я їздив на Ошіма вже давно, коли та була не так відома, як нині, і була популярною тільки у вузьких колах письменників і художників. Художник Вада Сандзо, що перебував тривалий час на острові, — пише оригінальні картини. Уважають, що острів багатий тим, що можна малювати. І я поїхав туди теж у пошуках об'єктів малювання» [4, с.12].

Залишив спогади про Ошіму і Давид Бурлюк — український записник російського футуризму, який разом зі своїм товаришем — художником Віктором Пальмовим — відвідав острів восени 1920 р., про свої враження написав в однойменній новелі [2], а сама подорож висвітлена в розвідці Чіеко Овакі [5]. Спостереження митця дозволяють уявити, якою була Ошіма на початку 1920 рр.

Існує думка, що саме з Ошіма можна насолоджуватися найкращим видом Фуджі, яка височить над протокою, немов гігантська ширма. Однак, побачити цю гору Фуджі вдається нечасто, для цього і над нею, і на острові повинна бути ясна погода. Можливо, цією обставиною пояснюється відсутність згадок про Фуджі в тексті Давида Бурлюка попри його заяву про те, що не виїде з Японії, поки не

намалює 100 видів Фуджі. Чим же тоді приваблював острів численних літераторів і художників?

По-перше, сама природа Ошіми. Як писав Давид Бурлюк «У середні острова височіють ланцюгом гори, вони нагадують південний берег Криму біля Байдарських воріт, але характер їх інший: це ланцюг гір, порізаний зверху донизу ярами: усе покрито чагарником; яри на горах нагадують зморшки, наче складки навколо рота в стареньких бабусь; ці зморшки всі сходяться до рота: здається, нібито гора скривилася, висихаючи; або з вершини гори, з воронки її, немов із чана, переповнюючи її, бігла рясна, завзята вода ... Тепер усе затягнуло сивою бородою дощу; хвилясті хмари повзуть до підніжжя гори; вони вище будиноків, але не закривають верхнього гірського зубчастого краю» [2, с. 3]. Художник писав, що кожного дня виходив на етюди, де головним об'єктом уваги були краєвиди.

Усі ці мотиви відбиваються і у творчості японських митців: осінь та весна на Ошіма, види різноманітних куточків острова. Особливо популярними серед митців та численних туристів були діючий вулкан Міхараяма та квітучі численні камелії. Цей контраст ніжності та жорстокої небезпеки надавав краєвидам, що відтворювали особливості природи Ошіми, філософської глибини. Однак не буде перебільшенням твердження, що значно більше художників цікавив місцевий колорит, який виразно простежувався в традиційному способі життя та Ошімському жіноцтві.

Етнографічні матеріали і фотоархіви свідчать про те, що ізоляваність острова та поступовість його заселення переважно вихідцями з Хонсю зумовили єдність і збереження деяких традицій, які вже зникли у «внутрішній Японії» [8; 10]. Як і за часів Хейан, ошімки відрощували довге, (довше за зріст) волосся. Жінки користувалися маслом камелії, яке вироблялося на островах, та дуже пишалися своїм густим і довгим волоссям. Цю особливість відзначив у своїй повісті «Ошіма» Давид Бурлюк. Щоправда, «батько російського футуризму» не зміг відчутти естетичний ефект: йому довге чорне волосся Ошімок нагадало змії [2].

Подібну традицію можна простежити й у фотодокументах острова Хачідзьоджіма. Нерідко трапляються помилкові підписи до таких фотографій, що ідентифікують зображених жінок з міко (жрицями в шінтоїстських храмах). Дійсно, у внутрішній Японії дівчата-міко завжди мали довге волосся, проте на островах архіпелагу Ідзу, як свідчать матеріали місцевих архівів, цю функцію виконували виключно юнаки. Водночас, слід зазначити, що красу волосся могли оцінити тільки близькі люди. Зазвичай ошімки підбирали волосся на потилиці кілька разів так, що утворилося два або три кільця (кількість залежала від сімейного стану жінки). Поверх цієї зачіски пов'язували тенугу (спеціальний шарф — косинка) .

Одним із ранніх і програмних творів на «острівну тему» слід вважати розпис ширми «Жінки островів», виконаний Цучіда Бакушю в 1912 р. По суті, це дві двочастинні ширми, що становлять єдині сюжет і композицію, де в просторі останньої розміщені групи напівоголених жінок. Площинність трактування зображуваних об'єктів, локальні кольори, ритмічна організація образотворчих елементів зумовлені традиціями японського живопису і, водночас, демонструють вплив Поля Гогена [9], чиї Таїтянські цикли виявилися естетично співзвучними в плані ностальгії городянина за простим сільським життям, не зіпсованим цивілізацією. Напівоголені тіла, як і в традиційному мистецтві, позбавлені індивідуальності, матеріальності, радше розчинені в навколишньому пейзажі. Жінку, котра сидить на траві та розчісує гребінцем довге густе волосся, слід розглядати не стільки як данину традиційним біджінга з аналогічними сценами туалету, скільки як мотив, навіяний враженнями художника від поїздки на Ошіма.

Ошіма стала місцем паломництва студентів токійської академії і своєрідним японським Мон-Мартром. Основними об'єктами зображення стали пейзажі і сцени сільського життя, де увага митців зосереджувалася на образів молоді острів'янки (на місцевому діалекті — Анко-сан). Їх зазвичай зображували одягненими в буденний жіночий костюм, що складався з темно-синього бавовняного кімоно і довгого фартуха. Замість широкого пояса обі Ошімки використовували фартух, довгі стрічки якого зав'язувалися невеликим бантом спереду.

Побутування такого типу одягу пояснюється складними умовами життя на острові, де селища ніби затиснуті між вулканом і океаном. Постійна небезпека (землетруси, тайфуни) зумовила неактуальність образу тендітної жінки, як це було у «внутрішній Японії». На Ошіма цінувалися міцні господині, спритні у важкій щоденній роботі. Тому фартух не тільки фіксував одяг, а й уособлював ідеал працьовитої жінки.

Використання темно-синіх тканин, зважаючи на щоденну працю, було цілком практичним рішенням: така тканина менше забруднювалася. Водночас, темно-синій колір асоціювався з кольором океану, який, з одного боку, становив небезпеку, з іншого — годував. Скупі візерунки в Ошімському вбранні є стилізованими зображеннями морської хвилі, риби або камелії, оскільки другий за значенням промисел острова (після риболовлі) — виготовлення олії з цієї квітки.

Розпочинаючи роботу, ошімка вживала заходів, щоб зберегти шкіру від палючих променів сонця: на руки одягали рукавички, залишаючи відкритими тільки пальці і внутрішню сторону долоні, ноги закривали панчохи і шкарпетки (табі). Одяг, у якому жінки острова йшли до храму, майже не відрізнявся від робочого. У цьому разі не використовувався фартух (не було необхідності); пояс виготовлявся

з простої смугастої тканини і зав'язувався простим вузлом спереду. Єдиним урочистим елементом вбрання були сангокукуро (досл.: кораловий лантушок) — спеціальна сумочка для рису, яку жителі Ошіми приносили до храму як жертву богам (на острові його називають «о-хацуе»). Бідність не дозволяла остров'янам робити щедрі внески, тому зазвичай приносили невелику жменьку рису, але «одягненого» у святковій трикутній мішечки, виготовлені з червоної тканини.

Такими і постають в численних гравюрах і живописних творах того часу Анко-сан: вбрані у свої індиговові сукні, підперезані візерунчастими фартухами, стоять біля колодязя або несуть дерев'яні діжки на голові. Давид Бурлюк також помітив цю особливість у своїй повісті: «Ошімка все носить на голові; легко, не замислюючись, ставить на голову діжку з двома — трьома відрами води ...» [2]. Для мешканців міста вже у 20-ті рр. це було екзотичним, проте такий мотив містив і ліричний підтекст, про який, судячи з усього, Давид Бурлюк не знав. За місцевими звичаями дівчина, погоджуючись розділити долю з юнаком, двічі відносила в його будинок бочку води. На третій ранок одягала звичайне робоче кімоно, прикрашене лише родовими гербами, пов'язувала фартух і з діжкою на голові приходила додому до нареченого. Там відразу долучалася до роботи і відрізнити її серед інших слуг можна було лише за наявністю гербів на її одязі. Як свідчать матеріали музею селянського мистецтва імені Кімура Горо — такий звичай зберігався майже до пожежі 1965 р.

Слід зазначити, що на островах питну воду вважали цінністю, її було небагато. Принести вранці й увечорі бочку води було жіночим обов'язком. Тому в день весілля наречена входила до будинку нареченого, яку сприймали повноправною господинею. Це пояснює той факт, що в зображеннях Анко-сан глядачі бачили не тільки архаїчний спосіб життя, а й непорушність сільських звичаїв та обіцянку чистого кохання. Нарешті, образ Анко-сан у фартусі і з діжкою води набув поширення в гравюрі й живописі, прикладом чого є робота Іто Шінсо «Остров'янки», виконана в стилі шін-ханга в 1922 р. Художник зобразив портрет дівчини з бочкою води. Її руки закриті від променів палючого сонця, волосся прибране під тенугу. Поданий художником образ приваблює виразом елегантного смутку, за силою враження співвідносного хіба що з уславленими в біджінга сценами очікування.

Слід відзначити також, що в Японії 1920-х рр. і на деяких островах архіпелагу Рюкю відзначено аналогічний звичай принесення нареченою води в будинок нареченого [3], але в масовій свідомості завдяки численним мальовничим і графічним зображенням, цей образ став асоціюватися з ошімкою.

Розглядаючи численні зображення жінок, відзначимо, що практично не трапляються урочисто вбрані моделі і справа тут не в бідності ошімців. Багаті, дорогі шати на Ошіма одягали винятково для участі в поховальному обряді. Акцентуючи такі незвичайні функції

святкового одягу, все ж зазначимо, що у світовій історії костюма це не є винятком. Наприклад, у Неаполі, як писав Фернан Бродель, похорон також був приводом для «виставки одягу» [1, с. 332]. Тільки на похорон ошімка могла вратися в кольорове кімоно з візерунком і підперезатися широким обі, зав'язаним урочисто спереду великим вузлом. Для цієї події використовувалися обі, виготовлені із цінної тканини.

Як пояснив п. Фуджівара, нащадок роду губернаторів острова в повсякденному житті ошімок практично нікуди було красиво одягнутися, тому похоронна церемонія — єдиний привід одягти дороге кімоно. Крім того, похорон мав виокремити ситуацію з буденності. Тому, якщо у звичайному житті вдягалися достатньо скромно, то концепція урочистих шат для поховання відповідала цим вимогам.

Цікаво відзначити: незважаючи на інтерес до етнографії країни, що відбився у виданні журналу Шіракаба, котрий ознайомлював своїх читачів зі звичаями не тільки Японії, а й інших країн світу, в острівній тематиці представлена тільки ошімка. Мистецтво не зафіксувало образів жінок Хачідзьоджими (інший великий острів у тому ж архіпелазі Ідзу), ні екзотичних красунь Рюкю або етнічно різноманітних жінок Огасавара. При цьому в образі Анко-сан нерідко поєднувалися риси мешканок різних островів. Так, у жанровій сценці з колекції окімоно Олександра Фельдмана зображено ошімку, котра несе діжку води, а до неї невдало залицяється кавалер [6]. У відповідь на нескромний жест панянка особливим бойовим прийомом защемила руку нахабі, виявивши блискуче володіння бойовими прийомами, що радше було властивим мешканкам архіпелагу Рюкю.

Завершальним етапом перетворення етнографічних замальовок у регіональний символ став винахід ляльки «Анко-сан» відомим у 1920–1930-ті рр. скульптором Кімура Горо. Вирізаний ним прототип з дерева камелії опанували місцеві різьбярі, і лялька Анко-сан стала традиційним сувеніром, що охоче купували (та купують) туристи. Ці ляльки виготовлялися й під час перебування на острові Давида Бурлюка і Віктора Пальмова. Однак художників не зацікавили ані сучасна їм пластика ляльок, ані живі Анко-сан. У новелі та пізніх записках Давида Бурлюка немає навіть згадки про Анко-сан, лише деякі спостереження щодо довгого волосся, традиції носити діжку на голові — ось усе, що відзначалося в місцевих красунях Бурлюком. Вочевидь незнання мови і культурного контексту не дозволило майстрові поставитися до образу Анко-сан уважніше. Ескізним портретом некрасивої покоївки з пухкими щоками, мабуть, вичерпуються жіночі зображення Ошіми у творчості знаменитого футуриста. Його друг — Віктор Пальмов — зовсім швидко втратив інтерес до місцевого населення і, усамітнівшись у своєму готельному номері, малював гейш по пам'яті.

Отже, популярність теми островів, його краєвиди й особливо образ Анко-сан в умовах колоніальної політики відображала певні важливі концепти. На початку ХХ ст. в межах цієї тематики острови, що зберігали сільський уклад, протиставлялися урбанізованій центральній Японії, як світ, що минає, світу прогресу. У 1930-ті рр. японські острови нагадували про завойовані території. Зображення «жінок островів», разом з поширеним інтересом до етнографії віддалених і завойованих регіонів, сприймалися в дусі ідей азійської зони співпроцвітання.

Список літератури

1. Бродель Ф. Костюмы и мода / Ф. Бродель // Ф. Бродель Структуры повседневности: возможное и невозможное. — М. : Прогресс, 1986. — Т. 1. — С. 333–356.
2. Бурлюк Д. Д. Ошима. Цветная гравюра / Д. Д. Бурлюк. — Нью-Йорк : Изд. М. Н. Бурлюк, 1927. — 20 с.
3. Кабанов А. М. Неопубликованные материалы Н. А. Невского по этнографии островов Рюкю / А. М. Кабанов // Кунсткамера. Этнографические тетради. — 1994. — Вып. 4. — С. 263–266.
4. Капитоненко А. М. Ошима в бытность Д. Бурлюка / А. М. Капитоненко, Т. Фудзии, А. Судзуки ; пер. с рус. А. Судзуки ; Фонд им. Д. Бурлюка, Ошим. музей крестьян. искусства им. Горо Кимура. — Симферополь : Фундация им. Д. Бурлюка, 2005. — 27 с.
5. Оваки Чиэко. Ошима глазами Давида Бурлюка / Чиэко Оваки // Вісн. Харк. держ. акад. дизайну і мистецтв : зб. наук. пр. / за ред. В. Я. Даниленка — Х. : ХДАДМ, 2008. — №1. — С. 127–133.
6. Рибалко С. Б. Зі Сходу на Захід : японська мініатюрна пластика з колекції О. Фельдмана / С. Б. Рибалко. — Х. : Фолио, 2009. — 192 с.
7. Mutsu H. British Press and the Japan-British Exhibition of 1910 / Mutsu Hirokichi. — Routledge, 2001. — 239 p.
8. Эпоха Тайшю : в 3 т. — Токио, 1986. — 3 т. (大正時代(全三卷) 東京 一九八六年。)
9. Икеда Шинобу. Жіночий образ в японському живописі з точки зору гендерної історії мистецтва. Чікума Себо, 1998. — 208 с. (イケダシノブ『日本絵画の女性像 —ジェンダー美術史の視点から』筑摩書房 (ちくまプリマーブックス 120) 1998年)
10. Ошікірі Такайо. Японія сто років тому (E. S. Morse Collection / Photography Peaboy Museum of Salem) / Ошікірі Такайо. — Токио, 1983. — 212 с. (押切隆世「百年前の日本」(セイラム・ピーボディー博物館 / モース コレクション写真編) 東京 一九八三年 二一二頁。)

Надійшла до редколегії 10.11.2014 р.