

Світлана РИБАЛКО

**ЖАНР «НЮ»
В ЯПОНСЬКОМУ МИСТЕЦТВІ
КІНЦЯ ХІХ — ПЕРШОЇ ПОЛОВИНИ
ХХ СТОЛІТТЯ**

Жанр «ню» та пов'язана з ним художня проблематика становлять один з важливіших напрямів розвитку європейського мистецтва. Ню (франц. *nu* — скорочене від *nudite* — нагота, оголеність; лат. *nudus* — «нагий, голий») передбачає зображення оголеної моделі, переважно жіночої. Традиційно зображення оголеного тіла в структурі художнього твору зумовлювалося міфологічним, алегоричним, історичним або побутовим мотивом. Згодом оголена модель стає самостійним об'єктом уваги художника, що зумовило й упровадження спеціального терміну (ню) для визначення цього типу картин у жанрово-видовій структурі мистецтва. У японській мистецькій практиці цей жанр виник на початку модернізації країни, під суттєвим впливом західної культури. Однак, набуття японськими митцями навичок зображення оголеного тіла ускладнювалося специфікою традиційних уявлень про тілесність. Формування основ жанру «ню» відбувалося в діалозі між художніми традиціями Сходу та Заходу, в умовах зміни соціокультурної й політичної парадигм. Тому уявляється актуальним звернення до галузі японського мистецтва, що відбиває перехід від традиційної Японії до сучасного суспільства, унаочнює особливості сприйняття західного мистецького та культурного досвіду. Отже, мета запропонованої розвідки полягає у висвітленні еволюції оголеної моделі в японському мистецтві першої половини ХХ ст., традиційних підходів та їх трансформації під впливом модернізації країни.

Попри широке висвітлення різноманітних галузей мистецтва від часів модернізації, проблематика, пов'язана із зображенням оголеної моделі, залишається поза увагою фахівців. Певні спостереження стосовно появи оголених фігур у тогочасному мистецтві наявні в монографії Сато Дошін «Сучасне японське мистецтво та держава Мейджі: політика краси» [9]. Щоправда, авторка обмежується констатацією уведення до навчальних планів заснованої в Токіо Академії мистецтв рисунка з натури. Такашіна Еріка, досліджуючи зв'язки між

західним та японським мистецтвом часів правління імператора Мейджі (1868–1912), звертає увагу на поширення зображень Небесної Діви як певну адаптацію європейського жанру «ню» в його міфологічній інтерпретації до традицій японського мистецтва [11]. Слушні зауваження стосовно «ню» в мистецтві мейджінської доби висловлює Ікеда Шінобу [12]. Щоправда, авторка зосередилася виключно на гендерній проблематиці, не розглядаючи власне художніх проблем. Відмінність художніх систем Сходу та Заходу і точки їх перетину розглянути Наталією Ніколаєвою (1930–2012). Відзначаючи опанування японськими художниками новітніх жанрів і переосмислення усталених з точки зору західного мистецтва, авторка зауважує, що успішніше це відбувалося в пейзажі, який мав тривалі традиції й у самій Японії. Натомість натюрморт, побутовий жанр, портрет потребували не тільки засвоєння новітніх засобів художньої виразності, а й світоглядних змін. Дослідниця відзначила, що «вперше в класах художніх шкіл було уведено рисування оголеної моделі» [4, с. 203] та навела приклад про скандал, який викликало експонування Курода Сейкі (1866–1924) картини із зображенням оголеної жінки [4, с. 212].

Аналізуючи масштаби мистецьких зрушень наприкінці XIX — у першій половині XX ст., відзначимо, що саме жанр ню став найскладнішим завданням та випробуванням для японських митців, що прагнули опанувати європейську художню систему. Засвоєння основ жанру ускладнювалося відмінностями у сприйнятті оголеного тіла та його інтерпретаціями в попередньому художньому досвіді, через те слід розглянути основні характеристики тіла в традиційній культурі Японії.

Загалом традиційна японська культура не цікавиться оголеною людиною. За винятком ритуального оголення в релігійній практиці шінто, в соціальному житті японців оголене тіло виправдовувалося хіба що гігієнічними процедурами або виконанням важкої фізичної роботи. Зважаючи на костюмні традиції Японії, що повністю нівелювали тіло, приховуючи його під кількома шарами шовку, можна стверджувати, що й еротичних почуттів воно також не викликало. У класичній літературі, в портретах красунь увага зосереджувалася на описові візерунчастого вбрання, пахощів, близьни шкіри та довжини волосся. У романі про принца Генджі (котрий упродовж тисячі років виховував смаки японців і ставлення до прекрасного) навіть цей японський Казанова не прагнув побачити оголене тіло жінки, а випадково вгледівши, зітхав: «Краще б я того не бачив». Його розчарувало не те, що жінка виявилася некрасивою, а те, що в оголеному тілі немає нічого цікавого, привабливого, оскільки всі тіла однакові. Відсутність інтересу до тілесного спостерігається в усіх хейанських текстах. Валері Стіл слушно зауважив щодо нееротичного сприйняття оголеного тіла в японській культурі: «Одяг носили в певний спосіб і супроводжували

певними жестами, що зазвичай дозволяло передати сексуальне повідомлення. Оголеність як така не передає сексуального повідомлення, особливо в ситуації, коли роботу виконують в оголеному чи почасти оголеному вигляді, як-от праля. Зв'язок між одягом і еротикою пояснюється тим, що коли нічого не залишається для уяви, тіло сприймається як звичайне і зрештою як нееротичне» [10, р. 42].

Розвиток японського мистецтва демонструє відсутність уваги до людського тіла як об'єкта, що наділяється якістю краси, слугує приводом для споглядання та милування. Якщо в європейській художній культурі тіло завжди мало велике значення, то японська культура тіла немов не помічає.

Образотворчому мистецтву передусім характерне абсолютно однакове трактування тіла в зображеннях людей, якщо, звісно, композицію з тканин можна назвати тілом. Тут не склалося вчення про ідеальні пропорції людського тіла, не було й прагнення переформувати його. Японці, які активно навчалися в китайців, не запозичували традиції бинтування ніг. До тіла, яке, згідно з конфуціанським ученням, надавалося людині Землею та Небом, батьком і матір'ю, слід було ставитися поважно, тримати в чистоті й піклуватися про здоров'я, аби краще виконувати синовній обов'язок [3, с. 35]. Але воно не мислилося як об'єкт естетичної насолоди, тому не було прагнення відтворити його в мистецтві.

Скульптура, яка потребує точного визначення, що таке тіло і як воно побудовано, розвивалася в рамках буддійської пластики і зосереджувалася на відтворенні духовної сутності, що повністю нівелювала ознаки тілесного.

Певним винятком був жанр шюнга (весняні картини), який передбачав зображення інтимних сцен. Однак такі гравюри виникли лише на початку XVII ст., що свідчить про відсутність інтересу художників до людського тіла упродовж тривалого становлення мистецтва. Та й надалі шюнга були фактично єдиним і водночас забороненим жанром, де зображувалося оголене тіло. Окрім шюнга подекуди траплялися й зображення частково оголених красунь, чия голизна обов'язково мала виправдовуватися сюжетом.

До усталених мотивів, що передбачали часткове (інколи повне) оголення, належать сцени, пов'язані з ранковим туалетом, перевдяганням або працею, що потребує оголення. Одним з поширених образів, де оголення легітимізувалося особливостями праці, були ама — збиральниці перлин. Протягом XVIII–XIX ст. вони наявні в численних гравюрах і творах мініатюрної пластики (нецке). Зазвичай ама зображували лише частково оголеною, з прикритими спідницею стегнами (*рис. 1*).

Аналізуючи твори, які можна вважати передумовою виникнення жанру «ню», відзначимо, що тіло в них подається лише контуром, форми його не модельовані, на відміну від шовкового вбрання або деталей інтер'єру. Тобто майстри подавали лише натяк, усе інше додавала уява глядача. Такий специфічний

еротизм виник ще в аристократичній культурі доби Хейан (794–1185 рр.), коли молодик закохувався, лише зачувши голос панянки чи побачивши край її шовкової сукні із-за бамбукової штори. Тому й найбільша розкутість в одязі виявлялася частковим декольте спина завдяки приспущеному комірцеві. Дві рисочки не зафарбованих щільним шаром білил, залишених на шиї, в умовах закритості вбрання, створювали вельми еротичний ефект. Тим, фактично, й обмежувалася демонстрація тіла в житті та мистецтві.

Принципово новим етапом у художньому осмисленні тіла стала доба Мейджі. У зв'язку з завершенням політичної ізоляції країни багато японських художників набули можливості навчатися за кордоном, відвідувати виставки. На хвилі загального ентузіазму щодо вивчення всього західного перед молодими художниками — симпатиками прогресу — постало завдання опанування європейської художньої традиції. Деякі патріотично налаштовані юнаки навіть міняли спеціальність з огляду на те, що вивченням європейського живопису принесуть більше користі Вітчизні. Сприяло тому і запрошення японським урядом майстрів з Італії для викладання мистецьких дисциплін у Технічній школі мистецтв (*Kobu Bijutsu Gakko*), відкритій у Токіо 1876 р.

Європейські майстри запровадили до навчальних планів рисування з натури, чого зовсім не було в японській художній традиції. Тож цілком природно, що саме їхні учні стали піонерами жанру «ню». Серед них — Ямамото Хосую (1850–1906), учень професора Токійської технічної школи мистецтв Антоніо Фонтанезі (1818–1882). Ямамото одним з перших японських митців поїхав до Франції, де впродовж десяти років студіював академічний живопис під керівництвом Жан-Леон Жерома (1824–1904). Ямамото належить перша написана олійними фарбами оголена модель (*рис. 2*). Виконана відповідно до вимог академічного напрямку, ця робота залишилася практично самотнім взірцем жанру «ню» у творчості майстра. Після повернення до Японії художник продовжував працювати в західному стилі, але звертався до традиційних мотивів.

Відзначаючи роль художньої освіти західного зразка з обов'язковими натурними студіями в художньому осмисленні оголеного тіла, слід зауважити, що цей процес не означав долучення жанру «ню» до сюжетно-тематичного репертуару японського мистецтва. Тобто студіювання оголеної моделі частіше використовувалися як знання анатомії людського тіла і дозволяло достовірно передати рухи та пластику одягненої людини. Поодинокі взірці жанру «ню» призначалися для всесвітніх виставок і являли собою радше виняток, ніж правило. За приклад править статуетка оголеної майко (*рис. 3*), вирізана з кістки та підписана Сенкей (атрибуція Барі Девіс [6, р. 29]).

До таких належить і бронзова статуетка Какуба Кандзаемон (акт. 1900–1920). Англійський дослідник Джо Ерлі в монографії, присвяченій мистецтву

доби Мейджі із зібрання Халілі¹, повідомляє про вплив на художника колекціонера та дилера Тадамаса Хаяші (1853–1906), який мешкав у Парижі і допомагав в організації японських експозицій на Всесвітніх виставках [7, р. 373]. У будь-якому разі складно не помітити прагнення майстра винайти японський відповідник зображенням європейських Венер. Какуба Кандзаемон відтворив у бронзі образ оголеної молодой японки, що мовби виходить з моря, сором'язливо прикриваючись драпіривою.

Демонструючи за кордоном роботи в жанрі «ню», Японія наче стверджувала, що опанувала західну художню традицію повною мірою та навчилася дивитися на зображення оголеного жіночого тіла очима цивілізованого глядача. Насправді це було не зовсім так. Зображувати тіло майстри навчилися, але до сприйняття його краси японські глядачі ще не були готові. До того ж спеціальним указом імператора Мейджі заборонялося оголення в публічних місцях як прояв дикунства. Іронія ситуації полягає в тому, що в прагненні «наздогнати» Захід уряд схвально ставився до впровадження західного живопису з обов'язковим студіюванням оголеної моделі й водночас привчав суспільство соромитися оголеного тіла. Спроба Курода Сейкі на Четвертій промисловій виставці в Кіото (квітень 1895 р.) експонувати оголену модель, написану ще під час перебування в Парижі, призвела до скандалу та нищівної критики в тогочасній пресі. У картині «Ранковий туалет» художник показав оголену жінку, що розчісує волосся перед дзеркалом. Композиційне та живописно-пластичне рішення відповідає тогочасній мистецькій практиці Франції. Незважаючи на те, що сюжет ранкового туалету з напівоголеною моделлю засвоїли майстри японської гравюри попередньої доби, його інтерпретація виявилася надто неприйнятною для японських глядачів. По-перше, оголену модель було представлено на повний зріст, соковитими, широкими мазками фарби, впевнено виліплюючи форму. У картині оголене тіло віддзеркалюється у великому свічаді, що дозволило художникові не тільки продемонструвати інший ракурс жіночої фігури, а й фактично подвоїти зображення наготи. Як на японський смак, то було надто відверто, нищило уявлення про жіночу сором'язливість. На жаль, картину було втрачено під час Другої світової війни, однак пам'ять про неї залишилася на шпальтах тогочасних газет.

Незважаючи на скандал, Курода Сейкі продовжив працювати в жанрі «ню». Його наступний твір — триптих «Мудрість. Враження. Настрій», де оголені жіночі моделі є алегоричними образами (рис. 4). Одразу після завершення триптих було відправлено до Парижа на Всесвітню виставку, де відзначено другою премією. Цей твір став певною мірою еталонним для японських митців,

¹ Халілі — Насер Давід Халілі (нар. 1945) — англо-іранський вчений і колекціонер.

оскільки в ньому поєднуються японські та європейські традиції. Художник маніфестує оголену модель в алегорично-символічному контексті, показуючи три однотипні (але в різних постановах) фігури, які ніби застигли в золотавому площинному умовному просторі. Цей символізм наче долає вульгарність реалізму (з точки зору японців, звісно) й викликає піднесене відчуття жіночої наготи.

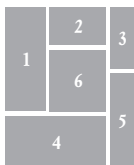
Курода Сейкі продовжував навчати учнів роботи з природи, приділяючи увагу зображенню оголеного тіла. Однак у японських експозиціях демонстрація «ню» була, радше винятком, ніж правилом.

Одним з тих небагатьох художників, котрі плідно працювали в жанрі «ню», був сучасник та однодумець Куроди Сейкі — Окада Сабуросуке (1869–1939). Він, як і Курода, здобув освіту за кордоном. За рекомендацією старшого колеги навчався у французького художника Рафаеля Колена (1850–1916). Тривалий час майстер наслідував традиції французької школи живопису як у постановці фігури, так й у формально-пластичних рішеннях. Однак кращі його твори в означеному жанрі були написані після повернення на батьківщину і являють синтез європейських та японських традицій. Художник розміщує модель так, ніби вона не помічає глядача. Легкі, напівпрозорі мазки немовби виліплюють її тіло з туману над морем. Спідниця, в яку вона загортається, нагадує водночас і Ама, і Афродіту (*рис. 5*).

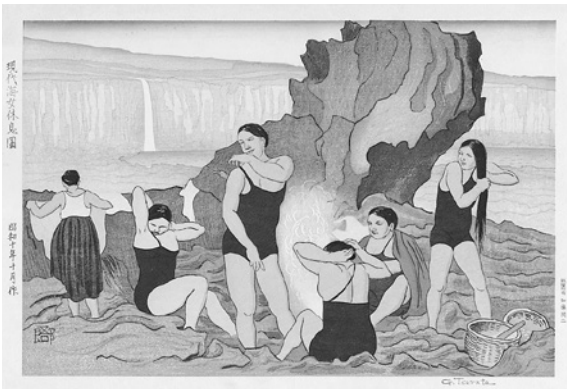
Подібним чином намагався адаптувати європейський жанр до японського художнього контексту Фуджішіма Такеджі (1867–1943). Один з найуспішніших творів зазначеного напрямку — «Оголена та квітучий персик» (*рис. 6*). Художник обрав традиційний для японського живопису видовжений формат. Подаючи фігуру молодої дівчини на повний зріст, він поміщає її на тлі краєвиду з квітучими персиковими деревами, зіставляючи свіжість і чистоту дівчини із білими пелюстками квітів. Витончено нюансовані сполучення кольорів створюють відчуття легкості, нематеріальності тіла.

Узагальнюючи перші кроки японських майстрів у жанрі «ню», відзначимо вирішальний вплив європейської традиції, намагання наблизити жанр до японського художнього досвіду та вибір переважно європейських натурниць. Останнє можна пояснити тим, що авангардні позиції в опануванні жанру посідали японські митці західного напрямку (йога)¹. Більшість з них навчалася в Європі. Такі художники підходили до зображення оголеної моделі з позицій європейської школи, де на першому місці були проблеми форми. Більш того, саме в цей період жанр «ню» в Європі розвивається поза міфологічним або історичним жанром, зосереджуючись на живописно-пластичних аспектах оголеного тіла.

¹ Йога — від яп.: європейська картина, від доби Мейджі — напрям у японському мистецтві, орієнтований на європейську художню систему.



1. Кітагава Утамаро. Ама. Триптих. 1798. Кольорова ксилографія. Фрагмент. 2. Ямамото Хосудзі. Оголена. 1880. Полотно, олія. Музей мистецтв, Гіфу. 3. Сенкей. Оголена Майко. Окімоно. 1880. Слонова кістка. Приватна колекція, Лондон. 4. Курода Сейкі. Мудрість, Враження, Настрій. Триптих. 1897. Полотно, олія. Меморіальний музей Курода, Токіо. 5. Сабурокуе Окада. На пляжі. 1912. Полотно, олія. 6. Фуджішіма Такедзі. Оголена та квітучий персик. 1902. Полотно, олія.



7	8
9	
10	



7. Умехафа Рюсабуру. Оголена з лотком яблук. 1930. Гравюра на дереві. 8. Цурута Горо. Сучасні ама. 1933. Гравюра на дереві. 9. Юмеджі Такехіса. Жінка влітку. 1922. Гравюра на дереві. 10. Цучіда Бакусен. Жінки островів. Шифма (2 частини). 1912. Шовк, фарби. Національний музей сучасного мистецтва, Токіо.

Таке завдання потребувало відповідних натурниць. Тогочасні художники японки таким вимогам не відповідали. Через те деякі митці, навіть зображуючи місцевих жінок, надавали їхнім формам більшої пишності (рис. 7–8). Сприяла тому й державна програма, спрямована на зміцнення здоров'я нації, завдяки чому було розроблено систему національного харчування та надавалася підтримка фізичним заняттям і розвитку спорту. Жінка як майбутня мати, котра буде виховувати японських громадян, у світлі перебудови країни теж мала перебудувати себе — не тільки морально, а й фізично. Саме тому згодом з'явилися зображення японських жінок, схожих на європейських спортсменок: широкі стегна, сильні руки та ноги, розвинені плечі. Як приклад може служити гравюра «Сучасні ама» художника Цурута Горо (1890–1969), де традиційний мотив представлено в осучасненому варіанті: на відміну від художників, з м'якою пластикою жінок доби Едо, мейджінські ама більше схожі на професійних плавчих. Вони мають міцну статуру, твердо стоять на землі, їхні спini розпрямлені (рис. 8). Тіла ама інтерпретовані у стилістиці реалізму 1930-х, відповідно за духом та формою провідним тенденціям мистецтва СРСР та Німеччини. Однак, у дійсності, таких жінок у Японії не спостерігалося, як і пропагований ідеал не здобув широкого визнання. Більше того, навіть через сто років, відзначаючи у цілому фізичне зміцнення японської нації, жінки, подібні змальованим Цурута Горо, — рідкісне явище у Японії. І сьогодні в Країні Сонця, що сходить, красиво вважається тендітна, з маленькими, опущеними плечима і трохи зігнутою, подібно до креветки спиною, жінка.

Цю особливість японського образу тіла відзначав Танідзакі Джунічіро (1886–1965): «Мати моя була дуже маленького зросту — менше п'яти футів, але такий зріст очевидно був звичайним для тогочасних жінок. Якщо не боятися крайнощів, можна сказати, що жінки тоді не мали тіла. Крім обличчя й рук, я пригадую в матері лише ноги, а її тіло не залишило в моїй пам'яті жодного сліду. Це нагадує мені фігуру богині Авалокітешвара в храмі Чюгуджі, яка здається типовою для тіла японської жінки попередньої доби. Пласкі, як дошка, груди з тонкими, немов аркуш паперу, відвислими грудьми; тонко перехоплений живіт; пряма, без жодного рельєфу лінія спini, попереку і стегон; увесь тулуб, худорлявий і плаский, що втратив гармонію з обличчям, руками й ногами та справляє враження не тіла, а палки, — чи не є це прообразом жіночого тіла давніх часів? І досі можна зустріти жінок з таким тілом серед старих пані з традиційних родин та гейко» [5]. Подібний тип жінок зафіксований у творах Юмеджі Такехіса (1884–1934). Однак, якщо загорнуті в кімоно моделі Юмеджі викликають відчуття підкресленої жіночості, беззахисної краси, покірності, то ті ж самі моделі у жанрі «ню» справляють не дуже приємне враження. Як приклад можна навести твір «Жінка влітку», де поясне зображення оголеної

жінки скоріше слід віднести до ілюстрованої медичної енциклопедії, ніж до жанру, присвяченого жіночій вроді (рис. 9).

Вибір європейки-натурниці зумовлювався й соціокультурними реаліями. Як слушно зауважує дослідниця Ікеда Шінобу, західна оголена модель викликала в японського глядача (тоді ще переважно чоловічої статі) відчуття привласнення і відтак — рівності або перемоги [12, с.190–193]. Вибір західної жінки для позування живився ще й комплексом національної тілесної меншовартості, породженим прагненням «наздогнати» захід та усвідомленням реальної відмінності тілесної конституції японців від європейців. Власне й першим свідченням подолання цього комплексу стали зображення оголених японських жінок у творах художників японського напрямку (ніхонга)¹. Російський учений Олександр Мещеряков слушно зауважує, що ейфорія, спричинена успіхами модернізації й, особливо, перемогами в японо-російській війні, зумовила сентенції про несуттєвість расових відмінностей [1].

Одним з ранніх та програмних творів у зазначеному напрямі є розпис ширми «Жінки островів», 1912 р. виконаний Цучіда Бакусен (1887–1936). Сюжет розгортається у двох парних ширмах, утворюючи єдину композицію (рис. 10). На тлі природного ландшафту зображено групи напівоголених жінок. Площинність форм, локальні кольори, ритмічна організація зображальних елементів зумовлені традиціями японського живопису й, водночас, впливом творів Поля Гогена (1848–1903). Про останнє свідчать не лише художні прийоми, а й саме трактування теми, що уособлює міф про «блаженні острови», «Рай», первісний світ, незіпсований цивілізацією. Напівоголені тіла позбавлені індивідуальності. Вони немов розчинені в природному середовищі. Зображення жінки, котра сидить на траві й розчісує довге волосся, є не стільки осучасненим варіантом сцени туалету в жанрі біджінга², скільки мотивом, навіяним майстрові враженнями від подорожі на Ідзу-Ошіма. На архіпелазі Ідзу збереглася традиція довгого, до п'ят волосся, яке жінки змашували маслом камелії та дуже ним пишалися.

Згодом майстри ніхонга стали активніше звертатися до оголеної натури. Цей процес збігається з новими тенденціями в осмисленні тіла загалом й оцінкою його національного образу зокрема. Як зазначає О. Мещеряков, оскільки усі спроби досягти подібних до європейських форм, пропорцій, кольору волосся та шкіри завершилися провалом, появу в Японії творів, де стверджувалося,

¹ Ніхонга — від яп.: японська картина, від доби Мейджі — напрям у японському мистецтві, що ґрунтується на національних традиціях; протиставляється йога.

² Біджінга — від яп.: картини красивих людей, але зазвичай перекладається як «картини красунь» — один з поширених жанрів у гравюрі та живописі Японії.

що японське тіло прекрасне саме по собі, слід вважати цілком закономірною. Були й спроби підійти до проблеми з іншого боку: те, що раніше вважалося «недоліком», оголосити окрасою [1]. Так жовтизна шкіри, яку раніше намагалися подолати, застосовуючи різноманітні косметичні засоби, тепер мислиться як особливість краси по-японськи. Такі письменники, як Танідзакі Джунічіро та Хагівара Сакутаро (1886–1942) обстоювали думку про шляхетність, неповторну витончену красу блідо-жовтої, з відтінком слонової кістки шкіри японок і нестерпність, штучність, неестетичність білої шкіри європейок. Певним відлунням подібних міркувань слід вважати роботи майстрів Нагасе Йосіро (1891–1978) та Ончі Кашіро (1891–1955). Звертаючись до традиційного мотиву туалету жінки, художник підкреслює жовтизну її шкіри чорним тлом і стверджує естетичну повноцінність жовтої шкіри самою назвою роботи — «Золота жінка» (рис. 11). Твір Ончі Кашіро «Оголена шкіра на білій тканині» немов ілюструє дискусії літераторів: автор протиставляє теплі кремеві та золотаві відтінки жіночої шкіри холоду бездоганно білого простирадла (рис. 12). Цей контраст художник підсилює застосуванням тертої слюди, що виблискує у складках тканини, підкреслюючи багатство колористичних нюансів та теплоту шкіри японської жінки. Складно не побачити й алюзію на славнозвісний твір Франсіско Гойя (1746–1828) «Маха роздягнена», завдяки чому протягується думка, вельми популярна в тогочасній Японії, що тілами японці не дуже різняться від європейців. Щоправда, на відміну від іспанського художника, Ончі Кашіро не впорався з малюнком, приховавши руки моделі за хвилями тканини. Вочевидь захоплення колористичними нюансами, що стверджували особливу красу шкіри японок, стали на заваді уважному ставленню до конструктивної побудови тіла.

1929 р. вийшла друком стаття «Тілесна краса японців», написана відомим скульптором Асакура Фумьо (1883–1964), якого часто називали «японським Роденом». У ній автор розмірковував про те, що очі, волосся, пальці, тіло японців красивіше, ніж у європейців. Більш того, тіло японців є свідченням більш високої культури. Як слушно зауважує дослідник, Асакура начебто говорить про тілесну красу всіх «японців», але за цими «японцями» чітко проглядає жіночий образ. Недарма й на наведеному ним малюнку, призначеному довести пропорційність японського тіла, зображено саме жінку. «Деякі стверджують, що серед японців мало красунь, але хіба серед європейських жінок знайдеться хоч одна, котра могла би похвалитися такою строгою і, водночас, світлою й вишуканою окрасою? Я вважаю, що японські жінки — найкрасивіші в світі» [2].

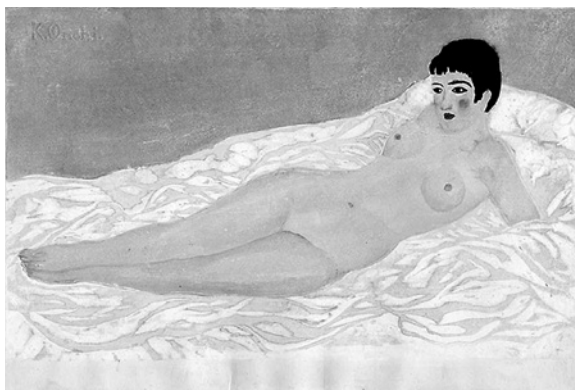
Стосовно цього слід зазначити, що мистецтво повною мірою відбиває цю зосередженість саме на жіночому образі. «Ню» в японській художній практиці не використовувало чоловічих образів. Поодинокі зображення напівоголених

рибалок, водоносів та інших представників професій, що потребують роздягання, не мали на меті показати красу, довершеність чоловічого тіла, не виникло тут і «героїчної оголеності», як то було в Європі. Чоловік у японському суспільстві наприкінці XIX — у першій половині XX ст. мислився як уособлення прогресивних змін, він творив нову історію Японії, тож його образ мав відповідати масштабу завдань. Символом успішності чоловіка, динаміки та прогресу став костюм західного зразка. Тож оголеній чоловічій фігурі не було місця в японському мистецтві.

Повертаючись до текстів Асакура Фумьо з тезою про неперевершену красу японської жінки, відзначимо, що сам майстер студіював оголену натуру та відтворював у бронзі красу японських жінок. Щоправда, з тих творів до нашого часу майже нічого не збереглося: між 1941 та 1945 рр. багато його бронзових скульптур було переплавлено для цілей війни. Значно більше збереглося гравюру і творів живопису того часу, які свідчать, що поширення напівоголених моделей у живописі національного спрямування в 1920–1930-і було певною мірою проявом самоствердження. Однак зображення напівоголених та оголених жінок, як і в минулі часи, обов'язково мотивуються сюжетом — онсен (японська лазня), туалет, макіяж, одягання та ін. Це дозволяло показати модель начебто «випадково», дотримуючи при цьому певної конвенції про скромність, цнотливість: модель ніколи не показується фронтально, але розташовується таким чином, щоб табуйовані частини тіла були закриті. Прикладом слугують серії гравюру Іто Шінсуй (1898–1972), Торії Котонобо (1900–1976), Наторі Шюнсен (1886–1960), Хірано Хакухо (1879–1957), Ончі Кашіро (1891–1955) де красуні зображені або топлес, або повністю оголеними, але оголене тіло при цьому позбавлене матеріальності. Якщо в композиціях Гойо Хачігучі «Купання» жіноче тіло позначене лише контуром, то в інтерпретації Іто Шінсуй («На початку літа») воно немов тане у м'яких градаціях кольору та тону (рис. 13–14).

В окремих випадках оголеність оприявнюється лише як віддзеркалення у воді або свічаді, як то можна бачити в творах Гойо Хачігучі «У гарячому джерелі» (рис. 15) та Ончі Кашіро «Дзеркало» (рис. 16). Позбавлене матеріальності жіноче тіло й у живописних візіях Мураками Кагаку (1888–1939). У картині «Оголена» зображено молоду панянку з обличчям бодхісатви, вбрану в напівпрозорі сукні (рис. 17). Така невизначеність, балансування між одягненим/роздягненим у поєднанні з делікатно окресленими формами, використання прийомів буддійського живопису створюють піднесене сприйняття оголеності.

Спроби розширити межі традиційного погляду на оголену модель, здійснені Ішікава Тораджі (1875–1964) в серії «Десять типів жіночої вроди», опублікованій 1934 р., привернули увагу чиновників і отримали негативну оцінку (рис. 18). Серія гравюру була заборонена як така, що суперечить оголошеній



11. Нагасе Йошіро. Золота дівчина. 1926. Шін-ханга.
12. Оголена шкіра на білому. 1929. Шін-ханга.
13. Гойо Хачігучі. Жінка у лазні. 1915. Шін-ханга, кольорова ксилографія.
14. Іто Шінсуй. Купання. 1922. Шін-ханга, кольорова ксилографія.

13

11

12

14

урядом кампанії Національної Духовної мобілізації (*Kokumin Seisbin sodoin Undo*). Вочевидь, у контексті мілітаристської програми об'єднання Азії, що супроводжувалася пропагандистськими заходами на підтримку всього національного, фронтальний показ оголених жінок викликав надто прозахідні асоціації. Не додавали патріотизму й використані художником сміливі ракурси, зображення жінок з короткими зачісками на тлі інтер'єру з європейськими меблями.

Розглядаючи загальний доробок митців у зазначеному жанрі, складно не помітити таку особливість: усі оголені моделі мають торс, намальований зазвичай достатньо виразно, у той час як руки, плечі, грудна клітина, ноги подаються дуже невпевнено, приблизно як з точки зору ліплення форми, так і силуету. Якщо західний митець мав нагоду спостерігати та відзначати красу лінії шиї, оголених плечей, плавного контуру рук, навіть не звертаючись до жанру «ню», завдяки особливостям європейського типу вбрання, — для японського художника ці частини тіла були завжди закриті і, виходячи з мистецької практики, не мали естетичного значення. Можливо, це пояснюється й особливостями тілесної поведінки, яка примушує руки тримати притиснутими до тулуба, або складеними на колінах, а в найбільш шляхетному варіанті — приховати в рукавах навіть кінцівки пальців. Теж саме стосувалося шиї, силует якої ніяк не прочитувався у хвилях довгого волосся або за стоячим комірцем. Чемна поведінка передбачала й пересування у закритому просторі не розгинаючи спіни, сидячи, а якщо на вулиці, то таким чином, аби не розпахнулося кімоно і неможливо було навіть мигцем оголити ноги. Звідси й неусвідомлення індивідуальних особливостей тілесної краси, що розкривається у характері переходу від потилиці до плеча, характері м'яких тканин руки та формі виступаючих ключиць, ліктів, зап'ясть і т. ін. Так само невиразно у роботах митців досліджуваного періоду трактуються ноги. Немов не існує різних форм колін, різного рельєфу м'язів тощо.

Характеризуючи особливості японського бачення оголеної фігури, відзначимо, що, сприйнявши європейський досвід передачі пропорцій, світло-тіньового моделювання та роботи з натури, митці ніколи не удавалися до зайвого натуралізму. Навпаки, в їхніх живописних і графічних творах оголене тіло трактується умовно, моделі виглядають не стільки роздягненими, скільки «одягненими в голизну». Схожий ефект можна спостерігати у творах Ботічеллі. Однак, якщо у подальшому європейське мистецтво у галузі передачі оголеної натури розвивалося у бік більшого виявлення фізичної природи тілесності, — японські художники не відступали від правила дотримання балансу між реальним та ідеальним. Саме тому японським майстрам вдавалося уникнути вульгарності, і для більшості творів у жанрі «ню» притаманні певні піднесеність, одухотвореність тілесного.



15. Гойо Хачігучі.

У гарячому джерелі.

16. Ончі Кашіро.

Дзеркало. 1930. Шін-ханга.

17. Муракамі Кагаку.

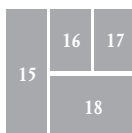
Оголена. 1920. Полотно, олія.

Ямане художній музей, Токіо.

18. Ішікава Торадзі.

Серія 10 видів оголених жінок.

1934. Шін-ханга, кольорова ксилографія.



Узагальнюючи матеріали мистецької практики кінця XIX — першої половини XX ст., відзначимо й відсутність формальних експериментів. Якщо на Заході оголена натура стала приводом для колористичних та пластичних пошуків, осмислення законів формотворення, конструктивістської інтерпретації будови тіла, співвідношень кольорів і світла, фарби й фактури, підпорядкування засобів роботи пензлем логіці форми та т.ін., — в Японії такі завдання в жанрі «ню» не ставилися. Нічого подібного до міцної побудови фігури або «сезанівського» ліплення форми не знаходимо.

Вельми показовою в цьому сенсі є реакція японських глядачів на твори в жанрі «ню», які експонував Давид Бурлюк (1882–1967) у вересні 1921 р. на 8-й виставці Ніка. Художник показав два підходи до оголеної натури — імпресіоністський

та експресіоністський. Перший, виразно продемонстрований у картині «Жінка під парасолькою», викликав розуміння глядачів. Макіно Торао писав: «Жінка під парасолькою» сповнена особливого настрою, що дарує родюча жіноча плоть та музичне повітря, наприклад, сонячне світло, зелені дерева просто неба. Особливо мене вразила ця ніжна жіноча плоть, подивіться на цей образ із почуттям, і ви побачите в ній динамічну красу. Саме ця іманентна краса й змусила художника малювати цю картину» [13, с. 27]. Отже, відчувається, що після першої демонстрації «ню» Курода Сейкі минуло більше 20 років, і зображення оголеної натури поступово посіло хоч і не провідне, але законне місце серед живописних жанрів. Що стосується імпресіоністичного трактування тіла, то й тут не виникло протиріч: до 1920-х імпресіонізм став офіційним напрямом у Токійській академії мистецтва. Натомість експресіоністична версія жанру «ню» викликала негативну оцінку глядачів та критиків. Ямада Мінору намалював іронічну манга і додав такий текст: «З-під шкіри жінки вилізають то тут, то там шматки червоного кавуна» [14, с. 70].

Отже, незважаючи на палкий інтерес до всього нового, японці не сприйняли експериментів з формою на прикладі оголеної натури. Опанування нових прийомів у зображенні оголеної натури відбувалося лише тією мірою, яка дозволяла відтворити гармонійний образ жіночої вроди. Жодні естетичні концепції не виправдовували в очах японців «спотворених форм», тож якщо в інших жанрах простежується прагнення дотримуватися тих модерністичних течій, що виникали на Заході, то в жанрі «ню» надто ексцентричних новацій не спостерігалося.

Отже, можна зробити висновок, що формування жанру «ню» у японському мистецтві відбувалося на засадах традиційного мистецтва й опанування західної художньої системи. На ранньому етапі вплив європейського мистецтва був визначальним. Це стосувалося як принципів побудови сюжету, так і композиційних прийомів, уваги до натурних студій, прийомів моделювання форми та живописної організації твору. Найчастіше такі вестернізовані зображення оголених жінок призначалися для експонування на всесвітніх промислових виставках і були орієнтовані на західного глядача. Уведення жанру «ню» до японської жанрово-видової структури мистецтва спиралося на вивчення західного живопису (йога), що поступово став одним з офіційних напрямів художньої освіти.

Водночас простежується прагнення знайти японські відповідники європейським сюжетам, пов'язаним із зображенням оголеного тіла. В той час як скульптори та графіки частково використовували попередній досвід, розширивши сюжетний репертуар і традиційні засоби художньої виразності, перед живописцями західного напрямку виникли світоглядні, аналітичні й технічні

проблеми. Якщо в інших жанрах митці демонструють поступове опанування різноманітних європейських стилів упритул до авангардних течій, то в зображеннях оголеної моделі амплітуда підходів обмежується академізмом та імпресіонізмом, який згодом набув статусу академічного напрямку.

Представники ніхонга при збереженні традиційного площинного трактування тіла, позначеного лише контуром, поступово розширювали коло сюжетів, вводили крупні плани та нові ракурси. Зображення оголеної моделі представниками зазначеного напрямку демонструвало традиційне ставлення до тіла: в живописних візіях майстрів кінця ХІХ — першої половини ХХ ст. тіло позбавлене матеріальності і являє радше натяк на існування тіла, ніж результат його вивчення чи поетизації.

Який би напрям мистецтва не сповідував японський митець, його оголена модель завжди трактувалася в ліричному ключі, часто з відтінком елегійного смутку. Навіть найепатажніші твори не виходили за межі «умовно дозволеного». Інтерес до всього західного, прагнення «наздогнати» провідні держави світу, певний комплекс «відсталості» — все це стикалося у питаннях тіла, статі й еротизму з традиційним несприйняттям грубо фізіологічного або спотворених форм. Тому, попри загально громадський ентузіазм до усього нового, в тогочасному японському мистецтві були неможливі версії жанру на кшталт «Походження світу» Гюстава Курбе (1719–1878), або «Авіньйонських дівчат» Пабло Пікассо (1881–1973).

Шлях, який пройшли художники, опановуючи жанр «ню», відбиває не тільки особливості засвоєння західних технік і підходів, а й зміни в самоідентифікації та самооцінці, перехід від наслідування західного надбання й комплексу тілесної неповноцінності до ствердження тілесної краси японської нації. Художники поступово позбавляються впливу європейської традиції, вторинності художніх рішень, трансформуючи європейський досвід на основі японського, суттєво збагачують жанр, надаючи йому більшої чистоти й одухотвореності, ніж у творчості західних художників.

1. Мещеряков А. Н. Открытие Японии и реформа японского тела (вторая половина XIX — начало XX вв.) // Новое литературное обозрение. — 2009. — № 6. — С. 246–265.
2. Мещеряков А. Н. Телесный комплекс неполноценности японцев и его преодоление (20–30-е годы XX века) // Вопр. философии. — 2009. — № 1. — С. 65–70.
3. Мещеряков А. Н. Модернизация японского тела: От патернализации до национализации // История и культура традиционной Японии '4 / РГГУ. — М., 2011. — С. 34–48.
4. Николаева Н. С. Япония — Европа: Диалог в искусстве. — М., 1996.

5. Танидзаки Джуничиро [Електронний ресурс]. — Режим доступу: http://fb2lib.net/ru/read_online/
6. *Davies B.* Okimono: Japanese Decorative Sculptures of the Meiji Period. — L., 1996.
7. *Earle J.* Splendors of Imperial Japan: Arts of the Meiji Period from the Khalili Collection. — L., 2002.
8. Exposition Universelle Internationale de 1900: Catalogue special officiel du Japon. — P., 1900.
9. Sato Doshin. Modern Japanese Art and the Meiji State: The Politics of Beauty / Getty Research Institute. — L. A., 2011.
10. *Steele V.* Fashion and Eroticism: Ideals of Feminine Beauty from the Victorian Era to the Jazz Age. — N. Y., 1985. — P. 42.
11. *Takashina E.* Japan and the West in Meiji Art [Електронний ресурс]. — Режим доступу: <http://www.kyoto-u.ac.jp/en/research/forefront/message/>
12. *Ікеда Ш.* Жіночий образ в японському живописі з точки зору гендерної історії мистецтва. — Токіо, 1998.
13. *Макіно Т.* Враження від експонування творів на виставці Ніка // Мідзуе. — 1921. — № 200. — С. 27.
14. *Ямада М.* Манга про виставку Ніка // Чуо Біджюцу: У 7 т. — Токіо, 1921. — № 10. — С. 70.

Анотація. У розвідці проаналізовано шляхи становлення жанру «ню» в Японії. Висвітлені традиційні прийоми зображення тіла, визначено роль європейського мистецтва на формування жанру, показано вклад японських майстрів у його розвиток. Створено загальну картину еволюції жанру кінця XIX — середини XX ст., визначені видатні його представники.

Ключові слова: японське мистецтво, жанр «ню», тіло, модернізація, колонізація.

Аннотация. Проанализированы пути становления жанра «ню» в Японии. Освещены традиционные приёмы изображения тела, определена роль европейского искусства на формирование жанра, показан вклад японских мастеров в его развитие. Воссоздана общая картина эволюции жанра конца XIX — середины XX ст., определены его выдающиеся представители.

Ключевые слова: японское искусство, жанр «ню», тело, модернизация, колонизация.

Summary. The ways of the development of the nude genre in Japan are analysed in the article. Traditional approaches of the body depiction are illustrated, the role of the European art in the formation of the genre is defined, the contribution of the Japanese deacons to its development is shown. The overall picture of evolution of the genre since the end of the XIXth up to the middle of the XXth century is reconstructed, its outstanding representatives are determined.

Keywords: Japanese art, nude genre, body, modernization, colonization.