

DOI 10.25991/VRHGA.2023.3.3.059

УДК 7.036+7.01

*А. С. Поскребка**

ВЛИЯНИЕ ЯПОНСКОГО ИСКУССТВА НА ТВОРЧЕСТВО ГОГЕНА

Объектом исследования избран феномен влияния японского искусства на живопись Поля Гогена. В своих работах художник использовал фрагменты из японских гравюр, перенимал оригинальные композиционные решения и плоскостную манеру изображения, однако за этой внешней стороной его поисков стояло желание мастера обогатить смысловое поле картины, наполнив его различными аллегорическими образами и знаками. На основе рассмотрения полотен живописца и анализа его письменных источников делается вывод о том, что влияние японского искусства способствовало становлению Гогена как художника-символиста и разработке им своего собственного творческого метода.

Ключевые слова: Гоген, постимпрессионизм, японизм, художественный метод, символизм, синтетизм, влияние.

Poskrebko A. S.

THE INFLUENCE OF JAPANESE ART ON THE WORK OF PAUL GAUGUIN

The object of the study is the phenomenon of the influence of Japanese art on the painting of Paul Gauguin. In his works, the artist used fragments from Japanese engravings, adopted original compositional solutions and a planar manner of depiction, but behind this outer side of his search was the desire of the master to enrich the semantic field of the picture, filling it with various allegorical images and signs. Based on the consideration of the painter's paintings and the analysis of his written sources, it is concluded that the influence of Japanese art contributed to the formation of Gauguin as a symbolist artist and the development of his own creative method.

Keywords: Gauguin, post-impressionism, Japanism, artistic method, symbolism, synthetism, influence.

* Поскребка Анна Степановна, аспирант кафедры истории и теории мировой культуры, МГУ имени М. В. Ломоносова; annapos9838399@gmail.com

Творчество Гогена, несомненно, отличается оригинальным почерком — звучием красочных тонов, плоскостной манерой письма и определенностью очертаний. Особенно ярко неординарность произведений живописца проявляется в цикле Таитянских работ, в которых мастеру удается сквозь призму индивидуального восприятия раскрыть многообразие сочной природы юга. Однако художник не сразу сумел выработать собственный стиль. В период творческих исканий Гогена захлестывали разнообразные влияния, накатывавшиеся, словно волны, и оставлявшие свой след. В настоящей статье уделим особое внимание встрече мастера с японским искусством. Стоит отметить, что основным материалом для исследования, помимо полотен Гогена, будут многочисленные письма художника и его литературные произведения «Ноа Ноа» и «Прежде и потом». В них мастер ярко описывает свой путь становления живописца, выплескивает свои мысли и чувства, отмечает художественные течения и деятелей искусства, повлиявших на его живопись. Гоген сам подчеркивает значимость письменных источников для реконструкции своего творческого метода. В письме к жене он пишет про произведение «Ноа Ноа»: «Кроме того, я готовлю книгу о Таити — она будет очень полезна для понимания моей живописи» [4, с. 84]. Таким образом, подобная опора на высказывания самого художника и попытка уловить голос мастера среди бескрайнего моря различных суждений о нем представляется довольно ценной для анализа его искусства. Рассуждения Гогена проливают свет на творчество живописца, позволяя глубже постигнуть произведения, познакомиться с его художественным видением изнутри.

Переходя к теме воздействия японского искусства, стоит отметить, что подобное событие стало возможным благодаря тому, что восточная культура в целом, знакомая Западной Европе, начиная с эпохи Просвещения, широко открылась ее мастерам именно в 19 веке. Такое живое восприятие и прямое заимствование, касающееся, в частности, японского искусства, характерное для середины 19 и начала 20 века, исследователи обозначают термином «японизм». М. В. Гришин пишет о том, что с одной стороны данный феномен ярко проявился в массовой культуре [6, с. 130], а

«с другой стороны, японская цветная гравюра на дереве укиё-э («картины быстройтекущей жизни») и написанные тушью живописные вертикальные свитки какэмоно оказали серьезнейшее влияние на появление новых живописных техник и инновационных приемов в импрессионизме и постимпрессионизме.» [6, с. 131].

Исследователь Марина Гордеева в свою очередь отмечает: «Бытовавшая тогда мода на экзотику затрагивала и восточное искусство; особенно модными были японская одежда и аксессуары» [5, с. 18]. Причины такой востребованности она видела в том, что «утонченная чувственность ориентального искусства являла собой полный контраст эффектной суровости, которая ценилась на западе за свою кажущуюся первобытность. Однако и тот и другой визуальные миры были новинкой, и их свежесть вполне могла стать средством оживления европейского, художественного выражения» [5, с. 18]. Оригинальная техника, особый взгляд на мир и тонкое художественное видение японцев привлекли многих мастеров 19 века. Среди них были такие известные живописцы как Уистлер, Мане, Дега, Ван Гог. Боровшиеся с безжизненностью академизма и его

сложившимися правилами, художники увидели свежее дыхание в манящем своей загадочностью и изяществом искусстве востока. Несомненно, каждый по-своему ощутил влияние японской культуры. Например, искусствовед Е. М. Матусовская, рассуждая о манере Уистлера, пишет: «Тонкость цвета, отказ от объемности изображения, особое ощущение «пустоты», а также чувство стиля — всем этим Уистлер обязан искусству Японии» [8, с. 373]. Сам художник в письме к Фантену-Латуру, делясь своими впечатлениями от его полотен, замечал:

«Дело больше не в том, чтобы просто хорошо написать, не в том, чтобы уловить, что называется «тон», но краски букетов взяты смело с натуры и положены на холст чисто и ярко, как у японцев...Прежде всего на каждом холсте краски, если можно так выразиться, должны быть «вышиты» по нему, то есть один и тот же цвет должен постоянно повторяться там и сям, как и одна и та же цветная нить в вышивке; и то же со всеми другими, сообразно их значению, образуя, таким образом, нечто целое, вроде гармоничного узора... Посмотри на японцев, как они это понимают. Они никогда не ищут контрастов, а наоборот повторения» [11, с. 53].

Мы видим, что восточное искусство заставило его по — новому взглянуть на взаимодействие цветов. Тона должны гармонично сливаться на полотне в единое целое. Уистлер видит в произведениях японских мастеров не противоборство цветов, а их созвучное многоголосие.

Говоря о влиянии японской культуры, трудно не вспомнить Винсента ван Гога. Живописца необыкновенно вдохновляло искусство этой страны. Не случайно в красочном южном Арле, где состоялся расцвет творчества мастера, он как бы увидел Японию. В своих письмах он подчеркивал особую манеру японских мастеров: «Японец рисует быстро, очень быстро, молниеносно: нервы у него тоньше, а восприятие проще» [2, с. 263]. Ван Гог подмечает здесь свойственную этому восточному народу особую чуткость восприятия окружающего мира, его способность видеть красоту, словно растворенную в обычных вещах.

Гоген не стал исключением среди художников, попавших в плен к утонченной восточной живописи. Исследователи отмечают, что «непосредственное воздействие японского искусства и замечания о нем в письмах относятся к понт-авенскому периоду деятельности...» [9, с. 306]. Подобная восприимчивость мастера была не случайна, так как именно в Бретани он пытался нащупать свой собственный художественный стиль.

Еще одной из причин, по которой художника могла увлечь японская культура, была некоторая близость ее философии к рассуждениям самого мастера. Н. С. Николаева замечает: «Синтез даосских идей и древнего синтоизма способствовал формированию у японцев ощущения слитности человека с миром природы, не противостояния ему, а погруженности в него» [9, с. 13]. Гоген, стремившийся убежать от суеты и шума города, ощущал непреодолимое желание быть ближе к натуре, находиться среди первозданных красот природы. Его манил не холодный отблеск цивилизации, а пестрая и нетронутая жизнь диких уголков нашего мироздания. Не случайно в письме Шуффенекеру он отмечал:

«Вы истинный парижанин. А мне нужна деревня. Я люблю Бретань, я нахожу там дикость, первобытность. Когда мои деревянные башмаки стучат по этой гранитной почве, мне слышится тот тон — глухой и мощный, который я ищу в живописи...» [4, с. 31].

Важно подчеркнуть, что Гогена сложно упрекнуть в прямом бездумном копировании. Мастер именно перерабатывал идеи японских художников в угоду своему собственному видению. Удивительно, как в его творчестве гармонично сочетались изящество и тонкость линий востока с монументальностью форм, направленной на выражение дикости и первобытности природы. В своих письмах художник сам отмечал этот порыв к синтезу. Вот, что он пишет об одной из своих картин: «Последнее — борьба двух мальчиков около реки — совершенно в японском стиле, но сделано перуанским дикарем» [4, с. 32].

Для раскрытия феномена воздействия японского искусства на творчество Гогена рассмотрим некоторые его произведения. Обратим внимание на полотно художника «Видение после проповеди» (Национальная галерея Шотландии, 1888 г.) Здесь мастер представляет свою оригинальную интерпретацию религиозного сюжета. Он вводит его как видение, фантастический сон, царящий в сознании бретонских женщин. Гоген отмечает, что смешивает два мира — действительный и иллюзорный:

«В этой картине пейзаж и борьба существуют для меня лишь в воображении этих молящихся женщин, как результат проповеди. Вот почему налицо такой контраст между этими реальными людьми и борющимися на фоне пейзажа фигурами, которые нереальны и непропорциональны». [10, с. 127].

Противопоставление подлинного и ирреального подчеркивается и разницей в пластике персонажей. Борющиеся фигуры (Иакова и ангела) необыкновенно экспрессивны по своей форме. В то время как очертания фигур бретонок более основательны и фундаментальны. Стоит отметить, что женские образы написаны под влиянием живописных принципов самого Гогена, в то время как Иаков и ангел представляют собой цитирование японской гравюры. Н. С. Николаева подчеркивает, что «как справедливо было отмечено, позы борющихся взяты из «Манга» Хокусая (борцы сумо), а пересекающий по диагонали композицию ствол дерева вызывает в памяти гравюру Хиросигэ, копию которой делал Ван Гог» [9, с. 313]. Неудивительно, что для построения фигур в движении художник вдохновлялся именно восточным искусством. Артур Джером Эдди в своей книге «Кубисты и постимпрессионизм» отмечает следующие черты японского художественного мышления: «Одним из важнейших принципов в искусстве японской живописи — действительно фундаментальной и совершенно отличительной характеристикой — является то, что называется живым движением...» [12, р.203].

«Какой бы предмет ни был перенесен на холст — будь то река или дерево, скала или гора, птица или цветок, рыба или животное, — художник в момент написания картины должен чувствовать саму его природу, которую благодаря магии своего искусства, он переносит в работу, чтобы запечатлеть навсегда, воздействуя на всех, кто ее видит, с помощью тех же ощущений, которые он испытывал при ее выполнении» [12, р.203].

Гоген, несомненно, улавливает умение японских мастеров передавать движение. Он органично сочетает изящество и динамизм линий, присущих японскому искусству, с собственной манерой живописи. М. Гордеева подчеркивает, что данная работа является примером синтеза «ориентальной и примитивистской модели» [5, с. 18].

Говоря о самой композиции, следует отметить, что художник удачно делит ее на несколько планов, размещая впереди бретонки, а вдали борющиеся фигуры. Подобным образом он словно формирует арену для разворачивающихся событий. Ствол дерева, рассекающий полотно, добавляет картине ощущения стремительности.

Обратим внимание на цветовое решение. Взгляд зрителя буквально приковывает к себе алый фон. Возможно, Гоген подобным цветовым решением хотел показать ирреальность происходящего или особую возбужденность, наэлектризованность эмоционального состояния верующих. С таким активным фоном контрастируют национальные костюмы бретонки, выполненные в черных и белых тонах. Стоит отметить, что в сцене «Борьбы Иакова с ангелом» отсутствует светотеневая моделировка. Герои словно парят в пространстве. Можно предположить, что подобный прием был использован, чтобы подчеркнуть, что это видение, возникшее в воображении крестьянок под влиянием горячих слов проповедника. Сам Гоген в своих письмах отмечает влияние японского искусства на его стремление к отрицанию тени. Художник писал:

«Вы обсуждаете с Лавалем вопрос о тенях и спрашиваете, наплевать ли мне на них. В том, что касается объяснения света, — да. Посмотрите на японцев, которые ведь замечательно рисуют, и Вы увидите жизнь на пленере и на солнце без теней. Они пользуются цветом только как комбинацией тонов, как различными гармониями, создающими впечатление зноя и т. д.» [4, с. 35].

Уход от теней приводит к плоскостному эффекту живописи, однако при этом полотна Гогена не теряют своей выразительности во многом за счет ярких тонов, особой пластичности образов и символического содержания картин. Тень в работах художника больше не служит для создания объема. Она становится неким самостоятельным элементом. Мы видим, что мастер обращает внимание не столько на способность цвета создавать ощущение объемности и осязательности предмета, сколько на его силу окрашивать вещи определенным значением. Позже Гоген еще больше углубит и разовьет подобное понимание тона. В письме к Андре Фонтеа в 1899 году мастер напишет: «Цвет, вибрирующий так же, как и музыка, способен выразить самое общее и, стало быть, самое неуловимое в природе — ее внутреннюю силу» [4, с. 164]. Японское искусство, несомненно, повлияло на становление Гогена как художника-символиста.

Обратим внимание на то, что Гоген говорит об использовании тонов японскими мастерами с целью создания особой атмосферы. Можно предположить, что японская живопись заинтересовала Гогена, как пример искусства, которому присуще не только тонкое техническое мастерство, но и чувства, вложенные в произведения. Из записей мастера мы узнаем, что его в целом волновала эмоциональная сторона живописи. В письме к Эмилю Бернару, где художник рассуждал о сводимости искусства к техническим процессам, Гоген отмечал:

«Вы знаете, как я высоко ценю то, что делает Дега и, тем не менее, порою мне кажется, что ему недостает чего-то потустороннего, недостает взволнованно бьющегося сердца. Слезы ребенка тоже нечто значительное, а между тем, в них не очень-то много учености» [4, с. 41].

В этих строках мастер подчеркивает значимость наличия в произведении живой эмоции. Картина должна не просто поражать зрителя техникой написания, но и пробуждать чувства. В японской живописи он видел не только оригинальную манеру, непривычную европейскому глазу, но и переживания, вложенные в ее создание. М. П. Герасимова отмечает эмоциональный строй мышления японцев, благодаря которому они создавали выразительные образы [3, с. 306]. Она пишет: «Окружающий мир воспринимался не умозрительно, а исходя из тех эмоций, которые пробуждали в человеке происходящие в нем события, явления, дела и существующие в нем вещи» [3, с. 306]. Гоген, скорее всего, смог ощутить эту тонкую чувствительность японцев, направленную на созерцательность. Не случайно художник был не согласен с тем, что японские гравюры можно отнести к карикатуре, он писал: «Хокусаи рисует искренно. Рисовать искренно значит не лгать самому себе» [4, с. 390].

Рассмотрим еще одну работу мастера, в которой явственно прослеживается влияние японского искусства, картину «Прекрасная Анжела» (1889, Париж, Музей Орсе). Гоген снова раскрывается в данной работе как талантливый художник-символист. Он пишет не просто портрет, а вплетает в канву повествования восточные элементы, создавая работу с атмосферой мистики и таинственности. С произведения, раскрывающего внешность и характер персонажа, изображение смещается в сторону образа, несущего в себе множество смыслов и метафор. Художник стремится наполнить картину глубоким содержанием за счет многочисленных отсылок к символам различных культур. Тео Ван Гог указывает на сплав различных стилистик в произведениях Гогена и подчеркивает, что относится к подобному приему настороженно. В письме к Винсенту он пишет: «Что касается меня, то я предпочитаю видеть бретонку из Бретани, а не бретонку с жестами японки; но в искусстве не существует норм, и каждый может работать так, как ему нравится» [10, с. 190].

Лионелло Вентури замечает особую связь тона и формы, присущую этому произведению: «Таким образом, форма тяготеет здесь к граням, что способствует лучшему восприятию зон чистого цвета» [1, с. 260]. Действительно мы видим обилие строгих и лаконичных линий. Художник невероятно упрощает черты модели, он сочетает графичные, тяготеющие к примитивизму, формы с активным цветом. Гоген не стремится добиться портретного сходства, он, скорее, напротив, создает особое настроение.

Цветовая гамма выполнена преимущественно в холодных тонах. Мы замечаем обилие синего, бледно-розовые оттенки и в качестве контрастного дополнения к кобальтовым тонам — мерцающий золотистый.

Рассмотрим композицию картины. Она отличается необычной и оригинальной организацией пространства. Портрет девушки мастер помещает в круг, тем самым отделяя его от общего фона. Подобная композиция, с одной стороны, помогает акцентировать внимание на образе героини, выделяя и обособляя его. С другой стороны, подобное членение пространства делает его плоскостным и декоративным. Здесь мы также можем увидеть влияние японского искусства. Тео Ван Гог в письме к своему брату Винсенту описывает данное произведение следующим образом:

«Это портрет, расположенный на холсте, подобно большим головам на японских шелках: поясной портрет в раме и фон. На нем изображена сидящая бретонка, руки ее сложены, она в черном платье, фиолетовом переднике и белом воротнике; рама серая, а фон красивый лиловато-голубой с розовыми и красными цветами. Выражение лица и поза получились очень хорошо» [10, с. 189].

Н. С. Николаева видит в такой композиции отсылку к

«японским гравюрам, где рядом с одним изображением помещается еще одно... Такой тип гравюр имел специальное обозначение — «соствязание обрамленных картин», что подразумевало намек на какие-то ассоциации и дополнительные смыслы, обогащавшие или разъяснявшие основное изображение» [9, с. 308].

Стоит отметить, что интерес к восточному искусству не ограничивался лишь Японией. Гоген обращал свое внимание на Восток в целом, подчеркивая его значимость для европейского художественного мировидения. В одном из писем Эмилю Бернару, он сообщает о своем желании перебраться в Тонкин, местечко, расположенное в северном Вьетнаме. Гоген обосновывает свой порыв:

«Весь Восток — великая мысль, начертанная золотыми письменами на всех произведениях их искусства, это стоит изучать, и мне кажется, я обрету там новую закалку. Запад прогнал в настоящее время, но все, что есть в нем мощного, может, как Антей, обрести новые силы, прикоснувшись к земле Востока. И через год или два оттуда возвращаешься окрепшим» [4, с. 49].

Мастер видит в восточном искусстве спасительную живительную силу, способную помочь западной культуре обрести свой новый расцвет. В приведенных строках мы также замечаем желание художника оттачивать свою манеру живописи, и как следствие, открытость и гибкость к восприятию нового.

Таким образом, японское искусство значительно повлияло на творчество Гогена. Художнику удается стилистически схватить некоторые значимые черты японской живописи. Гоген довольно точно воспроизводит легкость и изящество линий японских мастеров. Возможно, в этом плане восточное искусство было своеобразным ключом к пластической выразительности, раскрывшейся ярче на более поздних этапах творчества живописца. Творчество японских художников дает также новые примеры использования живописного пространства. Оригинальные приемы в области решений перспективы и работы с плоскостями помогают Гогену вплести в канву действительного элемент ирреального и обогатить сюжеты своих полотен. Важно обратить внимание и на работу с цветом, ибо художник постепенно приходит к отрицанию тени, не без влияния японских мастеров. Он начинает задумываться о наделении тона особым значением, цвет теперь перестает передавать светотеневые отношения, он становится проводником в мир символов. Мы видим, что мастер размышляет не только о внешней форме, но и о содержательной стороне своих произведений. В восточной культуре художник находит приемы, позволяющие ему семантически усложнять свои картины, нагружая их многозначными образами, создавая многослойный текст полотна. Можно сделать вывод, что японское искусство дало мастеру один из импульсов, позволивших выйти

к синтетизму, стилю, появившемуся в результате творческих поисков в Бретани и во многом определившему дальнейшее творчество Гогена. Он представлял собой сплав декоративно-плоскостной манеры и метафорического содержания. Исследователь Инго Вальтер писал:

«Картине следовало стать синтезом, сплоченным и самостоятельным целым, а не анализом динамичной реальности и ее визуальным воплощением. В соответствии с чем очень важен был символический характер образов, основанных на личных воспоминаниях» [7, с. 303].

Мы видим, что японское искусство открыло художнику новые изобразительные принципы, которые помогли мастеру дистанцироваться от реалистического воспроизведения действительности и в определенной мере подтолкнули к открытию нового стиля.

Однако нельзя сказать, что Гоген растворяется в восточной культуре. Он, скорее, вбирает наиболее созвучные и близкие ему приемы для решения собственных живописных задач. Живопись мастера становится более глубокой и метафоричной. Художник подходит к творчеству вдумчиво, он сознательно комбинировал различные мотивы и сюжеты, вкрапляя в свои полотна элементы восточной культуры. В этом сплаве постепенно вырабатывается уникальный стиль художника. Гоген определенно выступал за свободу творчества и самовыражения, разрушая привычные культурные рамки и пытаясь открыть в живописи нечто новое.

ЛИТЕРАТУРА

1. Вентури Л. От Мане до Лотрека. — СПб: «Азбука-классика», 2007.
2. Винсент Ван Гог. Письма брату Тео. — М.: Эксмо, 2018.
3. Герасимова М. П. Самоценность эмоции в японском культурном пространстве // Ежегодник Японии. — 2018. — Т. 47. — С. 295–313.
4. Гоген П. Ноа Ноа: Письма, эссе, статьи / [пер. с фр. Н. Рыковой, А. Кантор-Гуковской, О. Кустовой, Л. Ефимова] — СПб.: Азбука-классика, 2001.
5. Гордеева М. Поль Гоген, 1848–1903. — М.: Директ Медиа; Комсомольская правда, 2009.
6. Гришин М. В. «Японизм» рубежа XIX — начала XX века как общеевропейское явление. — М.: Журнал «Обсерватория культуры», 2015. — № 2. — С. 130–136.
7. Инго Ф. Вальтер. Импрессионизм, 1860–1920. — М.: Taschen; АРТ-РОДНИК, 2008.
8. Искусство и будущее. Художественные предвидения: сборник статей / НИИ истории и теории изобр. искусств, Рос.акад. художеств; [редкол.: С. И. Козлова, Е. Д. Федотова]. — Москва: [б. и.], 2018.
9. Николаева Н. С. Япония — Европа. Диалог в искусстве. Середина XVI — начало XX века. — М.: Изобраз. искусство, 1996.
10. Ревалд Дж. Постимпрессионизм — М.: Искусство, 1962.
11. Уистлер Д. М. Н. Изящное искусство создать себе врагов. — М., 1970.
12. Eddy A. J. Cubists and Post-impressionism — A. C. McCLURG & CO, 1914.