

УДК: 7.036

ПОПУЛЯРИЗАЦИЯ ЖИВОПИСИ ЁГА В ЯПОНИИ ВО ВРЕМЯ ТИХООКЕАНСКОЙ ВОЙНЫ.

Лекерова Сауле Ермековна

saule.lekeroval7@gmail.com

Магистрант 2 курса ОП «7М02209-Востоковедение» факультета международных отношений ЕНУ имени Л.Н. Гумилева, Нур-Султан, Казахстан

Научный руководитель – Абжаппарова Б.Ж.

Аннотация: Рассмотрено положенное живописи ёга в японском изобразительном искусстве во время Тихоокеанской войны: спрос на реалистичные картины со стороны правительства, использование картин в качестве военной пропаганды.

Также изучен вопрос потери актуальности картин, выполненных в традиционных японских стилях и техниках в связи с их неспособностью запечатлевать военные сцены. Прослежена история появления жанра сенсонга (военных картин), а также государственных кампаний по их использованию в качестве военной пропаганды.

В заключении изучено дальнейшее развитие военной тематики в японском изобразительном искусстве после поражения Японии в Тихоокеанской войне, а именно их вывоз из страны американскими войсками с целью уничтожения.

Ключевые слова: Тихоокеанская война, пропагандистское искусство, военное искусство, японская живопись, ёга, сенсога

Военная мобилизация Японии в 30-40-х годах XX в. создала предпосылки для нового витка в развитии японской живописи. Военное положение задало развитие военной темы в творчестве художников, а также для увеличения количества пропагандистских работ. Большинство художников без сопротивления стали изображать военные сцены (а те, кто проявлял сопротивление, делали это в достаточно пассивной форме).

Военная тематика нашла отражение во многих видах искусства, в живописи же совокупность пропагандистского искусства получила название сенсога (戦争画), что буквально означает «военная картина». Такие картины создавались по заказу государства с целью их демонстрации на государственных или спонсируемых государством выставках, некоторыми корпорациями, а также были представлены в универмагах Мицукоси, Мацузака и Исетан [1]. К примеру, на выставке, посвященной атаке на Перл-Харбор было представлено 39 работ, а количество посетителей составило примерно 3.85 миллиона человек [2]. Подобные работы также копировались в больших количествах в средствах информации и в почтовых открытках. По стилю техники в основном картины сенсога принадлежали к ёга, то есть живописи европейского образца, которая отличалась реалистичностью изображения. Причиной этому стало то, что именно художники ёга могли достоверно передать военные события, и поэтому их работы снискали одобрения военного правительства Японии.

Нужно отметить, что до начала Тихоокеанской войны живопись ёга не пользовалась большим общественным одобрением. Японское искусство в эпоху Мейдзи не было обособленной сферой жизнедеятельности человека, а наоборот являлось полем противоборства политических мыслей. Европеизация страны, так успешно проходившая в первое десятилетие реставрации Мейдзи, вскоре столкнулась с подъемом националистических настроений. Подобное произошло и в искусстве: живопись ёга подверглась гонениям со стороны консервативных политических кругов. Однако со временем первоначальная неприязнь к ёга отступила, и стиль стал основным инструментом отражения новой военной реальности.

Военное правительство инициировало целую кампанию, которая разворачивалась в период 1937-1945 гг. Она известна под названием Сэнсо Сакусэн Кирокуга (戦争作戦記録画), что дословно переводится как «Картины, документирующие военную кампанию». Генерал Акияма Кунио, говоря о данной кампании, дал ей следующее определение: «Картины, документирующие военную кампанию – это картины, которые имеют значимое историческое назначение документирования и сохранения военной кампании армии навсегда. Это картины, которые будут восхвалять дух Императорской армии защищать нацию, повергнуть врага и бороться за победу. Это картины, которые задокументируют когда, как и почему мы боремся для нашего потомства через сто, тысячу лет» [1].

Одним из выдающихся мастеров сенсога был Фудзита Цугухару. Его работы отражали те качества солдат, к которым стремились японские военные. На его картине «Падение Сингапура» изображены солдаты, ожидающие начала нападения в засаде. Подобная сцена была достаточно распространенным мотивом картин сенсонга, так как общее нахождение солдат и их ожидание демонстрировали их сплоченность и решительность к действиям. «Четко очерченный передний план (солдаты), средний план (холмы) и задний план (бледно-голубое небо, покрытое дымом), а также взгляд солдата уведут взгляд в центр переднего плана - вдали бомбит Сингапур. Солнечный луч в верхнем левом углу перекликается с символом восходящего солнца, отражая бомбардировку солнечным светом и предполагая, что японские милитаристы «священной войны» так рвались воевать» [2].

Нужно отметить, что некоторые художники нихонга тоже изображали военные сцены. Конечно, используемые в нихонга материалы и техники не могли обеспечить такой же реализм, как картины ёга, однако изсимволизм и используемые отсылки на классические сюжеты помогали донести до зрителей контекст изображаемой сцены. К примеру,

художник Ямагучи Хосюн на своей картине «Последняя атака на остров Гон-Конг» изображает охваченный пожаром город и поднимающийся в небо дым. Натуральные пигменты смогли создать более яркую цветовую палитру, чем масляные краски.

Красочность картины «Последняя атака на остров Гон-Конг» вызвала немало критики среди современников художника за романтизацию и приукрашивание войны. Дальше критика переросла в большую дискуссию о том, стоит ли художникам нихонга с их подходом к изображению предметов заниматься сенсога вообще.

Подобная негативная реакция на нихонга указала на то, что основные принципы нихонга не позволяли стилю стать подходящим инструментом документации исторических событий. Цветовая схема была не единственным препятствием. Принцип изображения предметов и людей в нихонга не мог позволить художникам полномасштабно изображать поле сражения. Учитель Ямагуичи Хосюна, Мацуока Эйкю, заявил, что «реалистичный документальный фильм о войне лучше всего оставить новостным фотографиям и фильмам... Если вам нужно изобразить сегодняшнюю войну в картине нихонга [...], вы лишите картину жизни картины как нихонга» [3]. Еще в период Мейдзи художники нихонга предпочли создавать работы, проникнутые ностальгией и отдающие дань японским и азиатским традициям, а реализм и натурализм вместе с изображением современной реальности они старались избегать [4].

Ошибочно будет предположить, что художников нихонга в целом никак не затронула тема войны. По-своему, но все же они выражали свою поддержку войне, используя традиционные темы и мотивы японской живописи. Ярким примером тому служит работа Ёкояма Таикена 1940 г. «Гора Фудзи». Используя Фудзи как символ японской нации и изображая ее в лучах красного солнца, Ёкояма продемонстрировал то, что выступает на стороне правительства и выражает свое одобрение его действиям. Картины на военную тематику, написанные в стиле ёга, он считал слишком материалистичными, а считал, что символика достаточно для пропаганды японского национализма.

Интересен тот факт, что Ёкояма посвятил большое количество своих работ изображению Фудзи, однако никогда не писал их с натуры. Причину этому он объяснял, что отвлечение на натуру помешает приданию картине духовности, что было его главной целью.

Художники нихонга не пользовались большой популярностью в военное время: государство не давало им заказы, а выставленные ими картины сенсога подвергались критике. Тем не менее, нихонга продолжала развиваться по собственному пути и сохранилась как стиль и по сей день.

Работы сенсога можно было увидеть повсеместно: от государственных выставок до пропагандистских журналов. Картины использовались для того, чтобы рассказывать публике о войне, а также продвижения про-милитаристских и про-императорских идей. Конечно, после поражения в войне отношение к сенсога изменилось: они больше не считались памятниками жертвам солдат, и если выставляются, то только в японских музеях. Однако в первой половине XX в. их значения для японской живописи было велико. Сенсонга также поспособствовало тому, что живопись ёга наконец нашла свое место в японском изобразительном искусстве. Принятие стиля, который основан на западных идеях и технике, ознаменовало эру глобализации в истории японского искусства.

Если выйти за рамки только искусствоведческого анализа, можно также рассмотреть развития японского искусства в первой половине XX в. как яркий пример того, какую большую роль может послужить живопись в продвижении государственной идеологии. Картины сенсога были подобны зеркалам, в которых японцы могли увидеть войну, а на данный момент истории могут помочь нации пересмотреть свою историю.

В послевоенное время картины сенсога подверглись уничтожению в основной своей массе. Некоторые же были сохранены своими авторами. Многие исследователи высказываются против стигматизации про-военных работ, так как считают, что живопись вне зависимости от своего посыла является искусством и должно оберегаться.

После начала оккупации картины сенсога были собраны как в Японии, так и за рубежом. Этот процесс начали американский художник Барс Миллер и японский военный художник ФудзитаЦугухару. Примерно в то же время Военный департамент США издал приказ собрать картины сенсога для выставки «Захват Японии» в Музее искусства Метрополитан в Нью-Йорке и Национальном военном музее в Вашингтоне. Фудзита помогал американскому правительству со сбором работ. Фудзита полагал, что после выставок картины будут возвращены в Японию, и в интервью газете «Асахи» говорил: «Это хорошие новости для нас... Я рад, что картины, на которых мы сделали серьезную попытку соблюсти необходимые для искусства качества, будут признаны на мировой сцене... Американцы говорят, что они вернут картины чрез тридцать или пятьдесят лет, когда милитаризм будет искоренен. Я могу только выразить им благодарность за их глубокое понимание искусства» [4].

В реальности картины сенсога не предназначались для отправки в США. Их дальнейшую судьбу должен был решить генерал Дуглас Макартур. Главными вопросами, которые стояли перед американскими военными, когда шла о японском военном искусстве, были вопросы о том, как расценивать военные картины (имеют ли они культурное или историческое значение?), должны ли они рассматриваться как пропаганда, должны ли демонстрироваться в военных музеях как пример японской пропаганды, и самое важно – какие из них достойны избежать участи быть уничтоженными?

Американцы сами не до конца понимали, с какими целями они собирают картины сенсога. В первую очередь они могли выставить их как наглядный пример фашистской пропаганды, а также само наличие японского искусства в США подтверждало бы факт их оккупации. В то же время, американцы были заинтересованы в коллекционировании японского искусства вообще. Во время Тихоокеанской войны японское искусство было принято мировым сообществом, что подняло его ценность.

В 1946 г. в период с 21 августа по 2 сентября в Музее Уэно в Токио была устроена выставка, на которой были продемонстрированы собранные американцами картины сенсонга. Куратор выставки Шерман Ли заявил, что эти картины «скоро уйдут в небытие среди японских художников» [4]. После выставки картины остались на хранения в Токийском музее искусств Метрополитан до 1950 г., когда американцы конфисковали полную коллекцию без консультации со Странами-союзницами. В следующем 1951 г. американской стороной было сделано следующее заявление: «Что касается обоснования захвата, то картины могут считаться военными трофеями. Они имеют только пропагандистскую ценность и не могут считаться произведениями искусства. Таким образом, их распоряжение может быть определено без ссылки на положения, содержащиеся в политических документах после сдачи, в Правилах ведения войны на суше и в международном праве, которое требует защиты, сохранения и реституции культурных ценностей в районах, находящихся под военной оккупацией» [4].

Шерман Ли оказался прав в своем высказывании о том, что сенсонга будет забыта. Лишь в конце 60-х годов XX в. сенсонга вновь вспомнили в Японии, когда фотограф Накагава Ичиро нашел склад японских картин на воздушной базе в Огайо. Многие выдающиеся личности в Японии, от художников до политиков, таких как тогдашний премьер-министр НакасонеЯсухиро требовали возвращения картин. Данное движение вскоре приобрело националистический характер, и многие анти-военные художники и критики, такие как Миямото Сабуро, Изара Усабуро и Янаги Рё вновь прибегли к старым аргументам против сенсога и высказались против возвращения произведений.

В итоге в 1970 г. американское правительство вернуло коллекцию из 153 работ сенсога в Музей современного искусства в Токио на пожизненное хранение. Во многом это было сделано для улучшения отношений между двумя странами во время Холодной войны.

Японское искусство прошло через большое количество трансформаций в период с эпохи Эдо до середины XX в. Началом для них послужило открытие страны, которое запустило бурные политические процессы внутри Японии. В целом, можно охарактеризовать все изменения в изобразительном искусстве как поиск национальной идентичности в мире, переосмысление истории. Вступив в международные отношения и перетерпев изменения политического строя, японские художники в своих работах искали ответы на вопросы о том, какое место занимает их страна в мире, в чем ее отличительная особенность и существует ли она вообще. В охватываемый период над Японией постоянно нависала угроза колонизации, поэтому изобразительное искусство здесь можно рассматривать и как ответную реакцию, способ доказать, что Япония достаточно развита, чтобы быть равной западным державам, и способна избежать участи других восточных стран, так как имеет уникальную богатую историю. Более того, искусство стало инструментом пропаганды японского национализма.

В рассмотренный период поиск японской идентичности в искусстве сопровождался неким подтекстом, в котором японцы стремились найти доказательство своего превосходства и уникальности их истории. Это объяснимо особенностями менталитета страны, которые предполагали отличие Японии от всех остальных стран. Поражение во Тихоокеанской войне повлекло определенные изменения в общественной мысли страны, что также отразилось в изобразительном искусстве.

Список использованных источников

1. Asato Ikeda. Japan's Haunting War: Contested War Memories and Art Museums. – A Journal of Social Theory: Vol. 18 , Article 2.
2. Winther-Tamaki Bert. Embodiment/Disembodiment: Propaganda Painted by Masters: Japanese Art and Photography During the Fifteen Year War – Monumenta Nipponica (1997): С 145-180.
3. Matsuoka Eikyū. Nihonga ni okeru Sensōga – Tōei . 1937. С 86.
4. Mayu Tsuruya. SENSŌ SAKUSEN KIROKUGA (WAR CAMPAIGN DOCUMENTARY PAINTING): JAPAN'S NATIONAL IMAGERY OF THE "HOLY WAR," 1937-1945 – University of Pittsburgh. 2005, С 44-46.