

О. И. Чердакова

**Проблема восприятия формы и пространства
в японском художественном направлении
моно-ха 1960–1970-х годов**

В статье рассматриваются основные этапы формирования направления моно-ха (‘школы вещей’). В своей практике художники моно-ха смещают фокус с содержания и фигуративности на форму и пространство с целью исследовать сам материальный объект и взаимоотношения, возникающие между этими двумя аспектами (в некоторых случаях пространство не входит в эту формулу и зрителю наблюдает взаимодействие нескольких материалов). При этом художники стремятся к минимальному воздействию на материал, стараясь сохранить его естественное, первозданное состояние. Искусство моно-ха развивалось под воздействием европейского направления *arte povera* (‘бедного искусства’), американского минимализма и других художественных течений середины XX в., однако концептуально оно в большей степени связано с философией дзэн-буддизма, основанной на медитации с концентрацией на каком-либо объекте или мысли. Художники, как и дзэн-буддисты, стремятся к обретению гармонии через принятие естественности этого мира, концентрируясь на нахождении в конкретном месте и в конкретное время. Взаимодействие японского и западного искусства порождает многообразие пластических идей и художественных форм. Анализируя концепцию восприятия формы и пространства мастеров моно-ха, автор предпринял попытку доказать, что это направление является важным этапом интеграции японского искусства в мировое художественное пространство.

Ключевые слова: моно-ха; японское современное искусство; Кисио Суга (1944); Ли Уфан (Ухван) (1936); Нобуо Сэкинэ (1942–2019); Кодзи Энокура (1942–1995); период Сёва (1926–1989)

Чердакова Ольга Игоревна

Санкт-Петербургская академия художеств имени Ильи Репина.

Доцент кафедры зарубежного искусства.

Кандидат искусствоведения.

199034 Санкт-Петербург, Университетская наб., 17.

E-mail: kipriniada@mail.ru

ORCID 0009-0006-8655-3010

Olga Cherdakova

**Issue of Perception of Form and Space
in Japanese Art Movement “Mono-ha”
of the 1960–1970s**

The article discusses the main stages of the formation of mono-ha movement. In their practice, artists of the “school of things” shift the focus from content and figurativeness

to form and space in order to explore the material object itself and the relationships that arise between these two aspects (in some cases, space is not included in this “formula”, and the viewer observes interaction of several materials). At the same time, artists strive for minimal impact on the material, trying to preserve its natural, pristine state. The art of mono-ha developed under the influence of the European movement of arte povera (“poor art”), American minimalism and other artistic movements of the mid-20th century, however, conceptually it is more connected with the philosophy of Zen Buddhism, based on meditation with a concentration on either some object or a thought. Artists, like Zen Buddhists, strive to achieve harmony through accepting the naturalness of this world, concentrating on being in a specific place and at a specific time. The interaction of Japanese and Western art gives rise to a variety of plastic ideas and artistic forms. Analyzing the concept of perception of form and space by the Mono-ha masters, an attempt has been made to prove that the Mono-ha art movement is an important stage of the integration of Japanese art into the world artistic space.

Keywords: Mono-ha; Japanese modern art; Kishio Suga (1944); Lee Ufan (1936); Nobuo Sekine (1942–2019); Koji Enokura (1942–1995); Showa period (1926–1989)

Cherdakova Olga

St Petersburg Repin Academy of Fine Arts.

Associate Professor of the Department of Foreign Art.

PhD (Art History).

Russia, 1990034, St Petersburg, Universitetskaya nab., 17.

E-mail: kipriniada@mail.ru

ORCID 0009-0006-8655-3010

Актуальность данного исследования обусловлена значительными изменениями в современном искусстве Японии. В связи с тем, что с середины XX в. обмен в области культуры между Страной восходящего солнца и другими странами становился все более интенсивным, тенденции взаимовлияния японского и мирового изобразительного искусства привлекают к себе все больше внимания.

Несмотря на повышенный интерес к современному искусству, до сих пор не появилось серьезных исследований на русском языке, посвященных художественному объединению «Моно-ха». Вместе с тем в Японии, США, Европейских странах данное направление привлекает внимание исследователей. Яркой иллюстрацией тому служат выставки «Пересматривая моно-ха» («Reconsidering Mono-ha») в Национальном художественном музее в Осаке в 2005 г., «Реквием по солнцу: искусство моно-ха» («Requiem for the Sun: The Art of Mono-ha») в галерее Blum & Poe в Лос-Анджелесе в 2012 г.

и «Дань уважения „Моно-ха“» («Tribute to Mono-ha»), открывшаяся в лондонской галерее Карди 13 марта 2019 г.

На протяжении всего XX в. японское искусство находилось в поиске своего места в мировом пространстве. После Второй мировой войны очень многое изменилось в политике, экономике, жизни страны, что, в свою очередь, отразилось и в искусстве. В послевоенный период Токио стал важным центром художественной деятельности. Во-первых, Япония оправлялась от потрясений, вызванных поражением в войне и трансформацией глубоко укоренившихся национальных устоев, например, лишение императора статуса божества [1, с. 58]. Кроме того, Япония, и в первую очередь Токио, стремительно реформировалась и развивалась с целью стать мировым экономическим лидером.

В 1950-х гг. перед японскими мастерами стояла задача интегрироваться в международный художественный процесс и найти общий язык с западным искусством. Этот период можно охарактеризовать появлением множества художественных направлений экспериментального характера: гэнби (現代美術懇談会 – гэндай-бидзюцу-конданкай), гутай (具体), кюсю-ха (九州派), «обессивных художников», неодадаистов, флюксус (Fluxus) и моно-ха (もの派) [5, р. 16].

«Со второй половины XX в. современное искусство Японии (гэндай бидзюцу), исторически связанное с довоенным авангардом, возникшим в результате влияния европейских течений, начинает приспосабливать новые смысловые и стилистические приемы для передачи идей и проблем, волновавших современных художников новой эпохи» [2, с. 244].

Члены художественного объединения «Гутай» во главе с его лидером Ёсихарой Дзиро (1905–1972) обозначали взаимную гармоничную связь человека и объекта. И «Гутай», и «Моно-ха» использовали природные материалы – уголь, камень, дерево, землю (в качестве главного медиума), но если основной задачей «Гутай» было «заставить материю жить», то представители «Моно-ха» пытались вернуть материю ее первоначальный смысл [3, с. 17].

«Моно-ха» (с яп. ‘школа вещей’) – японское художественное движение 1960-х гг., которое предложило альтернативу западному модернизму и имеет крайне важное значение для целостного восприятия японской истории, культуры и понимания художественно-эстетических процессов, происходящих в это время. Среди представителей данного направления можно выделить Кисио Сугу (1944), Нобую Сэкинэ (1942–2019), Ли Уфана (Ухвана) (1936), Кацуухико Нариту (1944–1992), Кацура Ёсиду (1943–1995), Кодзи Энокуру (1942–1995).

Это направление начало формироваться в 1968 г., когда начинающий скульптор Нобую Сэкинэ представил на выставке в ботаническом саду города Кобэ свою композицию под названием «Фаза – мать-земля» (*ил. 1*), представляющую собой яму, рядом с которой расположился цилиндр высотой 2,7 м и диаметром 2,2 м, созданный из выкопанной почвы. Выполненная в стилистике лэнд-арта «Фаза – мать-земля» несла, по замыслу автора, идею неразрывности земного начала с упором на перевернутую оппозицию верх/низ и аллюзию на теорию топологической фазы материи [4, р. 35]. Согласно канонам восточной философии, данная оппозиция неизбежно приводила к «эксперименту над мыслью» или, как писал в одном из своих эссе японский арт-критик Дзюндзо Исико (Junzō Ishiko, 1928–1977), к идее «мыслящего глаза» (*kangaeru me*), включающего в себя две формы отражения – «отражать» (*utsusu*) и «быть отраженным» (*utsuru*), то есть восприятие и рефлексия по поводу восприятия [5, р. 22, 36].

Ли Уфан, один из основных идеологов моно-ха, вспоминал свое первое впечатление от авангардной композиции Сэкинэ: «Это было мистическое зрелище, словно великан вытащил кусок земли и бросил его на поверхность. Над головой раскинулось огромное безоблачное голубое небо. Пока я бродил вокруг, меня внезапно охватила дрожь от понимания того, что я столкнулся с каким-то необыкновенным мифическим событием. И тут меня озарило. Это могла быть суть матери-земли. Какая величественная суть бытия. Чем больше я смотрел, тем больше понимал, что мир полон событий. В какой-то момент оба цилиндра придут в негодность, потеряв

свою форму, словно ничего и не было, в итоге рухнув на землю и заполнившись водой. И все станет частью мира, омываемого волнами повседневности. Предо мной была сама мать-земля, созданная волей художника» [4, р. 18].

Художники моно-ха предпочитали простые формы и природное окружение, использовали натуральные и почти необработанные материалы – дерево, камень, землю, стекло – и изучали взаимодействие между природным и индустриальным, находя художественное самовыражение в организации этих объектов в среде, часто временно и с минимальными манипуляциями. Формально близкое западным направлениям *arte povera* и лэнд-арт, искусство моно-ха является истинно японским по духу. Художники предложили альтернативу доминировавшему западному модернизму и выступали за новое искусство, опирающееся как на восточную философию, так и на европейских критиков модернизма. Принципы моно-ха, разработанные в теоретических текстах японских художников Кисио Суги и Ли Уфана (корейца по происхождению), отрицали сам акт создания произведения искусства. В отличие от традиционного представления о законченном и автономном произведении, созданном художником в мастерской, художники моно-ха мыслили «вещь» неотделимой от окружающего пространства. «Вещь», согласно взглядам Кисио Суги, выступала «событием», которое обнажало основы и природу самого существования, то есть бытия. Для художника важнее всего было продемонстрировать взаимодействие вещи, пространства и зрителя. Кисио Суга стремился внести в произведение элемент случайности, что отражено в работе «Законы ситуации» (1971), в которой он выложил ряд камней на плавающей в озере платформе и отпустил ее в свободное плавание (ил. 2). «Вещи» здесь проявляют закон природы, как и в ««Окружающей конструкции» (1990) и «Навстречу покою» (2006). Искусство Кисио Суги оказывается почти идентичным реальности, а «вещь» становится на одну ступень с природой, побуждая к отличному от западного модернизма восприятию окружающего мира [2, с. 123].

Кодзи Энокура¹, представитель моно-ха, в своем творчестве исследует природные и промышленные материалы, их свойства

и взаимозависимые отношения, возникающие в результате конкретного размещения предмета в пространстве. Художник создал одну из своих самых знаковых инсталляций – «Стена» (1971) – на Парижской молодежной биеннале. Она представляет собой бетонную перегородку 3×5 м, размещенную между двумя деревьями в Цветочном парке Парижа (*ил. 3*). На протяжении первой половины 1970-х гг. Энокура в своих работах использовал бумагу, ткань, войлок, кожу, масло, жир, обесцвечивал полы и стены галерей. Концепция творчества Энокуры отражена в его высказывании: «Меня интересует взаимодействие между телом и материалом, и это то, что я хочу исследовать. Это свидетельствует о том, что я осознаю свое собственное существование». Хотя эти конструкции не сохранились, они зафиксированы на фотографиях. В 1980–1990-х гг. Энокура исследовал процесс окрашивания хлопчатобумажной ткани, также экспериментировал с тканями, подвешивая их по диагонали на стене и складывая на полу [5, с. 65].

В это же время в Европе и Америке родилось понятие «антиформа», но в случае с направлением моно-ха это имело более глубокий смысл. Как считает Кисио Суга, по сути это было рождением некой «бесформенной формы», в которой каждый из материалов был реален, на понятийном уровне нес свою образность, однако вся форма в целом имела неясные очертания. Именно это и определило единство стиля моно-ха. Для зрителя важна четкая форма, так как ее легче воспринимать. Но понимание касается не только формы, понять – значит постигнуть смысл вещи, который она несет и который в нее вкладывают. Дело, однако, в том, что в реальной жизни форма указывает на то, что объект прошел некую обработку, либо на то, что он завершен. Другими словами, это неподвижный объект. Или, иначе, результат.

«Бесформенная форма» – способ выражения, при котором главный акцент ставился на процесс, через который объект проходит на пути к результату (может быть, он станет совсем другим). Процесс труден для понимания, поскольку вещь находится в постоянном развитии и зритель не может уловить

необходимую для понимания форму и, видимо, не осознает завершенности [2, с. 265].

Непосвященному зрителю работы художников моно-ха зачастую кажутся непостижимыми, отказывающимися что-либо выражать. Если произведение искусства в обычном понимании (живопись или скульптура) привычно для восприятия, то произведения моно-ха призывают зрителя разрушить традиционный способ видения, увлекая непосредственно в процесс создания. Если мы не сможем понять или, точнее, пережить этот сдвиг, работа не сразу становится доступной для понимания.

Многие произведения искусства, связанные с моно-ха, были эфемерными, так как их разобрали вскоре после экспонирования. Вот почему фотографическая документация играет такую важную роль в определении моно-ха как художественного движения. Чтобы понять сложность механизма деконструкции, крайне важно изучить изображения произведений так же внимательно, как и сами произведения.

Кисио Суга противопоставляет природные материалы индустриальным. И этот (на первый взгляд) конфликт материалов еще больше отдаляет автора от своей работы. Сопротивляющиеся материалы вступают в диалог, начинающийся с конфликта и постепенно приходящий к компромиссу. Такое взаимодействие мы видим в ассамбляжах «Открытость ситуации» («Opening Situation») (ил. 4) и «Окружающая среда, удаленный объект» («Surrounding Margin, Distanced Body»): дерево держит форму за счет простой тонкой ветки. С точки зрения подхода в работе с пространством можно провести параллель с творчеством американского скульптора, представителя минимализма Дональда Джадда (1928–1994). В цикле произведений «Стопки» 1967 г. художник намеренно использовал серийное производство, и поэтому не было никакой уникальности в каждом элементе объекта, а главными были только пропорции. Количество блоков (элементов) может быть различным в зависимости от площади окружающего их пространства, однако расстояние от потолка до пола должно быть эквивалентно расстоянию между блоками

и соответствовать ширине каждого блока. В минимализме нет места неточности. В то время как Кисио Суга вовлекает пространство в достаточно чувственный и эмоциональный диалог, тем самым и объект, и это пространство вокруг него обретают независимость от автора.

«Я считаю, что моя работа заключается в том, чтобы донести богатство природы до зрителей», – говорит Нобуо Сэкинэ. Для моно-ха и минимализма понятия «язык», «средство выразительности» эквивалентны понятию «материал» [цит. по: 5, р. 71]. Следовательно, можно предположить, что в этих условиях автор – это некое связующее звено или мост между произведением и зрителем.

Главный принцип работы Ли Уфана – привлечение внимания к уже существующему, то есть художник играет роль проводника, описанную ранее. В серии работ «Релатум» («Relatum») камень разбивает стекло. Это уже случилось. Зрителю остается лишь следить за последующим взаимодействием материалов. Ли Уфан показывает встречу материалов: камня и стекла. Для более чувственной передачи возникающего диалога художник заменяет стекло на зеркало. К тому же отражение – идеальный прием для привлечения внимания зрителя, который тоже становится участником диалога, а не просто свидетелем встречи материй.

Подводя итог, необходимо отметить, что моно-ха является ключевым компонентом того, что характеризует Японию 1960–1970-х гг. как критическое поле битвы за новое искусство в глобальном контексте. Следует подчеркнуть, что проблема восприятия формы и пространства занимает центральное место в творчестве представителей направления моно-ха и знаменует важный этап в формировании новаторских концепций азиатского искусства.

Именно моно-ха стало первым японским художественным течением, отвергвшим западные идеи презентации, уделяя особое внимание не экспрессии и интервенции, а отношениям между материей и чувственным восприятием, и, что самое важное, получившим международное признание.

ПРИМЕЧАНИЕ

¹ Кодзи Энокура (1942–1995) получил степень магистра искусств в области живописи в Токийском национальном университете изящных искусств и музыки в 1968 г. и преподавал там с 1975 г. до своей смерти. В конце 1960-х гг. он стал ассоциироваться с группой художников, известной как «Моно-ха» («Школа вещей»).

БИБЛИОГРАФИЯ

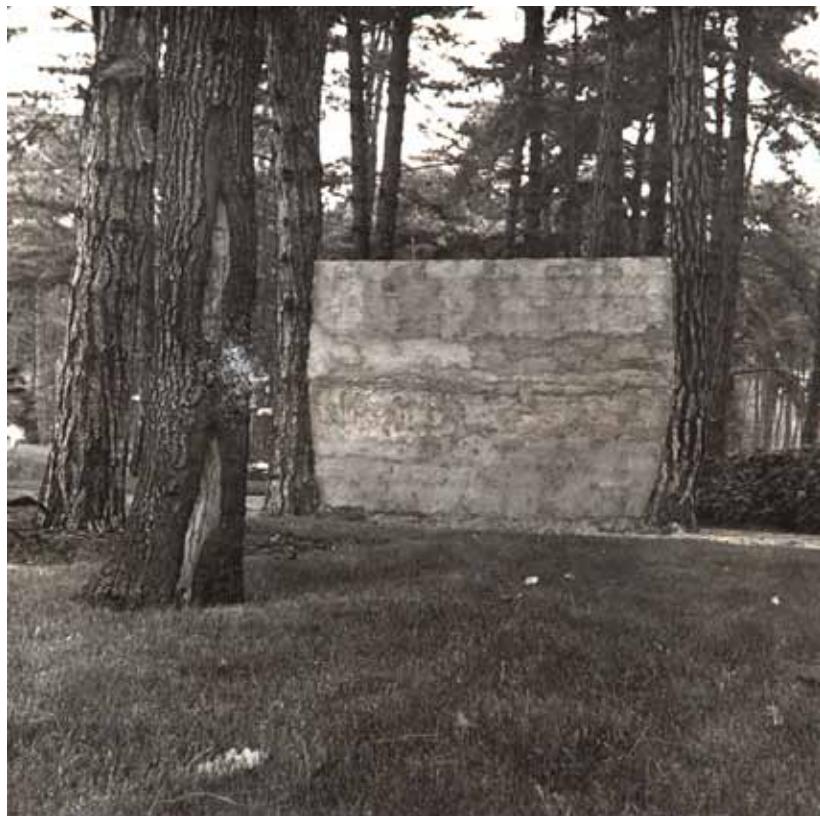
1. Бикс Г. Хирохито и создание современной Японии. М. : АСТ, 2002. 572 с.
2. Двойная перспектива. Современное искусство Японии : каталог. М. : Московский музей современного искусства, 2012. 288 с.
3. Доброда У. Серьезный подход: история международной выставки современного искусства в Токио // Диалог искусств. Журнал Московского музея современного искусства. 2019. № 6 (99). М. : ММоМА, 2019. С. 16–18.
4. Lee Ufan. Phase – Mother Earth, The Arrival of Nobuo Sekine // Memorial: Nobuo Sekine. Paris : Blum & Poe, 2019.
5. Yoshitake M. Lee Ufan and the Art of Mono-ha in Postwar Japan (1968–1972): A dissertation submitted in partial satisfaction of the requirements for the degree Doctor of Philosophy in Art History. Los Angeles : Univ. of California, 2012.



1. Нобую Сэкинэ. Фаза – мать-земля. 1968



2. Кисио Суга. Законы ситуации. 1971



3. Кодзи Энокура. Стена. 1971



4. Кисио Суга. Открытость ситуации. 1990–2016