

ОРИЕНТАЛИЗМ КАК СТИЛЕВОЕ НАПРАВЛЕНИЕ В ИСКУССТВЕ ЗАПАДА

Введение

В широком понимании, ориентализм – это одна из основных тенденций развития искусства на рубеже 18-19 веков, присущая различным его видам, стилям и эпохам. Данная тенденция заключена в поиске новых эстетических принципов, взаимообогащения культур Востока и Запада.

«В современной истории отношений между культурами разных стран ориентализм является решающим аспектом» [9, 1с]. «Для многих ориентализм, по существу, термин – историко-художественный» [2,2с]. Ориентализм в Европе получил развитие в искусстве в середине 18 века, он включал в себя густой замес из африканских, китайских, японских и индийских мотивов.

Ориентализм в архитектуре

Есть немало архитектурных форм, интерпретирующих восточные формы и мотивы в сочетании с основой из готики и рококо в Европе, но большая часть строений находится в Англии.

Характер адаптации восточного искусства к западному ремеслу представлял собой культурно-отфильтрованный анализ оригинала, который несет свое собственное сообщение. Прежде всего, идеи о Востоке переданы через функцию. Ряд ученых, таких как: Э.Саид, Джон Вулдропф, Жан-Пьер Абель-Ремюза и др., исследовали влияние индийской, древне-египетской и исламской культур на Запад. В искусстве и архитектуре они в основном касались эстетических влияний и решений. До недавнего времени игнорировались более современные выражения восточного влияния, такие как: выставки, вокзалы, театры, кинотеатры, пирсы, эстрады, башни и бальные залы. Исследователи в основном концентрировались на вкусах аристократии и верхних слоев среднего класса, живших в период семнадцатого и девятнадцатого веков, их зданиях, временных сооружениях и помещениях.

Ориентализм в архитектуре оказывал малое влияние до конца девятнадцатого века. Одна из причин составляла в большом количестве различных видов восточных моделей и манера их исполнения, которые как правило, колеблются в зависимости от современности и культурных отношений. Таким обра-

зом, увлечение Восточным стилем, в частности Китаем, спровоцировало напряженную критику в конце семнадцатого, восемнадцатого и девятнадцатого веков. Брайан Тернер в своей книге отмечал: «...мы говорим о других людях и других культурах без особого труда, при этом существуют основные философские проблемы, которые бросают тень сомнения на нашу способность к пониманию людей, которые принадлежат к чужеродным группам и иностранным культурам».[10, 36 с]

Япония также занимает отдельное место в увлечении Востоком, являясь образцом для подражания и источником вдохновения. Влияние Древнего Египта было неким приложением к ритуалам, но в целом, его архитектура была слишком тяжелой, монументальной и не совсем удобной для более широкого использования. Мода на Египет, особенно в дизайне интерьера и декоративно – прикладном искусстве, занимает видное место на рубеже восемнадцатых – девятнадцатых веков. Она была возобновлена в нескольких последующих десятилетиях.

Мавританские и исламские стили были более влиятельны, т.к. они использовались в более широком спектре зданий и помещений. Данные стили более эффективно сочетаются с крупными европейскими формами (классическими и готическими) и индийскими элементами, они стали особенно важными в конце девятнадцатого века, в качестве архитектурного языка на выставках и отдыхе. В Индии в конце 19-го и начале 20-го века, были сформированы гибридные стили из готики, византийского, индийского и классического стилей (на железнодорожных вокзалах и в Нью-Дели). Первые восточные строения в Великобритании были экзотическим дополнением к садовой мебели. Китайские храмы и павильоны, часто несущие лишь отдаленное сходство с реальной китайской архитектурой, были построены в 18-м веке в Стауэрхеде, Стоу, Стадли Роуле, Алтон Тауерсе, Шубороу, Вобурне (рис.1), Уорокстоне, Блэре в Шотландии. Построенный Китайский павильон в Виргинии Вотер – всё это попытка создать живописные и интимные характеристики китайских садов. Таким образом, восточные черты, а также большие частные сады были не только придатком, причудливым и якобы объективным представлением другой культуры, но и вспомогательным средством для освобождения воображения, и расширения просторов для отдыха и развлечений.

Китайские сады также привлекли к себе внимание, т.к. некая запущенность и несимметрич-

ность элементов создавала гармоничную композицию, приближенную к природе. В некоторых местах, особенно на побережье, были созданы китайские или японские сады. Например в Фанамс Холле в Англии содержались японские и китайские сады с малыми традиционными архитектурными формами. Таким образом, парк и связанные с ним структуры, нашли публичное выражение. Эти более поздние простонародные формы смешивались с архитектурой отдыха, развлечений. Об этом говорят выставки, театры, кинотеатры, морские причалы и бальные залы.

Можно сделать вывод, что ориентализм был более связан с отдыхом, развлечениями и восстановлением здоровья и это действительно так. Если говорить о крупных архитектурных сооружениях, его влияние редко для этого периода. «Классические дома и дворцы 18-го столетия, общественные здания 19-го века представляют собой серьезный закрытый мир бизнеса, правительства, рациональности образования и культуры, в котором не было места для экзотичности Восточной архитектуры, в то время как на открытом воздухе парк с дикими эклектичными структурами выступал в качестве обрамления, иррациональных эмоций, недисциплинированного досуга»[9, 77с].

Крупные здания оставаясь классическими, содержали мавританские, египетские, или индийские комнаты, некоторые из них были облицованы китайскими обоями, обставлены керамикой, изделиями из слоновой кости, китайской мебелью Чиппендейла, лакированными изделиями, ширмами и сундуками, музыкальными инструментами. Предметное наполнение и внешние характеристики могут представлять новые грани культурного опыта и художественного наслаждения, но все же основной формой для общественных и частных зданий остается западная форма. Такое положение было отчасти из-за мощной критики, которая была обращена против восточных причуд. Были те, кто злоупотреблял китайской архитектурой и дизайном, пренебрегая правилами и интеллектуальными различиями. Товары страдали от избытка орнамента и были полностью непригодными для серьезной архитектуры. Египетская архитектура была сочтена слишком монументальной и напыщенной, а также неуместной по климатическим условиям. Мавританская и индийская архитектура были также климатически чужды, хотя и могли стать приемлемыми для использования в интерьере некоторых помещений (например, библиотек или бильярдных залов) или помеще-

ний со специфическими функциями(такими как ваннные комнаты).

Китайская архитектура и ее элементы (крыши, отделка наружных поверхностей, легкость конструкции, резьба и т.п.) вряд ли могла бы с практической точки зрения, применяться для крупных архитектурных сооружений. Частое использование египетских форм, с их крайностями в монументальности, угловатости, плотностью камня, плоскими крышами и отсутствием окон, также были нецелесообразными. Исключением были редкие случаи, такие как Египетский зал в Пикадилли (рис.2). Другие примеры включают в себя египетские дома на Хартфорде. Эти противоречия не применялись так остро к некоторым из форм индийской и исламской архитектуры, но открытые дворы и приемные залы, лоджии и глухие стены, казалось, не подходят полностью для северного климата.

Были распространены турецкие бани, в которых форма здания и их деятельность неумолимо вела к турецкому прототипу. Разнообразные сочетания куполов, арки, цветные стекла, колонны, облицовочная плитка, беседки, скамейки, фонари и украшения были подвержены сильному влиянию Востока. Все эти элементы являлись идентифицирующими признаками частных и муниципальных бань по всей Европе. Большое количество бань было построено в Англии, включая в себя турецкие бани на Джермин-стрит, Санкт-Джемессе в Лондоне и т.д. Открывались чайные, курильни и бильярдные комнаты, будь то в частных домах или на главных улицах города, выставках и отелях – имели отголосок восточной архитектуры. Таким образом, на Западе ориентализм нашел отражение в архитектуре, а именно в следующих постройках развлекательного характера:

- Выставочные павильоны ;
- Ландшафтный дизайн ;
- Кинотеатры;
- Бани;
- Бильярдные и курильные комнаты

Они были связаны с косвенным подражанием Востоку и адаптацией, созданием настроения. В современной архитектуре здания с восточными национальными мотивами строятся только в тех странах, к которым они принадлежат. Но также, как и ранее на Западе, Восточная архитектура распространена в проектировании выставочных павильонов. Например: китайский павильон на выставке 2010-го года, который имитирует форму и цвет китайского императорского дворца. В строительстве небоскребов, восточные мотивы

выглядываются лишь в украшениях, мелких деталях или в крупной форме, например в зданиях ОАЭ в Дубае. К примеру, ориентализм в современном ландшафтном дизайне выражен в дизайне сада в Мангейме, в Германии, в котором сконструирован китайский сад с чайным домиком. Данидинский китайский сад в Новой Зеландии также имеет китайские мотивы, как и Сад Спокойствия на Мальте, Сад Киото в Англии, в Австралии, Польше, а так же в Канаде, США, Ирландии и т.д.

Ориентализм в дизайне

Восточное ремесло было стремительно принято на Западе. В 17-м и 18-м веках, как только путешественники и купцы отважились на поездки в Восточные страны, тяга к Азии охватила Европу. «На первый взгляд можно было бы ожидать, что ориентализм, как стиль или категория европейского искусства обычно ассоциируется Ближним Востоком, в частности с Египтом и Северной Африкой...»[8,59с] Вдохновленные зарисовками и записками путешественников, а также импортным фарфором, дизайнеры обновляли мебель, интерьер и керамику, ориентируясь на образы китайского искусства, в результате чего получило развитие такое понятие как «шинуазри», то есть «китайщина». Несмотря на критику, китайские изделия присутствовали в большом количестве в домах аристократов, что также сильно повлияло на производство керамики в Европе.

Изделия из фарфора оставались дорогим удовольствием, и в значительной степени, привилегией высших классов. Покрытая глазурью керамика богатого кремового цвета, белый и кремовый рафинированный фаянс были разработаны с целью удовлетворения спроса среднего класса. Восточное же производство никогда не прекращалось, дабы адаптироваться к желаниям Запада.

Китайские обои со стилизованными цветами и деревьями были особенно популярны в 1750-х и 1760-х годах, они также использовались на протяжении всего периода в 18-х и 19-х веках [9,112с]. К 19-ому веку, западные заводы наполнили некачественная псевдо-восточная продукция, что возобновило поиск оригинальных изделий в Китае и Японии. Европейские гончары, подражая неглазурированным керамическим изделиям, добавляли псевдо-восточные украшения, иероглифы, и даже Китайскую печать и знаки к европейским формам. Им потребовалось некоторое время, чтобы научиться имитировать технику изготовления по восточным прототи-

пам. Бамбуковая и деревянная мебель, а также изделия из слоновой кости, лакированные изделия, шелк и бумага, обои, продолжали производиться в Азии.

Одним из примеров использования китайских мотивов в дизайне мебели является английский дизайнер Томас Чиппендейл. В 1754 году Чиппендейл опубликовал «Руководство для дворянина и краснодеревщика» (англ. *Gentleman and Cabinet Maker's Director*, в русской литературе известен под названием Директор), которое показывает китайский стиль, регулируемый его логическим способом конструкции. Стул отличался резьбой на задней стороне спинки, состоящей из геометрических линий (рис. 3). Кабинеты были высокими, двери с рисунком, решетки похожи на спинку стула. Часть их конструкций была разработана на основе традиционных китайских мотивов, шкафы, кровати и диваны были простыми, в которых не было архитектурного декора.

Экзотика изображается Чиппендейлом как коллаж из китайской архитектуры. Чиппендейл брал за основу китайскую архитектуру, выбрал некоторые из его символических деталей, а затем реконструировав их в стиле рококо, использовал китайские мотивы в проектировании мебели. Таким образом, в связи с экзотическими образами, его мебель выглядела эффектнее, чем оригинальная китайская мебель. Начиная с середины 19-го века, многие японские художники изучали западный стиль, а западные художники, под влиянием японских гравюр, фарфора, текстиля, и даже архитектуры, создавали новый стиль, названный «Японизмом». Для многих художников японское декоративно-прикладное искусство предоставило новые форматы для вдохновения, например ширмы и свитки с каллиграфией. Ко всему прочему, изделия в Японии поражали своим качеством. «Китайцы, конечно, производят лакируемое оборудование, но в Японии это искусство было доведено до совершенства, больше нигде не достижимого; действительно, часть их работы над барельефами смоделирована с нежностью и деликатностью...»[5,345с]

Дизайнер Кристофер Дрессер начал производство тканей с текстильными узорами, керамики, изделий из металла и стекла в японском стиле. Для других дизайнеров, работы которых испытывали на себе влияние Японии, таких как: Б. Д. Талберт (Мебель), Уолтер Крейн (текстиль и керамика), Томас Джекил (Мебель и интерьер) и Артур Сильвер (текстиль, обои и другие аспекты дизайна интерьера), японские гравюры

и ксилографии стали моделями для книжного дизайна и иллюстраций. Архитекторы и дизайнеры Е.В. Гудвин и В.Е. Несфилд также оказались под влиянием Японии, хотя и не посещали ее, этот интерес к Востоку помог им двигаться в сторону более легких форм. Норманн Шоу и С.С.А. Voyssey также находились под влиянием Дальнего Востока.

В работе Оуэн Джонса «Грамматика орнамента, 1856 г.», содержатся не только иллюстрации и комментарии к орнаментам из шестнадцати культур и эпох, но и устанавливаются законы и общие принципы организации формы и цвета в архитектуре и декоративно-прикладном искусстве. В книге содержатся египетские, ассирийские, византийские, арабские, турецкие, персидские (как древние, так и современные), индийские и китайские иллюстрации орнаментов. Оуэн Джонс говорил, что восточный дизайн следует за принципами декорирования, основанных на наблюдениях за законами природы, великими идеями, которые являются вечными и неизменными, хотя и представлены в различных формах и языках. Цвет всегда помогает формировать простые элементы и криволинейные, или геометрические, используется для сложного влияния через игру воображения. «В то время беспорядок в искусстве был очевиден в ремесле Запада. Работы Индии и других мусульманских стран представляли собой единство дизайна и мастерства в его применении и обработке»[7, 77с]. Он говорил об отсутствии различий между художником и ремесленником: человек, который мог бы вылепить красивую миску, вазу, стул или стол был таким же художником, как живописец или скульптор. Такое искусство должно быть облагорожено знанием, суждениями о красоте, а не стоимостью. Для лучшего искусства использовались наименее дорогостоящие материалы. Одним из известных дизайнеров был Кристофер Дрессер. Он, проанализировав все ремесла, в свою очередь: мебель, дизайн интерьера, ковры, ткани, керамику, стекло и металлические изделия, оборудование и витражи, сделал выводы, что они в целом соответствовали принципам стилизации, а не имитации, сделав заключение, что даже самые обычные изделия из Японии и Индии никогда не были плохи в искусстве. Выпускаемые этими странами изделия гармоничны в колористическом решении и форме, и то же самое можно сказать о Персии и Китае, Марокко и Алжире.

Что касается влияния Индии на дизайн, то тут целесообразно отметить Индийский тек-

тиль, который был популярен в Европе. Европейцы полюбили индийские изделия из хлопка, ситца, муслина, шелка, шелковые и хлопчатобумажные смеси. Высококачественный шелк и ситец ручной росписи производились для знати и состоятельных людей; набивной ситец для среднего класса, и хлопчатобумажная ткань – для менее обеспеченных людей. Как и в случае с керамикой, при изготовлении текстиля, руководствовались европейскими вкусами. Одним из популярных мотивов было цветущее дерево. Рисунки были разосланы в Индию для индийских художников. Индийский текстиль настолько превосходил своих европейских конкурентов, что даже становился угрозой существованию отечественных производителей. Ковры Индии, Персии, и Марокко уподоблялись саду, полному цветов. Европейские ковры никогда не производили такого эффекта от нехватки навыков в орнаментировании. Революция в конце 19-го века в ремеслах и дизайне должна была помочь азиатским мастерам открыть вновь истинные источники и превосходство их искусства, а также перемешать их с европейскими дизайнерскими идеями. Эти усилия для разрушения различий между изобразительным и декоративным искусством, а также создание новых эклектичных канонов вкуса, совпали с переоценкой восточных образцов и украшений, а также работ азиатских мастеров. Работы архитекторов, дизайнеров 17-х и 18-х веков, которые практиковали изготовление вещей с восточными мотивами, стремились к экспансии во вкусе и языке дизайна, ставили задачу достигнуть чего-то более глубокого, возвращения к жизни и очистки западного прикладного искусства, к революции в форме и технике, а также дизайне. Они также надеялись воссоздать гильдии гончаров, производителей ковров, текстильных рабочих и ювелиров, каменщиков, декораторов, слесарей и плотников. Кристофер Дрессер считал, что контакт с европейцами, к сожалению, приводит к ухудшению восточного искусства. Об этом также упоминал Джордж Бердвуд : «Большое количество факторов способствовало развитию декоративно-прикладного искусства в Индии. Есть простые архаичные формы коренных негроидных племен, которых сейчас можно встретить лишь в горах, или в более в доступных возвышенностях Центральной Индии; дикие фантастические формы племени Восточных Гималаев; чудовищные формы дравидийских рас Дахан; примитивные арийские звери и цветочные формы Индостана...» [4,147с].

В Индийских изделиях также наблюдались все более и более беспородные формы как результат влияния европейского общества на Индийское искусство, и прежде всего это отобразилось на механической продуктивности в Бирмингеме и Манчестере.

Благодаря широкой коммерциализации, изделия, подражающие Восточным вещам, имели широкий круг влияния на ткани, конструкцию одежды и орнаменты. *Ориентализм* выводился на общенациональные мероприятия и стал важным аспектом внутренней отделки общественных зданий, выставок и домов среднего класса. Дешевые подделки появились в домах людей классом ниже. С 17-го по 20-го век, западные производители керамики, мебели, текстиля и обоев соперничали как друг с другом, так и с оригинальными Восточными изделиями в технике и декоративном оформлении.

К 19-м веку, мир искусства, в частности дизайна, перешел к переоценке прежних традиций. Кроме того, во второй половине 19-го века, это было одной из главных задач в авангарде, дабы разрушить различия между изобразительным и прикладным искусством, чтобы уравнивать ремесленников с художниками и утвердить необходимость для художников также быть ремесленниками. Это было связано с тремя основными событиями этого периода:

- Первым, начиная с 1830-го года, было беспокойство о том, что промышленные технологии массового производства производят вещи, которые представляли серьезный спад в искусстве и ремесле.
- Вторым был поиск безраздельного искусства, полная интеграция архитектуры и ее внутренней среды.
- И третьим был приход простоты, которая реагировала против беспорядка викторианского вкуса при помощи более легких цветов, компактно расставленной мебели, оставляя место для ярких ковров, текстиля или обрамленных гравюр.[9,106с]

Переоценка восточного искусства иногда искусно фиксирована в расовой иерархии, а восточное мастерство и художественные ценности были искажены, чтобы удовлетворить споры Запада о взаимосвязи между промышленным производством, ремеслами и дизайном. В случае с Японией, данная ситуация имела место в 1860-м году и привело к японской моде, которой серьезно следовали многие художники.

Восточный стиль предложил пристанище от модернизации в 19-м веке. Убежище имело

два аспекта: декадентская мечта аристократов и чистая красота для искусства. «Зигфрид Гидион указал различия между Востоком и Западом: Западный человек в 19-м веке тосковал по атмосфере его собственной среды. На Востоке также есть богатые и бедные, но у них есть время и отдых, на Западе же этого никто не имеет. Западная жизнь стремится к напряжению, Восточная жизнь к релаксации. Данный образ жизни в основном практиковали аристократы. Восточная мебель, такая как турецкие диваны способствовали их удовольствиям жизни.»[6, 472]

«Восток на Западе предстает во всех видах искусства. Так, сегодня в области архитектуры мы видим выдвигание восточных архитекторов в когорту наиболее знаменитых и известных, востребованных не только на Востоке, но и на Западе»[1, 357с]. В нынешнее время, как и в прошлом, экзотические акценты дают искомый эффект: «Китайщина приносит мирскую изысканность в пространство», говорит декоратор Кэти Риддер. Ориентализм так же сильно влияет на дизайн мебели, можно привести множество примеров: например, стул Вишбоун Ганса Вегнера. Ее собственные проекты являются интересными примерами, от стульев из бамбука до полностью оформленного интерьера (рис.4). Дизайнер Альберто Пинто использовал различные восточные традиции в создании интерьеров (рис.5), французский дизайнер Саша Лакик создает мебель как в современном так и в восточном стилях (рис.6). Дизайнер Томас Джейн указывает, что в «китайщину» введены новые формы и палитры в западном стиле. Материалы могут меняться с течением времени, но Восточный стиль по-прежнему привлекателен много столетий спустя. Восточные мотивы использовались не только отдельными дизайнерами, но и фирмой Икеа. Выпускали лампы из японской бу-

маги, кровати, раздвижные панели, шторы, обеденные столы.

Заключение

В искусстве, ориентализм был использован для воссоздания до-индустриального мира, для ремесленного производства.

В архитектуре, ориентализм положил начало новым союзам, новым синкретическим подходам, переходу формы в функцию, и свежему языку для зданий, предназначенных для быстро растущей индустрии досуга. В дизайне ориентализм производил новые ощущения в целом ряде артефактов, революционных подходах к орнаментам, различных способов обработки пространства, цветов, композиций и фактур. Во всех этих видах искусств, часто результат – глубокое расширение психологического состояния, освобождение от существующих ограничений, налагаемых промышленностью. В каждом из них повторяется призыв к иной культурной традиции, чем попирали существующие консервативные каноны.

Все культурные заимствования, которые составляют распространенное явление художественного ориентализма были обеспечены в политической, социальной и экономической обстановке неэквивалентного обмена.

«Западу самой судьбой было предопределено познакомиться со своеобразием восточного духовного склада.» [3, с. 105].

Таким образом, ориентализм как стилевое направление получил широкое распространение, способствуя усилиям по возрождению ремесел с целью обогащения. Исходя из этого, можно сделать вывод, что Восточная культура воспринималась не только как «чужая» или «инаковая», но и как творческое вдохновение для Запада.

Литература

- 1 Mahlina S.T., Vostok na Zapade – Dialog kultur v ucloviyah globalizatsii: XI Mezhdunarodnyie Lihachevskie nauchnyie chteniya: Dokladyi, 2011. – 420 с.
- 2 Said E., Orientalizm – Izd. Russkiy Mir', 2006. – 398с.
- 3 Yung K. G., O psihologii vostochnyih religiy i filosofiy ., g. M.: Izd. Medium1994. – 256 с.
- 4 Birdwood G. C. M., C.S.I. – M.D., EDIN. – The industrial arts of India. London: Chapman and hall, limited, 1884. – 180 с.
- 5 Dresser C., Japan, Its architecture, art, and art manufactures издат. – 467с.
- 6 Jones' O., Grammar of Ornament. – Beenard quaeitch, 1868. – 167 с.
- 7 Macfie A. L., Orientalism. – Longman Publishing Group, 2002.– 200 с.
- 8 Mackenzie J., Orientalism: history, theory, and the arts. – Manchester University Press, 1995. – 209 с.
- 9 Turner B. S., Orientalism, postmodernism and globalism., London – Routledge, 1994. – 228 с.

Li Alexandra Gennadievna graduate student of the Kazakh National Academy of Arts im. T. Zhurgeneva, supervisor candidate
bp, associate professor of mowing Kambar Sapashevich, Almaty, Kazakhstan

Приложения

