

ЯПОНИЯ: МУЗЕИ КАК НОВОЕ СОЦИАЛЬНОЕ ПРОСТРАНСТВО

М.П. ГЕРАСИМОВА

Кандидат филологических наук
Институт востоковедения РАН

Ключевые слова: музей, выставка, коллекция, искусство, художественность, социальное пространство

В силу особенностей национального миропонимания и исторического развития музейная институция в Японии имеет сравнительно короткую историю (первые музеи в Японии появились только во второй половине XIX в. в ходе проведения реформ по западному образцу), не похожую на истории музеев западноевропейских стран.

«У японцев ко всему музеи и выставка», - писал в 1926 г. русский писатель и журналист Б.Пильняк, делясь своими впечатлениями о Японии¹. Он с удивлением отмечал, что в любом городе, в любой деревушке Японии по самым различным поводам устраиваются выставки и существуют собственные музеи, часто тематические, иногда совсем небольшие. Это наблюдение справедливо и по сей день, но в тот период «мода на музеи» в Японии была новым явлением, свидетельствующим о прогрессивных переменах, происходивших в жизни японского общества.

Как и многое другое в стране, лишенной в течение двух с половиной веков общения с миром, эта мода была результатом знакомства с западноевропейской культурой, которое началось лишь в середине XIX столетия. До этого времени военно-феодальное правительство Токугава с 1641 г. проводило политику самоизоляции страны от внешнего мира - *сакоку*. Ее гражданам под страхом смертной казни не позволялись какие-либо отношения с иностранцами, запрещены были т.н. голландские науки - *рангаку*, под которыми подразумевались достижения европейцев в области естественных и гуманитарных наук. После Реставрации Мэйдзи 1867 г., в результате свержения военно-феодального правительства, Япония установила контакты со странами Запада, стала кон-

ституционной монархией, вступила на путь капиталистического развития и стала усердно усваивать опыт западных стран в решении социальных проблем.

В это трудно поверить, но японцы узнали о существовании музейной институции лишь в конце 50-х гг. XIX в., когда в Японию из Америки вернулась группа японцев, получившая разрешение на поездку в Америку после заключения 29 июля 1858 г. японо-американского договора о дружбе и торговле. Напомним, что к этому времени не только были давно известны, но стали неотъемлемой частью общественной жизни в Европе Британский музей в Лондоне (1753) и Эрмитаж в Санкт-Петербурге (1765), коллекция произведений искусства Ватикана (1769) и Королевская коллекция Вены (1770), Королевская коллекция Дрездена (1770) и Национальный музей науки в Мадриде (1771), и первый большой публичный музей Лувр (1793).

ВЫСТАВКИ КАК ПРЕДТЕЧА

Отсутствие музеев в Японии вплоть до середины XIX в., как и многие другие факты и явления социальной жизни, объясняется особенностями национального миропонимания. В частности, у японцев, склонных воспринимать мир как всеобщую взаимосвязанность вещей, не возникало желания лишить предмет, сколь бы ни был он эксклюзивен, места, кото-

рое тот занимал изначально, и сделать его экспонатом, лишив, таким образом, присущего ему контекста, что нарушило бы естественный порядок, существующий в гармонической Вселенной. Вследствие этого все предметы «функционировали» в соответствии с тем, для чего были предназначены, и коллекционирование как вид деятельности японцам не было известно, а ведь обычно именно оно приводило на Западе к созданию музеев.

В Японии музеи стали создавать, как уже говорилось, в новое время², которое исчисляется с момента открытия страны для общения с окружающим миром и проведения реформ по западному образцу. Однако возникновение музеев в Японии было следствием не только законодательных актов правительства Мэйдзи. Сильнейшим импульсом послужила четко проявившаяся в обществе потребность не только в приобретении новых знаний, которые можно было получить в просветительских музеях, но и в новом социальном пространстве, в котором возникали бы качественно новые взаимоотношения между людьми.

Понятие «социального пространства» как «тенденция акцентировать субстанцию, то есть реальные группы, в попытке определить их по численности, членам, границам и т.п. в ущерб отношениям, а также с интеллектуалистской иллюзией, которая приводит к тому, что теоретический, сконструированный учебными, класс рассматривается как реальный класс, реально действующая группа людей»³, было введено французским социологом и философом Пьером Бурдьё (1930-2002). Для Японии строительство нового общества и раз-

витие по пути, уже пройденному другими капиталистическими странами в условиях устоявшейся иерархической системы и регламентированных отношений между представителями разных классов, последнее было не только важно, но и необходимо.

Трудно сказать, насколько четко это осознавалось в первые годы проведения реформ, но в 1870-е гг. необходимость в существовании нового типа взаимоотношений проявилась со всей очевидностью.

Впервые японцы почувствовали, что могут свободно общаться друг с другом независимо от статуса и социального происхождения, объединенные общим интересом, во время первой в истории Японии большой выставки, которая была проведена в октябре-ноябре 1871 г. в Киото - городе, который не только в течение более десяти веков был столицей Японии, но и по сей день считается особо почитаемым местом, ассоциируемым с зарождением национальных традиций. Тем не менее, Киото, будучи включен в общий ритм переустройства государства, стал местом самых крупных нововведений по западному образцу во всех областях. Были модернизированы даже традиционные отрасли производства. На фоне торжества «прозападной» ориентации одна из первых, созданных в Киото, коммерческих компаний - Киотская компания по проведению выставок (*Кёто хакурай кайся*) - в помещении Западного монастыря основного обета Ниси Хонгандзи устроила выставку, где были представлены лишь предметы японской старины, большинство из которых обладало высокой художественной ценностью.

Значение выставки как мероприятия, положившего начало обновлению многих форм социальной жизни в Японии, было настолько велико, что сегодня место ее проведения стало достопримечательностью, о чем свидетельствуют установленная там памятная стела и пользующиеся спросом посетителей этих мест печатные материалы, рассказывающие о том, как это происходило.

Успех превзошел все ожидания. Вскоре выставки, на которых демонстрировались предме-

ты традиционной материальной культуры, иначе говоря, различные артефакты, или «вещи» *буссан* (букв. «изготовленные вещи»), как их называли в Японии, стали проводить регулярно, приурочивая их к тем или иным событиям (с 1871 по 1928 гг. было устроено 56 выставок). Посещаемость неизменно была высокой.

Следует подчеркнуть, что выставка в Киото была проведена как раз в то время, когда стремительный процесс вестернизации начал вызывать в Японии чувство протеста. В Киото это ощущалось особенно остро. Опасность уничтожения памятников, связанных с историческим прошлым, была вполне реальной. Вопрос о том, как должен развиваться город, который японцы называли «родиной своей души», стоял со всей остротой. В этих условиях оказалось, что выставки имели большое социальное значение: на них собиралось множество народа, интерес к вещам становился поводом для общения и обсуждения волнующих всех проблем. В связи с этим, японские историки говорят, что «Киото вступал в новую жизнь как демократический город»⁴. Налицо было то, что впоследствии Пьер Бурдьё определил как социальное пространство, иными словами, «реально действующая группа людей», объединенных не системой установленных взаимоотношений, а «интеллектуалистской иллюзией», т.е. общими интересами⁵.

Одной из основных причин успеха подобных выставок были не просто любопытство или ностальгия, но и характерное для японцев отношение к «вещам». В восприятии японцев вещи, а тем более предметы старины - всегда явление не только физического, но и духовного мира; они соединяют настоящее с прошлым, снимая ограничения с времени и пространства⁶. Кроме того, вещь - это связующее звено между Природой и человеком, не просто полезный или красивый предмет, но и объект с унаследованной от Природы сокровенной сутью, выявленной изготовившим ее мастером.

Важно подчеркнуть, что изготовление чего бы то ни было не предполагало своей целью создать

нечто, обладающее художественной ценностью, а в силу особенностей национального миропонимания рассматривалось как нравственный долг, как действие, угодное японским богам - *ками*, сотворившим прекрасный мир, в котором людям посчастливилось жить.

Стремление **выявить в предмете сокровенную суть, которой тот наделен от Природы**, сопровождало любой процесс, имеющий целью «изготовить», «смастерить» и т. п., и таким образом труд становился творческим актом, а изготовленный предмет был единственным в своем роде, неповторимым как сама Природа. Это обуславливало его художественную ценность, о чем мастер и не догадывался, выполняя свой нравственный долг. Разумеется, из этого не следует, что все артефакты, созданные японцами вручную, одинаково хороши, но в целом, заимствуя выражение русской художницы Варвары Бубновой (1886-1983), более 30 лет проработавшей в Японии, в них всегда «вложен дух искусства». «Для японца нет большого и малого искусства, для него *какэмоно* (вертикальный живописный свиток, из бумаги или шелка, наклеенный на отороченную узорным кантом основу, по верхнему и нижнему краям которой закреплены деревянные валики. - *прим. авт.*) - не только картина с глубоким содержанием, но и прекрасно сработанная и оформленная вещь, а глиняная чашка - не только полезный предмет, но и продукт труда, в который был вложен дух искусства»⁷.

И несмотря на это, а вернее - именно поэтому, японцам незнакомо было понятие «искусство», а слово *гэйдзюцу*, которое сегодня является переводом на японский языка слова *Art*, появилось в японском языке только в середине XIX в. как калька с европейских языков. До того времени широкоупотребительным было слово *гигэй*, понимаемое как техническое искусство, техническое мастерство, искусство⁸. *Гигэй* не предполагало каких-либо дефиниций, и зачастую то, что японцы характеризовали как *гигэй*, западноевропейская традиция в равной степени могла рассматривать и как изобразительное искусство, и как ремесло.

Это в очередной раз подтверждает факт, что в Японии не было деления на искусство и ремесло, «художественное» и «не художественное», поскольку, как уже говорилось, в силу особенностей мотивации процесс изготовления был актом, близким к творческому, отчего и японские изделия ручного труда отличались неповторимым своеобразием и расценивались первыми европейцами, побывавшими в Японии, как произведения искусства. Они скупали их в большом количестве, часто за бесценок, и сегодня эти предметы японского быта составляют гордость многих музеев на Западе.

Следует отметить, что к 1870-м гг. отставая в научном и техническом отношении Япония уже приняла участие в нескольких международных выставках, где были представлены их *буссан* - артефакты, различные вещи, изготовленные японскими мастерами в основном вручную. Сохранившиеся с тех времен записи устроителей и посетителей выставок являются свидетельством того, как высоко они были оценены в Европе. В частности, английский консул сэр Резерфорд Олкок (1809-1897) в 1862 г., отбирая из своей коллекции японские экспонаты для Большой международной лондонской выставки, писал: «Во всех ремеслах японцы, несомненно, превзошли всех. Я без колебания заявляю, что их фарфор, их бронза, их шелковые ткани, их лаковые изделия, их работы по металлу, а также их произведения изящных искусств по дизайну и по исполнению не только конкурируют с лучшими европейскими образцами, но представляют продукцию, которой мы можем всего лишь подражать»⁹.

Интерес, который вызывали у иностранцев японские артефакты *буссан*, хотя и не способствовал усвоению японцами понятия «художественность», вызвал переоценку собственных материальных и культурных ценностей, к которым относились и изделия ремесел. Появился взгляд на эту продукцию как на статью дохода. В государственном масштабе именно продукция ремесел была положена в основу национально-экономического проекта, раз-

работанного для развития международной торговли. Одновременно появились торговцы предметами старины и изделиями, изготовленными известными мастерами. Некоторые из них стали разделять насаждаемый правительством взгляд на *буссан* как на статью дохода. Однако были и такие, у которых коммерциализация того, что традиционно было повседневно исполняемым нравственным долгом, т.е. творческое отношение к производительному труду как к одному из способов гармонизации взаимоотношений человека и Природы, вызывало протест.

Все «за» и «против» по поводу отношения к артефактам, которые все еще не рассматривались широкими массами как произведения искусства (само это понятие еще не укоренилось в сознании японцев), со всей остротой вставали в период подготовки и проведения выставок, устраивавшихся после 1871 г. в Киото почти ежегодно. Интерес к ним не ослабевал не только среди японцев, но и среди иностранцев, чему особенно большое значение придавали их устроители.

На первых порах мастера-изготовители и торговцы предметами старины принимали участие в отборе экспонатов, руководствуясь традиционными критериями философско-поэтического толка, однако спустя некоторое время они были исключены из управления Киотской компании по проведению выставок. Причиной послужило несоответствие их взглядов с политикой правительства, считавшего приоритетной задачей развитие промышленного производства, чему должны были способствовать поддерживаемые им выставки - т.н. *Найкоку кангё хакуранкай* (букв. Всеяпонские промышленные выставки). Искусство в понимании людей, проводивших в жизнь эту политику и организовывавших теперь выставки, было неотделимо от коммерции. Случалось, что «несогласные» торговцы предметами старины и художественными артефактами открывали свои собственные выставочные залы¹⁰.

Таким образом, социальное пространство, в котором люди, объединенные общим интересом, могли общаться, проходило по-

верку на прочность. Не будет ошибкой сказать, что если в западноевропейских странах предтечей музеев были частные коллекции, в Японии это были выставки. Они несли просветительскую функцию, и на них закладывались основы демократических отношений между людьми.

СТАТУС МУЗЕЯ И ЕГО РОЛЬ

Что же касается другой составляющей музейной и выставочной деятельности, а именно - воспитания художественного вкуса, понимания сущности искусства и его значения в жизни общества, не будет преувеличением сказать, что в ту пору, когда художественные музеи «входили в моду», в Японии их роль, в отличие от Запада, была ничтожной. Произведения национального искусства широкие массы Японии все еще не воспринимали как таковые, поскольку традиционная мотивация их создания, как уже говорилось, была совершенно иной. Как экспонаты они рассказывали об эпохе, социальной среде, свидетельствовали о степени мастерства создателя, вызывая не столько чувство эстетического наслаждения, сколько познавательный интерес, и это было главное, - чувство эстетического наслаждения традиционно не было самоценным.

Знакомство же с западноевропейским искусством вносило новый нюанс в миропонимание японцев. Не привыкший выделять себя из окружающего мира, именуемого Природой, японец, стремившийся достичь состояния *муга* (букв. «не-я»), чтобы, уйдя от собственно «я», слиться с объектом, и только тогда, постигнув его суть, выразить именно ее, с удивлением обнаруживал, что артефакты не только могут, но и должны передавать «видение мира» их создателя, что выражение собственного восприятия приветствуется, и личностное заслуживает внимания и уважения. Эти ценности западной цивилизации могли быть поняты только через ее искусство.

С 20-х гг. XX в. образованных и патриотически настроенных людей в Японии тревожил вопрос о том, насколько изменилось сознание их соотечественников, го-

товы ли они жить в условиях буржуазной демократии или все еще находятся в плену феодальных традиций. Одним из них был представитель «новой космополитической элиты», впоследствии профессор экономики Токийского университета Ёситаро Вакимура. Работа в университете не мешала ему успешно совмещать преподавание экономики с искусствоведением, заниматься коллекционированием произведений искусства и просветительской деятельностью, периодически выполнять чиновничьи функции на государственной службе. Роль, которую он сыграл в экономическом и культурном развитии Японии в послевоенный период, огромна¹¹. В 1951 г. он был удостоен звания заслуженного деятеля культуры Японии.

Ёситаро Вакимура был озабочен тем, насколько общественное сознание японцев соответствовало духу времени и тем переменам, которые происходили в жизни общества, и можно ли говорить о наличии у японцев чувства личной независимости. Он полагал, что в решении этой серьезной проблемы более всего может помочь пробуждение интереса к искусству, поскольку свободное формирование собственного вкуса и пристрастий дает возможность почувствовать себя индивидуальностью. Искусство он считал также лучшим средством воспитания японцев в духе демократии.

Кроме того, Вакимура полагал, что художественные музеи могут участвовать в регулировании социально-политической культуры, способствуя установлению взаимосвязи между участниками политического процесса, помогая достичь согласия между разными социальными кругами и объединяя их усилия для достижения определенных социально значимых целей.

Убеждения и устремления Вакимуры были ориентированы на проблемы, которые диктовало время. В 1910-е гг., когда в японском обществе усилились демократические тенденции, активно усваивались политические и философские идеи Запада, Япония, можно сказать, проходила ускоренный курс развития, поэтому в ее идейном и идеологическом ми-

ре в тот период одновременно существовали направления, которые в Европе последовательно сменяли друг друга.

Интеллектуальные элиты Японии «примеряли на себя» литературную и артистическую моду Запада самых разных направлений, а образованная часть общества, вполне усвоив «западное» понимание искусства, много внимания уделяла рассмотрению его значения и роли в обществе.

В университете Вакимура увлекался экономическим учением Маркса. Одновременно с этим на него оказали огромное влияние труды английского писателя, поэта и художника Джона Раскина (1819-1900), уделявшего равное внимание вопросам преобразования общества в целом и теории искусства.

Признание Раскиным искусства средством, дающим возможность раскрыться индивидуальности в каждом человеке, вкупе с экономическими идеями левого толка, его убежденность в том, что эстетическое чувство и понимание прекрасного являются неперемennыми условиями для создания обстановки, в которой отдельная личность переживает позитивные чувства, а сообщество людей строит справедливое общество, вызвали особый интерес и сочувствие японского профессора экономики¹².

После окончания войны, отмечая упрочение в Японии позиций среднего класса, Вакимура, убежденный в том, что оно будет сопровождаться интересом к искусству, развернул активную деятельность, направленную на создание пространства, в котором представители разных социальных групп могли бы свободно общаться, объединенные общим интересом. «Идеальной площадкой» для этого, по его мнению, были музеи.

Ёситаро Вакимура делал все, от него зависящее, ради того, чтобы музеи в Японии стали тем местом, где японцы, независимо от социальной принадлежности, материального достатка и идеологических убеждений, свободно общались друг с другом напрямую, и верил, что таким образом можно будет развивать политическую культуру в самом прогрессивном направлении.

Вопрос о том, насколько был прав Ёситаро Вакимура, мог бы стать темой специального исследования, но несомненно одно - японцы почувствовали вкус к музеям. Сегодня их в Японии великое множество - государственных, префектурных, муниципальных, частных, японского, восточного и западного искусства. Их число постоянно растет, и знаменательно, что музеи западного искусства появляются и в отдаленных районах, в маленьких городках.

¹ Пильняк Б. Корни Японского солнца. М., 2004. (*Pilnyak B.* 2004. *Korni yaponskogo solntsa.* M.) (in Russian)

² Подробнее см.: Герасимова М.П. Из истории учреждения музеев в Японии // Восток/Oriens. 2014. № 5). (*Gerasimova M.P.* 2014. *Iz istorii uchrezhdeniya muzeev v Yaponii* // *Vostok/Oriens.* № 5) (in Russian)

³ Бурдые П. Социология социального пространства. М., СПб, 2007.

⁴ Тобисима Икадо. *Siryo. Kyoto-no rekishi. Dento to kakushin* (Материалы по истории Киото. Традиции и нововведения). Т. 1. Киото. 1991, с. 625 (на яп. яз.).

⁵ Бурдые П. Указ. соч., с. 14.

⁶ Подробнее см.: Герасимова М.П. Образы вещей в произведениях Кавабата Ясунари // Вещь в японской культуре. М., 2003. (*Gerasimova M.P.* 2003. *Obrazy veshchei v proizvedeniyakh Kavabata Yasunari* // *Veshch v yaponskoiyu kulture.* M) (in Russian)

⁷ Цит. по: Бубнова В. О японском искусстве // Знакомьтесь, Япония. 1997. № 16, с. 36. (*Bubnova V.* 1997. *O yaponskom iskusstve* // *Znakomtes, Yaponiya*) (in Russian)

⁸ *Camo Dосun. Bijutsu to kaiso kinsei-no kaisosei to bijutsu no keisei.* (Искусство и социальные слои - социальные классы в новое время и формирование "искусства" в Японии). Токио, 1996 (на яп. яз.).

⁹ Цит. по: *Kikuchi Yuko. Japanese Modernisation and Mingei Theory* // *Cultural Nationalism and Oriental Orientalism.* London, 2004, p. 89.

¹⁰ *Ямамото Масако. Meiji Kyoto-ni okeru kansei "bijutsu" gainen-no jyuyo: Kyoto-no hakurankai to bijutsu sho bijutsukan-o megutte* (Как реагировали в Киото в период Мэйдзи на смысл, вкладываемый властями в понятие "искусство": Киотская выставка, торговцы предметами искусства, художественные музеи) // *Core ethics.* Вып. 5. Киото, Ун-т Рицумэйкан, 2009. с. 394 (на яп. яз.).

¹¹ Подробнее см.: *Hein L.E. Reasonable Men, Powerful Words: Political Culture and Expertise in 20th Century Japan.* University of California Press. Washington-Los Angeles-London, 2004.

¹² Подробнее см.: *Hein L.E. Modern Art Patronage and Democratic Citizenship in Japan* // *The Journal of Asian Studies.* Vol. 69. № 3. Cambridge University, 2010.