

ЛАДА БАЛАШОВА¹

УОНАКУ, ИЛИ КОНЦЕПЦИЯ «ПУСТОТЫ» В СОВРЕМЕННОЙ ЯПОНСКОЙ МУЗЕОЛОГИИ

Абстракт

Статья посвящена феномену «пустого» музея в Японии. Данное направление японского музееведения рассматривается в национальном историко-культурном контексте. Особое внимание уделяется его истокам, развитию, эстетике и специфике на разных этапах эволюции. Автор прослеживает процесс взаимодействия и влияния западной культуры на формирование новой для Японии институции — музея, а также современное состояние музеологии в стране.

Ключевые слова

«Пустой» музей, биджуцу, бунтен, измото, японская музеология, эстетика пустоты.

В японском (и китайском) искусстве пустое пространство воспринимается как потенциальная сила. Пустота или *Yohaku* (белое пространство) открывает противоположное — форму. Каждый элемент отделенный *Yohaku* вносит порядок и идентичность другому. Данная философско-эстетическая концепция характерна для японских садов, искусства, в том числе фотографии, поэзии и архитектуры, и,

¹ Лада Балашова — кандидат искусствоведения, приглашенный лектор, Университет Эссекса (Великобритания)

наконец, — современного музея. 21 января 2007 года в Токио, в районе Роппонги, в самом центре Токийского мегаполиса, открылся пятый Национальный художественный музей Японии — один из самых престижных и дорогих культурных проектов правительства в эпоху после японского финансово-экономического «пузыря» (1986—1991). Здание нового Национального музея (буквально «Национального музея международного искусства») было спроектировано всемирно известным архитектором Курокавой Кишо (1934—2007) и обошлось в 250 млн фунтов стерлингов. Галерея площадью 14 000 кв. м является не только крупнейшей в Японии, но и превышает Музей современного искусства в Нью-Йорке (12500 кв. м). Многие эксперты по искусству и музеям резко критиковали Национальный художественный центр Токио за его кураторскую и управленческую политику во время планирования и строительства, поскольку он должен был стать последним дополнением к ряду «галерейных музеев» или того, что можно назвать «пустыми музеями». «Пустой музей» — особый тип музея, «не музей без аудитории», но музей без коллекции, постоянных экспозиции и кураторов. Музей такого рода вмещает временные выставки, спонсируемые и курируемые различными организациями, включая средства массовой информации, частные выставочные компании, а также местные и национальные художественные группы. С точки зрения посещаемости, НАСТ кажется довольно успешным. Из организованных в первом 2007 году выставок 69 принадлежали арт-группам и 11 музею в сотрудничестве с СМИ и другими организациями. Число посетителей достигло 1 млн 11 мая 2007 года — всего через три с половиной месяца после его открытия. Как следует из японского названия, музей фокусируется на произведениях современного искусства со всего мира. Уже в первый год открытия музея здесь состоялись выставки Моне («Искусство Моне и его наследие»), проходившая с 7 апреля

по 2 июля 2007 года, которая привлекла 709620 посетителей; «Молочница Вермеера и голландская жанровая живопись» (26 сентября — 17 декабря 2007) и «Весь мир в Париже: иностранные художники в Париже» (7 февраля — 7 мая 2007).

Указанные выше характеристики «пустого музея» напоминают раннюю политику Музея современного искусства в Нью-Йорке (МоМА) под руководством Альфреда Х. Барра, согласно которой Музей не должен был хранить произведения искусства более 50—60 лет после их создания, и каждая работа в их коллекции в конечном итоге должна была быть передана в Музей Метрополитен, Нью-Йорк. Во многом она также соотносится с недавней тенденцией среди музеев современного искусства в Европе и Северной Америки, которые отказываются от традиционной практики коллекции и постоянной экспозиции, чтобы постоянно идти в ногу с быстро меняющимися движениями, глобализацией, современностью. Однако создание НАСТ и развитие «пустого музея» в целом, следует рассматривать в ином контексте — культурно и исторически связанном, что отличает его от западных.

Нет никаких сомнений в том, что развитие художественных музеев в Японии во многом обусловлено растущим контактом Японии с Западом со второй половины XIX века. Япония быстро переосмыслила себя как новое национальное государство при конституционной монархии, соперничая с западными имперскими сверхдержавами, введя широкий спектр политических, культурных и технологических элементов из Европы и США. Именно в таких условиях концепция «художественного музея», идея музея была введена в Японии с Запада в конце XIX века, в период активного творческого взаимодействия после выхода страны из изоляции. Но в Японии, как и другие культурные феномены, она была переосмыслена и адаптирована уникальной национальной ментальностью. Причиной появления подобного

подхода к музею явилась сложность систематизации арт-объектов, которая начала происходить лишь в результате контакта с Западом. В Японии не существовала практики описания, к примеру, живописи и каллиграфии, в терминах «художник», «дата», «национальность». К 1880-м годам изучение сокровищ буддистских храмов способствовало десакрализации произведений искусства и их систематизации по западной модели.

Термин «художественный музей» на японском — *bijutsu hakubutsukan* или *bijutsukan* является составляющим из двух слов. Недавние исследования японских искусствоведов показали, что слово *bijutsu* (*биджуцу*) — «искусство», или, более конкретно, «изобразительное искусство», было буквально «изобретено» в начале 1870-х годов, когда западное слово и понятие «искусство» были переведены на японский язык. Если быть более точным, то именно в январе 1872 году *биджуцу* впервые появился в официальном объявлении экспонатов для Венской Всемирной выставки 1873 года. Термин был создан в процессе перевода государственными чиновниками списка категорий экспонатов, отправленных из Вены, который был написан на трех западных языках — немецком, французском и английском. Неясно, на какой вариант языка в основном ссылались переводчики, но очевидно, что они считали, что никакое существующее японское слово не подходит для описания этого «западного» термина и понятия. В японском переводе *bijutsu* сопровождалось примечанием переводчика, что «музыка, живопись, скульптура, поэзия и так далее называются *bijutsu* на Западе». Этот «официально изобретенный» термин впоследствии стал чрезвычайно популярен в городах как одно из многочисленных модных, современных, западного стиля слов, которые были введены в Японии в эпоху Мэйдзи, наравне с *bunka* (*бунка*, культура). Он состоит из двух символов: *bi* что означает «красота» и *jutsu* — «метод» или «умение». Конечно, на протяжении многих лет в Японии существовали различ-

ные формы того, что сегодня можно отнести к категории *bijutsu*, такие как живопись, керамика, скульптурные объекты. Тем не менее, они никогда не были описаны как часть того, что называется *биджуцу*.

Самое раннее упоминание о «художественном музее» в письменных источниках датируется 1861 годом — в дневнике делегатов Сегуната в США 1861 года, позже — в ряде записей правительственных чиновников, посетивших различные музеи за рубежом. Как институция, музей был явно «импортирован» правительственными чиновниками, которые, вернувшись из своего Гранд Тура по Западу, рассматривали его как компонент, необходимый для современного цивилизованного национального государства. Первый музей, учрежденный Министерством образования, стал, по сути, подготовкой к Международной Венской выставке 1873 года. Его коллекция основывалась на старых и новых артефактах, собранных в рамках подготовки к выставке, что позже было унаследовано Императорским (Национальным) музеем в Токио, открывшимся в 1889 году. Но основным источником современного японского музея явились художественные выставки — *Bunten* (Бунтен), подобие французского Салона, — престижная и влиятельная ежегодная выставка японского искусства, проводимая Министерством образования с 1907 года в парке Ueno (Уэно), Токио.

Работы экспонировались и оценивались по трем категориям — японское искусство «западного» направления — *seiyoга* (сейюга), традиционное — *nihonga* (нихонга), ставшее впоследствии ассоциируемым с Академией художеств (1889 год) и Школой изобразительных искусств (1898), и скульптура *chokoku* (чококу). Через избираемых Министерством судей и, в свою очередь отбираемых судьями работ для выставки и награждений, Бунтен оказал значительное влияние на ранний период развития современного японского искусства и сыграл основную роль в популярности и успехе движения нихонга через официальное призна-

ние его художников. До второй мировой войны национальная живопись нихонга оставалась ведущим направлением в Японии. Бунтен пользовался огромной популярностью. Например, в 1916 году выставку посетили 250 000 человек. Но, в отличие от западных выставок, характерной чертой Бунтена была традиционная система *измото*. В системе *iemoto (измото)* беспрекословный авторитет мастера зиждился на происхождении или родословной предыдущих мастеров или школ. Никакие попытки не предпринимались превзойти навыки или стиль мастера, ибо вызов рассматривался как предательство. Иерархии и укоренившаяся структура власти (сила структур) играли основную роль в выборе работ для выставок: мастер выбирал произведения только своих учеников, пытаясь не допустить работы, которые выглядели слишком современными или художников, которых они лично не знали. Подобные арт-группы монополизировали выставочное пространство до II Мировой войны, манипулируя музеями, в том числе Токийским художественным музеем Метрополитен Арт, в своих собственных интересах. «Пустой» музей — именно то, что требовалось художественным группам (*bijutsu dantai, биджцу дантай*) *измото* для своих выставок. Токийский музей стал первым из них. Открытый в 1926 году, внешне повторяющий западный канон музея — здание с неоклассическими колоннами, построенное британским архитектором Джосайей Кондаром, по своему принципу он не имел ничего общего с ним — ни постоянной коллекции, ни кураторов, вместо этого полностью полагаясь на временные выставки художественных групп.

В послевоенной Японии появляется новый тип «пустого» музея — музей Современного искусства префектуры Канагава (1951), который развивался в контексте кураторских практик европейских и североамериканских музеев XX века. Выставки арт-групп *измото* заменили временные экспозиции из произведений искусства, предоставляемых

другими музеями. Своей задачей кураторы музея видели в развитии исторических перспектив японского искусства после Мэйдзи. Но искусство и система измото продолжали удерживать свои позиции. Так, в Музее Тотиги конфликт между двумя сторонами стал особенно интенсивным в начале 1980-х годов. В результате было принято компромиссное решение — регулярный доступ художников измото через ежегодную конкурсную выставку (*kenten*, *кентен*). К 1980-м годам многие музеи современного искусства уже не пустовали — им удалось собрать свои коллекции и открыть постоянные галереи для своих экспозиций. Также и процессы, и последствия этих конфликтов привели к изменению институции музея и кураторской практики. Национальный художественный Центр Токио (2007), который является также «пустым» музеем, создан в результате взаимодействия арт-групп, куратора и других посредников. Это «контактная зона», то есть место, где происходит взаимодействие между различными культурами, японской и западной.

Большинство специалистов и представителей творческой интеллигенции в Японии активно поддерживают политику вестернизации музеев, которая уже в течение длительного времени ассоциируется в Японии с «модернизацией» и «культурализацией» (в данном дискурсе — синонимы). «Культурализация» (*bunka-ka*, бунка-ка) в японском языке является синонимом вестернизации. Филологически «культура» (*bunka*, бунка) — первоначально аббревиатура перевода западного слова «культура» в период Мэйдзи, означала «европейскую/американскую моду» и национальную политику «модернизации» и «вестернизации» страны. В разгар «музейного бума» в 1970-х и 1980-х годах Япония уже была второй по величине экономикой в мире. В этом смысле «вестернизация» была достигнута. Однако страна не была достаточно «культурализована», по мнению западноориентированных умов. Возникновение институции японского му-

зая с этой точки зрения понимается как форма культурализации Японии, пришедшая с Запада. Многие ученые указывают на сравнительно короткую историю музейной институции в Японии, которая началась только в 1872 году. В этом смысле он все еще «младенец в младенчестве» и почти на два столетия отстает от Европы — то есть находится еще на ранней стадии развития. Но, несмотря на многочисленную и жесткую критику внутри японского культурного общества «отсталости» национальных музеев, их игнорирования западных тенденций в музеологии, включая эко-музей и «софт-музей», реальное состояние можно представить, только объективно рассмотрев статистику. Многие японские музеологи обсуждают растущее значение культуры в японском обществе и поощряют эту тенденцию к культурализации. Такой термин как «век Культуры» стал преобладающим после доклада «Возраст культуры», составленного и изданного под руководством премьер-министра Ohira Masayoshi (1910–1980) в 1980 году, на который часто ссылаются при обсуждении о становлении и развитии музея как общественного учреждения культуры. Возрастающий интерес к культуре и музеям в Японии объясняется в докладе увеличением свободного времени в результате высокого роста экономики, что позволило горожанам проводить больше времени, наслаждаясь своими увлечениями и участвуя в образовательной деятельности.

В 1950 году в Японии был принят первый закон «Об охране культурных ценностей» и в 1951 году — закон «О музеях». В 1956 году, ранее чем где-либо в Европе (в 1971 году был только введен во Франции этот термин и система), в Японии открылся первый эко-музей. На данный момент их насчитывается более ста. В связи с социально-экономической эволюцией Японии, многие экомузейные опыты конца XX века и начала XXI века были развиты в городской среде — уникальная новая форма эко-музея. Сообщество прилагает значительные усилия, чтобы восста-

новить историческую память через свое наследие и в то же время заботится о своем современном наследии, которое является часто фактически инфраструктурой. Характерной чертой японских музеев, в особенности эко-музеев, является проблема экологии.

В настоящее время в Японии насчитывается около 5690 различных музеев (в 1955 году их было только 239), что ставит Японию на второе место после Соединенных Штатов по количеству музеев (18 000 музеев). По данным социального опроса 2015 года количество посетителей всех музеев в Японии примерно вдвое превышает население страны: 279 млн посетителей музеев в стране с населением 150 млн человек.

Следует заметить, что, строго говоря, все национальные музеи Японии — как художественные, так и любой другой специализации — уже не являются подлинно «национальными» институтами, но стали независимыми административными единицами с 2001 года, хотя они все еще в значительной степени финансируются правительством. В основном музеи создаются органами местного самоуправления (в меньшей степени зарегистрированными ассоциациями и частными лицами). Управление крупными национальными музеями осуществляется независимыми административными учреждениями. Например, Национальный институт культурного наследия управляет Национальными музеями Токио, Киото, Нара, Кюсю. Делегирование задачи независимой административной единице позволяет осуществлять автономное управление бизнесом и финансами в соответствии с методами корпоративного управления.

Помимо национального правительства, одной из организаций, которая играет важную роль в развитии музеев, является JAM (Японская Ассоциация музеев), основанная в 1928 году, старейшее музейное объединение в мире. Миссия Ассоциации заключается в проведении опросов и исследований, а также в предоставлении консультаций и помощи

для развития музеев в целях повышения уровня непрерывного образования молодежи и взрослых, а также японской культуры в целом. Музейные исследования и журнал JAM были в непрерывном издании с момента создания, за исключением перерыва во время Второй Мировой войны; его история и традиции являются одними из самых почтенных среди всех академических журналов в Японии. Кроме того, раз в пять лет JAM публикует «Музейную белую книгу» — обзор современного состояния музеев по всей Японии, содержащую исчерпывающие статистические данные о музеях страны. Однако, поскольку эта публикация не доступна на английском языке, информация о музеях Японии не получает широкого распространения на международном уровне. Пересмотру «Закона о музее» в 2008 году предшествовали также широкомасштабные исследования Японской Ассоциации музеев (JAM). Помимо JAM в Японии действует целый ряд других академических обществ, связанных с музеями: Музейное Общество Японии, Японское Общество исследований выставок, Японская Академия управления музеями (JММА) и Японское Общество документации искусства. Среди этих крупных академических обществ, JММА наиболее активное, которое публикует множество музейных журналов и работ. Деятельность JММА носит также и международный характер. Например, ежегодно, начиная с 1998 года, JММА приглашает одного или двух западных музейных коллег в Японию для проведения исследований и дебатов. JММА активно исследует и собирает информацию о тенденциях развития музеев за рубежом, изменения в политике и системах управления музеями, ищет новые подходы в музейной деятельности, которых еще не было в Японии. В результате многие музеи в Японии сегодня уделяют больше внимания своим коммуникативным функциям, с энтузиазмом планируя и предлагая выставки как форму образовательной деятельности. В изобилии предлагаются практические экспонаты в научных музеях и научных центрах, художественные ма-

стерские в художественных музеях и программы, такие как экологическое образование и интерактивные семинары по природе в музеях естественной истории. Эти программы предлагают образовательные мероприятия, которые государственные школы не могли бы обеспечить своими собственными ресурсами.

Значительная часть японской литературы о развитии музеев в Японии до недавнего времени была тесно связана со старым пониманием музейной деятельности. Эта тенденция отчасти объясняется тем, что японские музейные исследования происходят в академической сфере, кураторами университетского образования. В Японии кураторство подтверждается национальным сертификатом после четырехлетнего обучения в университете. Большинство публикаций японского музееведения используется в качестве учебников для подготовки кураторов в университете и написаны музееведами, которые изучают и преподают различные предметы, относящиеся к этому конкретному курсу.

Но быть похожими на западные музеи становится самоочевидной «нормой» для японских учреждений. Во всем мире музейная культура вступила в новую фазу. В то же время, когда музеи принимают международный характер, их роль в качестве основного сторонника региональной культурной самобытности, независимо от того, осознает ли общество эту роль или нет, приобретает как никогда важное значение. В этом дискурсе вестернизации феномен «пустого» музея для многих является результатом пренебрежения и непонимания Японией западной модели, то есть провала «правильной» вестернизации страны. Однако, как мы пытались показать в своей статье, основываясь на концепции его создателей, «пустой» музей является не только имманентной для японской культуры формой музея, но, что особенно важно в наше время и было всегда для Японии, центром взаимодействия с западной культурой, ее осмысления без потери национальной идентичности.

Ссылки

National Art Center, Tokyo. (2009). *About the Center*. [Online]. Available at: <http://www.nact.jp/english/outline.html> [accessed: 18 June 2018].

Prior, N. (2002). *Museums and Modernity: Art Galleries and the Making of Modern Culture*. Oxford: Berg.

Tanaka, S. (1993). *Japan's Orient: Rendering Pasts into History*. Berkeley: University of California Press.

Vergo, P. (1989). Introduction, in *The New Museology* / Ed. P. Vergo. London: Reaktion Books. P. 1–5.

Morishita, M. (2006). The *iemoto* system and the avant-gardes in the Japanese artistic field: Bourdieu's field theory in comparative perspective // *The Sociological Review*, 54 (2). P. 285–302.

Museums as contact zones: struggles between curators and local artists in Japan // *The Global Art World: Audiences, Markets, and Museums*. (2009) // Ed. H. Belting and A. Buddensieg. Ostfildern: Hatje Cantz. P. 316–27.

MEXT ed. Brochure of Present Status of Museum in Japan. Tokio: Japanese Association of Museums, 2008 // <http://japanese-museum.com/> [accessed: 18 June 2018].

<https://www.j-muse.or.jp/en/index.php/> [accessed: 18 June 2018].

<https://www.jma.or.jp/en/> [accessed: 18 June 2018].

<https://www.jpf.go.jp/e/project/intel/archive/information/1008/08-01.html/> [accessed: 18 June 2018].

<http://www.sac.or.th/databases/ichlearningresources/images/new-museology-communities-ecomuseums.pdf/> [accessed: 18 June 2018].

<http://www.tnm.jp/jp/organization/> [accessed: 18 June 2018].

<https://www.theguardian.com/travel/2012/feb/01/10-best-art-gallery-tokyo/> [accessed: 18 June 2018].

https://en.wikipedia.org/wiki/List_of_museums_in_Japan/ [accessed: 18 June 2018].

<http://www.wochikochi.jp/english/topstory/2010/12/museology.php/> [accessed: 18 June 2018].

LADA BALASHOVA

YOHAKU, OR THE CONCEPT OF EMPTINESS IN MODERN JAPANESE MUSEOLOGY

Abstract

The article is devoted to the phenomenon of the «empty» museum in Japan. This tendency in Japanese museum studies is considered in the national historical and cultural context. Special attention is paid to its origins, development, aesthetic and specifics at different stages of evolution. The author traces the process of interaction and influence of Western culture on the formation of a new institution for Japan — the museum, as well as the current state of museology in the country.

Key words

«Empty» museum, bijutsu, Bunten, iemoto, japanese museology, aesthetic of emptiness.