

## ДЕМОКРАТИЧЕСКИЕ ПРЕОБРАЗОВАНИЯ В ЯПОНИИ ПЕРИОДА ТАЙСЁ

Чиеко Оваки, аспирант

Харьковская государственная академия дизайна и искусств

**Аннотация.** В статье рассматриваются основные тенденции в общественной жизни Японии периода Тайсе. Особое внимание уделяется художественному процессу с целью выяснения обстоятельств, в которых осуществлял выставочную деятельность Давид Бурлюк.

**Ключевые слова:** Тайсё, художественная жизнь, демократические преобразования, футуризм.

**Анотация.** Чієко Овакі. Демократичні перетворення в Японії періоду Тайсьо. У статті розглядаються основні тенденції в громадському житті Японії періоду Тайсьо. Особлива увага приділяється художньому процесу з метою висвітлення обставин, за яких здійснював виставкову діяльність Давид Бурлюк.

**Ключові слова:** Тайсьо, художнє життя, демократичні перетворення, футуризм.

**Summary.** Chieko Ovaki. Democratic transformations to Japan of period Tajse. In article the basic tendencies in public life of Japan of period Tajse are considered. The special attention is given art process with the purpose of finding - out of circumstances in which David Burljuk carried out exhibition activity.

**Key words:** Tajse, art life, democratic transformations, futurism.

**Постановка проблемы, анализ последних исследований.** Период Тайсё в контексте художественной жизни Японии – явление малоизученное как на родине, так и за рубежом. Инициатором изучения этого периода был Хонма Масаёши, который в 1970 году занимал должность заместителя директора Государственного музея современного искусства Токио. В опубликованном им «Обзоре движения нового искусства в период Тайсё» [9] представлены воспоминания о художниках, которые играли центральные роли в движении авангардного искусства. В предисловии к изданию ученый писал: «Это движение в то время назвались Синко Биджюцу Ундо (движение нового искусства). Это было мощное движение, но оно закончилось вместе с окончанием периода Тайсё. С тех прошло более полувека, и если сейчас не упорядочим знания об этом периоде, то потом будет поздно...» Спустя четыре года Хонма издал свои материалы в виде реферата «Меморандум ассоциации футуристического искусства» в «Ежегоднике Токийского государственного музея современного искусства» (Выпуск в Сёва 48 год. Февраль 1975»), где он аргументировано доказал, что началом нового искусства в период Тайсё является деятельность «Ассоциации футуристического искусства» [10]. Вместе с тем, перечисленные публикации носят в целом характер мемуаров и, являясь бесценным материалом для исследователей, не содержат каких-либо научных обобщений.

В трудах Омука Тосихару [5-6] и Такидзава Кёдзи [7-8], посвященных различным художественным явлениям периода Тайсё, поднимаются теоретические проблемы нового искусства. Вместе с тем, деятельность

Давида Бурлюка в контексте устремлений творческой интеллигенции указанного периода, не стала для них темой специального исследования. В российской и украинской японистике эпоха Тайсё и сегодня остается за рамками искусствоведческой науки. Однако без понимания особенностей эпохи невозможно объективно оценить вклад Давида Бурлюка и определить характер восприятия его творчества японскими художниками и любителями искусства.

Таким образом, представляется **актуальным** обращение к теме художественной жизни периода Тайсе. **Задачей** настоящей статьи является определение основных тенденций в общественной и художественной жизни указанной эпохи.

**Результаты исследования.** Изучение изобразительного искусства периода Тайсё представляет для ученого задачу определения его временных границ. С одной стороны, в японской историографии сохранилась традиция периодизации по времени правления японских императоров и, таким образом под искусством периода Тайсё следовало бы понимать все факты и явления, имевшие место в период между 1912 и 1926 годом. Вместе с тем, такой подход в отношении истории искусства не выдерживает критики. Если сущность этого периода определяется как освоение западного опыта и развитие демократии, то в искусстве эти тенденции имеют другие временные границы.

По мнению Тояма Хидэо, искусство Тайсё начинается с 1900 года, когда было опубликовано произведение Такамура Котаро «Зеленое солнце», издан журнал «Ширакаба» и заканчивается 1923 годом – годом большого кантоского землетрясения, когда значительно изменялись идейные течения. Вместе с тем, профессор Омука справедливо по этому поводу замечает, что, рассматривая «MAVO», деятельность которого в рамках движения нового искусства периода Тайсё далеко перешагнула за рамки большого кантоского землетрясения, не вписывается в предложенные Тояма границы. Поэтому целесообразно в качестве верхней границы принять 1926 год – начало правления императора Сёва и соответственно нового периода согласно традиционной японской историографии [6].

Приезд Давида Бурлюка в Японию совпал с периодом, когда с одной стороны как раз накануне (1919 г.) было организовано общество «Кокуё-кай» выступавшее под лозунгом «движения революционного искусства» в апреле, ноябре (в Хоси-сэйяку – место, где позднее Давид Бурлюк и другие откроют выставку) и декабре одна за другой открывались выставки. А с другой стороны, в сентябре была организована первая выставка общества футуризма, которое только начало свою деятельность.

«Тайсё-ки Синко Биджюцу Ундо» («Движение нового искусства периода Тайсё»), начинается приблизительно в 1920 году (9 год периода Тайсё) с созданием ассоциации футуристического искусства («Мирайха Биджюцу Кёкай»). Причина создания Мирайха Биджюцу Кёкай Фумоном Гё была

противостоянием официальному искусству. В первую очередь, это касалось Бунтен (Кантэн) – государственной выставки искусства, организованной правительством в 1907 году. Для разработки стратегии развития искусства при Министерстве просвещения была создана комиссия искусства, которая и выполняла роль организатора художественных выставок, а заодно и художественной оценки произведений. В результате противостояния новых и старых школ японской живописи, были созданы Институт японского искусства (Нихон Биджюцу Ин) и Общество западной живописи «Ника-кай» (Общество Ника). Таким образом, в 1919 году была отменена комиссия искусства, но была создана при министерстве новая, открывшая выставку искусства японской империи Тэйтэн.

В указанный период происходили большие изменения в политической жизни Японии. В 1918 году, в связи с прокатившейся волной «рисовых бунтов», народное движение “расслоилось на движение по классам и общественным сословиям”. С 1919 года официальное признание всеобщих выборов и утверждение рабочего движения стало основной задачей в политической борьбе. Идея введения принципов конституционализма и всеобщего избирательного права получила поддержку «Асахи симбун» и других влиятельных газет и была реализована в 1925 году [1, с. 88].

В этой связи следует отметить, что пресса сыграла особую роль в демократических преобразованиях. В то время Хасэгава Нёдзэкан (1875-1969) и Оояма Икуо (1880-1955) издавали журналы «Варэра (Мы)». Один за другим появились такие журналы, как «Дэмокраси (демократия)», «Каидзо (реконструкция)», «Каихо (освобождение, раскрепощение)». Все они отчетливо отражали веяния времени [4].

Пресса стала зеркалом общественной жизни. Благодаря этому обыкновенные люди узнавали о новых движениях в мире искусства. Газета, конечно, уступала ежемесячным специализированным журналам по искусству и качеством, и количеством информации. Но только газета была способна сообщить живую информацию и способствовать восприятию новых явлений.

Еще одним важным явлением эпохи стало формирование нового круга зрителей. В этой связи Омука Тосихару пишет: «Согласно материалам прессы, в основном это были студенты. Например, в статье «Футуризм. Вторая выставка картин» газеты «Син Айчи» (25 окт. 1921) написано следующее: в основном зрители были студентами, половина из них — женщины, все это очень ново и необычно для Японии» [6, с.32].

Именно в это время и приезжают в Японию Давил Бурлюк и Виктор Пальмов. «Это произошло как раз после первой выставки «Мирайха Биджюцу Кёкай», которая сыграла роль детонатора в движении нового искусства. После этого Бурлюк действовал сообща с Киносита и другими художниками из «Мирайха Биджюцу Кёкай». В течение этого времени, с одной стороны

Бурлюк эпатировал публику своими перформансами как российский футурист, с другой — делился информацией о западноевропейских движениях в искусстве» [6, с.35].

В это время созданы такие общества, как «Action» (1922) и «МАVO» (1923), являвшиеся ядром этого движения. Это движение искусства фактически заканчивается в сентябре 1925 года неожиданным роспуском во время второй выставки «Санка». Профессор Омука характеризует это движение как радикальное, воодушевленное европейским кубизмом, экспрессионизмом, далее после МВ дадаизмом, структурализмом, и скачкообразно испытывавшим моменты подъема с присоединением молодых писателей, ищущих новые стили и формы выражения.

Именно в этой эпохе возникает осознание истории Японии в параллели с Европой и Америкой. В период от Тайсё до начала Сёва складываются международные связи. Процесс модернизации Японии требовал и новых форм выражения. В этом контексте футуризм воспринимался как интернациональный язык для самовыражения.

Таким образом, это был период, когда движение «нового искусства» начало приобретать «почерк». Среди представителей мира художников подобные движения воспринимались как «дурной тон», но приезд Давида Бурлюка в Японию дал импульс таким тенденциям, способствовал изменению их статуса.

Анализ особенностей художественного процесса в Японии периода Тайсё до и после приезда Давида Бурлюка, позволяет утверждать, что Давид Бурлюк сыграл в нем важную роль. Его влияние на творческую интеллигенцию прослеживается не в освоении японцами формальных приемов, а в более опосредованных формах. Прежде всего, многочисленные выставки и еще более – выступления на них Давида Бурлюка оказали мощную поддержку новому искусству Японии. Пафос обновления, новой концепции искусства, присущий высказываниям Бурлюка отмечается и в текстах японских футуристов. Экстравагантный облик и поведение «отца российского футуризма», его перформансы нашли своеобразное преломление и продолжение в театре «Санка». Последнее до сих пор не получило должного освещения в научной литературе. Остается также недооцененным вклад Давида Бурлюка в развитие искусства эпохи Тайсё. В этой связи профессор Омука очень точно заметил, что на самом деле не столь важно, хорошим ли был Бурлюк художником, для японцев важно то, что он был.

**Выводы.** Таким образом, восприятие творчества Давида Бурлюка было подготовлено самим ходом демократических преобразований в эпоху Тайсё; появлением альтернативных художественных объединений; стремлением к обновлению общества и поиском адекватного стремительно меняющемуся миру художественного языка; уже сформировавшимся интересом к футуристическому искусству и первыми шагами японских художников в этой области.

**Литература:**

1. Сила-Новицкая Т.Г. Култ императора в Японии: мифы, история, доктрины, политика. – М.: Наука, 1990. – 206 с.
2. Аоки Сигеру. Росиа-дзин, китару // Кёкуто Росиа но моданизм 1918-1928. – Токио, 2002. – С.6-8. (Русские приехали // Модернизм на Дальнем Востоке 1918-1928)
3. Камэи Икуо. Росиа авангардо. — Токио, 1996. — 246с. (Российский авангард)
4. Накаи Ясуюки. Мирайха но чичи, Росиа гахаку райчёки. – Кобе, 1996. -123с. (Отец футуризма, запись приезда российского мастера)
5. Омука Тосихару. Кёкуто ни океру Росиа. Авангардо – биджюцу ва эккё суру // Кёкуто Росиа но моданизм 1918-1928. – Токио, 2002. – С.24-31. (Омука Тосихару. Российский авангард в российском дальневосточном искусстве перескачет границу // Модернизм на Дальнем Востоке 1918-1928)
6. Омука Тосихару. Тайсё-ки Синко Биджюцу Ундо но Кэнкю. – Токио, 1998. – С.885. (Омука Тосихару. Исследование движения нового искусства в период Тайсё)
7. Такидзава Кёдзи. Бурулюк то Палимов – райничи но хайкэй то сакухин // Кёкуто Росиа но моданизм 1918-1928. – Токио, 2002. – С.208-213. (Такидзава Кёдзи. Бурулюк и Пальмов – причины приезда в Японию и творчество // Модернизм на Дальнем Востоке 1918-1928).
8. Такидзава Кёдзи. Кёкуто Росиа но моданизм 1918-1928 – кайсай эно кироку // Кёкуто Росиа но моданизм 1918-1928. – Токио, 2002. – С.12-17. (Такидзава Кёдзи. Документация реализации выставки модернизм на российском Дальнем востоке 1918-1920 // Модернизм на Дальнем Востоке 1918-1928).
9. Хонма Масаёси. Тайсё-ки но Синко Биджюцу Ундо о Мэгуттэ // Гэндай но Мэ // Токио Кокурицу Киндай Биджюцукан Нюс. – Токио, 1970. (Обзор движения нового искусства в период Тайсё)
10. Хонма Масаёси. Мияйха Биджюцу Кёкай Обозгаки // Токио Кокурицу Киндай Биджюцукан Нэнпо. Сёва 48 нэндо. – Токио, 1975. Февраль. (Хонма Масаёси. Меморандум ассоциация футуристического искусства // Ежегодник Токийского государственного музея современного искусства. Сёва 48 год).

*Надійшла до редакції 18.04.2007*