

В. М. Дианова

**ТРАНСКУЛЬТУРНОЕ ПРОСТРАНСТВО МУЗЕЯ, ИЛИ
СЛОЖНОСТИ МЕЖКУЛЬТУРНОГО ВЗАИМОДЕЙСТВИЯ**

В связи с усилившимся в современную глобализационную эпоху процессом взаимодействия культур, художественная жизнь, равно как и другие сферы человеческой жизнедеятельности, получает новые измерения. Они возникают в русле двух основополагающих и противоположных тенденций — локализации и универсализации; первая проявляется в обособлении, самоопределении и усилении культурной идентичности; вторая — в активизации процессов взаимодействия и взаимопроникновения культур, обнаруживая качества открытости и свободного выбора. Деятельность многочисленных институций, союзов и объединений способствуют проявлению обеих тенденций, распространяя и тиражируя художественную продукцию, осуществляя разнообразные практики, которые демонстрируют не только достижения региональных культур, но и возможность их сравнения.

Принцип сравнения, позволяющий познавать своеобразие отдельных культур, был предвосхищен еще Ф. Ницше, идеи которого предопределили многие новации в художественной культуре XX–XXI вв., в частности в постмодернистском искусстве. Об этом качестве ницшеанского наследия свидетельствует не только факт обращения к нему авторитетных постмодернистских авторов, но и прямое указание на это их оппонента Ю. Хабермаса, отметившего, что «уж конечно над ними всеми парит дух воскрешенного в 70-х годах Ницше»¹. Предвидя наступление «эпохи сравнений», Ницше писал: «Такая эпоха приобретает значение тем, что в ней могут быть сравнимы и

¹ Хабермас Ю. Модерн — незавершенный проект // Хабермас Ю. Политические работы. М., 2005. С. 29.

одновременно переживаемы самые различные миропонимания, нравы, культуры, — что прежде, ввиду всегда локализованного господства каждой культуры, было невозможно, подобно тому, как и все роды художественного стиля были связаны известным местом и временем»². Сравнение предполагает не только усвоение опыта «другого», но побуждает к разнообразным формам взаимодействия, а это приводит к нарушению единства культурного стиля, использованию полистилистики и тем самым формированию транскультурного пространства.

О неоднозначном характере межкультурного взаимодействия писал Ю. М. Лотман. Его суждения обладают высокой эвристической ценностью по отношению к сегодняшним культурным реалиям и как нельзя лучше способствуют освещаемой нами теме. Приведем одно из них: «Имманентное развитие культуры не может осуществляться без постоянного притекания текстов извне. Причем это «извне» само по себе имеет сложную организацию: это и «извне» данного жанра или определенной традиции внутри данной культуры, и «извне» круга, очерченного определенной метаязыковой чертой, делящей все сообщения внутри данной культуры на культурно существующие («высокие», «ценные», «культурные», «исконные» и т. п.) и культурно несуществующие, апокрифические («низкие», «неценные», «чужеродные» и т. п.). Наконец, это чужие тексты, пришедшие из иной национальной, культурной, ареальной традиции. Развитие культуры, как и акт творческого сознания, есть акт обмена и постоянно подразумевает «другого» — партнера в осуществлении этого акта»³.

В художественном творчестве в современных условиях, как, впрочем, и на рубеже предыдущих веков, продолжается экспериментирование, но иными средствами и ведущее к иным целям: не к созданию уникального авторского стиля, а к формированию интертекста. Отвечая изменившимся условиям сосуществования культур, активнее и смелее осуществляются процессы наложения, взаимопроникновения, сопоставления, агональности разнообразных художественных

² Ницше Ф. Человеческое, слишком человеческое // Ницше Ф. Собр. соч.: 2 т. Т. 1. М., 1990. С. 254.

³ Лотман Ю. М. К построению теории взаимодействия культур // Лотман Ю. М. Семиосфера. СПб., 2010. С. 610.

стилей, национальных традиций, творческих приемов и манер. Такое творчество вызывает противоречивые оценки: от признания продуктивного взаимообогащения культур и расширения художественно-эстетического опыта, до полного неприятия подобных экспериментов, что порождает конфликтные взаимоотношения и раздоры на почве стремления сохранить в неизменности художественные традиции и стилевую определенность.

Обратимся к описанию культурного события, вызвавшего неоднозначные оценки. В период с 14 сентября по 12 декабря 2010 года в Версальском дворце была организована выставка работ современного японского художника и дизайнера Такаши Мураками (См.: Зеркальная галерея. Илл. 1). Несмотря на то, что более 12 тыс. человек, в том числе принц Сикст-Анри де Бурбон — потомок короля Людовика XIV, высказали отрицательное отношение к проведению выставки, она все же состоялась. Что же вызвало протест при реализации этого проекта? Оставим этот вопрос пока без ответа и обратимся сначала к характеристике творчества Такаши Мураками (1962 г. р.).



*Илл. 1. Такаши Мураками. Цветок Матанго. 2001–2006, стекловолокно, живопись маслом, акрил, металл, 315×204,7×263 см
Фото В. Диановой*

Фигура Мураками весьма значима для характеристики современного японского искусства. Его творчество широко известно мировой общественности: ретроспективные выставки успешно прошли в Музее современного искусства Лос-Анджелеса, Бруклинском музее в Нью-Йорке, Музее современного искусства во Франкфурте, музее Гуггенхайма в Бильбао. Творчество Мураками весьма обширно: живопись, скульптура, инсталляции, промышленный дизайн, анимация, оно востребовано индустрией моды. Его называют японистским Уорхолом, ибо считают приемником Энди Уорхола (1928–1987), по мнению американцев — самого значительного художника второй половины двадцатого века, творчество которого стало «оглушительным вызовом искусству угрюмым художникам-абстракционистам и экспрессионистам и их высоколобым критикам»⁴. Несмотря на то, что Уорхол — это другое поколение, можно найти много общего в их творчестве, которое является достоянием поп — , а теперь и нео-поп культуры, в нем используются возможности высокоразвитого технологического общества и новейших материалов. Этому сходству способствовало, очевидно, пребывание Мураками в Америке, благодаря выигранному в 1994 году гранду Фонда Рокфеллера. В Нью-Йорке им была открыта собственная мастерская, характеризуя специфику которой он говорил, что это — что-то среднее между Студией Уолта Диснея и Lucfs Films Джорджа Лукаса. Что касается содержательной стороны творчества, то оно основывается на японском премодерне и постмодернистской субкультуре *отаку*. Отаку — японский термин для обозначения культурного сообщества, которое образовалось в 70-х годах прошлого века и включало в себя энтузиастов, увлеченных сложившимися в послевоенное время различными формами творческой деятельности: аниме, манга, научной фантастикой, фильмами-токусацу, пластиковыми моделями, хакерством и пр. Культура отаку весьма противоречива, некоторые считают ее своеобразной формой коллективного выражения послевоенного национализма, сильно видоизмененной американской поп-культурой, активно вторгшейся в национальное пространство Японии.

Собственный стиль творчества Мураками получил название *суперфлэт* (суперплоскость). Объясняя причины формирования такого

⁴ Соколовски Т. Сцена-тусовка // Государственный русский музей представляет: Энди Уорхол — художник современности: альманах. Вып. 121. СПб., 2005. С. 16.

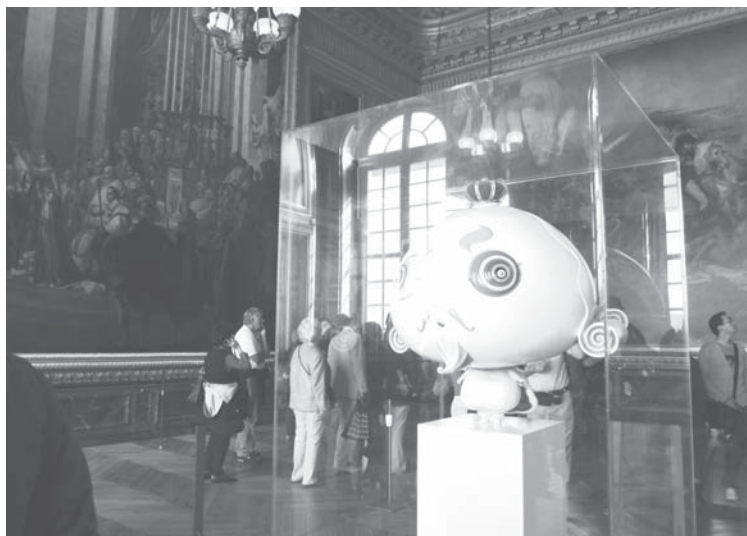
стиля, Мураками подчеркивает, что ощущение плоскости присуще японцам, что японская культура не обладает 3D-формами, что, напротив, 2D-формы, утвержденные в исторической японской живописи, сродни простому, плоскому визуальному языку современной анимации, комиксов, графического дизайна. Отношение между стилем суперфлэт и отаку-культурой весьма непростые, они могут быть предметом специального анализа, равно как и сам противоречивый характер отаку-культуры. Стиль суперфлэт, по наблюдению исследователей, имеет много общего с постмодернизмом, поэтому для уяснения сути творчества Мураками проведение параллелей и ссылки на постмодернистских авторов — весьма уместны. Как и постмодернистское искусство, имеющее весьма обширную философскую интерпретацию, так и в творчестве Мураками искусство и философия неразрывно связаны. Художник сам заявляет о философском основании своего творчества. Согласно его суждениям, Япония построена на плоскостном восприятии мира. Все существует на одном уровне: массовая культура, работа, развлечения, семья — в этом для современных японцев заключается выбранный по жизни срединный путь. С буддийским мировоззрением, с позицией срединного пути неразрывно связана философия художника. Понятие «срединный» Мураками использует для объяснения своего художественного метода, ориентированного на доступность создаваемого им искусства всем слоям населения. В этой философской идее художника также можно усмотреть связь с постмодернистскими стратегиями, направленными на стирание границ между элитарной и массовой культурой в частности, а в целом отметить близость постмодернистских и буддистских воззрений.

Постмодернизм Мураками — в игривости и эстетической привлекательности его творчества, в решительном смешении времен и культур, в полистилистике артефактов, в ниспровержении имиджей и кумиров, в эклектике музейного пространства и гибридации создаваемых образов, в психоделической живописи и создании персонажей комиксов, в использовании приема преодоления границ между традиционным музеем и современным искусством⁵.

⁵ Прием — размещение современного искусства в традиционном музее, — нов; он активно используется в мировой художественной практике, в том числе и кураторами выставок г. Санкт-Петербурга, подтверждение чему проводимый

Итак дворец в Версале, во всем своем великолепии сохраняемый французами в качестве национальной реликвии (строительство которого было начато в 1662 году в царствование короля Людовика XIV и продолжалось более пятидесяти лет), один из первых в истории искусства примеров осознанного создания единой предметно-пространственной среды, был выбран организаторами выставки для размещения артефактов современного искусства. Это не первый опыт реализации проекта такого рода в Версальском дворце. Ему предшествовала выставка работ американского художника Джеффа Кунса в 2008 году, вызвавшая также неодобрение французов. Представим: покрытые пышной лепниной и росписями замечательного живописца Лебрена огромные дворцовые залы с зеркальными анфиладами, тысячами светильников и изящной мебелью стали фоном для артефактов Мураками. Конечно, нарушена стилистика единства художественного пространства, поскольку сосуществуют рядом классика и современность, современные экспонаты как бы диссонируют с окружающим пространством. Тем не менее, из двадцати двух выставленных в Версальском дворце экспонатов одиннадцать созданы Мураками специально для этого проекта, поэтому иногда можно было уловить соотнесенность между интерьерами дворцовых залов, их изначальным предназначением и размещенными артефактами. Назовем некоторые из них. Артефакт «Новая одежда императора» (*The Emperor's New Clothes*, 2005) выставлен в зале, где висит огромная картина Жак-Луи Давида «Посвящение Наполеона I в императоры и коронация императрицы Жозефины в соборе Нотр-Дам в Париже 2 декабря 1804 года» (Илл. 2). В зале Венеры, где установлена величественная статуя Людовика XIV в воинских регалиях, выставлены скульптуры «Кайкай & Кики» (*Kaikai & Kiki*, 2000–2005) (Илл. 3, 4) — это два очаровательных маленьких монстра. Кайкай белый, с длинными ушами и улыбающимся ртом; Кики розовый, с маленькими ушами, с тремя глазами и зубами вампира. В других залах дворца были представлены так же созданные в стиле наиф и манга очень колоритные разнообразные скульптуры, а так же постер, витраж и др. Любопытно, что скульптуры и персонажи многих известных комиксов не на-

в Санкт-Петербурге вот уже на протяжении 11 лет ежегодный фестиваль «Современное искусство в традиционном музее».



*Илл. 2. Такаши Мураками. Новая одежда императора, 2005, стекловолокно, акрил, металл, дерево, 189×109×102 см
Фото В. Диановой*



*Илл. 3. Такаши Мураками. Кайкай, 2000–2005, живопись маслом, акрил, синтетическая смола, стекловолокно, железо, 220×75×50 см
Фото В. Диановой*



*Илл. 4. Такаши Мураками. Кики, 2000–2005, живопись маслом, акрил, синтетическая смола, стекловолокно, железо, 220×75×50 см
Фото В. Диановой*

поминают японцев: для обозначения лица, лишённого национальности, расовых или этнических черт в Японии используется термин «мукокусэки»⁶. Такие образы — результат формирования гибридной культуры, что является неотъемлемой составляющей современной глобализационной эпохи. Организованное таким образом музейное пространство, очевидно, предполагало формирование у зрителей неожиданных смыслов, неоднозначных интерпретаций, возникновение своеобразных аллюзий, особого ощущения праздничности, легкости, свободы в игровом сопоставлении стилей, смешении и наложении исторических эпох.

Легкая манера обращения с прошлым, ниспровержение канонов и кумиров, ироничность в отношении традиций — все это черты постмодернистского мироощущения, появившегося в западноевропейской культуре еще в последней трети XX в. Вначале отмеченные тенденции проявлялись лишь в художественной среде, однако в последствие получили и теоретическую аргументацию. Приведем суждение по этому поводу известных французских авторов того времени: «Даже история философии совершенно неинтересна, если не ставит перед собой задачу оживить дремлющий концепт, сыграть его заново на новой сцене, хотя бы и обернув его против него самого»⁷.

Среди экспонатов выставки — концептуальный персонаж в поп-версии Мураками «Овальный Будда», который был представлен неоднократно и на предыдущих выставках, но в разном исполнении и разных размеров. Версальский «Овальный Будда» (Oval Buddha, 2007–2010, bronze et feuille d'or) (Илл. 5), был выставлен перед развернутым зданием дворцового ансамбля в партере парка. Изображение Будды не следует канонам, это вольная, игровая интерпретация: стилизованная двуликая фигура с поджатой левой ногой сидящая на постаменте в виде граненого бокала. Мураками изображает Будду в виде огромного Покемона (вымышленного персонажа), озорно наделив его двумя лицами: одно задумчивое с небольшой бородкой, напоминающее самого художника, а другое с огромным пугающим ртом с острыми зубами. Сверкающая фигура впечатляющих разме-

⁶ *Мошняга П. А.* Японская культура в глобализирующемся мире // Знание. Понимание. Умение. 2008. № 3. С. 28.

⁷ *Делёз Ж., Гваттари Ф.* Что такое философия? СПб., 1998. С. 109.



Илл. 5. Такаси Мураками. Овальный Будда, 2007–2010,
бронза и сусальное золото, 568×312×319 см
Фото В. Диановой

ров Овального Будды аккумулирует в себе отсылки и к буддийскому искусству, и к западной традиции, что свойственно художественной манере Мураками. Весь облик этой скульптуры напоминает скорее елочную игрушку, настраивает на игровой лад. Как тут еще раз не вспомнить Ницше, который, осуждая нравы современной ему буржуазной культуры, в частности тщеславие, косность, высокопарность, упоминающий об «образованных» людях в кавычках, писал, что «образованный человек» и обитатель большого города нынче позволяет насиловать себя искусством, книгой и музыкой во имя «духовных наслаждений», с помощью духовных напитков! Как режет нам теперь слух театральный крик страсти, как чужд стал нашему вкусу весь романтический гул и неразбериха чувств, которую любит образованная чернь, вместе с ее стремлением к возвышенному, приподнятому, взбалмошному! Нет, если мы, выздоравливающие, еще нуждаемся в искусстве, то это *другое* искусство — насмешливое, легкое, летучее, божественно безнаказанное, божественно искусное искусство, которое, подобно светлomu пламени, возносится в безоблачное небо!»⁸.

⁸ Ницше Ф. Веселая наука // Ницше Ф. Соч.: в 2 т. Т. 1. М., 1990. С. 496.

Творчество Мураками, как уже было замечено, можно интерпретировать не только в постмодернистских стратегиях, но следует рассматривать в контексте глобализационных процессов, с тем только условием, что Япония породила свою, «специфическую» глобализацию. Отличительной ее особенностью является своеобразный процесс слияния американизации и японизации. Этот феномен «американизированной японизации» вписывается в концепцию японской транснациональной культуры — своеобразного культурного гибрида, в котором уже нет традиционной японской культуры, закрытой и оберегаемой национальными барьерами.

Завершая лаконичное изложение этого нетривиального культурного события в Версальском дворце, получившего самые противоречивые отклики современников — от одобрительных и восторженных, до резко осуждающих подобные практики, — заметим, что здесь сплелись проблемы, неподдающиеся однозначной интерпретации и оценке. Охранительное отношение к незыблемости национального культурного наследия, неприятие американской поп-культуры (в данном случае в модифицированном японском варианте), нарушение единства музейного пространства вследствие размещения в нем артефактов иной стилистики, консерватизм устоявшихся вкусов противников выставки, стремление организаторов проекта разрушить барьеры между элитарной и массовой культурой, парадоксальное сближение Востока и Запада, желание внести живую искрящую энергию современности в незыблемые дворцовые интерьеры — вот небольшой перечень возможных для дискуссии вопросов о состоянии и путях развития современной культуры и межкультурных художественных практик. Воздерживаясь от художественных оценок подобных экспериментальных проектов в организации музейного пространства, коснемся лишь их мировоззренческой стороны и в этой связи сошлемся на высказывание одного из крупнейших социологов современности Э. Гидденса о том, что происходящие в мире изменения «создают нечто беспрецедентное — глобальное космополитическое общество. Мы — первое поколение людей, живущих в этом обществе»⁹. Отсюда неизбежность смены традиционных систем ценностей, формирование мировоззрения, отвечающего духу эпохи.

⁹ Гидденс Э. Ускользающий мир: как глобализация меняет нашу жизнь. М., 2004. С. 35.