3(24) 2016 ISSN 2079–1100

МЕЖДУНАРОДНЫЙ ЖУРНАЛ ИССЛЕДОВАНИЙ КУЛЬТУРЫ
INTERNATIONAL JOURNAL OF CULTURAL RESEARCH

Электронное издание
web-journal

ТЕМА НОМЕРА / The MAIN TOPIC of the ISSUE

МУЗЕЙ: ПАМЯТЬ И ПРОЕКЦИИ БУДУЩЕГО / MUSEUM: PAST, PRESENT AND FUTURE

© Издательство «Эйдос», 2016. Только для личного использования.
© Publishing House EIDOS, 2016. For Private Use Only.

www.eidos-books.ru
www.culturalresearch.ru

Журнал является проектом издательства гуманитарной литературы «Эйдос»

| Учредитель и издатель |

Издательство«ЭЙДОС»
editor@eidos-books.ru

| Контакты |

Общая редакционная почта
editorial@culturalresearch.ru

Главный редактор
Дмитрий СПИВАК
d.spivak@culturalresearch.ru

Зам. главного редактора
Алина ВЕНКОВА
a.venkova@culturalresearch.ru

Шеф-редактор
Анна КОНЕВА
a.koneva@culturalresearch.ru

Журнал зарегистрирован в Федеральной службе по надзору в сфере связи, информационных технологий и массовых коммуникаций (Роскомнадзор) Министерства связи и массовых коммуникаций Российской Федерации.
Свидетельство о регистрации: Эл № ФС77–39183 от 17 марта 2010 г.
ISSN 2079–1100

Редакция принимает к публикации материалы широкой гуманитарной направленности: научные и критические статьи, рецензии, обзоры. Все материалы проходят обязательное внутреннее рецензирование. Решение о публикации принимается редакционным советом на основании внутренней рецензии. Основными критериями при принятии решения о публикации служат научная новизна, актуальность проблематики, выраженная исследовательская позиция, соответствие высоким академическим стандартам научного текста. Минимальный объем материала — 20 000 знаков. Максимальный — 40 000 знаков. Редакция не знакомит авторов с рецензиями. При отклонении публикации рецензия предоставляется по запросу. Материалы принимаются к публикации только в соответствии с объявленной темой номера. Концепцию текущего номера и тематический план на следующие номера можно найти на главной странице сайта. Предоставляя в редакцию рукопись, автор берет на себя обязательство не публиковать ее в ином издании без согласия редакции и гарантирует, что ни сам материал, ни его части не были опубликованы ни на твердых, ни на электронных носителях, ни в сети Интернет. Автор несет ответственность за подбор и достоверность приведенных фактов, цитат, статистических и социологических данных, имен собственных, географических названий и прочих сведений. Публикуемые материалы могут не отражать точку зрения редколлегии и редакции. Отношения автора и редакции регулируются публичным договором-офертой, опубликованном в разделе «Авторам» официального сайта журнала.

Журнал выпускается исключительно в цифровом (электронном) формате. Печатные версии журнала не предусмотрены.

International Journal of Cultural Research is a project of the EIDOS publishing house of humanitarian literature.

| Founder & Publisher |

PublishingHouse«EIDOS»
editor@eidos-books.ru

| Contacts |

Common e-mail
editorial@culturalresearch.ru

Editor-in-Chief
Dimitri SPIVAK
d.spivak@culturalresearch.ru

Deputy Editor-in-Chief
Alina VENKOVA
a.venkova@culturalresearch.ru

Associate Editor
Anna KONEVA
a.koneva@culturalresearch.ru

International Journal of Cultural Research is registered by Federal Service for Supervision of Telematic and Mass Communications
Registration № FC 77–39183, March 17, 2010
ISSN 2079–1100

The Editorial Board welcomes a wide range of articles, including scholarly and critical papers, analytical studies, and reviews. All materials undergo peer review by members of the Editorial Board. The basic criteria for publication are scholarly novelty, current subject matter, and adherence to high international academic standards. The Editorial Board does not inform the authors of the results of peer review. However, a copy of the review will be sent to the author upon his/her request, if the paper is rejected for publication. Each issue of the journal has a theme that should be addressed by all texts accepted for publication in the given issue. The theme of the current issue, as well as of the upcoming one, are posted on the main page of the journal website. Upon acceptance, the author will be required to sign a contract for publication. Once the contract is signed, no part of the article or other materials may be published elsewhere in any form or by any means, without prior permission of the publisher. The author is responsible for the accuracy of all information, including facts, citations, historical and sociological data, names, and place names used in the text. Published materials do not necessarily reflect the views of the Editorial Board or the publisher.

The Journal issued only in electronic version. Hardcopy is not provided.

© Издательство «Эйдос», 2016. Только для личного использования.
© Publishing House EIDOS, 2016. For Private Use Only.

| Редакционный совет |

Вильям АРЕНС
США, Нью-Йорк
Татьяна АРТЕМЬЕВА
Россия, Санкт-Петербург
Алексей ВАСИЛЬЕВ
Россия, Москва
Крыстына ВИЛЬКОШЕВСКА
Польша, Краков
Кристоф ВУЛЬФ
Германия, Берлин
Валентина ДИАНОВА
Россия, Санкт-Петербург
Шарлин Хэддок СИГФРИД
США, Западный Лафайет
Владимир КОНЕВ
Россия, Самара
Нина КОЧЕЛЯЕВА
Россия, Москва
Паоло КЬОЦЦИ
Италия, Флоренция
Борис МАРКОВ
Россия, Санкт-Петербург
Джон МАКДЕРМОТ
США, Колледж Стейшн
Армен МАРСУБЯН
США, Нью-Хэвен
Марк-Анри ПИЙО
Франция, Париж
Кирилл РАЗЛОГОВ
Россия, Москва
Джон РАЙДЕР
США, Нью-Йорк
Олег РУМЯНЦЕВ
Россия, Москва
Валерий САВЧУК
Россия, Санкт-Петербург
Савелий СЕНДЕРОВИЧ
США, Итака
Альмира УСМАНОВА
Литва, Вильнюс
Николай ХРЕНОВ
Россия, Москва
Джеральд ЧИПРИАНИ
Ирландия, Голуэй
Вячеслав ШЕСТАКОВ
Россия, Москва
Ричард ШУСТЕРМАН
США, Бока Рейтон
Давид Л. КРЕЙВЕН †
США, 1951-2012
Михаил УВАРОВ †
Россия, 1955-2013

| Editorial Board |

Dr. William ARENS
USA, Stony Brook, New York
Dr. Tatiana ARTEMYEVA
Russia, St. Petersburg
Dr. Paolo CHIOZZI
Italy, Florence
Dr. Gerald CIPRIANI
Ireland, Galway
Dr. Valentina DIANOVA
Russia, St. Petersburg
Dr. Nikolaj KHRENOV
Russia, Moscow
Dr. Vladimir KONEV
Russia, Samara
Dr. Nina KOCHELYAEVA
Russia, Moscow
Dr. Boris MARKOV
Russia, St. Petersburg
Dr. Armen MARSOOBIAN
USA, New Haven, Connecticut
Dr. John J. McDERMOTT
USA, College Station, Texas
Almira OUSMANOVA
Lietuva, Vilnius
Dr. Marc-Henri PIAULT
France, Paris
Kirill RAZLOGOV
Russia, Moscow
Dr. John RYDER
USA, New York City, New York/ Azerbaijan, Baku
Dr. Oleg RUMYANTSEV
Russia, Moscow
Dr. Valerij SAVCHUK
Russia, St. Petersburg
Dr. Savely SENDEROVICH
USA, Ithaca, New York
Dr. Vyacheslav SHESTAKOV
Russia, Moscow
Dr. Richard SHUSTERMAN
USA, Boca Raton, Florida
Charlene Haddock SIEGFRIED
USA, West Lafayette, Indiana
Dr. Aleksej VASIL'EV
Russia, Moscow
Dr. Krystyna WILKOSZEWSKA
Poland, Kracow
Dr. Christoph WULF
Germany, Berlin
Dr. David L. CRAVEN †
USA, 1951-2012
Dr. Mikhail UVAROV †
Russia, 1955-2013

| Редакция |

Дмитрий СПИВАК
Главный редактор
Россия, Санкт-Петербург
Алина ВЕНКОВА
Заместитель главного редактора
Россия, Санкт-Петербург
Анна КОНЕВА
Шеф-редактор
Россия, Санкт-Петербург
Скай БЁРН
Редактор
США, Беллингем
Любовь БУГАЕВА
Редактор
Россия, Санкт-Петербург
Денис СОБОЛЕВ
Редактор
Израиль, Хайфа
Ирина СОКОЛОВА
Редактор
Россия, Санкт-Петербург
Михаил СТЕПАНОВ
Редактор
Россия, Санкт-Петербург
Лариса ФИАЛКОВА
Редактор
Израиль, Хайфа

| Editorial Team |

Dr. Dmitry SPIVAK
Editor-in-Chief
Russia, St. Petersburg
Dr. Alina VENKOVA
Deputy Editor-in-Chief
Russia, St. Petersburg
Dr. Anna KONEVA
Associate Editor
Russia, St. Petersburg
Sky BURN
Editor
USA, Bellingham
Dr. Lyubov BUGAEVA
Editor
Russia, St. Petersburg
Dr. Larisa FIALKOVA
Editor
Israel, Haifa
Dr. Denis SOBOLEV
Editor
Israel, Haifa
Dr. Irina SOKOLOVA
Editor
Russia, St. Petersburg
Dr. Mikhail STEPANOV
Editor
Russia, St. Petersburg

Выпуск # 3 (24) 2016
МУЗЕЙ: ПАМЯТЬ И ПРОЕКЦИИ БУДУЩЕГО

Приглашённые редакторы выпуска:
Михаил Борисович ПИОТРОВСКИЙ
Антонина Александровна НИКОНОВА

Ответственный редактор:
Алина Владимировна ВЕНКОВА

Issue # 3 (24) 2016
MUSEUM: PAST, PRESENT AND FUTURE

Guest Editors:
Mikhail PIOTROVSKY
Antonina NIKONOVA

Managing Editor:
Alina VENKOVA

© Издательство «Эйдос», 2016. Только для личного использования.
© Publishing House EIDOS, 2016. For Private Use Only.

СОДЕРЖАНИЕ / TABLE OF CONTENTS

Тема номера / Topic of the Issue

Интервью с директором Государственного Эрмитажа Михаилом Борисовичем Пиотровским / Interview with the Director of the Hermitage Mikhail Borisovich Piotrovsky
| ХРАНИТЬ И СОБИРАТЬ / TO SAVE AND TO COLLECT | ·····5

Антонина Александровна НИКОНОВА / Antonina NIKONOVA
| Музейная эвристика: pro et contra / The Museum Heuristics: Pro et Contra | ·····9

Алексей Викторович СМИРНОВ / Aleksey SMIRNOV
| Современный музей: коммуникация или коммеморация / Contemporary Museum: Communication or Commemoration |····· 17

Александр Самойлович ДРИККЕР / Alexander DRIKKER | Евгений Анатольевич МАКОВЕЦКИЙ / Eugene MAKOVETSKY
| Музейный храм / Museum Temple | ·····25

Марина Николаева ЦВЕТАЕВА / Marina TSVETAEVA
| Классический музей: проблемы интерпретации культурного наследия/ Classical Museum: Problems of Cultural Heritage Interpretation |·····37

Алексей Вячеславович ЛУЧКИН / Alexey LUCHKIN
| Музейная экспозиция конца XIX начала XX века глазами современников. Рождение критики / The Museum Exhibition of the Late XIX Beginning of the XX Century through the Eyes of His Contemporaries. Birth of Criticism | ·····48

Юлия Александровна КУЗОВЕНКОВА / Yuliya KUZOVENKOVA
| Диалектика музея и улицы сквозь призму становления стрит-артиста / The Dialectics of Museum and Street through the Lens of Becoming a Street Artist | ·····58

Ирина Яковлевна МУРЗИНА / Irina MURZINA | Александр Андреевич МУРЗИН / Alexander MURZIN
| Музеи горного дела: новое образовательное пространство и репрезентация культуры / Mining Museums: New Educational Space and the Representation of Culture | ·····68

Ольга Владимировна БЕЗЗУБОВА / Olga BEZZUBOVA
| Музей и политика памяти / Museum and the Memory Policy |·····76

Марина Валерьевна БИРЮКОВА / Marina BIRYUKOVA
| Музей воображаемый vs музей реальный: концепции гипотетических музеев второй половины XX века / Imaginary Museum vs Real Museum: Concepts of Hypothetical Museums in the Second Half of the 20th Century |·····85

Дарья Сергеевна ВАСИЛИНА / Darya VASILINA
| Виртуальный музей как феномен современной культуры / Virtual Museum as a Phenomenon of Modern Culture | ·····96

Игорь Иванович ЕВЛАМПИЕВ / Igor EVLAMPIEV
| Идея музея в контексте европейской модели культуры и ее постмодернистское отрицание / The Idea of Museum in the Context of European Model of Culture and its Postmodern Denial | ·····103

Теория культуры / Theory of Culture

Ирина Евгеньевна ФАДЕЕВА / Irina FADEEVA
| Аксиология и семиотика: экзистенциальные ценности в контексте современной культурной антропологии / Axiology and Semiotics: Existential Values in the Context of Modern Cultural Anthropology | ·····115

Концепты культуры / Concepts of Culture

Дарья Александровна СТАРИКАШКИНА / Daria STARIKASHKINA
| Репрезентация предельных событий: память в искусстве vs. искусство памяти / Representation of Catastrophe: Memory in Art vs. Art of Memory | ··122

© Издательство «Эйдос», 2016. Только для личного использования.
© Publishing House EIDOS, 2016. For Private Use Only.

ХРАНИТЬ И СОБИРАТЬ.
Интервью с директором Государственного Эрмитажа Михаилом Борисовичем Пиотровским

Музей представляет собой развернутую память эпохи, память художественную, память вкуса, память историческую. И в этом смысле он не меняется никогда. Музей остается местом, где хранится подлинное. Музей оказывается не просто одним из учреждений культуры, но приобретает градообразующую функцию, становится туристическим и просветительским центром. То, что такое искусство определяется музеем. То, что выставляет, хранит и собирает музей – и есть искусство. Сохранение, память культуры важнее культурной политики. Мы должны передать культурные ценности следующему поколению, собрать и сохранить память культуры – для будущего.

Ключевые слова: музей, память, выставка, хранение, современное искусство, культурная политика.

Беседовала Анна Конева

TO SAVE AND TO COLLECT.
Interview with the Director of the Hermitage Mikhail Borisovich Piotrovsky

The main topics of the interview are cultural memory, taste, museum as a cultural institution, turism, cultural politics, cultural values, the future of the museum's politics.

Key words: museum, memory, exhibition, moderm art, cultural politics.

Interviewed by Anna Koneva

Анна Владимировна Конева – Михаил Борисович, как на Ваш взгляд, изменился музей в современном мире?

Михаил Борисович Пиотровский – Музей не изменился. Музей был и остается хранилищем памяти, хранилищем подлинных вещей – и если это изменить, то мы получим уже что угодно, но только не музей. Главная функция музея – хранить и собирать. Вещи изымаются из оборота и таким образом становятся овеществленной памятью. Музей представляет собой развернутую память эпохи, память художественную, память вкуса, память историческую. И в этом смысле он не меняется никогда. Музей остается местом, где хранится подлинное. В нашу эпоху становится все меньше и меньше подлинного, музей остается таким островком подлинного – и в этом смысле его значение возрастает. Доказательством служат те очереди, которые стоят на выставки. В мире, где все виртуально, где можно рассмотреть картину в деталях и прочитать про нее одновременно, люди стоят в очередях, чтобы увидеть картину в подлиннике – и это важно. Именно поэтому музей оказывается не просто одним из учреждений культуры, но приобретает градообразующую функцию, становится туристическим и просветительским центром. Петербург ассоциируется в Эрмитажем, Нью-Йорк с Метрополитен, Париж с Лувром... Музей, таким образом, не просто хранит и показывает, он объясняет и слегка навязывает, так ненавязчиво навязывает... Но помимо этого музей старается влиять на жизнь общества. Музей воспитывает вкус, открывает возможность понимания истории и учит, таким образом, собственному историческому достоинству – в этих

© Издательство «Эйдос», 2016. Только для личного использования.
© Publishing House EIDOS, 2016. For Private Use Only.

сферах музей старается свой вкус представлять обществу. Музей в значительной мере сегодня является определителем качества жизни. На самом деле благосостояние людей определяется не деньгами, а качеством жизни. Качество жизни в городах в значительной мере определяется музеем. И примером может служить то, что во времена экономических кризисов резко возрастает посещаемость музеев – людям нужно определенное качество жизни.

А.К. – Вы сказали, что в современном мире все меньше подлинного. Но тем не менее музейные коллекции постоянно пополняются, и пополняются подлинным... Это касается как коллекций искусства и предметов прошлого, так и более современных коллекций. Хотя здесь есть еще один вопрос – о критериях подлинности? Любая ли подлинная вещь достойна обрести свое место и смысл в музее?

М.П. – Это сложный вопрос. Подлинная вещь, не артефакт, а именно вещь – создана в определенное время, не изобретена, не может быть заменена, она индивидуальна и уникальна в этом онтологическом смысле. Здесь неверно было бы употреблять понятия фальшивки, например, как когда мы говорим о картине, написанной мастером. Все мастера прошлого писали не в одиночку, а мастерскими, там есть работы учеников и это может быть обнаружено. Но картина от этого не становится неподлинной. Подлинность, подлинная вещь – это вещь, которая создана, чтобы представлять саму себя, свою функцию. В музее такие вещи вырваны из контекста, из поля своих первоначальных функций, но они по-прежнему представляют сами себя. В подлинности есть энергия, которая заложена туда Богом, солнцем и талантом человека.

А.К. – Как мы определяем подлинность в современном искусстве, которое не всегда представляет само себя, а зачастую представляет иное через иное и через отнесение к иному?

М.П. – Мне кажется, что важны две вещи в современном искусстве. Первая – это то же самое, что искусство вообще, принципиальной разницы нет. С развитием культуры идет развитие и трансформация форм и языков искусства, конечно, но разделять мы можем только по времени. Критерий времени оказывается критерием верификации – время отсеивает ненужное и сохраняет то, что останется будущим поколениям. И в этом как раз огромной важности роль музея, потому что музей собирает и хранит, и передает будущим поколениям. И поэтому можно смело сказать, что то, что такое искусство и определяется музеем. То, что выставляет, хранит и собирает музей – и есть искусство. Искусство не обязано быть хорошим. Оно не обязано нравится. Искусство может быть плохим, оно может создавать аттракцион, скандал, может быть провокационным, шокирующим, но от этого оно не перестает оставаться искусством. В этом его подлинность.

А.К. – Возвращаясь к вопросу пополнения коллекций подлинными вещами – может ли музей разрастаться бесконечно, или он должен в какой-то момент сказать «стоп»?

М.П. – Музей – это живой организм, поэтому он должен расти и постоянно пополняться. Пополнение коллекций – признак жизни, также как и выставки. Многие спрашивают – зачем вам делать выставки, у вас в Эрмитаже и так всегда есть посетители. Верно, посетители такого музея как наш, приходят не на выставки, а на постоянную экспозицию. И поэтому мы можем позволить себе делать те выставки, которые мы хотим. Поэтому это дает нам определенную степень свободы в творчестве, в исследовании, в том, что и как мы показываем, из того, что храним. Важно понимать, что коллекции не обязательно пополняются современным искусством. Есть лакуны в коллекциях прошлых эпох и если появляется возможность эти лакуны заполнить, мы, конечно, приобретаем вещи прошлых эпох. Они включаются в диалог с другими вещами и наше знание о культуре становится более полным. Что касается современного искусства – каждый музей, особенно большой музей должен сам определить свою приобретательскую политику. При Екатерине Эрмитаж собирал современное ис-

© Издательство «Эйдос», 2016. Только для личного использования.
© Publishing House EIDOS, 2016. For Private Use Only.

кусство. В XX веке нерешительно собирал, а сейчас мы снова начинаем не то чтобы собирать, но осваивать эту территорию... Это важно и для пополнения музейных коллекций, и для того, чтобы не проходило ощущение нового – как для самого музея, так и для его посетителей, конечно.

А.К. – Функция и основная задача музея остается прежней, но меняются способы экспонирования, способы коммуникации со зрителем. Чего ждет от музея современный посетитель и как изменяется способ взаимодействия со зрителем в XXI веке?

М.П. – Сегодня люди, которые приходят в музей, как правило, очень образованы и много чего видели. У них высокие требования, и музей должен соответствовать им. Чем ваш музей отличается от других – этот вопрос подразумевается, и музей должен показать, доказать свою уникальность. С другой стороны, таким зрителям, которые много видели и хотят узнать новое, мы можем показывать нечто необычное. Сколько человек в городе интересуется современным искусством? 30 000 человек – мы считали. Когда у нас была выставка современного искусства в здании Генерального Штаба, там был отдельный вход и мы точно знаем, сколько человек посмотрели эту выставку. После Манифесты тех, кто интересуется современным искусством, стало больше. Зритель «входит во вкус», он расширяет свой кругозор и уже внимательно следит за тем, что ему предлагает. С другой стороны, мы тоже внимательно относимся к зрителю и стараемся предложить ему то, что ему интересно. Те, кто любят современное искусство, любят фотографию, значит, мы предлагаем выставки фотографий. Те, кто любят фотографии, любят гравюры... И так далее. Коммуникация выстраивается на основе вкуса, но благодаря этой коммуникации вкус зрителя развивается и формируется, я уже говорил, музей умеет ненавязчиво навязывать... Вместе с тем, музею всегда нужно понимать, кто те люди, которые приходят и ориентироваться на разные круги публики. Есть культурно-исторические выставки и экспозиции, для людей, которым интересна история, интересно искусство, культура. Есть выставки современного искусства, и тут система коммуникации со зрителем, и весь пиар будет отличаться. И есть выставки для гурманов, для тех, кто ищет в искусстве собеседника и может часами стоять перед одной картиной – для них мы привозим, например, одну картину, либо создаем камерные выставки с узкой темой.

А.К. – Какие проекты меняют качество посетителя? Как Манифеста изменила количество тех, кто интересуется современным искусством?

М.П. – По большому счету все проекты меняют нашу публику, это делает всякое хорошее искусство. Мы сделали Манифесту и смешали ее с Эрмитажем. Для нас это была возможность специального диалога – с классическим искусством, с пространством музея и с пространством города. Это был удачный и сильный проект. Сейчас будет выставка Яна Фабра, мы делаем ее в таком же ключе – не только в залах фламандского искусства, но и в других залах Эрмитажа, и на площади будет что-то происходить. Следующий большой проект – столетие Революции, тут тоже музей будет задействован всем своим пространством. Мы меняем способ коммуникации с публикой, потому что уверены, что наш зритель может воспринять такой сложный, многоплановый контекст восприятия искусства – и зритель тоже изменяется с каждым проектом, это неизбежно.

А.К. – Как задействуются новые технологии? В музее они сейчас играют в основном вспомогательную роль, пояснений, гидов, информации... Какие музейно-выставочные мультимедиа технологии сейчас наиболее востребованы, какие векторы развития видны и развиваются?

М.П. – Развитие трендов надо измерять с той точки зрения, как это помогает показывать то, что есть в музее. Поэтому конечно, это прежде всего информационная поддержка. Вне музея технологии развиваются гораздо активнее. Наглядный пример – сейчас вошли в моду такие виртуальные выставки – весь Ван Гог, весь Рембрант, и еще что-нибудь все сразу. Такие выставки имеют право на существование, музей никогда не сможет показать все и

© Издательство «Эйдос», 2016. Только для личного использования.
© Publishing House EIDOS, 2016. For Private Use Only.

сразу – не имеет смысла для музея делать грандиозные выставки с большими претензиями. Все равно на выставку, скажем, Гогена, самых лучших работ художника вы не получите. Получите одну-две, а остальные картины будут менее известными. В мультимедийных проектах вы можете собрать действительно все одновременно, и это грандиозно – увидеть одновременно все работы Микеланджело или Ван Гога. Но это другой жанр. Музей же должен оставаться подлинным – в этом его суть. Когда слишком много экранов – как раньше, когда было слишком много надписей – люди не смотрят картины. Сегодня мультимедиа очень помогают как работникам музея, так и посетителям. Огромное количество информации можно почерпнуть на сайте музея. Собираясь в музей, человек планирует свой визит, он смотрит информацию, планирует маршрут, может пройти виртуальную экскурсию... Очень полезным я считаю развитие всяких приложений, которые можно использовать по время визита в музей. Можно ходить по музею без всяких путеводителей, без гидов – это изменяет возможности экскурсионного обслуживания, дает человеку больше информации. И при этом развитие технологий оставляет больше возможностей для творчества нашим научным сотрудникам – они могут предлагать авторские экскурсии, необычные ракурсы общения с искусством. Есть еще один аспект развития мультимедиа, который таит в себе, на мой взгляд, серьезную опасность – это глобализация информации. Создание Государственного электронного каталога – сегодня одна из наиболее дискуссионных тем. Государственный электронный каталог не может быть учетным документом! Информация, собранная в таких масштабах перестает быть доступна охвату человеческим разумом, а главное, такой подход отрывает информацию от вещи. К примеру, есть три похожих шлема в трех музеях. Один в маленьком местном музее, это главный экспонат, его здесь нашли, в этой местности, изучают, носятся с ним. Другой, в Арсенале, где он один из многих, но на этом есть особые отметины, он участвовал в том или ином сражении, его ценность очевидна. Третий еще где-то, но в любом музее уникальность вещи – ценна. Какой-нибудь же заместитель министра, посмотрев общий каталог, скажет: для чего нам три одинаковых шлема, давайте один продадим. Музей понимает ценность каждого предмета – этого, уникального, с неповторимой историей – подлинного. Вещь – часть музейного организма. Соблазн информационной легкости не должен заменять критерии подлинности, вещи музея вообще не должны никуда из музея уходить.

А.К. – Вы говорите о функции музея «сохранять», но музей одновременно изучает и показывает эти вещи. И функция показывать зачастую вступает в противоречие с функцией хранить...

М.П. – Главное в музее – фонд, музей хранит и собирает, он может вообще ничего не показывать. Музей показывает то, что в данный момент нужно обществу. Мы сохранили в свое время многие реликвии семьи Романовых, зная, что никогда не будем их показывать! Хранение – главная задача музея. Во время войны музеи были в эвакуации, были то закрыты, то открыты, но они продолжали существовать, потому что продолжали хранить. Музей существует для общества в целом, публика – лишь часть этого общества. Поэтому музей должен сохранять свои коллекции – от власти, от врагов, от приватизации, от продажи... Музей существует для общества в целом, публика – лишь часть этого общества.

А.К. – А для кого или чего?

М.П. – Для человечества. Но для этого надо сохранять от природы, погоды и того же человечества. Из музея ничего нельзя продавать! Никакое государство не может решать, что продать, что оставить. Сохранение, память культуры важнее культурной политики. Мы должны передать культурные ценности следующему поколению, собрать и сохранить память культуры – для будущего.

© Издательство «Эйдос», 2016. Только для личного использования.
© Publishing House EIDOS, 2016. For Private Use Only.

Антонина Александровна НИКОНОВА / Antonina NIKONOVA

Санкт-Петербургский государственный университет, Россия
Институт философии, кафедра музейного дела и охраны памятников
кандидат философских наук

Saint-Petersburg State University, Russia
Institute of Philosophy, Department of Museum Studies and Monument Protection
PhD (Philosophy)
onina@rambler.ru

МУЗЕЙНАЯ ЭВРИСТИКА: PRO ET CONTRA

Информационный потенциал музейного предмета требует от музейных сотрудников постоянного поиска новых методов изучения, интерпретации и актуализации информационного поля музейного предмета. В этой связи следует еще раз обратить внимание читателя на важность развития теоретических и методологических исследований в музеологии. Необходимо вернуться к исследованию музейного предмета как исторического источника и более детально определить и разработать методы получения нового знания в музейном пространстве. Такую задачу может решить музейная эвристика, как отдельное направление музеологических исследований. Основой для нового направления исследований должны стать работы историков и архивистов, которые уже развивают такие направления как историческая и архивная эвристика, историческая интернет-эвристика. Целью музейной эвристики станет исследование системы логических приемов и методических правил поиска и сохранения информационного поля музейного предмета с целью получения нового знания и изучения способности музейного предмета воздействовать на эмоции и внимание посетителя, изучение формы восприятия репрезентативных и ассоциативных характеристик предмета посетителем. Результаты социологических исследований показывают, что 52% посетителей приходят в музей за знаниями, при этом, они не знают, каким методом в музее их можно получить. Этими проблемами и должна заниматься музейная эвристика.

Ключевые слова: музейный предмет, музейная эвристика, атрибуция музейного предмета, визуальный образ, экспозиция, посетитель.

THE MUSEUM HEURISTICS: PRO ET CONTRA

Information potential of the museum object requires a permanent search for the new methods of study, interpretation and updating of the information field. In this regard, we should once again draw the reader's attention to the importance of the developing of theoretical and methodological research in museology. It is necessary to return to the study of museum object as historical source, and further define and develop methods of obtaining new knowledge in the museum space. This can solve the problem of museum's heuristics as a separate direction of museological research. The basis for a new research direction should become the work of historians and archivists, who are already developing such areas as historical and archival heuristics, historical Internet-heuristics. The goal of the museum heuristics will be the study of logical systems' methods and methodological rules of searching and saving information about museum object with the aim of obtaining new knowledge and learning abilities of museum object to influence emotions and attention of a visitor, the form of perception of representational and associative characteristics of museum object. The results of sociological research show that 52% of visitors come to museums for knowledge. They just do not know, by which methods they can get this knowledge

© Издательство «Эйдос», 2016. Только для личного использования.
© Publishing House EIDOS, 2016. For Private Use Only.

in museums. On these problems should be focused the museum heuristics.

Key words: museum object, museum heuristics, attribution of museum object, visual image, exhibition, visitor.

Современное гуманитарное знание интегрирует научные концепты и методы различных дисциплин. Междисциплинарные исследования стали основой для формирования парадигмального знания[1]. Значительная часть междисциплинарных исследований в гуманитарной сфере связана с использованием достижений информационных технологий, позволяющих расширить спектр познавательных дискурсов и методов научного знания. Не остался в стороне от данного процесса и музей как социокультурный институт памяти. Многие российские музеи видят сегодня свое будущее в активном привлечении посетителей благодаря использованию визуальных и информационных методов экспозиционно-выставочной деятельности. Однако процесс активного использования данных технологий уже насчитывает около двадцати лет, а критического осмысления полученного опыта в исследовательской литературе пока мало. Для понимания перспектив будущего развития российских музеев недостаточно опираться только на европейский опыт, который в большей степени акцентирует свое внимание на продвижении музейных услуг на потребительском рынке культуры и занимается поиском альянса музея и власти?[2] Возможно, настало время посмотреть на антиномии самого музейного пространства, определив его современные приоритеты из внутреннего опыта развития музея. В любом случае «основным игроком» музея является подлинный музейный предмет, включенный в музейные коллекции. Поэтому для научно-исследовательской деятельности музея приоритетным всегда было и остается изучение музейного предмета как артефакта, кода и знака прошлого. Информационный потенциал музейного предмета требует от музейных сотрудников постоянного поиска новых методов изучения, интерпретации и актуализации информационного поля музейного предмета. Необходимость выявления исторической, социокультурной и музеологической информации порождает бесконечный процесс источниковедческого анализа музейного предмета и презентацию выявленных данных в музейной экспозиции для создания новых смыслов, нового знания и для адекватного восприятия и понимания музейного предмета посетителем. Однако при детальном анализе приоритетов восприятия современного музейного посетителя можно заметить, что процессы либерализации общества способствовали изменению у него научно-познавательных ценностей в сторону доминирования субъективных точек зрения, мнений и толкований. Результатом восприятия посетителем музейной экспозиции стала утрата ценности подлинной исторической информации, научных методов и понятий, что способствовало появлению недоверия к самому научному знанию. Новые тенденции в обществе привели к развитию в музейном пространстве феномена «сокрытия» или «подмены» подлинного научного знания о музейном предмете, что привело к эстетизации показа предмета в экспозиции. Эстетизация экспозиционно-выставочного пространства отдает приоритет визуальному образу экспоната, который способен, в результате масштабного применения музейных информационных технологий, вызывать у посетителя сильное эмоциональное переживание, которое

[1] Запесоцкий А.С., Марков А.П. Современная культурология как научная парадигма // Вопросы философии. М., 2010. №8. С. 76–87

[2] См. проект Третьяковской галереи «Культурное лидерство в современном мире» http://leaders.tretyakov.ru/

© Издательство «Эйдос», 2016. Только для личного использования.
© Publishing House EIDOS, 2016. For Private Use Only.

снимает ценность научного познания[3]. Одним из основных ресурсов, формирующим отношение к реальному музейному пространству, является сайт музея. Доминирование на сайтах музеев России визуальной информации (визуального образа, фото и видео) о музейном предмете над текстовой (интерпретационной и научно-исследовательской) информацией нарушает сложную динамику познавательного опыта у посетителя. Феномен видения, как условие когнитивных способностей человека, базируется на знании и опыте обоих познавательных способов (визуальном и вербальном), развивающихся в течение всей жизни человека. Так, например, богатая уже в детстве вербальная практика позволяет осознано отбирать визуальные образы и выделять среди них значимые. Для постижения информации о музейном предмете такой опыт является базисным и не может быть заменен или восполнен иными формами познания, поскольку связан со свойствами и ценностями музейного предмета. Поэтому умение «считывать», различать и понимать подлинную историко-культурную информацию, сохраненную и изученную в процессе атрибуции музейного предмета становиться гарантией уменьшения неопределенности в процессе коммуникации между посетителем и музейным сотрудником.

В этой связи следует еще раз обратить внимание на важность развития теоретических и методологических исследований в музеологии. Прежде всего, на наш взгляд, необходимо вернуться к исследованию музейного предмета как исторического источника и более детально выделить и разработать методы получения нового знания в музейном пространстве. Такую задачу может решить музейная эвристика, как отдельное направление музеологических исследований. Основой для нового направления исследований должны стать работы историков и архивистов, которые уже развивают историческую и архивную эвристику, историческую интернет-эвристику[4]. Задачей новых направлений исследований ученые определяют «исследование системы логических приемов и методических правил обнаружения и учета исторических источников с целью получения нового знания»[5]. Так, например, историки считают, что историческое исследование имеет четыре этапа: эвристика, критика, интерпретация и описание[6]. Следовательно, историческая эвристика предполагает поиск учеными исторических источников для получения информации о прошлом. Это всегда некоторая выборка из общей совокупности имеющейся информации и она субъективна по своей природе, так как отражает интересы и степень осведомленности своих создателей. В то же время, значение эвристики «в теоретических и когнитивных исследованиях, посвященных исторической дисциплине, ее роль иногда недооценивается»[7]. Отсутствуют такие исследования и в музеологии, а ведь музейные коллекции являются уникальной информационной базой вещественных «остатков» исторических сведений, которые постоянно пополняются благодаря изучению музейного предмета. Генерирование новой историко-культурной информации осуществляется путем эвристического исследования и поэтому важно понять специфику именно музейной эвристики. Музейная эвристика непосредственно связана с методологией исследования музейной коллекции, а поскольку музеология как научная дисциплина не выработала еще свои специфические методы исследования, а использует весь спектр методов гуманитарных наук, то, вероятно, именно

[3] Никонова А.А. Метаморфозы актуализации музейного предмета как исторического источника. В сб. Роль музеев в информационном обеспечении исторической науки. М.: Этерна, 2015. С. 262.

[4] Архивная эвристика и означает процесс поиска информации в документах, хранящихся в архиве. См. Толстова Н. Н. Архивная эвристика: методические рекомендации. Учебно-методическое пособие. Изд. 2-е, исправл. и доп. Нижний Новгород: Нижегородский госуниверситет, 2015. 75 с.

[5] Кропач И. Познание, творческая фантазия или иллюзия? История с формальной точки зрения. http://www.aik-sng.ru/text/bullet/22/11.shtml

[6] Там же.

[7] Хвостова К.В. Современная неклассическая научная парадигма и историческая наука http://vphil.ru/index.php?option=com_content&task=view&id=1031

© Издательство «Эйдос», 2016. Только для личного использования.
© Publishing House EIDOS, 2016. For Private Use Only.

поэтому музейные специалисты не выделяют особенности и специфику получения знания при атрибуции музейного предмета. В то же время следует отметить, что исследование любых исторических источников в значительной степени субъективно, а отсутствие в исторических дисциплинах строго выверенного понятийного аппарата усиливает плюрализм исторической истины. Именно поэтому любые методологические разработки в гуманитарной сфере позволяют приблизиться к истине. Об этой методологической трудности сегодня много пишут при анализе методов создания музейной экспозиции[8]. Поэтому недостаточно при изучении музейного предмета найти, выделить информацию и обработать ее только для сохранения в учетной документации. Необходимо перейти к следующему этапу музейной эвристики – критическому осмыслению и анализу полученной информации о прошлом. Только затем возможно представить информационное поле музейного предмета в историческом контексте. Но если для историка исследование письменного документа заканчивается описанием или изложением полученных результатов исследования, то для музеолога результаты эвристических исследований претворяются через интерпретацию в визуальный и вербальный текст музейной экспозиции, который предполагает наличие у посетителя знаний и опыта его освоения. Однако этот опыт посетитель может получить только в музейном пространстве и нигде более. Следовательно, одной из основных задач музея является обучение посетителя умению выделять и понимать научное знание, генерируемое музейным предметом, поскольку предмет изъят из среды своего первоначального обитания, со временем он претерпел значительные трансформации, которые могли частично уничтожить первоначальную историческую информацию или внести новую, относящуюся к иному времени[9]. Для распознания историко-культурной информации в музейной экспозиции посетителю необходим не только индивидуальный опыт посещения музейного пространства, но и владение эвристическими методами. Посетителя надо научить видеть детали, нюансы, особенности, патину, следы реставрации, индивидуальные и типовые характеристики экспоната. А только потом уже возможно развивать у посетителя способность к субъективной интерпретации экспозиции и к пониманию ее содержательной многозначности.

Следует выделить два направления развития музейной эвристики. Первое направление (дисциплинарная музейная эвристика) осваивают музейные специалисты, выявляя и сохраняя историко-культурную информацию в музейных фондах, а затем актуализируют ее в музейной экспозиции. Второе направление (познавательная музейная эвристика) связано с обучением методам получения и освоения историко-культурной информации массовым посетителем музея. Остановимся более подробно на специфике каждого из выделенных направлений. Целью дисциплинарной музейной эвристики должно стать изучение теории и методики поиска атрибутивной информации музейного предмета в целях эффективного использования музейных коллекций в интересах общества и гуманитарных наук. Данные исследования будут использовать положения источниковедения, вспомогательных исторических дисциплин, документоведения и др. Однако главная специфика музейной эвристики состоит в том, что она имеет дело не просто с вещественным историческим источником, а с музейным предметом, который в музейном пространстве приобретает дополнительные свойства и функции. Следует перечислить их и показать, как они влияют на исследование музейного предмета. Музейный предмет обладает в музейном пространстве следующими свойствами: информативность,

[8] Куприянов П.С. Историческая экспозиция глазами посетителя: к проблеме музейной реконструкции. В сб. Роль музеев в информационном обеспечении исторической науки. М.: Этерна, 2015, С.539

[9] Алексеева Л. К. Опыт информатизации музейной деятельности: проблемы и поиски (на примере Государственного литературного музея) \ Современные тенденции в развитии музеев и музееведения. Новосибирск: 2014. С. 6–11.

© Издательство «Эйдос», 2016. Только для личного использования.
© Publishing House EIDOS, 2016. For Private Use Only.

экспрессивность, аттрактивность, репрезентативность, ассоциативность. Из всех свойств музейного предмета только информативность и репрезентативность являются свойствами любого вещественного исторического источника, находящегося вне музейного пространства. Однако в музейном пространстве эти свойства предмета получают уже иное значение. Изучение музейного предмета в музее не может останавливаться только на поиске историко-культурной информации (информационного поля музейного предмета), а должно также исследовать его способность воздействовать на эмоции и внимание посетителя, изучать методы показа репрезентативных и ассоциативных характеристик предмета. Поэтому основной целью музея можно считать (перефразируя слова А.Ф. Котса о цели музеологии) актуализацию данных о музейных коллекциях в экспозиции и исследование восприятия музейного предмета посетителем. Трудность решения этой задачи связана с существующими в музейном пространстве антиномиями, выделенными еще в 40-х годах XX века А.Ф Котсом[10]. Так, например, существующее противоречие между стремлением сохранить музейный предмет и его актуализацией в экспозиции отчетливо проявляется в экспонировании чаще всего полностью отреставрированных предметов, утративших все следы патины времени. В результате посетитель привыкает видеть в витринах музея подлинные экспонаты прошлого «как новые». Утрата исторической дистанции в таком случае снижает познавательную ценность предмета, переключая восприятие на эстетическое впечатление. Чаще всего в таком случае экскурсовод акцентирует внимание слушателей на уникальности мастерства реставратора, талантливо скрывшего от нас следы времени. Проблема приоритета реставрации над консервацией пока остается в реставрационной науке нерешенной. Таким образом, мы видим, как постепенно утрачивается понимание музея как института памяти, генерирующего новое научно-обоснованное знание о прошлом, а не «припудривающего» уже известные факты истории. Еще одним примером, подтверждающим необходимость развития методов музейной эвристики, является контент электронных баз музейных коллекций, которые сегодня есть в свободном доступе в сети интернет у многих российских и зарубежных музеев. Приведем пример типичной информации о музейном предмете в электронном каталоге музейной коллекции музея исторического профиля. Например, на сайте Государственного исторического музея в Москве размещены данные о коллекциях-online. В коллекции керамики и стекла (149 предметов) размещено одно фото чашки «Дмитрий Самозванец и Марина Мнишек в саду Самборского замка». Информация о предмете дана в кратком и расширенном виде. В краткой справке даны название, место и дата изготовления предмета. В более подробной информации добавлены материал и техника росписи, размеры предмета, страна и город изготовления, инвентарный номер и информация о предмете. Из информации о предмете мы узнаем, что «роспись выполнена по гравюре С. Ф. Галактионова (1779-1854) – иллюстрации к роману Ф. В. Булгарина «Дмитрий Самозванец», вышедшему в Санкт-Петербурге в 1830 году»[11]. Может ли такая информация заинтересовать потенциального посетителя музея, который в удаленной от столицы провинции планирует посетить в свой отпуск музей не для обычного «глядения», как отмечал Ф.И. Шмит, а для приобретения новых знаний? Вероятно, нет. Мы видим, что размещенный в сети каталог просто дублирует учетную карточку о предмете и не более того («Very curiosus! Очень любопытно и не более»). Но зачем эти профессиональные данные знать посетителю? Да и для специалиста эта информация в большей степени бесполезна. В то же время посетителю хо-

[10] Котс А.Ф. О научно-исследовательской деятельности музеев. Труды Государственного Дарвиновского музея. Выпуск IV. Научноисследовательская работа в естественнонаучном музее // Государственный Дарвиновский музей. М., 2001. С. 12.

[11] [Офиц. сайт: http://213.85.18.114/iss2/items?info=91525&sa-fund=14] (дата обращения 15.08.2016)

© Издательство «Эйдос», 2016. Только для личного использования.
© Publishing House EIDOS, 2016. For Private Use Only.

телось бы узнать, например, в чем особенность представленного предмета коллекции? Как он попал в музей? Почему художник выбрал этот сюжет для росписи? Кто заказчик этого произведения декоративно-прикладного искусства? В чем репрезентативность этого предмета? И так далее. А ведь это только малая часть информационного поля музейного предмета, которая скрыта от посетителя. Как не вспомнить замечательные слова директора Дарвиновского музея. А.Ф. Котса о том, что «для популяризации своих конечных выводов под сводами музеев современная наука не вполне еще готова для ответов», поскольку привычкой упрощать результаты исследований музейные специалисты (музейцы) «отучили связывать науку с повседневной жизненной правдой»[12]. Конечно, можно обоснованно возразить на это замечание, упомянув о том, что сегодняшняя «правда жизни» стремится к развлечению и отдыху, а не к трудному пути освоения знания. Однако, это очередной «фейк». Результаты социологических исследований показывают, что 82,6% посетителей приходят в музей за знаниями и «подавляющее большинство посетителей читают или все (40,3%) или отдельные аннотации к заинтересовавшим экспонатам (44,4%)».[13] К сожалению, этикетка остается часто единственным источником информации о музейном предмете. О других методах получения информации посетителям узнать трудно. Вот этими проблемами и должна заниматься познавательная музейная эвристика.

Вернемся к рассмотрению социальных функций музейных предметов в музейном пространстве. Музейные специалисты пока не пришли к единой классификации функций музейного предмета, поэтому мы рассмотрим из них только три, которые являются базовыми. Это функции: моделирования, коммуникационная и научно-информационная. В контексте рассмотрения целей и задач музейной эвристики для нас будут важны все три социальных функции музейного предмета. Значение способов и методов получения и сохранения скрытой в музейном предмете научной информации для человеческого общества определяется, прежде всего, мировоззренческими установками человека и социума в каждый конкретный исторический период. Развитие будущей культуры человечества не может осуществляться без полноценного знания прошлого опыта. Поэтому музей не должен быть культурно-развлекательным учреждением или досуговым предприятием, работающим на удовлетворение потребностей (часто очень примитивных) массового посетителя. Музей как институт памяти всегда был и непременно должен остаться научно-исследовательским учреждением, формирующим интеллектуальный и культурный уровень каждого гражданина общества. Музей не «удовлетворяет» потребности посетителя, а формирует их, поднимая интеллектуальный и культурный уровень посетителя. Следовательно, задачей музейной эвристики является формирование социокультурных потребностей общества в историко-культурной информации о прошлом, поиск и отбор необходимой информации для сохранения устойчивого развития общества. Такая задача позволяет корректно использовать следующую функцию – функцию моделирования, которая непосредственно отражается в музейной экспозиции. Историко-культурная информация, собранная при изучении отдельных музейных предметов, может быть объединена тематически, систематически и комплексно для моделирования исторических и культурных событий и явлений представленных в экспозиционно-выставочной деятельности музея. Таким образом, посетитель получает возможность познакомиться с вариантом научно-обоснованной реконструкцией событий прошлого. Музейная экспозиция только тогда будет привлекать внимание и вызывать когнитивный интерес, когда она будет поднимать дискуссионные вопросы или актуализировать еще не

[12] Котс А.Ф. Собрание сочинений. Т. 2: История создания Государственного Дарвиновского музея / Под общ. ред. А.И. Клюкиной. М.: ГДМ, 2014. С. 34.

[13] Отчет по государственному контракту от 31.05.2012 № 1048-01-41/06-12 о выполнении научно-исследовательской работы «Интеграция музеев в региональное социокультурное пространство». Т. 1. М. 2012. С. 30. Электронный ресурс: mkrf.ru›upload/mkrf/mkdocs2012/14_11_2012_3.pdf (дата обращения 12.08.2016)

© Издательство «Эйдос», 2016. Только для личного использования.
© Publishing House EIDOS, 2016. For Private Use Only.

изученные темы, тем самым приглашая посетителя к участию в исследовательском поиске. На этом этапе презентации информационного поля музейного предмета и выбора методов экспозиционного проектирования и будут необходимы данные познавательной эвристики. Одновременно при разработке проектов создания экспозиции или выставки или в процессе реэкспозиции музейные кураторы обязаны учитывать методы, этапы получения и интерпретацию информации музейным посетителем. Познавательная музейная эвристика, безусловно, должна базироваться на исследованиях музейной психологии и социологии. Междисциплинарные исследования в таком контексте научной проблемы существенно помогут изучению следующей функции музейного предмета – коммуникационной. Обилие научных статей и монографий о проблемах современной музейной коммуникации рассматривает их в контексте образовательной деятельности музея и доступности музейного пространства для различных групп посетителей. Эти же задачи отражают и социологические исследования в музее, которые сегодня в большей степени исследуют уровень современных потребительских предпочтений и наличие комфортных условий в музее для посетителя. Тем самым уже заранее посетителю внушается мысль о том, что посещение музея ничем не отличается от посещения кинотеатра, клуба, супермаркета или развлекательного центра. В музее должно быть, прежде всего, комфортно (магазин, кафе, wi-fi, компьютерный класс, зоны отдыха, удобство передвижения и получения музейных услуг) и интересно, вернее любопытно. Такое понижение познавательного стремления аудитории не может быть оправданно ни социальными, ни экономическими, ни какими иными приоритетами. Музей способен и должен развивать у посетителя чувство наслаждения от процесса познания и размышления, должен показывать трудности научного познания и важность внутреннего развития личности через постоянное стремление к знанию. Об этом писали многие российские ученые и художники уже в первой половине XX века. Они оставили нам уникальный духовный багаж, который нельзя забывать[14]. Поэтому при подготовке экскурсионных маршрутов и иных образовательных музейных программ необходимо учитывать особенности не только зрительного восприятия посетителем экспозиции, но и уровень его эвристических способностей. В любом случае позитивным является акцентирование на подлинном экспонате, развитие медленного и подробного ознакомления с экспонатом и экспозиционным комплексом. Для подготовки посетителя к постижению экспозиции на сайтах музеев могут быть размещены специальные текстовые и визуальные материалы или задания с вопросами, которые необходимо «решить» или освоить только на экспозиции. Эти методические разработки особенно важны для школьников и студентов, эвристические способности которых находятся на высоком для своего возраста уровне. Таким образом, для просветительской музейной эвристики целесообразным представляется разработка конкретных этапов выявления и отбора историко-культурной информации посетителем. На первом этапе необходимо скорректировать знание посетителя о самом музее, его социокультурной роли, значении и важности получения нового знания в музейном пространстве. Задача эта не простая, поскольку современные средства массовой информации (СМИ) направлены на продвижение качественно иного образа музея – музея как досугового центра. Так например, на сайте Третьяковской галереи есть раздел «Посетителям», который имеет следующие подразделы: адреса, планы проезда, режим работы, цены на билеты, льготы, билеты онлайн, фотосъемка, экскурсии (индивидуальные и групповые), аудиогид, мобильные приложения, музейные магазины, рестораны и кафе, бюро находок, режим работы в праздничные дни. В то же время на сайте крайне мало информации о музейных собраниях и истории коллекций, отсутствует полный библиографический указатель работ о музее и музейных работниках, есть только список научных и популярных изданий музея, начиная с

[14] Так К. Петров-Водкин обращал внимание на то, что человек слепнет, когда принимает на «слово» видимое.

© Издательство «Эйдос», 2016. Только для личного использования.
© Publishing House EIDOS, 2016. For Private Use Only.

конца 1990-х годов. Большая часть изданий, в том числе и популярные издания, имеют искусствоведческую тематику. Информация подана кратко и не интересно[15]. Хотелось бы привести еще один пример современного экспозиционного решения. Это новая экспозиция Санкт-Петербургского музея хлеба[16]. Экспозиция называется «Хлеб в культуре восточных славян». Метод построения экспозиции тематический, использующий разносторонний материал по культуре славян. Сам метод дизайнерского и исследовательского подхода может быть назван «энциклопедическим», поскольку стремится визуально представить огромный исследовательский материал (от мифологии до фольклора, от обряда до элементов традиции повседневной культуры). В то же время подлинный музейный предмет в экспозиции занимает третьестепенное значение. Он скорее иллюстрирует этнографические знания, а его информационный потенциал скрыт от посетителя скудными сведениями этикетки или полным отсутствием ее. В то же время в Российском этнографическом музее в экспозиции, посвященной народам Восточной Европы, в четырех залах представлены в основном подлинные музейные предметы, отражающие быт и традиции русских (конец XIX – начало XX вв.)[17]. Однако информация о каждом подлинном экспонате минимальна и она не дает представления о мировоззренческой сложности традиционных культур, воплощенной в обыденном предмете. Таким образом, богатые тематические коллекции музея и их научное изучение остаются «скрытыми» от посетителя. Приведенные в статье примеры являются отражением лишь малой части противоречий, которые возникают сегодня в музейном пространстве и существенно влияют на восприятие музейного предмета посетителем. Сможет ли музейная эвристика решить хотя бы некоторые из них, покажет будущее.

[15] [Офиц. сайт: http://www.tretyakovgallery.ru/ru/] (дата обращения 20.08.2016)
[16] [Офиц. сайт: http://muzei-xleb.ru/] (дата обращения 14.08.2016)
[17] [Офиц. сайт: http://www.ethnomuseum.ru/russkie-konec-xix-nachalo-xx-v] (дата обращения 20.08.2016)

© Издательство «Эйдос», 2016. Только для личного использования.
© Publishing House EIDOS, 2016. For Private Use Only.

Алексей Викторович СМИРНОВ / Aleksey SMIRNOV

Санкт-Петербургский государственный университет, Россия
Институт философии, кафедра культурологии, философии культуры и эстетики
Доктор философских наук, доцент

Saint-Petersburg State University, Russia
Institute of Philosophy, Department of Cultural Studies, Philosophy of Culture and Aesthetics
Associate Professor, Doctor of Science (Philosophy)
darapti@mail.ru

СОВРЕМЕННЫЙ МУЗЕЙ: КОММУНИКАЦИЯ ИЛИ КОММЕМОРАЦИЯ

В статье обосновывается необходимость создания нового подхода в теории музейной коммуникации, связанного с рассмотрением музея как одной из форм трансляции культурной памяти. Подобное рассмотрение предполагает активное участие музея в практиках коммеморации, для теоретического описания которых невозможно применить коммуникационную модель, активно использовавшуюся в музеологии. Необходимость пересмотра коммуникационной модели музея обосновывается также примерами, рассматривающими корпоративные музеи, – относительно новую форму отечественной музейной работы, а также исторические музеи, с одной стороны, принимающие участие в процессе формирования культурной памяти, но, с другой стороны, способные транслировать политически ангажированные идеологемы. Рассматриваются новые формы музейно-экспозиционной деятельности, в частности, «музеи советского прошлого». Такие музеи невозможно ни адекватно описать в категориях теории музейной коммуникации, ни рассмотреть в качестве инструмента трансляции идеологии. Основным назначением подобных проектов является создание специфического пространства для практик коммеморации.

Ключевые слова: современный музей, музей как медиа, теоретическая модель музея, музейная коммуникация, канал коммуникации, коммеморация, практики коммеморации, культурная память, идеология, исторический музей.

CONTEMPORARY MUSEUM: COMMUNICATION OR COMMEMORATION

It is necessary to create such an approach to the theory of museum communication, which considers the museum as a form of cultural translation memory. This consideration takes into account the active participation of the museum in commemoration practices, which can not be described theoretically using the communication model applied in museology. Revision of the communication model of the museum is confirmed with the examples of corporate museums, a relatively new form of museum work in Russia, as well as historical museums. On the one hand, history museums are involved in the formation of cultural memory, but, on the other hand, they are able to transmit political ideologemes. We also consider new forms of museum activities, in particular, the "museum of the Soviet past". These museums can neither be adequately described in terms of museum communication theory, nor be considered as a tool for translation of ideology. The main purpose of these projects is to create a specific space for commemoration practices.

Key words: contemporary museum, museum as a media, theoretical model of a museum, museum communication, communication channel, commemoration, practices of commemoration, cultural memory, ideology, historical museum.

© Издательство «Эйдос», 2016. Только для личного использования.
© Publishing House EIDOS, 2016. For Private Use Only.

В современной теории музея значительное распространение получила коммуникационная модель, согласно которой музей является источником коммуникации. Теоретические исследования в рамках данного подхода[1] направлены на то, чтобы установить, какую роль в процессе коммуникации играют те или иные составляющие музейной деятельности, такие как экспозиционная или экскурсионная работа, педагогическая и просветительская деятельность. Указанная модель была разработана для музеев, ориентированных на традиционные формы музейной работы, таких как, прежде всего, художественные или историко-краеведческие музеи. Данная модель коммуникации предполагает рассмотрение музея как учреждения, основная задача которого состоит, прежде всего, в трансляции тех или иных сведений, по преимуществу научного характера.

Однако некоторые современные формы музейной работы ставят под сомнение валидность подобной теоретической модели. Задача данной статьи состоит в том, чтобы продемонстрировать, невозможность описания ряда аспектов современной музейной деятельности в категориях наиболее распространенной теории музейной коммуникации и коммуникационного подхода в целом.

Основой для построения коммуникативной модели музея стала несколько упрощенная Д. Кэмероном[2] структура процесса коммуникации, которая была предложена К. Шэнноном в 1949 году[3]. При этом основной вклад Д. Кэмерона и сторонников данной концепции в теорию музейной коммуникации состоит в том, чтобы сопоставить элементы коммуникационной структуры К. Шэннона с составляющими деятельности современного музея и с субъектами, вовлеченными в его работу. Само обращение музеологов к теории коммуникации представляет собой заимствование методологического аппарата теории информации, одного из разделов математической теории, поэтому изменение данная модель коммуникационного процесса вполне может быть пересмотрена.

Музейная коммуникация исследуется в рамках именно такой структуры. Теоретическое музееведение ставит своей задачей изучение и уточнение различных элементов и механизмов музейной коммуникации. Тематика научных дискуссий сводится к вопросам о том, какой характер, однонаправленный или двунаправленный, имеет такая коммуникация, а также о том, с кем или с чем общается посетитель, с музейным работником или непосредственно с экспонатом. Ряд моделей музейной коммуникации описаны в книге Б.А. Столярова[4], однако данная работа является учебником по музейной педагогике, а не научным исследованием. Оригинальная концепция музейной коммуникации была предложена А.Ю. Волькович[5].

[1] Проблемы культурной коммуникации в музейной деятельности. Сб. науч. тр. НИИ культуры. М.,1989; Современные тенденции развития музейной коммуникации в капиталистических странах: теория и практика. Обзорная информация. Вып.1. М., ГБЛ, Информкультура. 1986.

[2] Cameron D. A Viewpoint: The Museum as a Communications System and Implications for Museum Education // Curator. 1968. Vol. 11. P. 33-40.

[3] Беззубова О.В. Теория музейной коммуникации как модель современного образовательного процесса // Коммуникация и образование. Сб. статей. СПб.: Санкт-Петербургское философское общество, 2004. С. 418 – 427.

[4] Столяров Б.А. Музейная педагогика: история теория, практика. М.: Высшая школа, 2004.

[5] Волькович А.Ю. Модель музейной коммуникации в концепции зарубежных музееведов // Музей в современной культуре. СПб, 1997; Волькович А.Ю. Музейная экспозиция как семиотическая система. Автореф. дисс. … канд. культурол. СПб, 1997.

© Издательство «Эйдос», 2016. Только для личного использования.
© Publishing House EIDOS, 2016. For Private Use Only.

По мнению О. Сапанжа[6], коммуникация в музее осуществляется через выставочно-экспозиционную деятельность. Как было показано ещё Д. Кэмероном[7], источником такой коммуникации является работник музея, экспозиционер. Коммуникация при этом рассматривается как процесс интерпретации и считывания культурных значений (смыслов), закладываемых музейными работниками. Таким образом, отечественная научная литература по данной тематике рассматривает, в основном, вопросы об основных средствах музейной коммуникации и об основных элементах музея как коммуникационной структуры.

Мы можем сделать вывод, что современная музейно-коммуникативная теория, в основе которой лежит эвристическая концепция Д. Кэмерона, «замкнута на себя», не обращается к опыту, накопленному в других областях социокультурной деятельности и культурной политики, не стремится к активному научному взаимодействию с этими областями, хотя именно это и подразумевает системный подход, применение которого декларируется, среди прочего, и в музеологии.

Заметим, что научный интерес в отечественной литературе стал угасать, одна из последних значимых работ по данной тематике вышла в 2009 году[8]. Это говорит о необходимости поиска иного пути решения вопросов, на решение которых направлена теория музейной коммуникации. Один из возможных путей развития данной теории состоит в том, чтобы применить к анализу деятельности музеев иную модель коммуникации, вводя в рассмотрение такую коммуникационную структуру, в которой музей может занимать иное место по сравнению со структурой, предложенной Д. Кэмероном.

Применение обновленной модели оказывается неизбежным, в частности, при анализе такого современного социокультурного феномена, как корпоративный музей. Заметим, что проблеме корпоративных музеев уделяется внимание и в отечественном музееведении[9]. Но рассмотрение корпоративного музея только лишь в музееведческом контексте является неполным и недостаточным. Специалисты в области маркетинговых коммуникаций рассматривают[10] корпоративный музей в качестве одной из составляющих деятельности по связям с общественностью, направленной на формирование ее положительного имиджа как в глазах ее же собственных служащих, так и на увеличение общего репутационного капитала компании. Эффективность применения такого музея в качестве одного из инструментов пиара обосновывают коммуникативные модели, применяемые в связях с общественностью и в социальных коммуникациях в целом. Структура процесса коммуникации в теории связей с общественностью носит более сложный характер, нежели процесс музейной коммуникации. Таким образом, корпоративный музей как феномен современной социокультурной реальности обладает двойственным характером: он является одновременно и музеем, и инструментом формирования общественного мнения, то есть составляющей пиара.

Нельзя рассматривать корпоративный музей лишь как форму внутрикорпоративного пиара, то есть как внутреннее, частное дело той или иной корпорации, как это было характерно для музеев

[6] Сапанжа О.С. Развитие представлений о музейной коммуникации // Известия РГПУ им. А.И. Герцена. Вып. 103, 2009. С. 245 – 252.
[7] Cameron D. A Viewpoint: The Museum as a Communications System and Implications for Museum Education // Curator. 1968. Vol. 11. P. 33-40.
[8] Сапанжа О.С. Развитие представлений о музейной коммуникации // Известия РГПУ им. А.И. Герцена. Вып. 103, 2009. С. 245 – 252.
[9] Мастеница Е.Н. Корпоративная культура музея // Вопросы культурологии. № 6. 2012. С. 5 – 70.
[10] Гирля К. Штрих к репутации. Прошлое как инструмент // Реальный бизнес. № 3 2006 (электронный документ) Режим доступа: http://www.real-business.ru/magazines/3-2006/shtrih-k-reputacii-proshloe-kak-instrument (дата обращения 15.06.2015); Малаховская Ю. Развиваем внутренний PR: все о корпоративной культуре и немного о слухах... // Всё для кадровика. 2011. № 7.

© Издательство «Эйдос», 2016. Только для личного использования.
© Publishing House EIDOS, 2016. For Private Use Only.

отечественных производственных организаций, нередко закрытых от посторонних глаз. За рубежом корпоративные музеи играют важную роль в системе маркетинговых коммуникаций, в частности, в формировании имиджа бренда, они ориентированы на широкий круг посетителей – потенциальных потребителей продукции производственных и иных корпораций.

Есть еще одна причина, по которой корпоративный музей нельзя сводить лишь к пиару, исключая его из сферы музееведческого анализа вообще. С точки зрения музееведческой классификации подобный музей может выступить в качестве варианта исторического или мемориального музея. Более того, некоторые исторические музеи можно рассматривать, в некотором смысле, именно как корпоративные музеи. К числу таковых можно отнести, в частности, военные музеи, например, Центральный военно-морской музей, если в качестве «корпорации» рассматривать военно-морской флот России.

Для анализа коммуникационной активности подобных музеев, работающих в качестве инструментов создания корпоративного имиджа, традиционная модель музейной коммуникации не пригодна. Для этой цели можно использовать коммуникационную модель системы связей с общественностью, описанную, например, в книге Г.Г. Почепцова[11]. Она также основана на классической схеме Шэннона, включающей в себя коммуниканта, адресата и канал распространения. Однако в данной модели в качестве коммуникатора выступает сама корпорация как источник коммуникативного воздействия, в качестве адресата выступают сотрудники (или потребители продукции) корпорации, а музей выступает лишь как один из каналов распространения. Заметим, что данная модель рассматривает музей лишь в качестве канала распространения коммуникативного воздействия, а не в качестве его источника, как это принято в музееведении при рассмотрении музейно-коммуникационного процесса.

Проблема, интересующая нас, состоит в том, чтобы выяснить, любой ли музей может быть рассмотрен в рамках коммуникационной модели, предложенной для анализа системы социальных коммуникаций и пиара в частности. Положительный ответ будет свидетельствовать о том, что музей является не самостоятельным источником специфической формы коммуникации, а лишь одним из каналов более сложной системы социальной коммуникации. Таким образом, можно предположить, что музей перестает быть самостоятельной коммуникационной сущностью, он приобретает лишь роль инструмента трансляции той или иной социально значимой информации. Такую коммуникационную модель, где музей играет роль лишь канала, инструмента коммуникации, можно было бы назвать инструменталистской.

Подобная коммуникационная модель музея снимает ряд вопросов, значимых для описанной выше теории музейной коммуникации, например, вопрос о том, кто в музее является источником и посредником или каналом коммуникации. Источником коммуникации не является ни предмет-экспонат как часть коллекции музея, ни музейный работник. Источник коммуникации в этом случае лежит вне музея. Поиск ответа на данный вопрос похож на поиск ответа на вопрос «кто говорит?», поставленный в теории медиа Г. Ласуэллом[12] еще в конце 1940-х гг.

Сопоставление музейной теории и теории медиа говорит нам о том, что структура музейной коммуникации и медиа-коммуникации во многом изоморфна, при этом теоретики медиа выводят источник коммуникации за рамки самих медиа, рассматривая их как один из инструментов социальной политики, государственной идеологии, и даже классовой борьбы. Выводы теоретиков медиа можно распространить и на музейную деятельность, чему посвящен ряд работ современных исследова-

[11] Почепцов Г. Г. Теория коммуникации. М.: Рефл-бук, 2006.

[12] Там же

© Издательство «Эйдос», 2016. Только для личного использования.
© Publishing House EIDOS, 2016. For Private Use Only.

телей музеологов[13]. Заметим, что смена транслируемого музеем знания (с научного на идеологически скорректированное) привело и к смене коммуникационной модели, превалирующей в музеологии. Приведенный пример с корпоративным и историческим музеем не просто демонстрирует валидность такой коммуникационной модели, дальнейшая работа с ним позволяет сделать вывод о необходимости пересмотра возможности применения к анализу деятельности музея коммуникационной концепции как таковой.

Коммуникационный подход был актуален тогда, когда в качестве основы социальных отношений рассматривалась передача информации. Выше мы отмечали, что сама коммуникационная модель была взята из теории информации, которая ставила перед собой задачу анализа эффективности передачи сообщений через коммуникационный канал. Музей в этом случае выполнял функцию трансляции информации, выработанную наукой, а если говорить об историческом музее, то, конечно же, наукой исторической. Транслируемое посредством музея знание впервые отошло от исторической науки тогда, когда в объективное научно выверенное знание об истории оказались вплетенными различного рода культурные и социально-политические идеологемы. При этом на смену фигуре «музейного работника», ученого, выступавшего в качестве источника коммуникации, пришел вспомогательный типаж экспозиционера, формирующего то или иное содержание экспозиции в зависимости от идеологических трендов.

Следует отметить, что развитие теории музейной коммуникации не было синхронным с изменением статуса научного знания в экспозиции. Скорее, имело место отставание музейной теории от практики музейной деятельности. И, действительно, транслировавшееся посредством музейных экспозиций с XIX века знание отражало те научные концепции, ряд которых в настоящее время рассматривается лишь в качестве репрезентантов той или иной социальной системы. Подобная ситуация определила существование музея как инстанции определенного дискурса, что и было показано рядом исследователей[14]. Заметим, что научная рефлексия статуса музея оказалась в значительной мере запоздалой, и само ее появление было вызвано волной критических теорий конца 1960-х – начала 1970-х гг., направленных на демифологизацию и деидеологизацию социальных наук.

Примерно с конца 1960-х – начала 1970-х гг. в культурной политике и в культурной теории стали возникать принципиально иные тенденции, с неизбежностью затронувшие и музейную деятельность. Развитие исторических музеев в течение последней четверти XX века и начале XXI века позволяет говорить о том, что коммуникационный подход в целом оказывается не в полной мере пригодным для решения целого ряда задач музейного планирования. Смена модели (структуры) коммуникации не решает проблему анализа и планирования актуальной музейной деятельности, и теоретические подходы должны быть принципиально иными. Одной из важнейших причин такой ситуации является то, что современный музей становится участником новых форм социальной политики, а не только «латентных» коммуникационных процессов трансляции различных, прежде всего, государственных идеологем. Мы говорим здесь о процессах, связанных с репрезентациями так называемой «культурной памяти», относительно нового и достаточно проблемного концепта, получившего развитие в европейской, прежде всего, культурной политике и осмысленного в таком научном направлении, как «memory studies».

[13] например, Беззубова О.В. Теория музейной коммуникации как модель современного образовательного процесса // Коммуникация и образование. Сб. статей. СПб.: Санкт-Петербургское философское общество, 2004. С. 418 – 427; Волькович А. Ю. Модель музейной коммуникации в концепции зарубежных музееведов // Музей в современной культуре. СПб, 1997.

[14] например, Беззубова О.В. Музей как инстанция художественного, научного и идеологического дискурсов: дисс. … к. филос. н. Санкт-Петербург, 2003. 166 с.

© Издательство «Эйдос», 2016. Только для личного использования.
© Publishing House EIDOS, 2016. For Private Use Only.

Проблематика, связанная с «культурной памятью», сформировалась во французской социологии[15] и была проработана в «новой исторической науке» в форме концепта «национальной памяти»[16] (П.Нора и др.), что говорит о том, что данный теоретико-культурный концепт обусловлен даже не столько достижениями социологии, сколько развитием исторического знания. В отечественной научной литературе проблема культурной памяти активно обсуждается уже более десяти лет. Так, например, в 2004 г. все четыре номера исторического научного журнала «Ab Imperio» были посвящены проблемам культурной памяти[17], кроме этого, ряд выпусков и тематических подборок был опубликован журналами «Неприкосновенный запас» (2010 г. № 3) и Международный журнал исследований культуры (2012 г. № 1(6)).

В репрезентациях культурной памяти музей принимает активное участие. В ряде отечественных публикаций[18] поставлена проблема рассмотрения музея не только как идеологического инструмента, но как активного участника процесса формирования культурной памяти и управления ее содержанием.

Непременным условием социальной политики, связанной с культурной памятью, является постоянная актуализация последней, что и обеспечивают ритуалы и практики коммеморации, важное место в организации и реализации которых занимает и музей. К сожалению, данное понятие, вошедшее в отечественную науку из зарубежной гуманитаристики, еще не получило однозначного определения. Под коммеморацией обычно понимают ряд практик или сингулярных событий, направленных на актуализацию «контента» «культурной памяти», а также на его обновление или усвоение. К числу коммеморативных практик, применительно к музейной деятельности, можно отнести как простое посещение музея, так и участие в тех или иных специальных мероприятиях, им организованных. В ходе практик коммеморации формируется своего рода усредненная точка зрения на исторические факты и события, аналог общественного мнения, но применительно к прошлому, как правило, национальному. В этом случае мы снова можем обратиться к примеру, описывающему роль исторического музея в процессе формирования государственного имиджа. Речь, однако, будет идти не о формировании или актуализации данного имиджа (как это осуществляет идеология), а о том, какая именно память должна сформироваться об историческом прошлом, каким будет содержание, «контент» этой памяти, и какую роль в этом процессе играет музей. Ситуация не только не снижает, но повышает накал спора о статусе научного исторического знания, которое может войти в противоречие уже не только с идеологией, но и с исторической памятью.

Практики коммеморации не сводятся к информационному обмену, что помещает культурную память как вне науки, так и вне идеологии. Поэтому не следует противопоставлять коммеморацию и идеологию, оставляя сферу коммеморации лишь за гражданским самоорганизующимся сообществом в противоположность государственной идеологии. Как отмечала А. Ассман[19], коммеморация представляет один из способов формирования идентичности, в том числе и национально-

[15] Хальбвакс М. Социальные рамки памяти. М.: Новое издательство, 2007; Васильев А.Г. Memory studies: единство парадигмы – многообразие объектов // Новое литературное обозрение. №117 (5/2012). 2012. С.461 – 480.
[16] Франция-память. СПб.: Изд-во С.-Петерб. ун-та, 1999
[17] Гетерогенность памяти империи и нации. Ab Imperio. 2004. №1; Память репрессированная, вытесненная и потерянная. Ab Imperio. 2004, №2; Историческая память и национальная парадигма. Ab Imperio. 2004. №3; Примирение через прошлое: панъевропейская перспектива. Ab Imperio. 2004. №4
[18] например, Супрунчук А.П. Музей – пространство для ретрансляции культурной памяти на примере современных еврейских музеев // Studia Humanitatis. №3. 2015. (электронный документ) Режим доступа: http://st-hum.ru/content/suprunchuk-ap-muzey-prostranstvo-dlya-retranslyacii-kulturnoy-pamyati-na-primere-sovremennyh
[19] Ассман А. Новое недовольство мемориальной культурой. М.: Новое литературное обозрение, 2016.

© Издательство «Эйдос», 2016. Только для личного использования.
© Publishing House EIDOS, 2016. For Private Use Only.

государственной. Принципиальное различие между культурной памятью и идеологическими конструкциями власти видится в том, что культурная память – это память общества, память народа, основанная на определенном типе идентичности, отличной от чисто государственной. Известен целый ряд примеров[20] конструирования национально-государственной идентичности через опыт переживания исторической памяти о травматическом прошлом (например, о роли той или иной нации во Второй мировой войне) и музеи играют очень важную роль в таком конструировании.

Однако нельзя недооценивать опасность превращения культурной памяти в часть идеологической системы, между ними не всегда можно провести грань. Ситуация является в максимальной степени идеологичной, когда культурная память служит основой для конструирования гражданской или государственной идентичности. Конечно же, идеология в данном случае формируется в результате давления, но не информационного, убеждающего, а, условно говоря, экзистенциального, имеющего психологический характер. В этом случае «транслируется» уже не информация, но определенный социальный опыт, опыт переживания и опыт причастности к событию. Одной из форм приобретения подобного опыта становится посещение музея, рассматриваемое как попытка индивида отождествить себя с прошлым, оказаться сопричастным ему.

Поэтому музей все в меньшей степени становится транслятором научного знания, приобретая черты мемориала. Роль научно обоснованной информации, представленной в нем, может уменьшаться, и на первый план выступает определенная «атмосфера», дух воссоздаваемой эпохи. Это уменьшает значимость ряда ключевых аспектов музейной работы, таких, как, например, научная обоснованность и системность экспозиции. Примерами такого подхода к музейно-экспозиционной деятельности являются «музеи советского прошлого»[21]. Их научный статус не всегда возможно однозначно охарактеризовать, не всегда даже сам «музей» является музеем в полном смысле этого слова, являясь ничем иным, как хаотичных собранием артефактов советской эпохи (в основном, 1950-х – 1970-х гг.). Причина подобного снижения научного статуса подобных экспозиционных проектов видится не столько в просчетах их организаторов, но в том, что такой музей является коммеморативным по своей сути. Его основная цель – эксплуатация ностальгии по советскому прошлому и возрастающего интереса к этому прошлому, причем этот интерес не может быть удовлетворен результатами научной деятельности историков.

Таким образом, актуализация феномена «культурной памяти», в том числе и коммеморативная деятельность музеев, так же (как в свое время идеология) знаменует собой разрыв между исторической наукой и иными формами исторического знания, циркулирующими в современной культуре. Музей принимает участие не только в практиках трансляции коммеморативного знания, он занимает важную часть в «ритуалах коммеморации», актуализирующих культурную память как таковую. Поэтому современные музеи оказываются уже в другой коммуникативной ситуации, уже не связанной с трансляцией вербализируемого знания, строго научного или идеологизированного, они вовлечены в процесс передачи эмоционального опыта, что существенно усложняет коммуникационную модель их деятельности. Подобная ситуация требует разработки принципиально нового подхода к анализу взаимодействия общества, музея и посетителя, основанного на иной модели, не связанной с теорией коммуникации. В качестве одного из вариантов можно предложить дискурсивный подход, с которым у исследований в области «культурной памяти» нет методологического разрыва, поскольку практики коммеморации вполне могут быть описа-

[20] Там же.

[21] Абрамов Р.Н. Музеефикация советского: историческая травма или ностальгия? // Человек. 2013. № 5. С. 99 – 111, Тимофеев М.Ю. Музеефикация СССР // Лабиринт. №5. 2014. С.25 – 33.

© Издательство «Эйдос», 2016. Только для личного использования.
© Publishing House EIDOS, 2016. For Private Use Only.

ны в категориях дискурсивной модели. Ключевым моментом, позволяющим рассмотреть трансляцию различные форм опыта (научного, идеологического, социального), может стать дискурсивная концепция истины[22], применимая к различным моделям исторического знания.

[22] Фуко М. Политическая функция интеллектуала // Интеллектуалы и власть: Избранные политические статьи, выступления и интервью. Ч. 1. М.: Праксис, 2002. С. 201 – 209.

© Издательство «Эйдос», 2016. Только для личного использования.
© Publishing House EIDOS, 2016. For Private Use Only.

Александр Самойлович ДРИККЕР / Alexander DRIKKER

Санкт-Петербургский государственный университет, Россия
Институт философии, кафедра музейного дела и охраны памятников
Доктор культурологии, профессор

Saint-Petersburg State University, Russia
Institute of Philosophy, Department of Museum Studies and Monument Protection
Professor, Doctor of Science (Cultural Studies)
asdrikker@mail.ru

Евгений Анатольевич МАКОВЕЦКИЙ / Eugene MAKOVETSKY

Санкт-Петербургский государственный университет, Россия
Институт философии, кафедра музейного дела и охраны памятников
Доктор философских наук, доцент

Saint-Petersburg State University, Russia
Institute of Philosophy, Department of Museum Studies and Monument Protection
Associate Professor, Doctor of Science (Philosophy)
evmak@yandex.ru

МУЗЕЙНЫЙ ХРАМ

Работа посвящена анализу радикальных трансформаций музея в современной культуре. Рассматривается исторический путь музея: причина его рождения исключительно в протестантском мире, формирование музея-храма, который утверждает в пострелигиозном обществе высшие ценности (истины, красоты), явленные в материализованной форме. Соединение идеального и реального, плотского обеспечивает взлет музея-храма, но чревато конфликтом. Собственность, владение, стоимость экспоната определяют музейный институт. В ходе стремительной демократизации святилищ материальность, объектность с её очевидной прагматической ценностью становится убедительней сомнительных вечных истин, предмет – предпочтительней, чем абстрактные идеалы. Музей при воцарении культа вещей получил весьма заметные преференции. Ведь, музеи хранят, исследуют и экспонируют именно вещи, пусть и необычные. Вполне закономерно, что музей выдерживает проверку временем успешней, чем родственные институты памяти (прозябающие архивы, умирающие библиотеки). Мощное давление демократической атмосферы вызывает устойчивый дрейф музея-храма в русло «служения обществу», но здесь гибельная опасность подстерегает музеи-храмы – соблазн редукции, желание вписаться в мир упрощенных музейных предприятий.

На смену музею-храму является актуальный музей, первоочередная цель которого – служение демократическому обществу, посетителю. Цены берут верх над ценностями. Все более явное ослабление музея-храма, его попытки встроиться в современность – свидетельство завершения музейной эры. Всеобщая музеефикация, музейный бум не противоречат этому. Многочисленные разношерстные институты социальной организации досуга, клубы по интересам (которые объединяет лишь увлечение модным музейным брендом) найдут более органичные – немузейные – формы.

Но музей-храм, конечно, останется как памятник удивительной эпохи, важнейший ориентир для поисков новых «вечных» ценностей и возведения новых храмов.

Ключевые слова: музей, храм, ценности, цены, протестантская этика, культ, сакральность, демократия, эра, культура, реформация, эволюция.

© Издательство «Эйдос», 2016. Только для личного использования.
© Publishing House EIDOS, 2016. For Private Use Only.

MUSEUM TEMPLE

The article is devoted to the analysis of radical transformations of the museum in modern culture. The historical path of the museum is considered: the reason of its birth only in the Protestant world, the forming museum as temple which affirms in post-religious society the supreme values (the truth, beauty) are shown in the materialized form. Connection of ideal and reality provides a rise of the museum temple, but it is fraught with the conflict. Property, posession, cost of museum exhibit initially determine museum institute. During rapid democratization of sanctuaries the materiality with its obvious pragmatical value in the relativistic world becomes more convincing than the doubtful eternal truth, the subject is more preferable than abstract ideals. A cult of things gives museum very noticeable preferences. A museum keeps and exhibits things (although unusual things). It is quite natural that the museum lives in democratic time more successfully, than related institutes of memory (the vegetating archives and dying libraries). Powerful pressure of the democratic atmosphere causes steady drift of the museum temple to «service to society». But in this cozy course disastrous danger traps the museums temples – temptation of a reduction, desire to fit into the world of the simplifications.

The topical museum (great purpose – service of democratic society and of visitor) replaces the museum temple. The prices are wining over the values. More and more obvious weakening of the museum temple, it attempts to go in the democratic current – the certificate of completion of a museum era. Global museumification, democratic museum boom don't contradict it. Numerous ill-matched democratic institutes of the social organization of leisure, clubs on interests (which unites only passion to a fashion brand of museum) will find more organic not museum forms.

However the museum temple, of course, will remain as a monument of a surprising era, as the major reference point for searches of new «eternal» values and construction of new temples.

Key words: museum, temple, values, prices, Protestant ethics, cult, sacrality, democracy, era, culture, Reformation, evolution.

Вступление

Влияние музея, его роль в культуре, общественной жизни, даже в политике становится сегодня все более заметной. Всеобщая демократизация декларирует сохранение культурного наследия как одну из центральных задач.

Но когда темпы обновления культуры столь стремительно возрастают вместе с числом ее потребителей, представления о том, что и как, а главное – для чего сохранять, радикально меняются. И по мере того, как множатся многообразные музеи, меняются их формы, посетители и экспонаты, все сложнее дать определение, что же есть музей. Сравнивая, положим, Рейкс-музеум, мультимедийный музей Sony в Токио, дворец открытий в Париже, музей сновидений Фрейда в Санкт-Петербурге, музей канализации в Киеве, понять это становится все труднее, несмотря на формирование музеологических теорий, комитетов ICOM.

Что же означает наблюдаемая повсеместно кардинальная трансформация музея? Откуда и куда идет музей?

Истоки

Любители классики[1] ищут генеалогические корни музея в античности, отсылают, например, к александрийскому мусейону. Аттическое влияние заметно не только на фасаде Британского музея, но и в портике здания с краеведческими коллекциями

[1] Шмит Ф. И. Музейное дело. Вопросы экспозиции. Л.: Academia. 1929. 246 с.

© Издательство «Эйдос», 2016. Только для личного использования.
© Publishing House EIDOS, 2016. For Private Use Only.

ракушек и бабочек[2]. А вот почитатели Востока находят прародину музея в Японию периода Нара[3] (8-й век н.э.).

Но если оставаться в рамках достаточно общих представлений о музее как институте, ориентированном на публичную доступность, то следует согласиться с А. Мальро: «Роль музеев в восприятии нами произведений искусства столь велика, что нам трудно даже представить себе, что за пределами современной европейской цивилизации их вообще не существовало, да и в Европе-то музеи существуют менее двух столетий»[4].

Что же касается праистории музея, ее корректнее отсчитывать от эпохи Ренессанса. Именно тогда начинается преображение частных коллекций и собраний в публичный институт. Процесс этот окончательно оформляется лишь в XIX веке, когда открывается для широкой публики Лувр, появляется Старый музей в Берлине, Прадо. К подлинному расцвету музейное строительство приходит во второй половине XIX века, распространяясь на далекую Америку.

Бурное развитие «музеологии как науки, изучающей институциональные роли и функции музеев различных видов»[5] в последние полвека породило гигантский спектр дефиниций музея, целый ряд подходов в определении его функций и целей. Однако музеологические теории носят характер скорее инструментальный, чем онтологический.

Сегодня можно выделить, пожалуй, лишь два сравнительно внятных представления о том, что такое музей и откуда он взялся. Одно, наиболее популярное, словарное, рожденное в музейной среде и утвержденное международным Советом музеев, отвечая лишь на первую часть вопроса, описывает музей как институт, занимающийся собиранием, хранением, изучением памятников культуры и природы для предъявления этих памятников общественности в целях воспитания, образования, просвещения[6]. узей здесь определяется с помощью набора функций, для исполнения которых он и предназначен.

Другое представление связано с теорией музеальности, возникшей около полувека назад в Восточной Европе. Оно получило признание широкого круга специалистов, связано с целой группой авторов, но, в первую очередь, с отцом этой теории – Збынеком Странским. Им был поставлен целый ряд важнейших вопросов относительно специфики (информационной, ценностной), культурной роли, которые объект обретает, становясь музейным предметом.

Однако попытки придать музеальности онтологическое значение[7], увидеть ее как видоспецифическую особенность, развитие которой и приводит к появлению музея, выглядят не очень убедительно. Если отбросить гипотезы (следуя которым истоки музеальности допустимо отнести к далеким палеолитическим эпохам, стадиям собирательства и охоты), то единственным объективным основанием музеальности как особого отношения к действительности остается музей и связанная с ним активность. Музей же (а следовательно и музеальность) вплоть до XX века присутствовали лишь в европейской культуре (нынешняя музейная экспансия – результат глобальной вестернизации).

Отдавая безусловное предпочтение взгляду А. Мальро на музей как продукт европейской культуры, причины того, почему музей рождается только в Европе, логично связать с культурными генами, с теми наследуемыми качествами, что порождают новоевропейское мировоззрение и миро-

[2] Маковецкий Е. А. Аристотель в музее. Вестник Санкт-Петербургского университета, серия 6. вып. 2. 2009. С. 171-185.
[3] Базен Ж. История истории искусства: от Вазари до наших дней. М.: Прогресс, 1994. С. 437.
[4] Мальро А. Зеркало лимба: Сборник. М.: Прогресс, 1989. 515 с.
[5] Ван Менш П. К методологии музеологии // Вопросы музеологии. №1. 2014. С. 65.
[6] Ключевые понятия музеологии. М.: ИКОМ, 2012. 101 с.
[7] Странский З. Понимание музееведения // Музееведение. Музеи мира: Сб. науч. тр. М.: НИИ культуры. 1991. С. 92-135.

© Издательство «Эйдос», 2016. Только для личного использования.
© Publishing House EIDOS, 2016. For Private Use Only.

устройство, производной которых явился музей. О каких именно генах идет речь?

Человеческая тяга к собирательству вызывающих интерес объектов действительно универсальна, примеры её можно найти на самых разных цивилизационных стадиях, у всех племен и народов. А потому допустимо предположить в её основе базисные психические и поведенческие особенности.

К таковым возможно причислить усиленное стремление антропоидов выделиться из группы[8] и особую склонность интеллекта к классификации[9]. Однако важнейшим в данном аспекте является человеческое стремление к установлению ценностей, сапиентная аксиологическая потребность. Она ярчайшим образом проявляет заложенную в человеке, ведомом не только животными инстинктами, направленность на сверхбиологическое усложнение. На многотысячелетнем пути вектор такого усложнения получил многообразные толкования в мифологических, религиозных, философских доктринах. Современное сознание нуждается в своих объяснительных схемах и находит опору в коллективном бессознательном Юнга, эпигенетических правилах[10], в дополняющем познавательном инстинкте[11]. Подобные принципы культура непременно оформляет конкретной системой фундаментальных идеологических приоритетов, и вереница эпох тянется нитью концептов, сменяющих друг друга.

Средневековый мир «вечен», высшие его ценности незыблемы, социальная иерархия неизменна, быт чрезвычайно устойчив. Проблема сохранения культуры органично разрешается благодаря непоколебимости религиозных установок, строгому соблюдению традиций, патриархальной стабильности. Однако и эти, казалось бы, бессрочные порядки изживают себя в исторической динамике. Тысячелетняя феодальная эра завершается, Ренессанс маркирует начало Нового времени.

Рациональное протестантское мировоззрение[12] видит мир как вполне материальный результат умной и эффективной человеческой деятельности во славу Божию. Деловитость, инициативность рациональной эры приводят к резкому изменению темпа жизни. Промышленные, социальные, культурные революции сотрясают переменами весь стиль существования. Проблема сбережения прошлого опыта, наследия становится весьма острой и стимулирует развитие социальных институтов памяти. Три детища культуры призываются для сохранения наследия: библиотека, архив, музей.

Подобные институты помимо решения операциональных задач предназначены для уточнения и закрепления высших ценностей. При этом, решая проблемы насущные, культура, естественно, обращается к опыту. А во всем предшествующем опыте святилищем Духа, жилищем Божественной воли и власти являлся храм.

Музей-храм

Молодая культура, нуждаясь в неких сакрально-рациональных основаниях миропорядка, для утверждения новых ценностей (индивидуалистических, гуманистических), ищет обновленную храмовую форму. В протестантской культуре понимание успешной деятельности как признака избранности человека, отмеченного свыше предначертанным вечным спасением, с естественностью вызывает уважение к процессу и материальному результату труда.

Явственная ценность знания для столь важного профессионального успеха усиливает интерес

[8] Келер В. Исследование интеллекта человекообразных обезьян. М.: Издательство коммунистической академии. 1930. 206 с.
[9] Пиаже Ж. Психология интеллекта // Избранные психологические труды. М., 1994. 659 с.
[10] Ламсден Ч., Гушурст А. Геннокультурная коэволюция: человеческий род в становлении // Человек. № 3, 1991. С. 11-17.
[11] Дриккер А.С. Физические аспекты метафизической трансформации. СПб.: РХГА, 2014. 77 с.
[12] Вебер М. Избранное. Протестантская этика и дух капитализма. М.: СПб.: Центр гуманитарных инициатив, 2012. 656 с.

© Издательство «Эйдос», 2016. Только для личного использования.
© Publishing House EIDOS, 2016. For Private Use Only.

к науке и искусству. Просвещенческий тезис разумного прогресса вдохновляет исследования природы и упорную работу по изобретению более совершенных, доселе небывалых форм во всех областях жизни, от оригинальных лабораторных проб до вещей сугубо утилитарных. В сочетании с протестантским пиететом к трудолюбию на этой почве возникает новый культ – четко материализованный культ человеческих талантов, возможностей и мастерства.

Атмосфера такого энтузиазма и преобразует домашние кабинеты частных коллекций в музеи – специальные общественные здания, где зримо и предметно демонстрируются вершинные образцы творчества, будь то шедевры гениальных мастеров либо создания стихий, неподвластных человеку, но вызывающих его восторг и преклонение. Самые величественные храмы века разума – музейные храмы науки и искусства.

В том, что музей явился как новый храм, сомнений быть не может. Не случайно ведь большинство наиболее авторитетных старинных музеев (тот же Британский музей или Прадо, Мюнхенская глиптотека или Новый Эрмитаж) строились как неоклассические вариации античной храмовой архитектуры. Или стилизованный под романский храм Лондонский музей естественной истории – храм разума, мощь которого способна, проникая сквозь сотни миллионов лет, явить нам гигантского диплодока. Уже в начале XX века в Москве возникает очередной «античный» храм – Музей изящных искусств, а ближе к середине века в Вашингтоне поднимается мраморный храм Национальной галереи искусств.

Даже сегодня в конце XX – начале XXI века в весьма современных зодческих проектах устойчивый образ музея-храма так или иначе просматривается. В галерее Тэйт модерн это «гигантский центральный неф, вызывающий ассоциации с храмом»[13]. Огромный деконструктивистский комплекс музея Гуггенхайма в Бильбао по замыслу, масштабу – собор наиновейшей цифровой эры и веры. Борьба авангарда начала XX века музеем завершается созиданием святилища, когда возникает «Ватикан модернизма», канонизирующий «святого Поллака и Евангелия от Клемента Гринберга»[14], – Museum of Modern Art.

Несмотря на изобилие доступных в современной культуре развлечений (в том числе и под музейной вывеской), музеи-храмы сохраняют особую привлекательность, очереди у их касс отнюдь не скудеют, они собирают десятки миллионов зрителей, жаждущих приобщиться к авторитетно утвержденным эталонам: Исаак Ньютон – образец гения, Мона Лиза –вершина художественного творчества, модель расширяющейся Вселенной – символ всемогущества человека, способного победить и пространство и время. И уже хочется провозгласить музей-храм идеальной культурной институцией. Однако этому препятствуют определенные процессы сегодняшнего музейного триумфа, которые, вероятно, связаны с врожденными качествами музея-храма.

Двуликий Янус

Снова отметим, музей, возникающий только в Европе, поднимается на фундаменте частных коллекций. Крайне важный момент этого процесса, отмечает Ч. Делош: разрыв с протомузейными формами определяется «не частной или открытой для публики коллекциями, /…/ а публичным правом собственности на культурные и природные ценности»[15]. Главные музеи Европы обретают свое храмовое обличие, авторитет и влияние в период оформления новых европейских «конституцион-

[13] Дженкс Ч. Зрелищный музей – между храмом и торговым центром. Осмысление противоречий // ПИНАКОТЕКА. 2000. № 12. С. 6.
[14] Там же. С. 8.
[15] Цит. по: Худякова Л.А. Музей между утопией и uhronie. Б. Делош о сущности музейной институции. Вестник СПбГУ. Серия 2. История. 2013. Вып. 4. С. 146.

© Издательство «Эйдос», 2016. Только для личного использования.
© Publishing House EIDOS, 2016. For Private Use Only.

ных» империй, в завершающей фазе укрепления национальных государств, служащих «воле народа».

И подобно тому как частное собрание помимо отражения вкусов, знаний коллекционера служило весомым признаком его престижной состоятельности, теперь музеи типа Лувра горделиво высятся символами национального величия, предъявляя в качестве доказательства находящийся в госсобственности материализованный духовный капитал, культурное богатство, являющееся всенародной собственностью. «Идея культурного достояния /…/ с необходимостью приводит к логике формирования музея». Притом что представление об этом достоянии внедряется на фоне усиливающегося значения частного и банковского капитала. Под благородной сенью культуры Богатство расширяет границы прагматичного владения, оно «становится духовным, символическим, т. е. культурным достоянием»[16].

Когда музей еще только рождался новым храмом, свершалось это в соответствии с этическим запросом взявших верх новых социальных сил, на подъёме глубоко религиозного ремесленно-бюргерского сословия, «умеренного и упорного по своей природе, полностью преданного своему делу, со строго буржуазными воззрениями и принципами»[17].

Однако Макс Вебер видел в развитии этого общества постоянно нараставшую, несмотря на сдержанность, упорство, личный аскетизм пуритан-первопроходцев, внутреннюю угрозу: «По мере того как аскеза начала преобразовывать мир, оказывая на него все большее воздействие, внешние мирские блага все сильнее подчиняли себе людей»[18].

Созданный трудовым третьим сословием как храм ценнейших и прекраснейших творений, музей естественным образом вобрал, воспринял и основополагающую ценность буржуазного мироустройства – собственность.

Пуританские устои активно размываются. Ускоренный прогресс рационально коррелирует с повсеместным внедрением денежной шкалы, именно к ней сильнее и сильней привязываются статус, престиж, мастерство, одаренность. Величие научных прозрений, чудес техники и шедевров искусства все в большей степени отмечает финансовый эквивалент.

Подспудный диктат собственности особенно нагляден в художественном музее. С одной стороны, духовная роль этого хранилища эталонов прекрасного возрастала, с другой, статус музея всегда был неразрывно связан с денежной стоимостью собрания. Кстати, полотна и скульптуры до сих пор занимают уникальное место среди прочих искусств, привлекая капитал сильнее, чем нефтеносные участки. Недаром, Сомс Форсайт – собственник – оказался ценителем и владельцем именно собрания живописи.

Итак, музей – святилище гуманизма, храм просвещенного человечества. Однако его святые реликвии помимо сакральной ценности обозначены вполне мирскими ценами, в храме-музее изначально присутствует хищная собственность. Как отзовется такая двуликость?

Демократизация святилищ

На плодородной буржуазной почве универсальность денег, проникающих во все сферы жизни, захватывающих все континенты, способствует демократизации сословного общества, а демократизация, в свою очередь, стимулирует широчайшую экспансию простого и ясного денежного критерия. В культурный процесс вовлекаются все более широкие массы, легко усваивающие вдохновенный интерес к бизнесу. Индустриальный расцвет меняет жизнь и среду, в фокусе общественного внимания оказываются техника, дизайн, растет интерес к бизнесу, научно-финансовой креативности. Роль материального мира на глазах усиливает-

[16] Там же. С. 149.
[17] Вебер М. Избранное. Протестантская этика и дух капитализма. с. 124.
[18] Там же. С. 109.

© Издательство «Эйдос», 2016. Только для личного использования.
© Publishing House EIDOS, 2016. For Private Use Only.

ся, что, соответственно, вызывает потребность увидеть в материальных ценностях нечто необъемлемое прагматикой, некий глубинный смысл. Как раз теперь интерес к музею с особой аурой объектов в его коллекции заметно возрастает, а развитие финансовой креативности не оставляет без внимания музейный плацдарм.

«Возможно, главным результатом Великой выставки [«Великая выставка промышленных работ всех народов» в Лондоне, 1851 г. – А.Д.] было следующее: она доказала если не британскому правительству, то британскому обществу, что искусство, облеченное в форму промышленной эстетики, может быть хорошим бизнесом[19]». Итогом явилось создание комплекса, получившего название Южно-Кенсингтонский музей, которому наследовали музей Виктории и Альберта, Музей науки, Музей естествознания, Музей геологии.

Если в европейской культурной традиции процесс коммерциализации, делового подхода к музею долго камуфлировался, то, когда (по окончании войны Севера и Юга) культурные амбиции заявила Америка, тема денег зазвучала более откровенно. «Генри У. Беллоуз, пастор нью-йоркской церкви Всех душ, адресовал сидевшим в зале видным нью-йоркцам следующий риторический вопрос: “Кто скажет мне, когда … мы на любом рынке мира сможем перебить любую цену на те великие произведения искусства, что столь необходимы для культурного развития каждого народа, но прозябают ныне в безвестности?». Один из первых и «главных» музеев Америки – Метрополитен-музей – «был деловым предприятием, и методы посредством которых он решал свои задачи, стали источниками идей для многих музеев как в Соединенных Штатах, так и за их пределами. К примеру, Метрополитен-музей первым увидел возможность брать с людей плату за право пользоваться определенными привилегиями… В 1894 году музей сделал очередные шаги навстречу потребностям публики, открыв ресторан и камеру хранения для велосипедов»[20].

Америка – главная база широкой либерально-демократической экспансии, ее оплот. Устремления к реализации американской мечты с естественностью приводят к тому, что первая музейная революция начинается за океаном: движение за музейную модернизацию, поиски системы управления и организации музеем, внедрение экономических принципов. В Соединенных Штатах уже на рубеже XIX – XX веков является идея «полезного музея», «нового музея»[21]. В основу этих проектов закладываются ценности в корне отличные от храмовых, интересы местного сообщества, удобства, доступность.

Второе, массовое пришествие общедоступного музея – музейный бум во второй половине XX века – знаменует решительный пересмотр методов и ориентиров. Экомузеи, сайт-музеи, общинные и интегрированные музеи обращены к миллионам и миллиардам, получившим доступ к культуре, они открыты, доброжелательны, заботливы, не навевают скуки, отказавшись от допотопных высокомерных экспозиций. «Новая музеология[22]» имеет целью социальную вовлеченность широкого зрителя: вооруженного мобильными устройствами, двадцать четыре часа в сутки подключенного к Интернету, зрителя молодого (хотя бы душой и разумом), ориентированного на яркую современную актуальность.

В демократичной среде стремление к умножению музейной аудитории связано с расширением круга музейных ценностей, в числе которых теперь социальные, политические, педагогические и другие «полезные» аспекты[23]. Соответственно

[19] Хадсон К. Влиятельные музеи. Новосибирск: Сибирский хронограф. 2001. С. 51.

[20] Там же. С. 56, 58.

[21] Ананьев В. Г. История зарубежной музеологии. СПб: СПбГУ, Институт истории, 2014. 136 с.

[22] Ван Менш П. К методологии музеологии // Вопросы музеологии. №1. 2014. С. 15-291.

[23] Виссер Дж. «Музеи в период социальных и технологических изменений». URL: http://themuseumofthefuture.com/2014/04/18/museums-in-times-of-social-and-technological-change/

© Издательство «Эйдос», 2016. Только для личного использования.
© Publishing House EIDOS, 2016. For Private Use Only.

изменился и расширился спектр функций музейного института. На генеральной конференции ИКОМ 1971 г. «было определено, что функции музеев, традиционно считавшиеся основными, должны рассматриваться как находящиеся “во-первых и в основных на службе всего человечества” и постоянно меняющегося общества»[24].

Мириады возникших и чуть не ежедневно возникающих на всех континентах музеев новейшего содержания и новых целей – учреждения всемирно известные (Музей Powerhouse в Сиднее, «самый шумный» чикагский Музей науки и техники, экомузей От-Бос в Канаде на площади в 30000 гектаров, включающий 25 населенных пунктов) и маленьких, провинциальных (Музей мыши в небольшом российском городке Мышкин), музеи мультимедийного искусства и «Вместилище будущего» в Токио, музеи русской водки, музеи эротики с секс-машинами и обучающими программами, – удовлетворят любой вкус и действительно стоят на службе всему человечеству. «Граффити Бабули» (Graffiti Grannies) способны привлечь и увлечь ничуть не менее, чем кости мамонтов и обломки древних статуй.

Несмотря на то, что музеи-храмы по-прежнему составляют большинство в списке наиболее посещаемых музеев мира, статистика, музейная практика, идеология ИКОМ, музеология, общественное мнение однозначно фиксируют устойчивый тренд в сторону современного демократичного музея. Весьма показательно, что исходно элитарный, принципиально консервативный институт классического музея сдает позиции и активно пытается встроиться в толерантное движение.

В чем же причина этой достаточно устойчивой тенденции? Отчего гордый старинный музей сделался столь уступчивым?

[24] Ананьев В. Г. История зарубежной музеологии. СПб: СПбГУ, Институт истории, 2014. С. 67.

Реформация храма

Музей формировался в пострелигиозном обществе, которое отвергало мешавшие ему каноны, но вместо них искало новые абсолюты. Сегодня музей оказался в совершенно иной атмосфере – релятивистской. Христианство, буддизм, либерализм, социализм, любые догматы, системы, идеалы открыты к пользованию в равной степени. Любые ценности условны, относительны, даже законы Ньютона, как выяснилось, действуют только локально.

Почва под претензиями культуры на духовное лидерство пошатнулась. Сакральность классического, «мертвого», буржуазного искусства решительно отвергает авангардная революция: ready made-ы Дюшана, насмешки Дали, эксперименты Малевича, теоретические изыски Кандинского… Притязания музея на роль храма в безбожном мире остались в позапрошлом веке. Как же культура укрепляет фундамент, заполняя пустоты, образовавшиеся после размывания ценностей?

Наибольшую прочность в хаосе сплошной относительности сегодня демонстрирует вещь. Вещь отвечает требованиям гуманизма и свободного рынка: она полезна в быту, она украшает существование людей, её можно купить, продать, удачно обменять, в неё можно выгодно вложить средства, спасаясь от инфляции. Особенно же хороша вещь тем, что нельзя усомниться в её наличии, чего не скажешь ни об одном самом красивом измышлении поэтов, пророков или философов. Энди Уорхол на свой лад художественно предъявляет предметный мир: вместо зыбких, туманных «высших» ценностей – создает сильный и броский образ притягивающих, возбуждающих, направляющих жизнь вещей: яркие, красочные банки томатно-рисового супа и кока-колы, плакаты с рекламной улыбкой Мэрилин Монро. Успех Уорхола – яркая иллюстрация того, что восторжествовал истинный культ вещей.

© Издательство «Эйдос», 2016. Только для личного использования.
© Publishing House EIDOS, 2016. For Private Use Only.

Достаточно примитивно? Может быть, зато надежно, да и честнее, явно человечней деспотизма идеологий, которые назойливо навязываются очередными самоуверенными обладателями вечных истин.

Главные развлечения в более и даже менее благополучных странах: шопинг, спорт, музеи. В фокусе интересов – телесность, «тело становится упрощённым аналогом души»[25]. Чувственные радости более не идут по разряду буржуазно-мещанскому, они входят в «высокую» моду, ценятся все выше. Культ предметно-телесного мира усиливается с каждым днем.

Надо сказать, что музей, при воцарении культа вещей, кроме болезненных ударов, доставшихся цитаделям духовных сокровищ, получил весьма заметные преференции. Музеи ведь хранят, исследуют и экспонируют именно вещи. Пусть необычные (потертое пальто знаменитого писателя, лист бумаги, исчерченный карандашом великого художником, клык невесть когда вымершего пещерного льва), заведомо непригодные для обихода, но все же вещи. Есть что показать, на что взглянуть, за что назначить изрядную страховую сумму. И вполне закономерно, что музей выдерживает проверку временем успешней, чем родственные институты памяти (прозябающие архивы, умирающие библиотеки).

Жертвы музея-храма очевидны. Престижность музея теперь откровенно увязана с аукционной стоимостью коллекций. Главные заботы храма бесценных реликвий – бухгалтерские: посещаемость, окупаемость, вклады «друзей музея», доход от сувенирной торговли. Отчет об уникальной экспозиции аналогичен реквизитам стандартного блокбастера (стоимость постановки, количество просмотров, прибыль). Подобная адаптация к монетарной среде и оценке – не самое страшное.

Важнее иное: мощное давление современной атмосферы вызывает устойчивый дрейф музея-храма в русло «служения обществу». Но здесь гибельная опасность подстерегает музеи-храмы – соблазн редукции, желание вписаться в мир упрощенных, игровых (изящней выражаясь – интерактивных) музейных предприятий. В погоне за цифрами посещаемости заманчив, например, метод социального вовлечения «музеев участия». Здесь полагают не ограничиваться активизацией только зрительных впечатлений публики, а задействовать прочие чувственные возможности, опираясь «на визуальное, слуховое, тактильное, иногда даже вкусовое и обонятельное (например в музее сыра или вина) восприятие»[26]. Просвещать и развлекать – цели достойные. Но когда предлагается прямой, непосредственный контакт с музейным объектом – возможность его трогать, даже править, до некоторой степени владеть им, – эти увлекательные игры вытесняют потребность в созерцании, ради которой, собственно, и возводился музей-храм. Печально, если подтвердится предположение: «чистое созерцание в модерную эпоху, и, прежде всего, в наше [то есть XX – А.Д.] столетие, было подвергнуто полной девальвации»[27].

Можно, конечно, в более солидных вариантах обойтись без ощупывания экспонатов руками. Сохранив стекла музейных витрин и канатные барьеры перед картинами, расставить в соседних залах – в заботе о проголодавшейся публике – столики, включить музыку, чтобы не скучно было бродить меж молчаливых холстов и статуй… И это совсем не шутки, подобное уже отчасти происходит в торжественно строгих пространствах музеев-храмов. Или уже вовсе не храмов и не совсем музеев.

Музей-храм силой общекультурных трансформаций лишается посреднического предназначения, которое позволяло ему приоткрыть завесу

[25] Бодрийар Ж. Общество потребления. М.: Республика, Культурная Революция, 2006. 269 с.

[26] Цит. по: Худякова Л.А. Музей между утопией и uhronie. Б. Делош о сущности музейной институции. Вестник СПбГУ. Серия 2. История. 2013. Вып. 4. С. 151.

[27] Гройс Б. Медиаискусство в музее // URL: http://anthropology.ru/ru/texts/groys/mediart.html.

© Издательство «Эйдос», 2016. Только для личного использования.
© Publishing House EIDOS, 2016. For Private Use Only.

пред горним миром идеалов с помощью эталонов, собранных в коллекции. Утратившему пастырские права музею отведена почетная роль топ-менеджера, цель которого – предоставить посетителю максимум услуг.

В сегодняшних музеях человек может найти самые важные, имеющие непосредственное отношение к нему, его жизни удивительные, интересные, занимательные вещи. Достойные восхищения плоды предметного мира своей убедительностью вызывают доверие, более того – веру. Вещь во главе угла – это, вроде бы, довольно пошлое приземление после вековечных устремлений к космическим высям, но пока, видимо, житейская интуиция не обнаружила другого выхода из регулярно терпевших крах проектов вселенского счастья.

Но как оценить модернизационный процесс в перспективе? Быть может, это флуктуация, дань времени, или одна из фаз в культурном цикле? Либо – глубокая реформация, которая отмечает упадок музейного храма, подобно тому как протестантская Реформация означила завершение господства Римской церкви?

Разрушение храма

Натиск демократичных (отбросивших спесь прежнего культурного ценза) методов современной музейной практики имеет много плюсов. Миллиарды посетителей в музеях, радушно открывших двери людям, по разным причинам не приобщенным к высокой культуре, получили возможность приятно и необременительно искать в гостеприимном сегодняшнем музее свои встречи с теми или иными сокровищами музейных храмов.

Однако так ли совершенен, так ли вечен этот чудесный храм?

Духовные богатства в протестантской культуре жестко связаны с материальными. Стремительный прогресс, как отмечалось, ускоряет демократизацию со всеми её плюсами и неизбежным, естественным при столь форсированных темпах рациональным опрощением, культурной редукцией. Гуманистические идеалы не выдерживают конкуренции с более доступными, внятными благами земными и утрачивают актуальность.

«Смерть богов» в свое время послужила мощным импульсом для удивительных творческих исканий и свершений. Для утверждения гуманистических ценностей, вечной гармонии в земных пределах и возводился храм материализованных форм блага, истины и красоты – музей. Но в том храме-музее, который был создан рациональной мыслью и протестантской этикой, в самом фундаменте имелся коварный дефект. И сколь бы искренен не был порыв предметно, вещественно явить Великий творческий дух, изначально в камнях святилища проблескивали частицы идола – золотого тельца. Проект музейного храма опредмеченных духовных ценностей обнаружил признаки обольщения. Не удается совместить храмы с торжищами[28].

Финал музейной эры

Но как же быть с настоящим – с бурным, невиданным музейным ростом, с общими надеждами на возрастающую роль, на музейный ренессанс? Что относительно девиза «Постройте, и придут они»? «Это относится отнюдь не только к публике. Постройте, – призывает Л. Деннисон (главный хранитель Музея Гуггенхайма в Нью-Йорке), – и придут коллекции, художники, мероприятия, деньги[29]». Грандиозные, успешные музейные комплексы и проекты в Бильбао, Абу-Даби – наглядная иллюстрация эффективности данного принципа.

Нет сомнений, зрелищный музей, бесхитростный, очаровательный в своем ребячливо-юношеском напоре и настрое на забавы, продол-

[28] Дриккер А.С. О роли торговли в храме // Музей. № 6. 2009. С. 4-7.
[29] Дженкс Ч. Зрелищный музей – между храмом и торговым центром. Осмысление противоречий // ПИНАКОТЕКА. 2000. № 12. С. 5.

© Издательство «Эйдос», 2016. Только для личного использования.
© Publishing House EIDOS, 2016. For Private Use Only.

жит процветать. Количество музеев и туристических потоков стократ умножится. Но расцвет будет своеобразен. Уже сегодня «музей» в значительной мере лишь модный бренд, нечто вроде культурного нимба для разного рода просветительских центров и клубов по интересам. В поисках новых форм организации досуга (к примеру, «музей-как-форум»[30]») такое направление наверняка отыщет себе более адекватные, немузейные конфигурации. Игры в музей трудно принять всерьез. И многому в накатившей гигантской волне музейных опусов суждено раствориться без следа. Так, вероятно, в досыта накормленном мире Музей шоколада (отголосок времен голодных) утратит нынешнюю привлекательность. Неизвестно, долговечен ли успех грандиозных современных музеев-храмов (Музей тела в Лейдене, Город искусств и наук в Валенсии, Гуггенхайм в Бильбао) при столь мощной конкуренции прогрессирующего виртуального окружения. Ну, а в грядущей культуре прелести вроде брюссельского Музея нижнего белья знаменитостей, хочется верить, сгинут, как сгинул, по счастью, музей подарков Сталину.

В актуальной культуре можно усмотреть две полярные тенденции. С одной стороны, всеобщая, всеядная, ненасытная музеефикация знаменует полное торжество предметности. С другой, – удивительный прогресс вольно струящихся в эфире, в человеческом ощущении бесплотных электромагнитных потоков, в унисон с архетипической моделью всех развитых религиозных конфессий, достаточно уверенно свидетельствует – вектор земной эволюции запрограммирован на грядущую дематериализацию. И вероятно, в мире чисто виртуальном, из его эфирных глубин предметность покажется какой-то странной оберткой, бледной проекцией эйдоса, а базовое для музея представление о собственности – просто нонсенсом.

Перспективы «искусства в эпоху его технической воспроизводимости»[31], как правило, вызывают священный ужас, в них видятся кошмары бездушного машинного мира, утраты ауры. Но А. Мальро и других весьма достойных деятелей культуры они воодушевляли. Воображаемый музей[32] с цифровыми или технически иными образами коллекций, утративших предметность, способен вместить и в любой момент представить жаждущим все вершинные творения искусства, науки и природы. Да, пробные попытки соорудить такой музей пока закончились бесславно. Но уже нынешнее, едва оформляющееся интернет-пространство предрекает удивительный завтрашний день, в нем брезжит идея, как сохранить предметное наследие многовековых духовных взлетов, освободив его от корыстной предметности.

Маячащее сегодня на горизонте цифровое высвобождение Духа из его плотской оболочки – финал предметности, который, по-видимому, обозначит и предел связанной с ней биологически неукротимой жажды обладания, а в такой будущности погаснет и сама идея музейной институции в её известной форме. Впрочем, это уже за пределами темы.

****

Вернемся напоследок к вопросу о судьбе музейных храмов. Судя по всему, эра музея-храма завершается. Нынешний музейный бум – симптом истощения очередной, богатейшей, «музейно-храмовой» культурной фазы, подарившей людям замечательные святилища познания и вдохновения. Ну, а храм? Храм идеалов, эталонов, чаяний? Нет сомнений, останется. Наследством. Памятником удивительной эпохи, когда великие мастера науки и искусства творили в атмосфере с жесткими мате-

[30] Belting H. Contemporary Art and the Museum in the Global Age // Peter Weibel, Andrea Buddensieg, eds, Contemporary Art and the Museum. Ostfildern: Hantje Cantz Verlag, 2007. P. 30-37.

[31] Беньямин В. Произведение искусства в эпоху его технической воспроизводимости // Избранные эссе, М.: Медиум, 1996. 240 с.

[32] Мальро А. Зеркало лимба: Сборник. М.: Прогресс, 1989. 515 с.

© Издательство «Эйдос», 2016. Только для личного использования.
© Publishing House EIDOS, 2016. For Private Use Only.

риальными ограничениями, в среде собственнической, а потому предметное воплощение духовных поисков привычно увязывалось с товарной стоимостью. Когда же эти обидные ограничения исчезнут, храмовые сокровища засияют чище и ярче, являя свою поистине бесценную суть.

Предложенный прогноз ни в коей мере не предполагает угасания культуры. Музей-храм, его опыт – важнейший ориентир для поисков новых «вечных» ценностей и возведения новых храмов.

© Издательство «Эйдос», 2016. Только для личного использования.
© Publishing House EIDOS, 2016. For Private Use Only.

Марина Николаева ЦВЕТАЕВА / Marina TSVETAEVA

Санкт-Петербургский государственный университет, Россия
Институт философии, кафедра музейного дела и охраны памятников
Доктор культурологии, профессор

Saint-Petersburg State University, Russia
Institute of Philosophy, Department of Museum Studies and Monument Protection
Professor, Doctor of Science (Cultural Studies)
mtsvetaeva@rambler.ru

КЛАССИЧЕСКИЙ МУЗЕЙ: ПРОБЛЕМЫ ИНТЕРПРЕТАЦИИ КУЛЬТУРНОГО НАСЛЕДИЯ

В данной статье речь идет о миссии классического музея, сохраняющего материальное и нематериальное наследие, проблемах взаимодействия с религиозной культурой в контексте сотериологических и религиозно-нравственных оснований. Духовно-нравственная проблематика, выраженная в христианской антропологии, классической литературе и искусстве, помогают расширить интерпретационные модели и методы экспонирования культурного наследия, обогатить Музей традиционными для христианского мировоззрения сферами, важными не только для древнерусского и средневекового искусства, но и для классического и современного. Система трихотомического анализа помогает выявить многогранные уровни культуры, особенности духовного и душевного, храмового и секуляризованного мировосприятия. Речь идет о расширении образного языка за счет семантических, духовно-эстетических, драматургических возможностей самой экспозиции, которая становится и символом и текстом и смыслом. На примере творчества Ф.С. Рокотова, представленного в Русском музее, рассматриваются способы интерпретации и экспонирования такого явления как масонство, повлиявшего на многие сферы культуры XVIII- первой половины XIX века. Анализируются семантика барокко и рококо, отраженная в экспозиции.

Ключевые слова: барокко, богословие культуры, интерпретация, классический музей, культурное наследие, масонство, мистика, онтология, рококо, Ф. Рокотов, сотериология, церковь, экспозиция.

CLASSICAL MUSEUM: PROBLEMS OF CULTURAL HERITAGE INTERPRETATION

This article investigates the mission of the classical museum to conservate both material and non-material heritage. It also highlights the problems of interaction between religious culture and the museum in the contex of soteriological and religious-moral basis. The spiritual and moral problematic that can be seen in Christian anthropology, classical literature and art, help to expand the interpretational models and methods of exposing cultural heritage. They also result in enrichment of the museum with traditional spheres of the Christian world outlook that are crucial not only for creating expositions of Ancient Russian and Medieval art but also classical and contemporary as well. The system of trichotomous analysis helps to identify various levels of culture, aspects of spiritual and moral, religious and secularized worldviews. The main idea is enlarging the figurative language by means of semantic, spiritual-aesthetic, dramaturgic potential of the exposition, which becomes a symbol, text and meaning at once. The methods of interpretation and exhibition of masonry, that influenced many cultural spheres of XVIII – the first half of XIX centuries, are analyzed by means of the example of the paintings of F. S. Rokotov. These works can be found in the Russian museum. This article also analyses the semantics of baroque and rococo that are shown within the exposition.

© Издательство «Эйдос», 2016. Только для личного использования.
© Publishing House EIDOS, 2016. For Private Use Only.

Key words: baroque, theologies of culture, interpretation, classic museum, cultural heritage, mystic, ontology, rococo, F. Rokotov, soteriology, Church, exposition.

Классический музей как институт памяти связывает культ и культуру, сохраняя духовно-нравственные и духовно-эстетические образы нации, ее самобытность, аксиологические и онтологические смыслы. С одной стороны, – он неразрывно связан с церковным наследием, христианским мировоззрением, с другой – современными художественными практиками. Его миссия на современном этапе все более усложняется, кроме традиционных функций – сохранять, изучать, экспонировать и интерпретировать материальное и нематериальное наследие, возрастает необходимость во взаимодействии с мировым социогуманитарным пространством, институтом Образования и Церкви. После трагических разрывов с традициями дореволюционной России, пережитых в XX веке, возникает необходимость изучения культурно-исторического наследия и интерпретации в контексте религиозного и светского взаимодействия. Как показывает исторический опыт, религиозное и классическое наследие только тогда являются живой реальностью, когда оно востребовано и обществом и личностью; укоренено в национальном сознании и образовании. Либеральная система ценностей, повлиявшая на модели образования и культуры, использование новейших информационных технологий и возможностей виртуального музея, рекламных и телевизионных «мельканий» обостряет тягу к созерцанию, «замедленному чтению», вдумчивому отношению к человеку и миру, запечатленному в классическом искусстве.

Диалектическая сущность классического музея выражается в антиномиях времени, актуализации вечного, сакрализации бытия и человеческой личности на основе ценностей христианской онтологии и антропологии. В музейном пространстве можно говорить о сочетании научно-просветительского, соборно-личностного и религиозно-нравственного подходов, публичности и интимности. При этом рекреационно-праздничные формы не должны препятствовать познанию онтологических смыслов человеческой жизни. В этом отношении классическому музею как храму Муз не обойтись без храма Духа. Духовно-нравственная проблематика, в полноте выраженная в христианской антропологии, определяет цели, формы и методы разговора со зрителем, проблемы кураторства. Формирование личности невозможно вне культурно-родовых и религиозно-нравственных традиций, поскольку культура есть всечеловеческая родословная.

Анализируя значение классического музея в эпоху постмодернизма, необходимо отметить, что он противостоит антикультуре. Взаимодействием образа и антиобраза определяется основной сюжет классического наследия, его обращенности к библейским первоначалам, отражению богосозданности человека. Вне этой миссии теряются сотериологические и литургические смыслы человеческой жизни, его «призванность на царство». В этой связи, размышляя о духовно-пророческих основах классики, невозможно оказаться вне опыта русской литературы, опыта ее прозрений. Пушкин писал о «двух чувствах», близких сердцу: любви к «родному пепелищу» и любви «к отеческим гробам» как любви к святым мощам. «Любовь к родному пепелищу» – это и есть вневременная связь истории со сверхисторией, предков и потомков, их духовное сродство; угасание рода уподоблялось угасанию чести личной и национальной. В национальной культуре разворачивалась драма отрыва от нравственных оснований, веры, семьи, корней.

© Издательство «Эйдос», 2016. Только для личного использования.
© Publishing House EIDOS, 2016. For Private Use Only.

На современном этапе актуальным является взаимодействие Музея и Церкви, помогающее выявить генезис культурно-религиозных смыслов, показать историю культуры как историю духовной жизни нации (язычество, христианство, атеизм, неоязычество, постмодернизм…). Изучение христианской онтологии и антропологии дает возможность выявить эволюцию идей, выраженных через тематическое содержание, образный и изобразительно-выразительный строй экспозиции. При анализе русской культуры и современных течений Запада, необходимо ввести традиционные для православной культуры направления, раскрывающие взаимодействие религиозного и светского мировоззрения: систему трихотомического анализа, выявляющего многогранные уровни культуры, особенности духовного и душевного, храмового и секуляризованного мировосприятия. Важнейшим в этом отношении является принцип духовно-телесной и богословско-эстетической целостности. Их разрушение «проектами современного искусства» приводит к нигилистическому миросозерцанию, десакрализации бытия и личности.

Для междисциплинарного взаимодействия Музея и Церкви необходим совместный национально-образовательный проект: изучение духовно-материальной культуры как образа национального самопознания, культурно-исторической идентичности, помогающее и светскому и церковному образованию. Религиозный контекст обогащает смыслами музейное пространство, напоминая, что содержанием культуры является не столько гуманитарная или материально-техническая сфера, не искусство или наука, не богословие или философия сами по себе, а человек – его рождение, жизнь, смерть и жизнь вечная. Использование многогранного духовно-исторического опыта Церкви позволило бы преодолеть многие антиномии музея, которые зависят не только и не столько от объективного и субъективного фактора, сколько от желания создать «живой музей», значимый в культурном пространстве.

Экспонирование и интерпретация классической и современной культуры невозможны вне опыта и взаимодействия церковных и светских специалистов. И если мы хотим избежать поверхностного развлечения и гедонизма, «смеховой культуры» вне символов и смыслов, то необходим серьезный анализ религиозного, классического и авангардного наследия; необходим кардинальный поворот не только в сторону новых технологий и образных спецэффектов, но и к «маленькому человеку», рядовому зрителю как представителю социально-космической вселенной.

Классический музей способен ответить на многие вызовы современности, эпатаж, маргинальные практики, духовно-нравственные провокации. Христианство учит, что все подлинное, чтобы иметь силу и голос должно пройти через испытания, быть гонимым и оклеветанным. Нечто подобное происходило и в начале XX века в богоборческий и революционный период, происходит и сейчас на современном этапе. Подлинность нуждается в испытаниях, поэтому классическому музею, чтобы «быть живым и настоящим», их не избежать. Идеальный музей это не только уникальная коллекция шедевров, обширные фонды, научные лаборатории, но и миссия – сохранять духовно-эстетическое наследие мировой культуры. Таким образом, антиномии музея как института культуры связаны с культом, духовно-нравственной миссией, всемирной историей, эсхатологическими предчувствиями. Как институт художественно-эстетического развития он жаждет творческих экспериментов, движения вперед..

Для понимания значимости классического наследия, его роли в формировании личностно-ориентированной модели образования в конце XX-XXI веке можно обратиться к культуре и философии Серебряного века. Почти сто лет отделяют нас от статьи Н.А.Бердяева «Кризис искусства», написанной в 1918 году. То, что в ней говорится, актуально для нашего времени. Бердяев размышляет о «болевых» точках России как христианской цивилизации. Исследуя вечные «пост» и «нео» сквозь

© Издательство «Эйдос», 2016. Только для личного использования.
© Publishing House EIDOS, 2016. For Private Use Only.

призму прошедшего, мы еще острее видим его пророческий взгляд на природу человека, культуру, философию творчества, онтологию русских «утопий и соблазнов». Его мысли обладают пронзительной вневременностью. Как бы из сегодняшнего дня рождаются его размышления. Бердяев пытается осмыслить богочеловеческий организм искусства, свободу творчества в контексте глубочайших потрясений тысячелетней культуры: «Окончательно померк старый идеал классически-прекрасного искусства, и чувствуется, что нет возврата к его образам. Искусство судорожно стремится выйти за свои пределы. Нарушаются грани, отделяющие одно искусство от другого и искусство вообще оттого, что не есть уже искусство, что выше или ниже его. Никогда еще так остро не стояла проблема отношения искусства и жизни, творчества и бытия, никогда еще не было такой жажды перейти от творчества произведений искусства к творчеству самой жизни, новой жизни. Сознается бессилие творческого акта человека, несоответствие между творческим заданием и творческим осуществлением. Наше время одинаково знает и небывалое творческое дерзновение, и небывалую творческую слабость. **Человек последнего творческого дня хочет** (выделено – **М.Н.Ц**) сотворить еще никогда не бывшее и в своем творческом исступлении переступает все пределы и все границы. Но этот последний человек не создает уже таких совершенных и прекрасных произведений, какие создавал более скромный человек былых эпох»[1]. В наступившей эпохе он видит аналитическое «расчленение» внутри каждого искусства, потерю синтеза и мистериального, отказ от органической целостности, литургического и сакрального смысла, присущих прошлым векам. Отпущенные на свободу человеческие силы, их «шипучая игра, порождавшая красоту», привели от возрождения к вырождению… «Слишком свободен стал человек, слишком опустошен своей пустой свободой»[2].

Размышляя о новых принципах искусства, его материальных и нематериальных основаниях в современных течениях кубизма и футуризма, Бердяев, по сути, пророчествует об эре постмодернизма, отразившей принципы разложения, распыления, дематериализации и развоплощения живописи, а с ней и человека. В революционном богоборчестве были нарушены и попраны все твердые грани бытия, его «крепость и оформленность». Все стало «декристаллизоваться», «распластываться» и «распыляться». Как отмечает Бердяев, в самой природе и в ее ритме и круговороте что-то бесповоротно надломилось, что «материальные покровы мира были лишь временной оболочкой», что «ветхие одежды бытия гниют и спадают»[3]. «Пропала радость воплощенной, солнечной жизни. Зимний космический ветер сорвал покров за покровом, опали все цветы, все листья, содрана кожа вещей, спали все одеяния, вся плоть, явленная в образах нетленной красоты, распалась…Таким аналитическим расчленением хочет художник добраться до скелета вещей… Пикассо пришел к каменному веку. Но это – призрачный каменный век… Последний пласт материального мира, открывшийся Пикассо-художнику после срывания всех покровов, – призрачный, а не реальный»[4].

Отрицая образ Бога в мире и человеке, отметая психологию и духовное устроение «лирическим наваждением материи» в эсхатологическом видении вольно или невольно обнажался мир Пустоты и Ничто. Образ духовно-телесной целостности, распавшись, выявлял абсурдность бытия: «Наши тела входят в диваны, на которые мы садимся, а диваны входят в нас. Автобус мечется на дома, мимо которых проезжает, и в свою очередь дома бросаются на автобус и сливаются с ним»[5].

[1] Бердяев Н. Философия творчества, культуры и искусства. В 2-х т. Т. 2. М., 1994. С. 399-400.

[2] Там же. С. 401.
[3] Там же. С. 404.
[4] Там же. С. 403.
[5] Там же. С. 405.

© Издательство «Эйдос», 2016. Только для личного использования.
© Publishing House EIDOS, 2016. For Private Use Only.

Размышляя о новом варварстве, эпохе упадочности, о «современных футуристах», бессмысленном и механическом движении, «машинизированных чудовищах» и «конструкциях» современной цивилизации, в которой «красота скорости» и культ наслаждений признаются за величайшую ценность современного человека, нельзя не вспомнить уроки национальной истории, ее трагический опыт. Анализируя революционную эпоху, культ материального и безбожного бытия, Бердяев говорил о духовном невежестве, которое приведет к потере видения и смысла жизни. Актуальны его подходы и в оценке технического прогресса в контексте вечных форм искусства и культуры, способствовавших к созерцанию Красоты и Истины. Отказ от Бога – это отказ от Красоты, познания высших миров, предназначения человека, глубины жизни. Пророчествуя о новом времени, о возрастающей роли механизмов, скоростей и движений, новых технологий и «машинности», запечатленных в новом облике современной архитектуры, Бердяев пишет: «Погибла архитектура – это лучшее выражение всякой органической художественной эпохи. Новое архитектурное творчество ознаменовывается лишь построением огромных вокзалов и гостиниц. Вся творческая энергия человека уходит на изобретение и построение автомобилей и аэропланов, на изобретение способов ускоренного передвижения. Красота старого быта была статична. **Храм, дворец, деревенская усадьба** (выделено – **М.Н.Ц)** – статичны, они рассчитаны на устойчивость жизни и на ее медлительный темп. Ныне все стало динамическим, все статически-устойчивое разрушается, сметается скоростью механического движения. Но новый динамический стиль не создан, и является сомнение в возможности создания такого стиля»[6]. Это нарушение «вековечного лада органической жизни», при которой, по мысли Бердяева, «чудеса электричества заменили чудеса божественно-прекрасной природы» неизбежно приводит к трагическим последствиям – депрессии, скуке, пустоте, небытию.

Таким образом, в задачи классического музея входит сохранение храмового миросозерцания как образа царственного достоинства и миссии человека; дворца как образа европейской и аристократической культуры, усадьбы как сохранения национальной Природы.

Для восстановления исторического сознания именно музей способен объединить историко-социальной пласт, эстетику «уходящей натуры», культурно-родовые, культурно-бытовые и культурно-эстетические сферы национальной жизни. В век рациональности усиливается значимость нематериального наследия, поэтико-символического и синкретического языка искусства, целостного мировосприятия. Речь идет не только о поэтических, музыкально-театральных или литературных вечерах, проводимых в классических музеях, дворянских и купеческих усадьбах, но и расширении семантических, мифопоэтических возможностей экспозиции, которая становится и символом и смыслом.

Завышение логического и рационального компонента в музейной практике приводит к перегрузке фактическим и документальным материалом, утратам и деформации творческих возможностей личности. Необходимо вспомнить о принципах храмовой культуры, сочетающей логическое и пралогическое мышление. Способ образно-метафорического и поэтического наставления, язык притч был известен с древности. Зная это, так разговаривал с израильским народом Иисус Христос. В рассказе А.П. Чехова «Дома», который был напечатан в газете «Новое время» в 1887 году, показана роль сверхреального: встреча двух миров – «детского, чистого, человечного – и нашего спутанного, искалеченного, лицемерного»[7]. Исчерпав логику моральных сентенций и нравоучений сына Сережи, прокурор Евгений Петрович Быковский

[6] Там же. С. 407.

[7] А. П. Чехов. Собр. соч. в 12-ти т. Т.5. Рассказы. М., 1955. С. 485.

© Издательство «Эйдос», 2016. Только для личного использования.
© Publishing House EIDOS, 2016. For Private Use Only.

переходит на сказку, переворачивающую сознание мальчика. В рассказе утверждается мысль, что не «речи», проповеди и законы воздействуют на человеческую душу, а Красота и художественное Слово. При этом говорится об ответственности педагогики, литературы, искусства – «страшных по результатам» своей деятельности. Сквозь призму чеховской иронии, скептицизма и пессимизма, будто бы неверия в возможности совершенствования человеческой природы проступает значимость подлинного, но в иной по сравнению с учительской и проповеднической литературой Ф.М.Достоевского и Л.Н.Толстого. В этом разуверившимся обществе, когда «забалтываются» ценности и смыслы, развивая на новом историческом этапе классическое наследие, писатель подмечает самые простые и мудрые средства борьбы со злом. В каждом фрагменте бытия, в бытовой сценке и «сюжете для небольшого рассказа» он вглядывается в духовно-душевное устроение человеческой психики, часто неподвластное рациональному наблюдению. Понимая это, он облекал вечные ценности в ироническую форму как бы в прозрачный слой, иногда через антиобраз. Ибо, он, как никто другой знал, что «лекарство не должно быть сладким, а истина красивой»[8].

Несмотря на то, что классический музей, современная музейная практика экспонирования материального и нематериального наследия располагает широким спектром подходов к изучению истории и теории культуры, презентация духовно-мировоззренческой стороны является достаточно сложной проблемой. Художественные произведения классики таят в себе неисчерпаемые смыслы, выходящие за рамки своего времени. При этом каждая эпоха способна увидеть и выявить множество новых граней, оттенков, интерпретаций, ускользающих от современников. Извечен интерес к сверхъестественному. Обратимся к способам интерпретации такого мистического феномена, как масонство, повлиявшего на многие сферы культуры XVIII-первой половины XIX века. Мистические и оккультные увлечения русского дворянства XVIII века созвучны современности XX-XXI века, в которой с новой силой вспыхивают нехристианские учения, деструктивные секты, восточные верования и культы, на новой волне возрождаются древние ереси, неоязычество, магия, теософия, спиритизм, астрология.

Наиболее ярким представителем этого направления в искусстве является Ф.С. Рокотов, живопись которого представлена в небольшом зале Русского музея. На конкретном примере необходимо выявить экспозиционные возможности для передачи такой тонкой сферы как религиозность, мистические переживания многих поколений русских дворян. Зал, посвященный Ф.С. Рокотову, отражающий эстетику рококо, находится между культурно-историческими пространствами барокко и классицизма. Стилистические особенности каждой историко-культурной эпохи выявляются через образно-смысловые и цветовые контрасты экспозиционного решения. Кратко остановимся на таких духовно-мировоззренческих аспектах культуры XVIII века как философия **масонства** и натурфилософия, культ **театра и театральности**, **мистическое двоемирье**, путешествия к невидимому и иррациональному, повлиявшие на образно-семантический строй экспозиции, ее живописно-пластическую и пространственную символику.

Образное решение экспозиция дает почувствовать специфику и контрасты барокко и рококо, в которых сложным образом переплетаются две тенденции: изображение мира внешнего, парадного, репрезентативного и внутреннего, сакрального, невидимого. Антитезное экспрессии, гражданскому пафосу барокко петровского времени, образам сильных мира сего, рококо воспело частное строение, интимный мир человека. Портреты рококо говорили о праздности, неге, мечтательности, амбивалентности и куртуазности, игре и маскарадности. Психология рококо – маска, скрывающая прихотливые, жеманные, изысканно-нежные, сумасбродные и мимолетные чувствования. В нем ощутимы идеи масонства, увлечение нехристианской

[8] Там же. С. 111.

© Издательство «Эйдос», 2016. Только для личного использования.
© Publishing House EIDOS, 2016. For Private Use Only.

мистикой, средневековой магией – алхимией, хиромантией, астрологией. Отсюда – интерес к религиям и культам Древнего Востока, Китая, Японии, Индии, арабо-мусульманскому миру. Герои рококо обязательно загадочны, как загадочна душа. Ум, воля, эмоции, мир сердца – лишь импульсы, флюиды, отзвуки, оттенки, бесконечные вибрации, неуловимые и зыбкие. Сложность внутреннего мира, его переливы и прелюдии подобны тонкой сюите, театрально-музыкальной игре, перенесенной Б. Суходольским на декоративное панно («Прогулка», «Театр», 1740-1750 гг.). Влюбленность, ирония, меланхолия, грусть, томление, тревога передают игру пресыщенного и мечтательного разума. Отвергая ценности барокко, его простоту и суровую деловитость, демократизм и созидательную энергию, рококо «отдыхало от времени», воспевая хрупкость и праздность. Здесь все намек, двусмысленность, все «полу». Не имея жесткой опоры, жизнь скользит и падает, балансируя между миром «этим» и тем», гибнет, не успев утвердиться. Полунамек, полудвижение, полубытие – философствующий и скептический ум боится всего окончательного, оформленного, четкого. Ирония до конца ничему не верит: ни любви, ни политике, ни делу… В художественной стилистике рококо, в ее живописно-композиционной палитре соединились сюжеты частной жизни, любовных авантюр, образы куртуазного и таинственно-поэтического героя. Символом игры и скоротечности жизни стали изящные пудреные парички, головки «старичков-детей».

Живописный язык рококо – цвет, форма, пластика, образный строй героев – чужд энергии и силы мощных ритмов, контрастов цвета барокко. Он выражен в нежной гамме пастельных тонов, в хрупкой изысканности силуэта. Влюбленность, меланхолия, холодная страстность и мистификация противостояли духу барокко. Жизнь, дарованная Создателем, проходила у персонажей рококо в бесчисленных беседках, гротах и «эрмитажах», в маскарадных фантазиях и призрачных мечтах о счастье. Духовная слабость и возбудимость – оборотная сторона мистических экзальтаций, и герои рококо, в сущности, лишены и духа, и плоти, это мимолетные создания, скользящие по жизни. Их вычурность и грация обманны. Рококо любило «обманки» – картины в картине, куклы, маски, зеркала, безделушки, напоминающие фигурки людей, увражи – виртуальную реальность «суеты сует».

Новый тип сознания, представленный в портретном жанре Рокотова, «пробужденный и чувствительный», воспитанный на «философии вздохов и слез», апокалипсических предчувствиях и тайнах воспламененного воображения, был идеалом светского гуманизма. Московские розенкрейцеры переводили «Ночные мысли» К.Г. Юнга, «пробуждая» образы теней и отражений, далеких от Слова и евангельских смыслов.

Догматика и метафизика масонства, предвосхищая романтизм и романтическую натурфилософию, питали развитие русского пейзажа, пленэрной живописи, которые гармонично озвучиваются скульптурой на античные сюжеты. Таким образом, искусство рубежа XVIII – XIX вв. отразила сложную духовную композицию – «томление духа» мечтательное и экстатическое буйство. Так же, подобно культурно-образованному дворянству XVIII в., впавшему в оккультно-мистический искус, русская интеллигенция на рубеже XIX–XX вв. «соблазнилась о марксизме» с его революционно-демократической философией и утопиями, бесцерковным аскетизмом и жертвенностью, жаждой соборности вне церковной ограды.

Особое значение для понимания семантики и эстетики XVIII века играет **театр и театральность**. Он стал антитезой храму в секуляризованной культуре. Как ритуальная зрелищность, зародившаяся еще в язычестве, в магической практике и волховании, обращала к идолам, театр мифологизировал сознание. Выйдя из мистерии, мистериальных культов, театр тяготел к синтезу, к священнодействию: слово, музыка, живописная культура имели огромное воздействие. Театр был ареной идеологий, философий, конструируя мир, формируя сознание, национальную психологию. Дворян-

© Издательство «Эйдос», 2016. Только для личного использования.
© Publishing House EIDOS, 2016. For Private Use Only.

ство, купечество, разночинцы – все слои боготворили театр, театральные кумиры были святы, им подражали.

Классическое искусство, существующее в экспозициях дворцовой архитектуры, наиболее тонко отражает принципы театральности и эстетику бесконечности. Театральная эстетика мощно влияла на восприятие русского искусства XVIII–XX вв.: на парадный портрет и характер композиционной среды. Ансамбли дворцовой архитектуры, садово-парковое строительство, светоцветовые эффекты и живописная декоративность формировали образное построение. Театральная драматургия, экспрессия и патетика внешнего жеста входили в искусство барокко. Барочный дворец стал театром во вселенной, мистификацией и символом власти: кулисы, анфиладность пространства, его светотеневые и цветовые миражи; эффектность архитектурного решения, пластическая чувственность форм, система контрастов и динамики – все говорило о власти, о ее желании быть в центре, быть всемирной, всеобъемлющей, величественной, великолепной. Власть, абсолютистская монархия любила эффекты, декор и грацию, грандиозность, масштабность, избегая всего конечного, обыденного, приземленного. Культ театра и бесконечности царил во всем и везде. Язык метафор, аллегорических композиций, система иллюминаций и фейерверков, ассамблеи и праздники, характерные для культуры первой половины XVIII в., черпали основу в театре – политическом, военном, творческом. Излюбленной музой золотого и серебряного веков была муза театра.

Театрализация музейного пространства, музыкально-драматические вечера позволяет острее почувствовать портретный психоанализ, его чувственность и палитру: манерность, галантность, учтивость, парадность и репрезентативность. Искусство открывает западноевропейские традиции: умение говорить о грации и кокетстве, манере двигаться и носить костюм, музицировать и предстоять; живописно говорить о свежести и льстить, изображать любезность и пренебрежение, внимание и взгляд свысока. Европейская манера барокко и рококо отразила дворянский дух, его западные увлечения; культуру светского этикета, типологию чувств галантного века. Приоткрывая душевное, его грани и миражи, его подлинность и мнимость, дворянский портрет стал летописью рода, его тайной, до поры, скрывающей и славу, и горькую истину.

Особая роль для раскрытия внутреннего мира, интеллектуальных увлечений героев и современников Ф.С. Рокотова принадлежит книге, кругу чтения. Для более полной интерпретации культурного наследия XVIII века в экспозиционное пространство можно было бы ввести фрагмент библиотеки русского дворянства. Амбивалентность сознания русской интеллигенции отражались на круге чтения: читали и западную мистику (Я. Бема, Л. К. Сен-Мартена, Иоанна Масона, Вейгеля), и «герметических» авторов, «химическую псалтырь» и Макария Египетского, Августина, Григория Паламу. В эпоху Просвещения и романтизма книги, домашняя библиотека, образ читающего, размышляющего человека входил в интерьерный жанр. Картины, на которых изображались кабинеты, гостиные, передавали черты интеллектуального, творческого, философско-поэтического и семейно-домашнего досуга. Книги, античная скульптура, полотна великих мастеров и литографии, альбомные книги, музыкальные инструменты, множество интеллектуальных деталей, указывали на занятие хозяев. Русский интерьер (дворцовый, усадебный, академический, учебный, музыкальный), представленный в русском искусстве, помогал понять атмосферу, художественно-поэтический мир золотого века, мир человека пушкинской эпохи – Ф. Толстой («Семейство художника»), Н. Подклюшников («Гостиная в доме Нащокина в Москве»), Л. Плахов («Кабинет Александра I в Зимнем дворце»), Г. К. Михайлов, А.Н. Мокрицкий («Субботнее собрание у В. А. Жуковского»), Г. В. Сорока («Кабинет в Островках») и др.

Содружество муз, живописи и скульптуры в экспозиционном пространстве озвучивает эсте-

© Издательство «Эйдос», 2016. Только для личного использования.
© Publishing House EIDOS, 2016. For Private Use Only.

тические тенденции времени. Скульптурная драматургия настраивает на понимание живописного искусства. Выразительность, семантическая напряженность, отражающая философско-эстетические принципы барокко, характеризуется скульптурной композицией Б. К. Растрелли «Анна Иоанновна с арапчонком» (бронза, 1741), по периметру которой располагаются шпалеры – «Звери и водопой» (1747, Петербургская шпалерная мануфактура), «Африка» (1749, из цикла «Страны света»), «Полтавская баталия» (1764). Экспозиция развивается по законам театрально-драматургического действия, диктуя порядок чтения и смену мизансцен, заставляя зрителя двигаться по кругу. В этом круговом движении, являя бесконечность, отражается символика барокко – идея власти, в центре которой находится барочный дворец-вселенная, связи европейского и русского мышления с его размахом и контрастами, созвучие природы и науки, микро и макрокосмоса, множественность миров с их диковинами и роскошью.

Важным экспозиционным элементом небольшого пространства является зеркало, служащее мощной метафорой в мировом искусстве. Императрица Анна Иоанновна помещена перед ним. Зазеркалье – аллюзия барокко, мистико-магическая игра реального и отраженного, подлинного и мнимого, вопрошания – здесь или там? Где и в чем эта подлинная жизнь: мечта русских масонов-просветителей о конституционной монархии, симфонии властей, первенстве закона и, гражданских свободах. И, безуспешная попытка, подставить зеркало. Литературно-художественное творчество русских просветителей и было тем зеркалом критического анализа. И конечно, шуты, шутовство, свита, фавориты, «игра в случай и должность» как образы театра и карнавальной эстетики.

Синтез искусств, отраженный средствами экспозиции, раскрывает культурный контекст эпохи. Для понимания чувственного мира героев Рокотова важна семантика скульптурной режиссуры. Портреты художника существуют в едином симфоническом пространстве, в ансамбле со скульптурами Ф. Ф. Щедрина и И. П. Прокофьева, живописью К. Л. Христинека, прикладным искусством. Мистическая атмосфера озвучивается пластическими творениями Ф. Ф. Щедрина «Диана» и «Венера» и И. П. Прокофьева «Морфей». Существующие в одном историко-художественном контексте, они задают особые интонации к пониманию камерно-интимных портретов, разговора с душой, которая не терпит шума, суеты, «громких шагов», зрительской бесцеремонности. Богиня «Дианы» изображена в тот момент, когда нескромный взгляд застигает ее врасплох, усиливает атмосферу интимности. Нам как будто говорят: «тише, тише», то о чем пойдет речь, требует особого созерцания, интимно-трепетного проникновения в мир «внутреннего человека», обнажающий мистико-поэтический и мистико-интеллектуальный дух времени.

Говоря о глубинах национальной души, протоиерей Георгий Флоровский дает анализ антихристианства, сопутствующего развитию человеческого духа на протяжении его истории. По его мнению, в идеях русских мистиков и масонов была «психологическая аскеза и собирание души», «возвращенной к себе из Петербургского инобытия и рассеяния», когда русский интеллигент «опознает свою разорванность» и раздвоенность. Дисциплина ума, тесание «дикого камня» сердца, томление духа и жажда целостности, свойственные екатерининскому веку, повторились в 30-х и 40-х годах века XIX, психологически сформировав славянофилов[9].

Масонство, повлиявшее на внутреннее строение и философию художественного образа эпохи Просвещения, было явлением панорамным: в нем, как в зеркале, отразились идеи морали и «естественной» религии, наука о государстве и человеке; рассудочное равнодушие стоического типа и утомление житейским сочетались с праздностью, а «…прямая любовь к смерти («похоронный экстаз»)

[9] Протоиерей Георгий Флоровский. Пути Русского Богословия. Вильнюс. 1991. С. 115.

© Издательство «Эйдос», 2016. Только для личного использования.
© Publishing House EIDOS, 2016. For Private Use Only.

– с подлинной трезвостью. В лозунгах времени звучал призыв к самообузданию – «умереть на кресте самоотвержения и истлеть в огне очищения. …Ни о чем столько не прилежи, как чтобы быть в духе, в душе и в теле совершенно без я»[10]. Русские мистики пытались противостоять безбожию и рационально-просветительскому духу, «слепотствующему разуму», развивать идеи интуитивного знания – «философию веры и чувства». Они мостили сердца для сентиментализма и романтизма, которые были, по мнению о. Георгия, движениями не столько литературными, сколь мистическими: истоки сентиментализма скрывались в испанской, голландской и французской мистике XVI и XVII вв. Мечтательность, чувственность, «святая меланхолия» и рефлексия стали характерны для образной драматургии и психологии дворянской культуры. «Прекрасная душа вся вздрагивает и трепещет от всякого малейшего шороха бытия»[11].

Помещенная в центр экспозиционного пространства скульптура «Венеры» Ф. Ф. Щедрина вводит нас не только в античный миф, но и мир русской природы, натурфилософию. По мнению Е. Ф. Петиновой, она вызывает в памяти «русские лесные озера с их заболоченными берегами, изломанными стволами мертвых деревьев, превратившихся в пни-коряги. И как-то неожиданно в образе гордой богини античной Греции проглядывают черты таинственной русской русалки. Лишь в очень немногих произведениях скульптуры, выполненных на мифологические сюжеты, связь с национальной культурой своего народа сказалась столь задушевно и органично»[12].

В заключение, кратко остановимся на цветовой семантике экспозиции, посвященной Ф.С. Рокотову. Каждый зал в классическом музее имеет свой цветовой код, ключ к пониманию образного решения. Как духовно-сущностные и психические энергии – цвет и свет характеризуют миры, их излучающие. Обозначая религиозно-бытийные представления, образную символику, светоцветовые категории выявляют онтологический, сотериологический, символико-нравственный, анагогический, психологический и литургический планы произведения искусства.

Свет и цвет как знаки иррационального разработаны в христианской эстетике, обладают строго определенной семантикой. В православной культуре цвет, цветовой тон и насыщенность, как и любой изобразительный знак, представляют собой символику трех миров – духовного, душевного и телесного. В черно-белом пространстве духа отражается множественность миров, психосоматических состояний, уникальное богатство и красота мироздания. В русском искусстве были свои цветосветовые символические этапы – золотой, связанный с древнерусской культурой, – цвет вечности, нетления и благодати; голубой и розовый – цвета мечты и сентиментальных надежд русского дворянства; красный – романтизм Отечественной войны, восстания декабристов; серо-коричневый, – связанный с прозой жизни, нигилизмом, с крестоношением и драмой бытия. Черный – смуты, бунт, русская революция. Архимандрит Рафаил приводит символику цвета иконописи, повлиявшую на цветовой символизм русского искусства.

Символизм голубого цвета настраивает на понимание творчества Рокотова и философии рококо.

Голубой, его основной символ в древнерусской культуре связан с цветом Богородицы и ангельских миров; цвет чистоты, возвышенности. Вне Божественной благодати он становится слабым, хрупким, беззащитным, пассивным, изнеженным; цветом идеализма, мечтательного и меланхолического. Особо зазвучавший в рококо, сентиментализме, импрессионизме, у художников «Голубой розы», этот цвет отражает элегические состояния, мистические и лирические мечтания, скольжение и распыление. В психологическом аспекте он означает ранимость, нежность, тонкость: как высоту душевного строя, так и его холод, болезненность.

[10] Там же. С. 116.
[11] Там же. С. 117.
[12] Петинова Е.Ф. Федос Щедрин. Л., 1977. С. 21.

© Издательство «Эйдос», 2016. Только для личного использования.
© Publishing House EIDOS, 2016. For Private Use Only.

Голубой цвет интерьера наиболее соотносим с образно-выразительным и философско-эстетическим строем искусства Ф. С. Рокотова.

Таким образом, методологическим основанием для создания как классических, так и современных экспозиций могли бы быть системно-культурологические подходы, при которых художественная культура исследовалась в трихотомическом аспекте, сочетающим синхроническую и диахроническую методологию, исходя из важнейших категорий отечественной культуры: «христоцентризма, смыслоцентризма и словоцентризма». Христианское мировоззрение, церковная культура обогащает классический музей традиционными сферами национального мировосприятия, раскрывающими сотериологическую, нравственно-психологическую и символико-эстетическую проблематику. Эти сферы важны не только для экспонирования древнерусского и средневекового искусства, но и классического и современного. Соединение религиозно-философского и историко-культурологического аспектов, культа и культуры в музейном пространстве, позволяет наметить пути к целостной модели национального образования, развивающего социально-просветительские, научно-художественные и духовно-нравственные направления.

На основе взаимодействия с философско-богословским наследием, литературой, музыкой, театром миссия классического музея заключается в развитии и углублении интерпретационных и экспозиционных моделей, расширяющих сферу познания. В данном ракурсе отражается не только образно-стилистическая специфика памятников, драматургия конфликта в определенном «изме» и художественной практике, но и планетарное мышление в системе «Бог – человек – мир».

© Издательство «Эйдос», 2016. Только для личного использования.
© Publishing House EIDOS, 2016. For Private Use Only.

Алексей Вячеславович ЛУЧКИН / Alexey LUCHKIN

ГБУК города Москвы «Музей-панорама «Бородинская битва», Россия
Экспозиционно-выставочный отдел, сотрудник

State Budgetary Institution of Culture of Moscow "Museum-Panorama "The Battle of Borodino", Russia
Expositional and Exhibition Department
Luchkin_a.v@mail.ru

МУЗЕЙНАЯ ЭКСПОЗИЦИЯ КОНЦА XIX НАЧАЛА XX ВЕКА ГЛАЗАМИ СОВРЕМЕННИКОВ. РОЖДЕНИЕ КРИТИКИ

На примере истории создания первых экспозиций конкретных музеев конца XIX – начала XX века показано значение использования воспоминаний и переписки современников при изучении эволюции экспозиционной мысли в России, а также зарождения отечественной конструктивной музейной критики.

Ключевые слова: история музейного дела, Российская империя, музейная экспозиция начала XX века, Третьяковская галерея, Музей Старого Петербурга, Русский музей, воспоминания и переписка деятелей культуры, «Мир искусства».

THE MUSEUM EXHIBITION OF THE LATE XIX BEGINNING OF THE XX CENTURY THROUGH THE EYES OF HIS CONTEMPORARIES. BIRTH OF CRITICISM

In an article on the example of the history of the first exhibitions of specific museums late XIX – early XX century the importance of the use of correspondence and memoirs of contemporaries in the study of the evolution of the exposition of thought in Russia, as well as the birth of the national museum of constructive criticism is shown.

Key words: the history of museums , the Russian Empire, the museum exposition beginning of XX century, the Tretyakov Gallery, the Museum of Old Petersburg , Russian Museum , memoirs and correspondence culture, «World of Art».

Художественная критика, укрепившаяся ближе к концу первой четверти XIX века, уже к началу XX века охватила не только все виды изобразительного искусства, но и перешла в музейное пространство, воспринимавшееся современниками как художественное явление[1]. Изначально пристальное внимание было направленно на выставку, как одну из самых мобильных форм презентации художественного наследия[2]. Причём, интерес вызывали скорее сами произведения искусства, а не окружающее их пространство. С развитием музейного дела в период «Серебряного века» музейная экспозиция попала под пристальное внимание деятелей культуры, ставших активными участниками жизненного процесса музейно-выставочного пространства Российской империи.

[1] См.: Кауфман Р.С. Очерки истории русской художественной критики: От Константина Батюшкова до Александра Бенуа. М., 1990.

[2] Подробнее: Лучкин А.В. Выставка: истоки современности // Музей без барьеров. М., 2013. С. 49-61.

© Издательство «Эйдос», 2016. Только для личного использования.
© Publishing House EIDOS, 2016. For Private Use Only.

В отличие от выставки[3], музейная экспозиция приобрела прикладное значение.

Отличительной чертой мемуаристки конца XIX – начала XX вв. является ее массовость. Как отмечает В. Я. Лаверычев, говоря о мемуарном наследии рассматриваемого периода: «Ни один предшествующий период истории нашей страны не представлен таким количеством воспоминаний»[4]. С этим утверждением сложно не согласиться. Если рассмотреть в количественном выражении все сохранившиеся воспоминания и дневники «Серебряного века», то фактически можно говорить о том, что они сохранились в архиве почти всех деятелей искусства и культуры, начиная от директора императорских театров и заканчивая балериной «Русского балета» Сергея Дягилева.

В данной работе анализу будут подлежать источники личного происхождения представителей объединения «Мир искусства» как активных участников музейного строительства рассматриваемого периода внесших весомый вклад в теорию и практику музейного дела и ставших основоположниками отечественной конструктивной музейной критики.

По своей сути и содержанию тексты воспоминаний художников относятся к типу мемуаров-автобиографий[5]. Если рассмотреть их историю создания и дальнейшее бытование, то фактически все воспоминания «мирискуссников» ориентировались на будущих потомков. Сложно выделить из общего временного диапазона, охваченного воспоминаниями, исчерпывающую картину прожитой жизни. Чаще всего структура воспоминаний художников состоит из подбора глав, освещающих отдельные эпизоды жизни, представляя собой своеобразные мемуарные новеллы. Такой произвольный отбор информации, в соответствии с индивидуальными представлениями мемуаристов проявляется уже в самих названиях воспоминаний «Мои воспоминания», «Автобиографические записки», «Впечатления моей жизни», «Моя жизнь. Автомонография», «Моя жизнь в искусстве» и т.д.

Воспоминания художников объединения «Мир искусства» – сейчас малоизученный источник по истории музейного дела России конца XIX – начала XX века, а самое главное становления отечественной экспозиционной мысли. Но, не смотря на это, данный корпус источников личного происхождения содержит в себе интересные сведения, связанные с созданием таких музеев как: Музей Старого Петербурга (Государственный музей истории Санкт-Петербурга), Русский музей императора Александра III, Третьяковская галерея. Немаловажную роль в ткани воспоминаний занимают сведения, связанные с созданием планов различных музеев и музейных объединений, не получивших своей реализации, но определивших дальнейшее развитее музейного дела страны.

В различный период жизни художников «Мира искусства» вышеуказанные музеи сыграли немаловажную роль во время их практической музейной деятельности. Именно стараниями ряда художников эти музеи стали своеобразными новаторами в области музейного строительства, а сами «мирискуссники» превратили их залы в своеобразную музееведческую лабораторию, в стенах которой разрабатывались музейно-экспозиционные инновации, применяющиеся и в современной музейной практике.

В немногочисленных работах, посвящённых истории создания Музея Старого Петербурга, недостаточное внимание уделено анализу такого корпуса исторических источников, как мемуаристка отцов основателей музея[6]. Как правило, обраще-

[3] В данном случаи имеются в виду исключительно художественные выставки, тогда как всемирные и технические несли в себе иную функцию.
[4] Лаверычев В.Я. Мемуары, дневники, частная переписка периода империализма // Источниковедение истории СССР XIX – начала XX в. М., 1970. С. 403.
[5] Румянцева М.Ф. Теория истории. М., 2002. С. 260.
[6] Исключение составляет только периодическая печать, в частности журнал «Старые годы». См.: Блинов А. М.

© Издательство «Эйдос», 2016. Только для личного использования.
© Publishing House EIDOS, 2016. For Private Use Only.

ние к тому, или иному источнику личного происхождения было вызвано необходимостью проиллюстрировать конкретное событие, или показать личный взгляд отдельного лица. Исключение составляет монография, посвящённая Музею Города[7].

В состав большинства источников личного происхождения членов объединения «Мир искусства» входят различные сведения, касающиеся как правило, истории создания музея, методики его комплектования, принципов экспозиционного показа и т.д. Различные по полноте сведения о Музее Старого Петербурга мы встречаем в воспоминаниях и переписке Александра Николаевича Бенуа, Мстислава Валериановича Добужинского и Анны Петровны Остроумовой-Лебедевой. Источниковедческий анализ этих источников позволяет выявить корпус основных вопросов затрагиваемых в них, процентное соотношение их повторяемости, а также вариативность взглядов авторов на данные вопросы.

Прежде всего, обращение к тем или иным вопросам в воспоминаниях и переписке определяется личностным отношением к ним данного лица. Как писал С. С. Дмитриев: «Индивидуальные свойства автора воспоминаний, дневника, личных писем, так же как индивидуальные качества тех лиц, для которых они непосредственно предназначались, сказываются на содержании, точности, достоверности данных источников и тем самым в значительной мере определяют их объективное научно-историческое значение»[8].

Так, например, одним из вопросов, поднимаемых в источниках, был вопрос о необходимости создания музея посвященного истории Санкт-Петербурга, а также о просветительской деятельности музея. Безусловно, пальма первенства в данном вопросе принадлежит А. Н. Бенуа, как одному из «отцов основателей» музея. Прямых высказываний Бенуа о музее в «Моих воспоминаниях»[9] не существует, так как повествование заканчивается на событиях 1905 года. Но достаточно полно данный вопрос освящен в его обширной переписке и дневниковых записях. 8 апреля 1907 году М. В. Добужинский писал Александру Бенуа, что в Петербурге было создано Общество друзей Старого Петербурга: «Вас должно очень порадовать возникающее тут (Санкт-Петербург – А.Л.) Общество друзей Старого Петербурга. «Зачинатель» – конечно, Вы с «Миром искусства». Вот когда вызревает плод, посеянный Вашими статьями»[10]. А. Н. Бенуа поднимал вопрос о создании музея посвященного истории Петербурга еще в 1905 году на базе экспонатов Историко-художественной выставки русских портретов. Однако данная идея была поддержана только в 1907 году, а краткая концепция музея была дана в газетной статье «Музей Старого Петербурга»[11]. Также переписка Бенуа даёт ценные сведения о методике комплектования музея и о стиле общения художника с обладателя-

«Эти люди были подвижниками…» // Ленинградская панорама. 1988. № 9. С. 38-39; Марголис А.Д. Музей Старого Петербурга // Архитектура Петербурга: Материалы исследований. Ч. 2. СПб., 1992. С. 140 –141; Павелкина А. Музей Старого Петербурга // Музей и город. СПб., 1993. С. 10 –15; Павелкина А.М. От Музея Старого Петербурга к Государственному музею истории Санкт-Петербурга // От Музея Старого Петербурга к Государственному музею истории Санкт-Петербурга: Труды ГМИ Санкт-Петербурга. Исследования и материалы. Вып. II. СПб., 1997. С. 9-17; Лучкин А.В. Жизнь для музея. Музейная деятельность А.Н. Бенуа // Собор лиц. СПб., 2006. С. 109 –116. Кононенко Е.А. Музей Старого Петербурга: Буклет. СПб., 2007.

[7] Попова Г.А. Музей Города в Аничковом дворце. События, судьбы, коллекции. СПб., 1998.

[8] Дмитриев С.С. Воспоминания, дневники и частная переписка // Источниковедение истории СССР / Под ред. И.Д. Ковальченко. М., 1981. С. 343.

[9] Бенуа А.Н. Мои воспоминания. В 2 т. М., 1980.

[10] А.Н. Бенуа и его адресаты. Вып. 2. Переписка с М.В. Добужинским (1903 - 1957). СПб., 2003. С. 26.

[11] Бенуа А.Н. Музей Старого Петербурга // Речь. 1909. № 238. С. 2. См. также: Бенуа А.Н. Музей Старого Петербурга // Бенуа А.Н. Художественные письма 1908 – 1917. Газета «Речь». Петербург. Т. 1. 1908 –1910. СПб., 2006. С. 252 – 257.

© Издательство «Эйдос», 2016. Только для личного использования.
© Publishing House EIDOS, 2016. For Private Use Only.

ми коллекций, или предметов, необходимых музею. Например, его переписка с братом известного художественного критика В.В. Стасова, о передаче в дар Музею Старого Петербурга портрета его отца, петербургского архитектора Василия Петровича Стасова[12].

Если говорить о воспоминаниях Александра Бенуа, то следует в первую очередь обращать внимание на тот факт, что фактически все они создавались в период эмиграции, когда весь архив художника, собранный на протяжении всей его жизни в России остался на родине, тогда как в распоряжении А. Н. Бенуа в Париже осталась небольшая часть переписки[13]. Учитывая этот факт, говоря о воспоминаниях Бенуа, необходимо понимать то, что без использования переписки художника и без ее сопоставления с мемуарным наследием говорить о точности и достоверности мемуарного наследия А. Н. Бенуа как об источнике невозможно. Как отмечает А. Г. Тартаковский, говоря о феномене мемуаристики, «В период их создания автор находится вне той сфере событий и той системы отношений, которые выступают предметом воспоминаний, то ли потому, что события эти уже совершились, всецело относятся к области прошлого, то ли оттого, что участие в них автора по тем или иным причинам было прервано. Наличие временной дистанции (она может колебаться от нескольких недель до целых десятилетий) между совершением события и моментом создания мемуаров нередко заметно влияет на освещение в них прошлого»[14].

Совершенно другую характеристику деятельности Музея Старого Петербурга и его значения мы находим в воспоминаниях ещё одного основателя и руководителя музея М. В. Добужинского. Сведения по истории Музея Старого Петербурга, в данном случае, являются уже составной частью «Воспоминаний»[15] художника, которые представлены своеобразным комментарием событий, связанных с созданием и деятельностью музея. В них нет определённых деталей, уточнений или других констатаций присущих воспоминаниям лиц непосредственно участвовавших в событиях, в воспоминаниях можно найти лишь небольшой абзац, посвящённый данному вопросу «/…/ не имела успеха выставка – «Старого Петербурга». На ней были показаны старинные изображения Петербурга из коллекций немногочисленных ещё тогда собирателей – С. С. Боткина, кн. Н. В. Аргутинского-Долгорукого, А. Н. Бенуа и больше всего из собрания П. Я. Дашкова[16] – и всё это заполнило оба выставочного зала. /…/ Выставка была одним из стимулов к возникновению у нас в последующие годы культа Старого Петербурга, к появлению множества книг, ему посвящённых, а затем и организации Музея старого Петербурга»[17]. Краткое упоминание о предыстории создания музея можно объяснить тем предположением, что данная деятельность художника была ему не столь интересна как, например, детали личной жизни. Но более правдоподобным объяснением можно считать тот факт, что данный объект воспоминаний включен в неотредактированную часть мемуаров, помещенную наследниками художника в качестве своеобразного приложения к основному варианту уже подготовленного к публикации текста воспо-

[12] Подробнее см.: Лучкин А.В. Музей Старого Петербурга в воспоминаниях и переписки художников объединения «Мир искусства» // Труды ГМИ Санкт-Петербурга. Вып. 18. Люди и коллекции. 100 лет Государственному музею истории Санкт-Петербурга. СПб., 2008. С. 52-56.

[13] Неоднократно художник говорит об этом в своей работе, посвященной истории создания объединения «Мир искусства». См.: Бенуа А.Н. Возникновение «Мира искусства». Ленинград, 1928.

[14] Тартаковский А.Г. 1812 год и русская мемуаристика. М.,1980. С. 29.

[15] Добужинский М.В. Воспоминания. М., 1987.

[16] Как указывает Н.М. Полунина, Мстислав Валерианович сам подарил Музею Старого Петербурга много гравюр с видом города из своего собрания. См.: Полунина Н.М. Кто есть кто в коллекционировании старой России: Новый биографический словарь. М., 2003. С. 150.

[17] Добужинский М.В. Воспоминания. М., 1987. С. 193-194.

© Издательство «Эйдос», 2016. Только для личного использования.
© Publishing House EIDOS, 2016. For Private Use Only.

минаний. Однако, данная, небольшая часть воспоминаний, включающая рассказ о музее, насыщена мелкими подробностями не столько личного характера, сколько попыткой документирования событий наподобие записных книжек.

Воспоминания Мстислава Добужинского один из самых любопытных источников связанных с именами художников «Мира искусства». Воспоминания состоят из разделов, отражающих собой наиболее значимые для мемуариста периоды его жизни, представленные небольшими тематическими подразделами. Текст воспоминаний интересен еще и тем фактом, что Мстислав Валерианович рассказывает о своей жизни в пространстве существующей исторической реальности. Как отмечает Л. Н. Пушкарев «/…/ многие разновидности документов личного происхождения – письма, дневники, мемуары, автобиографии и т.д. – порой именно тем и ценны, что сохранили сведения из личной жизни их авторов, и источниковеду при анализе подобного рода документов постоянно приходится делать поправки на личные вкусы, интересы симпатии автора»[18]. Исходя из этого, можно предположить, что Мстислав Валерианович не считал свое участие в создании Музея Старого Петербурга событием, которое необходимо оставить потомкам в виде страниц воспоминаний. К сожалению, ни источниковедческого, ни палеографического анализа данных воспоминаний не проводилось и делать выводы, какая часть их была написана раньше, какая позже, что имеет редакционную правку, а что является вставной частью подходящей по хронологии, не представляется возможным.

Совершенно особый аспект приобретает данный вопрос в воспоминаниях А. П. Остроумовой-Лебедевой[19]. Взгляд Анны Петровны – это взгляд частного лица, не имеющего отношения к созданию музея, проблемам его комплектования, функционирования и программы просветительской деятельности. Художница делает выводы на основании уже «готового продукта», что иллюстрирует впечатления современников создателей музея о его деятельности.

Следует заметить, что «обычно воспоминания и не притязают на полное, всестороннее, историко-аналитическое и историко-синтетическое освещение лиц, явлений и событий, о которых рассказывают. Назначение их другое – повествование, ведущееся по личной памяти мемуариста на основе собственных впечатлений о тех, или иных событиях, которые ему представляются значительными, о событиях, в которых он сам участвовал или которые сам наблюдал»[20].

Все вышеизложенное можно применить и к анализу сведений об истории Музея Старого Петербурга, находящихся на страницах воспоминания Анны Петровны: «В этом году (1908 – А.Л.) был организован художественный музей Старого Петербурга. Основателями были В. Н. Аргутинский, В. Я. Курбатов и И. А. Фомин. Архитектор Сюзор любезно предоставил помещение в своей квартире на 11-й Кадетский линии Васильевского острова»[21]. Это всё, что сообщает художница о Музее.

Однако обращает на себя внимание тот факт, что Анна Петровна была приглашена вступить в Общество любителей Старого Петербурга, которое в последствии стало основателем Музея Старого Петербурга. Сохранилось письмо-приглашение, написанное Анне Петровне М. В. Добужинским от 17 апреля 1907 г.: «Дорогая Анна Петровна. Общество архитекторов-художников при Акад. Худож. хочет пригласить Вас как и некоторых наших друзей, в формирующийся кружок обожателей петербургской старины. Одна из задач кружка (в котором из архитекторов –

[18] Пушкарев Л.Н. Классификация русских письменных источников по отечественной истории. М., 1975. С. 89.
[19] Остроумова-Лебедева А.П. Автобиографические записки. В 3 т. М., 2003.
[20] Дмитриев С.С. Воспоминания, дневники и частная переписка // Источниковедение истории СССР / Под ред. И.Д. Ковальченко. М., 1981. С. 343.
[21] Остроумова-Лебедева А.П. Автобиографические записки. Т. I –II . С. 381.

© Издательство «Эйдос», 2016. Только для личного использования.
© Publishing House EIDOS, 2016. For Private Use Only.

Щусев, Фомин, Н. Лансере) – описание, фотографирование и срисовывание памятников старины любимых нами. Если соизволите – напишите мне – я передам завтра же, с заявкой»[22]. А. П. Остроумова-Лебедева приняла приглашение и стала членом Общества любителей Старого Петербурга, с 1909 года входила в совет Музея Старого Петербурга, участвовала в его заседаниях[23].

Таким образом, корпус источников личного происхождения художников «Мира искусства» можно разделить на две части: личный взгляд самих «отцов основателей» и отражение их деятельности во впечатлениях их близких современников и друзей. На основе анализа этих частей можно проследить динамику развития самой идеи создания музея, а также отражение его деятельности глазами современников, что позволит говорить о том: были ли достигнуты цели и решены задачи, поставленные перед музеем его создателями.

Обращает на себя внимание еще и тот факт, что в приведенных выше источниках мы не встречаем ни одного упоминания об экспозиции созданного музея. По всей вероятности, создатели Музея Старого Петербурга создавали ее непосредственно с учетом их личностных представлений о том, как экспозиционное пространство должно быть сформировано. При таком условии фотографии первой экспозиции музея можно расценивать как дополнительный источник для характеристики экспозиционной мысли представителей «Мира искусства».

Следующий музей, вопрос, о создании которого нашел отражение в воспоминаниях художников «Мира искусства», стал Русский музей императора Александра III. Интересные сведения по этому вопросу обнаруживаются в воспоминаниях Александра Николаевича Бенуа. Художник принимал деятельное участие в создании первой экспозиции музея. А. Н. Бенуа долгое время находился на службе у княгини Марии Клавдиевны Тенишевой, которая пригласила его для создания своей собственной коллекции акварельных рисунков русских художников. В 1898 году княгиня жертвует свою коллекцию Русскому музею императора Александра III; забота о создании экспозиции легла на плечи Александра Бенуа[24]. В своих воспоминаниях художник дает краткие сведения о подготовительных работах, связанных с перестройкой Михайловского дворца под художественный музей. На страницах «Моих воспоминаний» А. Н. Бенуа даёт и ценные сведения о первой экспозиции музея и её значении. Так, можно установить первоначальный состав первых экспозиционных залов, в которые вошли такие шедевры как «Ермак» В. И. Сурикова, «Христос и грешница» В. Д. Поленова, «Поцелуйный обряд» К. Е. Маковского и много другое. Первая экспозиция музея, смешавшая в своих стенах живопись академии и Передвижников, по свидетельству художника производила впечатление чего-то пестрого и не очень утешительного[25].

Следующее на что обратил внимание художник в своих воспоминаниях, это экспозиция залов посвященных XVIII веку. Александр Бенуа дает не только краткий анализ представленных в зале экспонатов, но и краткую историю формирования коллекции. На сегодняшний день это единственные опубликованные в нашей стране воспоминания деятеля культуры, бывшего современником создания экспозиции музея, что делает их наиболее ценными и интересными для исследователей вопроса развития экспозиционной мысли в России в конце XIX – начале XX века. Эти сведения ценны еще и тем фактом, что художник указывает на противоречия и принципиальные столкновения, к ко-

[22] Письма М.В. Добужинского А.П. Остроумовой-Лебедевой РНБ ОР Ф. 1015. Ед. хр. 568. Л. 6-7.
[23] Лучкин А.В. Музей Старого Петербурга в воспоминаниях и переписки художников объединения «Мир искусства» // Труды ГМИ Санкт-Петербурга. Вып. 18. СПб., 2008. С. 55 –56.
[24] Собрание княгини М.К. Тенишевой: К 100-летию Русского музея. СПб., 2008.
[25] Бенуа А.Н. Мои воспоминания. В 2 т. Т. 2. М., 1980. С. 201.

© Издательство «Эйдос», 2016. Только для личного использования.
© Publishing House EIDOS, 2016. For Private Use Only.

торым приходили комиссия по организации музея и государственная власть в лице императора Николая II. Так, например, Александр Николаевич указывает на вопрос, связанный с экспонированием в музее работ Д. Г. Левицкого, в частности его знаменитых «Смолянок» находившихся в залах Большого Петергофского дворца и представлявших собой наилучший образец портретной живописи XVIII века и о которых большая часть публики не имела ни малейшего представления, но в данном вопросе «/…/ комиссия наткнулась на решительный отказ государя, придерживающегося той точки зрения, что во дворцах все должно оставаться в том виде, в каком оно было при его отце (императоре Александра III – А.Л.), и никакие изъятия не должны нарушать ансамбли такого исключительного значения»[26]. Следует отметить тот факт, что русские зрители, получат возможность насладиться творчеством Д. Г. Левицкого только на выставке исторических портретов 1905 года, созданной по инициативе и непосредственном участии все тех же представителей, уже переставшего существовать «Мира искусства».

Исключительный интерес в воспоминаниях Александра Бенуа представляет информация, связанная с экспозицией русской акварели, основанной на коллекции княгини М. К. Тенишевой. Долгое время экспозиция национальной школы акварельного рисунка была представлена в музее именно её коллекцией. Воспоминания А. Н. Бенуа являются едва ли не единственным источником, позволяющим реконструировать и получить представление об этой части экспозиции первого русского музея национально искусства. Поскольку история создания коллекции и ее бытование в стенах Русского музея освещена в полной мере на страницах воспоминаний А. Бенуа, то в настоящее время их можно считать наиболее достоверными как созданными современником и непосредственным участником[27].

Интересным фактом, указанным в воспоминаниях А. Бенуа, является упоминание о приезде императора Николая II за день до официальной церемонии открытия музея. Художник встретил императора в первом зале русской акварели, где «Надлежало ему все рассказать про состав собрания, про его характер и значение; я отвечал на его вопросы, а перед некоторыми произведениями происходила более долгая остановка, и между мной и «самодержцем всероссийским» завязывался настоящий «обмен мнений»»[28]. Но данный факт, вступает в противоречие с воспоминаниями княгини М. К. Тенишевой, в своих воспоминаниях писавшей, что в день прибытия императора в музей «Из посторонних была я одна как жертвовательница крупного отдела. Его величество милостиво благодарил меня, и я сопровождала его вокруг всего музея. В моем отделе он долго и подробно осматривал каждую акварель, выслушивал мои объяснения и, видимо, остался доволен»[29]. Как видно из этой записи имя А. Н. Бенуа не упоминается вообще, будто бы его и не было в тот день в музее. У этого факта может быть два объяснения. Первое – к моменту открытия музея отношения между Марией Клавдиевной и Александром Николаевичем обострились до такой степени, что никто из них не упоминал друг о друге хотя бы в уважительной форме. Второе – каждый из двух видных представителей культуры эпохи «Серебряного века» хотел показать свою значимость в том факте, что именно он сопровождал последнего императора по музею национального искусства. Единственное, что можно утверждать, так это то, что Александр Николаевич присутствовал в тот день в Русском музее, а воспоминания княгини Тенишевой – один из самых сложных источников по истории музейного дела в

[26] Там же.

[27] Там же. С. 202 –203.
[28] Там же. С. 203.
[29] Тенишева М.К. Впечатления моей жизни. М., 2002. С. 177 –178.

© Издательство «Эйдос», 2016. Только для личного использования.
© Publishing House EIDOS, 2016. For Private Use Only.

России в конце XIX – начале XX века для анализа и интерпретации[30].

Последним крупным музеем, на который стоит обратить внимание в воспоминаниях художников «Мира искусства» является Третьяковская галерея[31]. Наиболее ценные сведения, связанные с этим музеем, относятся к автомонографии И. Э. Грабаря[32]. Воспоминания Игоря Эммануиловича, являются одними из самых выверенных и полноценно достоверных в корпусе источников личного происхождения, касающихся художников «Мира искусства», относящихся к истории музейного дела России. Связанно это с тем, что текст воспоминаний писался на материалах личного архива художника, который всегда находился у него под рукой.

В 1913 году Игорь Эммануилович встаёт во главе Галереи Павла Третьякова. Анализируя текст воспоминаний Грабаря можно восстановить картину реэкспозиции музея и его превращение в один из лучших примеров музееведческой мысли. Принимая дела, Грабарь столкнулся с тем, что в галерее полностью отсутствовала какая-либо учетная документация, все сокровища галереи заносились в тетрадь, наподобие амбарной книги, где подчас под одним номером значилась целая витрина экспонатов без указания того, что в ней находится. Лист инвентарной книги, предложенной Грабарем, был разделен на две половины, в левой значительная часть места отводилась для фотографии данного предмета размером 9х12. Ниже писался номер негатива, и дата, когда снимок был сделан, ещё ниже отводилось место для примечаний, особых замечаний, степени сохранности. Правая часть состояла из инвентарного номера, выставочного номера, названия предмета, материала, техники, размера в сантиметрах (высота, ширина и вес), указания подписей, клейм, марок и т. п., указания места и источника приобретения, времени приобретения (год), цены, дальнейших изменений. Также Грабарем была разработана структура карточек научного описания предмета, повторявшая в основе своей графы инвентарной книги, на оборотной стороне карточки давалось полное описание предметов. «К инвентаризации, – писал Грабарь, – было преступлено уже в 1913 году. Каждое утро нам приносили в зал Совета, превратившийся в мой кабинет и в кабинет хранительский десяток-другой картин, снять которые со стен предписано было накануне. Мы обмеряли их, описывали все дефекты, подписи, надписи и другие приметы на обороте, меняя, если нужно, атрибуции и названия»[33].

Второй проблемой стало пополнение галереи новыми экспонатами. По заведенным еще Третьяковым правилам, закупка картин разрешалась только с разрешения всего совета. Грабарь же самолично решал эту проблему. При нем в галерею поступили портрет А. С. Пушкина работы О. Кипренского, «Разборчивая невеста» Павла Федотова и работы современных художников, что позволило составить отдельный фонд художников конца XIX – начала XX века[34].

Помимо пополнения галереи, Грабарь предпринимает попытку создания новой экспозиции музея. Его концепция новой развески картин сводилась к следующему: объединить произведения одного автора, располагая их в хронологическом порядке и свести с подготовительными эскизами там, где это удавалось сделать; или соединить

[30] Лучкин А.В. «Впечатления моей жизни» княгини М.К. Тенишевой. История создания и публикации // Сборник научных трудов студенческого исторического общества: Вып. II. Смоленск, 2006. С. 94–98.
[31] См.: Лучкин А.В. Музей в биографии художника. Музейная деятельность И.Я. Билибина и И.Э. Грабаря // Вятский художественный музей имени В.М. и А.М. Васнецовых. Материалы и исследования. Вып. VI. Музейные собрания. Исследование, сохранение и перспективы развития: Киров. 2014. С. 106–115.
[32] Грабарь И. Э. Моя жизнь: Автомография. Этюды о художниках. М., 2001.
[33] Грабарь И. Э. Моя жизнь: Автомография. Этюды о художниках. М., 2001. С. 255.
[34] Там же. С. 233 –272.

© Издательство «Эйдос», 2016. Только для личного использования.
© Publishing House EIDOS, 2016. For Private Use Only.

картины, исходя из единства жанра. Кроме того, новая экспозиция строилась по эпохам, по стилистическим признаками и направлениям, наконец, в процессе развески использовались основные правила хранения музейных предметов. «Я составил проект полной перевески на основе историко-художественной последовательности. Начиная с икон, через XVIII и XIX века, я шаг за шагом доводил живопись, скульптуру и графику до наших дней, по возможности без пробелов и перебежек»[35].

Третьяковская галерея была не единственным музеем, который в 1910-х годах осуществлял реорганизацию своей экспозиции. В 1912 году такому изменению в развеске картин подверглось эрмитажное собрание, тогда же началось историко-художественное переосмысление экспозиции в стенах Русского музея. По такому же пути пошли и европейские музеи во главе с самым передовым музеем на протяжении всего XIX века – Лувром, который долгие годы служил эталоном для подражания и повторения, как в организационном плане (учреждение культуры), так и в плане экспозиционного показа. Третьяковская галерея, таким образом, оказалась музеем, который вступил в эту блестящую плеяду одним из последних.

Идея перевески картин не разделялась большинством современников художника. «Считалось, что в Галерее все должно оставаться в том виде, в каком было в день смерти Третьякова, – писал Грабарь. – Ничего не может быть изменено, ни одна картина перевешена, ни одна скульптура переставлена, ни одно вновь приобретенное произведение нельзя было вешать в старых залах»[36]. И. Грабарю пришлось выдержать целый шквал нападок в центральной прессе, его обвиняли в тотальном разрушении наследия П. М. Третьякова. За период 1916 года, пожалуй, нет ни одной центральной газеты, которая бы не писала о деятельности Грабаря[37]. Разбирательство шло весь 1916 год. В результате, Грабарь не только был оставлен в должности председателя совета, но и получил расширенный бюджет на новые приобретения для галереи, а также разрешение на полное изменение экспозиции по его личному усмотрению.

«Я так давно мечтал изучить все эти сокровища не на расстоянии, не через стекла, а вблизи, вплотную, на ощупь, с собственным исследованием техники, подписи, всех особенностей данного автора, а тут сама судьба отдавала мне все это в руки. Это не служба, не обуза, даже не труд, а наслаждение, сплошная радость»[38], – писал И. Э. Грабарь. Игорем Эммануиловичем был разработан совершенно новый каталог собрания галереи, изданный в 1917 году и соответствовавший новой экспозиции. Он был снабжен планом этажей галереи, в конце давался алфавитный указатель имен художников. Были даны полные сведения о картине и авторе, приводились данные о технике исполнения, материале и размере произведения, с соблюдением орфографии, воспроизводились подписи авторов. Нумерация произведений впервые давалась по единому инвентарному списку собрания галереи, а не по особой нумерации каждого отдела, как это было раньше, причем каждый рисунок также имел свой номер (раньше нередко один номер имела целая витрина рисунков). Каталог имел подзаголовок «издание двадцать седьмое», что подчёркивало преемственность каталогизационной деятельности галереи. Всего в каталоге было представлено 4060 номеров[39]. Таким образом, с научной точки зрения каталог Грабаря представлял собой издание академического типа и был

[35] Там же. С. 253.
[36] Там же. С. 246.
[37] См., например: Русское слово. 1916. № 17. 22 января; Вечерние известия. 1916. 26 января; Раннее утро. 1916. 26 января; Биржевые ведомости. 1916. № 15(356). 31 января; Речь. 1916. № 27. 28 января; Утро России. 1916. № 27. 27 января и др.
[38] Грабарь И. Э. Моя жизнь: Автомография. Этюды о художниках. М., 2001. С. 255.
[39] Каталог художественных произведений городской галереи Павла и Сергея Третьяковых. М., 1917.

© Издательство «Эйдос», 2016. Только для личного использования.
© Publishing House EIDOS, 2016. For Private Use Only.

крупным шагом вперед по сравнению с предшествующими каталогами галереи. Каталоги других крупных музеев того времени – Русского музея (1912 и 1917) и первый иллюстрированный каталог Румянцевского музея (1915) не давали того объема сведений, который включал новый каталог Третьяковской галереи (например, о материале, технике, размерах произведения и т. д.). Этот труд сразу вывел каталогизационное дело галереи на самые передовые рубежи русской науки, став важной вехой в истории Третьяковской галереи.

Новый каталог музея был составлен в лучших традициях концепции «Мира искусства». Он повторял структуру почти всех каталогов крупных выставок, устраиваемых объединением и разработанную бароном Н. Н. Врангелем. Знакомство барона с членами объединения произошло в 1902 году, когда он совместно с А. Н. Бенуа разрабатывал проект организации в Париже ретроспективной выставки русских портретов (проект так и не был реализован)[40]. В 1904 году барон Врангель составляет и издает каталог живописного и скульптурного собрания музея Императора Александра III[41] в двух томах, который и стал основой для каталога Грабаря. В этом каталоге впервые был представлен раздел с биографическими сведениями о художниках, впервые перечень картин давался с указанием размеров и техники письма, сам каталог был составлен не позально, а в хронологическом порядке. Все это Игорь Грабарь положил в основу своего каталога, добавив только порядковые номера при перечислении картин, более полно давал описание каждой работы, факсимильно воспроизводил подписи художников и дал схему экспозиции музея.

Как видно из вышеизложенного материалы личного происхождения членов объединения «Мир искусства» – один из наиболее интересных источников по истории музейного дела и эволюции экспозиционной мысли России конца XIX – начала XX века. Однако, относиться к целому ряду источников следует весьма внимательно и осторожно. В первую очередь это связано с тем, что почти все воспоминания художников писались в период их эмиграции где, в большинстве своем они могли полагаться только на собственную память, и небольшую часть архива которую им посчастливилось вывезти из Советской России. В полном объеме их использование возможно только при тщательном сопоставлении с частной перепиской и дневниковыми записями. Исключение может составлять лишь та часть воспоминаний, которая вышла из-под пера «мирискусстников», которые остались после 1917 года в России, и при написании которых, использовался накопленный за всю жизнь личный архив, но и при этом, сопоставительный анализ со сторонними источниками может дать наиболее надежное подтверждение или опровержение выявленной информации по истории музейного пространства Российской империи «Серебряного века».

Введение в научный оборот воспоминаний художников объединения «Мир искусства», позволяет расширить источниковую базу сведений по истории развития музейного дела России. Зачастую все художники в той или иной мере являлись сотрудниками различных музеев Российской империи, что делает их воспоминания содержательными не только с точки зрения современника создания того или иного музея, но и с точки зрения внутреннего взгляда на «музейную кухню» столь разнообразную при реализации проекта создания любого музея.

[40] Врангель Н. Н. Свойство века: Статьи по истории русского искусства. СПб., 2001. С. 248. Можно предположить, что данный проект лег в основу устроенной в 1905 году С.П. Дягилевым Таврической выставки, тем более что Н. Н. Врангель составлял биографический указатель к каталогу данной выставки.

[41] Русский музей Императора Александра III. Живопись и скульптура. Т. 1-2. СПб., 1904.

© Издательство «Эйдос», 2016. Только для личного использования.
© Publishing House EIDOS, 2016. For Private Use Only.

Юлия Александровна КУЗОВЕНКОВА / Yuliya KUZOVENKOVA

Самарский государственный медицинский университет, Россия
Кафедра философии и культурологии
Кандидат культурологии, доцент

Samara State Medical University, Samara, Russia
Associate Professor of the Department of Philosophy and Cultural Studies, PhD in Cultural Studies
mirta-80@mail.ru

ДИАЛЕКТИКА МУЗЕЯ И УЛИЦЫ СКВОЗЬ ПРИЗМУ СТАНОВЛЕНИЯ СТРИТ-АРТИСТА

В статье рассматриваются взаимоотношения молодых стрит-артистов с улицей и институциями мира искусства (музеями, галереями) в процессе становления их как профессиональных художников. В данном контексте институции мира искусства попадают в поле диалектических взаимоотношений истинного и ложного в искусстве, становясь судьями в локальном культурном пространстве провинции. Исследование основано на интервью, проведенных как с представителями институций мира искусства, так и со стрит- артистами и граффитчиками из Самары. Результаты исследования позволяют говорить о том, что музеи и галереи, представляющие художникам возможность экспонирования, выступают как социальные и материальные условия признания и эволюции художника. Но, своими возможностями они, как правило, не удовлетворяют все потребности стрит-артистов. В силу этого, уличное пространство остается для молодых художников не менее важным, чем пространство музея или галереи. Во-первых, улица дает им крайне важную легитимацию права называться стрит-артистами, четко разводя художников в традиционном понимании и художников с улицы. Во-вторых, являясь гораздо менее нормативным пространством, чем галерея или музей, улица предоставляет свободу для творческих экспериментов.

Ключевые слова: стрит-арт, граффити, город, провинция, художник, музей, галерея, институция, современное искусство.

THE DIALECTICS OF MUSEUM AND STREET THROUGH THE LENS OF BECOMING A STREET ARTIST

The article deals with the relationships between young street artists and Artworld institutions (museums, galleries) in the process of becoming professional artists. In this context, Artworld institutions get into the field of dialectical relationships between true and false in art and become judges in local cultural space of province. The research is based on the interviews have been conducted with members of Artworld institutions and with street artists and graffiti artists from Samara. The results of the research show that museums and galleries, which give artists an opportunity of exhibiting, act as social and material conditions for recognition street artists as serious artists and for their development. On the other hand, galleries don`t usually meet all street artists` needs. For this reason streets are so impotent as museums and galleries for street artists. First of all, streets enable them to call themselves street artists distinguishing traditional artists and street artists. Secondly, streets gave opportunities for creative experiments, because there are less standards.

Key words: street art, graffiti, city, province, artist, museum, gallery, institution, modern art.

© Издательство «Эйдос», 2016. Только для личного использования.
© Publishing House EIDOS, 2016. For Private Use Only.

Стрит-арт в пространстве научного дискурса и институций мира искусства.

Динамика мира искусства находит свое отражение в ряде как наблюдаемых, так и скрытых от глаз зрителей процессов. Одним из них является вовлечение институциями мира искусства в свою орбиту новых стилей и арт-практик. На протяжении нескольких последних десятилетий можно наблюдать развитие сложных, но от того еще более интересных взаимоотношений между институциями (музеями, галереями) и теорией искусства с одной стороны и стрит-артом – достаточно молодой арт-практикой, сложившейся в уличном пространстве, – с другой. Под стрит-артом мы понимаем сюжетные либо абстрактные композиции, инсталляции, трафареты, выполненные, либо размещенные в уличном пространстве (как правило, на стенах) без легитимных оснований. Тэги и крупные шрифты определяются как граффити.

Попадая в пространство музея или галереи, работы стрит-арта расстаются со своим статусом «вне закона» и начинают претендовать на расширение границ современного искусства. Это берет начало в 70-х гг. в США, когда были организованы первые выставки работ уличных художников, выполненных на холстах, а не на стенах домов или электричках. Начало институциализации уличного искусства такого рода было заложено Хьюго Мартинесом, который организовал UGA – United Graffiti Artists (Союз художников граффити)[1]. Союз объединил самых талантливых и известных райтеров метрополитена. В 1974 г. Мартинес представил их творчество в картинной галерее Razor. Согласно Р. Лахману, первая волна интереса к стрит-арту со стороны коллекционеров наблюдалась в 1973-1974 гг., вторая в 1982-1983 гг.[2] За несколько десятилетий рассматриваемая арт-практика заметно укрепила свои позиции в среде институций мира искусства: в 70-е – 80-е гг. к ней обращались различные арт-центры (к примеру, Fashion Moda (Нью-Йорк)), галереи (Fun Gallery, Now Gallery (Нью-Йорк), La Medusa (Рим), Grita Insam (Вена) и др.), выставки (например, Documenta #7 в Касселе) и др. В начале XXI в. стрит-арт выставляется в парижском Grand Palais, в фонде современного искусства Cartier, Московском музее архитектуры им. Щусева, Московском центре искусства, а в Государственной Третьяковской галерее проводилась акция «Стрит-арт». В 2012 г. в Санкт-Петербурге был открыт Музей стрит-арта.

Если динамика мира искусства сквозь призму институций налицо, то в рамках научного дискурса искусству стрит-арта преимущественно отводится место в ряду форм социальной активности молодежи (форма протеста, бунта и т.п.). Крайне редко исследователями делаются попытки соотнести стрит-арт с одним из направлений в официальном искусстве. К примеру, Р. Лахман полагал, что его представители могут быть отнесены к наивному искусству[3], а Д. Крейн относит стрит-арт к неоэкспрессионизму, но с оговоркой, что в нем доминируют не эстетические, а социальные задачи, поэтому стрит-арт не может рассматриваться как чистое искусство[4]. Однозначны в своем суждении ведущие историки и критики искусства Х. Фостер, Р. Краусс, И.-А. Буа, Б. Х. Д. Бухло, Д. Джосли. В своей совместной книге «Искусство с 1900 года»[5] (с 1900 по 2010 гг.) они не выделяют стрит-арт в качестве одного из направлений современного искусства. Это выглядит особенно интересным в свете того, что А. Успенский отмечает:

[1] Chalfant H., Prigoff J. Spraycan Art. London: Thames and Hudson Ltd, 1999.
[2] Lachmann R. Graffiti as Career and Ideology // American Journal of Sociology. 1988. Vol. 94, No. 2. C. 229-250.
[3] Ibid.
[4] Crane D. The Transformation of the Avant-Garde - The New York Art World, 1940- 1985. U.S.: University of Chicago Press, 1987.
[5] Фостер Х., Краусс Р., Буа И.-А., Бухло Б. Х. Д., Джосли Д. Искусство с 1900 года: модернизм, антимодернизм, постмодернизм. М.: ООО «Ад Маргинем Пресс», 2015.

© Издательство «Эйдос», 2016. Только для личного использования.
© Publishing House EIDOS, 2016. For Private Use Only.

«Граффити… сегодня – признанная изобразительная субкультура с довольно жесткими канонами и музеефицированными авторами (Жан-Мишель Баскиа и Кит Хэринг)»[6] (под граффити Успенский, так же как Д. Хэбдидж и Д. Голынко-Вольфсон, подразумевает то, что мы в рамках данной статьи называем стрит-артом). Д. Хэбдидж отмечал, что у субкультуры граффити есть специфическая черта – противостоять доминирующим категориям в искусстве[7]. Д. Голынко-Вольфсон так же как и Крейн делает акцент на социальном аспекте данной арт-практики: «… граффитисты своими «бомбардировками» пытаются символически уничтожить устанавливаемые сверху социальные иерархии, правила, запреты и предписания»[8].

Разнонаправленность векторов институций и теоретического осмысления мира искусства дополняется тем фактом, что стрит-арт до сих пор балансирует на грани искусства и правонарушения. Это связано с тем, что работы представителей данной арт-практики можно встретить как на улице, так и в выставочных пространствах музеев и галерей. Но, место, которое обретет/завоюет тот или иной автор, это завершающий этап, венец его пути к зрителю, своеобразная вершина айсберга. Вершина в том смысле, что она становится видна стороннему наблюдателю. Но, как и у любого айсберга, у этого процесса есть невидимая, «подводная» часть, которая представляет собой путь работ и их автора в то или иное пространство и скрыта от глаз наблюдателя. Взаимоотношения художника стрит-арта с улицей и с музеем представляются пока мало изученной (особенно на отечественном материале), но перспективной научной темой. В ее рамках возникают вопросы об аттракторах, заставляющих художников выбирать те или иные локусы для презентации своего творчества, о критериях успешной карьеры стрит-артиста и др.

Стрит-артист и выставочные пространства: кейс-стади Нью-Йорка

Научный багаж, посвященный стрит-арту, накопленный в США, наверное, самый богатый в сравнении с другими странами, ведь, именно здесь возникла данная арт-практика, сложились ее каноны и хрестоматийные парадигмы интерпретации, повторяемые не только в академической среде, но и среди самих стрит-артистов и родственных им граффитчиков. В 70-х – 90-х гг. как в институциях искусства, так и в научном мире было принято использовать термин «граффити» для обозначения надписей и рисунков (муралов) на стенах и на холстах (для обозначения рисунков на холстах в 80-х гг. также стали использовать термин «пост-граффити»[9]). Граффити и стрит-арт еще не оформились как самостоятельные арт-практики, а термин «стрит-арт» появляется значительно позже (ориентировочно, конец 90-х – начало 2000 гг.). Поэтому, в цитатах, которые мы будем приводить в данном разделе, используется термин «граффити». Художников, рисующих граффити и стрит-арт в англоязычном мире принято называть райтерами.

Глубокое исследование с целью определить особенности взаимоотношений райтеров Нью-Йорка и галерейных пространств провел Ричард Лахман в 1983 г.[10] Его исследование позволило изменить принятое на тот момент представление о факторах, влияющих на то, в какой среде райтер будет делать себе карьеру. Так, Г. Бэкер писал, что выбор в пользу улицы или мира искусства зависит от социальных связей: от учителя (некто из среды американских уличных банд), ровесников и зри-

[6] Успенский А. «Аболон полведерский» или экспансия маргинального // ДИ. 2009. № 3. С. 94-98.
[7] Hebdige, Dick. 1979. Subculture: The Meaning of Style. London: Methuen.
[8] Голынко-Вольфсон Д. Стрит-арт: теория и практика обживания уличной среды // Moskow Art Magazin. № 81. URL: http://permm.ru/menu/xzh/arxiv/81/9.html (дата обращения: 07.08.2016).
[9] Lachmann R. Graffiti as Career and Ideology // American Journal of Sociology. 1988. Vol. 94, No. 2. C. 229-250.
[10] Ibid.

© Издательство «Эйдос», 2016. Только для личного использования.
© Publishing House EIDOS, 2016. For Private Use Only.

тельской аудитории[11]. К примеру, члены уличных банд, занимавшиеся граффити, смотрели на попытки райтеров попасть в галереи крайне отрицательно и воспитывали в том же духе своих учеников. Но, Лахман показал, что развитие карьеры художника зависит не только от социальных связей, но и от представлений о реальности, которые разделяет художник. В частности, речь идет о разделяемых в среде райтеров концептах успеха, награды, славы и артистической ценности работ.

Начало истории вхождения стрит-арта в выставочные пространства, а через них и в современное искусство, было заложено арт-дилерами и галереями. Цель, которую преследовали арт-дилеры, – сделать граффити-холсты товаром и заработать на них: К. Кастльман писал о том, что организаторы коллективов United Graffiti Artists и Nation of Graffiti Artists пытались позиционировать их членов как серьезных художников, чтобы продать их работы коллекционерам[12]. Райтеров привлекали возможностью стать известными в арт-мире и разбогатеть.

Лахман пишет, что рекрутирование райтеров происходило в writers' corners. Этим понятием в 70-е – 80-е гг. было принято обозначать места для встреч райтеров, где они знакомились, обменивались новостями, опытом, находили себе учителей и признание своего таланта. Writers' corners были материальными и социальными условиями получения признания в своей среде. Располагались они, как правило, в разветвленной системе нью-йоркского метро. Дольше всех существовал writers' corner, расположенный на станции метро «149th Street Grand Concourse» – с 1970-х по конец 1980-х гг. Райтеры из арт-мира, посещавшие эти места, имели широкие контакты в граффити-сообществе и приводили из него новичков в галереи. Когда в 80-е гг. writers' corners были уничтожены полицией, молодому поколению стало труднее попасть в галереи, т.к. не было знакомств с теми райтерами, которые уже имели доступ в арт-мир.

В начале своей работы с граффити арт-дилеры столкнулись с трудностями: «из-за того, что райтеры разрушили много канонов искусства постмодерна, их холсты не могли быть соотнесены с другими работами и оценены относительно них»[13]. Коллекционеры оказались в затруднительном положении, не понимая, как оценивать искусство граффити. В результате, пишет Лахман, чтобы продать эти работы, арт-дилеры стали делать акцент не на их эстетических особенностях, а на социальном бэкграунде художников, указывая бедность и насилие в качестве его главных характеристик, несмотря на то, что некоторые из художников выросли в благополучных семьях из рабочего класса. Именно среда происхождения художников заставляла покупать их работы даже тех коллекционеров, которые до этого избегали приобретать картины, столь радикально отвергающие принятые в искусстве каноны. Но, на такой имиджевой базе интерес к граффити-холстам держался не долго, и на момент проведения исследования вторая волна интереса к граффити-работам шла на спад (1983 г.).

Рассмотрим теперь то, как переход в арт-мир сказывался на дальнейшей судьбе райтера. Опрос, проведенный Лахманом в их среде, показал, что художники, выставляющие свои работы в галереях, выпадали из мира уличного граффити. Во-первых, это выражалось в том, что попав в мир официального искусства, художники уже не возвращались на улицы даже после коллапса арт-рынка в сфере граффити. Вместо этого они стремились поступить в художественные школы или сделать карьеру в сфере графики. Поэтому, Лахман указывает на то, что даже в уличном граффити нельзя видеть только протест (иначе, не было бы перехода художников из одного пространства в другое).

[11] Becker, Howard S. Art Worlds. Berkeley and Los Angeles: University of California Press. 1982.
[12] Castleman, Craig. 1982. Getting Up. Cambridge, Mass.: MIT Press.
[13] Lachmann R. Graffiti as Career and Ideology // American Journal of Sociology. 1988. Vol. 94, No. 2. P. 246.

© Издательство «Эйдос», 2016. Только для личного использования.
© Publishing House EIDOS, 2016. For Private Use Only.

Во-вторых, граффити-художники в пространстве институций мира искусства после коллапса арт-рынка граффити потеряли свои социальные связи, вследствие чего не могли получить подтверждение своей успешности. А в мире уличного граффити они более не отвечали критериям успеха, так как признание в нем получали лишь те райтеры, кто делал рисунки на поездах. По этой причине в уличной среде продажа работ в галерее рассматривалась лишь как награда, но не показатель качества художника. Стандарты writers' corners остались решающими в формировании карьеры райтеров и оценки их мастерства. Они не проникали в арт-мир, также как и стандарты мира искусства не влияли на критерии славы и успеха райтера в уличной среде.

Стрит-артист и выставочные пространства: кейс-стади Самары

За прошедшие с 1983 г. десятилетия каноны и нормы официального искусства претерпели изменения. Если Лахман в то время писал, что «райтеры разрушили много канонов искусства постмодерна», то Успенский уже в наше время отмечает, что «граффити… сегодня – признанная изобразительная субкультура». Стрит-арт постепенно встраивается в современное искусство, привлекая к себе все больше внимания не только галеристов и коллекционеров, но и профессиональных художников.

В Самаре выставки стрит-арта проводились в галерее «Арт-холл Татьяны Саркисян» (ныне не действующей), в галерее «Виктория», в «Арт-центре», в Самарском областном историко-краеведческом музее им. П. В. Алабина и др. Некоторые галереи до сегодняшнего дня не работали со стрит-артом. Руководитель одной из муниципальных галерей объяснила такую политику тем, что они придерживаются более традиционных арт-практик. Чаще всего работы стрит-артистов выставлялись в частных галереях.

Здесь важно отметить особенность самарских галерей. По своим функциям они ближе к музею, чем к классическим арт-галереям, т.к. ориентированы не столько на продажу работ художников, сколько на просветительскую деятельность, хотя окончательно от продаж не отказались. Предпочтение, отдаваемое экспонированию, а не продаже связано со спецификой арт-рынка в провинции – в Самаре мало покупателей подобного товара. Если до кризиса 2007 г. рынок предметов искусства в городе хоть и не большой, но существовал, то после кризиса покупателей почти не осталось. И перед галереями уже не ставятся задачи продавать произведения искусства, оставляя за ними преимущественно просветительскую функцию. Репрезентируя работы местных стрит-артистов, галереи включаются в процесс формирования дискурса ложного и подлинного в искусстве, легитимируя одни работы в качестве искусства и отказывая в этом другим. В отличие от некоторых других городов, в Самаре нет галерей, специализирующихся на стрит-арте, как, например, галерея «Толк» в Нижнем Новгороде.

Помимо того, что стрит-арт стал признанной арт-практикой, интерес к нему начали проявлять профессиональные художники. В частности, самарский художник Андрей Сяйлев выполнил несколько стрит-арт проектов, представленных как на улицах Самары (наиболее известный проект – «Библиотека»), так и в музейных и галерейных пространствах (Музей стрит-арта в Санкт-Петербурге и галерея «Виктория» в Самаре).

Для того чтобы понять, чем определяется выбор стрит-артиста в пользу улицы или выставочного пространства, как соотносятся между собой эти два мира, мы проинтервьюировали представителей институций мира искусства и уличных художников (стрит-артистов и граффитчиков), а именно:

- 17 художников, 5 из которых рисуют исключительно граффити, остальные совмещают граффити и стрит-арт (создают силуэты, сюжет-

© Издательство «Эйдос», 2016. Только для личного использования.
© Publishing House EIDOS, 2016. For Private Use Only.

ные, либо абстрактные композиции); 7 из них со своими работами участвовали в выставках (5 неоднократно, 2 недавно дебютировали); 4 из них начали рисовать во второй половине 90-х гг., остальные в 2000-х;

- 1 галерист;
- 2 куратора выставок (один из муниципальной галереи и один из частной);
- 1 продюсер стрит-арт-проекта ЧЖНС (группа стрит-артистов с периодически меняющимся составом).

Обработка результатов интервью дала возможность изучить процессы, протекающие внутри среды уличных художников, увидеть их взаимоотношения с институциями мира искусства, мотивы, которые ими движут и проблемы, которые перед ними стоят.

Граффити, часть представителей которого в конце 90-х гг. перешли в стрит-арт, появилось в Самаре в середине 80-х гг. Но, даже в начале 2000-х гг. никто из представителей стрит-арт сообщества об участии в выставках не думал. Доминировавшее на тот момент граффити было частью хип-хоп культуры и не самой важной. На первый план выходили брэйк-данс и рэп. Одна из первых выставок прошла в 2008 г. в Доме союза художников. Наиболее активное вхождение стрит-арта в галерейное пространство началось в 2010-х гг. Но, как заметил куратор самарской галереи «Виктория» Сергей Баландин, «в Самаре выставка граффити и стрит-арта все еще нонсенс». Часть стрит-артистов имеют профессиональное художественное образование – окончили Самарское художественное училище им. К. С. Петрова-Водкина. Хотя, есть те, кто принципиально отказывается от получения профессионального художественного образования, мотивируя это так: «чтобы не привязывать себя к рамкам».

Как правило, стрит-артисты попадают в галереи по инициативе самих кураторов. Лично зная художников и их работы на улице, куратор предлагает сделать проект в рамках выставки. Так, один из самарских участников выставки «Стрит-арт: консервация» (2015 г., галерея «Виктория») сказал следующее: «попал, так как до этого Сергей меня уже хорошо знал». Тут художник имеет в виду куратора выставки Сергея Баландина. Другой вариант – инициатива продюсера. Продюсер проекта ЧЖНС Алиса Богданова училась в художественной школе вместе с участниками проекта и со временем стала их продвигать в различные галереи: «Инициатива пошла от меня – выставиться в известной галерее города, пригласить светскую публику города, сделать рекламу, в общем, сделать всё, чтобы заинтересовать как можно больше людей». Порой уличные проекты становятся трамплином в пространство институций мира искусства. Так, самарский стрит-артист Арт Абстрактов привлек к себе внимание самарского арт-сообщества тем, что выполнил на одной из подпорных стен спуска в исторической части города работу «Синька» на социальную тему, поднимающую проблему алкоголизма.

Рекрутировать стрит-артистов или граффитчиков в институциализированную сферу искусства достаточно сложно. Куратор выставок галереи «Виктория» Сергей Баландин отмечает: «Граффитчики и стрит-артисты обычно не приходят в галереи. Все еще есть дистанция между улицей и институциями. Но интерес есть и есть зависть». Помимо дистанции другим препятствием, по словам Баландина, является то, что художники боятся представить свои работы на суд куратора, потому что не готовы что-то в них менять в случае необходимости или боятся услышать отрицательный отзыв. На сегодняшний день лишь около десяти человек среди стрит-артистов и граффитчиков ориентированы на легализацию своего творчества в рамках официального искусства. Но, если художник хотя бы один раз экспонировал свою работу, то, как правило, у него возникает желание продолжить данный опыт, некоторые стрит-артисты обращаются в галереи с предложением устроить их персональную выставку. Работа стрит-артистов с галереями отличается от работы с администрацией

© Издательство «Эйдос», 2016. Только для личного использования.
© Publishing House EIDOS, 2016. For Private Use Only.

города (например, в рамках фестивалей граффити и стрит-арта): «Галерея взяла работы художника только за то, что он такой есть. Их это завораживает. А администрация требует полезности».

Если в Нью-Йорке были writers` corners, то в Самаре подобные организационно-коммуникативные формы отсутствуют, в связи с чем знакомство со стрит-артистами с целью рекрутирования представляется более сложным, чем в Нью-Йорке. Поэтому галеристу нужны личные знакомства с людьми из этой сферы, через которых можно познакомиться с остальными. Если в Нью-Йорке вхождение в сообщество райтеров осуществлялось в неком определенном, статичном локусе городского пространства, то в Самаре – это своеобразное дрейфование в социальном пространстве – от одного райтера к другому по рекомендации первого.

Причины, по которым представители институций мира искусства принимают решение продвигать стрит-арт, связаны с эстетическими особенностями этой арт-практики. Например, в «Арт-холл Татьяны Саркисян» работы ЧЖНС попали потому, что одного из совладельцев галереи Яна Саркисяна привлекла необычная манера создания работ, когда сразу несколько художников рисуют одну картину. Но, для галеристов было важно, что художники из этого проекта имеют профессиональное художественное образование. Именно специализация галерей на современном искусстве ориентирует галеристов на уличных художников. Сергей Баландин отмечает: «Современное искусство – область маргиналов. Поэтому мы и обращаемся к улице. Интересно что-то странное. Традиционное искусство требует удивления мастерству, а стрит-арт живой, с юмором, яркий, провокационный». Финансовый аспект, как отмечалось раньше, не играет важной роли: «Если бы мы хотели зарабатывать, – говорит Баландин, – мы бы выбрали проверенный товар. Мы ищем что-то свежее, оригинальное. В городе нет хорошей клиентской базы».

В отличие от ситуации, сложившейся в Нью-Йорке, в Самаре нет единой концепции позиционирования стрит-арта в галереях, и ни одна из существующих не отсылает к особенностям социальной среды, в которой живут художники. И это легко объяснимо – здесь стрит-артисты не являются представителями маргинальных городских слоев. В социально-экономическом плане они представляют собой среднестатистического горожанина, имеющего жилье и работу (относящуюся, либо не относящуюся к творческим индустриям). Продюсер проекта ЧЖНС отметила: «Мы всегда позиционировались как галерейный стрит-арт, несущий отпечаток академической живописи». Галеристы отмечают, что для стрит-арта как такового концепции нет: «Работа должна отсылать к истории искусства, а не к истории граффити».

Несмотря на кризис на арт-рынке в Самаре, продажи работ стрит-артистов есть, но, как отмечает Алиса Богданова «… просто надо знать, кого приглашать на выставку и кому показывать работы, не все готовы понять стрит-арт, еще и деньги платить за это». Холсты покупаются преимущественно декораторами, работающими над оформлением квартир, а не коллекционерами.

В свою очередь, стрит-артисты, принявшие решение освоить институциализированное пространство мира искусства, имеют свои побудительные причины. Одни четко выделяют плюсы выставочных пространств и минусы улицы: «На улице по факту всем наплевать, что ты делаешь и как, как это не прискорбно звучит. Сделал, ну и сделал. Потом забыли коллективно все и всё». Выставка в галерее, в свою очередь, дает возможность сделать свое имя известным, получить признание в обществе. Результат участия в галерейных выставках налицо: «незнакомые люди стали больше говорить о том, что где-то мое имя слышали, в момент нашего знакомства». В галерейные пространства со своим проектами приходят и граффитчики. Игнат Апельсинов объяснил это так: «Тут другая аудитория. На улице много чего. Люди не обращают внимания, потому что улица. А если работа в галерее,

© Издательство «Эйдос», 2016. Только для личного использования.
© Publishing House EIDOS, 2016. For Private Use Only.

то люди думают, что это уже не просто так». Другие связывают освоение галерей с эволюцией потребностей и возможностей художника. Алексей Гоуст пояснил: «Человек становится старше, поднимает себе планку». Но, часть стрит-артистов полагают, что рассматривать улицу и выставочные пространства как альтернативу друг другу неправильно: «человек не должен выбирать между стеной, холстом и бумагой; работой в мастерской и на улице. Можно заниматься всем сразу». Переходя из улицы в выставочное пространство, стрит-артист может отказать от своего прошлого, сменить «специализацию» и от рисунков перейти к инсталляциям, реди-мейд и др.

Важной особенностью самарской ситуации является то, что, уходя в галереи, художники не порывают с улицей, продолжая поддерживать свой авторитет и там. С этим связан принципиальный момент, который разделяют все стрит-артисты и граффитчики. Чтобы считаться стрит-артистом даже в галерейном пространстве нельзя уходить с улицы окончательно: «Если тебя нет на улице, тебя никто не знает, тогда непонятно зачем вообще ты в этом».

Но в остальном два обозначенные локуса существуют независимо друг от друга: завоеванный в одном пространстве авторитет не переходит в другой, а стрит-артисты иногда используют разные псевдонимы для каждого из них. К примеру, художник, выставляющийся в галереях как Антон Валанс, начинал с граффити и использовал тэг Eager, со временем перешел на стрит-арт с социальной тематикой и взял другой псевдоним для улицы – Арт Абстрактов, в галереях же он известен, как отмечалось выше, как Антон Валанс. Художник объясняет: «Это для того, чтобы работа в одной сфере не влияла на восприятие меня в других».

Стрит-артисты выделяют специфику каждого из видов пространств, которая сводится к тому, что на улице художник обладает несоизмеримо большей свободой в творчестве. Антон Валанс отметил: «улица отдельно живет (*имеет ввиду отдельно от официального мира искусства – комментарий мой*) и может показывать полную независимость и свободу от рамок». А члены проекта ЧЖНС, имеющие художественное образование, прокомментировали это так: «На улице другая специфика. Можно рисовать, что хочешь и как хочешь, а в традиционном искусстве есть каноны». На улице с ее полной свободой в средствах выразительности происходит поиск новых художественных приемов, ходов, удачные находки позже переносятся в пространство галереи.

Различаются выставочные пространства и улицы и концептами успеха. Если на улице признак успеха состоит в том, что «… твой кусок не закрашивают, значит, уважают, признают качество работы», то «в музее это среда критиков, искусствоведов, кураторов, союза художников, в конце концов», которая должна дать положительную оценку работам стрит-артиста. Уличный концепт претерпел изменение в плане условия достижения успеха: «в 2000-е было чувство, что если у тебя есть художественное образование, то ты станешь более успешным уличным художником. Но те, кто тогда учился в художественном училище Петрова-Водкина и так думали, сейчас уже не рисуют, а я до сих пор рисую и занимаюсь различными проектами». Сегодня художественное образование в уличной среде стрит-артистов не считается обязательным условием успеха, а профессиональный художник, пришедший в эту среду извне, не имеющий «стажа» работы на улице воспринимается скептически, хотя однозначной позиции по этому вопросу нет. Как отмечалось выше, в сообществе граффитчиков и стрит-артистов считается, что только тот художник, который проявляет активность на улице, имеет право называться стрит-артистом. Поэтому, приход профессиональных художников в эту сферу воспринимается как дань моде или конъюнктурность. Одни стрит-артисты считают так: «Получается, что я и некоторые другие стрит-артисты проходят такой путь: граффити – стрит-арт – профессиональный художник. А художники идут обратным путем: официальное искусство – стрит-арт, потому что это стало мод-

© Издательство «Эйдос», 2016. Только для личного использования.
© Publishing House EIDOS, 2016. For Private Use Only.

ным». Тем не менее, не осуждают и приводят как пример успешного стрит-артиста самарского художника Андрея Сяйлева. Его же обвиняет в конъюнктурности другая часть стрит-артистов: «Стрит-арт стал конъюнктурным. Стрит-артом занимаются те, кто не рисовал на улицах. Классический художник выходит на улицу целенаправленно, потому что эта сфера сейчас модна, например, Сяйлев». Отметим для сравнения, что в приведенной выше статье Лахман писал о том, что на тот момент никто из профессиональных художников не переходил в стрит-арт.

В среде граффитчиков попытки стрит-артистов перейти с улицы в галереи, встроиться в современное искусство не вызывают одобрения. Часть граффитчиков, исповедующих классическую идеологию граффити как протеста, отрицательно относятся к любым формам легализации художника, в том числе, поэтому их невозможно было проинтервьюировать. Другая же часть, менее радикальная, идущая на контакт, также отрицательно относится к попыткам легализовать уличную арт-практику: «граффити пришло нелегальным, как протест. Я считаю, там оно и должно оставаться». Автор данного высказывания относит к граффити не только шрифты, но и разнообразные рисунки, полагая, что различные композиции, заменяющие шрифты, появились в Самаре лишь как дань моде, пришедшей из Москвы. Один из представителей самарского стрит-арта отметил: «Граффитчики не уважают стрит-артистов, не воспринимают их как уличных художников, так как не терпят отхождения от своих ценностей». Хотя, единства по этому вопросу в среде граффитчиков нет, и встречаются абсолютно противоположные мнения: «Я очень хорошо отношусь к таким людям. Главное, чтобы человек был нормальным. Думаю, это не плохая тенденция. Одомашнивание уличной агрессии. Переход в уютные четыре стены».

Если в Нью-Йорке в 80-е гг. освоение уличными художниками арт-мира имело значимые последствия для их дальнейшей жизни (стремились получить образование, возвращались к образу отвергаемой ранее официальной концепции реальности), то самарские стрит-артисты, выставляющиеся в галереях уже несколько лет, не считают освоение этих пространств переломным моментом в своей жизни и карьере, так как не видят в местном арт-мире особого потенциала для стрит-арта: «В Самаре нельзя стать знаменитым на всю страну. Нужно выставляться в Москве или за рубежом. Потому что там есть люди, которые этим интересуются». Да и само пространство институций мира искусства, которое должно продвигать молодых художников, не очень развито: «В Самаре нет тех, кто развивал бы эту сферу – открывал галереи, делал что-то для художников. У нас сложно что-то организовать». В свою очередь в высказываниях стрит-артистов, недавно принявших первое участие в выставке, прослеживаются надежды на то, что освоение городских выставочных пространств со временем даст им шанс закрепиться в официальном искусстве и стать успешным художником.

Обобщение изложенного материала позволяет сделать ряд выводов. Появление стрит-арта в выставочном пространстве Самары является приметой только 2010-х гг., хотя и для этого периода он все еще является нонсенсом. Пропуском в институциализированное пространство современного искусства для стрит-артиста, как правило, является личное знакомство с куратором выставки. Как таковой концепции позиционирования стрит-арта нет: каждый отдельный выставочный проект подается под новым углом зрения и связывается больше с историей официального искусства, чем с историей уличной арт-практики. Точно также отсутствует и ощутимый спрос на подобные работы.

Участие в выставках позволяет удовлетворить потребность художника в признании, но значимым оказывается период времени, в который художник взаимодействовал с галереями. У начинающих стрит-артистов горизонт ожиданий намного шире, чем у тех, кто был представлен в самарском выставочном пространстве на протяжении нескольких лет. Но, несмотря на это, галерейное пространство создает условия для творческого рос-

© Издательство «Эйдос», 2016. Только для личного использования.
© Publishing House EIDOS, 2016. For Private Use Only.

та художника через включение в новое нормативное пространство. Диалектика канонов институциализированного мира искусства и свободного мира улиц, возникающая в связи с тем, что стрит-артист не порывает с улицей окончательно, инициирует новые творческие ходы (эксперименты Антона Валанса и ЧЖНС). Кроме того, для некоторых стрит-артистов улица становится своеобразным трамплином в мир официального искусства. Но, концепт успеха и формы признания на улице и в галереях остаются аутентичными своим локусам и не оказывают влияния друг на друга.

© Издательство «Эйдос», 2016. Только для личного использования.
© Publishing House EIDOS, 2016. For Private Use Only.

Ирина Яковлевна МУРЗИНА / Irina MURZINA

Уральский государственный педагогический университет, Екатеринбург, Россия
Заведующая кафедрой культурологии, доктор культурологии, профессор

Ural State Pedagogical University, Yekaterinburg, Russia
Head of Department of Culturology, Professor, Doctor of Science (Culturology)
ekb-ural@yandex.ru

Александр Андреевич МУРЗИН / Alexander MURZIN

Уральский государственный педагогический университет, Екатеринбург, Россия
Кандидат культурологии, докторант

Ural State Pedagogical University, Yekaterinburg, Russia
PhD (Cultural Studies)
sasmurzin@yandex.ru

МУЗЕИ ГОРНОГО ДЕЛА: НОВОЕ ОБРАЗОВАТЕЛЬНОЕ ПРОСТРАНСТВО И РЕПРЕЗЕНТАЦИЯ КУЛЬТУРЫ*

Анализ духовной культуры горняков ряда регионов Европы и России позволяет сделать вывод о том, что на этих территориях сложился определенный тип культуры, для которой добыча полезных ископаемых определяла распорядок и ритм жизни, сформировала систему ценностей. Трансформации культуры произошли при переходе от средневековой культуры к индустриальной. Цель данной статьи – показать направления музеефикации культурного наследия горняков.

Сегодня в список объектов культурного наследия ЮНЕСКО входит 15 памятников истории горного дела. Кроме них в городах, связанных с добычей полезных ископаемых, создаются небольшие музеи, призванные знакомить посетителей с особенностями горного дела.

В то же время вопрос музеефикации наследия культуры горняков все еще остается в ряду актуальных. Остроту добавляет тот факт, что культура горняков органично сочетает артефакты, созданные в этой культуре или используемые в производстве, с объектами нематериального историко-культурного наследия (фольклор, обрядовые практики, праздничные традиции и пр.) Применительно к музеям горного дела вопрос о сохранении нематериального культурного наследия трансформируется в вопрос о сохранении духовной культуры горняков в формах, в которых это возможно.

В статье систематизированы содержательные аспекты экспозиций горных музеев и предложены перспективные направления для актуализации производственной культуры в России.

Ключевые слова: музеефикация, горняк, горное дело, тип культуры, музей, историко-культурное наследие, нематериальное культурное наследие, традиция, коды культуры, семантика.

**Статья подготовлена в рамках работы по государственному заданию №2014/392 НИР № 1881*

© Издательство «Эйдос», 2016. Только для личного использования.
© Publishing House EIDOS, 2016. For Private Use Only.

MINING MUSEUMS: NEW EDUCATIONAL SPACE AND THE REPRESENTATION OF CULTURE

The analysis of spiritual culture of miners from several regions of Europe and Russia allow to say that there is a certain type of culture in these areas for which mining was determined by the routine and rhythm of life and has formed the system of values. The transformation of culture tooks place in the transition from medieval culture to developed industrial one. The purpose of this article is to show the direction of the preservation of the cultural heritage of the miners.

Today, the list of cultural heritage of UNESCO includes 15 monuments of mining history. In addition to them in the cities associated with the extraction of minerals, are small museums intended to acquaint with the peculiarities of mining. At the same time, the issue of museumification of cultural heritage of miners still remains relevant.

In the article the substantive aspects of the exhibits of mining museums and suggested promising directions for mainstreaming culture in Russia are shown.

Key words: the museumification, miner, mining, type of culture, museum, historical and cultural heritage, intangible cultural heritage, tradition, cultural codes and semantics.

Вопросы обретения нового качества для музеев производственной направленности находятся в ряду наиболее обсуждаемых. Их появление рассматривалось в тесной связи с развитием истории техники и производства, зачастую оставаясь исключительно в пространстве технологий, что, вроде бы, противоречило идеям среды, открытой к человеку, его ценностям и смыслам бытия. Поэтому на новом этапе осмысления задач, стоящих перед музейным сообществом, необходимо внимательно взглянуть на опыт таких учреждений с целью обретения новых перспектив, связанных с репрезентацией культуры различных локальных сообществ – цеховых, производственных, региональных. В нашей статье мы подробно остановимся на музеях горного дела.

На территориях, в которых активно развивалось горное дело и горнозаводская промышленность, сложился определенный тип культуры. Как отмечал А. Ф. Лосев, «тип культуры есть система взаимных отношений всех слоев исторического процесса данного времени и места. Эта система образует неделимую целостность в качестве определенной структуры, которая наглядно и чувственно-предметно выражает ее материальную и духовную специфику, являясь основным методом объяснения всех слоев исторического развития – как в их теоретическом противопоставлении, так и в их последовательно-историческом развитии»[1]. Горное дело определяло распорядок и ритм жизни, формировавший у людей убеждение, что это основа их жизни в мире. Связь природного и культурного закреплялась в системе представлений об окружающем мире, в мифологических образах и обрядовых практиках. Единство технологического уклада, технические усовершенствования тесно связывались с характером повседневности, становясь ее неотъемлемой частью. «Особый дух», который отличал горняцкие города – это не только иной, нежели в сельскохозяйственных регионах темпоритм или производство, это сформировавшаяся система ценностей, в которых одной из главных становилось приобщение к горному делу.

Переход от средневековой культуры к развитой индустриальной не мог не оказать влияния и на культуру горняков. Собирание горняцкого фольклора, желание сберечь традиции праздничной обрядности, музеефикация горного дела – все это можно рассматривать как этапы на пути сохранения культурного наследия, обеспечения его но-

[1] Лосев А. Ф. Философия культуры // Лосев А. Ф. Дерзание духа. М.: Политиздат, 1988. С.219-220.

© Издательство «Эйдос», 2016. Только для личного использования.
© Publishing House EIDOS, 2016. For Private Use Only.

вого качества в изменившихся социально-экономических условиях.

Происходившие во второй половине XX века изменения в горном деле, повлекшие за собой закрытие рудников и шахт, и, как следствие, возникшие проблемы социального характера (безработица, социальная незащищенность) потребовали решения задач занятости населения, оставшегося без работы. Одним из путей ее решения стало создание музейных комплексов, представляющих для посетителей технологический процесс добычи полезных ископаемых. Такие музейные комплексы воплощали в жизнь сложившуюся еще с 1930-х годов идею промышленного (специализированного) музея. Самым известным был реализованный в 1990-е годы в Рурской области проект «Эшмор Парк», в котором часть промышленных предприятий стала музеем, а другая часть была переоборудована под гостиницы, рестораны, кинотеатры, создавая тем самым, новую культурную среду. Машины, которые использовали в горнорудной промышленности, орудия ручного труда, документы и видеоматериалы – все это стало основой музейных коллекций.

Сегодня в список объектов культурного наследия ЮНЕСКО входит 15 памятников истории горного дела, среди которых соляная шахта в Величке (Польша), горнопромышленный город Рёрус (Норвегия), горнозаводской город Потоси (Боливия), исторический город Гуанахуато и прилегающие рудники (Мексика), старинные рудники Раммельсберг и исторический город Гослар (Германия), город Банска-Штъявница (Словакия), Кутна Гора: исторический центр города с церковью Св. Варвары и кафедральным собором Богородицы в Седлеце (Чехия), район древней золотодобычи Лас-Медулас (Испания), неолитические каменоломни в районе Спьенн, окрестности города Монс (Бельгия), горнопромышленный ландшафт Блэнавон (Великобритания), горнопромышленный район Большая Медная гора, город Фалун (Швеция), старая угольная шахта «Цольферайн» в городе Эссен (Германия), горнопромышленный ландшафт Корнуолла и Западного Девоншира (Великобритания), Шахтерский город Сьюэлл (Чили), Старая соляная шахта-фабрика (Чили)[2].

Как отмечает М. Каулен, интерес к «технической истории» человечества связан не только с осознанием важности научно-технического прогресса и стремлением сохранить заложенную в памятниках научно-техническую информацию, но и с тем, что «будучи осознаны обществом как памятники, научно-технические и промышленные объекты становятся в один ряд с другими памятниками культуры и обретают прежде всего гуманистическое содержание. Человек начинает видеть в них своеобразную красоту, поэтизирует их, пытается, вглядываясь в них, осознать и решить существенные социальные, экологические, мировоззренческие проблемы»[3].

Сегодня существует множество музеев, посвященных горному делу, среди которых наиболее известные – Музей горного дела во Фрайберге, Музей Рудных гор, Музей Серебряного горного дела и Музей «Молот Фронау» в Аннаберге, Музей истории горного дела в Ольснице, музей-рудник Раммельсберг в Госларе, Музей горного дела в Бохуме, Музей серебра Градек (Чехия, г.Кутна Гора), Музей на закрытой шахте «Левард» и Сен-Этьен (Франция), Национальном музей угольной промышленности Big Pit (Англия), Музей истории развития горного производства имени Акинфия Демидова (Алтай, Змеиногорск), музей-заповедник «Горнозаводской Урал» (Урал, г.Нижний Тагил), Музей золота (Урал, г. Березовский). В каждом из музеев горного дела можно найти экспозиции природных минералов и полезных ископаемых, разно-

[2] Гринько Н. К., Грунь В. Д., Лунев В. Г. Всемирное наследие горного дела // Горная Промышленность. 2012. №2. URL: http://www.mining-media.ru/ru/article/company/2513-vsemirnoe-nasledie-gornogo-dela (дата обращения 15.06.2016)

[3] Каулен М. Е. Музеефикация историко-культурного наследия России. М.: Этерна, 2012. С. 43. URL: http://www.litres.ru/pages/biblio_book/?art=12496764&lfrom=10045105 (дата обращения 15.06.2016)

© Издательство «Эйдос», 2016. Только для личного использования.
© Publishing House EIDOS, 2016. For Private Use Only.

образные карты рудников, многочисленные фотографии, повествующие о жизни.

Среди наиболее значимых и привлекательных для посетителей экспонатов – реконструкции и сохранившиеся шахты со всем оборудованием, использовавшимся в горном деле.

Так, в одном из самых крупных горных музеев – в Музее горного дела в городе Бохум (Deutsches Bergbau-Museum in Bochum) представлена точная копия настоящей шахты. Спустившись под землю, можно ощутить себя шахтером, которого на вагонетке доставляют в забой, посмотреть, как именно развивалась горная техника «от примитивных орудий труда до автоматизированных секций очистного угледобывающего комплекса»[4]. Во Фрайбергском Музее горного дела в экспозиции находится модель старинного шахтного здания. В Музее Рудных гор (Аннаберг) есть настоящая шахта и штольня, куда можно спуститься, понять условия работы горняков. Музей-рудник Раммельсберг (Гарц) делает акцент на истории горной техники. В этом музее имеются водяные колеса, использовавшиеся для подъема добытой руды на поверхность. Они были построены в Раммельсбреге 200 лет назад и сохранились до наших дней. Представленные в музее специальные шахтные локомотивы, на которых горняки спускались в шахту, и устройства более позднего времени позволяют реконструировать историю технических открытий в горном деле.

В городе Кутна Гора находится Чешский музей серебра, который получил свое название по историческому зданию, рядом с которым он расположен – Градек. В саду музея находится подъемный механизм-трейв, использовавшийся в старину на шахте. к рычагам которого привязывали пару лошадей, вращавших барабан механизма и поднимавший на поверхность добытую руду. В музее-шахте Злоты Сток (Силезия, Польша) музеефицированы две штольни: «Черная» и «Гертруда». В «Черной» штольне маршрут идет по вырубленным вручную штрекам, а штольне «Гертруда» можно увидеть настоящий подземный водопад. Сегодня проводятся экскурсии в закрытую угольную шахту «Левард» (регион Норд-Па-де-Кале, Франция), в парк-музей «Шахта» (регион Рона-Альпы, Франция), шахту «Вендель» (регион Лотарингия, Франция). А в знаменитом музее Биг Пит, открытом на базе угольной шахты в Блайневоне (Великобритания), посетителям предлагают полную экипировку шахтера, чтобы оценить реалии труда горняков. Российские музеи горного дела возникли несколько позже, чем европейские. Но и в них важное место занимает посещение шахты. В музее истории развития горного производства имени Акинфия Демидова (Змеиногорск, Алтай) музейными экспонатами стали штольни XVIII-XIX вв.

Включение в музейный комплекс реконструированных или закрытых для выработки руды шахт может рассматриваться как процесс ревитализации промышленного наследия – не просто сохранение памятника, но его использование в новом качестве: как создание возможности приобщения к жизненным реалиям горняков.

В многочисленных музеях горного дела особое место в экспозициях отводится предметам быта и орудиям труда. Старинные горняцкие инструменты и макеты горной и металлургической техники представлены во Фрайбергском Музее горного дела. Инструменты, использовавшиеся при добыче полезных ископаемых, рабочая одежда и средства защиты шахтеров находятся в экспозиции горных музеев во Франции, профессиональные орудия труда и атрибуты старателей представлены в Музее золота (г. Березовский).

Особую значимость для сохранения культуры горняков приобретает воспроизведение технологических процессов. Так, в музее «Молот Фронау», который находится на окраине г. Аннаберг (Германия), реконструирован старин-

[4] Гринько Н. К., Грунь В. Д., Лунев В. Г. Историческая, образовательная и коммерческая ценность музеев истории горного дела // Горная Промышленность. 2012. №3. URL: http://www.mining-media.ru/ru/article/company/8418-istoricheskaya-obrazovatelnaya-i-kommercheskaya-tsennost-muzeev-istorii-gornogo-dela-2 (дата обращения 20.07.2016)

© Издательство «Эйдос», 2016. Только для личного использования.
© Publishing House EIDOS, 2016. For Private Use Only.

ный кузнечный цех с молотовой, где ковали металл, и мастерской, где выкованные из металла изделия шлифовали. Уже стали традиционными для музеев золота в разных регионах соревнования для посетителей по промыванию золота и показательная чеканка монет.

Важным элементом экспозиции музеев горного дела становится рассказ о повседневной жизни горняков. Музейными объектами стали и традиционная одежда горнорабочих, и предметы быта, и старинные книги, и ювелирные украшения – все, что создавало неповторимый мир горняцкой культуры. Особое место среди артефактов занимают предметы местных народных промыслов. Например, в аннабергском музее посетителей знакомят с традиционной резьбой по дереву, тематика которой связана с жизнью и трудом горняков.

Для понимания специфики жизни горняков особое значение приобретает реконструкция шахтерских поселков и традиционного жилища горняков (примером может служить музей истории горного дела в Лотарингии). А для осознания тяжести шахтерского труда – рассказ о работе под землей детей и женщин (музей в Бохуме).

Несмотря на то, что в мире существует множество музеев, посвященных горному делу, вопрос музеефикации наследия культуры горняков все еще остается в ряду актуальных. Остроту добавляет тот факт, что культура горняков органично сочетает артефакты, созданные в этой культуре или используемые в производстве, с объектами нематериального историко-культурного наследия (фольклор, обрядовые практики и пр.).

В принятой в дополнение к «Конвенции ЮНЕСКО по вопросам охраны мирового культурного и природного наследия» (1972) «Международной конвенции об охране нематериального культурного наследия» (2003) отмечается, что к объектам нематериального (или «неосязаемого») культурного наследия относятся «фольклор и традиции устного творчества, включая язык, как носитель нематериального культурного наследия, зрелища, ритуалы и праздники, навыки и обычаи, связанные с природой и окружающим миром, и традиционные ремесла»,[5] – все то, что передается из поколения в поколение и формирует культурную самобытность.

Объекты нематериального культурного наследия сложно поддаются музеефикации. Это связано с самим характером передачи традиции, которая не закреплена в письменных источниках, а сохраняется в устной передаче от учителя – к ученику, от отца – к сыну. Фиксация (запись) фольклорной традиции тоже не может уберечь ее от исчезновения: отсутствие носителей традиции в сочетании с ее обесцениванием в глазах потомков приводит к ее утрате. В этом случае музеефикация становится одной из возможных форм сохранения нематериального культурного наследия.

Сегодня создаются музейные экспозиции, которые по праву называют «живым музеем». В их основе – экспонаты нематериального культурного наследия, которые воспроизводятся, как самими носителями традиции, так и сотрудниками музея, вовлекающими в своеобразную игру посетителей. Актуальным становится создание музеев, занимающихся «хранением нематериального наследия в естественной для него природной и историко-культурной среде и обеспечивающие его постоянную актуализацию, воспроизведение и развитие»[6]. Применительно к музеям горного дела вопрос о сохранении нематериального культурного наследия трансформируется в вопрос о сохранении духовной культуры горняков (фольклора, обрядности) и о формах, в которых это возможно.

Если обратиться к предложенной М. Каулен классификации объектов нематериального культурного наследия можно увидеть, какие направления деятельности музеев горного дела уже активно развиваются, а какие находятся в стадии становления.

[5] Международная конвенция об охране нематериального культурного наследия. URL: http://www.unesco.org/bpi/rus/pdf/03-82-Russe.pdf (дата обращения 20.07.2016)
[6] Каулен М. Е. Указ. соч. С. 46.

© Издательство «Эйдос», 2016. Только для личного использования.
© Publishing House EIDOS, 2016. For Private Use Only.

К первой группе относят процесс культурной деятельности, результатом которого становится артефакт. При этом объектом нематериального наследия становится не собственно предмет (изделия различных ремесел и производств, инструменты и материалы, связанные с производственными процессами, одежда и предметы, используемые при исполнении обрядов), а собственно деятельность по созданию артефакта. Применительно к музеям горного дела мы видим, что сохранение процесса добычи и переработки руды, чеканка монет или изготовление предметов народных промыслов могут становиться объектами нематериального культурного наследия в ситуации реконструкции. Безусловно, в современных реалиях, когда шахты закрыты и производство не ведется, в музейной практике могут использовать возможности виртуальной среды через создание интерактивных игр, воспроизводящих процесс с высокой степенью точности и достоверности.

Другим направлением сохранения и музеефикации нематериального культурного наследия становятся традиционные способы изготовления предметов народных промыслов. Как известно, горный город Аннаберг славился своими резчиками по дереву. Промысел возник, когда горняки, составлявшие большинство населения, оставались без работы. Чтобы не остаться без средств к существованию, многие стали заниматься резьбой по дереву. Мастера изготовляли не только движущиеся макеты шахт, но и различные рождественские игрушки. Самыми знаменитыми, конечно являются «рождественская гора» (Weihnachtsberg) огромным количеством резных фигурок, рождественские пирамиды (Weihnachtspyramide) – деревянные подставки с фигурками и свечами, подсвечники с фигурками горняков (Schwibbogen). Эти предметы давно заняли свое место в экспозициях музеев и стали «визитной карточкой» горных регионов. Знакомство с секретами резьбы по дереву, с особенностями изготовления рождественских пирамид становится важным шагом на пути актуализации культурного наследия.

В России актуализация нематериального культурного наследия горнозаводских регионов также связывается с традиционными для территории народными промыслами. Так, в музеях Среднего Урала представлены традиционные изделия подносного промысла, восстановленный процесс росписи которых стал основой для занятий с посетителями.

Ко второй группе относят «формы выражения, не имеющие овеществленной составляющей, их нельзя видеть и осязать: язык, песни, устное народное творчество»[7]. Сложность состоит в том, что фольклорные источники в качестве объектов нематериального культурного наследия существуют не в неизменной (статичной) форме, а возникают непосредственно в самом процессе исполнения (находятся в динамике). Их почти невозможно реконструировать в аутентичном виде. Сохранение музеем живой традиции – процесс очень сложный (по мысли М. Каулен, он «предусматривает обязательное наличие живых носителей традиции и передачу ученикам самого умения»[8]). Как положительный опыт в этом направлении можно рассматривать сохранение традиций горняцких праздников с их неизменной атрибутикой и парадами. Если опыт создания виртуальных экспозиций в российском практике присутствует, то европейские традиции праздничных парадов ей не свойственны. В то же время происходит процесс восстановления практики богослужений, молебнов, крестных ходов, связанных с религиозными традициями горняков, как важный элемент духовной культуры, нашедший специфическую форму выражения (происходящие в последнее время в различных городах России, связанных с горнодобывающей промышленностью, молебны в честь святой великомученицы Варвары – тому подтверждение). Видимо, актуальным ста-

[7] Каулен М. Е. Музеефикация историко-культурного наследия России. М.: Этерна, 2012. С. 47. URL: http://www.litres.ru/pages/biblio_book/?art=12496764&lfrom=10045105 (дата обращения 15.06.2016).
[8] Там же.

© Издательство «Эйдос», 2016. Только для личного использования.
© Publishing House EIDOS, 2016. For Private Use Only.

новится представление этого исторического опыта в музейных собраниях.

К третьей группе относят такие объекты нематериальной культуры, как символы и коды. Знание культурного кода – это возможность проникновения в культуру. Как известно, исторические экспозиции музеев ставят среди прочих цель знакомства с особенностями миропредставлений, воссоздания мифологических образов для того, чтобы раскрыть специфику картины мира и особенности ментальности. Нельзя не согласиться с тем, что «лишь незначительная часть выявленных музейными средствами смыслов и значений может войти органичной частью в современную культуру»[9]. Другое дело, что незнание семантики кодов не позволяет проникнуть в «дух культуры», ощутить ее как живое целое. Знакомство с образами низшей мифологии через сохранившиеся записи преданий, раскрытие смысла обрядовых практик, выявление символики в одежде, представленные в ходе музейного показа или музейного урока, значимы не только сами по себе, как актуализация нематериального наследия, но и позволяющая акцентировать такой важный аспект, как культурная идентичность. Горняцкие традиции и обычаи, трансформировавшиеся в современной культуре в посвящения в горняки или производственные праздники, актуализируются тогда, когда становятся доступными коды, лежавшие в их основе. А знаменитое приветствие немецких горняков «Glück auf!» («Счастливо вернуться наверх!») становится знаком принадлежности к этой культуре.

Дополнительную актуальность обращению к культуре горняков в музейных практиках придает и поиск новых явлений для обеспечения туристической привлекательности местам, традиционно таковыми не являющимися. Составление в России Национального рейтинга туристической привлекательности регионов привело к пересмотру сложившихся туристических маршрутов в пользу новых рекреационных зон, раскрывающих не до конца реализованный потенциал российских регионов.

В проведенном Центром информационных коммуникаций «Рейтинг» совместно с журналом «Отдых в России» исследовании, посвященное туристической привлекательности регионов РФ, их туристическому потенциалу и популярности среди отечественных и иностранных туристов, Уральский регион, например, в число ТОП-16 не вошел. И причина не только в том, что у промышленного Урала до сих пор не было «никаких туристических амбиций: индустриальные гиганты, рудники, моногорода, «закрытые» города – в советское время в регионе решались другие важнейшие для страны задачи, они продолжают решаться и сейчас»[10], или плохая экология. Во многом это следствие невнимания к собственной культуре и недооценке ее культурного наследия.

«Жизнь при заводе» или руднике не рассматривается людьми как нечто значимое – повседневность, не обладающая эстетическими качествами («Красота» – она всегда где-то далеко). Когда в последние десятилетия обострился интерес к региональной проблематике, начали актуализироваться и музейные коллекции, связанные с историей и культурой края, а вопросы формирования культурной идентичности стали проецироваться на знание/гордость за индустриальное наследие.

Конечно, этот процесс длительный, но именно музеи в нем играют ведущую роль. Артефакты, находящиеся в запасниках или открытых экспозициях, могут рассматриваться как знаки-символы региональной культуры, а собственно музейное пространство – как поле смыслов, приобщаясь к которым человек обретает культурную (региональную) идентичность в процессе по-новому организованной коммуникации «прошлое-настоящее». Если вспомнить известную метафору о прошлом как «чужой стране» (Д. Лоуэнталь), то

[9] Там же.

[10] Национальный Туристический Рейтинг (№1). Декабрь 2015. URL: http://russia-rating.ru/info/9857.html (дата обращения 15.06.2016)

© Издательство «Эйдос», 2016. Только для личного использования.
© Publishing House EIDOS, 2016. For Private Use Only.

можно сказать, что, обращаясь к музейному объекту, человек обретает «свою» страну. Соответственно, вопросы туристической привлекательности и тесно связанные с ними задачи нового брендирования территорий тесно увязываются с возможностями региональных музеев не только представить специфику горнозаводской цивилизации (термин введен профессором П. Богословским еще в 1920-е годы) через экспонирование отдельных предметов или воссоздание исторических реалий, но обеспечить новое качество коммуникации в музейном пространстве.

Опыт европейских музеев горного дела в некоторых случаях может стать образцом для региональных музеев. Однако задача стоит не столько в повторении/воспроизведении известного опыта, сколько в определении и реализации собственных установок. Одним из направлений может стать превращение музея в подлинно культурно-образовательное пространство[11]. По сути, речь идет о новой старой функции – просветительско-образовательной, где через музейные программы для детей, знакомящие с историческим прошлым; создание разнообразных игровых зон для детей и подростков, в которых в интерактивной форме происходит приобщение к опыту предков через нематериальное культурное наследие; работа музейных классов, уроки в которых интегрированы в образовательные программы школ и вузов; игры и конкурсы, размыкающие музейное пространство в городское; существование пространств для виртуальных коммуникаций молодежи через активную деятельность музеев в социальных сетях; использование потенциала арт-терапии в работе с людьми разного возраста с ограниченными возможностями здоровья; реализация социально значимых творческих проектов для молодежи на материале горнозаводской промышленности и индустриального наследия происходит формирование культурной идентичности.

Наряду со ставшими за последние годы традиционными формами работы с посетителями у музеев горного дела есть перспективное направление стать центрами профессиональной ориентации для детей. Это не означает, что они в одночасье должны превратиться в рекрутерские агентства, напротив, их предметная среда позволяет приобщить к научным и технологическим знаниям через деятельность (уроки мастерства, научные эксперименты, исследовательские лаборатории), создавая конкуренцию ставшим в последнее время чрезвычайно популярными паркам научных развлечений, сочетая реальный опыт производства в регионе (ценность для взрослых посетителей) со знакомством с природными явлениями или технологическими открытиями (ценность для детей). А возможности приобщения к культуре в единстве духовной и материальной составляющих обеспечивает привлекательность и для «технарей» и для «гуманитариев».

Обобщая сказанное, отметим, что музеи горного дела могут рассматриваться как новые центры притяжения для местных сообществ, не просто встраиваясь в известные просветительские тренды. Тот, кто создает лицо промышленных регионов, создает пространство для коммуникации людей различных социальных групп и возрастов, способствуя решению задач формирования культурной идентичности. Открывая для себя культурную ценность региона, они создают условия для устойчивого интереса к нему у других.

[11] См. об этом подробнее: Мурзина И. Я. Региональное культурно-образовательное пространство: структура, функции, социокультурный потенциал: монография. М.: Перо, 2014. 197 с.

© Издательство «Эйдос», 2016. Только для личного использования.
© Publishing House EIDOS, 2016. For Private Use Only.

Ольга Владимировна БЕЗЗУБОВА / Olga BEZZUBOVA

Санкт-Петербургский горный университет, Россия
Доцент кафедры философии, кандидат философских наук

Saint-Petersburg Mining University, Russia
Department of Philosophy, Associate Professor, Ph. D (Philosophy)
bezzubova_olga@mail.ru

МУЗЕЙ И ПОЛИТИКА ПАМЯТИ

Статья посвящена рассмотрению значения музея в контексте культурной и социальной памяти как предмета интереса современного социогуманитарного знания. Понятие памяти, соотносимое с понятием истории, позволяет включить в поле исследования личностные, индивидуальные аспекты пережитого опыта. В то же время, в отличие от истории, стремящейся к объективности и беспристрастности, память всегда эмоционально окрашена и предполагает субъективное видение прошлого, а также его моральную оценку. Являясь важным инструментом конструирования групповой солидарности, память приобретает новую роль в современной культуре, ориентированной на отказ от политики унификации. Одновременно, признание права субъекта или группы на собственную идентичность и видение прошлого порождает множество проблем, связанных с необходимостью установления диалога. Кроме того, память о прошлом часто оказывается травмирующей, связанной с трагическими событиями истории, что в ряде случаев приводит к атомизации и нарастанию противостояния в обществе. В этой ситуации музей можно рассматривать как институт, репрезентирующий различные образы прошлого, и одновременно, как важную дискуссионную площадку.

Ключевые слова: музей, память, история, культурная память, идентичность, политика памяти, коммеморация, места памяти, мемориальная культура, новая музеология.

MUSEUM AND THE MEMORY POLICY

The article considers the value of museums in context of social and cultural memory as a subject of contemporary social sciences and humanities. The notion of memory compared to the notion of history enables to take under consideration the personal, individual aspects of lived experience. Meanwhile, unlike the history striving for objectivity and impartiality, the memory is always emotional and presupposes a subjective vision of the past and its moral evaluation. Being an important means in construction of the group solidarity, memory gets a new role in contemporary culture characterizing with the reject of unification policy. At the same time recognition a subject's or a group's right to their own identity engenders many problems related with the need to establish a dialogue. Moreover, the memory about the past is often traumatic, dealing with the tragic events in history that leads to the atomization and increases confrontation in society. In this condition museum could be treated both as an institution which represents the different images of the past and in the same time as an important discussion platform.

Key words: museum, memory, history, cultural memory, identity, memory policy, commemoration, sites of memory, memorial culture, new museology.

© Издательство «Эйдос», 2016. Только для личного использования.
© Publishing House EIDOS, 2016. For Private Use Only.

Понятие памяти является одним из ключевых концептов, разрабатываемых современной социологией и теорией культуры. Формы репрезентации памяти, разнообразие мест памяти, виды коммеморативных ритуалов все чаще становятся предметом теоретизирования[1]. Обширная исследовательская литература посвящена также истории возникновения, методологическим основаниям и перспективам «memory studies» как интенсивно развивающегося междисциплинарного направления[2]. Одновременно, обращение к проблематике памяти все чаще происходит и в рамках музеологии[3]. Не подлежит сомнению, что музеи занимают важное место в системе социальной памяти современного общества, однако, на наш взгляд, политика памяти воплощаемая в музейной практике содержит в себе ряд противоречий, которые и будут являться предметом рассмотрения. Кроме того, оценивая роль российских музеев в системе коммеморативной культуры, мы можем отметить, что потенциал музея в данной области используется не полностью.

Поставленная задача невыполнима без обзора ряда контекстов, в которых понятие памяти используется в социальных науках. В первую очередь, таким значимым пунктом будет понимание памяти как важнейшего инструмента конструирования социальной идентичности человека и формирование единства сообщества. Большинство авторов, работающих в области memory studies согласны в том, что подобная трактовка памяти восходит к трудам Э. Дюркгейма, в первую очередь, к работе «Элементарные формы религиозной жизни»[4].

Новизна подхода Дюркгейма к исследованию религии была обусловлена осознанием того факта, что та реальность, к которой отсылает религия – это реальность человеческого сообщества. Таким образом, Дюркгейм предложил оригинальную трактовку религии, не как предрассудка, опирающегося на страх перед необъяснимыми явлениями природы, а как важной социальной функции. При этом одной из ключевых тем, интересовавших Дюркгейма, была именно проблема формирования солидарности в обществе. На примере австралийских племен, описанных Спенсером и Гилленом, Дюркгейм выделяет две фазы жизни сообщества: концентрацию и рассеяние[5]. Большую часть времени года отдельные семейные группы проводят изолированно друг от друга, независимо занимаясь хозяйственной деятельностью и добычей пропитания. Тем не менее, с определенной периодичностью все члены группы собираются вместе для совместного участия в ритуале. Дюркгейм отмечает резкий контраст между двумя фазами жизни сообщества. Фаза рассеяния отмечена преобладанием хозяйственной деятельности и низкой эмоциональной интенсивностью. Фаза концентрации, в силу своего ритуального характера, напро-

[1] Напрмер.: Connerton P. How Societies Remember. NY: Cambridge Univ. Press, 1989; Huyssen A. Twilight Memories: Marking Time in a Culture of Amnesia. NY: Routledge, 1995; Huyssen A. Present Pasts. Urban Palimpsests and the Politics of Memory. Stanford: Stanford University Press, 2003; Нора П., Озуф М. и др. Франция-Память. СПб.: Изд-во С.-Петербургского ун-т, 1999; Хаттон П. Х. История как искусство памяти, М.: Издательство «Владимир Даль», 2004.

[2] См.: Olick J.K. Robbins J. Social Memory Studies: From «Collective Memory» to the Historical Sociology of Mnemonic Practices // Annual Review of Sociology, Vol. 24 (1998). P. 105-140.

[3] Making Histories in Museums. / Ed. G. Kavanagh, Leicester Univ. Press, 1999; Kavanagh G. Dream spaces: memory and the museum. Leicester Univ. Press, 2000; Museums and Memory. Ed. Crane S. Stanford: Stanford University Press, 2003; Arnold-de-Simine S. Mediating Memory in the Museum. Trauma, Empathy, Nostalgia. L.: Palgrave Macmillan, 2013.

[4] Durkheim É. Les formes élémentaires de la vie religieuse. Le système totémique en Australie. P.: Les Presses universitaires de France, 1968. [URL: http://classiques.uqac.ca/classiques/Durkheim_emile/formes_vie_religieuse/formes_vie_religieuse.html]

[5] За несколько лет до выхода книги Дюркгейма (1912) эта особенность была проанализирована в работе M. Mocca (1905), пришедшего к сходным выводам: Mauss M., Beuchat H. Essai sur les variations saisonnières des sociétés eskimo. Étude de morphologie sociales // L'Année Sociologique, T. IX, 1904-1905. P. 39 – 132.

© Издательство «Эйдос», 2016. Только для личного использования.
© Publishing House EIDOS, 2016. For Private Use Only.

тив, связана с интенсивными проявлениями чувств, религиозной экзальтацией. Эта аффектация, согласно Дюркгейму, необходима для того, чтобы наполнить смыслом *символ* – изображение тотема, являющееся видимым воплощением единства клана[6]. На этом основании Дюркгейм в дальнейшем выделяет особый вид ритуала – репрезентативный или коммеморативный ритуал[7], который имеет своей целью символическую репрезентацию мифической истории общего предка, и формирует у участников и зрителей чувство причастности сообществу, определенную идентичность. Таким образом, несмотря на то, что Дюркгейм не обращается напрямую к теме памяти, социальные науки обязаны ему введением в оборот понятия «коммеморация». Именно коммеморация – участие в совместном воспроизведении-воспоминании событий прошлого создает единство группы и обеспечивает связь поколений.

Данное понятие представляется чрезвычайно важным для анализа места музея в современной культуре. Не подлежит сомнению, что музей вполне может быть описан в категориях сакрального и профанного, символического, ритуального – т.е. в тех терминах, которые для Дюркгейма являются ключевыми при анализе религии.

Музей (и, в первую очередь, классический музей в той форме, в которой он сложился в XIX в. и просуществовал до последней четверти века XX) представляет собой особое пространство, выделяемое из режима повседневности. Поход в музей часто предстает как событие, встреча с важными для человека вневременными смыслами. Неслучайно М. Фуко включает музей в перечень «гетеротопий»[8] – особых пространств, «не-мест», существующих по своим собственным законам, противопоставляемым привычному порядку вещей, и входящих в особые отношения со временем. Музей и храм – эти два понятия часто сопоставляются в классической музеологии. Музей – это сакральное пространство культуры, храм искусства, науки, истории.

Посещение музея, помимо получения информации в рамках реализации его образовательной функции, также предполагает определенное переживание, аффективное отношение к увиденному. И хотя слишком бурные проявления чувств блокируются правилами этикета (в традиционном музее следует вести себя сдержанно и соблюдать благоговейную тишину[9]), эмоциональные переживания без сомнения стимулируется музеями. Эстетическое наслаждение, восхищение, гордость, чувство причастности чему-то великому – спектр эмоций может быть достаточно широким. Современная музеология еще более расширяет это поле, обращаясь к индивидуальным воспоминаниям и жизненному опыту посетителя, делая акцент на вовлеченности и интерактивности. Но и сегодня музей по-прежнему связан с ритуалом, и посещение музея является своеобразной церемонией.

Более того, будучи инстанциями научного и педагогического дискурсов, музеи также задают категориальные рамки для восприятия и описания реальности (еще одна важная функция, выделенная Дюркгеймом для религиозной жизни). Музей не только наглядно демонстрирует, но и активно производит систему структурных отношений между объектами.

Архаические сообщества для Дюркгейма являются примером, на котором мы можем исследовать жизнь современного общества, поскольку он полагает, что те структуры, которые в совре-

[6] Durkheim É. Les formes élémentaires de la vie religieuse. Le système totémique en Australie . P.: Les Presses universitaires de France, 1968. Livre II: Les croyances élémentaires. P. 211.
[URL: http://classiques.uqac.ca/classiques/Durkheim_emile/formes_vie_religieuse/formes_vie_religieuse.html]

[7] Durkheim É. Les formes élémentaires de la vie religieuse. Le système totémique en Australie. P.: Les Presses universitaires de France, 1968. Livre III: Les principales attitudes rituelles. P. 354.

[8] Фуко М. Другие пространства. // Интеллектуалы и власть: избранные политические статьи, выступления и интервью. М.: Праксис, 2006. Ч.3. С. 191-204.

[9] Впрочем, то же можно сказать о новоевропейских формах религиозности, не приветствующих излишнюю экзальтацию.

© Издательство «Эйдос», 2016. Только для личного использования.
© Publishing House EIDOS, 2016. For Private Use Only.

менном обществе усложнены, представлены в них в более простом, явном и чистом виде. Таким образом, выводы, сделанные на основании изучения племенных бесписьменных культур, могут быть перенесены в современность. Здесь неизбежно возникает вопрос о том, каким образом работают механизмы конструирования и поддержания солидарности в условиях больших территориально рассеянных обществ, которые ни при каких обстоятельствах не могут собраться вместе. Этот вопрос волновал и самого Дюркгейма (рассматривавшего язык в качестве важнейшего механизма социальной памяти), и его современников. В дальнейшем, Бенедикт Андерсон[10] предложил использовать термин «воображаемые сообщества» для обозначения этой проблемы.

Андерсон трактует нацию как воображаемое политическое сообщество, ограниченное, но в то же время суверенное[11]. В исследовании истоков национализма для Андерсона важнее всего его культурные корни, то, что в современном мире (в эпоху модерна) национальное единство конструируется через культурные институты, среди которых значимое место занимает музей. При этом Андерсон подчеркивает глубокое родство националистического и религиозного воображения, также конструирующего рассеянные в пространстве и времени общности, при этом центральным интересующим его пунктом является построение националистической идеологии в условиях колониализма.

Музей, по мнению Андерсона, является важнейшим инструментом создания националистической идеологии колониальных государств. Наряду с переписью населения и географическими картами, музеи «глубоко повлияли на то, как колониальное государство созерцало в воображении свой доминион – природу людей, которыми оно правило, географию своих владений и легитимность своего происхождения»[12]. Он подчеркивает, что «музей и музейное воображение в глубине своей политичны»[13], в том числе потому, что обращение к историческому наследию является одним их важнейших механизмов политической легитимации. Именно поэтому развитие системы музеев приобретает первостепенное значение и в постколониальной ситуации. Парадоксальным образом, обретшие независимость государства, столкнувшись с необходимостью построения исторического нарратива, продолжают использовать те же методы, что и колониальные власти. Отметим, что и вне дискурса колониализма музей представляет собой важнейший инструмент конструирования национальной идентичности и часто выступает в качестве символа государственности[14].

Таким образом, вопрос о месте музея в современной культуре является частью более широкой проблемы, а именно вопроса о том, как функция конструирования единства может выполняться в современном *секулярном* обществе. В современной литературе, посвященной данному вопросу, на первый план выступает понятие культурной памяти.

Корни данного понятия восходят к работам ученика Дюркгейма Мориса Хальбвакса[15], также размышлявшего над вопросом о том, как возможно социальное единство в условиях современного общества. Хальбвакс был одним их первых, кто указал как на важность общих воспоминаний для осознания принадлежности к социальной группе, так и на подвижную, социальную природу индивидуальной памяти. Наши личные воспоминания актуализируются и корректируются с учетом той картины прошлого, которая считается достоверной

[10] Андерсон Б. Воображаемые сообщества. Размышления об истоках и распространении национализма. М.: Канон-пресс-Ц, Кучково поле, 2001.
[11] Там же. С. 30.
[12] Там же. С. 180 – 181.
[13] Там же. С. 196..
[14] Этот вопрос рассматривался в статье: Беззубова О. В. Современный музей как инстанция дискурса «национального» // Вопросы музеологии. № 2 (4), 2011. С. 20 – 29.
[15] Хальбвакс М. Социальные рамки памяти. М. Новое издательство, 2007; Halbwachs M. La mémoire collective. P.: Presses Universitaires de France, 1950; Хальбвакс *М.* Коллективная и историческая память // Неприкосновенный запас, 2005, №2-3 (40-41). [URL: http://magazines.russ.ru/nz/2005/2/ha2.html].

© Издательство «Эйдос», 2016. Только для личного использования.
© Publishing House EIDOS, 2016. For Private Use Only.

и значимой нашей группой. С другой стороны, имперсональный нарратив, повествующий о прошлых событиях, наполняется эмоциональным содержанием благодаря индивидуальной памяти.

Понятие «коллективная память», так же как «культурная память», «социальная память», сегодня часто подвергаются критике, поскольку существование единой культурной или коллективной памяти как некоего реально существующего объекта может быть с легкостью поставлено под сомнение. И хотя сам Хальбвакс говорил о коллективной и культурной памяти с большой осторожностью, не утверждая их существования в качестве объективных феноменов, большинство теоретиков, разрабатывающих данные понятия в современной науке о культуре, ссылаются именно на его работы в качестве первоисточника.

Противники использования данных понятий в научном языке (в частности, немецкий историк Р. Козеллек[16]) настаивают на том, что память может быть только индивидуальной. Тем не менее, понятие памяти, возможно, являющееся не самой удачной метафорой, позволяет прояснить механизмы конструирования солидарности в современном обществе.

Среди исследователей, настаивающих на продуктивности данного понятия, следует отметить Яна Ассмана и Алейду Ассман, Андреаса Хюссена, Барбару Мишталь, Ричарда Сеннета. При этом разные авторы выделяют различные свойства памяти, придавая им особое значение. Так, Я. Ассман[17] трактует культурную память как одну из четырех возможных разновидностей существования «овнешненной» памяти (наряду с миметической, предметной и коммуникативной). Культурная память представляет собой область сохранения и трансляции культурных смыслов, обеспечивающую возможность культурной преемственности. При этом содержание культурной памяти шире, нежели набор смыслов, актуализируемый в ту или иную эпоху, она всегда содержит себе резервы для переоткрывания прошлого.

А. Хюссен[18] затрагивает проблему существования коллективной памяти в эпоху постмодерна. Он отмечает парадоксальный характер памяти в современной ситуации, когда всплеск интереса к прошлому, выраженный, в частности, в повышенном внимании публики к музеям и монументам, символизирует кризис истории и исторического сознания. В противоположность историзму XIX века, связанному с формированием национальных государств и соответствующих идеологий, мемориальная культура современности не порождает единого нарратива, оставаясь крайне хаотичной и фрагментированной. В то же время, выход за рамки национальных образов истории открывает новые возможности для взаимопонимания в рамках глобальной культуры. Отдельное внимание Хюссен уделяет изменившейся в современной культуре роли музея. В противоположность модернистскому дискурсу, в рамках которого музей рассматривался либо как устаревший институт, либо как средство трансляции элитарных ценностей, в 80-е гг. XX века музей изменяет свою функцию и превращается в масс-медиа и «ключевую парадигму современной культурной активности»[19]. Одновременно изменяются и зрительские ожидания. Посетители современного музея в большей степени ориентированы на получение эмоционального опыта, нежели на приобретение знаний из области истории. Будучи порождением проекта модерна музей, тем не менее, занимает важное место в постмодернистской культуре, поскольку обладает «диалектическим» потенциалом: «музей служит одновременно и погребальной камерой прошлого – со всеми следствиями, описываемыми в терминах обветшания, эрозии, забвения – и как место возможного

[16] См.: Ассман А. Новое недовольство мемориальной культурой. М.: Новое литературное обозрение, 2016. С. 17 – 20.
[17] Ассман Я. Культурная память: Письмо, память о прошлом и политическая идентичность в высоких культурах древности. М.: Языки славянской культуры, 2004.
[18] Huyssen A. Escape from Amnesia. The Museum as a Mass Medium // Huyssen A. Twilight Memories: Marking Time in a Culture of Amnesia. NY: Routledge, 1995. P. 13 – 263.
[19] Там же. С. 14.

© Издательство «Эйдос», 2016. Только для личного использования.
© Publishing House EIDOS, 2016. For Private Use Only.

возрождения…»[20]. При этом не имеет значения, в какой степени музей является воплощением строго определенного символического порядка, поскольку экспозиция, по мнению Хюссена, всегда оставляет пространство для преодоления идеологических границ, открывая возможность для размышления и, зачастую приходящих в противоречие с официальной позицией, воспоминаний. Критики музея, как правило, недооценивают его диалектический потенциал. Опираясь на концепцию Г. Люббе, Хюссен считает перспективным рассматривать музеи не столько как инструмент идеологии или элемент политэкономической системы позднего капитализма, сколько как институт, позволяющий современному человеку обрести стабильность в условиях динамично меняющегося мира: «Он [музей] предлагает традиционные формы идентичности дестабилизированному современному субъекту, создавая впечатление, будто сами эти культурные традиции не испытали влияния модернизации»[21]. При этом Хюссен скептически относится к позиции Ж. Бодрийяра, трактующего музеализацию как одну из форм тотальной симуляции в современной культуре[22]. Согласно Хюссену, музеи, напротив, удовлетворяют потребность современного человека в реальном. В противоположность экранным образам масс-медиа музеи позволяют посетителю взаимодействовать с подлинными вещами. Несмотря на все противоречия музеефикации, связанные с тем, что музейный предмет, также как и музейная экспозиция, формируются в результате отбора, извлечения вещей из одних контекстов и создания новых, выстраивания определенной исторической картины и образов прошлого, музей в постмодернистком мире является одной из немногих возможностей встречи с «ауратическим» (В. Беньямин) объектом, поскольку музейный предмет исключен из нестабильной современной ситуации, характеризуемой ускоренным циклом товарного производства. Музейный предмет противопоставлен пространству повседневности и рыночных отношений. Будучи частью системы культуриндустрии, музей, тем не менее, трансцендирует меновую стоимость, открывая тем самым возможность для эмоционального переживания присутствия, вновь «очаровывая» мир в противоположность веберовскому «разочарованию». В современном мире, в условиях кризиса метанарратива модерна, музеи становятся площадками, дающими место множеству нарративов и смыслов, позволяющими формироваться сложным современным идентичностям, выходящим за рамки традиционных национальных, расовых, классовых и семейных принадлежностей.

В приведенном контексте понятие памяти оказывается продуктивным, поскольку позволяет отказаться от патерналистского дискурса и построить новую мемориальную политику, основанную на плюрализме точек зрения и обращении к личному опыту субъекта. Такое понимание памяти оказывается востребованным в рамках современной музеологии. Так, Г. Каванах[23] рассматривает музей как пространство, где осуществляется встреча индивидуального и коллективного опыта посетителей, имеющихся у них образов истории (memories, histories) с интерпретацией, предлагаемой историей как официальным дискурсом (history). Дж. Харрис[24] отмечает, что в новой музеологии акцент делается на интерпретации, зависимости смысла музейного предмета от уникального опыта зрителя и сотрудника музея. Таким образом, как музейный предмет, так и само прошлое не наделяются более каким-либо заранее данным собственным смыслом, а роль сообщества и необходимость диалога приобретают все большее значение. Э. Хупер-Гринхилл[25] отмечает те же тенденции в связи с

[20] Там же. С. 15.
[21] Там же. С. 26.
[22] Например: Бодрийяр Ж. Эффект Бобура: имплозия и апотропия // Бодрийяр Ж. Симулякры и симуляции. М.: Издательский дом «ПОСТУМ», 2015. С. 85 – 102.

[23] Kavanagh G. Making Histories, Making Memories // Making Histories in Museums. Ed. by G. Kavanagh. Leicester, 1999. P. 1-14.
[24] Харрис Дж. «Наша печаль, наше хрупкое мужество»: музеефикация и новая музеология // Вопросы музеологии, 2011, № 1(3). С. 31 – 41.
[25] Hooper-Greenhill E. A New Communication Model for Museums // Museum Languages: Objects & Texts. Ed. G. Kavanagh. Leicester Univ. Press, 1991. P. 47 – 63.

© Издательство «Эйдос», 2016. Только для личного использования.
© Publishing House EIDOS, 2016. For Private Use Only.

коммуникативным поворотом в современной музеологии, рассматривая процесс порождения смысла в музейной коммуникации как двунаправленный, не сводящийся к наделению вещей смыслом музейными работниками, но позволяющий каждому зрителю привносить свою собственную интерпретацию в соответствии с имеющимся у него личным опытом.

Однако, при несомненном эпистемологическом потенциале, понятие культурной памяти содержит в себе ряд противоречий. Б. Мишталь[26] подчеркивает сакральный характер, приобретаемый памятью в современной культуре. Память по-прежнему связывается с обретением групповой солидарности, однако современная ситуация, характеризуемая мультикультурализмом, признанием прав меньшинств и, в целом, признанием права субъекта на свободное определение собственной идентичности, не предполагает формирования единого метанарратива, выступающего в качестве общей рамки для многочисленных групповых и персональных воспоминаний. Более того, в основу новой политики идентичности часто оказывается положен травматический опыт, память о гонениях и бедствиях, пережитых группой в прошлом. В этих условиях, память становится сакральной, неприкосновенной, поскольку память в данном случае – это память жертв, которые после многих лет или даже веков молчания получили возможность обрести свой собственных голос и поведать миру о пережитых страданиях. Однако, память жертвы неизбежно предполагает фигуру палача, преступника, и, следовательно, ставит перед обществом в целом или отдельными группами вопрос о признании вины, что часто превращается в болезненный и напряженный процесс, в крайних своих проявлениях приводящий к поляризации общества, его расколу на отдельные враждующие группы, отстаивающие право на собственное видение прошлого. Вопрос о том, каким образом такие противоречия могут быть преодолены, становится насущным вопросом для современной культурной политики.

К данной проблеме обращается, в частности, А. Ассман[27], рассматривая противоречия мемориальной культуры современной Германии. Ассман отмечает, что, несмотря на сложившийся в немецком обществе консенсус относительно оценки периода национал-социализма и его последствий для немецкой истории, реализуемая политика памяти продолжает порождать противоречия, поскольку по-прежнему имеет дело с многочисленными умолчаниями и вытесненными травмами. При этом Ассман акцентирует внимание еще на одном важном аспекте, связанном с пониманием памяти в современной теории культуры. Это вопрос о связи памяти с понятиями вины и ответственности. В этом контексте представление о памяти вступает в противоречие с концептом истории, претендующей на объективность и избегающей оценочных суждений. Память в такой интерпретации отсылает не просто к личному, семейному или коллективному опыту, но предполагает транслируемое из поколения в поколение чувство вины, в том случае, когда речь идет о социальной группе, в прошлом повинной в страданиях других людей. Этот момент является наиболее дискутируемым в современной политике памяти, поскольку, несмотря на очевидный гуманистический смысл такой трактовки (помнить нужно для того, чтобы ошибки прошлого не повторялись), она создает почву для интерпретационного конфликта. Речь идет не только о приводящем к взаимным обвинениям различии образов прошлого, свойственных разным поколениям или различным социальным, этническим, политическим группам, но и о противоречиях на международном уровне. Такие интерпретационные сложности возникают, в том числе, и в процессе евроинтеграции, когда различные национальные модели коммеморации, выработанные отдельными европейскими государствами в ходе их исторического развития, сталкиваются друг с другом. Как

[26] Misztal B. The Sacralization of Memory // European Journal of Social Theory, 2004, Vol. 7(1). P. 67–84.

[27] Ассман А. Новое недовольство мемориальной культурой. М.: Новое литературное обозрение, 2016.

© Издательство «Эйдос», 2016. Только для личного использования.
© Publishing House EIDOS, 2016. For Private Use Only.

пишет А. Ассман «В Европе до сих пор существуют несовместимые воспоминания, раскалывающие европейскую память»[28]. Несовместимость воспоминаний связана с односторонностью национальной памяти: «если нация видит себя в роли коллективной жертвы[29], она вряд ли готова включить в национальный нарратив эпизоды собственных преступлений…»[30]. Выход из ситуации, согласно Ассман, заключается в обращении к транснациональной диалогической памяти, не отрицающей и не замалчивающей, но открыто признающей имеющиеся конфликты и, тем самым, открывающей перспективы для дальнейшего развития. При этом, поскольку прошлое не может быть дано нам непосредственно, важнейшее значение приобретают различные формы репрезентации памяти в культуре – тексты, памятники, музейные экспозиции, художественные произведения – предлагающие современникам разнообразные интерпретации событий прошлого, позволяющие реализовать «одно из фундаментальных прав человека – право на собственное видение мира, опыт и идентичность»[31].

Несмотря на имеющиеся трудности и внутренние противоречия, немецкая мемориальная культура на современном этапе своего развития представляет яркий пример такой диалогической памяти о прошлом, где, увековеченная многочисленными монументами и музеями память о преступлениях нацистов соседствует с мемориалами, посвященными жертвам войны среди немецкого населения и травматическим событиям в истории послевоенной Германии. Именно такая работа воспоминания, связанная с одновременным признанием преступлений и воспоминанием о пережитых страданиях так и не была проделана в России[32]. Пример немецкой мемориальной культуры важен также тем, что память как субъективное, личностное, сакральное переживание не противопоставляется истории как научному дискурсу, а вступает с ней в плодотворный обмен. Прошлое при этом получает нравственную оценку, а индивидуальная и семейная память соотносится с общей исторической картиной.

В этом отношении представляет интерес еще одна трактовка памяти, предложенная Р. Сеннетом[33], который вписывает понятие памяти в тройную перспективу дарвинизма, марксизма и психоанализа. Понятие памяти, с его точки зрения, входит в социальные науки через дарвинистскую теорию, то есть через соотнесение исторического времени со временем биологическим, в рамках которого собственный опыт человека превращается в крошечное мгновение, и через понимание любого процесса развития как процесса борьбы. Это представление переносится, в том числе, и на душевную жизнь человека. Соответственно, забвение превращается в единственный способ избежать боли, травматического опыта. И в то же время, несмотря на то, что воспоминание может оказаться травмирующим, поскольку то, *что* мы помним, не приносит утешения, то, *как* мы вспоминаем, может способствовать облегчению: «…вспоминаемая боль или конфликт могут быть объективированы в отличие от боли, испытываемой в данный момент»[34]. Поэтому имеет значение не только то, что произошло, но и то, как мы рассказываем об этом. Память – это не просто воспроизведение прошлого, это всегда реконструкция. Воспоминания никогда не совпадают с реальным событием и всегда тесно связаны с переживаниями текущего момента[35]. Соотношение между воспоминанием о том, что слу-

[28] Там же. С. 166.
[29] Что свойственно, в частности, государствам, получившим независимость после распада Советского Союза и крушения Восточного блока.
[30] Там же. С. 159.
[31] Там же. С. 218.
[32] Богумил З. Кресты и камни: соловецкие символы в конструировании памяти о ГУЛАГе // Неприкосновенный запас, 2010, № 3 (71) [URL: http://magazines.russ.ru/nz/2010/3/zu3.html]; Эткинд А. Время сравнивать камни. Постреволюционная культура политической скорби в современной России // Ab Imperio, 2004, № 2. С. 33 – 76.
[33] Sennett R. Disturbing memory // Memory / Ed. P. Fara, K. Patterson. – Cambridge: Cambridge Univ. Press, 2006. P. 10 – 26.
[34] Там же. С. 12.
[35] Так же как работа сновидения у Фрейда.

© Издательство «Эйдос», 2016. Только для личного использования.
© Publishing House EIDOS, 2016. For Private Use Only.

чилось, и репрезентацией имеет высокое значение и в большей степени зависит от возможности существования в обществе множества голосов, соревнующихся друг с другом. Необходимо вынесение памяти в публичное пространство, а воспоминания не должны избегать болезненных сюжетов. Наличие консенсуса в обществе относительно его прошлого вовсе не является безусловно положительным признаком. Стабилизация памяти опасна, так как она прекращает возможность диалога, прекращает работу памяти. То есть несмотря на наличие некоей общей точки зрения, согласия относительно видения того или иного события в прошлом, подлинного социального единства может и не возникнуть. Для того, что бы память оставалась живой, необходимо множество различных точек зрения.

Таким образом, одна из существующих трактовок памяти приравнивает ее к понятиям мифа, сакрального, и тем самым делает невозможной постановку ее содержания под вопрос, другая говорит о необходимости диалога, дискуссии, сближая социологическую трактовку памяти с психоаналитической. Работа памяти – это не только фиксация и воспроизводство сакрального, это еще и забывание, вытеснение. Соответственно, акт воспоминания будет плодотворным только тогда, когда вытесненное содержание сможет быть объективировано и подвергнуто рациональной трактовке. Это становится возможным лишь в случае децентрализованной позиции субъекта, конструирующей через диалог полифонию голосов в обществе. С этой точки зрения, память не просто может, но должна становится предметом рациональной дискуссии, а музеи, как «места памяти», несомненно, могут выступать в роли площадок, на которых эта дискуссия осуществляется.

Оценивая место музея в современной российской мемориальной культуре, мы вынуждены признать, что потенциал музея как места памяти остается не использованным. По различным причинам музеи стремятся скорее игнорировать и сглаживать противоречия прошлого, нежели превращать их в тему для дискуссии. В условиях кризиса метаисторического нарратива, особенно ярко проявившегося в первое постсоветское десятилетие, многие музеи пошли по пути понимания памяти как частной, семейной истории, избегая обобщающих выводов. Именно этим, возможно, объясняется рост числа экспозиций, посвященных истории быта и повседневности. И одновременно, именно эта тенденция делает проблематичным представление в музеях таких трагических страниц прошлого как революция и гражданская война, коллективизация, политические репрессии, блокада Ленинграда. Это не означает, что данные темы вовсе не затрагиваются существующими музейными экспозициями, однако им свойственно скорее обходить острые вопросы, нежели ставить их перед публикой. В тех же случаях, когда избежать травмирующих сюжетов невозможно, как например, в случае с мемориализацией памяти о ГУЛАГе, мы наблюдаем достаточно настороженное, а часто и враждебное, отношение к подобным коммеморативным практикам со стороны государственных структур и отдельных общественных групп, что как раз и является очевидным симптомом непроработанности травматического опыта, отсутствия самого языка, на котором могла бы осуществляться критическая дискуссия. Выработка такого языка, на наш взгляд, является важной задачей, а возможности музея, позволяющие задействовать как рациональные, так и аффективные аргументы, обращаться к индивидуальному опыту и одновременно способствовать распространению исторического знания, в рамках решения данной задачи невозможно переоценить.

© Издательство «Эйдос», 2016. Только для личного использования.
© Publishing House EIDOS, 2016. For Private Use Only.

Марина Валерьевна БИРЮКОВА / Marina BIRYUKOVA

Санкт-Петербургский государственный университет, Россия
Институт философии, Кафедра музейного дела и охраны памятников, кандидат искусствоведения

Saint-Petersburg State University, Russia
Institute of Philosophy, Department of Museum Studies and Monument Protection, PhD (Art History)
arsvita@mail.ru

МУЗЕЙ ВООБРАЖАЕМЫЙ VS МУЗЕЙ РЕАЛЬНЫЙ: КОНЦЕПЦИИ ГИПОТЕТИЧЕСКИХ МУЗЕЕВ ВТОРОЙ ПОЛОВИНЫ XX ВЕКА

Статья посвящена феномену возникновения концепций воображаемых музеев во второй половине XX века, связанному с проблематичностью эстетической оценки искусства в контексте постмодернистской парадигмы. Оппозиция реального музея и музея воображаемого, предлагающего субъективный взгляд на искусство новейших течений, результировала в научной дискуссии на темы несостоятельности классической эстетики и приоритета личного вкуса (личного суждения) как альтернатива институциональной оценки в контексте существующих музеев. В статье проанализированы концепции гипотетических музеев, включающие как «музеи» теоретиков искусства, философов и кураторов, так и «музеи» художников. Идеи «воображаемого музея» Андре Мальро, «музея обсессий» Харальда Зеемана, «антимузея» ЙоханнесаКладдерса, «музея мыши» КласаОлденбурга явились ответом на неопределённость эстетических требований к современному искусству и ограниченность критериев его оценки.

Ключевыеслова:воображаемый музей, Андре Мальро, Харальд Зееман, ЙоханнесКладдерс, Теодор Адорно, Тьерри де Дюв, КласОлденбург, современное искусство, постмодернизм, эстетика, категория вкуса.

IMAGINARY MUSEUM VS REAL MUSEUM: CONCEPTS OF HYPOTHETICAL MUSEUMS IN THE SECOND HALF OF THE XX CENTURY

This article considers the phenomenon of emergence of imaginary museums' concepts in the second half of the 20th century, associated with the difficulty of aesthetic appreciation of contemporary art in the context of postmodern paradigm. The opposition of real Museum and Museum of the imaginary, offering a subjective look at the art of the latest trends, has resulted in the scientific discussion on the topic of insolvency of classical aesthetics and priority of personal taste (personal aesthetic judgment) as an alternative to institutional assessment of art in the context of existing museums. The article analyzes conceptions of hypothetical museums, including "museums" of art theorists, philosophers and curators, as well as "museums" of artists. The ideas of the "Imaginary Museum" of André Malraux, "Museum of Obsessions" of HaraldSzeemann, "Anti-Museum" of Johannes Cladders, "Mouse Museum" of Claes Oldenburg were a response to the uncertainty of aesthetic requirements to contemporary art and limited criteria for its evaluation.

Key words: imaginary museum, André Malraux, HaraldSzeemann, Johannes Cladders, Theodor Adorno, Thierry de Duve, Claes Oldenburg, contemporary art, postmodernism, aesthetics, category of taste.

© Издательство «Эйдос», 2016. Только для личного использования.
© PublishingHouseEIDOS, 2016. For Private Use Only.

Марина Валерьевна БИРЮКОВА / Marina BIRYUKOVA

|Музей воображаемый vs музей реальный: концепции гипотетических музеев второй половины XX века / ImaginaryMuseumvsRealMuseum: ConceptsofHypotheticalMuseumsintheSecondHalfofthe 20th Century|

Введение. Концепции воображаемых музеев второй половины XX века как ответ на вызовы современной эстетики

Интенция создания гипотетических музеев имеет давнюю традицию: в III веке н. э. Старший и Младший Филостраты оставили красочное описание идеальной воображаемой пинакотеки: «Картины» (*Eicones)*[1]. Впоследствии экфрасис несуществующих произведений, уже вне музейного контекста, широко использовался в европейской литературе (у О. де Бальзака, Н. Гоголя, О. Уайльда, И. Бунина) как один из приемов, позволяющих раскрыть творческие, а иногда и сверхчеловеческие возможности героев. Во второй половине XX века, когда произведения новейших течений часто являлись объектом критической рефлексии по поводу своего соответствия самому понятию искусства, феномен воображаемого музея приобретает дополнительные коннотации.

Эстетические критерии классической эстетики были непременимы к явлениям новейших течений[2]. По мнению Джозефа Кошута, сформулированному в эссе «Искусство после философии», «Необходимо отделить эстетику от искусства, так как эстетика имеет дело с суждениями по поводу восприятия мира в целом. В прошлом одной из двух ипостасей функции искусства являлась его ценность в качестве декорации. Так что любой раздел философии, имеющий дело с «красотой», и, таким образом, со вкусом, был неизбежно связан с обсуждением искусства. Из этой «привычки» выросло убеждение, что существует концептуальная связь между искусством и эстетикой, что является неверным»[3]. И далее: «В настоящий период, после философии и религии, искусство, может быть, остается единственным стремлением, которое восполняет то, что в другие эпохи называлось «духовными потребностями человека». Иными словами, искусство имеет дело с «над-материальным» состоянием вещей, по поводу которых философия вынуждена делать утверждения. И сила искусства в том, что даже предыдущее предложение является таким утверждением и не может быть удостоверено искусством. Единственное притязание искусства состоит в том, чтобы быть искусством. Искусство, по сути, является определением искусства»[4]. Категория вкуса у Кошута представлена в качестве ретроградной по отношению к современному искусству, а философия, и, соответственно, эстетика активно размежевываются с искусством. Но в этой позиции Кошута была определенная доля лукавства, если учесть настойчивую потребность в комментарии и интерпретации, свойственную современному искусству. Безусловно, вкусовое суждение по отношению к contemporaryart имеет мало общего с кантианским понятием рефлектирующей способности эстетического суждения, изложенной в «Критике способности суждения» (1790) и опирающейся на категории субъективной целесообразности, но, в то же время, общезначимости, и способности оценки «прекрасного» с точки зрения художественной формы, присутствия качеств гениальности и таланта художника. Даже категория «возвышенного» (*Erhabene*) Канта, имеющая меньшее отношение к завершенности художественной формы, чем «прекрасное», не способна

[1]Филострат Старший и Филострат Младший. Картины. Каллистрат. Статуи // Пер. С. П. Кондратьева. М.-Л.: Изогиз, 1936. 192 с.См. также: Bryson N. Philostratus and the imaginary museum // Melville at al. (eds).Vision and Textuality. London: Macmillan Education UK, 1995. Pp. 174-194; Heffernan J. A. W. Museum of words: The poetics of ekphrasis from Homer to Ashbery. Chicago: University of Chicago Press, 2004; Shaffer D. Ekphrasis and the rhetoric of viewing in Philostratus's imaginary museum // Philosophy & rhetoric. Vol. 31 (4), 1998. P. 303-316.

[2]См., например, Costello D. Greenberg's Kant and the fate of aesthetics in contemporary art theory // The Journal of aesthetics and art criticism. 65(2), 2007.P. 217-228; Danto A. C. and Goehr L.After the end of art: Contemporary art and the pale of history. Princeton: Princeton University Press, 1997.

[3]Kosuth J. Art After Philosophy and After. Collected Writings 1966-1990. Cambridge, Massachusetts: MIT press, 1993. P. 14.

[4] Ibid. P. 15.

© Издательство «Эйдос», 2016. Только для личного использования.
© PublishingHouseEIDOS, 2016. For Private Use Only.

стать адекватной характеристикой для объектов новейших течений, так как многие из них мыслятся в русле «профанной», «пародийной» или «обсценной» культуры.

Необходимость определения и оценки современного искусства вела к выдвижению критериев, стоящих за рамками сложившихся эстетических теорий[5]. Но, парадоксальным образом, немалую роль, помимо институционального подхода (например, помещения в музей и интерпретации в музейном контексте) начал играть личный вкус как ответ на невозможность объективного подхода к оценке современного искусства.

Неслучайно, в связи с этим появление во второй половине XX века сразу нескольких концепций воображаемых музеев, включающих как «музеи» теоретиков искусства и кураторов, так и «музеи» художников, ставшие манифестацией возвращения к категории личного вкуса и личного эстетического суждения, уже не претендующего на универсальность и «общезначимость». Концепции гипотетических музеев А. Мальро, Х. Зеемана, Й. Кладдерса, которым посвящена данная статья, явились ответом на неопределенность эстетических требований к современному искусству и скудости критериев его оценки.

«Воображаемый музей» Андре Мальро

Концепция «воображаемого музея» или «музея без стен» появилась у Андре Мальро, французского писателя, культуролога и министра культуры в правительстве Шарля де Голля еще в 1930-х годах. Книга «Воображаемый музей», впервые опубликованная в 1947 году, включала первую часть «Психологии искусства» А. Мальро, а также ряд статей и текстов выступлений. Первоначальная идея заключалась в том, что распространение фотографических репродукций позволяет любому индивидууму создать воображаемый музей, в который он сможет «отобрать» лучшие произведения искусства, недоступные для него в реальности. Таким образом, снижается роль существующих музеев, предлагающих посетителю лишь ограниченный выбор произведений в той стране, где он в принципе может посетить музей. Эта концепция Мальро, казалось бы, не имеет отношения к противоречиям современного искусства и эстетики, но анализ его комментариев показывает, что идея Мальро невозможна без тщательно отрефлектированной трактовки понятия личного вкуса, современные коннотации которого непосредственно подводят к своеобразному эстетическому (или антиэстетическому) контексту, в котором существует искусство новейших течений. Тем более, что произведения эпохи постмодернизма воспринимались зрителями, прежде всего, как «новые» и «незнакомые», почти как «незнакомые» произведения, в частности, редкие изображения Будды или представленные в музеях за пределами Европы скифские предметы, предлагаемые Мальро в качестве иллюстративного сопровождения к своим текстам о воображаемом музее. Бытование в реальном музее, по мнению Мальро, отнимает у предмета значительную часть духовного и интеллектуального смысла, заложенного его создателями. По мнению Мальро, «чтобы христианин увидел в Афродите статую, а не идола, надо было, чтобы произведения были освобождены от замысла, который их создал, от функции, которую они выполняли, и даже, хотя бы частично, от взгляда, которым смотрел на них их создатель. Ренессанс уничтожил божественность богов, которых он воскресил, чтобы превратить их в произведения искусства – то, чем мы занимаемся»[6]. Воображаемый музей может избежать этой печальной роли, так как воображение способно перенести предмет в наиболее свойственную ему историческую и куль-

[5]См., например, Danto A. C. The abuse of beauty: Aesthetics and the concept of art. Chicago: Open Court Publishing, 2003; Parsons M. Aesthetic experience and the construction of meanings // Journal of Aesthetic Education.36 (2), 2002. P. 24-37.

[6]Malraux A. Le muséeimaginaire. Paris: Éditions du Seuil, 1965. P. 207.

© Издательство «Эйдос», 2016. Только для личного использования.
© PublishingHouseEIDOS, 2016. For Private Use Only.

турную среду: «Необходимо «признать, что наш Воображаемый музей основывается на метаморфозе принадлежности произведений, которые он содержит. Именно неведение этой метаморфозы так часто позволяет классифицировать музеи как некрополи»[7]. В тексте «Голоса безмолвия» рассуждения Мальро очевидно отсылают к риторике модернистов (например, К. Малевича или итальянских футуристов), сравнивавших музеи с «гробами», «кладбищами» искусства: «Озирая кладбище мертвых ценностей, мы обнаруживаем, что ценности живут и умирают в зависимости от судьбы. Высшие ценности, так же как человеческие типы, их воплотившие, – защитники человека. Каждый из нас ощущает, что святой, мудрец, герой воплощают победу над уделом человеческим. А между тем буддийский святой ничуть не похож и не может быть похожим ни на апостола Петра, ни на блаженного Августина»[8]. Общность роли «отцов» как инициаторов культурной памяти, почти в духе русского философа Н. Федорова, не противоречит у Мальро декларации уникальности каждой культуры, которую невозможно осмыслить в рамках собрания отдельно взятого музея, пусть и универсального. Эти суждения Мальро перекликаются с размышлениями Теодора Адорно, одной из центральных идей которого является идея де-артинга, «расхудожествления» – процесса, переживаемого современным искусством, отказывающемся от целостной художественной формы. Но процесс де-артинга – живой процесс, отвечающий вызовам современной художественной парадигмы. В музее же этого живого движения нет. Метафора кладбища как характеристики музея повторяется и у Адорно: «Немецкое слово *музейный* (museal) имеет неприятный оттенок. Оно описывает предметы, с которыми зритель более не имеет живой связи и которые находятся в процессе умирания. Они обязаны своим сохранением больше исторической ценности, чем потребностями настоящего. Музей и мавзолей связаны не только фонетической ассоциацией. Музеи – это фамильные усыпальницы произведений искусства»[9]. Интенсивность внутренних противоречий современной культуры и для Мальро открывает возможности духовного роста. Музей в этой связи рассматривается как одна из сторон конфликта между прошлым и современным, между предопределенной судьбой и выходом из культурной стагнации и энтропии. А искусство, в духе Мальро, – это диалектическое противостояние различных интенций, трагическая область борьбы для интеллектуалов, «возможность для реванша», «антисудьба». Указание на конфликтность, трагичность, отчужденность современного искусства звучит в следующем выводе Мальро: «Наша культура складывается, таким образом, не из примиренных культур прошлого, но из непримиримых его частей. Мы знаем — она не инвентарный список, наследие — это перевоплощение, прошлое надо отвоевать; мы знаем — это в нас, через нас оживает диалог теней, столь излюбленный риторикой. Чем, кроме взаимных оскорблений, могут обменяться на брегах Стикса Аристотель и израильские пророки?»[10] И далее: «Истории в искусстве предуказана граница, эта граница – сама судьба, ибо история воздействует на художника вовсе не потому, что вызывает смену клиентуры, но потому, что каждой эпохе присуща определенная форма коллективной судьбы и время навязывает эту форму тому, кто против судьбы восстает; чтобы это воздействие ослабело, достаточно, чтобы художник натолкнулся на иные формы проявления судьбы»[11]. Роль музея в этой борьбе столь же неоднозначная, сколь и решающая:

[7]Ibid. P. 219.
[8]Мальро А. Зеркало лимба: Сборник: Пер. с фр. / Сост. Е. П. Кушкин; Авт. предисл. Л. Г. Андреев. М.: Прогресс, 1989, С. 149.
[9]Adorno T. W. Valéry Proust Museum // Prisms: Cultural Criticism in Society. London: Neville Spearman, 1967. P. 176.
[10]МальроА. Зеркалолимба: Сборник: Пер. сфр. / Сост. Е. П. Кушкин; Авт. предисл. Л. Г. Андреев. М.: Прогресс, 1989. С. 255.
[11]Там же. С. 257.

© Издательство «Эйдос», 2016. Только для личного использования.
© PublishingHouseEIDOS, 2016. For Private Use Only.

искусство, которое преодолевает границы истории, не может полноценно демонстрироваться в классическом музее, структура коллекций в котором подчиняется историческому принципу. Для личностно и эмоционально воспринимаемого пассионарным индивидуумом искусства, неважно, прошлого или современного, требуется иной музей, который может существовать только в воображении. По мнению Мальро, «Урок Нарскихбудд или шиваистских Танцев смерти – вовсе не урок буддизма или индуизма; Воображаемый Музей – напоминание о неисчерпаемых возможностях, получаемое нами из прошлого, в этом Музее собраны воедино утерянные фрагменты одержимости человека полнотой жизни, и само их присутствие – свидетельство непреоборимости этого стремления. Каждый из шедевров – своего рода очищение мира, но их общий урок – урок их наличия, и победа каждого художника над своим собственным рабством – частица в гигантской панораме торжества искусства над человеческой судьбой»[12]. Апология борьбы приводит Мальро к неожиданному заключению по поводу особой ценности современного искусства, которое многими современниками воспринималось как «антиискусство». Мальро же видит в нем «грандиозное воскрешение, которое осуществила наша эпоха». Правда, с сожалением констатирует философ, формы нового искусства тоже исчерпывают себя. И этот процесс действительно необратим, ведь стремление к новизне имеет свой предел, и мы сейчас наблюдаем, насколько сложно создать что-то радикально новое: формы жесткого перформанса, доведенные венскими акционистами до демонстрации членовредительства или эксплуатация мифологемы пустоты, «ничто» вплоть до показа рам без картин или выставочного помещения без объектов обозначают затухание основных интенций искусства нашего времени. Мальро подводит итог своим рассуждениям, констатируя насущную потребность изменения уже этих, современных форм искусства, находящихся «на излете»: «Порожденные борьбой, эти формы, подобно философии Просвещения, не смогут пережить свою победу, не изменившись. Меж тем процесс воскрешения ширится и углубляется, как продолжалось познание античности после эпохи Возрождения или проникновение в готику после заката романтизма; но именно в этом залог жизни нашего искусства»[13]. Казалось бы, наличие таких общих тенденций развития искусства в русле культурной «борьбы» предполагает ясные критерии прогнозирования и оценки, но взгляд Мальро на современное искусство слишком отстраненный, обобщенный, и появление концепта воображаемого музея, тесно связанного с категорией личного вкуса, является оптимальным выходом для рецепции конкретных произведений искусства постмодернизма. Впоследствии взгляды Мальро нашли отражение в рассуждениях бельгийского теоретика искусства Тьерри де Дюва, у которого личностное, вкусовое постижение новейших течений было связано с категорией «имени», собственно, с проблемой обозначения тех или иных явлений как «искусство».

Для де Дюва постижение искусства основывается на чувственном опыте. Само понятие искусство относительно, это всего лишь «имя», которое любой человек может дать совершенно различным явлениям, для других совершенно не укладывающимся в это понятие. «Искусство есть имя, и это его единственный теоретический статус»[14], утверждает де Дюв. В определенной степени продолжая риторику Мальро, де Дюв рассуждает: «Ваш личный пантеон в той или иной степени заселен, ваша идеальная библиотека более или менее обширна, ваш воображаемый музей более или менее богат, но и то, и другое, и третье – это поле боя, Вавилонская башня, борхесовский хаос, где вы постоянно переходите из лагеря в лагерь, с языка на

[12]Там же. С. 259.

[13]Там же. С. 259.

[14]де Дюв Т. Именем искусства. К археологии современности // Пер. с фр. А. Шестакова. М.: Изд. дом Высшей школы экономики, 2014. С. 53.

© Издательство «Эйдос», 2016. Только для личного использования.
© PublishingHouseEIDOS, 2016. For Private Use Only.

язык, от формы к форме. Каждая из имеющихся там вещей – пример того, что для вас является искусством, каждая годится для чисто указательного определения: это — искусство. Естественно, эта фраза – не более чем квазиопределение, не поддающееся обобщению»[15]. Обобщение, по де Дюву, – это «накопление примеров и выработка формулы, на первый взгляд кругообразной, как это было у этнолога и социолога, но в действительности рефлексивной. Вы уже не говорите: искусство – это все то, что люди называют искусством, или же все то, что мы называем искусством. Вы говорите, вы подразумеваете, другое: искусство – это все то, что я называю искусством»[16]. Речь не идет об обосновании правил определения искусства, о закономерностях, которым подчинено формирование личной коллекции. Личный вкус авторитарен, он не требует оправданий или пояснений, вы просто «предъявляете свою коллекцию, реальную или воображаемую». Но чувства и ощущения, являющиеся двигателем интенций коллекционирования, подчинены семейной и классовой традиции, социальным отношениям и возможностям. Реально существующий музей для де Дюва – это место, где традиция обеспечивает передачу определенного представления об «имени искусства», размещая произведения в сложившейся хронологической последовательности, в контексте принятых исторических концепций. И здесь, как и Мальро, де Дюв видит опасность замещения искреннего, независимого, личного восприятия искусства общепринятыми догмами, и, таким образом, искажение подлинного «имени искусства».

В теории Мальро столь же явственно отчуждение современной культуры от традиции. В статье «О культурном наследии» Мальро пишет: «Представление о зависимости произведения от традиции основывается на недоразумении. Убеждающая сила произведения – не в его универсальности, а в том, что отличает его от предшествующих творений»[17]. Джон Дарцинс констатирует состояние «заброшенности и потери», сопровождающие появление концепта Мальро, тесно связанного с кризисом современной эстетики. Как рассуждает Дарцинс, «Современное искусство, вряд ли являющееся предметом размышлений Мальро, тем не менее представляет собой катализатор кризиса: современный художник отвернулся от достояний культуры и мира изображений, предпочтя им личные воображаемые реалии. Этот феномен сопровождается в культурной сфере возникновением воображаемых музеев»[18].

В теории Мальро снимается и проблематика подлинника и копии, столь существенная для традиционного искусства, так как «состояние борьбы» может быть поддержано всего лишь образом (допустим, репродукцией), а не «вещью», какой является подлинное произведение, например, картина. Такая трактовка открывает широкие возможности для развития идеи Мальро в многочисленных личных воображаемых музеях современности.

«Музеи» кураторов. «Антимузей» ЙоханнесаКладдерса и «Музей обсессий» Харальда Зеемана

ЙоханнесуКладдерсу, теоретику современного искусства, куратору, комиссару немецкого павильона на Венецианской биеннале в 1982-84 гг., принадлежит идея «антимузея», которая заключалась в наделении музея функциями креативной лаборатории или экспериментального центра. Коллекция в «антимузее», отражающем реальную ситуацию в искусстве и жизни, может быть непостоянной, подверженной вечному обновлению. Термин «антимузей» возник по аналогии с понятием

[15]Там же. С. 44-45.
[16]Там же. С. 44.
[17]Мальро А. Зеркало лимба: Сборник: Пер. с фр. / Сост. Е. П. Кушкин; Авт. предисл. Л. Г. Андреев. М.: Прогресс, 1989. С. 149.
[18]Darzins J. Malraux and the Destruction of Aesthetics // Yale French Studies, 18, 1957. P. 107-113.

© Издательство «Эйдос», 2016. Только для личного использования.
© PublishingHouseEIDOS, 2016. For Private Use Only.

«антиискусство», которое часто применяли по отношению к новейшим течениям. В интервью, записанном в 1999 году в Крефельде, Кладдерс утверждал, что выбрал термин «антимузей» не потому, что «антиискусство» «это что-то, что никогда не станет искусством, но скорее нечто стимулирующее постоянное обновление искусства. Это не негативное, а очень позитивное высказывание. Процесс постоянного созидания, так сказать. Хотя сама институция и не создает произведения, она берет на себя роль зрителя, в конечном счете обеспечивая социальный консенсус и таким образом производя произведения искусства»[19]. Концепция «антимузея» Кладдерса была создана под влиянием идей ВиллемаСандберга, (до 1963 года директора музея Стеделийк в Амстердаме, куратора известной выставки «Дилаби») о музее как лаборатории для поиска новых форм искусства. В эссе Сандберга «Сейчас» (*Nu*) 1959 года были изложены новые представления о музее без институциональных условностей, где происходит слияние искусства и жизни, где можно играть в пинг-понг прямо в залах, а произведения постоянно демонстрируются в новых, неожиданных контекстах. Эти идеи, безусловно, нашли применение в деятельности музеев современного искусства, где в рамках выставок в музейные стены был допущен и акционизм, и практика перформанса. Но Кладдерс в своей трактовке «антимузея» не вполне соглашался с Сандбергом в том, чтобы стереть границы между музеем, развлекательным центром, кафетерием или любым другим публичным местом. Музей в традиционном смысле должен остаться, но нужны коррективы в рецепции и интерпретации современного искусства в музейном контексте: «Нам пора перестать определять искусство исключительно как корпус объектов, которые общество признало искусством. Нужно предоставить искусству возможность эволюционировать в зрительском восприятии и фокусироваться именно на этом. Я не добьюсь сближения жизни и искусства, просто устроив в музее кафетерий, или игровую площадку, или воркшоп. Вопрос о музее таким образом не решается. С одной стороны, наша задача состоит в том, чтобы превращать произведение в произведение искусства, с другой – в сохранении тех произведений, которые уже стали произведениями искусства, и в недопущении того, чтобы они превратились в антиквариат»[20]. Определенный намек на волшебство, магию, звучащий в пожелании Кладдерса «превращать произведение в произведение искусства» в музее перекликается со взглядами концептуалиста Йозефа Бойса о шаманизме в искусстве, когда художник или куратор заставляет зрителя уверовать в подлинную сущность искусства посредством почти магического обряда инициации «посвященных». «Сакральное» пространство музея, где такое превращение-чудо наиболее вероятно, тем не менее, часто вызывало резкое неприятие у радикальных представителей современного искусства. Именно интенция отторжения от традиционной институции вызвала к жизни еще одну концепцию гипотетического музея – «музей обсессий» или «музей одержимостей» Харальда Зеемана, швейцарского теоретика искусства и куратора, автора легендарных выставочных проектов «Когда отношения становятся формой» (1969), «Хэппенинг и Флюксус» (1970), Документа 5 (1972).

В 1969 году, после плодотворного десятилетия работы на посту директора Кунстхалле в Берне, Зееман разочаровался в деятельности институционального куратора, несмотря на громкий резонанс масштабного выставочного проекта «Когда отношения становятся формой», где искусство концептуализма было впервые представлено в рамках хорошо продуманной концепции. По завершении проекта Зееман покидает Кунстхалле и объявляет об открытии «Агентства гостевой духовной рабо-

[19]Обрист Х. У. Краткая история кураторства. М.: AdMarginem, 2014.С. 62.

[20]Тамже. С. 71.

© Издательство «Эйдос», 2016. Только для личного использования.
© PublishingHouseEIDOS, 2016. For Private Use Only.

ты», воображаемой институции, от имени которой он, как независимый куратор, может принимать предложения курировать выставки по всему миру. Помимо «агентства», Зееман создает гипотетический «музей обсессий», музей-утопию, существующий в сознании куратора: «Музей обсессий — это нечто, что не может существовать. Надо знать, где проходит граница. Вы не можете сделать музей обсессий, вы можете только мыслить его как конструкт, поскольку в определенной степени вы этим показываете, что все, что вы делаете – эфемерно, но так интенсивно, что это может сравниться с обогащением памяти»[21]. Так Зееман объяснял идею своего музея в сборнике текстов «Музей обсессий», опубликованном в 1981 году в Берлине. Музей обсессий, таким образом, являлся генератором «искусства интенсивных намерений» – в представлении Зеемана, обладающего подлинной метафизикой, по-настоящему новаторского и радикального, но, в то же время, связанного с памятью, традицией, общими духовными основами и символами западной культуры.

Ещё во время работы в Кунстхалле Берна Зееман пытался сохранить творческую свободу, отстаивая идеи выставок перед советом директоров, и убедился, что компромиссы, на которые он шел, – слишком большая цена за преимущество иметь постоянное и удобное выставочное пространство. Оптимальная выставочная и хранительская институция – музей всегда будет сосредоточена на эстетической и художественной ценности произведения как «вещи», но эти критерии неприменимы ко многим объектам современного искусства. Благодаря музейному, институциональному подходу произведения contemporaryart получают статус искусства и возможность сохранения для потомков, но существует и риск не заметить, не оценить совершенно не вписывающиеся в музейный контекст явления, тем более, что многие из них, как на выставке «Когда отношения становятся формой», представляли собой идеи, «намерения», «отношения», «воспоминания», не имеющие внятной художественной формы. Создание концепции «музея обсессий» как альтернативы реального музея стало реакцией на вечную борьбу внутри музея как идеального места хранения, осмысления и интерпретации искусства и, в то же время, *невозможного* места для современного искусства.

Продолжая дискуссию теоретиков современной эстетики о стирании границ между искусством и «неискусством», Харальд Зееман прокламировал ценность так и не обретших ясную форму желаний, намерений и «одержимостей» художника. Так же, как и другой его концепт – «индивидуальные мифологии», «обсессии» должны были занять достойное место в современной духовной ситуации, где это выражение теряло негативный смысл, вкладываемый в него как в средневековой теологии, так и в психиатрии XX века. Личные представления, обретающие форму «произведений» в контексте воображаемого «музей обсессий» постигались не с формальной или ремесленной точки зрения, но интуитивно, символически, субъективно. Объясняя причину создания «музея обсессий», Зееман пишет: «После долгих лет очень субъективной выставочной деятельности, – принимая во внимание, что только очень субъективное в конце концов может трансформироваться в объективное, – возникло желание найти место, пусть и существующее только в голове, которое было бы следующей ступенью деятельности... Благодаря отношениям, событиям, индивидуальным мифологиям я называю это место музеем обсессий»[22]. В этом музее для Зеемана обретали воображаемую форму намерения и прочие трудно уловимые душевные движения. При отборе объектов для своих выставочных проектов Зееман руководствовался идеей соответствия произведений своему внутреннему

[21] Szeemann H. Museum der Obsessionen von/ueber/zu/mit Harald Szeemann. Berlin: Merve, 1981. P. 33.

[22] Ibid. P. 126.

© Издательство «Эйдос», 2016. Только для личного использования.
© PublishingHouseEIDOS, 2016. For Private Use Only.

музею, иными словами, личным вкусом или интуицией.

«Музеи» художников

Мимо идеи идеального культурного убежища, нашедшей воплощение в воображаемых музеях теоретиков искусства и кураторов, не прошли и художники второй половины XX века. Эти гипотетические музеи даже могли обрести реальную форму – в основном, в выставочных проектах. Некоторые из них были представлены Харальдом Зееманом на Документе 5 в разделе «Музеи художников». Это был, например, «Музей мыши» КласаОлденбурга, за размещение которого на выставке отвечал сокуратор Зеемана Каспер Кёниг. «Музей мыши» создавался с 1965 по 1977 годы, в его «коллекцию» входили найденные предметы, редимэйды и объекты Олденбурга, выставленные в витринах, в том числе посуда, обрывки одежды, косметика, сувениры, копилки и прочие предметы.

«Музей мыши» ставил под сомнение сам принцип музейного коллекционирования и отбора артефактов в музей, а также иллюстрировал ситуацию избыточности ненужных вещей в современном обществе потребления. Кроме того, план расположения «музея» имитировал голову Микки Мауса, что подчеркивало комическую суть музея. По удачному сравнению КинестонаМакШайна, «Наполняя это архитектурное пространство, коллекция формально заполняет мозг Микки»[23]. Символический ряд «мышь – музей – мавзолей» (mouse – museum – mausoleum), предложенный художником в качестве метафизического базиса своего проекта, давал простор для ассоциаций с вечными темами искусства: смерти, памяти, музея, музы. Как и знаменитый перформанс Йозефа Бойса «Как объяснить картины мертвому зайцу» в галерее Шмела в 1965 году, «Музей мыши» ставил провокативный вопрос о соответствии замысла художника как уровню подготовки зрителя, так и серьезности музейной институции, воспринимаемой с большой долей иронии в качестве помещения для демонстрации современного искусства.

Примером концептуального музея художника также является «Музей современного искусства, отдел орлов» (“MuseumofModernArt, DepartmentofEagles”) бельгийского художника Марселя Бродхарса. Это музей, изначально не имеющий постоянной коллекции и помещения. Его «секции» открывались с 1968 по 1972 годы на различных выставках. Бродхарс собирал в своем «музее» предметы, связанные с орлом или его символическими изображениями. По большей части, это были китчевые предметы или предметы быта. Как и «Музей мыши» Олденбурга, коллекция Бродхарса чрезвычайно напоминала абсурдные собрания героев «Бамбочады» и «Гарпагониады» Константина Вагинова, одержимых коллекционеров, собирающих все возможные предметы – от конфетных оберток до описания сновидений.

Швейцарский художник Герберт Дистель в 1970-1977 годах стал собирать «Музей в шкафу» (“MuseumofDrawers”), для которого попросил художников со всего мира пожертвовать миниатюрные копии своих работ. Таким образом, собрано было пятьсот миниатюрных произведений, в том числе одна работа Пикассо. Некоторые объекты дарили коллекционеры, в частности, была подарена работа Пьеро Манцони, умершего до объявления акции Дистеля. На выставках, в том числе и на Документе 5, шкаф обычно демонстрировался с выдвинутыми ящичками или несколько ящиков демонстрировались отдельно, чтобы были видны предметы коллекции.

На Документе 9 (1992) был представлен проект «История Документы – музей восковых фигур» бельгийского художника ГийомаБайе. Инсталляция состояла из трех витрин, имитирующих вход в музей. В витринах размещались восковые фигуры знаковых для Документы персонажей: концептуалиста Йозефа Бойса, участника Документы разных

[23]McShine K. The museum as muse: artists reflect. New-York: The Museum of Modern Art, 1999. P. 13.

© Издательство «Эйдос», 2016. Только для личного использования.
© PublishingHouseEIDOS, 2016. For Private Use Only.

лет, Арнольда Боде, основателя Документы, с супругой, Яна Хута, куратора Документы 9 и автора идеи «креативного хаоса».

Еще один «музейный» проект «Из музея Фрейда» (1991-1996) – инсталляция художницы Сьюзен Хиллер, представляющая музей как продукт воображения художника. Инсталляция состоит из пятидесяти картонных коробок, наполненных собранными по личной прихоти предметами. Одна из коробок содержит фотокопию пещерных росписей и образцы почвы Австралии, растертые в пудру и упакованные в коробочки для косметики. В другой помещена копия календаря Майя и современные обсидиановые лезвия. Символико-аллегорический ряд, к которому отсылают предметы, касается археологических, исторических, политических тем, окрашенных личными воспоминаниями и эмоциями автора. Как и проекты Олденбурга и Дистеля, инсталляция Хиллер была представлена в масштабной выставке «Музей как муза: в изображении художников» («MuseumasMuse: ArtistsReflect»[24]) в 1999 году в Музее современного искусства в Нью-Йорке, где, по словам А. Д. Боровского, демонстрировались произведения, «в той или иной степени инициированные музеем: вдохновленные музейным пространством, оппонирующие распространенным музейным концепциям, вступающие в диалог с конкретными экспонатами»[25]. Эта выставка стала определенным итогом рефлексии по поводу музея в контексте выставочной парадигмы.

Заключение

В последние три десятилетия понятие воображаемого музея приобрело новую актуальность в контексте появления большого количества виртуальных музеев в интернете. Это особая тема, которая широко освещена в научной литературе[26], но предпосылки к осмыслению феномена цифрового музея, безусловно, лежат в области традиции создания воображаемых музеев второй половины XX века. В меньшей, но не менее показательной степени концепции воображаемых музеев находят отражение в деятельности реальных музеев. О границах реального и воображаемого в музее ведется активная научная дискуссия с участием культурологов, музееведов и теоретиков искусства[27].

Институциональный подход, обеспечивающий проникновение произведений современного искусства в музей при соблюдении определенных требований (соответствия объекта теоретическим взглядам хранителя, условиям хранения, и, в немалой степени, финансовая ценность произведения на аукционах и в каталогах арт-галерей), ставил искусство в определенную зависимость от музея. Та неограниченная свобода выражения, к которой стремились многие представители новейших течений, была непредставима в чопорных музейных стенах. Слишком эфемерной стала граница между искусством и жизнью, чтобы допустить его свободное выражение в музее. Такую свободу мог гарантировать лишь идеальный, утопический музей, принимающий различные формы в череде возникших в эпоху постмодернизма воображаемых музеях. Концепции гипотетических музеев: «музея обсессий» Х. Зеемана, «антимузея» Й. Кладдерса и «воображаемого музея» А. Мальро сходны в ощу-

[24] McLean K. Exhibition Review of *The Museum as Muse: Artists Reflect* //Curator.42(3), 1999. P. 253-255.
[25]Боровский А. Д. Ночь в музее. URL: http://www.dubossarskyvinogradov.ru/ru/add/publish/night_at_the_museum. (Датаобращения 15.07.2016).

[26]См., например, Battro A. M. From Malraux's imaginary museum to virtual museum // Parry R. (ed.) Museums in a Digital Age. London and New-York: Routledge, 2010. P. 136-147.
[27]См., например, Cisneros J. R. Imaginary of the End, End of the Imaginary. Bazin and Malraux on the Limits of Painting and Photography // Cinémas: Journal of Film Studies. 13 (3), 2003. P. 149-157; Guillén E. M. Real museum, imaginary museum: reflections on the concept of the museum as a stage for metamorphosis // Espacio, tiempo y forma. Serie VII, Historia del arte. 1, 2013. P. 129-145; Morris R. Imaginary museums: What mainstream museums can learn from them? // MIDAS.Museus e estudosinterdisciplinares.4, 2014. P. 89-97.

© Издательство «Эйдос», 2016. Только для личного использования.
© PublishingHouseEIDOS, 2016. For Private Use Only.

щении «живого» музея, в непосредственном эстетическом суждении, основанном на императиве индивидуального вкуса. Появление феномена воображаемых музеев в контексте постмодернизма было вызвано, прежде всего, сложностью определения понятия «искусство» в применении к новейшим художественным течениям.

© Издательство «Эйдос», 2016. Только для личного использования.
© PublishingHouseEIDOS, 2016. For Private Use Only.

Дарья Сергеевна ВАСИЛИНА / Darya VASILINA

Башкирский государственный педагогический университет им. М. Акмуллы, Уфа, Россия
Старший преподаватель кафедры культурологии и социально-экономических дисциплин, кандидат педагогических наук

M.Akmullah Bashkir State Pedagogical University, Ufa, Russia
Ph. D., senior lecturer of the department of cultural and socio-economic disciplines
Vasis365@yandex.ru

ВИРТУАЛЬНЫЙ МУЗЕЙ КАК ФЕНОМЕН СОВРЕМЕННОЙ КУЛЬТУРЫ

Интернет и его возможности важны для представителей учреждений культуры. Феномен виртуальных музеев обладает важными свойствами: он существует в виртуальном пространстве, основан на артефактах и культурных объектах прошлого, настоящего и будущего; адресован широкому кругу лиц. Создание виртуальных музеев произошло в 90-е г. XX века, а через 15 лет количество экскурсантов увеличилось до уровня реальных посетителей музеев. Сегодня виртуальные музеи отличаются структурным и функциональным разнообразием. У виртуальных музеев есть много достоинств, но есть и недостатки: при «путешествии» пользователю встречается много сопутствующей информации; отсутствует живое общение; скорость подключения и программное обеспечение компьютеров может быть слабым, неограниченное пользование интернетом снижает работоспособность человека, человек слабо проявляет эмоции, длительная работа за компьютером приводит к заболеваниям глаз, мозга и позвоночника. Рассмотрение виртуального музея как феномена современной культуры демонстрирует воздействие информационных технологий на социально-культурное пространство России.

Ключевые слова: музей, виртуальный музей, свойства виртуального музея, музей и интернет-технологии, история возникновения виртуального музея, виды виртуальных музеев, функции виртуального музея, достоинства и недостатки виртуального музея, онлайн общение с музеем, информационные технологии.

VIRTUAL MUSEUM AS A PHENOMENON OF MODERN CULTURE

Internet and its possibilities are important for the representatives of cultural institutions. The phenomenon of virtual museums has important properties: it exists in the virtual space, it bases on the artifacts and cultural objects of the past, present and future, it is addressed to a wide range of people. Virtual museums were established in the 90s of XX century, and 15 years later the number of visitors has increased to the level of actual visitors of museums. Today, virtual museums have structural and functional diversity. Virtual museums have a lot of advantages, but they have some drawbacks: while surfing user meets a lot of accompanying information, live communication is absent, unlimited use of the Internet reduces the person's work ability, long work at the computer leads to diseases of eyes, brain and spine. Consideration of the virtual museum as a phenomenon of modern culture demonstrates the impact of information technology on the socio-cultural space of Russia.

Key words: museum, virtual museum, properties of the virtual museum, museum and Internet technology, history of virtual museum, types of virtual museums, functions of virtual museum, advantages and disadvantages of the virtual museum, online communication with the museum, Information Technology.

© Издательство «Эйдос», 2016. Только для личного использования.
© Publishing House EIDOS, 2016. For Private Use Only.

Дарья Сергеевна ВАСИЛИНА / Darya VASILINA

| Виртуальный музей как феномен современной культуры / Virtual Museum as a Phenomenon of Modern Culture |

С конца XX века все крупные музеи в мире стремились создать собственный сайт, который бы способствовал увеличению посетителей и их интереса к данному учреждению. Это не удивительно, ведь в сети Интернет занимается поиском информации, осуществляет общение и организовывает досуг большое количество людей. Тому подтверждение – данные исследования Nua Internet Surveys[1] о количественном составе пользователей Интернета в общемировом пространстве: в 2003 г. насчитывалось около 600 млн., в 2005 г. – более 800 млн., в 2010 г. – более 2 млрд. человек. Видна прогрессирующая динамика роста количества пользователей. В России еще пятнадцать лет назад число пользователей было небольшим, и о серьезных трансформациях их характеристик практически не шло и речи. В настоящее время произошли существенные изменения. Так, если в 2001 г. было зафиксировано 18 млн. пользователей, то к 2016 г. это число приближается к 50 млн. человек. Цифры означают, что уже в ближайшее время мы можем обогнать Швецию, Исландию и Германию, являющихся передовыми странами по числу людей, подключенных к сети[2]. Это естественным образом привело к изменению взгляда на возможности сети Интернет представителей учреждений культуры, которые, осознав его преимущества, пытаются применить новые инструменты на практике[3].

Одной из таких возможностей является создание при помощи Интернета виртуальных музеев – нового динамично развивающегося феномена культуры. Виртуальный музей (от virtual – скрытый, возможный, как бы существующий) представляет собой информацию о музее (в рамках электронного носителя), который существует либо в реальной жизни (сайт музея), либо на просторах сетевого пространства[4]. Виртуальный музей – это пространство, использующее интерактивные возможности на электронных носителях, позволяющее пользователю «перемещаться» среди трехмерных залов и знакомиться с необходимыми изображениями и сведениями.

Феномен виртуального музея появился благодаря синтезу сети Интернет и информационных технологий. Посредством интенсивного их развития виртуальные музеи постепенно стали отходить от сайтов традиционных музеев. В настоящее время можно констатировать, что феномен виртуальных музеев обладает важными свойствами. Во-первых, он всегда существует в виртуальном пространстве. Его местонахождение – сеть Интернет, но основа – реальные экспонаты, поэтому он имеет свою собственную структуру. При этом для каждого организатора предоставляются возможности выбора той структуры и организации, которая является наиболее удобной и наглядной. Безусловно, прообраз для виртуального музея – это реальный музей с его структурной организацией (экспонатами, выставками, экспозициями, запасниками, каталогами и т.д.), но каждый организатор вносит что-то свое для создания своего особого виртуального музея.

Во-вторых, виртуальный музей основан на артефактах и культурных объектах прошлого, настоящего и (в некоторых случаях) будущего. При

[1] Nuasoft [Электронный ресурс] // Web Design web hosting Internet marketing. Режим доступа: URL: www.nua.ie/surveys/ Дата обращения: 13.03.2016.
[2] Уроки создания сайта – как создать и раскрутить свой сайт [Электронный ресурс] // Свой сайт. Режим доступа: URL: http://www.svoysite.info/internet/skolko-polzovatelej-interneta-v-mire.html. Дата обращения: 26.06.2016.
[3] Продвижение сайтов, реклама в Интернет [Электронный ресурс] // Технологии для бизнеса. Режим доступа: URL: http://www.proweb.ru/articles/oglavlenie/glava3/auditoria - Дата обращения: 13.03.2015.
[4] Виртуальный музей [Электронный ресурс] // Российская музейная энциклопедия. Режим доступа: URL: http://www.museum.ru/rme/sci_virt.asp?2 Дата обращения: 25.08.2016.

© Издательство «Эйдос», 2016. Только для личного использования.
© Publishing House EIDOS, 2016. For Private Use Only.

рассмотрении реального и интересующего нас музеев становится очевидным, что его виртуальная форма – это «новая реальность». Если традиционный музей характеризуют постоянные экспозиции и временные выставки, то виртуальный способен отображать свою экспозицию постоянно только в своем развитии (любую выставку можно представлять посетителям годами, их количество зависит от новых идей, проектов, ограничения связаны лишь с направлением деятельности и тематическими особенностями данного музея). Кроме того, если экспонаты реального музея со временем могут прийти в негодность, то виртуальный музей не имеет проблем в области их сохранения.

В-третьих, виртуальный музей адресован широкому кругу лиц. Каждый человек, подключенный к сети Интернет, способен в любой части света и в любое время (не выходя из дома) изучить и рассмотреть музейные объекты или собрания редкостей. Если у человека ограничено время на посещение культурных учреждений или у него нет возможности выезда за пределы своего места жительства, то в таких случаях виртуальный музей удобен и необходим[5]. Кроме того, зрителю (пользователю) предоставляется возможность «посещения» виртуального музея с помощью своего компьютера, общения с новой реальностью (воссозданной в собственном сознании) и установления личных отношений. Он испытывает комфорт, ведь ему не мешают иные посетители и работники музея. Конечно, у виртуального музея (аналогично любому сайту) есть свой «сценарий» (структура, план, карта), но инициатива при посещении принадлежит все-таки самому человеку[6].

Создание виртуальных музеев произошло около двадцать лет назад. Изначально они представляли собой страницы (вкладки), расположенные в рамках официальных сайтов реально существующих музеев мира (такие страницы были у музеев «Лувр», «Государственный Эрмитаж», «Третьяковская галерея» и др.). Популярность привела к их копированию средствами цифровых носителей[7]. В дальнейшем виртуальными музеями стали называть какую-либо выборку изображений (набор, коллекцию), собранную любителями или коллекционерами. Туда же относились и все музейные сайты[8]. Отсюда и множественность трактовок и пониманий феномена виртуального музея, к которому в настоящее время относятся и те музеи, которые существуют исключительно в глобальной сети.

Первые виртуальные музеи появились в сети Интернет в 90-е г. XX века. Телевизионную программу «Воображаемый музей Михаила Шемякина» (транслировалась каналом «Культура») можно считать «первой ласточкой»[9]. По сути, это несколько познавательных лекций (13) для интересующихся искусством и культурой, в которых художник знакомил зрителей с созданием уникальных коллекций, говорил о том, как и при каких условиях ими может воспользоваться любой желающий[10].

Тогда было сложно предположить, что уже через 15 лет количество экскурсантов (как виртуальных музеев, так и веб-сайтов) увеличится и дос-

[5] Барабанова Л. Я. Гражданин электронной России [Электронный ресурс]. Режим доступа: URL: http://rybinsk-onse.ru/virtualnyj-muzej/ Дата обращения: 16.04.2016.

[6] Несговорова Г. П. Обзор виртуальных музеев [Электронный ресурс] // Обзор виртуальных музеев в сети Интернет. Режим доступа: URL: http://www.gosbook.ru/system/files/documents/2011/07/11/sbor_kas_12_nesgovorova.pdf. Дата обращения: 07.08.2016.

[7] Кучурин В. В. Виртуальная музейная педагогика: современные возможности и перспективы [Текст] / В. Кучурин. Санкт-Петербург: Научно-методический центр Красногвардейского района. 2014. С.5.

[8] Лебедев А. В. Виртуальные музеи и виртуализация музея [Текст] / А. В. Лебедев // Мир музея. 2010. № 10. С. 5-9.

[9] Тельчаров А. Д. Основы музейного дела. Введение в специальность: курс лекций [Текст] / А. Тельчаров. Москва: Омега. Л., 2005. С.82.

[10] Воображаемый музей М. Шемякина [Электронный ресурс] // Официальный сайт телеканала. Режим доступа: URL: http://www.tvkultura.ru/page.html?cid=2004. Дата обращения: 30.10.2014.

© Издательство «Эйдос», 2016. Только для личного использования.
© Publishing House EIDOS, 2016. For Private Use Only.

тигнет уровня реальных посетителей музеев. К примеру, в 2016 году виртуальный музей Эрмитажа посетило 3 млн 650 тысяч человек, тогда как в реальном музее побывало 3 млн 700 тысяч человек[11]. Аналогичная картина наблюдается и в других музеях страны. Это не случайно, поскольку виртуальные музеи являются экономически выгодными и легкодоступными (вследствие информатизации) музейными ресурсами.

Интегративная культурная форма виртуальных музеев отличается структурным и функциональным разнообразием. По мнению Т. Е. Максимовой, виртуальный музей можно рассмотреть с трех сторон:

- как новую технологию бесконтактного информационного взаимодействия пользователя с музейной средой или компьютерную систему, обеспечивающую визуальные и звуковые эффекты;
- как информационный ресурс, который служит средством массовой коммуникации и формой издательства;
- как значимый элемент современной культурно-досуговой среды. Он формирует творческие способности, способствует культурному обмену и общению пользователей)[12].

В настоящее время выявлено несколько видов виртуальных музеев: а) как представительства музеев (существующих в реальной жизни, популярных или менее известных для посетителей); б) реализованных только в сети Интернет (не имеют реального помещения для экспонатов); в) созданные на территории административных единиц (городами, поселками и т.д.) или в рамках образовательных и культурных учреждений; г) частные коллекции. Но все ли их можно отнести к таковым?

По мнению А. В. Лебедева, существует только два типа виртуальных музеев. Первый – тот, который относится к интернету (реже к искусственным построениям в компьютере). В таком случае в компьютере моделируется искусственное трехмерное пространство, интерьер для размещения музейных предметов. В итоге создается экспозиция (не альбом с изображениями, не электронные каталоги). Второй тип – это реально существующее помещение, где располагаются виртуальные объекты (голограммы, разные виды объемных проекций)[13]. Пока в настоящее время оба типа носят название «виртуальный музей», но в будущем, возможно, произойдет их частичное разобщение. Поэтому такое объяснение выглядит убедительно.

Но какие же функциональные обязанности берут на себя современные виртуальные музеи? Опираясь на функции, относящиеся к реальным музеям, а также на особенности воздействия информационных технологий, выделим следующие:

- социально-ориентированная (предоставление свободного доступа к артефактам и произведениям культуры представителями различных социальных групп, независимо от гендерной, возрастной, национальной и религиозной принадлежности, ограниченных возможностей здоровья);
- гносеологическая (обеспечение знакомства с общемировыми и национальными достижениями культуры в оцифрованной форме);

[11] Бардынов А. Эрмитаж попал в десятку самых посещаемых музеев мира [Электронный ресурс] // Комсомольская правда. Режим доступа: URL: http://www.ufa.kp.ru/daily/26514.4/3382517/. Дата обращения: 25.08.2016.

[12] Максимова Т. Е. Виртуальные музеи как социокультурный феномен [Текст] / Т.Е.Максимова // Дисс. … канд. культ.: 24.00.01. Москва, 2012. 187 с.

[13] Лебедев А. В. Виртуальные музеи и виртуализация музея [Текст] / А. В. Лебедев // Мир музея. 2010. № 10. С. 5-9.

© Издательство «Эйдос», 2016. Только для личного использования.
© Publishing House EIDOS, 2016. For Private Use Only.

- коммуникативная (способность размещения в виртуальном музее экспонатов; посредством форумов, чатов, блогов, электронной почты, комментариев и обратной связи организация обсуждения среди посетителей);
- образовательная (возможность использования экспонатов для организации учебно-воспитательного процесса в образовательном учреждении или для самообразования);
- интегрирующая (объединение посетителей по интересам, образование сетевых сообществ; объединение таких коллекций, которые в реальности объединить не получается по каким-либо причинам);
- досуговая (возможность «окунуться» в музейный мир, повысить свой культурный уровень в свободное от работы или дел время).

Следует добавить в этот список такие функции как общественно-преобразующая (создание виртуальных музеев как вид творческой деятельности); сохранение современности (электронного контента, материалов выставок, конференций, современного искусства, культурных практик, исчезающих культурных ценностей, народных обычаев, творчества частных лиц); экономическая (фактор развития туризма, ремёсел, народных промыслов, частного предпринимательства – интернет-магазины)[14].

Безусловно, виртуальные музеи позволяют по-новому организовать деятельность в области фондовой работы. С помощью интернет-технологий решаются проблемы хранения, безопасности и доступа к экспонатам (широкого, быстрого и легкого), осуществляется хранение информации о них в структурированном виде. Кроме того, технические возможности виртуального музея позволяют представлять музейные предметы и научно-вспомогательные материалы из фондов в сети Интернет, в сенсорных киосках, на компакт-дисках, сопровождая их изображениями, аудио, видео материалами и документами. Эти материалы могут затрагивать различные области: от предметов, произведений искусства, артефактов до коллекций чего-либо и фамильных реликвий.

Достаточно удобной и популярной формой виртуального музея являются компакт-диски, созданные с помощью программе «Virtual» (позволяет перемещаться среди интерактивных залов с экспонатами, с помощью комфортного интерфейса возможно осуществить выбор выставочного зала и экспозиции). Как правило, диски наполнены обширными коллекциями экспонатов, богатыми полноэкранными изображениями и справочными материалами. Дизайнерские решения имеют решающее значение: цвет, графика, анимация создают настроение посетителям виртуальных музеев, привлекают их внимание, подчеркивают и выделяют важные моменты. Анимационные заставки делают виртуальную экскурсию живой и динамичной; флэш-технологии позволяют включать в процесс «общения с искусством» аудио- и видео-форматы, насыщая выставку мультимедийностью (направлена на решение содержательных задач) и интерактивностью (направлена на привлечение посетителей в музейный мир и создание обратной связи с ними).

Несмотря на описанные выше возможности виртуальных музеев, есть и недостатки. Во-первых, при «путешествии» по музею, пользователю встречается много ненужной, сопутствующей информации. Это может быть реклама, ссылки на другие сайты, что ведет к рассеиванию информации. Кроме того, некоторые из них несут в себе негативную и аморальную информацию, что может сказаться на психике подрастающего поколения.

Во-вторых, отсутствие живого общения. В Интернете можно найти очень большой список

[14] Максимова Т.Е. Виртуальные музеи как социокультурный феномен [Текст] / Т.Е.Максимова // Дисс. … канд. культ.: 24.00.01. Москва, 2012. 187 с.

© Издательство «Эйдос», 2016. Только для личного использования.
© Publishing House EIDOS, 2016. For Private Use Only.

виртуальных музеев, с помощью которых возможно самостоятельное изучение и рассмотрение предложенной темы, но все-таки общение с экскурсоводом (учителем, преподавателем), который может объяснить непонятный материал, не заменишь никакой машиной. Именно человек сможет сделать паузы в те секунды, когда слушателю необходимо подумать; изменить тон общения в особые моменты подачи материала; активизировать внимание людей; сможет еще раз повторить или разъяснить ту информацию, которая осталась не воспринятой и т.п.

В-третьих, скорость подключения и программное обеспечение компьютеров оставляет пока желать лучшего. А это, в свою очередь, накладывает определенные ограничения на функциональные возможности виртуального музея. Чаще всего, виртуальные музеи доступны в среде Интернет-браузера при поддержке Java-аплета. Но ряд пользователей не имеют возможности установить Java-машину, поэтому часть разработчиков вынуждены создавать дополнительные версии музейных туров, способные отображаться и проигрываться, к примеру, в flash-проигрывателе. Виртуальные туры с ориентировкой на Web скромные в плане размеров, имеют быструю скорость загрузки, но характеризуются средним качеством изображения (в отличие от CD-туров). Виртуальные музеи на компакт-дисках (CD) могут быть доступны при специальных обозревателях; у них нет жестких требований, они, как правило, содержат высококачественные фотопанорамы.

В-четвертых, неограниченное пользование интернетом снижает работоспособность человека, существенно влияет на налаживание связей с реальными людьми, на возможность самореализации. В последнее время появилось такое понятие, как Интернет-зависимость (или Интернет-аддикция), подразумевающее навязчивое желание подключиться к Интернету и болезненная неспособность вовремя отключиться от Интернета.

В-пятых, с помощью Интернета человек может найти быстрые решения, но забывает проявлять эмоции. Этому способствует система смайлов (помогают сообщать эмоции не словами, а небольшими рисунками). Смайлик (англ. smiley – «улыбающийся») или счастливое лицо (☺/☻) – это стилизованное изображение улыбающегося человеческого лица, изображенного в виде желтого круга (дополнение: две черные точки – глаза, черная дуга – рот). Термин «смайлик» может быть использован для обозначения какого-либо эмотикона (англ. emoticon) – пиктограммы, изображающей эмоцию. В процессе общения в Интернете смайлики используются заодно с кириллической графикой, встречаются в структуре высказываний.

В-шестых, в сети Интернет уменьшается работоспособность, мозг со временем начинает ожидать поступления информации в том виде, в каком ее распространяет сеть – в виде стремительного потока. Мышление становится отрывочным, чтение – поверхностным.

В-седьмых, изображение на экране складывается из отдельных светящихся и мерцающих точек – пикселей. По сравнению с естественным изображением, оно самосветящееся и отличается значительно меньшим контрастом (который еще и уменьшается из-за внешнего освещения). По мнению офтальмологов, зрительная система человека плохо приспособлена для рассматривания такого изображения (для глаз – это огромная нагрузка, повод для утомляемости). Более двух трети людей нашей планеты, подолгу пользующихся компьютером, в возрасте от пятнадцати до шестидесяти лет страдают «синдромом компьютерного зрения», который впоследствии приводит к уменьшению остроты зрения. При этом у человека не просто болят глаза, а отмечается целый комплекс изменений (развивается временная близорукость, нарушается работа глазных мышц, уменьшается чувствительность зрения, появляется покраснение и жжение в глазах, ощущение песка в них, боль в районе глаз и лба, а также при движении глазами).

В-восьмых, длительная работа за компьютером из-за значительных нагрузок является сильным раздражителем не только для человеческого

© Издательство «Эйдос», 2016. Только для личного использования.
© Publishing House EIDOS, 2016. For Private Use Only.

глаза, но и мозга и позвоночника. Остеохондроз – это неизбежная болезнь тех, кто проводит много времени за компьютером. Необходимо следить за осанкой (поясница должна опираться на спинку стула, что снижает нагрузку на позвоночник), стараться не находиться у компьютера больше часа в одной позе, обогатить режим дня зарядкой.

Результаты исследования независимой аналитической компании InsightExpress по заказу Cisco[15] демонстрируют, что для каждого третьего молодого человека Интернет – важнейшая потребность (они ставят в один ряд Интернет и воздух, воду, еду и жилье). Специалистами был организован опрос молодых людей (2.800 студентов колледжей) и работников в возрасте до 30 лет в различных странах (Австралия, Бразилия, Великобритания, Германия, Индия, Испания, Италия, Канада, Китай, Мексика, Россия, США, Франция и Япония). Выборка состояла из 200 респондентов из каждой названной страны. Итог опроса следующий: почти половина опрошенных (49% студентов и 47% молодых сотрудников) считает Интернет важной составляющей жизни; другая половина респондентов (51% студентов и 53% молодых сотрудников) не мыслит существование без возможностей Интернета, который является неотъемлемой и важной частью их жизни (Интернет считается, по их мнению, наиболее важной составляющей, оставляя позади владение автомобилями, организацию свиданий и вечеринок)[16]. Получается, что при условии выбора между недвижимостью и Интернетом, две трети (64% студентов и молодых сотрудников) респондентов предпочли бы Интернет.

Если прежние поколения предпочитали личное общение, то современная молодежь выбирает онлайн. Огромное количество современных молодых людей считают компьютерные и мобильные устройства (компьютеры, нетбуки, ноутбуки, смартфоны, планшеты) «самой важной технологией» в их жизни. Изменить эту картину, к сожалению, невозможно, но виртуальный музей и его возможности может научить получать полезную информацию, грамотно использовать Интернет как помощника современной жизни. Получается, что, несмотря на отрицательные элементы виртуальности и Интернета, они достаточно прочно вошли в нашу жизнь.

Таким образом, подробное рассмотрение виртуального музея как феномена современной культуры демонстрирует прямое воздействие информационных технологий на социально-культурное пространство России. Как известно, общественная значимость любого музея определяется качеством его экспозиции, но не менее существенным фактором является «лицо» музея, обращенное в открытое информационное пространство.

[15] Факты о PCI DSS [Электронный ресурс] А. К. Алексанов, И. А. Демчев, А. М. Доронин // Безопасность карточного бизнеса: бизнес-энциклопедия. Москва: МФПА, 2012 Режим доступа: URL: http://economic.social/dengi-dengi/faktyi-pci-dss-31419.html. Дата обращения: 27.08.2016.

[16] Молодежь не может жить без Интернета. [Электронный ресурс] // Hi-Tech. Mail.ru Режим доступа:URL: http://soft.mail.ru/pressrl_page.php?id=43847. Дата обращения:17.06.2014.

© Издательство «Эйдос», 2016. Только для личного использования.
© Publishing House EIDOS, 2016. For Private Use Only.

Игорь Иванович ЕВЛАМПИЕВ / Igor EVLAMPIEV

Санкт-Петербургский государственный университет, Россия
Институт философии, кафедра русской философии и культуры
Профессор, доктор философских наук

Saint-Petersburg State University, Russia
Institute of Philosophy, Department of Russian Philosophy and Culture
Professor, Doctor of Science (Philosophy)
yevlampiev@mail.ru

ИДЕЯ МУЗЕЯ В КОНТЕКСТЕ ЕВРОПЕЙСКОЙ МОДЕЛИ КУЛЬТУРЫ И ЕЕ ПОСТМОДЕРНИСТСКОЕ ОТРИЦАНИЕ

В эпоху Возрождения была выработана модель культурного развития, которая определяет сущность европейской цивилизации и является главным фактором ее исторического прогресса. Согласно этой модели культура развивается только на основе обращения к великим образцам прошлого, т. е. как «ренессанс» прошлого. Эпоха модернизма не изменила эту модель: отрицая формы классической культуры, произведение модернистского искусства зависит от нее. Идея музея предстает важнейшим элементом европейской модели культуры, поскольку музей является формой существования культуры прошлого в настоящем. Постмодернизм отрицает зависимость новой культуры от прошлого, поэтому пытается уничтожить музей как форму культурной памяти Европы.

Ключевые слова: европейская модель культуры, ренессанс, модернизм, постсовременность, культурная память, деградация культуры.

THE IDEA OF MUSEUM IN THE CONTEXT OF EUROPEAN MODEL OF CULTURE AND ITS POSTMODERN DENIAL

In the Renaissance the model of cultural development which defined the essence of European civilization was created and it was a major factor in its historical progress. According to this model the culture develops only through recourse to the great patterns of the past culture, the culture is a “renaissance” of the past. The epoch of modernism has not changed this model: denying the forms of classical culture a modernistic artwork depends on it. The idea of museum is an essential element of European cultural model as the museum is a form of existence of the cultural past in the present. Postmodernism denies the dependence of the new culture on the past, so it is trying to destroy the museum as a form of European cultural memory.

Key words: European model of cultural, renaissance, modernism, postmodernity, cultural memory, degradation of culture.

Собирательство предметов культурной истории существовало всегда, но возникновение музея как основной формы собирательства относится к эпохе Возрождения. Очень важно понять смысл изменений, которые произошли в это время.

И в античности, и в Средние века коллекции древностей выполняли функции развлечения или демонстрации богатства и власти. Например, у римлян была традиция выставления вывезенных из завоеванных стран ценностей. В Средние века собирательство приобрело религиозный характер:

© Издательство «Эйдос», 2016. Только для личного использования.
© Publishing House EIDOS, 2016. For Private Use Only.

коллекции реликвий и священных предметов демонстрировали причастность данной церковной общины к сакральному единству всей христианской церкви.

В эпоху Возрождения в этой сфере происходят радикальные изменения. Самое главное, что теперь произведения присутствуют в коллекциях в своей собственной функции – как *культурные*, *эстетические* объекты. Можно сказать, что именно в эту эпоху формируется само понятие *культуры* в современном его понимании, и музей становится формой демонстрации культурных достижений. Это, безусловно, связано с важнейшим идейным вектором Возрождения – с *гуманизмом*, с пониманием человека как существа, призванного явить в себе Бога. Главное качество человека, которое делает его подобным Богу, – это творчество, которое выражается в создании объектов культуры – архитектурных построек, произведений изобразительного искусства, литературных произведений, научных и философских трактатов и т. п. Вся сфера культуры – это демонстрация могущества и возвышенности человека.

Осознание особого статуса объектов культуры и признание творчества важнейшей функцией человека, является важным, но не единственным фактором, обусловившим формирование феномена музея. Вторым таким фактором является рождение *идеи истории* в современной форме. Можно обратить внимание на то, что на Востоке, особенно в Китае, значимость культуры была осознана гораздо раньше, чем в Европе, и коллекции объектов культуры, независимые от религиозных и иных внекультурных факторов, появились задолго до появление первых музеев в Европе[1]. Однако принципиальной особенностью восточной культуры является неизменность художественных форм, в связи с этим интерес и производителей культурных объектов, и их потребителей был направлен главным образом на известные и признанные произведения, которые выступали как абсолютные и вечные образцы, не зависящие от хода истории.

На первый взгляд, в эпоху Возрождения сформировалось похожее отношение к прошлому: гуманисты заново открыли античность и объявили античное искусство образцом для современности. Однако если внимательнее присмотреться к идеологии Возрождения, то нетрудно понять, что здесь была создана абсолютно иная культурная парадигма, чем на Востоке.

Согласно распространенному стереотипу понимания Возрождения, гуманисты, восхищаясь античным идеалом красоты, пытались возродить античную культуру и, значит, отреклись от христианства в пользу античного язычества. Этот стереотип ничего общего не имеет с действительностью. В сочинениях гуманистов можно найти критику католической церкви и традиционного христианства, однако это вовсе не означает отказ от христианства как такового. Видя недостатки католической церкви, гуманисты выступали за *обновление* христианства, за возвращение к первохристианству, учению самого Иисуса Христа, которое было искажено в церковной традиции. В этом смысле никакого «антихристианства» и никакого возвращения к язычеству здесь найти невозможно[2]. Восхищаясь античным идеалом красоты, гуманисты вовсе не предполагали его буквального повторения в новую эпоху. Современный художник, по их мнению, должен *творчески* воспринять античный идеал, воплотить его в новой художественной форме, имея в виду

[1] См.: Грицкевич В. П. История музейного дела до конца XVIII века. СПб.: СПбГУКИ, 2004. С. 98.

[2] Эту идею очень ясно выразил один из самых глубоких российских исследователей культуры Возрождения В. В. Бибихин: «Есть важная сторона дела, на которую мало обращают внимание. Возрождая древность, поэтико-философская мысль через голову средневекового возвращалась к раннему, античному христианству. Она поэтому нередко оказывалась ближе к подлинной христианской традиции чем церковные идеологи и уверенно искала спора с этой последней, чувствуя, что превосходит ее в верности ее авторитетам. <…> Спецификой Ренессанса было не восстановление античной культуры в ее музейном виде, а ее новое сращение с христианством» (Бибихин В. В. Новый ренессанс. М.: Наука, 1998. С. 337–339).

© Издательство «Эйдос», 2016. Только для личного использования.
© Publishing House EIDOS, 2016. For Private Use Only.

новые цели. Можно обратить внимание на то, что основным художественным жанром Возрождения была живопись, в то время как в античности это была скульптура, уже это делает воплощение античного идеала творческим и опосредованным, а не буквальным.

Таким образом, в качестве самой сути истории было понято *прогрессивное развитие культуры*, *создание новых образцов, но через творческое воплощение лучших примеров культурного прошлого*. Именно это представление является тем, что можно назвать *европейской моделью культуры*, сформировавшейся в эпоху Возрождения. Ее не было в предшествующие эпохи. Античность, как известно, вообще не знала истории в нашем понимании, здесь господствовало представление о неизменности культурных форм – точно так же как и на Востоке. В Средние века идея исторического развития появилась, но она относилась к религиозной, духовной сфере, материальный мир, точно так же как мир культуры, мыслились такими же статичными, как в античности. Здесь не было ни представления о значимости творчества, ни представления об истории как основе для становления новых форм культуры.

Описанная модель определяла культурную историю Европы на протяжении многих последующих столетий; ее можно назвать ядром «*идеи Европы*», той идеи, которая определила неповторимое своеобразие европейской цивилизации и ее превосходство над всеми иными человеческими цивилизациями. Только в Европе сфера культуры была понята как главная сфера деятельности человека, определяющая его богоподобие, его абсолютное значение в мироздании. Только в Европе история рассматривалась как среда для становления все новых и новых форм культуры, которые несмотря на свою новизну и оригинальность должны были основываться на культуре прошлого, использовать ее лучшие образцы.

Такое понимание «идеи Европы», такое в*и*дение ее величия, ее неоценимого вклада в человеческую цивилизацию, достаточно известно и не раз было выражено в истории. Об этом говорили не только западные, но и многие русские мыслители, понимавшие, что именно в контексте такого глубоко положительного понимания сущности Европы Россия не только является частью Европы, но должна стремится к наиболее полной реализации своей «европейскости». Еще в XIX в. об этом писали А. Герцен и Ф. Достоевский. Уже в наши дни очень ясно о ренессансных истоках европейской модели культуры писал Владимир Бибихин. В своей книге «Новый ренессанс» Бибихин утверждает, что сама суть европейской культуры заключается в непрерывном процессе обращения к великим культурным достижениям прошлого, «ренессанс» этих культурных достижений ведет не к повторению, не к эпигонству, а к оригинальному творчеству на основе образцов прошлого: «…все определяющее, задающее меру, отмеченное в истории оказывается ренессансом»[3]. «Всякое открытие смысла это шаг к Ренессансу, который по своей задаче один теперь и в прошлые века»[4]. Европа потому и стала не просто одной из множества цивилизаций в истории, но ядром всей общечеловеческой цивилизации, что она до конца вывила универсальную суть культуры и поставила ее в центр своего развития; и произошло это благодаря эпохе Возрождения.

Но такое понимание культуры и ее исторического развития резко меняет представление о том, каким образом должно осуществляться воспитание художника, творца культуры. Во все предшествующие эпохи непосредственной средой художественного образования была мастерская наставника, учителя, художественная преемственность почти полностью ограничивалась отношением учителя и ученика. Образцы культуры, сохранившиеся из прошлого, в основном играли второстепенную роль. В эпоху Возрождения все меняется, теперь художественное образование складывается из двух факторов: из навыков, приобретаемых в мастерской учителя и из восприятия образцов культуры

[3] Там же. С. 48–49.
[4] Там же. С. 23.

© Издательство «Эйдос», 2016. Только для личного использования.
© Publishing House EIDOS, 2016. For Private Use Only.

прошлого, причем, второй фактор оказывается гораздо более значимым, чем первый, – учитель дает только художественную технику, но эстетическая значимость произведения искусства определена его диалектическим отношением к культуре прошлого.

Для существования культуры в рамках обозначенной модели, необходимо было сделать доступными образцы культуры прошлого, это и стало задачей музея. В этом смысле музей – это не просто что-то дополнительное в европейской культуре, начиная с эпохи Возрождения, это важнейший ее элемент, без которого было бы невозможно ее нормальное существование и развитие. Музей – это объективированная культурная память европейской цивилизации, динамизм культуры, постоянное порождение новых, оригинальных форм во многом связаных с тем, что художник черпает из этой культурной памяти образцы для своих произведений и одновременно вступает с ними в художественное соперничество. В качестве примера можно напомнить известный факт: коллекция античных скульптур семейства Медичи, располагавшаяся во флорентийском саду Сан-Марко, стала своеобразной школой для многих молодых флорентийских художников конца XV – начала XVI в., среди них был и Микеланджело[5].

Если иметь в виду культуру в целом, то необходимо говорить о *музее в широком смысле слова*, ведь обычные музеи представляют образцы изобразительного искусства, которое не исчерпывает культуру в целом. Поскольку важнейшим слагаемым культуры, наряду с изобразительным искусством, является словесное творчество, зафиксированное в книгах, естественным дополнением обычного музея является библиотека, точнее, *читальный зал*, который дает возможность познакомиться с литературными, научными, философскими произведениями прошлого. Еще одним слагаемым музея в широком смысле этого слова можно признать *города-музеи*, позволяющие узнать выдающиеся произведения архитектуры. Несмотря на это необходимое уточнение понятия музея, далее для большей конкретности будет иметься в виду только музей в узком смысле, хотя все полученные выводы с небольшими дополнениями в равной степени можно отнести и к музею в широком смысле слова.

Все сказанное об образовании художников можно отнести к зрителям, потребителям культурных объектов. Они также должны получить определенное художественное образование, чтобы правильно воспринимать динамично развивающуюся культуру; это образование также осуществляется с помощью музея. При этом культурная модель, порожденная Возрождением, неизбежно вела к убеждению, что культура должна воздействовать на всех людей, независимо от их социального положения, поэтому и музей, дающий элементарное художественное образование, должен был стать доступным для всех. Это и произошло в ближайшей исторической перспективе после Возрождения.

До сих пор говорилось о двух важнейших факторах, определивших формирование культурной модели Европы и идеи музея в эпоху Возрождения, но необходимо сказать еще об одном факторе: имеется в виду открытие значимости человеческой индивидуальности в эпоху Возрождения. Не вдаваясь во все детали генезиса идеи индивидуальности в европейской истории, обратим внимание только на ее значение для понимания художественного творчества. В античности и в Средние века художественное творчество сводилось к повторению, копированию канона, образца. Оригинальность художественной формы не признавалась существенно значимой, поэтому и авторство произведения было второстепенным фактором и не фиксировалось столь педантично, как в более поздние эпохи.

Возрождение радикально изменяет эту точку зрения, и это связано с принципиальными основаниями возрожденческой концепции человека. Человек призван наиболее полно реализовать свое

[5] См.: Грицкевич В. П. История музейного дела до конца XVIII века. С. 114.

© Издательство «Эйдос», 2016. Только для личного использования.
© Publishing House EIDOS, 2016. For Private Use Only.

богоподобие. Но Бог – это предельно конкретное и при этом индивидуальное существо, обладающее бесконечным содержанием. Это означает, что реализуя свое подобие Богу, люди приобретают неповторимую индивидуальность и становятся непохожими друг на друга; и наоборот, «удаляясь» от Бога, не реализуя своего богоподобия, люди оказываются наиболее одинаковыми. Именно поэтому индивидуальность становится ценным качеством, она свидетельствует о возвышенности человека, о том, что он реализовал свое предназначение в мире. Для творца культуры индивидуальность, личностная неповторимость тождественна оригинальности, неповторимости его творческой манеры. Именно в эпоху Возрождения само понятие *манеры*, индивидуального художественного *стиля*, становится важнейшим понятием при оценке творчества (впервые на это обращает внимание Дж. Вазари в своем известном труде «Жизнеописания знаменитых живописцев, ваятелей и зодчих»). Этот фактор дает объяснение невероятному динамизму и чрезвычайному разнообразию форм всей последующей европейской культуры: каждый творец пытался привнести в культуру что-то свое, оригинальное, новое, хотя он и опирался на великие образцы прошлого.

Эта черта культурной модели оказывает воздействие и на идею музея. Прежде всего становится очень важной фиксация авторства, хотя в данном случае это не самое главное. Самое главное заключается в том, что теперь культура прошлого не сводится к ограниченному набору «образцов», теперь невозможно полно воспринять культуру, не узнав произведения всех значимых творцов эпохи, а их может быть очень много. Идея музея в связи с этим расширяется до представления об *универсальном музее*, который должен охватить все более или менее значимые произведения всех исторических эпох. Понятно, что такое представление является *идеалом*, трудно предположить, что этот идеал может быть реализован в действительности, поскольку требует создания коллекции с чрезвычайно большим количеством художественных объектов. Тем не менее это идеал существенно повлиял на музейную практику и обусловил появление таких огромных коллекций, претендующих на полноту охвата всей истории европейской культуры, как Лувр, Эрмитаж, Метрополитен-музей и др.; они стали важнейшим элементом культурного развития.

В конечном счете идея универсального музея оказалась близкой к воплощению не в виде реального музея, а в виртуальной форме, которую предоставило появление Интернета. Чтобы отвечать своей высшей культурной миссии, музей должен охватывать все эпохи и все значимые образцы культуры, он должен быть всемирным и доступным для каждого: эти требования, невыполнимые по отношению к реальному музею оказались вполне осуществимыми по отношению к тому виртуальному музею, который возник на просторах Интернета.

Ирония истории заключается в том, что представление об универсальном музее оказалось близким к воплощению именно в ту эпоху, когда была подорвана основа всей европейской модели культуры, в рамках которой это представление и возникло. Чтобы понять, как и почему это произошло, нужно внимательно рассмотреть, как европейская культура развивалась в последние полтора столетия, в эпоху модернизма и постмодернизма.

2

Прежде всего нужно сказать о еще одной функции музея, которая появилась у него только во второй половине XIX в. Из двух диалектически связанных тенденций развития культуры – повторения образцов прошлого и порождения новых форм, вторая с течением времени становилась все более и более значимой. В конце концов, в европейской культуре наступила эпоха, когда новаторство было окончательно признано главной ценностью, и значение художника оценивалось исключительно по степени его новаторства в отношении

© Издательство «Эйдос», 2016. Только для личного использования.
© Publishing House EIDOS, 2016. For Private Use Only.

ко всей предшествующей культуре. Это и привело к рождению новой функции музея.

Выявился интересный парадокс: чем большее значение придается культурному новаторству, тем в большей степени для понимания произведения необходим исторический контекст. Но таким контекстом является музей, поэтому художественная культура в своем развитии пришла к такой форме, которая вообще немыслима в своем существовании вне музея. До XIX в. произведения искусства (прежде всего изобразительного) создавались для самой разной среды, но вряд ли художники думали, что судьба их творений – пребывать в музее. Во второй половине века музей становится главным из возможных мест существования произведений искусства. Предмет культуры, становясь все более новаторским и неожиданным, все в большей степени становился «незамкнутым», предполагал отнесение к контексту истории культуры, именно в музее он обретает свой полный смысл. Наступление эпохи модернизма в начале XX в. довело это парадоксальное отношение нового искусства к идее музея до предела, дальше которого уже невозможно было идти. Самые радикальные авангардисты прямо говорили о необходимости «уничтожить» музеи, но это и означало, что их произведения полностью зависимы от его идеи – ведь то, смысл чего сводится к отрицанию, само исчезает, когда исчезает отрицаемое им.

Наглядный пример этого отношения демонстрирует «Черный квадрат» Казимира Малевича. Некоторые современные искусствоведы и философы рассматривают это произведение чуть ли не как исток всего современного искусства[6]. Но задумаемся, можно ли придать смысл этому произведению вне контекста истории живописи? Оно предназначено для людей, обладающих развитой культурной памятью, для «людей музея». Прием, используемый в таких случаях, Ю. Лотман назвал «минус-приемом»[7]: приходя в музей и воспринимая обычное живописное полотно, человек на основании своей культурной памяти ожидает определенного эстетического восприятия; не получив его, обнаружив на полотне то, что принципиально отрицает все привычные формы, он испытывает эстетическое чувство совершенно нового типа. Все самые радикальные авангардные произведения построены именно с помощью «минус-приема», но именно поэтому они полностью зависимы от культурного (т. е. музейного) контекста. И совершенно законно они в конце концов и оказались в музеях, заняв там свое почетное место.

По-настоящему глубокие художники-модернисты понимали зависимость своих творений от контекста истории культуры, поэтому они не останавливались на этой крайней точке авангарда и в той или иной степени возвращались к классическим формам искусства. Творческий путь Малевича наглядно иллюстрирует эту закономерность: супрематические фигуры были не самым значительным эпизодом на этом пути, лучшие работы Малевича талантливо сочетают авангардные приемы со стилистикой древнерусской иконописи, а в поздние годы художник писал портреты, явно намекающие на портретную живопись эпохи Возрождения.

Можно прийти к парадоксальному выводу, что модернизм – *именно в силу его крайнего новаторства* – является в гораздо большей степени «музейным» течением искусства, чем все бывшие до этого в истории, более зависимым от культурного прошлого, чем течения классического искусства. В итоге, модернизм, несмотря на все эпатажные лозунги его представителей, не только не приуменьшил значение музея как центра европейской модели культуры, но в определенном смысле укрепил и расширил это значение. Но вот рождение

[6] См.: Лиотар Ж.-Ф. Постмодерн в изложении для детей. Письма 1982–1985. М.: РГГУ, 2008. С. 26–29.

[7] Лотман ввел это понятие при анализе литературного текста, но оно применимо к любым жанрам искусства; см.: Лотман Ю. М. Структура художественного текста // Лотман Ю.М. Об искусстве. СПб.: Искусство, 1998. С. 48–103.

© Издательство «Эйдос», 2016. Только для личного использования.
© Publishing House EIDOS, 2016. For Private Use Only.

постмодернизма во второй половине XX в. привело к совершенно иным, по сути, противоположным последствиям.

Постмодернизм имеет множество разных определений, и в качестве главного в нем исследователи выделяют совершенно разные принципы. Но естественнее всего отталкиваться от самого названия: постмодернизм – это идеология, раскрывающая смысл совершенно новой, как утверждают ее создатели, эпохи – эпохи *postmodernity*, *постсовременности*. Именно понятие постсовременности является здесь ключевым, задающим смысл всех связанных с ним идей и концепций. Безусловно, оно является негативным коррелятом важнейшего понятия европейской идеи истории – понятия *современности*.

Казалось бы, современность – это нечто, вполне банальное, ведь каждое поколение живет в своей современности, и это не стоит ему никаких трудов. Однако достаточно чуть более внимательно присмотреться к смыслу этого понятия, чтобы увидеть, что не все так просто. Иначе, почему мы так *стремимся* быть современными, причем часто это требует больших усилий, и так переживаем, когда нас называют *несовременными*?

Прежде всего нужно констатировать, что ни античные, ни средневековые люди не жили в современности и не пытались быть современными. Они стремились быть такими, *каким любой человек должен быть во все времена* – таким, каким он должен быть, исходя из его места в Космосе (в античности), или таким, каким велит быть Бог (в Средние века).

Идея современности появляется в эпоху Возрождения и целиком определяется появившейся в это время идеей истории и основанной на ней моделью культуры. Современность находится в диалектических отношениях с прошлым: она и вбирает в себя прошлое, основывается на нем, и отрицает его ради нового, небывалого. В силу того, что современность имеет сложную смысловую структуру, человеку не так-то просто быть современным. Поверхностным людям кажется, что для этого нужно всего лишь отрицать старое, отличаться от людей прошлого и строить свою жизнь на иных основаниях. На деле все гораздо сложнее: нужно не отрицать прошлое, но *преобразовывать* его, сохраняя и используя все его позитивное содержание. Это и составляет самую главную трудность: чтобы быть современным, нужно прежде всего «прожить», прочувствовать и познать прошлое, вобрать в себя все ценное из него, и затем, отрицая неактуальное и незначимое в прошлом, придать новую форму своей жизни, *основанной* на прошлом. Наиболее полно и подробно эту сложную структуру современности описал Гегель в своей философии истории.

На этом фоне понятие постсовременности оказывается гораздо более прямолинейным и одновременно более радикальным. Постсовременность не вбирает в себя прошлое, а просто *отрицает* его, это как бы бытие «по ту сторону истории». Истоки этого понятия лежат в идеологии Просвещения. В понимании истории Просвещение обычно считают близким к Возрождению, поскольку обе эпохи видят историю как неуклонный *прогресс* форм человеческой деятельности и ее результатов и предполагают возможность для человека *влиять* на историю и даже *управлять* историей. Но указанное мнение является глубоко неверным: между Возрождением и Просвещением больше различий, чем сходства. Если же взять самые принципиальные идейные основания, нужно говорить о *противоположности* цивилизационных и культурных тенденций двух эпох.

Особенно важно здесь различие между философскими представлениями о человеке. Для Возрождения человек – это бесконечное, потенциально божественное существо, которое может разнообразно, непредсказуемо, творчески проявлять себя в истории. Для Просвещения человек – это конечное существо, подобное механическому автомату, подчиненное в своем существовании простым и однозначным законам. Различие в понимании субъекта истории ведет к существенному различию в оценке характера истории, впечатление о

© Издательство «Эйдос», 2016. Только для личного использования.
© Publishing House EIDOS, 2016. For Private Use Only.

сходстве исторических концепций при этом полностью рассеивается. Для Возрождения история – это постепенное становление человека абсолютным и божественным существом, поэтому здесь каждая эпоха значима по-своему, как раскрытие тех или иных сторон божественной сущности человека. Просвещение совершенно иначе оценивает суть исторического прогресса: история это постепенное воцарение разума в отношениях между людьми и в устройстве общества; при этом предполагается, что когда-нибудь разум окончательно восторжествует, и все формы жизни людей будут построены на основе разума. А поскольку человек и законы его существования очень просты, это будет означать создание полностью совершенного общества, которое уже не будет существенно меняться в истории. В результате, история должна включать два очень разных периода: период «варварства», период несовершенной жизни человека и общества, и «царство разума», связанное с установлением совершенных отношении и форм жизни. Когда человечество перейдет в «царство разума», оно будет с презрением смотреть на всю предшествующую историю, прошлое для него станет «темными веками» невежества и неразумности.

Такое отношение к прошлому, заданное просветительской концепцией истории, и воплотилось в понятии постсовременности. Хотя идеологи постмодернизма в своем большинстве отказались от просветительского культа разума и вообще очень критически относятся к «проекту Просвещения», они сущностно связаны с этим проектом, поскольку ставят целью «освободить» человека от всех возможных форм «деспотии»: не только и не сколько политической и экономической, сколько идеологической; при этом главной из тех «больших» Идей («метанарративов», в терминологии Лиотара), которые «угнетают» человека, они считают идею всеобщей истории[8]. Нужно освободить личность от всех форм ограничения – прежде всего от представления, что она является частью более общего исторического субъекта – народа или человечества, а также от всех законов и обязательств, накладываемых принадлежностью к этому субъекту и его историческому генезису: «Субъект есть конкретный субъект или предполагаемый таковым; его эпопея – это эпопея освобождения от всего, что ему мешает управлять собой»[9]. В результате, постсовременность – это эпоха постепенного воцарения «подлинной» свободы и абсолютного «самоуправления» индивидов, которые больше не принуждаются к единству и к следованию логике исторического развития, а всецело определяют себя собственными устремлениями и желаниями и формируют общественную среду в процессе естественного столкновения своих желаний и непредсказуемых языковых игр. Выступая в качестве новых «просветителей-освободителей», постмодернисты признают западное общество второй половины XX в., в котором они постепенно становятся идейными лидерами, радикально отличающимся от всех предшествующих общественных систем – подчиненных идеологии и несвободных, поэтому оно уже никак не связано с прошлыми эпохами, и, значит, *прошлое для него больше не имеет никакого значения.*

История для европейской цивилизации в ее наиболее явном смысле сводится к истории культуры, именно культура выступает тем внутренним принципом, который превращает в органическое целое поток времени от древних греков до современных людей. «Освобождая» европейского человека от «диктата» истории, постмодернизм направляет острие свое разрушительной критики именно на культуру. Происходит редукция традиционной модели культуры, гибко сочетающей преемственность и отрицание (ради новаторства), к чистому отрицанию. Модернизм, отрицая формы прошлой

[8] См.: Лиотар Ж.-Ф. Постмодерн в изложении для детей. Письма 1982–1985. С. 39–58. Самым негативным примером реализации идеи истории для Лиотара является гегелевская диалектика Духа, в которой выражена сама суть европейской модели культуры; см.: Лиотар Ж.-Ф. Состояние постмодерна. М.–СПб.: Алетейя, 1998. С. 86–88, 144.

[9] Лиотар Ж.-Ф. Состояние постмодерна. М.–СПб.: Алетейя, 1998. С. С. 88.

© Издательство «Эйдос», 2016. Только для личного использования.
© Publishing House EIDOS, 2016. For Private Use Only.

культуры, сохранял связь с этими формами, постмодернизм же, как парадигма культурного творчества, ограничивается *отрицанием* и *разрывом*, не предполагая восстановления исторической преемственности. Вот как об этом пишет Лиотар: «…постмодернизм – это не конец модернизма, но модернизм в состоянии зарождения, и состояние это ни на миг не прекращается»[10]. «Посмодернистский художник или писатель находится в ситуации философа: текст, который он пишет, творение, которое создает, не управляются никакими предустановленными правилами, и о них невозможно судить посредством определяющего суждения, путем приложения к этому тексту или этому творению каких-то уже известных категорий. Эти правила и эти категории есть то, поиском чего и заняты творение или текст, о которых идет речь. Значит, художник и писатель работают без каких бы то ни было правил, работают для того, чтобы установить правила того, что *будет создано: еще* только будет – но уже созданным»[11].

Но если художник не должен следовать каким бы то ни было правилам, если правила, как утверждает Лиотар, будут установлены только после того, как возникнет его произведение, то художник не должен иметь какого-то художественного образования, это образование ему будет только вредить. В результате, постмодернизм производит радикальное разрушение традиционных представлений о творчестве и ценности объектов культуры. Теперь любой обыватель, не обученный художественной технике, не обладающий развитым эстетическим вкусом и не знающий истории культуры, может претендовать на то, что его «самобытное» произведение является культурным объектом, значимым для всех[12].

Нужно отметить, что феномен «наивного» искусства появился задолго до эпохи постмодернизма, но он имеет совершенно другой смысл: «наивный» художник не обладает необходимой для профессионала техникой, но его произведения оцениваются по тем же эстетическим критериям, что и все иные произведения эпохи, поэтому только единицы из сотен наивных творцов смогли добиться того, чтобы их произведения попали в музеи. Здесь отменяется только первый момент в системе оценок творчества – художественная техника, но второй момент – естественная включенность произведения в исторический контекст, остается незыблемым. Это показывает бо́льшую значимость второго момента по отношению к первому в эпоху модернизма. Постмодернизм упраздняет именно указанный второй момент в оценке произведения: теперь вся культура прошлого и все традиционные художественные критерии, выработанные в прошлом, не имеют права «диктовать» вывод о значимости или незначимости нового объекта культуры.

Идея истории, представление о первостепенной значимости культурного прошлого настолько укоренились в сознании европейцев, что их нельзя было вытравить простым отрицанием. Лидерам постмодернизма пришлось потрудится для того, чтобы создать видимость доказательности своим утверждениям. Особенно важную роль здесь сыграл аппарат «деконструкции», который якобы продемонстрировал, что существовавшие на протяжении веков представления о значимости культурных

[10] Лиотар Ж.-Ф. Постмодерн в изложении для детей. Письма 1982–1985. С. 28.
[11] Там же. С. 31–32.
[12] С обезоруживающей откровенностью эту принципиальную идею постмодернизма выразили Ж. Делез и Ф. Гваттари: в отличие от модернизма, рассчитанного на интеллектуалов, искусство постмодернизма доступно «дебилам, неграмотным и шизофреникам» (Цит. по.: Маньковская Н. Б. Эстетика постмодернизма. СПб.: Алетейя, 2000. С. 115). То же самое Делез утверждает и по отношении к новой, постмодернистской философии; поскольку история философии – это «репрессивный аппарат», подавляющий мысль, нужно мыслить, «не прочитав Платона, Декарта, Канта и Хайдеггера, а также множества других сопутствующих книг» (цит. по: Свирский Я. И. Философствовать посреди... // Делез Ж. Эмпиризм и субъективность: опыт о человеческой природе по Юму. Критическая философия Канта: учение о способностях. Бергсонизм. Спиноза. М.: ПЕР СЭ, 2011. С. 450).

© Издательство «Эйдос», 2016. Только для личного использования.
© Publishing House EIDOS, 2016. For Private Use Only.

ценностей – это не более чем способы властного господства отдельных эгоистических субъектов над всеми людьми. Было объявлено, что власть традиционной эстетики (и классической и неклассической) нужно сбросить точно так же, как свободолюбивые народы сбрасывают иго иноземных завоевателей или власть тиранов.

Весь этот умело проведенный идеологический переворот привел к тому, что основы многовековой европейской культуры были разрушены. Больше не существует критериев, которые позволили бы признать одни объекты культуры великими, а другие – посредственными и бездарными. Любой «наивный» творец (т. е. любой бездарный обыватель) может выставить свой рисунок фломастером на всеобщее обозрение и утверждать, что значение этого «творения» не меньше, чем значение полотен Рафаэля. Хотя полотна Рафаэля продолжают продавать на аукционах за баснословные суммы, но это только потому, что они остаются историческими «метками» для все еще необходимых учебников истории. Впрочем, письма Наполеона, платье Мерилин Монро и прочие артефакты обладают сравнимой стоимостью и имеют точно такое же (а иногда и большее) значение, это все – «архивный материал» истории, а не часть нашей реальной жизни.

Представители постмодернизма очень любят ссылаться на Ницше, считая его одним из своих «родоначальников». На деле, они читают Ницше очень избирательно, ведь Ницше дал абсолютно точное предсказание той эпохе, которая наступила в конце XX в. и была названа эпохой постсовременности. Ницше назвал ее *эпохой последнего, или маленького, человека*. Вот как об этой эпохе говорит ницшевский Заратустра:

«Горе! Приближается время, когда человек не родит больше звезды. Горе! Приближается время самого презренного человека, который уже не может презирать самого себя.

Смотрите! Я показываю вам *последнего человека*.

“Что такое любовь? Что такое творение? Устремление? Что такое звезда?” – так вопрошает последний человек и моргает.

Земля стала маленькой, и по ней прыгает последний человек, делающий все маленьким. Его род неистребим, как земляная блоха; последний человек живет дольше всех.

“Счастье найдено нами”, – говорят последние люди, и моргают.<…>

Они еще трудятся, ибо труд – развлечение. Но они заботятся, чтобы развлечение не утомляло их.

Не будет более ни бедных, ни богатых: то и другое слишком хлопотно. И кто захотел бы еще управлять? И кто повиноваться? То и другое слишком хлопотно.

Нет пастуха, одно лишь стадо! Каждый желает равенства, все равны: кто чувствует иначе, тот добровольно идет в сумасшедший дом.

“Прежде весь мир был сумасшедший”, – говорят самые умные из них, и моргают»[13].

То, что Ницше изобразил в качестве ироничной карикатуры, в конце XX в. стало реальностью европейской цивилизации. Постмодернизм ликвидировал все *великое* в культурной истории Европы; на протяжении времени жизни всего двух-трех поколений, воспитанных в новом духе, в Европе не осталось ни великого искусства, ни великой литературы, ни великой философии – «кто чувствует иначе, тот добровольно идет в сумасшедший дом», а еще чаще тех, кто протестует против новой сис-

[13] Ницше Ф. Так говорил Заратустра // Ницше Ф. Полн. собр. соч. В 13 томах. М.: Культурная революция, 2005–2015. Т. 4. С. 17–18.

© Издательство «Эйдос», 2016. Только для личного использования.
© Publishing House EIDOS, 2016. For Private Use Only.

темы жизни, обвиняют в «фашистских» наклонностях.

На фоне этой печальной картины музей остался последним оплотом уходящего представления о культуре – последним оплотом великой культурной Европы. Постмодернизм должен был «взять» этот последний оплот, иначе его победа была бы неполной. Это последнее наступление близко к завершению в наши дни. Произошедшая в течении последних десятилетий «культурная революция» не могла бы иметь успеха, если бы она не имела мощной политической поддержки. Вопрос о том, каким образом и кем была организована эта поддержка, выходит за рамки настоящей работы, однако трудно счесть естественным и «стихийным» процессом появление целого легиона искусствоведов и философов искусства, доказывающих, что произведения Энди Уорхола, Роберта Раушенберга и др. можно поставить в один ряд с полотнами Леонардо или скульптурными работами Родена.

После того как было сформировано заметное большинство искусствоведов постмодернистской ориентации началось наступление на последний бастион европейской культурной модели. Эта атака основывалась на двух принципах. Во-первых, поскольку больше нельзя преклоняться перед великими деятелями культуры и великими произведениями искусства, всю историю культуры нужно воспринимать как подсобный материал для постмодернистских конструкций. Не должно быть никакого пиетета к истории и к памятникам культуры: если их и нельзя пока еще буквально переделывать, то уже можно включать в состав новых «памятников». Это открыло путь для внедрения в классические музейные коллекции постмодернистских артефактов. Во-вторых, радикальное отрицание идеи исторического развития искусства означало отрицание хронологического принципа построения классического музея.

За последние двадцать лет даже самые известные европейские музеи испытали влияние этих требований, обоснованных господствующей постмодернистской эстетикой. Особенно запоминающимися были «эксперименты» с коллекциями Национальной галереи в Лондоне и в Лувре в начале 2000-х гг., когда вызывающие постмодернистские объекты заполнили значительное пространство музеев[14]. Не нужно доказывать, что все новые небольшие музеи оказываются целиком в плену постмодернистской эстетики, они чаще всего имеют очень косвенную связь с культурой, служат исключительно развлечению и коммерции[15]. К сожалению, и некоторые большие музеи отреклись от своих культурных истоков и стали «авангардом» постмодернистской «революции», в качестве наглядного примера можно привести крупнейший музей Латинской Америки, Музей изобразительных искусств в Сан-Паулу. На официальном сайте музея можно прочитать, что периодически осуществляемая трансформация экспозиции (в том числе разрушающая хронологический метод расположения) направлена на устранение художественной «иерархии» и «десакрализацию» произведений искусства, при этом она «бросает вызов традиционным культурно-историческим нарративам», благодаря чему музей становится «более гуманным, плюралистичным и демократичным»[16]. В результате мы имеем наглядный пример разрушения традиционной музейной среды.

Работники известнейших музеев Европы, видимо, еще сохраняющие элементы классического художественного образования, пока не позволяют новым, постмодернистским объектам существенно исказить классическую структуру своих коллекций. Но тот факт, что они уже смирились с самим вторжением псевдо-искусства в «святое святых» европейской культуры, говорит само за себя. Следующие поколения музейщиков, воспитанные в

[14] См.: Худякова Л. А. Музей в эпоху постмодерна: потери или возможности? // Вопросы музеологии. 2010. № 2. С. 17–20.
[15] См.: Дженкс Ч. Зрелищный музей – между храмом и торговым центром. Осмысление противоречий // Пинакотека. 2000. № 12. С. 5–6.
[16] См.: Museu de Arte de Sao Paulo / URL: http://masp.art.br/masp2010/english_exhibitions.php (дата обращения 22.07.2016).

© Издательство «Эйдос», 2016. Только для личного использования.
© Publishing House EIDOS, 2016. For Private Use Only.

соответствующем духе, похоже, уже не будут столь щепетильными. Учитывая господствующий «тренд» искусствоведения, можно признать вполне вероятным, что еще через пару десятков лет в самых известных музеях посетитель обнаружит беспорядочную мешанину старых и новых артефактов: на полотна Тициана и Рембрандта он будет смотреть с таким же холодным удивлением, как на бессмысленные постмодернистские инсталляции – в итоге, культурная память европейских народов будет окончательно уничтожена.

В начале XXI в. Россия остается единственным европейским государством, в котором защитники постмодернизма еще не получили абсолютного преимущества, в этом смысле она остается единственным *подлинно европейским* государством, поскольку «идея Европы» – идея подлинной культуры и подлинного творчества, идея исторической памяти, только здесь сохраняет свое первостепенное значение. Но агрессивное наступление продолжается. И для того, чтобы не допустить у нас деградации культуры, подобной той, что уже происходит на Западе, нам нужно активнее защищать вечные ценности европейской цивилизации от софистической критики тех, кто готов считать использованную консервную банку или мусор, приклеенный на полотно, произведениями искусства. Нужно не бояться быть маленьким мальчиком из сказки Андерсена, который, глядя на множество серьезных людей, исполняющих торжественные церемонии вокруг своего кумира, уверенно говорит: «Да, ведь, король-то голый!»

© Издательство «Эйдос», 2016. Только для личного использования.
© Publishing House EIDOS, 2016. For Private Use Only.

Ирина Евгеньевна ФАДЕЕВА / Irina FADEEVA

Сыктывкарский государственный университет имени Питирима Сорокина, Россия
Заведующий кафедрой культурологии и педагогической антропологии
Доктор культурологии, профессор

Syktyvkar State University, Russia
Head of the department of Culturology and Educational Anthropology
Professor, Doctor of Science (Culturology)
iefadeeva@mail.ru

АКСИОЛОГИЯ И СЕМИОТИКА: ЭКЗИСТЕНЦИАЛЬНЫЕ ЦЕННОСТИ В КОНТЕКСТЕ СОВРЕМЕННОЙ КУЛЬТУРНОЙ АНТРОПОЛОГИИ

В статье рассматривается проблема антропологического кризиса, важным проявлением которого автор считает кризис современного семиозиса. Автор полагает, что деструкция социокультурного семиозиса обоснована деструкцией экзистенциальных параметров индивидуального самообоснования личности и деформацией социокультурной аксиосферы. В статье рассматривается социальная неоднородность современного культурного пространства, главной причиной которой является интеллектуальная дифференциация современного общества. Одним из факторов кризиса, по мнению автора статьи, является бюрократизации общественной и коммуникативной среды, а также маргинализация существенной части населения. Вместе с тем автор отмечает рост собственно интеллектоемких научных, социокультурных, художественных практик. Важно, что указанные процессы обоснованы изменениями социокультурной аксиологии. В статье идет речь о необходимости экзистенциальной рефлексии как фактора ценностного самообоснования индивида и как основания социокультурного семиозиса.

Ключевые слова: социокультурный семиозис, аксиосфера, экзистенциальная рефлексия, самообоснование, гиперкоммуникация, гиперсоциальность, маргинализация.

AXIOLOGY AND SEMIOTICS: EXISTENTIAL VALUES IN THE CONTEXT OF MODERN CULTURAL ANTHROPOLOGY

This article analyzes the anthropological crisis, an important manifestation of which is the crisis of contemporary socio-cultural semiosis. The author believes that the destruction of the socio-cultural semiosis is substantiated of destruction of existential parameters of individual identity and deformation of socio-cultural values. The article deals with the social inhomogeneity of the contemporary cultural space and intellectual differentiation of modern society. One of the factors of the crisis, according to the author of the article, is the bureaucratization of social and communicative spheres, as well as the marginalization of a substantial part of the population. However, the author notes the increase of the intellectual scientific, socio-cultural, artistic practices. It is important that these processes are associated with changes in the social and cultural axiology. The article deals with the necessity of existential reflection as a factor of axiological self-substantiation of individual and as the basis of social and cultural semiosis.

Key words: socio-cultural semiosis, sociocultural valuables, existential reflection, self-justification, hyper-communication, hyper-sociality, marginalization.

© Издательство «Эйдос», 2016. Только для личного использования.
© Publishing House EIDOS, 2016. For Private Use Only.

Ирина Евгеньевна ФАДЕЕВА / Irina FADEEVA

| Аксиология и семиотика: экзистенциальные ценности в контексте современной культурной антропологии / Axiology and Semiotics: Existential Values in the Context of Modern Cultural Anthropology |

Одной из постоянно возникающих тем современного культурологического знания является антропологический кризис. Впервые обозначенный в начале XX века трудами М. Шелера и Р. Генона, а позднее в качестве кризиса европейской науки и цивилизации – Э. Гуссерлем, О. Шпенглером, К. Ясперсом и другими философами и мыслителями, этот кризис все более становится культурной универсалией нового столетия.

В этой статье мы обратим внимание на важную составляющую кризиса. Это семиотический кризис – деструкция социокультурного семиозиса, обоснованная деструкцией экзистенциальных параметров индивидуального самообоснования и деформацией социокультурной аксиосферы. Среди сопутствующих факторов отметим социальную неоднородность современного культурного пространства, которая определяется не только и не столько экономическими или политическими, сколько интеллектуальными причинами и механизмами. В частности, среди процессов, характерных для российского постсоветского общества, следует назвать, помимо крайней бюрократизации общественной и коммуникативной среды, также маргинализацию существенной части населения, с одной стороны, и несомненный рост собственно интеллектоемких научных, социокультурных, художественных практик – с другой. При этом оба указанных процесса обоснованы наблюдаемыми изменениями аксиосферы – не только в плане деструкции традиционных для отечественной культуры ценностей (анализ которых еще не проведен, на наш взгляд, с достаточной полнотой), но и в плане их *де*конструкции: если понимать под социокультурным семиозисом процесс означивания ценностей и смыслов, то очевидно, что именно их трансформации обнаруживают себя в языках и текстах культуры.

На наш взгляд, сущностной характеристикой семиозиса является его экзистенциально-персонологический характер, и его наличие или отсутствие определяется наличием или отсутствием экзистенциальной рефлексии – способности индивидуального «я» не только переживать свое внутреннее бытие, но и осознавать его. Между тем именно в этом плане современная социокультура характеризуется двойственностью. С одной стороны, можно утверждать, что общественные институты сегодня «ориентируются на мотивации и желания» индивидов, а идеал подчинения личности коллективным правилам «рассыпается в прах»[1], или говорить о социальном «множестве» как о множестве сингулярностей[2]. С другой стороны, также очевидной является деиндивидуализация сознания, «овнешнение» частной жизни – особенно показательны в данном случае коммуникативные практики блогосферы, например, Живой Журнал или Istagram, как бы снимающие с человека последние покровы приватности. Индивид оказывается втянутым в процессы непрерывной коммуникации, скользя по поверхности визуальных образов или готовых словесных форм. В результате гипертрофированная коммуникация (гиперкоммуникация) и гиперсоциальность как бы вымывает саму возможность экзистенциальной рефлексии, а поэтому разрушает практику продуцирования и означивания смысла.

Деструктивные (vs. деконструктивистские) изменения аксиосферы / культурных языков и кодов, становятся сегодня причиной семиотической аномии. На наш взгляд, можно говорить о своего рода культурной *афазии* (неспособности произво-

[1] Липовецки Ж. Эра пустоты. Эссе о современном индивидуализме. СПб.: Владимир Даль, 2001. С. 19-20.
[2] См. Хардт М., Негри А. Множество: война и демократия в эпоху империи. М.: Культурная революция, 2006; Вирно П. Грамматика множества: к анализу форм современной жизни. М.: ООО Ad Margintm Пресс, 2013.

© Издательство «Эйдос», 2016. Только для личного использования.
© Publishing House EIDOS, 2016. For Private Use Only.

дить и понимать тексты) или, в другом варианте, о культурной *эхолалии* (автоматическом повторении чужих высказываний). Причем очевидно, что афазия и эхолалия могут становиться интеллектуальным приемом, основанием для пародирования (в понимании Ю.Н. Тыняновым пародии как механизма эволюции художественных форм), то есть для формирования новых культурных языков и кодов. Современные коммуникативные практики предоставляют обширный материал, свидетельствующий об этом тренде, – это многочисленные варианты римейка, интертекстуальные игры, буквально пропитывающее не столько даже художественное пространство, сколько тексты СМИ, многослойные метафорические фигуры, алгоритм которых при всей их, как кажется, оригинальности, оказывается, однако, вполне стандартизированным, и т.д.

В связи с этим следует назвать две модели современного социокультурного семиозиса.

Первая определяется доминированием «готовых» языков и кодов, (имеющих тенденцию к упрощению и полной стандартизации), как бы диктующих репрезентативные формы и встраивающих индивидуальное сознание в стандарты социального (или асоциального) поведения и деятельности. Причем, именно диктат весьма ограниченного набора формализованных кодов позволяет воспроизводить на поверхностном уровне встроенные ценностные ориентации без их экзистенциально-рефлексивного понимания и интериоризации. Наиболее показательной в данном случае является деловая коммуникация, все более приобретающая зловеще бюрократический характер: обмен служебными записками, представлениями, формализованными планами и отчетами не предполагает не только интеллектуально-рефлексивных процедур и практик, но и сколько-нибудь внятной системы ценностей. При этом условность коммуникативных ресурсов не требует от индивида погружения в эту необоснованную конвенциональную игру, превращая ее, как справедливо утверждает П. Вирно, в «пространство для непосредственного самоутверждения», «тем более брутального и наглого, или, обобщая, циничного, чем чаще мы … срастаемся с теми самыми правилами, чью конвенциональность и непостоянство ощущаем»[3]. Необходимо отметить, что современная бюрократическая коммуникация существенно отличается от того описания, которое дал М. Вебер и согласно которому иерархически организованная бюрократическая система предполагает эффективность управления и рационализацию общественной жизни. Напротив, сегодня можно говорить о самовоспроизводстве бюрократических процедур, о разрушенной коммуникации, когда формы и регламенты практически полностью теряют свою референциальность.

Вторая модель характеризуется размытостью культурных языков и кодов, что приводит к семиотическому коллапсу, однако требует и в ряде случаев реально приводит к формированию принципиально новых репрезентативных форм и, соответственно, новых способов аксиологического и собственно экзистенциально-рефлексивного самообоснования индивида. Можно наблюдать, как сегодня повторяется ситуация, описанная в свое время В. Маяковским, – «… улица корчится безъязыкая – ей нечем кричать и разговаривать». Способность к созданию новых культурных языков (а не просто механическое перекодирование) представляет собой то, что можно определить как *гипер*-субъективность, когда индивид не только становится автором текстов, но обретает способность к порождению принципиально новых культурных кодов, причем, уточним, имея сформированную способность к экзистенциальной рефлексии и целостному (эмоционально-интеллектуальному) переживанию ценностей и смыслов. В этом случае знаменитая идея смерти автора корректируется самим ходом культурно-исторического движения:

[3] Вирно П. Грамматика множества: к анализу форм современной жизни. М.: ООО Ad Marginm Пресс, 2013. С. 108-109.

© Издательство «Эйдос», 2016. Только для личного использования.
© Publishing House EIDOS, 2016. For Private Use Only.

автор теперь должен порождать не столько тексты, сколько коды, притом, что собственно «самовыражение» автора может происходить посредством экзистенциального жеста, минуя «готовые» стандартизированные формы. Примерами такого экзистенциального жеста могут служить художественные практики XX столетия от М. Дюшана и В. Маяковского (ср. «… я *захохочу* и радостно *плюну*», а также само название стихотворения – «*Нате!*») до О. Кулика. В современной низовой полумаргинальной культуре показательным, например, является рэп – особенно *рэп баттл*, не только широко использующий обсценную лексику, но и по сути, представляющий собой экзистенциальный жест отрицания принятых ценностей. Кроме того, опирающиеся на суггестивные возможности ритма, практики рэпа втягивают индивида в неосмысливаемое бессознательное и возвращают его к архаическим формам психической, культурной и социальной жизни. Однако сам этот жест отрицания и эпатажа является экзистенциальным жестом – протестом против де-индивидуализации и десубъективации и поэтому, на наш взгляд, промежуточным этапом в процессе возврата к индивидуальности.

Все более вырисовывающееся в рамках современной социокультуры противостояние иначе можно сформулировать как противостояние, с одной стороны, субъективности, порождающей не столько тексты, сколько коды в целях (не всегда достигаемых) самообоснования и конструирования аксиологически обоснованной модели мира, а с другой – «готовых» полуразрушенных кодов, порождающих усредненного (овнешненного) десубъективированного индивида. Понятно при этом, что в первом случае мы имеем индивидуально формируемую систему ценностей и смыслов – притом, что такое формирование может быть реализовано только при наличии экзистенциальной рефлексии (и, добавим, далеко не всегда достигает цели); во втором – постоянно деформируемые, размытые ценности, точнее, их уже не осмысливаемые остовы.

С этой точки зрения стоит взглянуть на трансформацию эстетических ценностей, которые в рамках классической эстетики, сформированной проектом Модерна, были ориентированы на устойчивый (классический) художественный код европейской культуры. Сегодня эти когда-то незыблемые основания противоречат экзистенциальному опыту современного индивида: эстетическое восприятие – это уже не наслаждение прекрасным, а «потерянность, колебание, утрата основания, chock», – говорит Д. Ваттимо[4], причем именно ситуация шока становится реакцией на тотальное бесчувствие, апатию «нарциссического», по выражению Ж. Липовецки[5], человека. Особенно очевидной эта тенденция становится в массовой культуре, причем в ее маргинальном и вытесненном на периферию социокультурного пространства андеграунде, где тематизация смерти занимает чуть ли не центральное место. Характерному для современной социальной жизни «множеству» (как противоположности и «народу», и «власти») свойственно стирание различий между «страхом» и «тревогой»: тревога как опасность существования «вне общества» – а она «повсеместна, непредсказуема, постоянна»[6], становится частью экзистенциального опыта именно в силу этого радикального смещения когда-то устойчивых социальных организмов – народа и общества – к «множеству». Культура как бы перестает оставлять человека наедине с самим собой – гиперсоциальность заглушает ростки экзистенциального: «нарциссический» индивид, любующийся своим отражением в обольщающих его зеркалах масскульта, то есть видящий только свое

[4] Ваттимо Дж. Прозрачное общество. М.: Логос, 2002. С. 66,
[5] См. Липовецки Ж. Эра пустоты. Эссе о современном индивидуализме. С. 56-60.
[6] Вирно П. Грамматика множества: к анализу форм современной жизни. М.: ООО Ad Margintm Пресс», 2013. С. 24.

© Издательство «Эйдос», 2016. Только для личного использования.
© Publishing House EIDOS, 2016. For Private Use Only.

«внешнее», не желает или не способен обратиться к себе-внутреннему.

Наблюдаемое сегодня прекращение действия семиотических механизмов означивания (культурного семиозиса, или, что то же самое, культурогенеза) связано не только с экспансией массовой культуры, процессами глобализации, с всеобщей дигитализацией и медиатизацией информационного пространства, с постоянно осуществляемым контролем над сознанием индивида посредством бюрократических институтов и медиа, но прежде всего с серьезными изменениями социокультурной топологии – усложнением семиосферы. С одной стороны, можно говорить о смещении к ее периферии развлекательных жанров и художественных практик, все более обретающих маргинально-низовой характер, и, напротив – к центру – интеллектуально-философских форм, концептов и метафор, экзистенциальная интериоризация и рефлексия которых требуют от индивида серьезных не только интеллектуальных, но и душевных и духовных усилий. Однако с другой стороны, сама массовость массовой продукции, по видимости, заглушает эти глубинные изменения социокультурного семиозиса: экспансия развлечения («обольщения», как говорит Ж. Липовецки) и в то же время погружение индивида в стандартизированные формы деловой и повседневной коммуникации не оставляют возможности, как для рефлексии, так и для чувственно-эмоционального переживания ценностей и смыслов.

В этой связи весьма показательным является внедряемая министерством труда и социальной защиты РФ система профессиональных стандартов и квалификационных требований, уже сейчас, на стадии разработки и утверждения, пришедшая в противоречие не только с существующими государственными стандартами высшего образования, с его целями и задачами, но и с подвижной, «текучей» формой существования современного общества. Стремление жестко регламентировать трудовые функции, и столь же жесткая привязка к профессии идут вразрез с декларируемым принципом готовности человека изменять сферу профессиональных интересов и деятельности. Очевидно, что стремление классифицировать и упорядочить социум посредством различного рода регламентов становится фактором несвободы, что, в свою очередь, делает невозможной ситуацию выбора и сознательного усвоения ценностей, поскольку в очередной раз превращает человека в «колесико и винтик» системы. При этом бюрократическая система, претерпевая серьезную деформацию, становится все более агрессивной, подчиняя человека безликой целерациональности и стихийным социально-экономическим и культурным процессам, которые уже поддаются жесткому регламентированию. В отличие от модели идеальной бюрократии М. Вебера, ориентированной на индустриальное общество и демонстрирующей свою экономическую и социальную эффективность, современные бюрократические процедуры оказываются ее противоположностью, вымывая из повседневных практик и деловой коммуникации фундирующие их ценности и смыслы. Однако в калейдоскопически меняющемся мире, как справедливо отмечает П. Вирно, «обыденные практики не упорядочиваются единообразными направляющими линиями, но обладают высокой степенью индетерминизма. Сегодня именно эта способность маневрировать между абстрактными и взаимозаменяемыми возможностями как раз и создает *профессиональное* качество в тех секторах постфордистского производства, где трудовой процесс регулируется не единой конкретной целью, а *набором* равных *возможностей*, которые должны быть определены раз за разом»[7] (*выделено автором – И.Ф.*). Современный мир характеризуется «нетрудовой социализацией»: «способности и необходимые качества», которые со временем станут «профессиональными

[7] Вирно П. Грамматика множества: к анализу форм современной жизни. М.: ООО Ad Marginem Пресс, 2013. С. 107.

© Издательство «Эйдос», 2016. Только для личного использования.
© Publishing House EIDOS, 2016. For Private Use Only.

способностями и необходимыми качествами, вырабатываются на тренировочной площадке упомянутых Беньямином городских «шоков», на фоне разрастания языковых игр, бесконечного изменения правил и техник»[8].

С точки зрения социокультурного семиозиса социальные классификации, основанные на утвержденных профессиональных стандартах и обобщенных трудовых функциях, как и создаваемый в результате реестр профессий представляет собой социальный код, базирующийся не на аксиологии, а на стихийно формируемом рынке труда без учета возможной вариативности векторов социокультурного развития. В результате этот жесткий код, как бы минующий, используя выражение М. Хардта и А. Негри, «богатство виртуальности»[9], становится причиной обращения к единственно возможному пространству свободы – ценностной и семиотической аномии. При этом шоковое переживание иррационального и алогичного (требующее все более сильнодействующих форм) – смерти, небытия, безобразного, ужаса – хорроризация, как и ее противоположность – низовые формы комического (хохот) или агрессивное вторжение эстетики безобразного, становится своего рода эрзацем иссякающего экзистенциального опыта. Следует, например, согласиться с А. Рябовым и П. Кондрашовым, трактующим такое направление в музыке как Heavy Metal как попытку «захватить экзистенцию человека»[10].

Иными словами, обольщение, хохот, хоррор, стремление связать воедино массовое и немассовое суть не что иное как способы вытеснить в сферу социального и культурного бессознательного, с одной стороны, тревожащий факт невозможности противостоять интеллектуальной дифференциации современного общества, но с другой – противостоять агрессивной регламентации индивидуального сознания и деятельности (как профессиональной, так и повседневной) бюрократическими формами социальной коммуникации.

Стоит отметить, что принятая в качестве некоей универсалии постмодернизма ситуация стирания граней массового и немассового сегодня очевидно требует уточнений в плане ее социокультурных проявлений и проекций. Так, если в семиотическом и художественном аспектах массовое и немассовое стремятся к взаимопроникновению, посредством двойного, тройного (и т.д.) кодирования позволяя адресату совершать головокружительные переходы между разноуровневыми смыслами, то в мире социальном и социокультурном слои массового и немассового представляются достаточно отчетливо выявленными. Само кратное кодирование оставляет разрыв между уровнями восприятия и понимания – являясь по видимости прозрачным с точки зрения массового или маргинального сознания, смысл остается для него эзотерически замкнутым. Сегодня значимым является, на наш взгляд, не столько противостояние по принципу массовости – элитарности, сколько, во-первых, противоположность маргинального и интеллектуального и, во-вторых – наличие или отсутствие в практиках художественной или собственно социальной коммуникации экзистенциально-рефлексивной составляющей. Искусство стремится преодолеть это противоречие – например, в эстетике Heavy Metal или в уже указанных практиках рэпа, где довольно сложно провести грань между крайне маргинальным самообоснованием исполнителя и часто сложным, с довольно богатой лексикой и неожиданными рифмами текстами. Причем эти низовые, маргинальные по видимости формы современного искусства не поддаются словесной (рациональной) интерпретации, поскольку имеют не рациональную, а суггестивную направленность и, соответственно, предполагают аффективное

[8] Там же. С. 105.
[9] Хардт М., Негри А. Множество: война и демократия в эпоху империи. М.: Культурная революция, 2006. С. 340.
[10] Рябов А., Кондрашов П. Эстетизация безобразного: Экспликация социально-антропологических оснований. Екатеринбург: Изд-во УМУ УПИ, 2012. С. 136.

© Издательство «Эйдос», 2016. Только для личного использования.
© Publishing House EIDOS, 2016. For Private Use Only.

восприятие, апеллируя к психофизиологическим механизмам индивидуального сознания.

Понятно поэтому, что собственно интерпретирующие интеллектуальные практики – критические статьи, популярные лекции, образовательные технологии – оказываются далеко не всегда востребованными массовой аудиторией, становясь избыточными или, напротив, не достигающими понимания вообще. Не говоря уже о проблематичности «перевода» между языками культуры, или, в других случаях, перевода, используя выражение М.К. Мамардашвили и А.М. Пятигорского, «символов сознания в знаки культуры»[11], трудность представляет сама природа эстетического восприятия современного человека. Например, говоря о его этапах, В.В. Бычков выделяет, помимо установки и эйдетически-психологического восприятия, «чисто духовную» фазу – катарсис, когда осуществляется «сущностный контакт с Универсумом»[12] – с трансцендентным, контакт, который представляет собой единство интеллектуальных и аксиологических интенций и усилий индивида. Причем эта высшая – духовная – фаза не вытекает непосредственно из второй (фазы интерпретации), представляя собой метафизический прыжок и являясь результатом действия собственно экзистенциональной рефлексии/трансцендирования, осуществляемой сознанием индивида. Очевидно, что низовые формы культуры не предполагают катарсиса как переживания связи с универсумом именно как с трансцендентным, высшим началом, но столь же очевидно апеллируют к образам и смыслам «телесного низа» в их социальной и природной универсальности, то есть также к некоему универсуму.

Парадокс современной ситуации заключается в том, что повседневное (массовое) сознание, избегающее всего, что не является «развлечением» или «обольщением» (или, по Хайдеггеру, «неаутентичной жизнью», «болтовней»), выстраивает непроходимый барьер между «я» индивида и «универсумом», причем в обоих указанных значениях. Массовая повседневность ускользает от движения в маргинальность – и в то же время отказывается от возможности «сущностного контакта» с трансцендентным.

В результате ситуация оборачивается торжеством дорефлексивного сознания и прекращением действия семиотических механизмов означивания и творчества. Само же дорефлексивное сознание оказывается вовлеченным либо в стереотипизированную статику нон-креативной повседневности, либо в дорефлексивно-танатосные миры культурного андеграунда.

Таким образом, можно утверждать, что современная культура характеризуется сложным переплетением нескольких равнодействующих факторов. Это семиотический кризис, напрямую связанный с аксиологическими деформациями современного социума и его, социума, дезинтеграцией, обусловленной поляризацией на маргинальную и интеллектуальную составляющие. Однако сам по себе кризис представляет собой поле действия отнюдь не однозначных тенденций, давая надежду на формирование принципиально иных культурных языков и кодов, обоснованных движением экзистенциальной и аксиологической рефлексии.

[11] Мамардашвили М.К., Пятигорский А.М. Символ и сознание. Метафизические рассуждения о сознании, символике и языке. М.: Языки русской культуры, 1997. С. 56.
[12] Бычков В.В., Маньковская Н.Б., Иванов В.В. / Бычков В.В. Триалог. Разговор второй о философии искусства в разных измерениях. М.: ИФ РАН, 2009. С. 97-98.

© Издательство «Эйдос», 2016. Только для личного использования.
© Publishing House EIDOS, 2016. For Private Use Only.

Дарья Александровна СТАРИКАШКИНА / Daria STARIKASHKINA

International School for Holocaust Studies, Yad Vashem, Jerusalem, Israel
Master of Cultural Studies, Master of Arts

Международная школа изучения Холокоста, Яд Вашем, Иерусалим, Израиль
Магистр культурологии, магистр гуманитарных наук, преподаватель
Starikashkina.daria@gmail.com

РЕПРЕЗЕНТАЦИЯ ПРЕДЕЛЬНЫХ СОБЫТИЙ: ПАМЯТЬ В ИСКУССТВЕ VS. ИСКУССТВО ПАМЯТИ

В данной статье раскрывается проблематика репрезентации памяти о предельных событиях, к которым относятся имевшие место преступления против человечества. Анализируется вопрос личных свидетельств очевидцев, выраженных в форме визуального искусства и представленных на музейных площадках. Отдельное внимание уделяется такому формату как фотография, при котором изображение одновременно выступает первоисточником в исторической науке и формой творческого выражения художников и кураторов музеев. Раскрывается концепция пост-памяти, которая занимает значительное место в анализе влияния визуального искусства на формирование памяти последующих поколений. Проведенный анализ позволяет сделать выводы о роли современных визуальных практик, которые несут в себе предпосылки для нового осмысления произошедших событий. Современное экспозиционное пространство предлагает особую форму взаимодействия зрителя и художественного произведения, в процессе которого происходит не только усвоение представленных образов, но и формируется этика памяти о прошлом.

Ключевые слова: память, травма, визуальное искусство, предельное событие, пост-память, этика памяти.

REPRESENTATION OF CATASTROPHE: MEMORY IN ART VS. ART OF MEMORY

This article deals with topics of representation of complex memory of the events such as the Holocaust or any other examples of the crimes against humanities. It examines an issue of vividness of testimonies presented via visual art, considering photographs as a (primary) source for historical research and for artists' and curators' work. It looks into the concept of postmemory, which plays a key role in analysis of the of visual art in a process of shaping memory. The article outlines a locus of contemporary visual art which, accordingly to G. Pollok, cannot be only historical but should also propose a motion for reconsideration of what happened in the past, by bringing an ethics into the framework of history, museology and memory studies in post-catastrophic contemporaneity.

Key words: memory, trauma, visual art, catastrophe, postmemory, ethics of memory.

© Издательство «Эйдос», 2016. Только для личного использования.
© Publishing House EIDOS, 2016. For Private Use Only.

Дарья Александровна СТАРИКАШКИНА / Daria STARIKASHKINA

| Репрезентация предельных событий: память в искусстве vs. искусство памяти / Representation of Catastrophe: Memory in Art vs. Art of Memory |

«Все усилия по эстетизации политики достигают высшей степени в одной точке. И этой точкой является война... Человечество, которое некогда у Гомера было предметом увеселения для наблюдавших за ним богов, стало таковым для самого себя. Его самоотчуждение достигло той степени, которая позволяет переживать свое собственное уничтожение как эстетическое наслаждение высшего ранга. Вот что означает эстетизация политики, которую проводит фашизм»

Вальтер Беньямин «Краткая история фотографии»

«Это, очевидно, фигура, изображение, даже если при этом не проглядывает лицо. Зола имени изображает — и потому, что здесь нет золы, зола не здесь (нечего тронуть, никакого цвета, ни тела, одни слова), и, в особенности, потому, что эти слова, которые по средству имени, как предполагается, именуют не слово, а вещь, они тут как тут и именуют одну вещь вместо другой, метонимия, когда отделяется зола, одну вещь, фигурально изображая другую, от которой в ней не остается ничего изобразимого»

Жак Деррида «Золы угасшей прах»

Ушедшее XX столетие было наполнено различными сдвигами и разломами мировых войн, репрессий и геноцидов, которые конституировались в личных и коллективных травмах. Проблема их осмысления и символизации разворачивается как в индивидуальном, так и в коллективном поле. Носителями памяти и травмы, связанными с теми или иными событиями, становятся не только непосредственные их участники и жертвы событий, но и те, кто являются приемниками опыта прошлых поколений, черпающих информацию из различных источников, оставленных историками, политиками или очевидцами. Для многих, кто оставляет свои свидетельства, фиксация рефлексии собственного опыта, становится единственно возможной формой действия. Обращаясь к этике свидетельства в постканатастрофическом обществе, Дж. Агамбен указывает на то, что в предельной ситуации «практически не оставалось места для свободного действия и реального выбора, и зачастую они сводились к сохранению внутренней независимости»[1]. Этим символом внутренней независимости становятся те самые свидетельства, которые по мысли Дж. Агамбена не разделимы с бытием субъекта. Одной из форм подобного свидетельства является изобразительное искусство, которое проявляет себя как способ выражения личной позиции, а также, как реакция на насилие и тоталитаризм немецкого национал-социализма. В последствии, преступления нацистской Германии станут теми трагическими событиями мировой истории, на основании опыта изучения которых, будет проводиться работа по анализу событий в Руанде, Камбодже, Дарфуре, на Балканах и других.

Творчество художников, обращающихся к теме тоталитаризма, репрессий и политики уничтожения нацистской Германии, охватывает период

[1]Агамбен Дж. Homo Sacer. Что остается после Аушвица: архив и свидетель. М.: Европа, 2012. С. 220.

© Издательство «Эйдос», 2016. Только для личного использования.
© Publishing House EIDOS, 2016. For Private Use Only.

с момента прихода к власти Адольфа Гитлера и до сегодняшних дней. Многие из тех, кто выражал свое мнение в творчестве позднее были вынуждены покинуть европейский континент, в то время как часть из них была отправлена в концентрационные лагеря или уничтожена. Идеология национал-социализма, нацеленная на претворение в жизнь основных постулатов о расовой чистоте, нашла выражение в искусстве германского неореализма, а также в вовлеченности всего пространства художественного творчества в пропагандистскую деятельность. Самой серьезной атакой на искусство авангарда стала выставка так называемого «дегенеративного искусства», которая проходила в Мюнхене в 1937 году. Она представляла собой экспозицию творчества художников, которые были определены «Министерством пропаганды и просвещения» и его главой Йозефом Геббельсом как опасные, ненужные и позорные для Третьего Рейха. Они несли в своем творчестве «упаднические» либеральные идеи о свободе и равенстве, которые шли вразрез с пропагандируемыми идеями расового превосходства и нацистской трактовки социал-дарвинизма. В конце 30-х годов многие из этих художников подверглись арестам и, оказавшись в концентрационных лагерях, предпринимали попытки поиска новых способов повествования о том, что представляла собой жизнь униженного и отчужденного субъекта, лишенного всякого права на личную свободу. Идея творческого сопротивления присваивает себе право на использование многих доступных для изобразительного искусства форм выражения. Большое значение в представлении данной темы и рефлексии художников, находившихся в концентрационных лагерях, имел жанр портретов, а также рисунков-свидетельств, которые документировали реалии происходящих событий и лица тех, чьи имена предавались забвению и терялись в безымянных могилах. Хорст Розенталь, находившийся в 1940 г. в оккупированной Франции, в лагере Гюрс, выбирает для своего повествования вариант графического комикса, который рассказывает историю Микки Мауса, попавшего в концентрационный лагерь. Кажущееся на первый взгляд абсурдным соединение таких противоречащих друг другу формы и содержания, открыло новый способ повествования об ужасе реалий Холокоста. Художник не случайно делает выбор в пользу легкого формата массового искусства, который может показаться неуместными в обозначенном контексте. Однако именно подобная неоднозначность выбранной художественной формы, позволяет раскрыть сложность и глубину авторской рефлексии. Главный персонаж комикса – жизнерадостный Микки Маус – многие годы является символом невинного, беззаботного детства и представляет собой своеобразную «икону» так называемой «американской мечты». Для Х. Розенталя он прежде всего символизирует равнодушный мир, который предпочел не замечать того, что происходило в самом центре Европы. Тяжесть и жестокость описываемых событий шокируют и потрясают зрителя, рассматривающего комикс, и, вместе с тем, призывают задуматься о доведенном до абсурда происходящем ужасе.

В 70-е годы к формату комикса как способу репрезентации истории Холокоста, обращается американский художник Арт Шпигельман, который создает полноценный комикс, получивший название «Маус». Главным героем этого комикса также становится мышонок, который через свои приключения рассказывает историю одной семьи, пережившей Холокост. Выбранный А. Шпигельманом формат повествования провоцирует постановку ряда вопросов этического порядка, которые связаны прежде всего с тем, что в отличие от Х. Розенталя, который являлся непосредственным свидетелем и участником событий, А. Шпигельман говорит от лица второго поколения. Это помещает его историю в иное поле осмысления, так как в данном случае речь идет не о попытке свидетельства очевидца, а о представлении читателям комикса некого сконструированного, адаптированного нарратива. Художник неоднократно подчеркивал, что он никогда не проживал описываемого им опыта и его представление о Холокосте было

© Издательство «Эйдос», 2016. Только для личного использования.
© Publishing House EIDOS, 2016. For Private Use Only.

сформировано рассказами, а в большей степени фотографиями и фильмами, которые он видел на протяжении многих лет. Здесь уместно задаться вопросом о том, можно ли назвать подобный результат творчества художника полноценным свидетельством, содержащим достаточное количество достоверной информации, приближающей нас к пониманию того, что на самом деле происходило? Своим творчеством А. Шпигельман открывает новое дискуссионное пространство, которое акцентирует внимание на проблематике повествования и сохранения памяти теми, кто сформировал свое представление, в первую очередь, путем адаптации визуальных изображений, доступных широкому кругу зрителей, прежде всего в музейном пространстве.

Для российского общества проблематика проработки собственного прошлого неизбежно связана с переформатированием существующего нарратива, интерпретирующего события Второй мировой войны. Огромные потери, понесенные страной среди военного и гражданского населения, включают в себя потери и тех групп, которым было предписано погибнуть в рамках реализации «окончательного решения». Однако многослойность и многогранность травматического опыта войны не подразумевает выстраивания иерархии жертв, а напротив, предполагает полифонию голосов, каждый из которых должен быть услышан. В современном постиндустриальном, пост-катастрофическом, пост-травматическом мире, где практически все подвергается визуализации, особое место занимают дигитальные исторические музеи, которые только начинают встраиваться в российскую музейную среду. Поиск подходов к работе с проблемным прошлым посредством современных технологий находится в поле ближайшей перспективы. Музейное пространство уже давно не ограничено экспозицией традиционных артефактов и все большее значение в нем имеют различные форматы визуальных практик, находящихся на пересечении истории, памяти, творчества и свидетельства. В этой связи, особенно важным представляется вопрос этики сохранения памяти и работы с историей в поле визуального искусства.

Помимо ультрасовременных 3D реконструкций, инсталляции, видео и проекций, одной из важнейших форм репрезентирования и свидетельства эпохи является фотография. Использование фотографий как доказательства преступлений Второй мировой войны, а также других преступлений против человечества в течение многих десятилетий является фактической данностью. Различные снимки, которые кажется вполне уместно причислить к архивным документам, зачастую обладают для зрителя той степенью однозначности и тоталитарной силой убеждения, которая принуждает прекратить вопрошание об истинности[2]. При рассматривании фотографий, свидетельствующих о подобных преступлениях, зритель поглощает взглядом представленный набор образов, что создает иллюзию соприкосновения с имевшим место реальным событием. Через подобное пассивное (о) свидетельствование и следующую из него травматизацию формируется память следующих поколений о событии, о котором на самом деле они ничего не могут помнить, которая в терминологии М. Хирш называется пост-памятью[3]. Исследовательница рассматривает процесс ее формирования как результат усвоения изображений, которые были выбраны для репрезентации и оживления образов, запечатленных фотокамерой. Однако неизбежная травматизация зрителя, производимая подобными изображениями, предлагает нам еще раз задаться вопросом, сформулированным С. Зонтаг еще в середине 70-х годов прошлого века, о том, что заставляет художников, кураторов музеев и зрителей снова и снова возвращаться к снимкам массовых убийств? Стоит отметить, что преступления против человечества, имевшие место во время Второй мировой войны, являются самым тща-

[2]Адорно Т. Негативная диалектика. М.: Академический проект, 2011. 544 с.
[3]Hirsch, M. The generation of post-memory: writing and visual culture after Holocaust. New York: B&W Illus, 2012. 320 p.

© Издательство «Эйдос», 2016. Только для личного использования.
© Publishing House EIDOS, 2016. For Private Use Only.

тельно задокументированным событием мировой истории, чьи последствия до сих пор анализируются широким кругом исследователей. За время военных действий было сделано множество фотографий, авторство которых принадлежит официальным фоторепортерам Вермахта, отдельным солдатам SS, а также заключенным концлагерей или жителям оккупированных территорий. Кроме того, несмотря на то, что с приближением конца войны нацисты пытались уничтожить все доказательства преступлений против человечества, огромное количество фотографий было сделано армиями освободителей. Современники событий, которые первыми анализировали вопрос этики использования фотографий, свидетельствующих в частности об ужасах Холокоста, высказывали опасения, что слишком большое количество фотографий, будет представлено публике, которая просто не сможет справиться с объемом обрушившейся информации. По прошествии более 70 лет становится очевидным, что этого не произошло, так как репрезентация событий происходит через довольно ограниченный набор снимков, которые стали «иконографическими» образами указанных событий, что особенно наглядно в контексте Холокоста или блокады Ленинграда. Предлагая психоаналитическую концепцию для своего подхода к анализу культуры и памяти, М. Хирш рассматривает это «навязчивое повторение» одних и тех же образов в контексте культурной травмы, носителями которой оказываются не только непосредственные участники событий, но и те, кто по прошествии времени присваивают ее в процессе вхождения в культурное пространство, в том числе, в поле художественного творчества. «Навязчивое повторение — особая форма памяти»[4]. Усиливая этот тезис стоит заметить, что концепция памяти в психоанализе носит подчеркнуто бессознательный характер и тесно переплетена с теорией травмы. Несимволизируемый надлом в истории субъекта или целого сообщества всегда происходит во временном отрыве, достаточном для того, чтобы травма из точки превратилась в многоточие, цепочку событий, непрекращающийся процесс, которые могут стать «обстоятельствами» личной или коллективной истории. Провокационная природа травмы заключается в том, что с одной стороны, она пытается быть скрытой, вытесненной в бессознательное, а с другой, – не оставляет попыток вернуться в сознательное поле и обрести некоторую символизацию. В работе «По ту сторону принципа удовольствия», З. Фрейд описывает игру своего внука Эрнеста, который выбирает игрушкой небольшую катушку ниток. Он забрасывает ее за пределы кроватки и восклицает “fort” – прочь, то притягивает ее обратно, восклицая “da” – тут. В этой игре символизируется акт повторения травматического события, которое, казалось бы, не должно доставлять никакого удовольствия. В отбрасывании катушки воспроизводится уход матери, а в притягивании – ее возвращение. Однако кроме символизации в этом акте заложен также смысл овладения ситуацией и травмой. Малыш теперь играет главенствующую, активную роль и принимает решение, когда «маме» прийти, а когда уйти прочь. Бессознательное навязчивое повторение и проигрывание травмы, которая может быть следствием опыта взаимодействия, как со значимыми фигурами, так и с культурой, оказывается вписано в смысловой порядок жизни субъекта. Через подобное осмысление процесса работы памяти и травмы в поле культуры, актуализируется социальная роль художников и кураторов музеев как медиаторов между индивидуальной и коллективной памятью, которые выбирают документальные кадры и придают им не только художественную форму, но зачастую и само содержание, наполненное эстетическим и этическим смыслом. Тем не менее, нельзя игнорировать тот факт, что в музейном пространстве зрителям предлагается эстетический опыт, при котором, зачастую, провоцируется ситуация отчуждения и эмоционального безразличия, позволяющая смотрящему принимать абсолютный ужас в ординарно-

[4] Мазин В. Зигмунд Фрейд: Психоаналитическая революция. Нежин: Видавництво, 2011. С. 53.

© Издательство «Эйдос», 2016. Только для личного использования.
© Publishing House EIDOS, 2016. For Private Use Only.

сти сформировавшихся и адаптированных образов. В этом прорисовывается парадокс фотографии, заключающейся в том, что смотрящий отдаляется от истинного события, приближаясь к его материальному следу, находящемуся в связке не с самим событием, а с его символическим образом. Ж.Ф. Лиотар подчеркивает, что задача фотографии по сравнению с прочими формами изобразительного искусства – «уберечь людей от сомнений»[5]. Подобное эмпирическое свойство документальных кадров, на первый взгляд, позволяет снять тревогу незнания и тем самым сделать прошлое неотделимой частью настоящего, превратив его в повседневную банальность. Однако М. Хирш идет дальше Ж.Ф. Лиотара в своем анализе и апеллирует к тому, что использование фотографий предельных событий, формирующих пост-память, отмечено не меньшим «кризисом репрезентации» абсолютного ужаса, чем все прочие объекты художественного творчества. При всей мнимой достоверности документальных снимков, более глубокий анализ демонстрирует невозможность сравнения факта реального убийства с фотографией, на которой оно запечатлено и именно в этом отчетливо проявляется вся комплексность этического наполнения подобных снимков.

В самом акте фотографирования оказывается заложена определенная конечность, momento mori временной и пространственной точки, зафиксированной в фотокадре. Подобным жестом в известном смысле «создается» ситуация двойного убийства, при которой жертва оказывается «убитой» на снимке, сделанном фотокамерой, еще не будучи физически уничтоженной. При этом очевидным становится парадокс, заключающийся в том, что в тоже время фотокамера успевает запечатлеть и последний момент жизни, который сохраняет жертву в ее вечном бессмертии[6]. По мнению М. Хирш, взгляд зрителя позволяет «оживить» след, который был оставлен на пленке, ведь именно всматривание в изображение предотвращает забвение и фотодокументиирование акта уничтожения и погребения погибших в забытую братскую могилу[7]. В подобном эстетическом опыте, создается «этически заряженный климат»[8], при котором зритель, рассматривающий фотографии, оказывается в ситуации, предполагающей выбор внутренней позиции:

- Оказаться в положении равнодушного убийцы, посредством взгляда приобщающегося к акту уничтожения людей;
- Встать в одном ряду с наблюдающими свидетелями, чья пассивность, по словам Карла Ясперса, приравнивается к соучастию в убийстве;
- Выбрать позицию жертвы событий.

В момент взаимодействия с теми или иными формами визуального искусства, несущими в себе свидетельство об исторических событиях, происходит акцентуация проблемы этического выбора собственной позиции, что формирует не только память следующих поколений, но и ее этику. Документальная фотография, представленная публике, становится частью широкого поля современного искусства, которое через процесс взаимодействия со зрителем, предотвращает неминуемое забвение жертв подобных трагедий. По мнению Г. Поллок, искусство не может быть просто историчным, так как историческое знание не несет никакого нового осмысления произошедших событий. В простом усвоении информации нет новизны или предпосылок для рефлексии. В эстетическом поле являет себя новый регистр взаимодействия зрителя, художника, куратора, музейного пространства и самого исторического события, в котором подразумевается ответ на вопросы «о понима-

[5] Лиотар Ж. Ф. Постмодерн в изложении для детей. М.: РГГУ, 2008. С.10.
[6] Sontag, S. On Photography. London: Penguin. 1977. 134 p.
[7] Hirsch M. The generation of post-memory: writing and visual culture after Holocaust. 320 p.
[8] Бишоп К. Искусственный ад. Партиципаторное искусство и политика зрительства. Интернет- публикация. URL: http://special.theoryandpractice.ru/artificial-hells-1

© Издательство «Эйдос», 2016. Только для личного использования.
© Publishing House EIDOS, 2016. For Private Use Only.

нии истории с точки зрения человеческого опыта, а не простого внешнего абстрактного знания»[9]. Через подобное осмысление раскрывается степень этической нагрузки, возложенной на кураторов музеев, которые отвечают за выбор визуальных свидетельств, к которым в равной степени можно отнести любую из доступных форм художественных практик. Куратор, в данном случае, сам выступает, как «суперхудожник»[10], который берет на себя ответственность за формирование целостной концепции экспозиции, экспериментируя с цветом, светом, образами и подборкой произведений различных по форме и содержанию. Указание на подобную потенциальную манипуляцию имеющимся материалом еще раз акцентирует необходимость детального анализа проблематики сохранения памяти в этико-эстетическом поле, через репрезентирование документальных снимков и художественных свидетельств, для чего обратимся к творчеству художника и теоретика искусства Брахи Лихтенберг Эттингер. В своих работах художница использует фотографии и архивные документы, которые являются свидетельством массового истребления людей во время Холокоста. Браха Л. Эттингер начинает работу с изображением с того, что десятки раз пропускает выбранную фотографию через копировальный аппарат, в плоть до того, что изображение, представленное на фотографии, становится практически невидимым. «Все, что остается на бумаге, это пепельный осадок, который парит над поверхностью листа»[11]. Фотография в этот момент уже более не является запечатленным на снимке событием, но представляет собой то появляющийся, то исчезающий прозрачный след прошлого. Будучи полностью недоступным для зрителя, прошлое предстает здесь в некотором материальном следе, который покрывается новыми следами, накладываемыми поверх предыдущих и, посредством которых, исторический документ – свидетельство и источник для исследований, преображается. Сотворенный вновь след принимает на себя функцию точки связывания, в которой оказываются соединены между собой «тогда» и «сейчас», что, в свою очередь, открывает двойное пространство между прошлым/настоящим и прошлым/будущим. Для анализа истории, памяти, свидетельства, Браха Л. Эттингер разрабатывает сложную матричную модель этико-эстетической теории. Изобразительное искусство как эстетический способ мышления позволяет создать пространство встречи или матричное граничное пространство, которое переносится из психоаналитической теории Брахи Л. Эттингер и представляет собой пространство между субъектами, которые могут никогда не встречаться, но, тем не менее, воздействовать друг на друга и быть сопричастны, каждый в своем роде, единому событию. В этом матричном граничном пространстве, которое носит бессознательный характер, рождается особый матричный взгляд. Как пишет об этом Г. Поллок, матричный взгляд, не является актом смотрения-виденья, смотрения-познавания, но особой совокупностью многоканальной и в тоже время созидательной способности к чувствованию. По мысли Брахи Л. Эттингер, чтобы понять природу подобного со-чувствования, стоит обратиться к опыту пренатального со-существования двух субъектов, которые не превращают друг друга в объекты, но, при этом, оба находятся в стадии становления: один в становлении матерью, а второй – в становлении-развитии. Она обозначает их как: «элементы, взаимно распознающие друг друга как нея», которые «не зная друг друга, со-возникают и сосуществуют в общем пространстве, не сливаясь и не отталкивая друг друга»[12]. В эстетическом поле

[9] Pollock G. Aesthetic Wit(h)nessing in the Era of Trauma. N.Y. EurAmerica, 2010. P. 829-886.
[10] Buren D. Exposition d'une exposition // Dokumenta 5, Befragung der Realitaet, Bildwelten heute. Ausst. Katalog Kassel. Kassel, 1972: 19.
[11] Pollock G. Aesthetic Wit(h)nessing in the Era of Trauma. N.Y. EurAmerica, 2010. P. 856.
[12] Эттингер Б.Л. Жуткое и матричный *Объект а* взгляда // Кабинет «З»: искусство, философия, психоанализ. СПб.: Издательство «Скифия», 2004. С. 51.

© Издательство «Эйдос», 2016. Только для личного использования.
© Publishing House EIDOS, 2016. For Private Use Only.

повторяется опыт взаимодействия с таким не-я, в отношении которого рождается сострадание. Именно подобное понимание позволяет ей развить критический проект по осмыслению этической составляющей современного искусства.

В эстетической теории Брахи Л. Эттингер произведение искусства представляет собой не трансляцию идеи, которую художник воспроизводит на языке визуального искусства, а скорее экран, на который бессознательно транслируются некое событие, которому придается эстетическая форма. Событие может относиться как к личности художника, так и являться историческим событием, с которым художник оказывается связан через наследие поколений. В столь сложном матричном пространстве, каждое произведение по-разному резонирует со зрителем, но само эстетическое поле создает возможность со-участия разных участников матрицы, в границах достаточных для того, чтобы зафиксировать бытие, боль или наслаждение другого, не предполагая, в тоже время, попытку его подчинения как объекта. Это позволяет сопереживать травму другого – «других людей, другого времени, другой истории, то есть того, что уже не мое, что мне незнакомо и что мне не принадлежит»[13]. Современное искусство дает возможность переживания эстетического опыта, в котором признается разрыв в различном бытии и времени, но наличествует предпосылка к переживанию опыта ранимости и уязвимости другого. Данную этическую составляющую эстетического пространства Браха Л. Эттингер называет красотой – способностью отвечать сопричастностью на любой риск угрозы человеческому бытию, подвергнутому опасности со стороны жестокости и насилия. Эта предпосылка к переживанию этико-эстетического опыта оказывается возможной отнюдь не благодаря положительной интенции художника, его благому намерению или моральным установкам, а скорее аффекту, производимому в эстетическом поле. «Творческий жест художника не рождается в результате решения или акта воли, он завершает внутреннее движение кисти, движение, причастное также регрессии, но, в противоположность регрессии, производящее – сложно в обращении вспять течения психологического времени – стимул, в отношение которого жест становится реакцией»[14]. При общей сложности подобного теоретического построения, оно позволяет осмыслить этику действия художника и куратора в мире, в котором основным центром напряжения все еще является встреча с другим. При анализе влияния художественных практик на формирование памяти, начиная с послевоенного периода, где основным предметом исследования являются последствия преступлений против человечества, и до наших дней, где осмыслению подвергаются последствия прочих войн и конфликтов, имевших место в XX веке, основное внимание уделяется этическим и онтологическим аспектам взаимодействия между субъектом и культурным пространством. Один из главенствующих вопросов, который стоит перед гуманитарным знанием и теми его дискурсами, которые ставят перед собой задачу осмысления таких понятий как историческая, культурная, национальная или коллективная память, является вопрос о возможности сохранения независимости и автономии памяти как таковой. Разрабатывая столь сложную концепцию следа и предлагая различные пути ее объяснения, Ж. Деррида пишет о населяющих этот мир призраках – следах других, которые одновременно и присутствуют и отсутствуют, наблюдают за нами, но не дают возможности их видеть. Опыт ощущения их незримого присутствия не может быть символизирован, но может быть пережит и прочувствован «в таком переживании, которое мы воспринимаем, но не узнаем»[15]. Ж. Деррида рассуждает о необхо-

[13] Pollock G. Aesthetic Wit(h)nessing in the Era of Trauma. N.Y. EurAmerica, 2010. 838 p.

[14] Эттингер Б.Л. Жуткое и матричный *Объект а* взгляда // Кабинет «З»: искусство, философия, психоанализ. СПб.: Издательство «Скифия», 2004. С. 38.

[15] Савченкова Н. Альтернативные стили чувственности: идиосинкразия и катастрофа. СПб.: Издательство СПбГУ, 2004. С. 147.

© Издательство «Эйдос», 2016. Только для личного использования.
© Publishing House EIDOS, 2016. For Private Use Only.

димости научиться жить с призраками и научиться жить у призраков, которые всегда находятся в промежутке между жизнью и смертью, и только в этом промежуточном явлении, где жизнь и смерть не противопоставляются друг другу, а одновременно присутствуют и отсутствуют, можно научиться проживать эту жизнь. «Это совместное бытие с призраками, окажется, помимо прочего, некой политикой памяти, наследования и отношения поколений»[16]. Призраки – это следы тех, кто уже умер и тех, кто еще не родился, они не принадлежат времени, но одновременно находятся в прошлом, настоящем и будущем. Из будущего, по словам Ж. Деррида, приходит вопрос о том, как мы понимаем справедливость, как мы научились жить с теми другими, которых сейчас здесь нет, а также призраком всех жертв: «войн, политического насилия, убийств, совершаемым по националистическим, расовым, колониальным, сексистским или иным мотивам, жертв империолистическо-капиталистического угнетения и всех форм тоталитаризма»[17]. С другими, которые могут быть представлены лишь следом, для определения которого Ж. Деррида предпочитает слово «пепел» как лучшую парадигму для понимания «того, что представляя себя. самостирается полностью, без остатка»[18], нас связывает особая этика отношений. Вбирая в себя следы других субъектов, других событий или другого времени, изобразительное искусство предлагает не только информативное поле свидетельств, но и пространство для нравственного осмысления событий и формирования этики памяти равнозначной этике взаимоотношений с теми, чьи жизни оказались преданы забвению.

[16] Деррида Ж. Призраки Маркса. М.: Logos Atera, 2006. С. 10.
[17] Там же. С. 9.
[18] Деррида Ж. От Вавилона до Холокоста. Золы угасшей прах. СПб.: Machina, 2012. С. 37.

© Издательство «Эйдос», 2016. Только для личного использования.
© Publishing House EIDOS, 2016. For Private Use Only.

Международный журнал исследований культуры № 3(24) 2016
International Journal of Cultural Research # 3(24) 2016
Электронное издание
Web-Journal
www.culturalresearch.ru

ТЕМА НОМЕРА

МУЗЕЙ: ПАМЯТЬ И ПРОЕКЦИИ БУДУЩЕГО

Приглашённые редакторы выпуска:
Михаил Борисович ПИОТРОВСКИЙ
Антонина Александровна НИКОНОВА

Ответственный редактор:
Алина Владимировна ВЕНКОВА

The MAIN TOPIC of the ISSUE

MUSEUM: PAST, PRESENT AND FUTURE

Guest Editors:
Mikhail PIOTROVSKY
Antonina NIKONOVA

Managing Editor:
Alina VENKOVA

В оформлении обложки использован фрагмент изображения Фонтана Альбрехта, Вена.
Cover Picture: image fragment of the Albrechtsbrunnen, Vienna.

01.11.2016
Дизайн и оригинал макет
Design & layout
Издательство «ЭЙДОС»
Publishing House EIDOS
www.eidos-books.ru