

КАРСТЕН ШУБЕРТ

**УДЕЛ КУРАТОРА  
КОНЦЕПЦИЯ МУЗЕЯ  
ОТ ВЕЛИКОЙ ФРАНЦУЗСКОЙ  
РЕВОЛЮЦИИ  
ДО НАШИХ ДНЕЙ**

**СЕРИЯ GARAGE PRO**

**Удел куратора**

**Концепция музея от Великой французской революции до наших дней**

**Карстен Шуберт**

Karsten Schubert

**Удел куратора**

**Концепция музея**

**от Великой французской**

**революции до наших дней**

The Curator's Egg

The evolution

of the museum concept

from the French

Revolution to the

present day

Ridinghouse

Ад Маргинем Пресс

УДК 069(091)"1760/1980"

ББК 79.13

Ш95

Данное издание осуществлено в рамках совместной издательской программы  
Музея современного искусства «Гараж» и ООО «Ад Маргинем Пресс»

**GARAGE**

*AdMarginem*

Перевод с английского — Андрей Фоменко

Редактор серии — Алексей Шестаков

Оформление — ABCdesign

Ш95

Шуберт, Карстен

Удел куратора

Концепция музея от Великой французской революции до наших дней. —

М.: Ад Маргинем Пресс, 2016. — (Garage pro). — 224 с.

Карстен Шуберт (род. 1961), арт-дилер, издатель и писатель, прослеживает эволюцию западного музея, его концепции и рецепции со времен появления первых публичных художественных собраний в конце XVIII века и до недавнего открытия Галереи Тейт Модерн в Лондоне. Среди поднимаемых в книге тем — взаимодействие музея с общекультурной, политической, экономической областями жизни общества, а также статус и функции куратора, менявшиеся на протяжении рассматриваемого периода.

ISBN 978-5-91103-280-7

© Karsten Schubert, 2000, 2002, 2009

© Фоменко А., перевод, 2016

© ООО «Ад Маргинем Пресс», 2016

© Фонд развития и поддержки искусства «АЙРИС»/IRIS Foundation, 2016

<b>7</b>	<b>От автора</b>
<b>8</b>	<b>Введение</b>
<b>11</b>	<b>I</b>
<b>12</b>	Начало
<b>14</b>	Париж и Лондон, 1760–1870
<b>29</b>	Берлин, 1900–1930
<b>42</b>	Нью-Йорк, 1930–1950
<b>57</b>	Европа, 1945–1970
<b>62</b>	Париж, 1970–1980
<b>71</b>	<b>II</b>
<b>72</b>	После Центра Помпиду
<b>74</b>	«Открытие» публики
<b>92</b>	Художники
<b>101</b>	Политика
<b>115</b>	Архитектура 1: постройка и перестройка музеев
<b>131</b>	Эксперимент: глобальный музей
<b>141</b>	Архитектура 2: преобразование музея
<b>156</b>	Способы экспонирования
<b>167</b>	Бувар и Пекюше: эпилог
<b>181</b>	<b>III</b>
<b>182</b>	Демократия зрелища: ревизия музея
<b>212</b>	<b>Библиография</b>
<b>218</b>	<b>Алфавитный указатель</b>
<b>223</b>	<b>Примечания переводчика</b>

## От автора

С самого детства я испытывал непреодолимый интерес к музеям. Они всегда казались мне пространствами бесконечного обучения и развлечения, неисчерпаемыми источниками знания и удовольствия. Сколько бы критическим ни было подчас мое отношение к ним, я ни на секунду не сомневаюсь в их принципиальной важности и ценности. Я провел много счастливых часов в музеях, которые сделал предметом своего анализа. Я предвзят — и это еще слабо сказано.

В моей работе мне помогало так много людей, что просто невозможно назвать их всех поименно. Я размышлял о музеях и разговаривал о них задолго до того, как решил посвятить им книгу. Те, с кем я обсуждал различные темы, которые нашли в ней отражение, оказали влияние на ход моих мыслей, даже не зная, каким будет результат этих дискуссий — как не знал этого, впрочем, и я сам. Я глубоко признателен им всем.

Говорят, что первая книга — самая мучительная. Мне же повезло пользоваться помощью многих друзей, которые читали и перечитывали черновики отдельных глав и книги в целом. Их советы и поддержка для меня бесценны. Я особенно благодарен Кристофу Беккеру, Изабель Карлайл, Джил Хедли, Ричарду Ховарду, Джону Роу, Ричарду Шону, Никосу Стангосу, Камилле Уоллрок, Джо Уолтон и Элисон Уайлдинг, помогавшим мне на разных стадиях работы, а также Джудит Грей — выдающемуся редактору.

Название книги, «The Curator's Egg», обыгрывающее английскую поговорку XVIII века<sup>1\*</sup>, было использовано лондонским арт-дилером Энтони Рейнолдсом в качестве названия групповой выставки, прошедшей в его галерее несколько лет назад. Я признателен ему за разрешение использовать эту формулировку в другом контексте.

\* Буквенные сноски отсылают к примечаниям переводчика в конце книги — *Примеч. ред.*

## Введение

Мы живем в новый золотой век музея. В наши дни существует больше музеев, чем когда бы то ни было прежде, причем их число постоянно растет, а роль в культурной жизни усиливается. Естественно было бы предположить, что институциональная самооценка музеев высока, а их финансовое положение, поддерживаемое как за счет государственных, так и за счет частных источников, стабильно. В действительности же это верно с точностью до наоборот. Современная ситуация характеризуется глубокой неуверенностью в понимании значения и общественной функции музеев, и даже самые известные из них испытывают недостаток средств на текущие расходы и закупки, угрожающий срывом планов.

Вопрос о причинах такого противоречия занимает в равной степени директоров музеев, кураторов, историков искусства и администраторов, а объем литературы, посвященной этой теме, постоянно увеличивается, особенно в последнее десятилетие.

Разумеется, каждый автор подходит к этой проблеме со своей позиции: директор анализирует ее с институциональной точки зрения, куратор рассматривает ее в контексте выставочной практики, историк искусства концентрируется на эволюции музейного института и задается вопросами о его взаимодействии с политикой, администратор пытается привести разрозненные данные к статистическим формулам, которые позволят ему хотя бы с минимальной уверенностью прогнозировать развитие событий.

Одних авторов занимают конкретные музеи, другие сосредоточены на отдельных странах и эпохах. Некоторые исследуют четко определенные аспекты этой темы, анализируя, например, непростые отношения между музеем и художниками или острую проблему музейной архитектуры. Порой авторы демонстрируют предубеждение,

Карстен Шуберт

Удел куратора

Концепция музея от Великой французской революции до наших дней

с негодованием рисуя мрачный образ музея как ключевого звена тотального заговора с целью исказить или подавить историческую память или как злостного узурпатора, присваивающего и нейтрализующего власть искусства. Другие пишут исходя из своей институциональной позиции, которая не позволяет им выработать нейтральную перспективу. В итоге трудно бывает понять, что речь идет об одних и тех же музеях.

Хотя часто эти описания содержат множество интересных фактов и справедливых оценок, в большинстве своем они упускают из виду общую картину. Попытки свести музей к простой формуле, оставляющей за скобками многообразие факторов, которые на них влияют, не позволяют осознать всю сложность ситуации.

Музей — одно из самых сложных культурных образований, обусловленное различными историческими предпосылками, многие из которых актуальны по сей день, что признается даже самыми яростными его критиками. Это сплав разнородных, часто противоречивых внешних влияний: продукт собственного прошлого и отражение, подчас искаженное, мнений, потребностей и установок тех, кто вовлечен в его формирование, — кураторов, дарителей, политиков, художников и зрителей. Учитывая это разнообразие интересов, позиций и исторических факторов, удивительно, что музеям удается столь успешно функционировать на протяжении столь долгого времени, как удивительно и то, что этот необычайный успех почти не нашел отражения в литературе.

Я не буду концентрироваться на особенностях определенных музеев, на их типологии и на отдельных этапах их истории, а, скорее, попытаюсь дать более развернутую картину влияний, которые музей испытывал со стороны кураторской, академической, политической и экономической сфер.

Сложность этой картины во многом обусловлена историей самого понятия музея: современный музей в значительной степени является итогом своего прошлого и институциональной эволюции.

Невозможно понять современный музей, не обратившись к его истории — этой необходимостью продиктовано и деление моей книги на две части.

В первой части дается краткий очерк эволюции идеи музея от лет, предшествующих Великой французской революции, до создания Центра Жоржа Помпиду — период, охватывающий чуть более 220 лет, примерно с 1760 до 1980 года.

Вторая часть посвящена дальнейшему развитию музея и охватывает последние два десятилетия XX века, период бурной активности, сменившей застой середины столетия. В свете внимательного анализа современный кризис музея кажется менее загадочным. Быстро выясняется, что его беспрецедентный успех, финансовые трудности и сомнения относительно собственного статуса в действительности тесно взаимосвязаны, и нынешнее противоречие между ними представляет собой новейшую вариацию старой темы. С самого начала музей был предметом пристального внимания, постоянной критики и ревизии.

Можно сказать, что один из величайших мифов о музее представляет его как оазис покоя среди бурь политики и истории. Нет ничего более далекого от истины. Музеи реагируют на политические и социальные сдвиги с сейсмической точностью. Сам их успех есть результат исключительной гибкости и способности адаптироваться к переменам — способности, которой лишены другие культурные институты.



# 1. Начало

Музей меняется. В прошлом он был оплотом абсолютной уверенности, источником определений, ценностей и знаний во всем, что касается искусства. В нем не звучали вопросы — только авторитетные ответы. Сегодня музей находится в центре горячих споров по поводу его сути и методологии. В ходе некоторых из них ставится под сомнение — и отрицается — сама целесообразность музея<sup>1</sup>. Эти дискуссии не имеют окончательного решения, но они глубоко воздействуют на функционирование и восприятие музеев.

В дальнейшем я попытаюсь проследить, как эволюционировали эти дебаты и как под влиянием изменений кураторских установок преобразились музеи Европы и Северной Америки<sup>2</sup>.

Мысль о том, сколь важную роль музей играет в самоопределении западной культуры, часто заставляет нас забыть, что само его понятие является относительно новым, сложносоставным и неустойчивым. Мы склонны считать музей неким безупречным пространством: нейтральным, объективным и рациональным. «Рациональность» понимается в данном случае как нечто самоочевидное и не нуждающееся в дальнейших объяснениях или обоснованиях. В сущности, понятие музея представляет собой «рациональный миф», один из самых стойких и влиятельных, — общепринятый набор представлений, с трудом поддающийся критическому анализу. Прошло почти двести лет, прежде чем предпосылки, на которых основывается это понятие, стали предметом внимательного изучения, приведшего к пересмотру роли музея и его *raison d'être*<sup>3</sup>.

**1)** Сегодня, когда институт музея подвергается яростной критике, стоит вспомнить, что в начале Великой французской революции предполагалось, что все музеи со всем их содержимым будут уничтожены. К счастью, эта идея была отвергнута.

**2)** Вопрос об эволюции фигуры куратора, который из любителя, каковым он был в XVIII столетии, превратился в профессионала с университетским образованием, сам по себе весьма увлекателен, но его рассмотрение остается за рамками данной книги.

Карстен Шуберт

Удел куратора

Концепция музея от Великой французской революции до наших дней

Нынешний кризис является, с одной стороны, следствием запоздалого понимания того, что музей вовсе не так прост, как люди долгое время были склонны полагать, а с другой — точным отражением процессов, происходящих в постиндустриальном и постмодернистском обществе, которое испытывает страстную потребность в иконическом символизме и в то же время осмеивает его. Среди всех культурных символов музей является самым чтимым и одновременно самым спорным, а потому — и самым уязвимым для критики.

Однако в некотором смысле этот кризис не первый. Дискуссии о сущности и назначении этого института велись практически непрерывно, принимая разные формы, с тех пор, как в XVIII веке первые музеи открыли свои двери для широкой публики. На ход и итоги этих дискуссий неизменно оказывали глубокое влияние политические и социальные перемены.

Каждое поколение переживало свой «собственный» кризис музея — результат зачастую противоречивых требований и ожиданий, складывавшихся под влиянием политических, социальных и экономических обстоятельств. Это стремление к преобразованию, принимая различные формы, всегда сохраняло верность двум основным пунктам: 1) музей должен быть открытым и доступным для всех; 2) его экспозиция должна представлять адекватное, справедливое и «объективное» прочтение своей темы. Разумеется, можно бесконечно расширять доступ к музею и пополнять, пересматривать, совершенствовать его экспозицию — этот процесс ненасытен и нескончаем. В итоге определение музея постоянно меняется и расширяется, он вновь и вновь подвергается беспощадной критике и реформированию, однако после каждого кризиса чудесным образом восстанавливает свой статус и нормативную власть во всех вопросах культуры.

В разные времена, в разных странах и частях света разные музеи оказывались во главе этого непрерывного процесса и указывали другим путь вперед. В зависимости от избранной точки зрения, история берет начало либо в Лондоне, либо в Париже.

## 2. Париж и Лондон, 1760–1870

Британский музей, основанный в 1759 году, можно было бы считать первым независимым музеем в мире, если бы не тот факт, что в течение первых пятидесяти лет своего существования это не был музей в современном понимании<sup>3</sup>. Он функционировал не как выставочное пространство для произведений искусства, а как лишь отчасти публичное собрание книг и рукописей<sup>4</sup>.

Музей был основан как хранилище трех коллекций, незадолго до этого ставших собственностью британской нации: коллекции рукописей семьи Коттон, библиотеки рукописей, собранной графом Оксфорд, и собрания сэра Ганса Слоуна, часть которого перешла государству по завещанию владельца, а часть была приобретена у наследников в 1753 году. Собрание Слоуна было преимущественно естественнонаучным, а также включало относительно небольшое количество античных статуй и плит с надписями. Это была скорее кунсткамера в духе XVII–XVIII веков, модель которой оставалась определяющей для Британского музея вплоть до начала следующего столетия. Поначалу не существовало четкого разделения между библиотекой и естественнонаучным и археологическим отделами: все они управлялись главным библиотекарем и двумя его помощниками<sup>5</sup>.

**3)** Еще один претендент — Музей Ашмола в Оксфорде, основанный в 1683 году. Он имеет сложное происхождение и в любом случае возник не как автономный институт, а как часть Оксфордского университета.

**4)** Предысторию современного музея начиная с кунсткамер эпохи Ренессанса см. в кн.: Hooper-Greenhill, Elean. *Museums and the Shaping of Knowledge*. London; New York: Routledge, 1992. Блестящий очерк ранней эволюции музеологического мышления дан в кн.: Daston, Lorraine; Park, Katharine. *Wonders and the Order of Nature 1150–1750*. New York: Zone Books, 1998.

**5)** Эта традиция держалась до 1931 года, когда на пост директора Британского музея был впервые назначен не библиотекарь. Только в 1972 году Постановлением о Британской библиотеке Британский музей и Британская библиотека были превращены в две независимые организации.

Карстен Шуберт

Удел куратора

Концепция музея от Великой французской революции до наших дней

Музей был вотчиной образованных дворян, и доступ в него был строго ограничен. Немецкий историк Вендеборн, посетивший Лондон в 1785 году, жаловался, что «человек, желающий посетить музей, должен сначала подать свои верительные грамоты в управление и лишь примерно через две недели может рассчитывать получить входной билет»<sup>6</sup>. До начала XIX века посещение музея регулировалось правилами дворцового и аристократического этикета. Даже когда ограничения были сняты, посетителям не разрешалось свободно осматривать экспонаты. Сотрудники музея водили посетителей по залам небольшими группами — с крайней неохотой и нигде не задерживаясь. Жалобы на спешку, с которой проводились подобные экскурсии, звучат рефреном в рассказах посетителей Британского музея XVIII века.

Даже в следующем столетии, когда ситуация стала постепенно исправляться, руководство музея продолжало рассматривать его как самоцель, а не как средство удовлетворения потребностей аудитории. Прошло еще довольно много времени, прежде чем утвердилось представление о том, что музей существует для публики.

Возможно, первым музеем в современном значении стал парижский Лувр. Построенный как дворец французских королей, он со временем превратился в хранилище огромной королевской коллекции. Идея сделать Лувр публичным музеем не была рождена Французской революцией: она обсуждалась еще в последние годы Старого порядка. Этот проект внимательнейшим образом рассматривался графом д'Анживилье, главноуправляющим королевских дворцов при Людовике XVI. Были закуплены картины для заполнения пробелов в королевской коллекции, организованы консультации с архитекторами на предмет реконструкции Большой галереи, которую предполагалось сделать более удобной для публичной демонстрации картин, и проведен тщательный опрос художников

<sup>6</sup> Цит. по: Wittlin, Alma S. *The Museum, Its History and Its Tasks in Education*. London: Routledge & Kegan Paul, 1949 [переиздание — 1970]. P. 113. Книга Альмы Виттлин признана музееведческой классикой и часто цитируется по сей день.

с целью определить наиболее подходящую кураторскую концепцию нового музея.

В итоге героические пятнадцатилетние усилия д'Анживилье закончились ничем. Потребовался революционный катаклизм, чтобы воплотить в жизнь идею радикально нового института. Нечего и говорить, что ключевая роль д'Анживилье в закладке фундамента будущего музея революционерами признана не была, и он умер в изгнании, всеми забытый.

10 августа 1792 года монархия пала, и уже через девять дней был выпущен декрет о превращении бывшего королевского дворца в публичный музей. С самого начала тесно связанный с целями и политическим курсом Французской республики, новый музей стал символом революционных завоеваний и программной декларацией — достоянием большинства, а не меньшинства (аристократов и образованных дворян), обещавшим всем гражданам совместное владение ранее недоступными культурными ценностями. Образование и просвещение больше не были привилегией горстки избранных — они стали доступны всякому, переступившему порог бывшего королевского дворца. Прежние классовые и культурные барьеры пали. Музей не только символизировал новый порядок, но и служил важным инструментом реализации революционной программы: именно через искусство публика узнавала историю революции, ее цели и устремления.

Музей должен был играть ключевую роль в формировании и развитии нового общества. Но когда 10 августа 1793 года, в первую годовщину республики, он открылся для зрителей, ничто в нем об этом не свидетельствовало. Экспозиция имела подозрительно дореволюционный облик и напоминала, как выразился драматург Габриэль Букье, «роскошные покои сатрапов и вельмож, сладострастные будуары куртизанок, кабинеты самопровозглашенных любителей»<sup>7</sup>.

<sup>7</sup> McClellan, Andrew. *Inventing the Louvre*. Cambridge: Cambridge University Press, 1994. P. 108.

Несколько месяцев спустя Жак-Луи Давид высказался более конкретно: «Музей — это вовсе не бесполезное собрание предметов роскоши и суетности, служащее лишь к удовлетворению любопытства. Надо, чтобы музей сделался школой большого значения»<sup>8</sup>. Судя по всему, музей и его критика шли рука об руку с самого начала.

На протяжении большей части революционного десятилетия велись яростные споры о том, каким должен быть музей, осложняемые постоянно меняющимися правилами игры. Музей испытывал финансовые сложности и страдал от недостатка площади — отчасти из-за того, что Большая галерея долгое время была закрыта на реконструкцию, в то время как коллекция росла, особенно когда в период наполеоновских походов в Париж потекли сокровища со всей Европы. Беспорядок усугубляли идеологические перемены и противоречия, раздиравшие революцию.

После учреждения в январе 1794 года Хранилища Музея искусств, были предприняты серьезные попытки привести музей в соответствие с целями революции, и картины, признанные «неподобающими», были удалены из экспозиции. Так, в хранилище отправилась большая часть цикла «Жизнь Марии Медичи» Рубенса, за исключением двух полотен, на которых для верности закрасили все символы королевской власти. Но скоро стало ясно, что это не выход. Противоречие между актуальной революционной программой и реакционным содержанием ряда произведений искусства прошлого преодолевалось путем замещения религиозных или идеологических интерпретаций чисто эстетическими и историко-художественными. Этот сдвиг позволил выставлять произведения, которые ранее считались реакционными и не соответствующими строгим, чтобы не сказать педантичным, стандартам Республики. Полностью цикл, посвященный Марии Медичи, был возвращен в экспозицию (без цензурных изменений) в 1815 году.

<sup>8</sup> Давид, Луи. Доклад в Конвенте о Хранилище Музея искусств // Речи и письма живописца Луи Давида. М.; Л.: Изогиз, 1933. С. 128.

Пока продолжались споры о методологии новой институции, в январе 1797 года Французский музей перешел в руки новой администрации и сменил название на Главный музей искусств, а в 1803 году был снова переименован — на сей раз в Музей Наполеона. Незадолго до этого, в ноябре 1802-го, Наполеон назначил нового директора музея. Им стал Доминик Виван Денон, что было довольно неожиданно: дипломат, придворный, бонвиван, порнограф и вообще мастер на все руки, Денон явно не подходил для столь ответственной должности, но его безграничный энтузиазм и неотразимое обаяние, судя по всему, произвели впечатление на императора. Это назначение совпало с поступлением в Париж несметных художественных сокровищ из Европы. В ходе наполеоновских завоеваний происходило систематическое изъятие лучших вещей из дворцовых собраний Бельгии, Италии, Австрии, Германии, а также Ватикана, так что всего за несколько лет в столице Франции фактически был собран весь постренессансный канон.

Если и были какие-то моральные сомнения по поводу массового разграбления художественного наследия других стран, вскоре они были отброшены. В 1803 году министр юстиции в письме Наполеону заметил, что «перемещение гениальных творений и их сохранение в стране Свободы будет содействовать развитию Разума и человеческого счастья»<sup>9</sup>.

До сих пор всякий раз, когда поднимается вопрос о возвращении культурных богатств, аргумент о сохранении играет ключевую роль<sup>10</sup>. Так, в 1989 году директор Британского музея, сэр Дэвид Уилсон, утверждал по поводу бенинских бронз: «В своей аргументации мы исходим <...> из чувства ответственности за культурное наследие, которое находится на нашем попечении в интересах будущего человечества...» В том же году в официальной публикации Британского

9) Hooper-Greenhill. Op. cit. P. 174.

10) Coombes, Annie E. *Ethnography, Popular Culture, and Institutional Power: Narratives of Benin Culture in the British Museum 1897–1992* // Gwendolyn, Wright (ed.). *The Formation of National Collections of Art and Archaeology*. Washington DC: National Gallery of Art, 1996. P. 154.

музея, содержащей основные принципы его политики, требование вернуть мраморы Элгина<sup>11</sup> было высокомерно квалифицировано как «нескончаемая мыльная опера»<sup>12</sup>. Денон, в свою очередь, оправдывал разграбление Европы заявлением о том, что «римлянам, поначалу грубым, удалось облагородить свою нацию пересадкой на ее почву всех достижений покоренной ими Греции. Так последуем их примеру и используем нашу победу, чтобы доставить <...> во Францию все, что может способствовать развитию воображения»<sup>12</sup>.

Денон не терял времени даром и немедленно приступил к работе. Всего через шесть недель после своего назначения он пригласил Наполеона посетить Лувр и осмотреть новую экспозицию картин Рафаэля. Директор был явно доволен результатом: «Это похоже на жизнеописание владыки над всеми художниками. Пройдя по галерее впервые, вы обнаружите, что это [новая развеска] внушает чувство порядка, поучительности и систематичности. Я намерен проделать то же самое со всеми школами, и через несколько месяцев посетитель музея сможет получить исторический курс по искусству живописи»<sup>13</sup>.

Центральное место в зале Рафаэля занимало «Преображение» (1518–1520), окруженное с двух сторон «Коронованием Марии» (1503) и «Святым семейством Франциска I» (1518). Вверху слева и справа висели две картины учителя Рафаэля, Пьетро Перуджино. Экспозиция также включала «Портрет Бальдассаре Кастильоне» (1514–1515) и несколько створок «Алтаря Бальони». Как объяснял Денон, картины отбирались так, чтобы «зритель с первого взгляда мог оценить широту гения художника, изумительную быстроту его развития и разнообразие жанров, в которых нашел выражение его талант»<sup>14</sup>.

Таким образом, творчество Рафаэля, представленное в этой небольшой ретроспективе, было проиллюстрировано несколькими его

<sup>11</sup>) Wilson, David M. The British Museum, Purpose and Politics. London: British Museum Publications, 1989. P. 114.

<sup>12</sup>) McClellan. Op. cit. P. 148.

<sup>13</sup>) Ibid. P. 140.

<sup>14</sup>) Ibid. P. 141.

картинами из числа наиболее прославленных. Выставка напоминала организацию рисунков художников в знаменитой «Книге рисунков» Джорджо Вазари<sup>15</sup>: действительно, своим вкусом и эстетическими суждениями Денон был в значительной степени обязан итальянскому маньеристу.

Однако коллекция античной скульптуры из Ватикана представляла гораздо меньше возможностей для использования метода, успешно освоенного в организации экспозиции картин в Большой галерее. Хотя эта коллекция и содержала практически полный канон классической скульптуры, представленный у Иоганна Винкельмана и в этом виде известный XVIII веку, она была значительно меньше собрания живописи, а установить ее надежную хронологию было невозможно, поскольку датировка античных памятников по стилистическим признакам еще только зарождалась. В довершение всех сложностей ученые уже начали понимать, что большая часть скульптур, объявленных Винкельманом вершиной греческой цивилизации, в действительности представляет собой римские копии. Система классификации Винкельмана и предложенная им хронология, весьма влиятельные в то время, были насквозь умозрительными и гадательными, имея под собой крайне мало веских доказательств. Существовала нехватка знаний, которую предстояло восполнить будущим поколениям. А Денону пришлось довольствоваться чисто эстетическим подходом: он просто скопировал устройство Ватиканского музея, откуда происходила большая часть скульптур.

Хотя, быть может, и не все разделы Большой галереи и музея в общем были столь же цельными, как зал Рафаэля, результат был признан весьма успешным. Денон создал экспозицию, основанную исключительно на хронологии, национальных школах и эволюции художников. Это был первый случай, когда центральную роль

<sup>15</sup>) Три полные страницы приведены в кн.: *Jaffé, Michael. The Devonshire Collection of Italian Drawings, Tuscan and Umbrian Schools. London: Phaidon Press, 1994. Nos 36, 37, 40.*

в экспонировании произведений искусства играли педагогические цели и художественно-историческая методология. Кроме того, Денону удалось самостоятельно осуществить переход от политико-идеологической организации музея к историко-документальной.

Увы, мечта Наполеона об универсальном музее имела недолгую жизнь, и после битвы при Ватерлоо в июне 1815 года и Венского конгресса большая часть произведений была возвращена законным владельцам. Счастливые десять лет Доминик Виван Денон управлял крупнейшей музейной коллекцией из когда-либо существовавших. Установление порядка в этом ошеломительном собрании было его высшим достижением и важнейшим вкладом в музеологию.

Хотя во многих отношениях Лувр и Британский музей развивались параллельно, между ними существовали принципиальные отличия, отражавшие разницу происхождения. В отличие от Лувра Британский музей никогда не был королевским дворцом, а его коллекция — экспроприированным королевским, церковным или аристократическим имуществом.

Оба музея возникли в результате изменения социальных условий и были призваны удовлетворить культурные потребности формирующегося класса буржуазии. Но хотя Лувр в период управления Денона выдвинул методологическую программу, которая будет служить образцом для европейских и американских музеев еще в первые десятилетия XX века, его политический радикализм был чрезмерным для остальной Европы. Необходимо было смягчить его идеи, дабы сделать их приемлемыми для институтов, появляющихся в столицах государств с монархическим строем. Книга Эдмунда Бёрка «Размышления о революции во Франции» (1790) ясно суммирует разделявшееся многими англичанами отношение к новой республике и к концепции музея. Англичанам сложно было без оговорок принять институт, родившийся, как они считали, из кровавой катастрофы Французской революции. Однако идея музея явно завладела их воображением, в особенности потому, что она отвечала культурным

устремлениям неаристократической элиты, сформировавшейся в Англии вследствие индустриальной революции.

Для того чтобы разрешить дилемму, потребовалось деполитизировать идею музея: отодвинуть на второй план революционное происхождение и радикальную политическую сущность этого института<sup>16</sup> и вместо этого акцентировать его образовательный и научный потенциал. Не менее эффективным средством было просто отложить употребление этой концепции до тех времен, когда ее неудобная связь с революционными событиями мало-помалу канет в лету. Отчасти это объясняет, почему лондонская Национальная галерея, по сути составляющая пару с Британским музеем, была учреждена только в 1824 году и формировалась так долго и трудно<sup>17</sup>.

Впрочем, всякие колебания по поводу революционных истоков музея были вскоре устранены осознанием его большого потенциала в начавшемся соревновании между европейскими национальными государствами.

На протяжении большей части XIX столетия Британия и Франция были поглощены империалистической экспансией и борьбой за мировое господство. Культурными символами этой борьбы стали Лувр и Британский музей, к которым с некоторым опозданием добавился Берлинский музей, после того как в 1870-х годах Германия тоже включилась в колониальное соперничество.

Музеи свидетельствовали о разнообразных культурных притязаниях своих наций. Они способствовали формированию родословной, представляющей эти страны в качестве моральных и политических наследников великих империй прошлого. Представители музеев при

<sup>16</sup>) Возможно, это объясняет то неодобрение, которое по сей день вызывают попытки политического вмешательства в дела музеев, по крайней мере в Великобритании. Так, когда Маргарет Тэтчер из политических соображений назначила в музеи своих доверенных лиц, это вызвало глубокое недовольство, в то время как во Франции политическое вмешательство в музейные дела считается само собой разумеющимся и почти не комментируется.

<sup>17</sup>) См.: *Duncan, Carol. Putting the "Nation" in London's National Gallery* // Wright (ed.). Op. cit. P. 101–111.

поддержке дипломатов, армий и флотов прочесывали весь мир в поисках культурных богатств<sup>18</sup>. Франция и Англия часто боролись за обладание одними и теми же археологическими находками: так, Розеттский камень был обнаружен французами, но в итоге попал в Англию после поражения Наполеона в битве при Абукире. Французы предприняли массу усилий, чтобы перехватить мраморы Парфенона на их долгом и опасном пути из Афин в Лондон; немцы, англичане и французы пытались опередить друг друга в попытках добраться до шумерских дворцов и разобрать их раньше, чем это сделают конкуренты<sup>19</sup>.

Музеи изображали своих политических хозяев в роли хранителей мировой культуры, спасающих памятники, которые на их родине были заброшены и даже находились под угрозой разрушения. Музеи стали слугами империализма: по сей день отпечаток этого наследия лежит на крупнейших музеях Запада.

Самыми разоблачительными и лучше всего сохранившимися образцами этой империализации музея служат египетские залы в Лувре, относящиеся к периоду реставрации Бурбонов: Лувр к этому времени, что неудивительно, вновь сменил имя и стал называться Музеем Карла X. Цикл стенописей в египетских залах, задуманный египтологом Жаном-Франсуа Шампольоном и реализованный под его непосредственным наблюдением, прославляет французское культурное превосходство. Он связывает новую династию Бурбонов с четырьмя тысячелетиями египетской истории, тем самым утверждая идею непрерывности и стабильности и в то же время оправдывая французские колониальные завоевания и мысль о превосходстве белой расы. Заметим, что в рамках этого проекта, как и в случае деноновского Музея Наполеона, благополучно сосуществовали совершенно разные политические и научные задачи.

<sup>18</sup>) О том, как это осуществлялось в конкретной стране, см.: *France, Peter. The Rape of Egypt: How the Europeans Stripped Egypt of its Heritage. London: Barrie & Jenkins, 1991.*

<sup>19</sup>) Рассказ об этом эпизоде приводится в кн.: *Russell, John Malcolm. From Nineveh to New York. New Haven; London: Yale University Press, 1997. P. 17–51.*

Британский музей в первой половине XIX века не имел столь откровенно пропагандистского характера, как Лувр, — возможно, потому, что британцы были в это время куда более уверены в своих империалистических амбициях. Они не нуждались в громогласных и хвастливых заявлениях, к которым прибегали французы, все еще пребывавшие в неуверенности относительно собственной национальной идентичности и политической стабильности после потрясений революции и наполеоновских войн.

Истинное дитя своего времени, британский куратор XIX века привнес в свою профессию последовательно дарвинистский подход. Он был скорее систематиком, чем историком искусства, и его мышление определялось идеей эволюционной художественной цепи. Искусство понималось им как магистраль, ведущая к вершине — греческой классике, а музей — как собрание «образцов», иллюстрирующих эту родословную. Официальный путеводитель Британского музея, изданный в 1875 году, использует термин «образцы» как для естественнонаучных объектов, так и для созданий человеческих рук.

Эстетическая оценка при этом существенного значения не имела: произведения искусства не рассматривались с точки зрения своих собственных качеств, а были интересны лишь степенью своего отклонения от идеала греческой классики, воплощенного в мраморах Элгина.

Сделанные в XIX веке фотографии залов Британского музея демонстрируют викторианскую склонность к загроможденным и темным интерьерам. Даже снятые в 1870-х годах греко-римские залы производят впечатление не столько упорядоченной музейной экспозиции, сколько кладовых, забитых всевозможным добром<sup>20</sup>. Никто, кажется, даже не пытался выступить посредником в знакомстве посетителей с произведениями искусства. Предполагалось, что те, кто пришел в музей, знают, что искать: куратор мыслил зрителя по своему образу и подобию. Если раньше отбор достойных осуществ-

<sup>20)</sup> Jenkins, Ian. *Archaeologists and Aesthetes in the Sculpture Galleries of the British Museum 1800–1939*. London: British Museum Press, 1992. P. 132–133.

влялся посредством дворцового и аристократического этикета, то теперь ему на смену пришло знание.

Музеи XIX века отмечены навязчивой кураторской фиксацией на хронологии, которая берет верх над всеми прочими способами упорядочения материала. Стремление к полноте экспозиции было настолько властным, что побуждало заполнять лакуны коллекций гипсовыми слепками, составлявшими неотъемлемую часть большинства музейных собраний той эпохи. Их постепенно исключали из экспозиции, так что к 1920-м годам они в основном исчезли. Этикетаж был в лучшем случае небрежным, а чаще вообще отсутствовал.

С течением времени выставочные залы Британского музея все больше заполнялись экспонатами. К 1857 году проблема стала настолько острой, что недавно приобретенные части мавзолея в Галикарнасе (Малая Азия) хранились во временных деревянных строениях (вскоре замененных конструкцией вроде оранжереи) в колоннаде Грейт-Рассел-стрит. В 1860 году газета *Evening Standard* иронически писала, что «если бы Постановление о перенаселенных меблированных комнатах распространялось на неодушевленные объекты <...> попечительский совет Британского музея попал бы под наблюдение полиции. Музей продолжают осаждают новые жильцы, коим он может предложить лишь постель из соломы под временным навесом»<sup>21</sup>.

Возможно, образ Британского музея как пыльного и забитого до отказа склада родился в поздневикторианскую эпоху. Посещаемость была столь велика, что ушло немало времени, прежде чем началась реорганизация. Наконец, в 1880-е годы отдел естественной истории переехал в Южный Кенсингтон, экспозиция была разрежена и из нее исчезли слепки, ранее соседствовавшие с оригиналами. Произведения искусства обрели признание сами по себе — а не в качестве «образцов» — и получили в свое распоряжение немного свободного пространства. Однако акцент по-прежнему ставился на их исторические, а не

<sup>21)</sup> Caygill, Marjorie. *The Story of the British Museum*. London: British Museum Publications, 1981. P. 56.

эстетические аспекты, и по-прежнему безраздельно господствовала грекоцентристская концепция античности: в Британском музее центральное положение в качестве апофеоза античной культуры занимали мраморы Парфенона; произведения всех прочих цивилизаций трактовались как ступени, ведущие к этой вершине.

Еще в 1852 году Ричард Вестмакотт-младший, профессор скульптуры Королевской академии художеств, выступая перед парламентом, заявил, что мраморы Элгина «являются изящнейшими вещами в мире. Ничего подобного мы никогда больше не увидим». Ниневийские скульптуры, говорил он, это «скорее диковинки, чем произведения искусства» и «никому не придет в голову штудировать египетское искусство. Что же касается культур, стоящих на грани азиатского варварства, например китайской, то для художника лучше вообще не смотреть на их искусство»<sup>22</sup>.

Но по мере расширения Британской империи в музей стало поступать все больше произведений, которые не вписывались в жесткие рамки грекоцентристской концепции: количество этих свидетельств уже не позволяло их игнорировать. Открытие в 1914 году китайской и индийской галерей с их эдвардианским великолепием сигнализировало об окончательной эмансипации азиатского искусства. В начале XXI века, с переездом Британской библиотеки из Блумсбери и реконструкцией центрального двора музея по проекту Нормана Фостера, искусство Африки, Океании и Южной Америки также наконец обретет постоянное место в его экспозиции.

Процесс беспрецедентного роста и непрерывной экспансии больших европейских музеев в основном подошел к концу в 1900-х годах. Эти институты являлись продуктом имперского мышления, и лишь в условиях империализма можно было лишать целые нации их культурного наследия. В начале XX века идеологический климат изменился, и подобный подход стал невозможен. Состязание за мировое господство между Францией, Германией и Англией прекратилось:

**22)** Jenkins. Op. cit. P. 199.

Франция с неохотой отказалась от своих фантазий, Британия медленно погружалась в состояние славного упадка, а Германия свернула свою активность в этом направлении, предприняв, однако, две катастрофические попытки возобновления экспансии в виде мировых войн.

Народы Африки и Азии, так долго находившиеся во власти оккупировавших их государств, один за другим провозгласили независимость и мало-помалу начали заново отстраивать свои безжалостно разрушенные национальные идентичности. Поскольку открытие собственной национальной истории играло в этом процессе важную роль, они не желали больше мириться с массовым разграблением своих культурных богатств бывшими колониальными хозяевами и стали предпринимать героические усилия, чтобы приостановить вывоз памятников культуры, а в каких-то случаях даже вернуть уже вывезенное<sup>23</sup>.

В итоге поток предметов, поступающих в западные музеи, превратился в ручеек, что повлекло переориентацию с приобретения и расширения на изучение и экспонирование уже приобретенного<sup>24</sup>. Хотя во второй половине XIX века экспозиции понемногу становились более дружественными к посетителям, эти изменения были едва ли сопоставимы с радикальным переосмыслением кураторских концепций, которое имело место в первые десятилетия нового столетия. Музейное дело пережило в это время подлинную революцию.

«Мраморы Парфенона, будучи величайшим из существующих собраний оригинальной греческой скульптуры и уникальным памятником ее первой зрелости, прежде всего являются произведениями

**23)** Самым известным примером служит продолжающаяся по сей день борьба Греции за возвращение мраморов Элгина. См.: *St Clair, William. Lord Elgin and the Marbles / Second, revised edition. Oxford; New York: Oxford University Press, 1998.*

**24)** Прежний колониальный подход сохранялся в виде традиции «дележа» находок между финансирующим раскопки музеем и страной, где они ведутся. Так, североамериканские музеи приобрели многие из своих египетских коллекций в начале XX века именно благодаря подобному распределению. И даже в 1920 году вилла Боскореале близ Помпей лишилась своих стенных росписей, распределенных между нью-йоркским музеем Метрополитен, Лувром и музеями Неаполя, Брюсселя и Амстердама.

искусства. По сравнению с этим их бывшее декоративное назначение в качестве украшения архитектуры <...> представляет случайный и незначительный интерес <...>»<sup>25</sup>. Такими словами трое археологов — Бернард Ашмол, Джон Бизли и Дональд Робертсон — начали в 1928 году свой отчет «Королевской комиссии национальных музеев и художественных галерей», посвященный вопросу о ремонте скульптур Парфенона. Этот отчет означал полную отмену столетней традиции и привел спустя пять лет к созданию Джоном Расселом Поупом<sup>26</sup> Галереи Дювина, где по сей день и выставлены мраморы Элгина. Впервые скульптуры рассматривались не как образцы, выставляемые вместе с гипсовыми слепками тех частей, которые остались в Афинах или попали в другие места, но прежде всего как произведения искусства. Впервые эти мраморы демонстрировались сами по себе, а все документальные и сопроводительные материалы были перенесены в смежный зал.

Эта перемена затронула не только памятники Парфенона. На рубеже столетий сместились общие акценты экспозиции. Музеи постепенно превращались в места, где основное внимание сосредоточено на эстетически-познавательном опыте, а не только на научно-исследовательских задачах.

Двойной потенциал музеев в качестве пространств массового образования и символов национальной славы с самого начала признавался как кураторами, так и политиками. Возникающее отсюда напряжение между образовательными и пропагандистскими целями продолжает оказывать влияние на методологию и статус этих учреждений: до сих пор эта дихотомия в значительной степени определяет структуру и самосознание музеев.

**25)** Jenkins. Op. cit. P. 225.

**26)** Джона Рассела Поупа можно назвать штатным архитектором Дювина: в 1929–1930 годах он спроектировал галерею Дювина в Тейт, а в 1931-м перепланировал особняк Фрика на 5-й авеню в Музей Фрика. Впоследствии Дювин уговорил другого своего крупного клиента, Эндрю Меллона, заказать Поупу проект Национальной галереи в Вашингтоне, работа над которым началась в 1936 году. См. ч. 1, гл. 4 настоящей книги.

Сложная идеологическая конструкция, которая лежала в основе музея при его возникновении, была с легкостью «забыта» не из-за какого-то всеобщего заговора: это стало косвенным результатом практических соображений. По прошествии времени очевидно, что внутренние противоречия нового института игнорировались ради использования всех преимуществ предлагаемой им методологии. На первых порах было трудно понять, что музей далек от объективности и сформирован политическими и социальными факторами. Музеология как систематическое исследование природы и методов новой институции появилась гораздо позднее, когда музей уже приобрел историю. Но в первое столетие этой истории фундаментальные предпосылки, на которых базируется музей, не вызывали вопросов и не анализировались. И лишь много позже самоанализ и самокритика стали неотъемлемой частью музейной практики.

### 3. Берлин, 1900–1930

В то время как музеи Парижа и Лондона были засыпаны приобретениями, Берлин отставал как в количестве, так и в качестве своих коллекций. В общеевропейском политическом ландшафте прусская столица всегда оставалась, по большому счету, захолустьем, но провозглашение Германской империи в 1871 году изменило эту ситуацию, пробудив небывалую жажду политического и культурного влияния, в результате чего Германия с опозданием включилась в соревнование за колониальное «место под солнцем». Ее желание догнать в культурном плане Англию и Францию привело к подъему кураторской активности в таком масштабе, что уже через несколько десятилетий берлинские музеи успешно конкурировали с лондонскими и парижскими.

Значительный вклад в этот успех внес Вильгельм фон Боде, назначенный младшим хранителем Прусского государственного

музея в Берлине через год после провозглашения Германского рейха. В 1880 году благодаря своей неистощимой энергии и исследовательскому таланту он стал директором отдела живописи и скульптуры. Юрист по образованию, Боде был специалистом-самоучкой в области голландской и фламандской живописи XVII века, итальянского Возрождения и прикладного искусства, сочетавшим тонкий эстетический вкус с выдающимися аналитическими способностями.

Боде ловко вел дела с торговцами, ему блестяще удавалось убеждать частных коллекционеров делать щедрые подарки, что обеспечило Берлинский музей нескончаемым потоком даров и пожертвований. Несмотря на напряженную административную работу, он продолжал заниматься наукой, и с его авторитетом специалиста по итальянскому искусству мог соперничать только Бернард Беренсон — американский экспатриант, обосновавшийся во Флоренции и весьма озабоченный этой конкуренцией. Между 1897 и 1905 годами Боде опубликовал (совместно с Хофстеде де Гроотом) полный каталог картин Рембрандта — результат двадцати пяти лет напряженных новаторских изысканий, на которых по сей день основываются наши представления о голландском живописце.

К рубежу столетий Боде был признан во всем мире как крупнейший музейный эксперт и историк искусства своего времени. Во многих отношениях его способность использовать политическую и идеологическую конъюнктуру в исследовательских и эстетических целях напоминала опыт Денона (и Шампольона) столетней давности. Благодаря неутомимым усилиям Боде берлинская коллекция значительно выросла, и к концу XIX века столица Германии могла похвастаться одним из крупнейших европейских собраний живописи, скульптуры и декоративно-прикладного искусства.

В сфере собирательства древностей успехи были не менее впечатляющими. Прибытие в Берлин Пергамского алтаря в 1878 году явилось не только художественным триумфом, но и событием громадной национальной важности. Как воодушевленно заметил историк искусства Якоб Буркхардт, с приобретением алтаря «Берлин стал одним из главных

мировых центров художественного паломничества»<sup>27</sup>. Среди других приобретений достаточно назвать легендарные находки Генриха Шлимана из Трои («клад Приама»), ворота Иштар из Вавилона и ряд важных памятников, найденных при раскопках Олимпии и Амарны. Олимпийская экспедиция 1880 года под руководством Эрнста Курциуса представляла собой первые систематические раскопки целого античного города и по сей день остается замечательным образцом археологической точности. А находки в Амарне увенчались открытием одной из самых поразительных глав в истории египетского искусства и культуры: древнеегипетская цивилизация утратила былую неизменность и монолитность в глазах историков. В 1904 году в Берлинском музее был учрежден исламский отдел, а в 1907-м — отдел дальневосточного искусства.

На рубеже веков музеи Берлина вышли на универсальный уровень. Океания, Америка, Африка, Дальний Восток (Япония и Китай), Древний Египет, Ближний Восток, Исламский мир, Греция и Рим, Раннее христианство, Средние века, Ренессанс и Постренессанс — не было такой цивилизации или периода в истории человечества, которые не были бы представлены в немецкой столице.

Одним из проектов, особенно близких сердцу Боде, стал Музей Кайзера Фридриха, построенный под его пристальным контролем между 1897 и 1904 годами<sup>28</sup> (и переименованный в его честь в 1956-м<sup>29</sup>): именно здесь он предложил совершенно новый способ экспонирования произведений искусства. Предметы группировались теперь не по категориям — картины с картинами, скульптуры со скульптурами и т. д., — а по историческим периодам. Скажем, картины эпохи Возрождения были выставлены с современными им скульптурой и мебелью, французская живопись — с мебелью эпохи Людовика XIV,

**27)** Gaehtgens, Thomas W. The Museum Island in Berlin // Wright (ed.). Op. cit. P. 68.

**28)** Здание было спроектировано Эрнстом Эберхардом фон Ине, но по сути являлось результатом сотрудничества архитектора и Боде.

**29)** Есть предположение, что сделано это было не столько ради того, чтобы почтить память Боде, сколько с целью избавиться от имени поносимого императора из династии Гогенцоллернов.

Людовика XV и Людовика XVI, а живопись голландского барокко соседствовала с медалями и резьбой по дереву того же периода.

Часто музейные залы включали в себя элементы архитектурной отделки — потолки, камин, двери — того же времени, что и выставленные в них произведения искусства. Предметы разных категорий дополняли друг друга, что создавало более широкое представление о художественном и интеллектуальном Umfeld<sup>iv</sup>, в контексте которого они появились. За короткое время Музей Кайзера Фридриха получил широкое признание, и его методологию стали использовать кураторы всего мира. Боде показал, что можно преодолеть таксономический подход, свойственный XIX веку, и создать содержательную и информативную экспозицию, не жертвуя при этом эстетическими соображениями.

В 1905 году Боде был назначен директором всех берлинских музеев и сохранял эту должность вплоть до ухода на пенсию в 1920 году. Он немедленно стал применять методологию, выработанную в Музее Кайзера Фридриха, ко всем подведомственным ему институтам.

Генеральный план, представленный им в 1907 году (*Denkschrift betreffend Erweiterungs- und Neubauten bei den Königlichen Museen in Berlin*<sup>v</sup>) должен был превратить музеи Берлина в самые методологически прогрессивные институты подобного рода. В центре плана Боде находился Музейный остров<sup>30</sup> со Старым музеем<sup>31</sup>, служившим в XIX веке образцом для музейных зданий всей Европы, Новым музеем<sup>32</sup>, Национальной галереей<sup>33</sup> и Музеем Кайзера Фридриха.

К ним Боде добавил новое здание в западной части острова — музейный комплекс Пергамон. Его южное крыло должно было принять

**30)** Подробный обзор берлинских музеев см. в кн.: Zimmermann, Michael F., et al. *Berlins Museen: Geschichte und Zukunft*. München; Berlin: Deutscher Kunstverlag, 1994. О Музейном острове см. также: Gaehdgens, Thomas W. *Die Berliner Museumsinsel im Deutschen Kaiserreich*. München; Berlin: Deutscher Kunstverlag, 1992.

**31)** Спроектирован Карлом Фридрихом Шинкелем и построен в 1824–1928 годах.

**32)** Проект Фридриха Августа Штюлера. Строился в 1843–1846 годах, интерьеры закончены в 1855-м, открылся для публики в следующем году.

**33)** Также спроектирован Штюлером, построен в 1852–1862 годах.

ближневосточные древности, северное крыло — немецкое искусство, а центральная часть — Пергамский алтарь и греко-римскую архитектуру и скульптуру. Такое сочетание может показаться странным, но оно было отнюдь не случайным, тонко намекая — в империалистическом духе той эпохи, — что искусство Германии сопоставимо с искусством Древней Месопотамии и Греции. Здание было спроектировано архитектором Альфредом Месселем в 1907 году, но его внезапная смерть в 1909-м привела к изменениям в проекте. Работа продвигалась медленно, прерывалась в связи с Первой мировой войной и последовавшим затем экономическим кризисом, пока наконец музей не был открыт для публики в 1930 году.

В своем итоговом воплощении Пергамон демонстрирует существенный прогресс в экспонировании греческой и римской античности. Хотя проект Месселя, переработанный Людвигом Хоффманом, по-прежнему восходил к классическим моделям, эти отсылки, по крайней мере в интерьере, присутствовали лишь в виде намеков. Продолжительная эволюция проекта, занявшая почти четверть столетия, пошла ему на пользу, позволив усвоить последние достижения архитектурной мысли, так что в итоге музей приобрел ясность и строгость чуть ли не в духе Баухауса. Лишенный прикрас простор музейных залов, должно быть, воспринимался в то время как нечто шокирующее. Красноречиво сравнение Пергамона с античными залами Британского музея. Викторианские сумрак и переполненность уступили место простоте и разреженности. В залах Пергамона не осталось и следа дополнительного декора и попыток орнаментации: стены стали светлыми, освещение — функциональным, пьедесталы — минималистически сдержанными. Мраморные скульптуры и другие работы были размещены с максимальной для них выгодой. Это был новый взгляд на классическую скульптуру: антики больше не служили примерами, иллюстрирующими некий подразумеваемый нарратив или хронологию, а рассматривались как самостоятельные произведения искусства.

Не ограничившись проектами для Музейного острова, Боде задумал второй музейный комплекс, расположенный в берлинском пригороде Далем, с целью собрать там все неевропейские коллекции (Африку, Азию, Океанию, американскую археологию и т. д.). Здания были спроектированы Бруно Паулем и частично построены в 1911–1916 годах. Комплекс так и не был завершен; его отстроенные здания служили хранилищами до начала Второй мировой войны. После войны в них разместились те части коллекций с Музейного острова, которые попали в руки западных союзников и были возвращены в Западный Берлин в 1950-х годах.

Боде не только обладал выдающимися способностями в областях, интересовавших его лично, но и умел поставить нужного человека заведовать сферой, остававшейся за рамками его компетенции.

В 1896 году директором Национальной галереи — музея искусства XIX века — был назначен Хуго фон Чуди. Это оказалось правильным выбором. Чуди не только приумножил и реорганизовал собрание Национальной галереи (в процессе смещения акцентов с резко националистического к эстетическому<sup>34</sup>), но также стал первым директором музея в Германии, который начал покупать работы импрессионистов, все еще вызывавшие противоречивые суждения. В 1897 году он приобрел «Мельницу в Понтуазе» Сезанна<sup>35</sup>, первую картину этого художника, вошедшую в состав музейной коллекции.

Достижения Чуди вызвали подозрения и неодобрение германского императора Вильгельма II, грозно заявившего, что для него не существует «искусства, которое забывает свою патриотическую миссию и обращается исключительно к глазам знатока». Когда в 1908 году Чуди представил на утверждение императора картину Делакруа — все

**34)** О возникновении Национальной галереи см.: Forster-Hahn, Françoise. Shrine of Art or Signature of a New Nation? The National Gallery(ies) in Berlin 1848–1968 // Wright (ed.). Op. cit. P. 78–99.

**35)** «Мельница в Понтуазе» (1881; холст, масло, 74×91 см; № 324 в каталоге Вентури и № 423 в каталоге Ревалда). Картина избежала нацистской кампании по изъятию и продаже произведений, благополучно пережила войну и по-прежнему находится в собрании Национальной галереи.

Карстен Шуберт

Удел куратора

Концепция музея от Великой французской революции до наших дней

приобретения Национальной галереей должны были получать одобрение императора, — Вильгельм II воскликнул: «Директор может показывать подобные вещи правителю, который ничего не смыслит в искусстве, но не мне!»<sup>36</sup> В конце концов конфликт обострился настолько, что Чуди был отправлен в отпуск. Он оставил свой пост в Национальной галерее в 1909 году и стал директором Старой Пинакотеки в Мюнхене. До своей преждевременной смерти в 1911 году Чуди успел приобрести для баварской столицы более сорока картин и скульптур Гогена, Ван Гога, Тулуз-Лотрека, Родена, Майоля, Боннара и Матисса, а также три работы Сезанна и «Завтрак в мастерской» (1868) Мане. Большая часть этих вещей до сих пор хранится в Мюнхене.

Если Вильгельм II надеялся, что преемник Чуди будет более покладистым, его ждало горькое разочарование: вкусы Людвига Юсти, нового директора, выбранного Боде, были еще более прогрессивными, чем у его предшественника. Юсти сходу начал покупать постимпрессионистов, кубистов и немецких экспрессионистов в беспрецедентных масштабах.

В 1919 году, когда Первая мировая война окончилась, а Вильгельм II находился в ссылке, собрание Национальной галереи наконец переросло свой дом на Музейном острове. Юсти объединил два монографических музея, посвященные, соответственно, Шинкелю и прусскому классицисту Рауху, и перенес искусство XX века во Дворец кронпринцев. От многих не укрылась ирония этого шага. Искусство, к которому Вильгельм II питал столь глубокое отвращение, разместилось там, где он рос, будучи принцем, и где, в свою очередь, жил его сын, готовясь занять престол, чего так и не случилось.

В период между двумя мировыми войнами Дворец кронпринцев стал олицетворением смелого и преданного коллекционирования, домом для немецкого и интернационального авангарда того времени. Если бы он не оставался по сути филиалом Национальной галереи,

**36)** *Rewald, John. The Paintings of Paul Cézanne: A Catalogue Raisonné / Vol. 1. London, New York: Thames and Hudson, 1996. P. 325.*

можно было бы назвать его первым музеем, посвященным исключительно современному искусству, опередившим нью-йоркский Музей современного искусства почти на десятилетие.

При Бодe берлинские музеи стали влиятельной моделью кураторской практики: методы и технологии, применяемые в них, получили распространение по всему миру. Какой бы ни была исходная политическая программа, подспудно определявшая их формирование, в конечном счете репутация берлинских музеев базировалась на безупречном, образцовом знании и на музеологии, укорененной в либерализме и широких взглядах. Эти достижения были феноменальными по любым стандартам, но они выглядят особенно впечатляюще, когда мы рассматриваем их в свете экономической ситуации и превалирующего политического климата Германии. Бодe и его преемники держались своего курса, несмотря на постоянно меняющиеся и часто неблагоприятные условия: вильгельмианскую реакцию, Первую мировую войну, послевоенную инфляцию и экономический кризис, медленный и угрожающий подъем фашизма — цепь событий, прерванную лишь на несколько золотых лет Веймарской республики.

Приход к власти нацистов оборвал традицию Бодe. Гитлер и его приспешники с глубоким подозрением относились к любым культурным институтам, и неудивительно, что Дворец кронпринцев стал одной из первых институциональных жертв нацистов. Разумеется, они не могли долгое время выносить экспозицию ненавистного модернистского искусства в самом сердце прусской державы, на Унтерден-Линден. Самая радикальная перевеска во Дворце кронпринцев, во время которой все картины импрессионистов были перенесены в Национальную галерею, так что теперь все внимание было сосредоточено на работах постимпрессионистов, кубистов и экспрессионистов, по иронии судьбы совпала с окончательным захватом власти Гитлером в 1933 году. Во время предварительного просмотра новой экспозиции Геббельс и Руст (министр образования) пришли в ярость от увиденного,

**Карстен Шуберт**

**Удел куратора**

**Концепция музея от Великой французской революции до наших дней**

и в июне Юсти было официально предложено уволиться. Когда он отказался, его по распоряжению Геббельса отправили в «бессрочный отпуск, с немедленным вступлением в силу».

Нацистская «унификация»<sup>37</sup> немецкой культуры шла семимильными шагами. В августе 1933 года «музейные работники» Рейха встретились на конференции в Майнце, где приняли зловещую резолюцию: «Музеи должны присоединиться к решению великой задачи и приложить все свои силы к формированию нации из аморфной массы населения»<sup>37</sup>.

В течение нескольких месяцев, когда нацисты прибирали к рукам власть, были, среди прочих, уволены директора музеев в Билефельде, Эссене, Мангейме, Любеке и Гамбурге. Это были люди исключительных достоинств, преданные своему делу, создавшие в подведомственных им институтах коллекции, в некоторых случаях по своему объему и радикальности превосходившие даже Дворец кронпринцев. На их места были назначены открытые сторонники нацизма, которые охотно следовали официальному курсу и всячески старались выказать свою благодарность за эти назначения: к концу 1933 года по всей Германии прошло не менее десяти крупных выставок, дискредитирующих авангардное искусство. Основанные на коллекциях местных музеев, эти пропагандистские обзоры были несравнимы по масштабу с печально известной выставкой «Дегенеративное „искусство“» (Entartete Kunst), но они прошли почти на четыре года раньше: культурный климат менялся гораздо быстрее, чем это обычно считается. Одним из самых провидческих и мрачных отчетов об этом периоде потомки обязаны непосредственному очевидцу тех событий — Альфреду Г. Барру, который, взяв отпуск в Музее современного искусства, провел четыре месяца в Штутгарте, где стал свидетелем прихода к власти нацистов<sup>38</sup>.

**37)** Schulz, F. T. Die Notwendigkeit der Umgestaltung unserer Museen [«О необходимости изменения наших музеев»] // *Museumskunde Journal*. 1933. Цит. по: Wittlin. Op. cit. P. 161.

**38)** См.: Barr Jr., Alfred H. *Art in the Third Reich — Preview, 1933* // Barr Jr. *Defining Modern Art*. New York: Harry N. Abrams, 1986. P. 163–175.

Но одно дело — провинция, где нацисты могли действовать быстро и грубо, а другое — Берлин. В июле 1933 года преемником Юсти на посту директора Национальной галереи и Дворца кронпринцев стал Алоиз Шардт. Ранее работавший под началом Юсти, а затем занимавший пост директора музея в Халле, Шардт был известным сторонником модернизма и сделал все возможное, чтобы спасти экспозицию современного искусства.

Он перенес импрессионистов обратно во Дворец кронпринцев и удалил из экспозиции наиболее радикальные произведения: в ней больше не осталось работ Кандинского, отправились в запасники картины Бекмана, а экспрессионисты были представлены только пейзажами. Под давлением нацистов он довел до абсурда идею построения родословной немецкого искусства, проведя ее от готики к экспрессионизму и назвав в одной из лекций итальянскую поездку Альбрехта Дюрера 1494 года «ошибкой художника». Но этого было недостаточно, и когда Руст в ноябре 1933 года инспектировал новую экспозицию, он не дал разрешения на открытие Дворца кронпринцев.

Шардт слегка поколдовал над экспозицией, нацисты поворчали, и музей чудесным образом открылся и оставался открытым, с отдельными перерывами, на протяжении последующих двух лет. В 1936 году Шардт получил передышку благодаря олимпийским играм: поглощенное заботой о том впечатлении, какое оно произведет на мировое сообщество, фашистское правительство явно не желало предпринимать решительные шаги до тех пор, пока всеобщее внимание сосредоточено на Берлине. Но как только иностранные гости покинули столицу, Геббельс тут же перешел к действию и 30 октября приказал закрыть Дворец кронпринцев.

В ноябре того же года Геббельс учредил Имперскую палату культуры (Reichskulturkammer), установив тем самым полный контроль над любыми проявлениями культурной жизни в Германии. Каждый человек, занятый в художественной сфере — в визуальном искусстве, литературе, кино, театре, музыке и журналистике, — должен был

получить в ней регистрацию, от которой зависело его право писать тексты, картины или музыку.

Весной следующего года началась подготовка к печально известной выставке «Дегенеративное „искусство“». Специально сформированная комиссия осмотрела публичные собрания современного искусства по всей стране. Она конфисковала 16 000 произведений, которые были доставлены на улицу Коперника в Берлине, где для этой цели был специально арендован склад. Нацисты, всегда старавшиеся придать своим действиям видимость законности, приняли 31 мая 1938 года закон, превративший конфискацию в экспроприацию: правительство стало единственным владельцем этого собрания. Работы были рассортированы по рыночной ценности, часть их была отобрана для запланированной выставки. Вещи, признанные подлежащими продаже, переправили в замок Нидерштайн за пределами Берлина. Их реализация — включая известный аукцион в галерее Фишер в Люцерне<sup>39</sup> — продолжалась вплоть до июня 1941 года. Более 5 000 работ, оставшихся на улице Коперника и признанных лишенными коммерческой ценности, были сожжены 20 марта 1939 года во внутреннем дворе берлинской пожарной станции в рамках учебных мероприятий.

Геббельс, который, как обычно, старался не просто уничтожить, но и унижить противника, вскоре задумал сделать из Дворца кронпринцев музей официального, одобренного нацистами искусства, фактически филиал мюнхенского Дома искусства. Но его план не осуществился, и Дворец кронпринцев, превратившийся к этому времени в собственную тень, был в конце концов передан Академии художеств<sup>40</sup>.

Пятьдесят лет самоотверженного и напряженного труда потратил Боде, чтобы воплотить в жизнь свой план относительно берлинских

**39)** С этого аукциона, проведенного 30 июня 1937 года, были проданы важные работы Матисса, Пикассо, Бекмана, Кирхнера и многих других художников.

**40)** Дворец кронпринцев был полностью разрушен во время войны и восстановлен в 1968–1969 годах как официальная гостиница для членов правительства ГДР.

музеев, и большая часть этого плана, связанная, в частности, с комплексом Далема, осталась нереализованной. Он умер в 1929 году и поэтому не увидел, как результаты всех его трудов подверглись разрушению в годы нацизма и Второй мировой войны.

Эвакуация собраний Музейного острова в 1939 году, в начале войны, стала зачином пятидесятилетней саги, не закончившейся по сей день<sup>41</sup>. В результате бессмысленных, прямо-таки вагнерианских приказов Гитлера сражаться до конца против наступающих на Берлин войск союзников Музейный остров стал частью последней линии обороны столицы. 2 мая 1945 года, после продолжительного сражения, русские наконец заняли дымящийся комплекс. Последовавший за этим осмотр выявил масштабные разрушения. Пергамон и Национальная галерея были сильно повреждены, но все же поддавались реконструкции, интерьеры Шинкеля в Старом музее восстановлению не подлежали, Музей Кайзера Фридриха частично сгорел, а сильнее всего пострадал Новый музей. До конца столетия он оставался в руинах<sup>42</sup>. Правительство ГДР предприняло героические попытки его реконструкции, но из-за финансовых трудностей, которые испытывал коммунистический режим, этот процесс затянулся и так ничем и не закончился. В настоящее время осуществляется программа полного восстановления здания под руководством английского архитектора Дэвида Чипперфилда.

Значительные разрушения затронули не только здания и хранившиеся в них собрания: сама музейная практика в Германии оказалась дискредитирована, а ее эпохальная родословная подорвана.

После войны никто из немецких кураторов не выступил в роли наследника Боде. Восточногерманские кураторы следовали новому

<sup>41</sup> Наиболее полный и авторитетный отчет о послевоенной саге, пережитой собраниями берлинских музеев, см. в кн.: *Nicholas, Lynn H. The Rape of Europe*. New York: Alfred A. Knopf, 1994. P. 327–406.

<sup>42</sup> *Badstubner, Ernst, et al. Das Neue Museum in Berlin: Ein denkmalpflegerisches Plädoyer zur ergänzenden Wiederherstellung*. Berlin: Senatsverwaltung für Stadtentwicklung und Umweltschutz, 1994.

курсу, а те, кому пришлось уехать из ГДР, все еще были слишком травмированы — или слишком обозлены, — чтобы напрямую ассоциировать себя с традицией Бодэ. Хотя дело Бодэ по-прежнему оставалось весьма влиятельным, открыто никто этого не признавал. Что же касается состояния музейного дела в Западной Германии, то там почти два десятилетия царило неловкое молчание. Только в 1970-х годах заявило о себе новое, не затронутое войной, поколение немецких кураторов и историков искусства. Мало-помалу они начали анализировать промахи своих предшественников.

Мысль о том, что музеи испытывают на себе влияние политики, была не нова. В конце концов, музеи были порождены политикой: Великая французская революция сыграла важную роль в формировании национальных идентичностей, которое затем подхлестнули конфликты между европейскими национальными государствами. Стало быть, то обстоятельство, что нацисты политизировали искусство и музей, само по себе не было шокирующим — тревожила та основательность, с какой они подошли к этой задаче, тот факт, что, не ограничившись цензурным вмешательством, они со всей откровенностью призывали к разрушению.

В свете их стремления подчинить музеи своей власти и безотлагательно их «реформировать» удивительно, сколь ничтожную роль сыграли музеи в общей тоталитарной пропаганде. Причина, вероятно, в том, что сколь бы пропагандистский характер ни придавался экспозиции, посетители музея по-прежнему обладали значительным иммунитетом к манипуляциям. Нацистские чиновники, к примеру, не могли не заметить, что некоторые зрители восхищались работами на выставке «Дегенеративное „искусство“». Созерцание искусства оставалось занятием уединенным и едва ли контролируемым — и в гораздо меньшей степени, чем радио, кино и парады, способствующим приведению человеческого сознания в соответствие с партийной линией.

Опыт Германии породил впечатление, что музей — и культура в целом — весьма уязвимы и требуют особой защиты; на ту же мысль

наводят и события, происходившие в СССР при Сталине<sup>43</sup>. После 1945 года защита музеев от государственного вмешательства (и, в более широком смысле, свобода слова и художественного выражения) стала важной задачей многих западных стран. Так, в Британии с целью защитить получателей государственного финансирования от прямого вмешательства правительства был создан Совет по искусствам. В ФРГ управление культурой в значительной степени находится в ведении регионов, а не федерального правительства, чтобы исключить всякую возможность централизованного контроля. В целом на Западе сложилась ситуация, при которой музеям гарантирована гораздо большая степень автономии, чем когда-либо ранее.

## 4. Нью-Йорк, 1930–1950

В начале 1870-х годов за довольно короткое время в США были основаны три больших музея: Художественный музей Метрополитен в Нью-Йорке, Музей изящных искусств в Бостоне и Художественный институт в Чикаго. После этого процесс шел не сбавляя темпа: крупные музеи открывались один за другим почти во всех больших американских городах.

Хотя внешне эти музеи напоминали европейские, во многом они существенно от них отличались. Европейские музеи были инструментами революции, а позднее империализма, чего нельзя сказать об их американских аналогах. Социальные реформы выпали из повестки дня американской политики, а что касается глобальных и империалистических амбиций, то пройдет еще полстолетия, прежде чем США выйдут на мировую сцену. В результате первые большие американские

**43)** Об Эрмитаже в сталинский период см.: *Norman, Geraldine.*

*The Hermitage: The Biography of a Great Museum.* London: Random House, 1997. P. 154–240.

музеи были не столь националистическими, имели гораздо более выраженную общественную направленность, а основной акцент в них ставился на образование.

Принципиальной особенностью американских музеев было то, что, в отличие от европейских, они основывались, контролировались и спонсировались не политиками, а частными лицами.

Несмотря на эти важные расхождения, американцы тщательно копировали европейские модели. Может быть, тут сказался некоторый культурный комплекс неполноценности, но, скорее, причина в том, что к концу XIX века формат европейского музея стал общепринятым стандартом. Каковы бы ни были причины, идея музея со всеми ее импликациями тесно переплеталась с желанием обладателей новых состояний, приобретенных после гражданской войны, продемонстрировать не только свое колоссальное богатство, но и свои культурные и общественные интересы в придачу<sup>44</sup>. Они хотели лучшего для своих музеев и имели необходимые для этого средства, что в совокупности привело к невиданному расцвету арт-рынка.

Еще никогда со времен XVIII столетия, когда англичане обшарили всю Европу в поисках украшений для своих поместий, культурные богатства не вывозились в таких масштабах. Соблазненные баснословными ценами, потомки покупателей XVIII века превратились в продавцов, и вот картины, скульптуры, мебель, художественное серебро, рисунки, рукописи и книги — все атрибуты аристократического образа жизни — начали переключиваться из Англии в Новый Свет.

Этот поток нарастал в таких пропорциях, что в парламенте зазвучали тревожные вопросы относительно массового вывоза национального достояния. В ряде случаев казначейству пришлось выделить специальные субсидии лондонской Национальной галерее, что позволило спасти некоторые ключевые произведения от рук раздосадованных американских

<sup>44</sup>) До сих пор в Америке музеи играют немалую роль в «легитимации» новых капиталов. Анализ этого важного аспекта американской культуры см. в кн.: *Ostrower, Francie. Why the Wealthy Give: The Culture of Elite Philanthropy. Princeton, New Jersey: Princeton University Press, 1995.*

покупателей<sup>45</sup>. Британия была далеко не единственной европейской страной, которую затронул этот процесс. Вероятно, самой впечатляющей сделкой была покупка Эндрю Меллоном двадцати одной картины из собрания Эрмитажа в 1936 году. Она включала первоклассные работы Хальса, Рубенса, Рембрандта, Ван Дейка, Ван Эйка, Веронезе, Шардена, Перуджино, рафаэлевских «Святого Георгия и дракона» и «Мадонну Альба», «Портрет Иннокентия X» Веласкеса, «Поклонение волхвов» Боттичелли и «Венеру перед зеркалом» Тициана. В настоящее время эти произведения составляют основу коллекции Национальной галереи в Вашингтоне.

Благодаря этим приобретениям и защищенности от военных опустошений американские музеи стремительно росли, и к сороковым годам, если не раньше, многие из них начали соперничать по объему и качеству собраний с европейскими. Хотя впечатляющие приобретения делались и после 1945 года, уровень довоенных закупок остался непревзойденным. Сокращение запасов и усиленный европейскими странами контроль сыграли свою роль. Самыми громкими из послевоенных приобретений можно назвать покупку музеем Метрополитен «Аристотеля перед бюстом Гомера» Рембрандта на аукционе «Парк-Берне» в Нью-Йорке (1963) и «Портрета Хуана де Парехи» Веласкеса на «Кристис» в Лондоне (1971).

По своей концептуальной планировке американские музеи повторяли европейские: в центре собраний находились древнеегипетское искусство, греко-римская античность, декоративно-прикладное искусство (мебель, серебро и т. д.), живопись старых мастеров и XIX века, к которым американцы добавили импрессионистов и азиатское искусство. Это была обновленная версия старой грекоцентристской системы.

Конечно, приобретать древнее искусство стало куда сложнее, чем в начале XIX века<sup>46</sup>, но в 1931 году Джон Д. Рокфеллер передал-таки

<sup>45</sup>) Обзор этого периода см. в кн.: *Reitlinger, Gerald. The Economics of Taste / Vol. 1. London: Barrie & Rockliff, 1962* [второе издание: *New York: Hacker Art Books, 1982*]. P. 175–204.

<sup>46</sup>) См.: *Vermeule, Cornelius C. Greek and Roman Sculpture in America. Berkeley; London: University of California Press, 1981.*

в дар музею Метрополитен коллекцию из пятидесяти пяти выдающихся ассирийских скульптур и рельефов — остаток того, что уже хранилось в Лондоне, Париже и Берлине<sup>47</sup>.

Сколько бы ни велико было разочарование на ниве памятников древности, оно компенсировалось выдающимися собраниями азиатского искусства, особенно в Бостоне, а также импрессионистов и постимпрессионистов. Культурные и артистические баталии, которые все еще велись вокруг импрессионизма в Европе, американцев занимали мало. Существовало глубокое родство между пусть новой, но по сути своей буржуазной французской живописью и самосознанием американской промышленной олигархии: в результате начиная с 1890-х годов работы импрессионистов поступали в Новый Свет в поистине ошеломительном количестве<sup>48</sup>. По сей день импрессионизм остается наиболее очевидной сферой, в которой американские музеи чаще всего превосходят европейские.

Северной Америки достигли не только идеи Бодэ. В 1909 году один из его бывших помощников, Уильям Р. Валентинер, стал первым куратором отдела декоративного искусства музея Метрополитен. В рекомендательном письме Бодэ представлял Валентинера как своего «самого одаренного и наиболее подготовленного молодого ученика»<sup>49</sup>. Валентинер работал вместе с Бодэ над экспозицией Музея Кайзера Фридриха и восхищался синтетическим методом своего учителя, который с явной неохотой отпустил бывшего ученика.

В Нью-Йорке Валентинер получил возможность развить идеи Бодэ: он не только вслед за учителем выставлял в одном зале предметы, относящиеся к определенному географическому или историческому контексту, но и воссоздавал обстановку эпохи. Для нью-йоркского

**47)** Полный рассказ об этом даре см. в кн.: Russell. Op. cit.

**48)** О самом значительном собрании в этой области см.: Weitzenhoffer, Frances. *The Havemeyers: Impressionism Comes to America*. New York: Harry N. Abrams, 1986.

**49)** Tomkins, Calvin. *Merchants and Masterpieces: The Story of the Metropolitan Museum of Art*. London; Harlow: Longman, 1970. P. 166.

музея были приобретены, в основном во Франции и Англии, целые интерьеры, по частям доставленные в Америку. В 1927 году, с основанием Клойстерса — филиала, в котором разместилась средневековая коллекция музея Метрополитен, — концепция достигла своего апофеоза или курьезной крайности, в зависимости от точки зрения. Фрагменты монастырей и церквей, собранные по всей Европе, были объединены в здании на Манхэттене, которое сегодня куда больше ассоциируется с 1930-ми годами, нежели со средневековьем.

По сей день залы, воссоздающие те или иные исторические периоды, являются отличительной особенностью североамериканских музеев, несмотря на то, что идея эта в основном отвергнута. Слишком часто добросовестная реконструкция смешивалась с произвольными домыслами, так что соответствующий зал свидетельствует не столько о той эпохе, которую он якобы представляет, сколько о той, в которую он создавался. В этой связи часто упоминают интерьеры крыла Роберта Лемана в музее Метрополитен. Созданные в 1975 году, они точно воспроизводят помещения нью-йоркского особняка Лемана, оформленные по его заказу парижской фирмой Жансен в 1959 году и имитирующие интерьеры 1905 года, которые, в свою очередь, были подражанием французским интерьерам XVIII века<sup>50</sup>. Трудно отнести результат к конкретному историческому стилю: возможно, лучшим его определением будет «высокий стиль баронов-разбойников».

Последним воплощением этой концепции служит весьма спорное оформление Тьерри Депонтом залов декоративного искусства (1995–1996) в новом здании музея Гетти в Малибу (Калифорния), построенном по проекту Ричарда Майера.

Никакой другой архитектор не повлиял на образ американского музея больше, чем Джон Расселл Поуп (1874–1937). К 1920-м годам, в зените своей карьеры, он создал архитектурный язык, исполненный

<sup>50</sup>) Duncan, Carol. *Civilising Rituals: Inside Public Art Museums*. London: Routledge, 1995. P. 68f, 90f; Tomkins. Op. cit. P. 335–338, 354–355.

такой имперской надменности и классической строгости и настолько подходящий для выражения гражданских и национальных идеалов, что, когда речь заходила о создании правительственного или музейного здания, обычно приглашали Поупа — если не в качестве архитектора, то в качестве консультанта. Столичный Вашингтон до сих пор в значительной степени остается городом Поупа.

Хотя стиль его работ — европейский по происхождению, их масштаб однозначно американский. В этом можно убедиться, взглянув на два лондонских проекта Поупа: Галерею Дювина (1929–1937) в Галерее Тейт и залы мраморов Элгина (1930–1937) в Британском музее. Оба проекта были реализованы на средства арт-дилера Джозефа Дювина, сделавшего состояние на продаже европейского искусства алчным американским коллекционерам.

Галерея Дювина в Тейт предназначалась для экспонирования современной скульптуры, но масштаб помещения был таков, что подавлял выставленные в нем произведения. В 1950-х годах музейные кураторы наконец сдались и стали использовать временные стены и ложные потолки, дабы обуздать громадное сводчатое пространство.

Случай с Британским музеем не сильно отличается от предыдущего: увидев первые планы помещений, в которых предполагалось разместить мраморы Элгина, сэр Джордж Хилл, директор музея, нервно пошутил, что эти залы «превратят остальной Британский музей в собачью конуру»<sup>51</sup>. Но даже уменьшенный после перепланировки вдвое, зал Парфенона до сих пор ошеломляет своим объемом и строгой простотой. Основные претензии вызывает то, что пространство в своей монументальности соперничает со скульптурами, отвлекая на себя внимание зрителя: неподготовленному глазу мраморы Акрополя могут показаться незначительными декоративными деталями. Но, несмотря на подобные сомнения, залы эти стали знаковыми для обоих музеев.

<sup>51)</sup> McLeod Bedford, Steven. John Russel Pope: Architect of Empire. New York: Rizzoli, 1998.

Последним проектом Поупа, который часто признают его шедевром, является вашингтонская Национальная галерея, заказанная Эндрю Меллоном в 1936 году в качестве своего дара нации.

По сей день посещение Национальной галереи производит довольно неожиданное впечатление, а безжалостная монументальность Поупа способна повергнуть в шок. Ничто не подготавливает зрителя к поразительному аскетизму лишенного окон фасада<sup>52</sup>, грандиозному масштабу здания (его длина 230 метров), ошеломляющему величию ротонды с отполированными до зеркального блеска колоннами темно-зеленого мрамора, красновато-коричневым мраморным полом и розовыми мраморными стенами и к тишине отделанных деревом залов с их театральным размахом. Посетителю не дается ни малейшей передышки, риторическая поступь нигде не ослабевает: от начала и до конца эта архитектура стремится поражать, пленять и ошеломлять. Поуп не просто говорит, он неотступно вдалбливает в наше сознание свое видение квазисакрального пространства, предназначенного для шедевров, — вплоть до того, что картины начинают казаться чем-то вторичным, отодвинутые на задний план окружающим их архитектурным зрелищем.

Поуп умер в августе 1937 года, так и не увидев воплощения своих лондонских проектов и не дождавшись завершения строительства Национальной галереи. А как только в марте 1941 года музей в Вашингтоне открылся, он тут же стал предметом резкой критики и мишенью для множества злых шуток. Архитектурные критики в один голос негодовали. «Идеальное кладбище для изящных искусств», — выразился кто-то из обозревателей<sup>53</sup>. Глава отдела искусства Государственного казначейства якобы назвал здание «розовым мраморным борделем», а Филип Гудвин, соавтор проекта Музея современного искусства в Нью-Йорке, говорил о нем как о «дорогой мумии»<sup>54</sup>.

**52)** Фасад кажется еще более строгим оттого, что скульптурный декор, первоначально задуманный Поупом, так и не был осуществлен.

**53)** *Duncan. Op. cit. P. 98.*

**54)** *McLeod Bedford. Op. cit. P. 200.*

Архитектуру Поупа высмеивали как реакционную, вторичную и далекую от реалий современной Америки, ее монументальность расценивали как маниакальную и бессмысленную, и через несколько лет после смерти архитектора он и его произведения были практически забыты.

Взгляд на Поупа как на ретрограда был не просто результатом смены архитектурной моды и наступления эпохи модернизма. От американских критиков, архитекторов и кураторов не ускользнуло то обстоятельство, что неоклассицизм является официальным языком гитлеровской Германии и сталинской России. Обоснованно или нет, но классицизм все больше ассоциировался с тоталитаризмом. Выступая в новообретенной роли стража свободного мира, Америка больше не могла связывать себя с дискредитированным стилем.

Чтобы четко выразить свои идеалы и устремления, свое назначение и свою миссию, США должны были найти незапятнанный и потому желательный новый архитектурный язык. Очевидным выбором был язык модернизма — современный и не только не опороченный обращением к нему тоталитарных режимов, но и притесняемый ими. В этом смысле появление интернационального стиля было не только вопросом эстетики, но отчасти диктовалось и политическими задачами.

Поуп был последним представителем американского классицизма, а Национальная галерея в Вашингтоне — последним выдающимся памятником этого стиля. По иронии судьбы здание Национальной галереи выглядит более чем уместным в контексте современной постмодернистской архитектуры и, быть может, ценится сегодня выше, чем когда бы то ни было раньше.

Если действие последней главы в истории неоклассической музейной архитектуры разыгралось в Вашингтоне, то в Нью-Йорке был основан музей, который будет оказывать такое же влияние на музейную практику второй половины XX столетия, какое берлинские музеи имели в течение первой.

Идея музея, целиком посвященного современному искусству, возникла из случайных бесед между Лилли П. Блисс, Эбби Олдрич Рокфеллер (женой Джона Д. Рокфеллера-младшего) и Мэри Салливан. Дискуссии быстро набирали обороты, и в 1929 году Альфред Г. Барр-младший стал (по совету Пола Сакса, историка искусства из Йельского университета) директором-основателем Музея современного искусства в Нью-Йорке.

В прошлом американские музеи существенно не отклонялись от европейской музейной концепции, лишь уточняли ее. Нельзя было игнорировать европейскую модель: она стала структурной частью культуры европейских наций, и в этом плане США были только рады ее воспроизводить. Другое дело — Музей современного искусства: у него не было ни европейских предшественников и установленного формата, чтобы им следовать, ни истории, чтобы ее чтить. Американский по виду и по существу, Музей современного искусства стал подлинным вкладом Нового Света в историю музеев.

Первым признаком своеобразия МоМА (принятое сокращение от Museum of Modern Art) было его расположение. Он разместился не в специально построенном с этой целью здании, демонстрирующем подобающую монументальность, а в офисном помещении на двенадцатом этаже Хекшер-билдинг под номером 730 на углу 5-й авеню и Западной 57-й улицы, на приличном расстоянии от музея Метрополитен или Коллекции Фрика — того отрезка 5-й авеню, которая позднее, с появлением Музея Гуггенхайма, получит название Музейной мили. Как писала 6 ноября 1929 года *The New York Times*, новый музей «занял 4 430 квадратных футов офисных помещений. Около 3 800 квадратных футов отведено под музейные залы: один большой, три средних и два малых. К большому залу примыкает небольшая комната, которая будет служить библиотекой и читальным залом»<sup>55</sup>.

Концепция Музея современного искусства, разработанная Альфредом Барром в 1930 году, была поистине революционной.

<sup>55</sup>) Riley, Terence. *The International Style: Exhibition 15 and the Museum of Modern Art*. New York: Columbia University and Rizzoli, 1992. P. 165.

Согласно знаменитой фразе Барра, он должен был стать «лабораторией, приглашающей публику принять участие в экспериментах». Помимо современной живописи и скульптуры, музей — и это было беспрецедентно — включал также фотографию, архитектуру, промышленный дизайн и кино, охватывая широкий спектр современной визуальной культуры.

Новый музей не ограничивался простой документацией — он занял активную позицию, побуждая к критическим дискуссиям во всех подведомственных ему сферах, принимая в них участие, а то и направляя их. Суждения МоМА стали нормой, если не догмой: по сей день включение в его собрание служит знаком высшего признания.

В 1937 году Барр учредил образовательный отдел под руководством Виктора д'Амико (занимавшего этот пост до 1969 года). Образование было для Барра не просто побочным аспектом деятельности музея — в его представлении оно играло ключевую роль для успеха всего предприятия, поэтому он с пылом миссионера взялся разрабатывать новые методы и подходы в этой области. Барр внимательно изучал каждую деталь и побуждал к изменениям, которые должны были затронуть все стороны будущей музейной деятельности.

Этикетки на стенах, ранее составлявшие крайне небрежно, так что порой они казались намеренно невразумительными, теперь содержали сжатые аннотации. Выставки сопровождалась широкой лекционной программой и экскурсиями.

К большинству выставок издавались подробные каталоги с текстами, написанными самим Барром в его знаменитом витиеватом, но информативном стиле; также Барр настаивал, чтобы на страницах каталогов воспроизводилось как можно больше работ. Он внимательно следил за макетированием и дизайном музейных изданий, которые со временем приобрели статус классики полиграфического дизайна. Эти издания широко распространялись, что сделало их важным орудием трансляции музейной доктрины, оказывавшим влияние на кураторов и художников всего мира.

С самого начала в МоМА был отдел, занимавшийся проведением передвижных выставок по стране. Так, влиятельная «Международная выставка современной архитектуры» (Modern Architecture — International Exhibition), показанная в Нью-Йорке в 1932–1933 годах, объехала после этого не менее четырнадцати городов. За первые десять лет существования музея 91 выставка МоМА была показана почти в 1 400 точках на территории США. После войны был учрежден международный выставочный отдел, и в последние годы все большее значение придается тому обстоятельству, что периодически он финансировался ЦРУ через посредство Информационного агентства США<sup>56</sup>.

Ни одна мелочь не ускользала от внимания Барра: он придал своему музею яркую, легко узнаваемую «корпоративную идентичность» — первый осознанный опыт подобного рода в музейной практике.

На случай, если всего этого окажется недостаточно для завоевания аудитории, Барр в 1930 году — опять-таки первым среди музейных директоров — нанял пресс-атташе, чтобы тот культивировал имидж музея<sup>56</sup>.

Барр полагал, что американская публика готова к современному искусству, и нисколько не обманулся в своем предчувствии. Освещение в прессе было обильным и страстным, и к 1931 году тесное офисное пространство в Хекшер-билдинг заняло шестое место по посещаемости среди художественных музеев США. По воскресеньям количество посетителей доходило до трех тысяч: люди терпеливо стояли перед лифтом, дожидаясь своей очереди подняться на двенадцатый этаж, и вскоре стала серьезной проблемой нехватка пространства.

Уже через два года после основания МоМА начались поиски нового помещения, и в конце 1931 года был снят пятиэтажный особняк на Западной 53-й улице, 11. Через несколько лет и он оказался мал, и в конце десятилетия Филипу Л. Гудвину и Эдварду Даррелу Стоуну был заказан проект здания на той же Западной 53-й улице. Барр был недоволен выбором архитекторов: он предпочел бы доверить столь

<sup>56</sup>) Goldfarb Marquis, Alice. Alfred H. Barr: Missionary for the Modern. Chicago: Contemporary Books, 1989. P. 79.

важную работу кому-то из более радикальных европейцев, но члены правления взяли верх. В конце концов проект Гудвина и Стоуна стал пусть и не первым и не самым революционным произведением интернационального стиля в США, но, безусловно, самым резонансным.

Трудно переоценить достижения Барра: своей собирательской политикой, своей выставочной программой и своими образцовыми публикациями он превратил изучение современного искусства в уважаемое направление исследований. Привнеся в современное искусство научную точность и уровень внимания, которые в прошлом уделялись только старым мастерам, он впервые сформулировал связную историю современного искусства и создал терминологию, предопределившую все последующие дискуссии в данной области. Со времен Денона и Боде не было столь влиятельного директора музея. После смерти Барра в 1981 году Филипп де Монтебелло (директор музея Метрополитен) назвал его и Вильгельма Боде «двумя величайшими директорами музеев XX столетия»<sup>57</sup>.

Несмотря на все свои успехи, Барр понимал дилемму, стоящую в центре его проекта. Что случится, когда часть собрания войдет в историю? Критика МоМА, высказанная Гертрудой Стайн, — можно быть либо современным, либо музеем, но не тем и другим одновременно<sup>58</sup> — до сих пор сохраняет силу для всех музеев, посвященных современному искусству. На протяжении своей последующей деятельности Барр всеми силами пытался разрешить это внутреннее противоречие.

Членам совета Барр предложил образ музейной коллекции как торпеды: ее носовая часть — это «постоянно наступающее настоящее, ее хвост — постоянно отступающее прошлое»<sup>59</sup>. В 1932 году Барр писал, что «композиция собрания будет меняться; принципы, на которых

<sup>57</sup>) Ibid. P. 357.

<sup>58</sup>) Это утверждение постоянно приписывается Стайн, хотя в ее текстах не встречается. Тем не менее фраза эта совершенно стайнианская по духу, что делает ее атрибуцию достаточно убедительной: возможно, это было сказано Стайн в разговоре.

<sup>59</sup>) Goldfarb Marquis. Op. cit. P. 116.

оно построено, останутся неизменными <...>. После промежуточного периода пребывания в постоянной коллекции МоМА, многие <...> произведения перейдут в <...> другие музеи»<sup>60</sup>. Правление музея соглашалось с ним и даже рассматривало введение правила, согласно которому работы из коллекции должны быть проданы в течение пятидесяти лет после смерти автора<sup>61</sup>. Серьезно обсуждался вопрос о том, чтобы МоМА стал «поставщиком» музея Метрополитен<sup>62</sup>.

Все это происходило в период становления МоМА, до того, как тонкий ручеек современного искусства, поступавшего в музейное собрание, превратился в поток шедевров. Поначалу МоМА во многом полагался на предоставление ему работ во временное пользование и функционировал наподобие выставочного зала, как пространство постоянно сменяющихся друг друга выставок. Первым важным пополнением постоянной коллекции стали произведения, полученные музеем по завещанию Лилли П. Блисс в 1934 году. В течение сороковых и пятидесятих годов коллекция быстро росла, и со временем заявления о постоянном обновлении превратились в пустые слова: хотя в центре внимания была вершина торпеды, хвостовая часть разрасталась. Редкие изъятия ограничивались задачей усовершенствования собрания, а запланированная массовая продажа старых работ так и не была осуществлена. Запоздалым результатом этой политики был пункт в завещании Эбби Олдрич Рокфеллер 1948 года, обязывавший МоМА передать в 1998 году рисунки Ван Гога и Сёра музею Метрополитен и Чикагскому художественному институту. Через полстолетия, рассуждала она, эти работы больше не будут «современными»<sup>63</sup>.

<sup>60)</sup> Ibid. P. 115.

<sup>61)</sup> Ibid. P. 115.

<sup>62)</sup> Прецеденты не особенно к этому располагали: в Лондоне право Национальной галереи по своему усмотрению отбирать произведения из коллекции Галереи Тейт породило чувство обиды и атмосферу холодной войны между этими двумя институциями. Хотя в 1960-х годах эта практика фактически прекратилась, более теплые отношения между ними установились только к середине 1990-х. См.: *Spalding, Frances. The Tate Gallery: A History. London: Tate Gallery Publishing, 1998. P. 122–124.*

<sup>63)</sup> *Kaufman, Jason Edward. Her Will Be Done // The Art Newspaper. 1998. № 87 (December). P. 7.*

**Карстен Шуберт**

**Удел куратора**

**Концепция музея от Великой французской революции до наших дней**

Вопрос о сотрудничестве с другими нью-йоркскими музеями периодически возникал, но гордость обладания, не говоря уже о пожеланиях дарителей, делала любые изменения все более затруднительными. В 1948 году было подписано соглашение между музеем Метрополитен, Музеем Уитни и МоМА<sup>64</sup>. Идея заключалась в том, чтобы эти три музея поделили сферы деятельности во избежание повторений в своих собраниях и выставочных программах, но профессиональная ревность и паранойя привели к тому, что соглашение закончилось ничем.

К 1960-м годам революционную идею Барра о постоянном обновлении заменила концепция МоМА как музея истории современного искусства. Притязание было вполне обоснованным: коллекция на 53-й улице включала такое количество шедевров, что никакой другой музей не мог сравниться с МоМА в плане энциклопедической широты и качества своего собрания.

Несмотря на усиление исторической составляющей, МоМА по-прежнему был решительно ориентирован на новейшее искусство и сыграл большую роль в утверждении абстрактного экспрессионизма как первого важного послевоенного течения, которое сигнализировало о выходе на сцену подлинно американского искусства, пользующегося интернациональным влиянием. Абстрактный экспрессионизм, понимаемый как логическое следствие сюрреализма, соответствовал барровской концепции модернизма, и потому музею было достаточно просто встроить новое течение в свой канон. Концептуальные проблемы МоМА начались уже после абстрактного экспрессионизма. Поп-арт и минимализм было нелегко вписать в канонический нарратив Барра, и хотя МоМА храбро пытался идти в ногу со временем, его усилия зачастую были не слишком уверенными.

К концу 1950-х годов радикальный институт, каким МоМА виделся Барру в 1930-х, сам перешел в категорию истеблишмента, сдерживаемый собственной историей и постоянно растущим весом хвостовой части торпеды. Музей попал под усиливающийся огонь

<sup>64)</sup> Goldfarb Marquis. Op. cit. P. 246–248.

упреков со стороны нового поколения художников и критиков, воспринимавших его как респектабельный бастион официальной культуры, консервативный в своих установках, программе и мировоззрении. Несмотря на то что поп-арт родился чуть ли не на пороге МоМА, институциональные и критические баталии вокруг него разыгрались в Европе, и в собрании музея это важное течение по сей день представлено довольно скромно. Еще менее убедительно отражены минимализм, концептуализм и искусство 1980-х–1990-х годов, но, возможно, такой исход был неизбежен. Конечно, гораздо проще рассказывать о событиях на другом континенте, с безопасной дистанции, которая позволяла музею обобщать зачастую сложные процессы без риска быть обвиненным в предвзятости, поверхностности и неубедительности. В отсутствие межконтинентальной далекой перспективы, обеспеченной откровенно евроцентричным взглядом Барра<sup>65</sup>, музей оказался не готов к напряженной критической борьбе и горячим спорам, сопровождавшим развитие американского искусства после абстрактного экспрессионизма.

В 1929 году, когда был основан Музей современного искусства, термины *modern* и *contemporary* были по существу синонимами в представлении большинства обозревателей. Но постепенно, по мере утяжеления хвостовой части барровской торпеды, их значения разошлись. Соответственно, начиная с 1960-х годов понятие *contemporary* все больше стало совпадать с понятием «постмодернизм», оставив МоМА за рамками этой совершенно новой главы в истории современного искусства и культуры<sup>66</sup>.

Как бы там ни было, к 1970-м годам — а Барр оставил свой пост в 1967 году после тридцати восьми лет интенсивной работы — роль

<sup>65</sup>) Еще в 1944 году это было признано «главнейшим источником неприязни по отношению к музею», как выразился Джеймс Тролл Соби в служебной записке, датированной 19 августа 1944 года. Цит. по: Barr Jr. Op. cit. P. 15.

<sup>66</sup>) См.: Danto, Arthur C. Introduction, *Modern, Postmodern and Contemporary* // Danto. *After The End of Art, Contemporary Art and the Pale of History: The A W Mellon Lectures in the Fine Arts, 1995* [Bollingen Series XXXV: 44]. Princeton: Princeton University Press, 1997. P. 3–19.

музея как бесспорного арбитра современного (*modern* и *contemporary*) искусства оказалась под большим вопросом. Но до этого времени Музей современного искусства сохранял свое доминирование, служа примером для подражания кураторов и музеев всего западного мира.

## 5. Европа, 1945–1970

Вторая мировая война практически не затронула американские музеи. После нападения на Перл-Харбор 7 декабря 1941 года существовала некоторая опасность, что города восточного побережья подвергнутся атакам японской авиации, и музеи Бостона, Вашингтона и Нью-Йорка приняли спешные меры для защиты своих собраний. Музей Метрополитен начал эвакуацию в феврале 1942 года, но при этом продолжал программу специальных выставок, включая «Искусство Рембрандта», «Искусство рекламы» и, что не удивительно, «Художник для победы» — выставку современного американского искусства. Коллекция гипсовых слепков, находившаяся в запасниках с 1930-х годов, была оттуда извлечена и снова выставлена. В итоге ни одна вражеская бомба не упала на американский континент, и американские музеи пережили войну, сохранив целыми и невредимыми все свои здания и коллекции.

В каком-то смысле американские музеи даже выиграли: после 1945 года им стало легко получать во временное пользование ценнейшие произведения искусства, поскольку кураторы разрушенных и разоренных войной европейских музеев были только рады отправить свои лучшие памятники в безопасные и благоустроенные американские институты. В результате не столько кураторского, сколько сомнительного политического решения выставка «Картины из музеев Берлина» достигла в 1948 году Вашингтона. Она включала двести две картины — сливки коллекции Музея Кайзера Фридриха — и представляла собой, быть может, величайшее собрание европейских

шедевров, когда-либо показанное в США<sup>67</sup>. После Вашингтона выставка посетила еще двенадцать мест, ее посмотрело десять миллионов человек. В том же году в музее Метрополитен в Нью-Йорке прошла ретроспектива Ван Гога.

В послевоенные годы искусство часто использовалось для заискивания перед американскими политиками. Отсюда, например, крайне дискуссионное решение Андре Мальро отправить «Мону Лизу» в Вашингтон и Нью-Йорк (1962–1963). И можно было бы проследить за всеми хитросплетениями холодной войны, просто отметив случаи появления (или, иногда, отмены такового в последнюю минуту) картин импрессионистов и постимпрессионистов из советских собраний на западных выставках.

В то время как многие европейские коллекции не имели своих зданий вплоть до 1960-х годов, а уцелевшие музеи часто были плохо приспособленными для выполнения своих функций, музей Метрополитен в Нью-Йорке между 1950 и 1954 годами отреставрировал девяносто пять своих залов, потратив на это ошеломительную сумму — 9,6 млн долларов.

Ситуация в Европе была совсем другой. Крайне немногие музеи избежали разрушений, и часто положение их оставалось неопределенным на протяжении многих лет, если не десятилетий, после окончания военных действий. Здания пострадали, коллекции оказались разорены, поврежденные или просто исчезнувшие в хаосе войны.

Война показала, что музеи не защищены от угрозы физического и политического уничтожения. Однако эта уязвимость для идеологических и политических атак не столько активизировала защитные инстинкты, сколько привела к растущему чувству, что директорам и кураторам следует винить самих себя: слишком сильным было их желание сотрудничать с властями. В результате европейские музеи после Второй мировой войны были предоставлены сами себе

<sup>67</sup>) Рассказ об этом в высшей степени сомнительном событии см. в кн.: Nicholas. Op. cit. P. 386–405.

и воспринимались многими — и политиками, и аудиторией — как старомодные бастионы сомнительных буржуазных ценностей и идеалов, политически оппортунистические и застрявшие в прошлом.

Это восприятие музея как символа старомодных, верных XIX веку, представлений усиливалось внешним впечатлением. Крупнейшие европейские музеи — все без исключения — выглядели грязными, запущенными и неопрятными. Еще в 1960 году сэр Мортимер Уилер так описывал облик Британского музея: «...предметы, выставленные тесными рядами, похожи на неопрятные полки на параде, многие без подписей или вне контекста, пыльные и непривлекательные»<sup>68</sup>. По словам Дэвида Уилсона, «годы смешения разных вкусов и стилей экспонирования привели к ужасающей произвольности <...> подписи были непонятными. Всего в одном или двух важных случаях имелись информационные стенды, предварявшие экспозицию <...>. Британский музей представлял собой мешанину»<sup>69</sup>. То же самое он мог бы сказать о любом из европейских музеев.

На опровержение этого впечатления не хватало денег — или интереса со стороны общества. В послевоенной политике и экономике основное внимание было сосредоточено на жилищном строительстве, социальном обеспечении, развитии образования и инфраструктуры, и музеи занимали далеко не первые позиции в списке приоритетов. Образовался порочный круг: негативное впечатление, производимое музеями, только способствовало проволочкам с решением их проблем, в то время как в других областях реконструкция шла полным ходом.

Средства для восстановления и обновления стали доступны музеям только в 1960–1970-х годах, а в Восточной Европе даже позже. Половина берлинского Музейного острова пребывала в запустении до 1980-х годов: всего несколько зданий были кое-как отремонтированы.

<sup>68</sup>) Caygill. Op. cit. P. 56.

<sup>69</sup>) Wilson. Op. cit. P. 21.

Тускло освещенные, холодные и пыльные залы, унылая экспозиция, всюду запах пыли, мастики для пола и еды из буфета.

Даже на Западе процесс обновления часто был долгим и трудным. Так, галерею Дювина, сильно разрушенную во время бомбардировок, Британский музей заново открыл только в 1962 году, и еще в 1980-м часть музея была перекрыта временной кровлей, спешно возведенной после войны. Сильнее всего пострадали, конечно, немецкие музеи. Все важные городские центры подверглись жестоким бомбардировкам англо-американской авиации, большая часть музеев была либо сильно повреждена, либо полностью разрушена.

Процесс реконструкции, как и всюду в Европе, шел очень медленно: прошло тринадцать лет, прежде чем было построено первое новое здание: в 1958 году открылся Музей Вальрафа-Рихарца в Кёльне<sup>70</sup>.

Это здание само по себе было политическим заявлением. Скромное и немонументальное, оно походило скорее на сберкассу, чем на крупное культурное учреждение. Нужно было любой ценой уйти от прежнего образа музея как символа культурного превосходства или политической власти, и еще в 1970-х годах проекты немецких музеев следовали «сниженному» кёльнскому образцу. Примеры музейных зданий в разбавленном интернациональном стиле, из бетона и со стеклянными фасадами, можно найти в большинстве городов Западной Германии. Стеклянный фасад приобрел значение важного архитектурного символа, свидетельствующего об открытости и прозрачности, о том, что позади него не таится никакой идеологической или политической подоплеки. Эта тема была с запозданием подхвачена даже на Востоке: в 1982 году Пергамон приобрел вестибюль из стекла и стали, оказавшийся, впрочем, весьма банальным с точки зрения архитектуры.

**70)** Некоторые другие кёльнские музеи оставались бездомными до 1980-х годов, как, например, Музей искусства Дальнего Востока и Музей прикладного искусства.

В своем скромном и невыразительном единообразии музейные здания явно свидетельствовали о стремлении загладить грехи и слиться с окружением<sup>71</sup>. Послевоенный период был эпохой невидимой музейной архитектуры. Первым действительно и откровенно монументальным музейным зданием в Германии стала Новая национальная галерея Миса ван дер Роэ в берлинском Тиргартене (1963–1967). В своей строгой модернистской монументальности, с четким разделением верхней части (с входом) и цоколя она напоминает классицизм шинкелевской Старой национальной галереи на Музейном острове. Но и здесь, в массивном вестибюле, откуда зрители спускаются в расположенные ниже залы, слышен отзвук темы прозрачности. Впрочем, проект ван дер Роэ явился не столько индикатором восстановленного доверия к музею, сколько важным, если не главным, образом разгоравшейся пропагандистской войны за разделенный надвое город.

Но помимо этого заметного исключения, музейная архитектура послевоенных лет отмечена целенаправленным отказом от классицизма и былой монументальности, скомпрометированных одновременно фашизмом и сталинизмом. При этом многие из новых зданий были робкими попытками реабилитации модернистской традиции, прерванной двенадцатью годами нацистского режима.

Первыми новыми музеями в Германии, позволившими себе исторические референции, стали Новая Пинакотека в Мюнхене (1976–1981) и стирлинговская Новая государственная галерея в Штутгарте (1979–1983), да и то этот возврат к более классицистическому и внушительному архитектурному языку стал возможен лишь в виде иронического постмодернистского пастиша.

Когда читаешь годовые отчеты музеев, датированные 1960-ми годами, возникает стойкое впечатление утраты ориентиров — свидетельство

<sup>71</sup>) Обзор послевоенных немецких, австрийских и швейцарских проектов см. в кн.: Schubert, Hannelore. *Moderner Museumsbau*. Stuttgart: Deutsche Verlags-Anstalt, 1986.

того, что эти институты плелись в обозе и играли довольно скромную роль в реорганизации послевоенного общества, далекую от их бывшего бесспорного доминирования.

Возможно, никогда раньше в общественном сознании музей настолько не ассоциировался с идеей башни из слоновой кости и исторического пережитка, как в эти послевоенные десятилетия. Однако вопрос о реформе не поднимался ни внутри, ни за пределами музейных институций. За их пределами было ощущение, что музей не подлежит реформированию и не имеет существенного значения в ситуации послевоенной действительности. А инсайдеры были слишком заняты необходимостью восполнить утраты и ущерб военных лет.

В 1950–1960-х годах действительно значимые культурные баталии велись не в музеях, а в пространствах, имевших более непосредственное влияние на ход событий — например, в университетах. После войны значимы были театр, литература, музыка, но не искусство. Будущее музея представлялось безрадостным: он казался устарелым, идеологически подозрительным и все более маргинальным с точки зрения его роли в культурном дискурсе. Если бы кто-то сказал тогда, что всего через двадцать лет судьба музея резко поменяется, его подняли бы на смех.

## 6. Париж, 1970–1980

Глубокие перемены, в конце концов пережитые музеями по всей Европе, были вызваны тремя факторами. Послевоенная реконструкция и восстановление экономики шли своим ходом и благополучно завершились на Западе к началу 1970-х годов. Инфраструктура, жилье, образование и исполнительские искусства — музыка, опера и театр, — пользовавшиеся особой поддержкой в послевоенные

Карстен Шуберт

Удел куратора

Концепция музея от Великой французской революции до наших дней

годы, получили свое. Впервые появились деньги для пребывавших в небрежении музеев.

Вторым фактором было наступление эры массового туризма и сопровождающей его культуры досуга 1970-х годов. Развитие реактивного самолетостроения привело к появлению в 1958 году трансатлантического авиасообщения. В течение 1960-х годов общее количество пассажиров утроилось, но это было ничто по сравнению с революционным прорывом, к которому привело появление в 1970 году широкофюзеляжного самолета: «Боинг 747» возвестил начало эпохи дешевого, массового туризма. Переход от путешествия как дорогого удовольствия для элиты к доступному развлечению для масс редко комментируется, хотя он, быть может, объясняет прочную притягательность и очарование путешествий, притом что реалии наших дней далеки от опыта прошлого.

Но самое глубокое влияние на судьбу музея оказали даже не приток финансирования и не появление массового туризма, а культурные преобразования 1960-х годов, кульминацией которых явились события 1968 года. Здесь не место для детального анализа важных событий десятилетия, но не будет преувеличением назвать их культурным переломом<sup>72</sup>.

Центром событий 1968 года стали университеты Западной Европы и Северной Америки, но их отзвуки разнеслись по всему миру. Эти события были слишком рассредоточенными, чтобы вызвать непосредственные политические изменения, однако они имели поразительные косвенные последствия, до сих пор составляющие подоплеку политического и общественного дискурса. Власть во всех ее проявлениях, видимых и невидимых, нормативных и институциональных, оказалась предметом пристального внимания, а ее мотивации и намерения исследовались с невиданной прежде интенсивностью. Ни одна область, от политики до образования, от общества в целом до базовой структуры семьи, не

**72)** См.: Marwick, Arthur. *The Sixties, Cultural Revolution in Britain, France, Italy and the United States 1958–1974*. Oxford: Oxford University Press, 1998.

ускользнула от испытующего взгляда — и музеи не были исключением. Они символизировали культурное влияние и нормативную власть и при этом избегали реформирования на протяжении всего послевоенного периода. Долгое время они считались старомодными и утратившими связь с актуальной действительностью: этикие анклавов среднего класса, давно ожидающие хорошей встряски.

В центре начавшейся критики музея стоял вопрос о доверии. Предложенное в 1904 году Дэвидом Мюрреем вроде бы безобидное определение музея как «собранин древностей и других предметов, интересующих исследователей и людей науки, проанализированных и выставленных в согласии с научными методами»<sup>73</sup>, долгое время не будившее никаких сомнений, в новой ситуации вызывало большее количество вопросов, чем те, на которые было призвано ответить. После 1968 года определение Мюррея приобрело почти зловещий смысл, наводя многих обозревателей на мысль о своего рода тайном сговоре огромных масштабов. Вопрос доступности и объективности всегда был важен: впервые он был поднят еще во времена Великой французской революции, а теперь приобрел ключевое значение.

Кто именно служил в музеях и как осуществлялся кураторский выбор? Кто решал, какую историю рассказывать? Нерассказанные истории вдруг стали не менее (а то и более) интересны, чем рассказанные. Какие объекты попали в музей, а какие нет? На чей авторитет опирался этот выбор? Представление о независимости куратора, ранее не ставившееся под вопрос, теперь вызывало немалые подозрения. Как следствие, в течение нескольких лет возникли новые музеологические конвенции, которые уже не удовлетворялись простой демонстрацией зрителю конечных результатов, а предлагали его вниманию весь процесс, приведший к таким решениям, и делали это интегральной частью музейной практики. В результате подобной деконструкции музей стал поистине авторефлексивным и осознающим как действующие

**73)** Цит. по: Wittlin. Op. cit. P. 142–143.

внутри него силы, так и внешние ограничения не мимоходом и от случая к случаю, а постоянно и целенаправленно.

С этого момента рефлексия о природе музея и его скрытых предпосылках стала неотъемлемой частью его каждодневной практики. В итоге музей до некоторой степени утратил свой былой авторитет и репутацию непогрешимости, но при этом стал более прозрачным, более подотчетным и, в конечном счете, более демократичным.

По иронии судьбы первым, кто понял возможные последствия и громадный потенциал этой трансформации, был консервативный политик, последователь де Голля. Когда Жорж Помпиду в 1969 году вступил в должность, он, как и его партия, и весь французский политический истеблишмент, находился под сильным впечатлением от событий предыдущего года, когда студенты чуть было не сокрушили государство. Помпиду стремился использовать какую-то часть этой анархической энергии и направить ее в институциональное русло. Не теряя времени, он выступил с идеей нового культурного Центра в центре Парижа.

Следует подчеркнуть, что это была собственная идея президента, а не предложение чиновников министерства культуры. Помпиду по сути дела намеренно избегал официальных политических и институциональных каналов и, к вящей досаде Эдмона Мишле (нового министра культуры), основал независимый правительственный орган, который занимался исключительно данным проектом и отчитывался непосредственно президенту.

В июле 1970 года был объявлен международный архитектурный конкурс, победителем которого стала в ту пору никому не известная англо-итальянская команда под руководством Ренцо Пьяно и Ричарда Роджерса.

Язык инструкции, полученной архитекторами, удивительно напоминает по своему духу фразу Барра полувековой давности, который назвал музей «лабораторией, приглашающей публику принять участие в экспериментах». Новый Центр должен был не просто

включать в себя различные отделы и направления деятельности, как Музей современного искусства в Нью-Йорке, — он стремился стать поистине междисциплинарным. Настойчиво подчеркивался демократический и экспериментальный дух этого места. Одним из главных требований был легкий, беспрепятственный доступ: «не следует направлять пешеходов с улицы к специальному входу», «публика будет попадать внутрь со всех сторон», «нужно предложить посетителям возможность двигаться в любом направлении». Разделение между посетителями музейных залов и теми, кто направляется в библиотеку, предполагалось ликвидировать, поскольку если «оставить эти две группы разделенными, желаемый эффект не будет достигнут». «Все основано на легкости и свободе, с которыми посетитель будет пользоваться различными предложениями Центра, и способе постоянного привлечения к ним его внимания». Главными принципами были пластичность и приспособляемость: «описанные [в инструкции] зоны полагаются достаточными для полного осуществления всех видов деятельности, какие предвидятся в настоящее время. Последующее расширение здания не планируется, так как коллекция будет периодически обновляться [еще одна идея Барра] <...> Центр должен обладать максимальной гибкостью <...> в особенности следует учесть эволюцию потребностей»<sup>74</sup>.

Послушный условиям конкурса, Роджерс подхватил этот язык гибкости и открытости и развил его. Он говорил о пространстве «информации и живого развлечения», «скрещении Таймс-сквер с ее потоком информации и Британского музея», подразумевающим «более прозрачное» определение культуры<sup>75</sup>. Эта концепция расширяла амплитуду музея за счет совершенно новой аудитории, которая до сих пор не интересовалась им, считая его скучным и далеким от современной жизни.

<sup>74</sup>) Цит. по: Silver, Nathan. *The Making of Beaubourg*. Cambridge, Mass.; London: MIT Press, 1994. P. 24.

<sup>75</sup>) Newhouse, Victoria. *Towards a New Museum*. New York: The Monacelli Press, 1998. P. 193.

Карстен Шуберт

Удел куратора

Концепция музея от Великой французской революции до наших дней

Архитектурные новшества Пьяно и Роджерса были усилены столь же революционными кураторскими решениями. За первые десять лет своего существования Центр Помпиду под руководством Понтуса Хультена провел серию эпохальных выставок, бросавших вызов линейному нарративу, который отстаивал МоМА. Такие выставки, как «Париж — Нью-Йорк» (1977), «Париж — Берлин» (1978), «Париж — Москва» (1980) и «Париж — Париж» (1983), а также «Реализмы» (1980) и «Вена: веселый апокалипсис, 1880–1938» (1986), показывали, что история модернизма была куда более сложной, анархической и изменчивой, чем долгое время признавалось аполитичным эстетизмом в духе МоМА, придерживавшимся строго формального и биографического толкования искусства. Выставки в Центре Помпиду отказывались от этого изолирующего подхода, делая вместо этого акцент на панъевропейском диалоге и междисциплинарном перекрестном опылении, которые могли быть правильно поняты только при учете политических и социальных обстоятельств<sup>76</sup>.

Влияние, которое пример Центра Помпиду оказал на историко-художественную и кураторскую практику, по-прежнему ощутимо: оно выразилось не только в более широком спектре прочтений отдельными музеями собственных коллекций, но и в сосуществовании различных концепций истории искусства в разных музеях. Вместо клонирования МоМА, что было нормой в 1950–1960-х годах, музеи получили возможность формировать собственные фирменные стили и идентичности на основе своих собраний, стратегий интерпретации и техник экспонирования.

Если же рассматривать Центр Помпиду с точки зрения архитектурной функциональности, то оценка получается неоднозначной. Несмотря на иконический статус здания Пьяно и Роджерса, ставшего новым символом Парижа, оно, подобно нью-йоркскому Музею

<sup>76)</sup> Другими выставками, оказавшимися крайне влиятельными в этом отношении, были «Искусство двадцатых годов» (1972), организованная Советом Европы в Берлине, и «Западное искусство» (1982) в Кёльне.

Гуттенхайма Фрэнка Ллойда Райта и берлинской Новой национальной галереи Миса ван дер Роэ, оказалось не слишком удачным с точки зрения своего экспозиционного назначения.

Из-за свободной планировки с отдельно стоящими временными стенами удовлетворительный показ произведений живописи и скульптуры стал практически невозможен. Отчасти проблема объяснялась невероятным успехом нового музея среди публики. Количество посетителей сразу же вдвое превысило самые оптимистические прогнозы, так что часто здание напоминало не столько музей, сколько переполненный аэропорт. Толпы народа и шум не позволяли зрителям сколь-либо успешно сосредоточиться на отдельных произведениях.

Центр Помпиду в любом случае требовал немалых забот, но армия посетителей вскоре привела к износу строения, которое приобрело неопрятный и потертый вид. Ремонт и поддержание здания превратились в непрерывный сизифов труд. В 1985–1986 годах, всего через восемь лет после открытия, в Центре Помпиду был проведен капитальный ремонт: итальянского архитектора Гая Ауленти попросили сделать дизайн более конвенциональным и втиснуть «твердые» залы в открытое пространство. Это было очевидное усовершенствование, однако возникал вопрос, не противоречат ли подобные изменения самому духу Центра<sup>77</sup>.

Хотя Центр Помпиду провозгласил новый подход, в действительности он стал лебединой песней старого порядка. Его архитектура была позднемодернистской, а концепция восходила к романтическим представлениям о модернизме, впервые взятым на вооружение Барром в конце 1920-х годов: и по виду, и по сути он был откровенно утопическим<sup>78</sup>. Центр Помпиду явился решительной попыткой прийти

<sup>77</sup>) Второе и даже более принципиальное преобразование осуществляется в настоящее время: открытие музея состоялось весной 2000 года.

<sup>78</sup>) По иронии судьбы на стадии планирования были отбракованы все хай-тековские, футуристические аспекты здания — такие, как передвижные полы или электронные информационные стенды, которые сделали бы Центр Помпиду сопоставимым с Таймс-сквер, каким его задумал Роджерс.

к соглашению с новой, постмодернистской, культурой, используя средства модернизма.

Поддерживать темп, заданный Хультенем в первые годы существования музея, не удалось: требования, предъявляемые к кураторам и обслуживающему персоналу, были слишком высоки. Здание вскоре стало жертвой собственного успеха, буквально изношенное массами посетителей. Содержание Центра стоило исключительно дорого, причем, как только сенсация новизны прошла, государство начало неуклонно урезать финансирование, особенно после 1981 года, с вступлением в должность Миттерана, который стал уделять преимущественное внимание Лувру.

После отставки Хультена часто складывалось впечатление, что Центр Помпиду утратил единое направление развития, в нем велась кураторская и административная борьба, успеха в которой достигали разные стороны попеременно. Назначение директором Доминика Бозо, казалось, возвестило новый рассвет, но его преждевременная смерть в 1993 году стала жестоким ударом для музея.

Подобно МоМА, Центр Помпиду отказался от ряда наиболее революционных идей времен своей молодости и занялся обслуживанием постоянно растущей и разношерстной публики, компетентным и профессиональным, но редко вдохновляющим.

Наступление постмодернизма фундаментально изменило позицию музея.

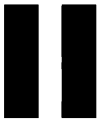
Постмодернизм невозможно определить без отсылки к модернизму: это обратная сторона модернистской монеты — зависимость, которую иллюстрирует само его название. Музей же, в свою очередь, неразрывно связан с модернистскими идеалами и устремлениями. Судьба модернизма с момента его зарождения была связана с музеем: оба разделяли тягу к иерархии, хронологии, порядку и нормативной классификации, тогда как постмодернизм по определению означает антииерархию, антихронологию, антипорядок и антиклассификацию.

Постмодернизм объединяет в себе все, чем не является модернизм (и, соответственно, музей), и этот конфликт стоит сегодня в центре дискуссий о музее. Постмодернизм — это троянский конь в воротах музея: тому, как разные институты отвечают на этот вызов и как это сказывается на их внешнем виде и их толковании, и посвящена вторая часть этой книги.

**Карстен Шуберт**

**Удел куратора**

**Концепция музея от Великой французской революции до наших дней**



# 1. После Центра Помпиду

— Хочешь, попробуем написать исторический очерк?

— Еще бы, с удовольствием! Но о чем?

— Действительно, о чем? Надо подумать.

*Гюстав Флобер «Бувар и Пекюше»<sup>79</sup>*

Рассказ об истории концепции музея вплоть до возникновения Центра Помпиду был линейным, поскольку эволюцию этой концепции можно представить через последовательность отдельных институций, которые в разное время выходили в лидеры и конкретизировали идею, включаясь таким образом в своего рода музеологическую эстафету. Начавшись в Париже 1790-х годов, повествование перенеслось в Лондон второй половины XIX века, затем в Америку, где в 1929 году был основан Музей современного искусства, а потом обратно в Париж 1970-х. Эта история может быть рассказана и по-другому — как история конкретных кураторов, самыми влиятельными среди которых были Доминик Виван Денон, Вильгельм Боде и Альфред Г. Барр; или (во всяком случае, с начала XIX века) как история музейных зданий, спроектированных ведущими архитекторами разных периодов. Хотя это крайне упрощенное описание сложного процесса, и существует множество национальных и региональных особенностей, тем не менее представляется возможным вместить в эту сюжетную линию подавляющее большинство музеев.

К сожалению, процессы, происходившие после появления Центра Помпиду, не поддаются столь же простому обобщению. Огромное количество открывшихся с тех пор музеев и разнообразные, часто противоположные концепции, стоящие за ними, делают эффективную генерализацию практически невозможной.

**79)** Флобер, Гюстав. Бувар и Пекюше // Флобер. Собрание сочинений в 4 тт. / Т. 4. М.: Правда, 1971. С. 216.

Карстен Шуберт

Удел куратора

Концепция музея от Великой французской революции до наших дней

Центр Помпиду был первым музеем, культивировавшим множество различных точек зрения на свой предмет вместо следования единственному нарративу, как это было в случае нью-йоркского Музея современного искусства, и это не только указало путь другим, но и впервые предоставило музеям возможность существенно различаться между собой на легитимных основаниях. Представление о том, что музей может быть своеобразным, не будучи при этом провинциально ограниченным, обозначило резкий перелом после нескольких десятилетий вдохновленной МоМА унификации. Это фундаментальное изменение было продиктовано не только процессами культурного развития — наступлением эры постмодернизма, — но и пониманием того факта, что современная музейная аудитория путешествует по всему миру (часто добрая половина посетителей музея — приезжие) и потому одинаковые коллекции в разных местах перестали быть привлекательными. Бессмысленно ехать на другой конец света, чтобы посмотреть на то, что можно увидеть и дома.

Вместо немногих музеев, «указывающих путь», сегодня каждый из их множества по-своему отзывается на специфические культурные, национальные, политические и экономические условия. Но многообразие институций не означает отсутствия у них общей почвы. Многие задачи, решаемые директорами и кураторами, являются общими для большинства музеев. Имеет место беспрецедентное внимание к публике и ее разнообразным потребностям; вопросы архитектуры и экспонирования занимают руководство музеев как никогда прежде; многих волнует тот факт, что политики вновь начали использовать музеи для своих целей; эскалация конфликтов вокруг государственного и частного финансирования обострила осознание музеями своей автономии; в музеях, работающих с современным искусством, важной частью дискурса оказались отношения с художниками и учет их разнообразных требований. В итоге процесс самоанализа и самокритики, начавшийся в 1960-е годы, стал неотъемлемой частью кураторской практики.

Хотя бóльшая часть этих вопросов и проблем одинакова для всех музейных учреждений, ответы на них и вытекающие отсюда музеологические практики на удивление многообразны. Дальнейшее повествование не является попыткой дать исчерпывающий обзор всего этого многообразия: я попытаюсь лишь бегло обрисовать поразительную разнородность подходов, которая стала главной особенностью современного музейного мира.

## 2. «Открытие» публики

С началом культурных и демографических изменений, связанных с формированием постмодернистского и постиндустриального общества праздности, в публичном восприятии музеев произошло смещение акцентов: от образования к развлечению, от изучения и экспонирования к обслуживанию интересов и запросов аудитории.

Если раньше музеи понимались как образцовые и одновременно элитарные хранилища культурных прототипов, предлагающие себя вниманию публики без дальнейших обсуждений и разъяснений, теперь они все чаще стали рассматривать свои постоянные собрания и временные выставки как приглашение к открытому диалогу между куратором и зрителем. В каком-то смысле за последние двадцать лет музеи действительно приблизились к реализации барровского представления о музее как лаборатории и о зрителе как активном соучастнике.

Вместо того чтобы прятать руку куратора, ограничиваясь демонстрацией конечного продукта, музеи теперь делают видимым лежащий в основе этого продукта процесс принятия решений; вместо того чтобы говорить: «это так», они говорят: «так мы это видим (вы же вправе с нами не соглашаться — и, возможно, имеете для этого все основания)». Музеи принципиально изменились: степень их

Карстен Шуберт

Удел куратора

Концепция музея от Великой французской революции до наших дней

демократичности далеко превзошла требование обеспечить свободный доступ. В ходе этих трансформаций музеи открылись во всех направлениях: они обратились к новой аудитории, до недавнего времени не испытывавшей интереса к музеям; к искусству и художникам, которые не были представлены в музейных собраниях или оставались за пределами институционального контекста; к новым кураторам, которым не находилось места в рамках господствовавшего в прошлом линейного нарратива. Эти процессы усиливались сопутствующими политическими и экономическими сдвигами.

Хотя и раньше финансирование американских музеев было в основном их собственной заботой, в годы правления Рейгана государственные субсидии окончательно прекратились<sup>80</sup>. В Европе же волна неоконсерватизма, в той степени, в какой она затронула культурные институты, вызвала гораздо более сильное потрясение. Право на государственное финансирование, от случая к случаю дополняемое филантропическими пожертвованиями частных лиц, никогда прежде не подвергалось сомнению и воспринималось как должное. И вот внезапно эти институты были поставлены перед необходимостью распрощаться с тем, что теперь иронически именовалось «культурой зависимости», и принять новый подход, основанный на самообеспечении и «множественных источниках финансирования».

В Великобритании, где при правительстве Тэтчер эта политика стала проводиться гораздо раньше и более энергично, чем в остальной Европе, многие кураторы и директора музеев пришли в смятение. Им трудно было преодолеть свое личное, идеологическое и моральное неприятие новой политики, которая казалась противоречащей всему их опыту и инстинктам. У них практически не было времени освоиться с новой реальностью или сформировать организационные структуры, чтобы взаимодействовать с ней. Последовало резкое сокращение бюджетов, и вскоре многие учреждения оказались в отчаянном

<sup>80)</sup> В этот период Национальный фонд искусств окончательно стал заложником правых фанатиков из Сената и Конгресса.

положении — задолго до того, как были приняты эффективные меры по альтернативному финансированию.

Результаты всего этого часто оказывались опустошительными. Классическим примером служит лондонский Музей Виктории и Альберта, который на протяжении большей части 1980–1990-х годов проваливался из одного финансового и административного кризиса в другой. Музей угодил в порочный круг: чем хуже становилось его общее положение, тем труднее было найти поддержку. Почти полтора десятилетия события развивались по нисходящей спирали, и часто казалось, что банкротство неизбежно, но каждый раз неохотное и унижительное предоставление государством крайне скудных средств позволяло музею избежать столь печальной участи. Музей Виктории и Альберта был далеко не единственным, хотя и самым заметным британским институтом, испытывавшим на себе негативные последствия нового курса. В итоге он лишился большей части своей аудитории, а также научной репутации и исторической роли одного из крупнейших европейских музеев.

Ситуацию усугубляло то, что государственная политика Великобритании в отношении музеев (и других учреждений культуры) была односторонней: урезание бюджетов не сопровождалось предоставлением налоговых льгот потенциальным спонсорам (как это было в США).

Это привело к долгосрочным последствиям двоякого рода. В целом большие музеи в крупных городах — в Лондоне прежде всего — справлялись с трудностями успешнее небольших провинциальных институтов, но даже среди лондонских музеев наблюдались значительные различия. Некоторые директора были явно лучше подготовлены к новым обстоятельствам, но индивидуальные особенности отдельных музеев также оказались немаловажным фактором. Выяснилось, что чем более специализирована коллекция, тем проще ей привлечь спонсоров и дарителей, и в этом отношении Национальная галерея и Галерея Тейт достигли невероятных успехов. Тем же институтам, собрания которых отличались наибольшей многогранностью — таким,

**Карстен Шуберт**

Удел куратора

Концепция музея от Великой французской революции до наших дней

как Музей Виктории и Альберта или Британский музей, — это удавалось с максимальным трудом.

Несмотря на некоторое число счастливых историй, положение британских музеев было тревожным. Спонсоров привлекали только ведущие институты, но даже среди них шла жестокая конкуренция, а общий режим экономии ограничивал щедрость дарителей. Другими словами, спонсорская помощь была наименее доступна как раз в тех случаях, когда в ней особенно нуждались, и во время тяжелой рецессии 1990–1992 годов корпоративное спонсорство в Великобритании практически иссякло. В результате многие музеи существовали в крайне стесненных условиях, а некоторые впервые в своей истории столкнулись с растущим дефицитом бюджета. Когда ситуация достигала критической отметки, правительство вмешивалось в последний момент, прибегая к финансовым полумерам. Почти на всем протяжении правления Тэтчер и Мейджора<sup>viii</sup> многие музеи жили под угрозой неминуемого финансового краха, что негативно сказалось на исследовательской работе, выставочных программах и закупках. Все это не способствовало долгосрочному планированию, и, разговаривая в те годы с кураторами, можно было услышать в их словах досаду, злость и разочарование.

Трудно представить, чем бы это закончилось, если бы в 1993 году не последовало как нельзя более своевременное решение финансировать музеи за счет только что учрежденной государственной лотереи, что оказалось возможным благодаря вступлению в силу «Законопроекта о национальной лотерее» в декабре 1992 года. Это стало началом запоздалого возрождения британских музеев<sup>81</sup>, позволившего им разобраться с последствиями полутора десятилетий структурного упадка и модернизировать свои здания и оборудование как раз к началу нового столетия. Увы, золотые годы музеев, похоже, подходят

**81)** Ограничительное финансирование капитальных проектов уже породило новые проблемы: теперь стали доступны более современные средства, но нет возможности эффективно их использовать. См.: *Benedict, David. Lottery with Violence // The Independent. 1999. February 3. P. 10.*

к концу, поскольку этот жизненно важный источник финансирования постепенно сводится на нет политикой нынешнего лейбористского правительства<sup>82</sup>. В порядке утешения можно заметить, что лейбористы, как и консерваторы до них, не рискуют (по крайней мере, в настоящее время) переступить политически весьма чувствительную черту и ввести входную плату в музеи.

Поскольку музеи больше не могли целиком и полностью полагаться на государственное финансирование, они все больше стали концентрироваться на своей аудитории. Зрители неожиданно приобрели немалое значение, ведь высокая посещаемость должна была гарантировать если не растущий, то по крайней мере твердый годовой бюджет. Также они обеспечивали остро необходимые средства, поступающие из музейных магазинов и из других источников, связанных с коммерческой деятельностью институтов. Высокая (и желательно постоянно растущая) посещаемость стала бесспорным аргументом в ежегодных битвах за финансы с местными властями и центральным правительством. Между тем она снижалась, так же как спонсорская поддержка. Количественные показатели, в отличие от многих других, более сложных аргументов, легко понять и трудно опровергнуть.

Как увеличить посещаемость, чтобы оправдать расход общественных средств и заодно привлечь спонсоров, — вот вопрос, на котором сосредоточилась теперь мысль кураторов. Пожалуй, не будет преувеличением сказать, что до сего момента аудитории, ее потребностям и побуждениям уделялось относительно мало внимания и что история музея от Великой французской революции до настоящего времени может быть описана как постепенное перемещение фигуры зрителя с периферии в центр музейной деятельности. Хотя музей прошел

**82)** Ирония современной ситуации в том, что в то время как музеи снова затягивали ремень, лейбористское правительство собиралось потратить почти 900 млн фунтов из фонда лотереи на строительство Купола тысячелетия в Гринвиче — сумма, намного превышающая предполагаемые затраты любого другого правительства на проекты, связанные с миллениумом.

Карстен Шуберт

Удел куратора

Концепция музея от Великой французской революции до наших дней

долгий путь с конца XVIII века, когда посетитель представлялся по образу и подобию куратора и допускался в музей с крайней неохотой, поскольку отвлекал исследователя от его уединенных трудов, только в 1980-х годах зритель окончательно превратился в безусловную фокальную точку всего музейного предприятия.

В прошлом куратор рассматривался прежде всего как страж доверенной ему коллекции, и его обязанности заключались в поиске новых приобретений, изучении, сохранении и экспонировании. Директор музея был добросовестным ученым мужем у кормила правления, под наблюдением столь же ответственного совета попечителей. Во всем царила атмосфера эксцентричности и любительства. Музей был в полном смысле слова башней из слоновой кости, практически не предполагавшей идеологической или финансовой подотчетности, надежно изолированной от суеты внешнего мира и политических дрызг<sup>83</sup>.

Так что последовавшие изменения можно расценивать как революцию. Элитарное времяпрепровождение среднего класса постепенно переросло в массовую активность, а музеи из финансируемых государством учреждений превратились в рыночные предприятия, все более занятые маркетингом и фандрайзингом. Публика и ее запросы впервые стали ключом к успеху, что привело к коренному пересмотру институциональной практики. Все крупные музеи сегодня имеют мощные отделы финансов, развития и маркетинга. Каких-нибудь десять лет назад это было редким исключением.

Если в прежние времена само существование «высокой культуры» было для нее достаточным оправданием, то теперь она должна была показать себя на рынке. Она оказалась предметом того же пристального внимания, которое все чаще привлекали к себе все сферы, финансируемые из государственного бюджета, — социальное и медицинское

<sup>83)</sup> До 1989 года Галерея Тейт, например, пользовалась услугами единственного бухгалтера, который сидел «на верхнем этаже в дальней части <...> здания, заваленный бумагами, и вел все счета самостоятельно, от руки. <...> Члены правления никогда не знали проблем с годовой отчетностью <...>» (*Spalding, Frances. Op. cit. P. 252–253*).

обслуживание, образование и т. д. Предметом серьезного рассмотрения стал вопрос о рентабельности музеев — о том, что приобретает общество в обмен на государственные деньги. Наивно утверждать, что музеям следует сопротивляться этому требованию обосновать свои запросы. Досада, с которой кураторы воспринимают этот вопрос, не отобьет у политиков охоту его задавать, а отказ кураторов отвечать может быть истолкован как признание своей несостоятельности в новых условиях.

Вынужденные оправдывать расход средств налогоплательщиков, музеи сегодня должны показать, что они предоставляют необходимые услуги за разумные деньги и постоянно работают над улучшением соотношения цены и качества.

Вопрос, как эффективно оценить производительность музея, все еще остается дискуссионным. Сложно измерить результаты работы куратора или учреждения и превратить случайные, субъективные данные в неопровержимый, объективный факт. Большая часть литературы на эту тему малоубедительна, чтобы не сказать ненаучна<sup>84</sup>. Среди различных показателей производительности самыми эффективными представляются показатели «красного флага», или сигналы опасности, которые регистрируют рост задолженности, чрезмерное увеличение управляющего персонала, снижение посещаемости, текучесть кадров и другие признаки институционального регресса и смятения. Преимущество таких показателей в том, что они опираются на данные, которые собираются в ходе обычной деятельности музея и не требуют применения дорогостоящего инструментария для сбора информации.

Как подобная информация сопоставляется затем с той, которая относится к другим направлениям государственного финансирования, также остается вопросом дискуссионным и до конца не разрешимым. Выдвигается старый обывательский аргумент, что все деньги, расходуемые на культуру, следует направлять прежде всего на образование

**84)** См. обзор: Progress Report from the Field: The Wintergreen Conference on Performance Indicators for Museums // Weil, Stephen E. A Cabinet of Curiosities: Inquiries into Museums and their Prospects. Washington DC; London: Smithsonian Institution Press, 1995. P. 19–31.

и социальное обеспечение. Кураторы возражают на это, приводя внешние доказательства институциональной эффективности: к примеру, влияние музея на туризм или на местную экономику. Такой образ мыслей опасен тем, что в конечном счете подрывает позицию музея. Ведь если выяснится, что другая организация — театр, парк аттракционов или концертный зал — приносит даже больший эффект за те же деньги, музей неизбежно проиграет. Для музеев важно противостоять этой угрозе, отвечая на вопрос о разумности финансовых вложений строго в рамках собственного определения. Всякий акцент на сторонних аспектах грозит подорвать репутацию музея: «Если музеи не могут отстоять свою важность как музеи, возможно, они вообще не важны»<sup>85</sup>. Можно заметить, что в отчаянной борьбе за финансирование, которую музеи вели на протяжении двух последних десятилетий, они уже причинили себе значительный ущерб — и этот ущерб только начинает сказываться.

Подобно коммерческим предприятиям, музеи озаботились проблемой роста, а их руководство стало столь же внимательно следить за посещаемостью, как владельцы заводов — за сбытом своей продукции. И директора, и кураторы занимаются теперь множеством вопросов, часто весьма далеких от искусства, и выполняют обязанности, меняющие их профессию до неузнаваемости. Сегодня они говорят на языке менеджмента, маркетинга и бухгалтерского дела так же бегло, как на языке музееведения и истории искусства.

Самым заметным и ранним свидетельством сдвига в сторону музея, ориентированного на публику, было, возможно, назначение директором нью-йоркского музея Метрополитен Томаса Ховинга. Под руководством Ховинга, продолжавшимся с 1967 по 1977 год, Метрополитен превратился в самый вызывающий и коммерциализированный музей своего времени<sup>86</sup>. Лучшим свидетельством образа мыслей Ховинга служит язык его автобиографии: хотя она и написана

<sup>85</sup>) Creampuffs and Hardball // Weil. Op. cit. P. 36.

<sup>86</sup>) Hoving, Thomas. Making the Mummies Dance. New York; London: Simon & Schuster, 1993.

двадцать лет спустя, в ней нет ни тени сожаления. Ховинг руководил самой амбициозной программой в истории этого музея, инициировав грандиозный генеральный план, по которому Метрополитен должен был удвоить свою площадь за счет семи гектаров выставочных залов, — программой, окончательно завершившейся только в 1990 году.

Ховинг представлял себе музей как пространство массового развлечения. Что же касается организации выставок, то он, по его собственным словам, «соглашался почти со всем без долгих раздумий»<sup>87</sup>, при условии, что результат должен быть «блестящим», «великолепным», «грандиозным» и «шокирующим». Обсуждая оформление своего первого важного выставочного проекта, «В присутствии королей»<sup>88</sup>, Ховинг заявил, что в залах он «хотел бы видеть множество насыщенных цветов на стенах и в тканях для витрин — фиолетовый, алый, небесно-голубой, малиновый. Я хочу, чтобы в центральной арке фасада висел огромный пурпурный баннер с золотыми буквами»<sup>89</sup>.

Вопрос уже был не в том, чтобы показать произведения искусства как можно более выигрышно, а в том, чтобы превратить искусство в эффектное зрелище. Терминология Ховинга — это терминология директора универмага или редактора модного журнала, поэтому неудивительно, что он описывает главу отдела костюмов Диану Вриланд, до того легендарного редактора американских изданий *Vogue* и *Harper's Bazaar*, как «одного из самых блестящих кураторов, какие когда-либо работали в Мете»<sup>90</sup>: «в истории Мета не было более успешного куратора»<sup>91</sup>. Вриланд удалось превратить ежегодную выставку отдела костюмов в одно из ярчайших событий светской жизни Манхэттена. Но в конечном счете это были не более чем разрекламированные

<sup>87)</sup> Ibid. P. 49.

<sup>88)</sup> Это насквозь фальшивое шоу прослеживало 5000 лет придворного искусства от ранней античности до начала XX века.

<sup>89)</sup> Hoving. Op. cit. P. 54.

<sup>90)</sup> Ibid. Подпись к илл. 44.

<sup>91)</sup> Ibid. P. 354.

витринные выставки, предоставляющие тонко замаскированные маркетинговые возможности для модной индустрии и явно далекие от научных целей и методов<sup>92</sup>.

Другой выставкой, инициированной Ховингом в начале его правления, была «Гарлем всегда с тобой» (*Harlem on Your Mind*). Удивительным образом ей удалось, по словам Кэлвина Томкинса, «оскорбить негров, евреев, пуэрториканцев, ирландцев, либералов, реакционеров, художников, политиков, *The New York Times* и нескольких членов попечительского совета Метрополитена»<sup>93</sup>, что чуть было не привело директора к преждевременному фиаско.

В плане политики приобретений Ховинг считал бессмысленным заниматься «обрывками и крохами — египетской малой пластикой и прочими мелочами». Он стремился приобретать «только большие, редкие, фантастические произведения — дорогие и сенсационные. С неисчислимыми сокровищами, уже имеющимися в музее, к чему заботиться о вещах второстепенных?»<sup>94</sup>

Основными стимулами стали реклама и шумиха в прессе, а вопросы науки отошли на второй план. И хотя уже это было достаточно тревожным симптомом, под руководством Ховинга музей Метрополитен оказался замешан в ряде темных дел, связанных с подозрительной, чтобы не сказать нелегальной, продажей музейных экспонатов и приобретением краденых или ввезенных контрабандой произведений. Ховинг не только молчаливо одобрял, но и открыто хвастался этими сделками, явно не понимая, какие последствия они могут иметь для репутации музея. Он готов был пожертвовать научной честностью и преданностью образовательным целям ради сомнительного популизма, который в конечном счете являлся полной противоположностью тому, за что его пытались выдавать: в нем было

**92)** Блестящий отчет о работе Вриланд в Мете см. в кн.: *Silverman, Deborah. Selling Culture: Bloomingdale's, Diana Vreeland and the New Aristocracy of Taste in Reagan's America*. New York: Pantheon Books, 1986.

**93)** *Tomkins*. Op. cit. P. 353.

**94)** *Hoving*. Op. cit. P. 102.

презрение к публике, ее желаниям и запросам, холодный элитизм, цинично размахивающий флагом широкого доступа.

Казалось, Ховинг не признавал никаких ограничений для своего непомерного эго и демонстрировал своего рода патологическое пренебрежение к любому, с кем бы он ни столкнулся: к публике, расположения которой он якобы искал, к своим кураторам, которым он, как предполагалось, оказывал поддержку, а также к попечителям и жертвователям, которым выражал свою признательность, — все они приносились в жертву его тщеславию. С точки зрения Ховинга, все средства были хороши для того, чтобы Мет стал, по его словам, «арт-метрополисом»<sup>95</sup>, «крупнейшим, богатейшим — и знаменитейшим — музеем в мире»<sup>96</sup>.

Годы правления Ховинга в музее Метрополитен стали ныне олицетворением измены кураторским заветам, эталоном того, как не надо делать, и красноречивым напоминанием о необходимости контроля и поддержания равновесия между различными сферами влияния, которые составляют музей. Хотя невозможно не признать, что музей стал местом более коммерческим, частью индустрий развлечений и туризма, при Ховинге возник явный перекося в эту сторону в ущерб традиционным образовательным и научным целям. Как найти оптимальный средний путь между образованием и развлечением — вот вопрос, стоящий с тех пор перед кураторами.

То, что у музеев имеется массовая аудитория, явствовало из роста числа посетителей — и Ховинг был, бесспорно, первым, кто стал уделять этому преимущественное значение, — но о характере и составе этой аудитории было известно на удивление мало. Доступная информация и статистические данные часто оказывались противоречивыми, и из них нельзя было извлечь сколько-нибудь полезные выводы.

Массовая публика является в некотором смысле подтверждением того, что музей — самый демократический из всех существующих

<sup>95</sup>) Ibid. P. 13.

<sup>96</sup>) Ibid. P. 139.

культурных институтов, привлекающий самые широкие слои населения. Музей, особенно при условии свободного доступа, поистине открыт всякому, кто пожелает переступить его порог. В отличие, например, от оперного театра, музей не вовлекает своих посетителей в запутанную и отпугивающую игру классовых, финансовых, культурных и социальных амбиций. Находясь в музее, мы не подвергаемся испытанию, не чувствуем давления со стороны посвященных, нам не нужно задумываться о своем внешнем виде. В том, что касается взаимоотношений между посетителями, музей совершенно нейтрален: зрители в нем, если угодно, невидимы друг для друга. И, в отличие от других культурных учреждений, посетитель музея волен выбирать: он может пройти мимо того, что ему неинтересно, и сконцентрироваться на том, что ему нравится. Но эта демократическая анонимность музея особенно затрудняет понимание того, что собой представляет его аудитория и каковы ее потребности и желания.

Чтобы понять, кому они служат, музеи стали осваивать изощренные технологии маркетингового исследования, и хотя началось это всего лет десять назад, многое уже стало известно. Справедливо, впрочем, и то, что многие данные все еще трудно интерпретировать.

Сегодня музеи могут довольно легко оценить успех своих выставок и экспозиций и определить запросы и предпочтения публики, что позволяет кураторам точно откалибровать свои методы<sup>97</sup>. Кураторы преуспели в маркетинге своих коллекций и целевой рекламе конкретных выставок, событий и других мероприятий. Музеи гораздо лучше представляют себе своих посетителей, знают их пол, расу и вероисповедание, равно как и уровень их образования и социальный статус. Они могут проводить различие между образовательными стандартами, потребностями и ожиданиями разных сегментов аудитории.

<sup>97)</sup> Эта информация по большей части крайне субъективна, а попытки выработать более эмпирические методы оценки производительности музея по-прежнему относительно безуспешны. См.: *Pearce, Susan (ed.). Museum Economics and the Community [New Research in Museum Studies: An International Series / Vol. 2]. London; Atlantic Highlands NJ: The Athlone Press, 1991.*

Информация, на которой базируются подобные оценки, получается уже не силами волонтеров, вооруженных планшетами и опросниками и подстерегающих беспомощных посетителей. Современные посетители часто даже не подозревают, что их реакции внимательно отслеживаются. Так, видеозаписи помогают оценить поведение и перемещение зрителей, а система электронного контроля в музейных магазинах позволяет моментально проанализировать схему расходов покупателей.

В нью-йоркском Музее современного искусства отдел маркетинга и коммуникаций состоит из шести подразделений: маркетинга, коммуникаций, текстовой документации, графики, обслуживания посетителей, новых медиа и электронной торговли. Имеется штат из пятидесяти сотрудников на полном рабочем дне<sup>98</sup>. Для сравнения: в Галерее Тейт — возможно, самой успешной в этом плане среди европейских музеев — маркетингом и финансированием занимаются около тридцати человек.

Проводимые еженедельно в Музее современного искусства опросы отслеживают отклики зрителей на постоянную экспозицию, временные выставки и службы сервиса. Формируются фокус-группы с целью проанализировать всё: от реакции публики на выставки, предпочтений в розничной торговле, статей расходов в музейном магазине и питания в ресторане до степени эффективности рекламы — почти ничто не оставляется на волю случая. Аналогичные маркетинговые технологии применяются большинством западных музеев.

Одно из самых неожиданных открытий, сделанных в ходе таких исследований, состоит в том, что публика, судя по всему, оценивает степень своей удовлетворенности от посещения музея не только исходя из качества экспозиции или достоинств специальных выставок, но и на основании других факторов — таких, как ассортимент еды

<sup>98</sup> B S M. Aiming at the Young Professionals // *The Art Newspaper*. 1998. № 48 (September). P. 19. В мае 1997 года в MoMA был также создан «Отдел планируемых пожертвований», предлагающий потенциальным дарителям советы, расчеты и юридическую помощь. См.: *MoMA Magazine*. 1998. Vol. 1, № 6 (October). P. 34.

в ресторане и товаров в музейном магазине или чистота туалетов. Информация, полученная благодаря маркетинговым исследованиям, принимается к сведению штатом кураторов, но довольно сложно оценить, в какой мере она влияет на кураторские решения, так как руководство музеев не склонно об этом распространяться. Поскольку кураторы все больше действуют наподобие менеджеров, они, вероятно, принимают множество решений, мотивированных рыночными соображениями, более или менее бессознательно, не ссылаясь напрямую на специалистов по маркетингу.

В начале 1990-х годов еще существовало довольно сильное кураторское сопротивление маркетинговым отделам<sup>99</sup>. Кураторы пытались ограничить сферу влияния этих отделов внешними вопросами (такими, как реклама и связи с общественностью), но постепенно их отношение поменялось. Сегодня все признают, что маркетинг жизненно необходим для выживания большинства музеев. Отделы маркетинга, в свою очередь, учитывают мнение кураторов: есть понимание, что грубый маркетинг может оттолкнуть потенциальных посетителей. В результате музей является, быть может, единственной сферой современной индустрии развлечений, где нормой стал скорее скрытый, нежели явный маркетинг. Нельзя отрицать, что общий баланс сил во многих учреждениях изменился и что кураторы не выступают, как раньше, безусловными руководителями процесса. В США между 1987 и 1992 годами общие средства, предоставляемые музеям, выросли на 32%. Распределение этой суммы показывает, что «средства, направляемые администрации музеев, вдвое превышают те, которые идут на расходы, связанные с работой кураторов и выставочной деятельностью»<sup>100</sup>.

В МоМА кураторы правят по ту сторону турникетов, а маркетинговая деятельность ограничена вестибюлем (а также интернетом). Другие музеи менее осторожны. Так, в музее Метрополитен чуть ли не

<sup>99</sup>) Hooper-Greenhill. Op. cit. P. 24–25.

<sup>100</sup>) Weil. Op. cit. P. 24.

на каждом углу стоит прилавок, торгующий каталогами, открытками и шарфами. Магазин во входной ротонде лондонской Галереи Тейт ведет торговлю, на вкус некоторых, слишком агрессивно. Относительно недавно на стенных этикетках рядом с некоторыми картинами появилась скромная строка, заботливо сообщающая, что постер с репродукцией данной работы можно приобрести в музейном магазине.

Изменились и публикации. Отчасти под действием маркетинговых соображений и благодаря прогрессу полиграфических технологий они превратились в большие альбомы для кофейного столика, часто распространяемые издателями в переплете. Это не значит, что современные каталоги пренебрегают исследовательской составляющей. Лучшие из них сочетают результаты новейших и глубоких исследований с многочисленными иллюстрациями на невиданном ранее уровне, и в этом отношении новый стандарт качества диктуют, в частности, монографии, издаваемые Объединением национальных музеев Франции. К большим выставкам сегодня часто выпускается целая линейка изданий в расчете на разные сегменты аудитории: тонкая брошюра, маленький сувенирный путеводитель, научный каталог.

За последнее десятилетие маркетинг превратился из побочного направления деятельности, принимаемого с неохотой, в неотъемлемую часть современного музея. Для тех, кто до сих пор не может примириться с этой идеей, утешением может послужить то, что, несмотря на напряженные усилия предвосхитить желания аудитории, живительный элемент непредсказуемости по-прежнему существует. Подобно киноиндустрии, которая знает, что, даже объединив все ингредиенты предыдущего успеха, можно потерпеть полный провал, музеи тоже порой сталкиваются с необъяснимыми — и дорогостоящими — неудачами. Предполагалось, что ретроспектива Констебла (1991) в Галерее Тейт должна побить все рекорды посещаемости. Эти расчеты базировались на опыте похожей выставки 1976 года, которая стала одной из самых успешных в истории этого музея. В ожидании огромного потока публики был сделан специальный вход, с навесом,

**Карстен Шуберт**

Удел куратора

Концепция музея от Великой французской революции до наших дней

туалетными кабинками, медпунктом и оборудованием для детей. Когда выставка открылась, зрителей оказалось немного, и через несколько недель палаточный городок был тихо разобран. Точно так же не оправдала надежд выставка «Пикассо и портрет» в МоМА (1996), в то время как летний сезон 1998 года, когда одновременно был показан ряд небольших, часто очень специализированных и рассчитанных на подготовленного зрителя выставок, имел неожиданный успех.

Величайшими маркетинговыми кошмарами недавних лет были, пожалуй, две выставки (обе — определенно в стиле Дианы Вриланд) в Музее Виктории и Альберта, прошедшие в 1992 году, который был для этого музея годом глубокого кризиса и величайшей неразберихи<sup>101</sup>. Выставка «Королева: сорок лет служения» (*Sovereign: A Celebration of 40 Years of Service*), проходившая с апреля по сентябрь, была посвящена сорокалетию пребывания на троне Елизаветы II. Приуроченная к ежегодному притоку туристов, она была откровенно коммерческой по своему замыслу: на выходе из нее разместился один из крупнейших музейных магазинов, какие когда-либо видел Лондон, настоящий супермаркет королевских сувениров. Со снисходительным высокомерием организаторы делали расчет на сентиментальность предполагаемой целевой аудитории — и ошиблись сразу в двух отношениях. С одной стороны, целевая аудитория так и не обнаружилась — возможно, ее вообще не существовало за рамками воображения кураторов, — а с другой, постоянные посетители музея были оскорблены тем, что они справедливо расценили как циничную маркетинговую уловку. Предполагаемый хит не только не пополнил кассу музея, но, наоборот, еще сильнее подорвал его и без того шаткое финансовое положение. Несколько месяцев спустя другая выставка в Музее Виктории и Альберта, «Охотничий триумф» (*Sporting Glory*)<sup>102</sup>, посвященная стрельбе и охоте, демонстрировала костюмы от Ральфа Лорена, будучи при этом лишен-

<sup>101</sup> Примерно в это же время музей эффектно забил гол в собственные ворота рекламной кампанией, проходившей под слоганом «Классное кафе с отличным музеем в придачу».

<sup>102</sup> 11 сентября 1992 – 12 января 1993.

ной какой бы то ни было научной цели или тематической концепции. И опять зрителей было мало, а выставка породила столько возражений и нанесла такой финансовый урон, что была закрыта досрочно.

Случается, конечно, и обратное: выставки порой оказываются бестселлерами вопреки ожиданиям и опыту кураторов. Например, выставка «Питер де Хох», прошедшая в Картинной галерее Далиджа в конце лета 1998 года, имела такой успех, к которому музей был явно не готов. Популярными среди посетителей выставки-блокбастеры все чаще становятся способом вывести сальдо и обеспечить средства для финансирования менее прибыльных и тем не менее важных сфер деятельности музея. Ретроспектива Сезанна в Галерее Тейт (1996) принесла немалую прибыль, позволив музею профинансировать ряд других направлений его работы. Выставка «Моне в 90-х годах: живописные циклы» (1990) поправила шаткое финансовое положение Королевской академии художеств, и тот же художник, без сомнения, снова поможет ликвидировать накопившийся дефицит, когда в начале 1999 года «Моне в XX веке» прибудет в Берлингтон-хаус<sup>103</sup>. Что касается музея Метрополитен, то он, кажется, навсегда уверовал в благотворное воздействие выставок, в названии которых фигурируют такие слова, как «импрессионизм», «импрессионисты» и «импрессия».

Зависимость от выставок подобного рода может быть проблематичной: таким проектам уделяется чрезмерное количество кураторского времени и музейных ресурсов, часто в ущерб другим, обладающим большей научной ценностью. Возникает также вопрос, в какой степени нынешняя зависимость от корпоративного финансирования окончательно склоняет чашу весов в пользу блокбастеров, усугубляя упадок научной работы<sup>103</sup>.

В 1996 году художественные музеи США посетило более ста миллионов человек, а в Великобритании в 1993 году этот же показатель

<sup>103</sup> Детальное исследование этой важной темы и связанных с ней аспектов см. в кн.: Alexander, Victoria D. *Museums and Money: The Impact of Funding on Exhibitions, Scholarship and Management*. Bloomington, Ind.: Indiana University Press, 1996.

превысил семьдесят четыре миллиона. Выросло не только число зрителей, но и число музеев. Из художественных музеев США общим числом 1 421 около 50% основано после 1970 года<sup>104</sup>. Среди посетителей британских музеев 20–30% составляют иностранцы. По разным оценкам, в музеи ходят 29–58% взрослых жителей Великобритании. Огромный разброс этих цифр показывает, насколько по-прежнему сложно получить надежную статистику.

Хотя общее число посетителей выросло, средний показатель для одного музея (по данным для Великобритании) неуклонно снижается: 72 000 посетителей в 1972 году, 61 000 в 1982-м, 51 000 в 1986-м, 48 000 в 1988-м. Отчасти это объясняется ростом числа музеев, но может указывать и на то, что достигнут естественный предел. Многие крупные музеи не смогли бы принять дополнительное количество посетителей без негативных последствий для индивидуального осмотра. Возможно также, что изменения, мотивированные маркетинговыми соображениями, способны привлечь в музей новые сегменты аудитории лишь ценой соответствующих потерь в других областях. Как бы там ни было, музеям приходится прилагать все больше усилий для привлечения зрителей, конкурируя с растущим числом других музеев, не говоря уже о других сферах индустрии развлечений — таких, как культурные и природные объекты всемирного наследия или парки аттракционов.

В результате социальных и политических сдвигов 1980-е годы стали периодом открытия музейной публики. Для многих кураторов явилась большим сюрпризом степень отличия их реальной аудитории от того, как они представляли ее себе в течение долгого времени. Многие из их предположений вообще не имели отношения к реальности. Вместо единой постоянной публики кураторы обнаружили множество разных публик, в своем многообразии отражающих современное

<sup>104</sup> Lowry, Glenn D. Building the Future, Some Observations on Art, Architecture, and the Museum of Modern Art // Ross, Barbara (ed.). *Imagining the Future of the Museum of Modern Art* [Studies in Modern Art. Vol. 7]. New York: The Museum of Modern Art, 1998. P. 77.

общество в целом. Как наилучшим образом соответствовать запросам этих зрителей, как удержать их внимание и сохранить их преданность — вот важнейшие проблемы, вставшие перед музеем.

### 3. Художники

Подобно тому как музеи, ранее исключавшие ныне живущих художников, сделали их предметом своего внимания, отношение художников к музеям претерпело аналогичную эволюцию. Полная историческая и музейная эмансипация современного художника, борьба за которую продолжалась так долго, была наконец достигнута, когда в 1929 году открылся Музей современного искусства в Нью-Йорке. Это был первый институт, подошедший к живым художникам с тем же вниманием и уважением, каких раньше удостаивались только покойные. Для художественного авангарда XX века МоМА стал музеем, готовым внимательно фиксировать новшества по мере их появления. Но хотя эта синхронизация творческого процесса и институционального признания на определенном уровне была воспринята с энтузиазмом — всегда приятнее, если тебе оказывают внимание, чем если тебя игнорируют, — у многих художников ее последствия вызвали тревогу.

Если музей по определению является хранилищем культурных артефактов, утративших свою функцию или значение в том контексте, где они были созданы, не значит ли это, что и современное искусство потеряло свое значение и радикальный потенциал, коль скоро оно очутилось в музее? Творческая смелость была — и остается — перчаткой, брошенной музеем. И то, что ее так спокойно подобрали, без страха и колебаний, художники сочли настораживающим. Отсюда противоречивое отношение к музею со стороны художников, которые видят в нем нечто вроде детского манежа для авангардного инакомыслия, угрозу, ощущение которой не покидает их с 1960-х годов.

Карстен Шуберт

Удел куратора

Концепция музея от Великой французской революции до наших дней

Абстрактные экспрессионисты слишком долго и упорно боролись за признание, так что в итоге их не слишком занимала эта проблема: по правде сказать, ее для них вообще не существовало. Это было последнее поколение художников-модернистов, которое приняло свою музейную ассимиляцию без особых протестов. Они оставались прежде всего живописцами без политических или идеологических установок, и поскольку их работа была сопряжена главным образом с решением чисто живописных задач и определялась внутренним этосом, они рассматривали музей не как чуждое пространство, а как свою духовную родину. Подобно музею, эти художники повернулись спиной к миру и воспринимали музей как некий храм: в нем была записана родословная, приобщиться к которой они жаждали, и это было место монастырского покоя и созерцания, далекое от суеты мира сего.

Было бы неверно отнести творческий взрыв, последовавший за абстрактным экспрессионизмом, исключительно за счет стремления художников бежать из музея. Однако респектабельный и старомодный имидж, который этот институт приобрел к 1960-м годам, слишком явно перекликается с настойчивым стремлением художников нового поколения связать свое искусство с культурными и общественными битвами своего времени, чтобы полностью игнорировать этот момент.

Шестидесятые годы были периодом с художественной точки зрения весьма плодотворным: почти одновременно появились поп-арт, хеппенинг, Флюксус и минимализм, а за ними во второй половине десятилетия последовала «новая скульптура»<sup>105</sup>. Высокомерная изоляция абстрактного экспрессионизма сменилась искренним увлечением массовой культурой, повседневными материалами и утверждением совершенно новой концепции авторства, в центре которой стояла фигура художника, работающего в повседневном окружении, а не гения, отгородившегося от мира стенами своей мастерской.

<sup>105</sup> Так называлась выставка 1990 года в Музее американского искусства Уитни в Нью-Йорке. Она включала работы Евы Гессе, Роберта Смитсона, Ричарда Таттла, Брюса Наумана, Ричарда Серры, Барри Ле Ва, Алана Сарета, Кита Соннира, Линды Бенглис и Джоэла Шапиро.

Вместе с этими фундаментальными трансформациями изменилась и роль куратора. Она больше не сводилась к размещению холста на стене или скульптуры в пространстве; художники начали напрямую вмешиваться в кураторский процесс. После абстрактного экспрессионизма многие художественные практики приобрели временный и сайт-специфичный характер либо вообще покинули пределы музея, но даже искусство, сохранившее свою «музеесовместимость», предъявляло исключительные требования к институциональным условиям и требовало особого внимания музейных сотрудников. Примером служит письмо, направленное в 1967 году художником Дональдом Джаддом в редакцию журнала *Artforum*: «Господа, работа, воспроизведенная на с. 38 летнего номера, была размещена неверно, что лишает ее всякого смысла»<sup>106</sup>.

Картина может быть неудачно повешена или плохо освещена, скульптура — установлена не самым выгодным для нее образом, но обе, несмотря ни на что, остаются тем, чем они являются. Лаконичная реплика Джадда подразумевала нечто гораздо более принципиальное: произведение больше не терпело никаких компромиссов — в противном случае оно просто переставало существовать.

Для Джадда, создававшего искусство, главной темой которого были пространственные отношения и взаимодействие с архитектурной средой, пространство экспонирования его работ стало предметом нескончаемых забот и мучений. Для него, по словам Ренаты Петцингер, «размылись границы между искусством и архитектурой»<sup>107</sup>. На протяжении почти четырех десятилетий своей творческой биографии Джадд пользовался грозной репутацией бескомпромиссного защитника собственного искусства, неустанно порицавшего кураторов, коллекционеров и дилеров за их слепоту в отношении условий, которые требуются его скульптурам, чтобы они существовали как таковые. В этом он был не одинок: многие художники этого и следующего

<sup>106</sup> Цит. по: Crow, Thomas. *Modern Art in the Common Culture*. New Haven; London: Yale University Press, 1996. P. 86.

<sup>107</sup> Petzinger, Renate. *Specific Elements in Donald Judd's Architecture* // Donald Judd, *Räume/Spaces* [exhibition catalogue]. Stuttgart: Cantz Verlag, 1993. P. 131.

поколений разделяли образ мыслей Джадда, но никто не выразил свои соображения на этот счет более красноречиво, чем он. Более того, Джадд осуществил их на практике, сначала в Нью-Йорке на 101-й Спринг-Стрит в Сохо, затем, в поистине монументальном масштабе, в Марфе, штат Техас. Там с 1971 года и вплоть до своей смерти в 1993-м он на постоянной основе экспонировал собственные работы, а также работы других художников, главным образом в военных ангарах, которые он постепенно выкупил. В Марфе представлены большие собрания Дэна Флейвина и Джона Чемберлена, имеются также экспозиции Ильи Кабакова, Ричарда Лонга, Класа Олденбурга, Барнетта Ньюмана, Рихарда Пауля Лохзе, Фрэнка Стеллы, Рони Хорн и других.

Реализовав эти два больших выставочных проекта, Джадд в полной мере продемонстрировал свой образ мыслей. Спринг-Стрит и Марфа иллюстрируют комплексное отношение Джадда к архитектуре и ее взаимодействию с искусством.

Утомленный эгоцентризмом подавляющего большинства современных архитекторов, Джадд, как и многие художники, предпочитал уже существующие помещения специально построенным. Пространство, считал он, должно функционировать прежде всего как пространство. Оно должно оставаться нейтральным — что отнюдь не предполагает безликость или невзрачность, — и, по его мнению, лучшим способом добиться этого служит освоение уже существующих зданий. У них есть своя архитектурная конструкция, но, будучи связана с их прежним назначением, она пересекается с экспонируемыми работами лишь абсолютно необходимым образом.

Марфа часто, особенно после смерти Джадда, приводится как пример полной артистической автономии, такого пространства, где намерения художника представлены в чистом виде. Франц Майер описывал Марфу как «средоточие искусства»<sup>108</sup>, восхищающее как кураторов, так и художников, одно из тех редких и волшебных мест, где искусство, архитектура и ландшафт сливаются воедино. Но как

<sup>108</sup>) Цит. по: Petzinger. Op. cit. P. 35.

модель она имеет четкие границы. Труднодоступная в силу своего расположения<sup>х</sup>, она счастливо избежала наплыва посетителей, который стал повсеместной проблемой. Несмотря на всю свою славу, Марфа в значительной степени остается местом для «немногих счастливиц».

Категорическое предпочтение Джаддом пространства *per se*, которое лишено каких бы то ни было значений помимо своей пространственности — своего рода тавтологического пространства, — может быть истолковано как стратегия, направленная против нивелирующей силы музея.

По мере того как современное искусство получало все большее институциональное признание, художникам было все труднее принять его условия. С одной стороны, интерес со стороны музеев был для них желанным — ведь он означал по меньшей мере расширение аудитории, — но, с другой, художников неотступно преследовал страх перед музеем как узурпатором эстетической власти. Об этом свидетельствует давняя традиция фантазий о разрушении музея: от «Воображаемого вида Большой галереи Лувра в руинах» (1796) Гюбера Робера<sup>109</sup> до монументального «Художественного музея округа Лос-Анджелес в огне» (1965–1968) Эда Рушея<sup>110</sup>. Настаивая на пространственной автономии, современные художники могли хотя бы избежать архитектурного, символического захвата. Однако борьба велась далеко не только на архитектурном фронте.

Как разрешить конфликт между институциональной властью и артистической свободой, как добиться, чтобы и волки были сыты, и овцы целы, стало важной проблемой в практике многих художников. Начиная с 1960-х годов они выработали множество приемов, которые одновременно утверждали и подрывали музей. Озабоченность институциональной и канонизирующей силой музея, лишаящей произведения значения и радикального потенциала,

<sup>109</sup>) Холст, масло, 114,5 × 146 см, Лувр, Париж.

<sup>110</sup>) Холст, масло, 136 × 340 см, Музей и сад скульптуры Хиршхорна, Смитсоновский институт, Вашингтон, округ Колумбия.

часто побуждала художников к тому, чтобы сделать этот культурный «комплекс кастрации» темой своих работ.

Их методы варьировались от отдельных референций до полной узурпации музейной концепции. Апроприация Филипом Тааффе картин Барнетта Ньюмана и Бриджит Райли в середине 1980-х годов, постоянные отсылки к искусству прошлого и настоящего у Шерри Левин, фотографии музейных интерьеров и посетителей Томаса Штрута, «Маус-музей» (1965) и «Отдел лучевого пистолета» (1976) Класа Олденбурга<sup>111</sup>, «Дармштадтский блок» Йозефа Бойса (выставленный художником в 1970 году и несколько раз потом расширявшийся)<sup>112</sup>, «Музей современного искусства, отдел орлов» (1968) Марсея Бродтарса<sup>113</sup>, инсталляции Аллана Макколлума — вот лишь несколько примеров того, как историзирующая власть музея сама становилась предметом искусства, часто принимающего форму фиктивного, пародийного музея.

Другие произведения не столь откровенно отсылали к музео-логической практике, однако оказали на нее глубокое воздействие. Инсталляции, подобные «Услугам по сбору мусора» (1994–1997) Майкла Лэнди<sup>114</sup>, будучи представлены в контексте музея, подрывали кураторский нарратив внедрением собственных сюжетных линий. Исключая возможность выставлять работы в залах со «смешанным» наполнением, художники ставили под сомнение ритм и хронологию музейной экспозиции. Видеоработы сделали следующий шаг в этом направлении, превратив опыт посещения музея в последовательность самодостаточных, автономных событий путем замещения традиционного режима осмотра модальностью киносеанса.

Все эти нововведения принципиально изменили роль куратора. Сегодня он часто принимает решения по вопросам, касающимся

<sup>111</sup>) Музей Людвига, Кёльн.

<sup>112</sup>) Музей земли Гессен, Дармштадт.

<sup>113</sup>) Собственность художника.

<sup>114</sup>) Галерея Тейт, Лондон.

конкретной инсталляции или организации пространства, в тесном сотрудничестве с художником, выступая скорее его коллегой и соавтором, нежели куратором. Проблема усложняется в случаях, когда художник отсутствует или уже умер, так что его непосредственное творческое участие приходится заменить куда менее гибким принципом прецедента. В таких случаях куратор уже не может обратиться к художнику, способному на месте принять и при необходимости пересмотреть решения по конкретным поводам, и вынужден полагаться на пример прежних проектов. Подходящим примером служат работы Бойса. Его талант импровизатора позволял ему в последний момент вносить коренные изменения в свои инсталляции, которые в итоге часто имели обманчиво бессистемный вид. Посмертные выставки Бойса, напротив, выглядят на удивление стерильно и неестественно. Они выполнены с элегантным мастерством, которое глубоко противоречит самой сути его искусства и повергает в черную меланхолию тех, кому выпала удача видеть прижизненные инсталляции Бойса. «Дармштадтский блок» — наверное, последний сохранившийся пример такой инсталляции, но в целом для ощущения «подлинного» Бойса все чаще приходится обращаться к фотографиям его работ, сделанным Утой Клоппхаус при жизни художника.

Йозеф Бойс — далеко не единственный и не самый показательный пример трудностей, возникающих при попытках передать оригинальные намерения автора. Отказавшись после войны от масляной живописи в пользу новых синтетических материалов, художники создали бомбу с часовым механизмом. Акриловая краска была поначалу очень нестабильной: она имела склонность осыпаться и довольно быстро тускнела. Акриловую живопись невозможно покрыть лаком, а пористая поверхность собирает пыль и грязь, которые проникают в красочный слой, так что их невозможно вычистить. Особо трудный для консервации случай составляют кино, видео и фотография. Цветная фотография, как

известно, крайне нестабильна, а видеооборудование 1960–1970-х годов в основном вышло из употребления. Как адаптировать видеозаписи тех лет к новой технике? Как сохранить работы, снятые на киноплёнку?<sup>115</sup> Минималисты настаивали на использовании повседневных, индустриальных материалов в их исходном состоянии. Значит ли это, что нужно заново окрашивать конструкции Сола Левитта или же следует позволить им покрыться патиной? Должны ли скульптуры Джадда выглядеть вечно новыми или они должны обнаружить свой возраст? В случае Дэна Флейвина возникла странная конвенция: коллекционеры и музеи хранят старые осветительные приборы — часто давно вышедшие из употребления, поскольку большая часть флуоресцентных ламп и осветительной арматуры шестидесятих годов перестала производиться — и соответствующее оборудование для выставочных целей.

Даже в случаях, когда художник жив и доступен, часто встает вопрос, как реконструкция, выполненная спустя много лет, соотносится с оригиналом? Какое, например, отношение имеет «Разбрызгивание: формовка» (1969–1970) Ричарда Серры к периодическим повторениям этой работы и каков тот аутентичный опыт (если он вообще существует), который передают эти реконструкции?<sup>116</sup> Ничто не стареет так быстро и так заметно, как эфемерное. Что делать куратору? Приостановить этот процесс, обратить его вспять или позволить идти своим чередом? Быть может, в будущем реконструкция обретет большую аутентичность, чем пришедший в упадок оригинал?

**115)** В ретроспективе Брюса Наумана 1995 года в Музее Хиршхорна в Вашингтоне киноработы 1960-х годов были переведены в цифровую форму и записаны на диск, однако показ сопровождался записью шума, издаваемого 16-миллиметровым проектором.

**116)** Обсуждение этой работы Ричарда Серры см. в кн.: Кримп, Даглас. Переопределяя сайт-специфичность // Кримп. На руинах музея. М.: V-A-C press, 2015. С. 187–229. Аргументацию Кримпа несколько ослабляет его умолчание о том, что Серра сделал множество повторений этой работы.

Использование неконвенциональных и зачастую нестабильных материалов, скорость, с какой сменяются технологии<sup>117</sup>, временный характер ряда инсталляций и эфемерная природа преобладающей части современного искусства ставят перед кураторами такие вопросы, по сравнению с которыми нынешние дискуссии о консервации картин старых мастеров начинают казаться пустяковыми и легко разрешимыми.

Многие музейные кураторы уже реагируют на эти вызовы, составляя подробные инструкции относительно работ, которые могут экспонироваться множеством разных способов или испытать на себе последствия изменения материалов и технологий. Они задают авторам этих работ ряд вопросов по поводу условий экспонирования, составляя каталоги правил для будущего использования. Часто эти записи довольно подробны, и хотя они не в состоянии предусмотреть все возможные случаи, по крайней мере они устанавливают параметры, в соответствии с которыми произведение может впоследствии экспонироваться и реставрироваться. У художников эти вопросы поначалу вызвали раздражение, но теперь многие поняли, что составление как можно более детальных инструкций отвечает их собственным интересам. Такие инструкции помогут в будущем избежать ошибок, недоразумений и разочарований, так что письма наподобие того, что Джадд отправил в Artforum, стали необходимостью.

Характер искусства после абстрактного экспрессионизма переопределил роль куратора. Он больше не может работать с произведением искусства в одиночку. Художник стал непременным участником этого процесса, и задача куратора теперь — выступать посредником между требованиями художника и институциональными условиями. Там же, где художник по той или иной причине недоступен, на куратора ложится обязанность интерпретировать и осуществить намерения этого художника с максимальной полнотой.

<sup>117</sup> Проблема технического устаревания и его разрушительного воздействия на архивные собрания рассматривается в ст.: Stille, Alexander. Overload // The New Yorker Magazine. 1999. March 8. P. 38–44. Большая часть его наблюдений справедлива и для музеев.

## 4. Политика

Современный куратор ищет путь между Сциллой публики и Харибдой художников — задача, которую не делает более простой тот факт, что на этом пути его поджидают и другие, пусть и меньшие, подводные камни и коварные течения. Существуют идеи и желания политиков, контролирующих финансирование. Культура для них — не просто декор, а важный политический инструмент, слишком мощное средство социального сплочения и формирования национальной идентичности, чтобы предоставить ее самой себе. В итоге музей и его методология вновь претерпели значительную политизацию — довольно неожиданный поворот событий после нескольких десятилетий политической нейтральности.

Существуют спонсоры, которые преследуют вполне определенные задачи, приобретая первоклассную рекламу под видом великодушия. Читая предисловия спонсоров к каталогам выставок по всему миру, часто сложно установить четкую связь между культурными и корпоративными интересами. Снова и снова возникает вопрос, насколько музей компрометирует себя, когда корпорации используют его для улучшения своих порой небезупречных репутаций (эта коллизия — постоянная тема искусства Ханса Хааке).

Существует также проблема влияния корпоративного спонсорства на тип выставок и музейных экспозиций, не говоря уже об их содержании. Как ожидания спонсоров имплицитно направляют кураторские решения и как согласовать финансовую зависимость с институциональной автономией — все это вопросы большой важности<sup>118</sup>.

Что касается частных жертвователей, то их мотивы варьируются от поистине вдохновенных и самоотверженных актов удивительной щедрости до сугубо корыстных соображений. Если корпорации могут

<sup>118</sup> См.: Alexander. Op. cit. (особенно гл. III).

лелеять в отношении спонсируемого ими учреждения коварные планы и руководствоваться сомнительными намерениями, то намерения частных благотворителей в целом более откровенны. Заручиться поддержкой дарителей всегда было сложно, но в последнее время их роль даже выросла в связи с тем, что государство не увеличивает, а иногда и вовсе приостанавливает финансирование закупок. Пополнение многих музейных собраний все больше зависит от щедрости частных коллекционеров.

Члены попечительских советов тоже порой преследуют противоречивые цели. Сегодня это уже не скромные и благонамеренные покровители, а лица, введенные в совет по политическим соображениям, склонные скорее следовать требованиям официального политического курса, нежели отстаивать интересы института, которому они якобы служат. Положение становится еще сложнее, когда члены совета представляют корпоративные интересы или сами являются коллекционерами.

Кроме того, кураторы конфликтуют друг с другом в силу идеологических расхождений, научных амбиций или карьерных устремлений.

В результате взаимодействия всех этих сфер образуется минное поле противоречивых импульсов, и чем моложе и меньше музей, тем менее стабильной может оказаться ситуация<sup>119</sup>. Для взаимодействия с разнообразными группировками и достижения приемлемого консенсуса от директоров и кураторов требуются исключительные навыки. Куратор-исследователь старой школы — фигура прошлого. Круг служебных обязанностей современного куратора охватывает широчайший спектр направлений: куратор гарантирует аутентичность

**119)** Печально известная продажа Художественного музея Пасадены Нортону Саймону в 1974 году, само собой, является крайним и исключительным случаем, но фундаментальные изменения политического курса случаются: например, недавно они имели место в Музее современного искусства Чикаго и Музее современного искусства Сан-Франциско. Дискуссия по поводу музея Пасадены рассматривается в ст.: *Coplans, John. Pasadena's Collapse and the Simon Takeover: Diary of a Disaster // Coplans. Provocations. London: London Projects, 1996. P. 157–203.*

выражения художника, реализует культурные амбиции политика, способствует развитию музея и расширению его коллекции за счет частных пожертвований, привлекает спонсоров, стараясь при этом сохранить автономию своего института, удовлетворяет образовательные запросы и стремление к развлечению со стороны аудитории. Дипломат, ученый, педагог, фининспектор, преданный слуга и шоумен: трудно найти профессию, которая требовала бы такого же количества разнообразных и изощренных навыков.

Объем работы может оказаться гигантским, и это приводит к тому, что многим американским музеям оказывается все сложнее найти подходящего директора. Понимая эту сложность, некоторые музеи разделяют кураторскую и административную работу, вводя наряду с должностью генерального директора должность исполнительного директора. Возникает и другая — бесспорно, несостоятельная — идея: разделить исследовательские и кураторские сферы. Но, подобно исследовательской и образовательной деятельности университетов, исследовательская и кураторская работа музеев неразделимы: одна без другой быстро увянет и утратит актуальность. Эти два направления имеют смысл только в тандеме.

Сегодня не проходит и недели, чтобы где-то в мире не было объявлено о строительстве нового музейного здания или расширении уже существующего. Еще никогда не строилось столько музеев. В большинстве своем они посвящаются современному искусству, и многие из них играют важную роль в политически мотивированных программах городской реконструкции.

Причина непомерного числа новых музеев (по сравнению с реконструкцией уже существующих), возможно, связана с характером современной политической активности. Политики в целом предпочитают заниматься собственными, свежими проектами, предоставив начинания своих предшественников заботам государства и общества. Проще и привлекательнее выдвинуть совершенно новый проект, чем возиться с уже начатыми, занимаясь их отладкой. Вдобавок политики

ориентированы прежде всего на результат и думают об электорате: реформа больших музеев с долгой историей — процесс медленный и трудный, причем всегда есть опасность, что попытки реформы наткнутся на мощное противодействие внутри самой институции. Реорганизация Лувра, например, началась в 1981 году и тянулась до 1999-го, на протяжении трех президентских сроков. Британский музей непрерывно реконструируется с 1981 года: кульминацией этого процесса стала реорганизация в 1996–1999 годах пространств, освобожденных Британской библиотекой.

Старые музеи сложно реформировать из-за того, что реформа угрожает традиции и прочно укоренившимся методам управления. Создать новый музей относительно просто. Тот факт, что многие из новых музеев специализируются на искусстве последних десятилетий, видимо, отражает общий сдвиг интереса в данном направлении, но, быть может, диктуется также актуальным состоянием арт-рынка и динамикой спроса и предложения.

Сегодня представляется невозможным создать коллекцию музейного уровня во многих областях: действительно великие произведения старых мастеров появляются на рынке с периодичностью раз или два в десятилетие. Даже выдающиеся картины импрессионистов, еще десятилетие назад составлявшие важнейшую отрасль арт-рынка, сегодня становятся все менее доступными. Что же касается античного искусства или рисунков старых мастеров, то тут нет ничего хотя бы отдаленно сопоставимого с тем, что могли приобретать музеи и частные собиратели до конца XIX или даже в первой половине XX века. Целые категории предметов коллекционирования хранятся ныне в публичных учреждениях. В итоге собрания большинства старых музеев, так сказать, «закрываются»: отсутствие на рынке выдающихся произведений прошлого делает невозможным приобретение таких вещей, которые в состоянии принципиально изменить общий баланс и характер коллекции. Единственной постоянно пополняемой областью является современное

Карстен Шуберт

Удел куратора

Концепция музея от Великой французской революции до наших дней

(contemporary) искусство. На нем-то за редкими исключениями, самыми заметными среди которых являются Музей Гетти в Лос-Анджелесе и Музей Кимбелла в Форт-Уорте (Техас), и фокусируют свое внимание новые музеи.

Но даже в послевоенном искусстве многое уже недоступно. В частных собраниях хранится лишь несколько ключевых картин Поллока; большая часть произведений Дюшана или Ротко также осела в музеях. Сложно собрать действительно выдающуюся коллекцию американских абстрактных экспрессионистов, количество знаковых работ поп-арта столь же ограничено. В силу большого числа новых музеев даже в области новейшего искусства спрос часто опережает предложение, и популярные художники обзаводятся длинными списками музеев, готовых приобрести их новые работы, что ставит их перед новой дилеммой. Стремление удовлетворить этот спрос и создавать произведения в необходимом масштабе может быть разрушительным. В этой ситуации понятие авангарда становится сутобо умозрительным: современная музейная культура осуществляет открытие, интерпретацию и исторификацию нового искусства практически одновременно<sup>120</sup>.

Особый интерес в этой связи всегда вызывают процессы, происходящие в нью-йоркском Музее современного искусства — образцовой институции, коллекция которой остается непревзойденной по своему качеству и масштабу и деятельность которой оказывала влияние на кураторов всего мира в течение долгих лет.

Эволюция МоМА, в ходе которой он из авангардного, экспериментального института превратился в бастион истеблишмента, сопровождалась периодическими расширениями. Здание Гудвина и Стоуна 1938 года (площадью 5 200 м<sup>2</sup>) впервые было увеличено в 1951 году на 1 700 м<sup>2</sup>, затем в 1964-м еще на 5 900 м<sup>2</sup> и в 1984-м еще на 15 200 м<sup>2</sup>.

<sup>120</sup>) Признаки того, насколько этот процесс ускорился в последнее десятилетие, приводятся в кн.: *Button, Virginia. The Turner Prize. London: Tate Gallery Publishing, 1997.*

Декларируемой целью всех этих расширений было предоставление большего пространства новейшему искусству.

Однако всякий раз результат оказывался противоположным. По мере того как в экспозиции росла хвостовая часть барровской торпеды, все меньше места оставалось на долю собственно современного (*contemporary*) искусства. Из-за хронологической развески зритель всякий раз достигал залов с таким искусством в последнюю очередь, уже утомленный путешествием по истории искусства продолжительностью в 150 лет: искусство последних лет все больше ощущалось как нечто маргинальное. Вдобавок многие новые залы не слишком подходили для экспонирования новейшего искусства с его часто комплексным и экспансивным характером. Они были сконструированы в расчете на живопись и скульптуру и их трудно было приспособить для показа инсталляций, кино- и видеоработ. Это все больше вело к искажению общей перспективы, и в этом плане расширение 1984 года было особенно показательным: в результате спустя всего десятилетие музей начал все заново.

Последний проект расширения МоМА, реализация которого предстоит в начале XXI века, добавит к нему 26 000 м<sup>2</sup>: примерно треть этой площади отведена под новые выставочные залы. На сей раз музей явно намерен избежать ошибок, которые совершил в 1984 году.

Как приспособить музей к требованиям художников новых поколений и одновременно в наилучшем свете представить историческую коллекцию — вот вопрос, над которым ломают голову кураторы.

Но величайшей проблемой Музея современного искусства оказался поиск возможности сохранить хотя бы рудименты барровского линейного нарратива с его заманчивой простотой и в то же время обогатить его всевозможными побочными линиями. Это стало центральным вопросом официальных дебатов, инициированных музеем в ходе подготовки последнего расширения. Его настойчивая постановка скрывает за собой уверенность, что для понимания искусства нашего столетия требуется некоторое количество информации об основаниях

и истоках модернизма. Хотя, согласно теоретическим работам, канон более не считается обязательным, он по-прежнему образует базу любой осмысленной дискуссии; иначе говоря, для несогласия с каноном необходимо иметь хотя бы примерное представление о его содержании. Видимо, намерение МоМА заключается в том, чтобы объединить обе перспективы в новых выставочных пространствах музея, которые должны открыться в 2004 году<sup>121</sup>.

Предложенный проект (автор — японский архитектор Йосио Танигучи<sup>122</sup>) взамен нынешнего архитектурно-планировочного эквивалента единому линейному нарративу предлагает посетителям множество маршрутов. То, что на этот раз искусство после абстрактного экспрессионизма играет далеко не столь маргинальную роль, видно и из недавней программы закупок МоМА. Такие приобретения, как F-111 (1965) Джеймса Розенквиста, «Банки супа „Кэмпбелл“» (1962) Энди Уорхола, полный комплект черно-белых фотографий Синди Шерман и цикл «18 октября 1977 года» (1988) Герхарда Рихтера, похоже, свидетельствуют о новом уровне ориентиров.

Словно предвосхищая возможную будущую критику экспозиции новейшего искусства, МоМА в феврале 1999 года объявил, что объединяет усилия с PS1. — в сущности, передоверяет этому институту сферу, которой тот занимается уже довольно продолжительное время. Основанный Аланной Хейс в 1976 году и располагающийся в Лонг-Айленд-Сити, PS1 является одним из американских арт-центров, максимально приближенных к модели выставочного зала, и обладает безупречным послужным списком и программой, сосредоточенной на искусстве инсталляции, видео и перформанса.

МоМА сохраняет свою славу, но уже не служит примером для других институций: теперь это скорее один из возможных вариантов, отражающий определенные исторические, географические

<sup>121</sup>) О дискуссиях вокруг этого расширения МоМА см.: Ross, Barbara (ed.). *Op. cit.*

<sup>122</sup>) О работах этого архитектора см.: Maki, Fumihiko (ed.). *The Architecture of Yoshio Taniguchi*. New York: Harry N. Abrams, 1999.

и институциональные обстоятельства. Проблемы Музея современного искусства могут быть описаны как результат наличия огромного количества шедевров в его слишком блестящем собрании, а также непомерного груза его исключительной истории. В этом отношении его положение уникально. Что касается других музеев современного искусства, то их опыт зачастую прямо противоположен. Неспособные похвастаться обширной исторической коллекцией высокого качества и собственной великой историей, они изо всех сил стараются найти максимально эффективный способ собрать и представить коллекцию, которая обеспечит музею его идентичность, а работающему в нем куратору — хоть какой-то авторитет в толковании современного искусства. Отдельным музеям удалось обратить отсутствие полноценного собрания из недостатка в преимущество, как это сделал Жан-Кристоф Амман во франкфуртском Музее современного искусства.

Музей можно сравнить с часами: его циферблат образует здание, экспозиция и выставленные работы, в то время как рабочий механизм скрыт от глаз. Эта скрытая, рабочая часть механизма, которая в конечном счете определяет музей, его характер и идеологию, взаимодействие между кураторами, членами правления, художниками, дарителями и архитекторами, обнажается при переезде в новое помещение или, по крайней мере, при существенной реконструкции. Но еще более заметной она становится, когда музей создается с нуля: тут можно воочию узреть составные части и общую структуру часового механизма. Это, кажется, один из тех редких случаев, когда процесс принятия решений и функционирование музея открываются для внешнего наблюдателя. Они не всегда столь же очевидны и хорошо задокументированы, как в случае последнего расширения МоМА<sup>123</sup>, но во всяком случае более видимы, чем в обычных условиях. Возможно, тот факт, что музеология за последние два десятилетия сделала столь значительный шаг вперед, не в последнюю очередь объясняется этими периодически наступающими состояниями прозрачности.

<sup>123)</sup> См. примеч. 104.

Всякий раз, когда строится новый музей или перестраивается старый, на первый план выходит ряд требований. Каждый, кто вовлечен в этот процесс, ставит свои задачи, которые почти никогда не совпадают и не согласуются с задачами других заинтересованных сторон. Кажется, что архитектор, куратор, политик, даритель, художник и посетитель имеют несовместимые потребности, говорят на разных языках и выдвигают не просто разные, но взаимоисключающие требования.

Архитектор стремится выступить с декларацией. Он, понятное дело, хочет громко заявить, что это его здание, отражающее его архитектурные взгляды и философию, его авторский стиль. Это немедленно ставит его в отношение конфликта и с художниками, и с кураторами, которые считают, что это прежде всего их здание. Для архитектора музей — заказ мечты, возможность заняться чистой архитектурой, не скованной обычными ограничениями и требованиями, неизбежными в случае офисного или жилого здания.

Художники же, и без того обеспокоенные институциональной властью музея, не разделяют этого намерения архитектора: им нужно пространство, которое, так сказать, играет второстепенную роль, отступая на задний план и предоставляя авансцену произведениям искусства. Для художников музейная архитектура — не более чем фон, всецело подчиненный их работам.

Куратор, в свою очередь, хочет иметь такое здание, которое обеспечит ему максимально широкое пространство для маневра, возможность реагировать на меняющиеся требования художников и на повороты собственной мысли. Ему не нужна архитектура, которая требует трудоемких модификаций от выставки к выставке и всякий раз диктует определенный способ экспонирования. Немногие здания столь радикальны в этом плане, как созданный Фрэнком Ллойдом Райтом Музей Соломона Гуттенхайма в Нью-Йорке, но своеобразный «комплекс Гуттенхайма» в той или иной мере присущ архитектуре многих новых музеев.

В идеале куратор хочет получить, выражаясь словами Теренса Райли, бесконечно «перепрограммируемое» здание: «Единственный способ эффективно перепрограммировать архитектурное пространство — уменьшить воздействие архитектуры, по возможности избавиться от нее: я называю это „контейнерной архитектурой“, которая полностью перепрограммируема»<sup>124</sup>.

Кажется, только архитектор и политик (а также, в случае его появления, частный спонсор) могут прийти к некоторому единодушию, предпочитая максимально зрелищную архитектуру. С их точки зрения, архитектура иллюстрирует статус: для политика она должна иллюстрировать национальные или общественные амбиции и финансовую мощь, а для архитектора — продемонстрировать его фирменный стиль и доказать, что он достиг вершин своей профессии. То обстоятельство, что художники обычно предпочитают музеи, созданные на основе уже существующих построек, новым зданиям, спроектированным архитекторами, возможно, отчасти отражает их глубокую подозрительность в отношении заговора между архитекторами и политиками с их общим стремлением к декларативности.

Для политиков музеи стали наиболее привлекательным символом общественного статуса, заняв то место, какое в прошлом занимали кольцевые дороги, университеты, больницы с современным оборудованием, оперы и концертные залы. Они свидетельствуют об общественном достатке и служат муниципальным эквивалентом дорогому автомобилю. Строительство и эксплуатация музеев, по сравнению с другими культурными институтами, стоят относительно дешево. Их демократизм, в отличие от оперного театра, не вызывает сомнений. Они в равной мере служат развлечению и образованию и весьма популярны.

К тому же музеи представляют собой недорогой и эффективный способ реанимации запущенных центральных районов города. Там, где промышленность пришла в упадок или вовсе исчезла, местные

<sup>124)</sup> Ross. Op. cit. P. 9–10.

правительства сталкиваются со сложной задачей. Памятники промышленного регресса производят гнетущее впечатление, постоянно напоминая о лучшем прошлом и красноречиво свидетельствуя об экономическом и социальном спаде. Политиков отнюдь не радуют такие напоминания электорату.

Музей Метрополитен в Нью-Йорке был первым зданием, учрежденным на основании соображений городского планирования. Сегодня Метрополитен является сердцем Верхнего Ист-Сайда, стоящим на границе фешенебельного жилого и торгового районов, но в 1870-е годы, когда этот район был скудно заселен, все обстояло иначе. «Приличное общество» было сосредоточено по крайней мере в двадцати кварталах к северу, на участке вдоль 5-й авеню, между 50-ми улицами ниже Центрального парка и Вашингтон-сквер (в районе, который сегодня называют Мидтауном).

Если расположение Мета предопределило рост Манхэттена в новом, неизведанном направлении, то Центр Помпиду, помимо решения политических задач, о которых шла речь выше, должен был реанимировать плотно застроенный район Парижа, переживавший в ту пору тяжелые времена. Предполагалось, что строительство этого центра (получившего имя Помпиду только после завершения строительства и смерти своего основателя в 1976 году) возродит квартал Старого рынка (Les Halles), который на протяжении большей части столетия постепенно приходил в состояние социального и экономического упадка. Центр действительно вернул Старый рынок на карту города и до сих пор остается одной из главных туристических достопримечательностей Парижа — первым символом французской столицы, построенным со времен Эйфелевой башни.

Примеру Центра Помпиду последовали многие города мира, включая сам Париж в 1984 году. Музей Пикассо в особняке Сале стал ключевым фактором реабилитации бывшего королевского квартала Маре и помог сохранить обветшавшую архитектуру соседних зданий. Квартал Маре пришел в упадок, когда после войны городские власти

решили снести целый район и построить там многоквартирные дома. Точно так же Музей современного искусства Ричарда Майера в средневековом районе Раваль в Барселоне, завершённый в 1995 году, сыграл важную роль в преодолении экономического спада и депопуляции в этом районе.

Другими примерами успешного применения формулы Помпиду стали Музей Энди Уорхола, разместившийся в «деловой» — а на деле скорее захудалой — части Питтсбурга, и Галерея Тейт Ливерпуль, расположенная в бывших доках этого некогда оживлённого портового города.

Когда Галерея Тейт представила на рассмотрение Совета Саутарка<sup>1</sup> проект нового музея в Бэнксайде, много говорилось об экономическом возрождении этого пришедшего в упадок лондонского района и тысячах рабочих мест в самом музее и его окрестностях. Это удивительным образом напоминало те аргументы, к каким прибегают японские автомобильные компании, когда предлагают построить фабрику в какой-нибудь отдалённой части Уэльса или северной Англии. Основным политическим доводом в пользу создания музеев в Валенсии и Вольфсбурге также было настойчивое указание на регенеративное значение этих проектов. Складывается впечатление, что инстинктивное замешательство, в которое приводят политиков соображения куратора, можно преодолеть, переведя эти соображения на язык твёрдых экономических фактов. Пожалуй, не будет ошибкой утверждать, что искусство и культура интересуют политиков не сами по себе, а в силу своих социально-экономических «побочных эффектов».

Самым заметным недавним примером музея как инструмента городского возрождения служит Музей Гуггенхайма в Бильбао (я ещё вернусь к нему ниже). Экстравагантное здание, спроектированное американским архитектором Фрэнком Гери, моментально превратилось в символ портового города и Страны Басков, привлекающим внимание к этой части Испании, ранее пребывавшей в небрежении.

**Карстен Шуберт**

**Удел куратора**

**Концепция музея от Великой французской революции до наших дней**

Галерея Тейт Бэнксайд оказала столь же решительное влияние на обновление бедного и запущенного лондонского района Саутуарка и в конечном счете возвестила об устранении прежнего экономического и социального разделения между южным и северным берегами Темзы.

Нечто похожее мы видим и в Бразилии, где в ходе предварительного обсуждения реконструкции полуразрушенного портового района Рио-де-Жанейро также подчеркивалась регенеративная способность музея.

С переходом от промышленного производства к индустрии услуг городское возрождение стало принципиальным политическим вопросом в большинстве крупных городов мира. Политики осознают, что музеи и другие учреждения культуры могут играть немаловажную роль в этом сложном процессе. Гигантские толпы посетителей музеев требуют множества дополнительных услуг, гостиниц и ресторанов, а также магазинов и транспортных служб. Появление этих структур, в свою очередь, побуждает людей перебраться в соответствующие районы, от которых раньше они держались на приличном расстоянии. В Саутуарке это произошло молниеносно: еще до того, как в Тейт начались строительные работы, недвижимость в окрестностях будущего музея резко выросла в цене.

Правда, все это имеет свою отрицательную сторону: наплыв такого количества новых людей может стать проблемой для местного сообщества, и есть реальная опасность, что его члены будут выжиты превосходящей финансовой мощью новоприбывших. Когда был построен Центр Помпиду, район Старого рынка и его население изменились до неузнаваемости. Это было не столько обновление прежнего сообщества, сколько его замещение с последующей массовой джентрификацией района — не совсем то, на что рассчитывал Помпиду. Сегодня градостроители гораздо лучше контролируют последствия реализуемых ими проектов восстановления. Уроки были усвоены, и принимаются меры, обеспечивающие прежним городским

коммунам хотя бы некоторую защиту от финансовой мощи новых жителей, противостоять которой сами они не в силах<sup>125</sup>.

К сожалению, как только ленточка перерезана и съемочные команды телекомпаний пакуют аппаратуру, политики зачастую теряют интерес к своим новым культурным игрушкам. Испанские музеи, кажется, особенно подвержены этой напасти: вскоре после многообещающего открытия Национального центра искусств Королевы Софии в Мадриде и Института современного искусства Валенсии (ICAM) с собранием Хулио Гонсалеса, оба музея стали заложниками государственной и местной политики. Еще более переменчива история Музея современного искусства Барселоны, управляемого ныне триумvirатом назначенцев от регионального правительства Каталонии, города Барселоны и частного фонда и отчаянно нуждающегося в собственной идентичности и предназначении.

Сегодня привлекательность музеев для политиков выходит далеко за рамки их традиционной образовательной функции: музеи гарантируют поток туристов, выполняют важную роль в городской реконструкции и при относительно невысоких затратах обеспечивают гигантский косвенный доход членам городской общины<sup>126</sup>. В результате политики играют гораздо более активную роль в проектировании новых музеев — вплоть до того, что политические задачи берут верх над культурными.

Есть опасность, что превращение музея в статусный городской символ перенесет центр тяжести на здание и его символическое значение, в то время как внутреннее наполнение станет несущественным. В этом отношении многие из новых музеев только укрепили те страхи и подозрения, которые уже давно питали художники.

**125)** Новые стандарты решения этой задачи установила все та же Галерея Тейт в проекте для Бэнксайда. Консультации между Тейт и Советом Саутуарка обещают, что новый музей укрепит прежнюю общину и не приведет к выселению ее членов.

**126)** Так, Музей Гуттенхайма в Бильбао в течение первого года работы принес городу 219 млн долларов дохода и уплатил 35 млн долларов налогов (The New York Times. 1998. November 19. P. B5).

Карстен Шуберт

Удел куратора

Концепция музея от Великой французской революции до наших дней

## 5. Архитектура 1:

### постройка и перестройка музеев

Обозревая музейную архитектуру последних двух десятилетий, крайне трудно набросать даже приблизительную ее типологию. Характер коллекций, скрытые политические мотивы и намерения архитекторов и кураторов ведут к тому, что музеи различаются и в целом, и в деталях, как никогда прежде. После нескольких десятилетий внушенного МоМА согласия музеи стали различаться так же сильно, как раньше они походили друг на друга. Можно, однако, установить те факторы, которые способствуют успеху музеев или же, напротив, гарантируют им провал.

Если музеи с максимально специализированными и высококлассными коллекциями имеют успех, то те, чьи собрания скучны и неопределенны, терпят неудачу. Характер коллекции в значительной степени диктует характер архитектуры, и специализированная коллекция ведет к специализированной архитектуре.

Музеи, пользующиеся значительной автономией — либо благодаря финансированию из собственных или частных источников, либо в силу своего полуавтономного статуса, — более успешны, чем те, которые подвержены прямому политическому вмешательству. В то же время чем больше архитектура определяется институциональными требованиями (а не соображениями политики), тем более эффективных результатов она обычно достигает.

Музеи, где архитекторы работают в соответствии с определенными, четко сформулированными требованиями, более успешны, чем те, где таких детализированных инструкций нет. Музеи, где архитекторы работают в связке с директорами и кураторами (и могут учитывать пожелания художников), более успешны, чем те, где политики дают архитекторам карт-бланш.

Можно распределить все недавно основанные музеи по этим трем графам. Чем ближе к правой стороне колонки разместится тот или иной музей, тем более проблематичным будет его характер:

#### ХАРАКТЕР КОЛЛЕКЦИИ

специализированный	неспециализированный
--------------------	----------------------

#### ИНСТИТУЦИОНАЛЬНАЯ АВТОНОМИЯ

автономный	неавтономный
------------	--------------

#### ДИАЛОГ МЕЖДУ АРХИТЕКТОРОМ И КУРАТОРОМ (ХУДОЖНИКОМ)

диалогичный	недиалогичный
-------------	---------------

#### РЕЗУЛЬТАТ

положительный	отрицательный
---------------	---------------

Американский архитектурный критик Виктория Ньюхаус недавно опубликовала исследование, посвященное новым музейным зданиям, «К новому музею»<sup>127</sup>. В этой яркой, часто полемической книге рассмотрено около сорока музейных проектов всего мира, большая часть которых реализована за последнее десятилетие. Каждый из этих проектов можно проанализировать, исходя из трех приведенных выше категорий: характера коллекции, автономии от внешних (политических) сил и предоставленной куратору возможности определять архитектуру или хотя бы влиять на ее характер. Судя по книге Ньюхаус, с максимальной верностью своих целей достигают небольшие музеи с частными или монографическими собраниями. Музей Пикассо в Париже, Музей Уорхола в Питтсбурге, Коллекция Менилов в Хьюстоне и Музей Байелера в Базеле принадлежат к числу наиболее ярких примеров.

И Музей Пикассо, и Музей Уорхола — монографические. Хотя такая традиция существует во Франции, в частности в Париже (достаточно вспомнить Музей Родена, Музей Майоля и Музей Делакура), для США Музей Уорхола является первой институцией подобного типа и масштаба.

<sup>127</sup> Newhouse. Op. cit.

Благодаря тому, что Пикассо не желал расставаться с большим количеством своих произведений, Музей Пикассо предлагает сегодня самый полный обзор его творчества среди всех музеев мира. Соперничать с ним может только коллекция Пикассо в МоМА. Однако разница в том, что парижский музей позволяет проникнуть в процесс работы художника, тогда как собрание МоМА сфокусировано на шедеврах. Две коллекции прекрасно дополняют друг друга, что было впервые продемонстрировано на нью-йоркской ретроспективе Пикассо в 1980 году.

Музей Пикассо расположен в здании XVII века — особняке Сале (архитектор Жан Булье) в центре квартала Маре, неподалеку от Центра Помпиду. Перепланировка здания велась под руководством французского архитектора Ролана Симуне. Великолепное окружение только подчеркивает эффект работ, в какой-то степени отражая страсть Пикассо к роскошным домам. Мебель и люстры Диего Джакометти устанавливают поразительную и при этом тонкую связь между барочным великолепием здания и его наполнением. Музей быстро приобрел статус популярной туристической достопримечательности и в то же время центра новаторских исследований, посвященных Пикассо. С момента своего открытия в 1984 году он инициировал ряд важных выставок, тщательно изучающих различные аспекты жизни и творчества художника. Самой памятной среди них была выставка «Авиньонские девицы» (1988, куратор Элен Секель).

Сразу после смерти Уорхола начались дебаты о том, как лучше всего почтить его вклад в искусство. Как и в случае Пикассо, в собрании Уорхола имелось достаточное количество работ, чтобы подумать над основанием посвященного ему музея. Очень скоро было решено, что такой музей должен располагаться не в Нью-Йорке, где он стал бы всего-навсего очередным музеем в переполненном культурном ландшафте, обреченным наряду с остальными добиваться финансирования из тех же источников, а на родине Уорхола, в Питтсбурге.

Финансируемый правительством штата Пенсильвания, представителями семьи Хайнц<sup>xii</sup>, Фондом Уорхола и питтсбургским

филантропом Генри Хиллманом, Музей Уорхола расположился в шестизэтажном здании товарного склада площадью 8 200 м<sup>2</sup> на берегу реки Аллегейни в довольно мрачном и захудалом районе на окраине города. Перепланировкой здания под нужды музея занимался нью-йоркский архитектор Ричард Глакман в тесном сотрудничестве с главным куратором музея Марком Френсисом.

Сопоставимый в этом плане с Музеем Пикассо в Париже, Музей Уорхола подробно прослеживает путь художника с конца 1940-х годов до самой его смерти в 1987-м. Акцент, разумеется, сделан на произведениях искусства, но на каждом этаже имеется фойе, где выставлены различные вещи и печатная продукция тех же лет, собранные Уорхолом (известным коллекционером всего и вся), — словом, масса интересных документов.

Также имеются библиотека, образовательный центр и зона, где зрители могут через стеклянную перегородку наблюдать за текущей распаковкой и каталогизацией содержимого уорхоловских «капсул времени» — коробок, наполненных разнородным содержимым.

Признавая существование культа личности Уорхола, формированию которого сам художник отнюдь не препятствовал, музей категорически делает акцент на его искусстве: Уорхол предстает здесь как искушенный и проницательный комментатор своей эпохи и вдобавок великий живописец. Исследования, проведенные Музеем Уорхола, проливают свет на происхождение многих его знаменитых работ, а последовательная каталогизация и анализ документальных материалов, перемещаемых из частного имущества художника в музей, сулят важные открытия в будущем.

Другие монографические музеи менее успешны. Часто они посвящены фигурам не столь выдающимся, как Пикассо или Уорхол, и порой их собрания содержат слишком мало значительных работ. В любом случае монографический формат явно ограничен ключевыми фигурами, чье творчество оказало мощное влияние на историю искусства и чьи биографии захватывают воображение публики.

**Карстен Шуберт**

Удел куратора

Концепция музея от Великой французской революции до наших дней

Музеи, посвященные отдельным частным коллекциям, в целом стоят — прочно или шатко — на тех же основаниях. Они успешны в тех случаях, когда в коллекции сконцентрировано значительное количество шедевров — как в Фонде Бюрле в Цюрихе или в Собрании Оскара Райнхардта в Винтертуре, или когда с достаточной полнотой представляют тот или иной исторический период — как Музей Жакмар-Андре в Париже, или, еще лучше, сочетают оба качества — как Коллекция Уоллеса в Лондоне. Даже безумную эксцентричность итальянизирующего палаццо Изабеллы Стюарт Гарднер в Бостоне в конечном счете искупает выставленная там коллекция фантастического уровня. С другой стороны, в тех случаях, когда коллекция включает слишком большое количество посредственных вещей или слишком эклектична по своему составу, есть риск, что музей окажется не более чем нежизнеспособным памятником суетному тщеславию дарителя. Примерами служат Музей Арманда Хаммера в Лос-Анджелесе и Музей Фредрика Р. Вайсмана в Миннеаполисе.

В лучших же своих образцах музеи на основе частных коллекций сочетают значительное число первоклассных произведений с индивидуальным видением, которое сплачивает эти произведения воедино. Характерны в этом отношении два небольших и весьма популярных музея: Фонд Барнса близ Филадельфии и Коллекция Фрика в Нью-Йорке. Среди более недавних примеров самыми яркими служат Коллекция Менилов в Хьюстоне и Фонд Байелера в Базеле.

Доминик де Менил (урожденная Шлюмбергер), наследница техасского нефтяного состояния, и ее муж Джон занялись коллекционированием в 1945 году. Они и представить себе не могли, что положат начало династии коллекционеров и поспособствуют созданию крупных музеев в Хьюстоне, Нью-Йорке и Питтсбурге.

Центром деятельности Доминик де Менил (Джон умер в 1973 году) оставалась коллекция, которую она создала вместе с мужем и продолжала пополнять вплоть до своей смерти в 1997 году. Сегодня коллекция Менилов включает примерно 15 000 предметов и охватывает искусство

XX века, античное, византийское и средневековое искусство, традиционное искусство Африки, Океании и Америки, а также фотографию, книжную иллюстрацию и рукописи.

Эклектичность собрания компенсируется наличием весьма значительного числа произведений высочайшего художественного качества и исторического значения. Особым силовым полем является непревзойденная коллекция работ сюрреалистов и близких им художников. В целом это собрание, выдержанное в духе Мальро, но с сильным американским акцентом. Не стремясь к универсальности, Менилы выбирали искусство, к которому испытывали истинную страсть и, несмотря на институциональный статус их собрания, оно имеет глубоко персональный характер, до сих пор присущий этому музею.

Первоначально коллекция не имела своего помещения, хотя множество произведений любезно предоставлялись владельцами для выставок, проходивших по всему свету, а также различным местным музеям на длительное время. В начале 1970-х годов прошли предварительные обсуждения с архитектором Луисом Каном, работами которого восхищались де Менилы, но неожиданная смерть Кана и Джона де Менила с разницей буквально в несколько месяцев прервала работу над проектом.

Десятилетие спустя Доминик де Менил по совету Понтюса Хультена, директора и сооснователя Центра Помпиду, заказала итальянскому архитектору Ренцо Пьяно проект постоянного здания для коллекции своей семьи. Спроектированный Пьяно музей в Хьюстоне открылся с большой помпой в 1987 году. Хотя ему, как и Центру Помпиду, также свойственна склонность к широким пространствам и к языку модернизма, в нем нет ничего хай-тековского или футуристического. Белая рифленая кровля, опирающаяся на столбы, и строгая простота заниженных фасадов идеально сочетаются с жилой застройкой, преобладающей в этой части Хьюстона. Интерьеры музея заливают естественный свет, красивый контраст к которому образует

**Карстен Шуберт**

**Удел куратора**

**Концепция музея от Великой французской революции до наших дней**

сосновый пол, окрашенный в черный цвет. Единовременно в музее выставляется лишь около десяти процентов коллекции, что придает экспозиции изысканную свободу, напоминающую тот новаторский подход, который с середины 1980-х годов стали применять Чарльз и Лорис Саатчи в своей галерее в северном Лондоне.

Коллекция Менилов играет ключевую роль в целом ряде образовательных и научных программ, что отражает позицию Доминик де Менил, полагавшей, что лишь «рабочий музей» сохраняет свое значение. Поблизости от основного здания располагаются капелла Ротко и недавно открывшаяся Галерея Сая Туомбли, а также крошечный новый музей византийских фресок.

Пример Доминик де Менил побудил другого коллекционера, швейцарского арт-дилера Эрнста Байелера, также обратиться к услугам Ренцо Пьяно.

Байелер — быть может, самый успешный арт-дилер своего поколения — за много лет своей деятельности собрал богатейшую коллекцию. Около двухсот картин (и небольшое количество скульптур) дают полное представление о современном искусстве от импрессионизма до наших дней — таким собранием мог бы гордиться любой музей<sup>128</sup>.

Первоначально Байелер планировал передать свою коллекцию Художественному музею Базеля и даже приобрел некоторые картины в расчете на этот союз. Однако ограниченное пространство данного музея и понимание того, что в силу своего объема коллекции существенная ее часть по крайней мере периодически будет находиться в запасниках, привела Байелера и его жену к идее построить собственный музей, способный принять собрание, которое к тому моменту было передано фонду, носящему их имя. После долгих переговоров было заключено соглашение между Фондом Байелера и городом Базелем: фонд профинансирует строительство музейного здания и предоставит свою коллекцию городу на начальный период продолжительностью

<sup>128</sup>) Bruderlin, Markus (ed.). Fondation Beyeler. München; New York: Prestel, 1997.

не менее пятидесяти лет, город же, в свою очередь, предоставит место и возьмет на себя финансирование нового учреждения.

Тесно сотрудничая с Ренцо Пьяно, Байелер сформулировал свое видение будущего музея. В результате этого диалога был достигнут замечательный баланс между архитектурой и ее наполнением: временами кажется, что тот или иной зал спроектирован специально для конкретных работ, — таковы, в частности, залы Моне, Джакометти и Пикассо. Коллекцию Байелера можно описать как ортодоксально модернистскую — своего рода уменьшенное подобие Музея современного искусства времен Барра: действительно, после абстрактного экспрессионизма коллекция сходит на нет. Здание Пьяно разделяет ограничения, наложенные на себя коллекционером: монументальный и в то же время воздушный, музей, под стать собранию, представляет собой решительный гимн модернизму.

Хотя Коллекция Менилов и Фонд Байелера внешне похожи, между ними есть существенные различия. Наполненное светом пространство музея Менилов в музее Байелера преобразуется в более строгие фасады и гораздо более изолированные интерьеры (это впечатление подчеркивают матовые стеклянные потолки). Светлая деревянная обшивка стен в экстерьере первого музея сменяется порфировым покрытием во втором. Простота и легкость музея Менилов в Базеле приобретает оттенок величественности. Коллекция Менилов сдержанна, в то время как Фонд Байелера классичен: каждое из зданий очень точно отражает сущность собрания, которое в себя вмещает.

Фонд Байелера далек от странности и эксцентричности Коллекции Менилов. Ни то, ни другое собрание не является исчерпывающим, и теперь, по прошествии времени, оба музея говорят нам о вкусах послевоенных коллекционеров столько же, если не больше, сколько об искусстве XX столетия, что лишь добавляет очарования выставленным работам.

Монографические музеи и музеи на базе частных коллекций стоят на одном краю музейной типологии. Частное собрание,

**Карстен Шуберт**

**Удел куратора**

**Концепция музея от Великой французской революции до наших дней**

превращенное в музей по инициативе отдельного энтузиаста в сотрудничестве с великим архитектором, остается редким исключением, равно как и музей одного художника. На другом краю нашей типологии мы находим большой, многопрофильный музей, создание которого есть результат политики и коллегиального решения. Тут риск провала бесконечно более велик.

Удивительно, сколь многие послевоенные музейные здания обернулись разочарованием как с точки зрения архитектуры, так и с точки зрения функции. Их банальность и стереотипность отчасти объясняются тем, что директора и кураторы играли ничтожную роль в процессе проектирования. После нескольких десятилетий послевоенного упадка казалось целесообразным принимать все, что бы ни предлагалось, без особой критики, дабы избежать риска, что настроение политика, от которого зависит финансирование проекта, в последнюю минуту изменится. Результат оказывался, за некоторыми исключениями, унылым, а порой катастрофическим.

Чуть ли не величайшим разочарованием оказался в этом плане Культурный центр в районе Потсдамской площади в Берлине. Он вобрал в себя Филармонию Ханса Шаруна (1960–1963), его же Государственную библиотеку (1967–1978) и Новую национальную галерею Миса ван дер Роэ (1965–1968), к которым добавились новые здания Музея прикладного искусства, Кабинета гравюр, Художественной библиотеки и Картинной галереи (собрания европейской живописи до начала XIX века).

Проведенный в 1966 году конкурс на архитектурное решение единого комплекса закончился ничем. В итоге в 1968 году этот престижный заказ передали молодому и в ту пору практически неизвестному архитектору Рольфу Гутброду вне конкурса, несмотря на то что его конкурсный проект был отвергнут двумя годами ранее.

Начало строительных работ без конца откладывалось, и первый из музеев, Музей прикладного искусства, стал возводиться только в 1978 году. К этому времени характерное для шестидесятых увлечение

брутализмом давно прошло, а сама бруталистская архитектура подверглась дискредитации — тем не менее, в силу политических соображений, проект был утвержден.

Музей открылся для посетителей в 1985 году, почти через двадцать лет после того, как Гутброд представил свой первоначальный проект. К тому времени уже шли слухи, что здание не бесспорно, но никто и не подозревал, что настолько. Реальность превзошла самые пессимистические прогнозы.

Музей прикладного искусства — это здание без единой черты, которая оправдывала бы его существование, катастрофический архитектурный провал, которого, учитывая масштаб и статус проекта, ни в коем случае нельзя было допустить. Музей Гутброта лишен архитектурной логики и ясности. Здание непропорционально, в нем напрочь отсутствуют ритм и грация. Его фасады отличаются безликостью и неприступностью крепостных стен, а мрачный интерьер наводит на мысль о том, что раньше тут была многоэтажная автостоянка, и вызывает у посетителя буквально физический дискомфорт. Возникает ощущение, что между архитектурой и выставленными произведениями нет никакой связи, — стойкое ощущение их взаимной чужеродности. Это здание совершенно непригодное для выполнения своих функций и требующее от куратора максимального терпения и изобретательности. Возможно, постоянные отсрочки в реализации проекта Гутброта объясняются тем, что ответственные лица инстинктивно понимали: в лучшем случае его проект посредствен. В свете фиаско, которое потерпел Музей прикладного искусства, Гутброта попросили переработать проекты Кабинета гравюр и Художественной библиотеки. Заказ на Картинную галерею — ключевую часть проекта — предусмотрительно отозвали.

Скорректированные Гутбродом здания Кабинета гравюр и Художественной библиотеки были в конце концов построены в 1987–1993 годах, а Картинная галерея (заново спроектированная бюро Хильмера и Заттлера) — в 1989–1997-м. Она открылась для посетителей

**Карстен Шуберт**

**Удел куратора**

**Концепция музея от Великой французской революции до наших дней**

летом 1998 года, через тридцать три года после проведения первоначального конкурса.

Подобно Музею прикладного искусства, Картинная галерея была утверждена по политическим причинам, с тем чтобы спасти проект от неминуемой аннуляции и в погоне за восстановлением всего комплекса Музейного острова, который вновь должен был стать домом для воссоединенных берлинских коллекций.

Трансформации, которым Хильмер и Заттлер подвергли внешний вид здания, оказались незначительными: Картинная галерея решительно следует общей схеме, предначертанной Гутбродом, и имеет общее фойе с другими музеями: его отталкивающий вид — гибрид прозрачного модернизма и умеренного позднего постмодернизма — лишь усиливает общее впечатление заброшенности и невнятицы, производимое Культурфорумом. Когда приближаешься к этому комплексу со стороны продуваемой всеми ветрами площади, трудно поверить, что собираешься войти в один из лучших в мире музеев западного искусства, сопоставимый с Лувром и Эрмитажем.

Но по крайней мере в интерьерах Хильмеру и Заттлеру все же удалось представить коллекцию картин во всем ее блеске. В этой своей части их проект представляет собой уверенный, но в общем не слишком примечательный вариант уже стандартной к тому времени искусной переработки стиля боз-ар<sup>xiii</sup>. Залы музея демонстрируют своего рода архитектурное самоотречение, и хотя они прекрасно выполняют свою функцию и предоставляют достаточное пространство для превосходной коллекции, их простота граничит с банальностью и отсутствием воображения, напоминая о том страхе, который в послевоенной Германии вызывала музейная архитектура, отваживающаяся на декларативность. Необъяснимой причудой остается то, что в оформлении центрального зала музея, посвященного европейской живописи последних пяти столетий, цитируется исламская архитектура.

Тот факт, что строительство Культурфорума было завершено в спешке, вызванной политическими соображениями, и вопреки

рекомендациям большинства экспертов, что фактически привело к провалу идеи реконструкции Музейного острова, только усугубляет трагизм результата.

Культурфорум являет собой прекрасный пример того, к чему может привести победа политических мотивов над кураторскими и музеологическими требованиями. Конечный результат порой идет вразрез с нуждами куратора и публики и делает невозможным эффективное управление музеем.

Одним из примеров государственного (а не частного или наполовину частного) музея, где кураторские соображения с самого начала находились в центре внимания, служит новая Галерея Тейт Модерн в Бэнксайде. Она возникла не как результат дальновидного политического замысла, а, скорее, как побочный продукт полнейшего политического безразличия в отношении вопросов культуры в Британии. Это, быть может, единственный случай, когда пренебрежение политиков к культурным проблемам привело к положительным последствиям.

Ни один из новых музейных проектов, появившихся в Европе за последние два десятилетия, не пленил воображение публики так, как новая Галерея современного искусства Тейт. Расположение здания (на берегу Темзы, напротив собора Св. Павла), неукоснительное внимание к проекту, обещавшее его всестороннюю проработку, масштаб замысла и близость его реализации к празднованию смены тысячелетий — все это подогревало ожидания. Это крупнейший в Европе музейный проект со времен Центра Помпиду и первый музей в Лондоне, целиком посвященный искусству XX века. Все говорит о том, что он будет оказывать значительное влияние на культурный ландшафт Лондона, да и всей Западной Европы.

Генезис музея в Бэнксайде во многих отношениях нетипичен. В отличие от Центра Помпиду, его создание не было идеей амбициозного или дальновидного политика и не было связано с планом реконструкции центральной части города, хотя местоположение и может навести на такую мысль. Когда в декабре 1992 года директор Галереи

**Карстен Шуберт**

Удел куратора

Концепция музея от Великой французской революции до наших дней

Тейт Николас Серота и члены правления впервые объявили об этом проекте, реакция общественности была благосклонной, тогда как политики хранили многозначительное молчание. Как ни забавно это звучит, но прошло почти два года, прежде чем Вирджиния Боттомли, на тот момент министр культуры в консервативном правительстве Джона Мейджора, упомянула проект в одной из своих речей, выказав тем самым хотя бы молчаливое согласие с планами галереи. Временами это равнодушие, вероятно, затрудняло реализацию проекта, но в конечном счете, как ни странно, пошло ему на пользу. Оно избавило музей от политического вмешательства на решающей ранней стадии планирования и строительства и позволило коллективу Тейт внимательно рассмотреть идею, понять задачи и сформулировать детальную программу нового института. Немногие государственные музеи подобного масштаба пользовались когда-либо столь же широкой автономией.

Безразличие к сфере культуры со стороны сменявших друг друга администраций консерваторов создало вакуум, который гарантировал успех галереи Тейт Бэнксайд просто в силу отсутствия альтернатив. То, что субсидируемое государством учреждение по сути взяло на себя формулировку программы национальной культурной политики, — факт, немыслимый нигде, кроме Британии. Даже когда стало ясно, что проекту сужден триумф, политические инстинкты консерваторов были слишком притуплены, чтобы понять это и объявить проект своим собственным.

Возможно, это связано не столько с политическим бессилием, сколько с глубоко укорененной традицией английского филистерства. Это объясняет, почему сменившее консерваторов лейбористское правительство Тони Блэра также не додумалось связать себя с проектом (в момент, когда лейбористы в мае 1997 года одержали свою историческую победу, работа над ним уже шла полным ходом). Никогда особо не стеснявшееся заявлять о своей причастности к начинаниям, которые обещают быть успешными, в случае Бэнксайда оно упустило свой шанс.

Немногочисленные критические замечания, адресуемые новой Галерее Тейт, связаны как раз с отсутствием политической поддержки и руководства. Во-первых, говорят критики, Тейт с ее многочисленными музеями-филиалами, крупнейшим среди которых, бесспорно, станет музей в Бэнксайде, приобретает слишком большую власть. Во-вторых, следовало воспользоваться возможностью, предоставленной появлением нового музея, чтобы провести тщательную ревизию государственных музеев и перераспределить часто однотипные экспонаты из их коллекций. В-третьих, постоянно отмечается, что Тейт действует уж слишком скрытно: не проводилось никаких публичных консультаций, не публиковалось никаких планов или отчетов о выполнении работ. К настоящему времени, спустя семь лет после запуска проекта, Тейт не опубликовала ни единого тома документации о строительстве нового музея и его предполагаемой политике. Первоначально это, скорее всего, объяснялось вовсе не деспотизмом или высокомерием, а опасением, что слишком ранние и слишком публичные дебаты заставят бестолковых тори с перепуга вмешаться или, хуже того, отменить проект. Правда, сейчас, когда строительство почти завершено, этот аргумент несколько менее убедителен. Разрастание Тейт, возможно, и впрямь не лучшее решение, но кто может критиковать их за отсутствие политической воли к рассмотрению других возможностей — да и каковы альтернативы? Да, единственный в жизни шанс провести ревизию всех государственных коллекций упущен, но для достижения такой цели потребовалась бы исключительная политическая самоотверженность. Полное перераспределение музейных собраний, предпринятое во Франции в 1980-х годах, в Англии никогда бы не прошло. Политическое и институциональное сопротивление такому подходу делает предложение Галереи Тейт единственным решением, возможным в данных обстоятельствах.

В конечном итоге следует признать, что всю эту критику нужно адресовать не галерее, а череде английских правительств.

С концептуальной и архитектурной точки зрения в проекте для Бэнксайда мало нового. Насмотревшись на то безумие, какое

демонстрировала в последнее время музейная архитектура, Тейт сумела извлечь уроки из чужого опыта. Архитекторы (швейцарская команда под руководством Жака Эрцога и Пьера де Мёрона), кураторы и правление Галереи Тейт имели возможность изучить множество новых европейских и американских музеев, чтобы выделить их удачные стороны и адаптировать их для своих целей. И точно так же они постарались избежать ошибок, совершенных их предшественниками.

В результате музей в Бэнксайде объединит в себе лучшие стороны многих других институтов. Это не значит, что Тейт представляет собой всего лишь паразитическую компиляцию чужих достижений: элементы и идеи, заимствованные из разных источников, в Бэнксайде использованы зачастую весьма неожиданно и в необычных комбинациях. Щедрым похвалам, которые авансом достаются проекту Бэнксайда, он отчасти обязан готовности его создателей представить непредставимое: результат отмечен изящным компромиссом между задействованными средствами и достигаемым эффектом<sup>129</sup>.

Хотя музей в Бэнксайде следует проверенной формуле превращения утилитарного здания в учреждение культуры, способы ее применения порой неординарны.

В проекте для Бэнксайда использована существующая индустриальная постройка, но это здание представляет собой полную противоположность той «нейтральной» архитектуре, которую часто выбирают для таких целей. Электростанция (архитектор Джайлс Гилберт Скотт), построенная в 1940-х годах, но введенная в эксплуатацию только в 1960-м, вовсе не является «невидимой» конструкцией — напротив, это одна из доминант лондонского городского силуэта. Ее не назовешь особенно элегантной, но это массивное здание отличается странной, довольно неожиданной красотой.

**129)** В результате этого, а также из-за отказа политиков предоставить адекватное финансирование, Галерея Тейт будет самым дешевым проектом большого музея из всех, когда-либо реализованных. Текущая реконструкция Центра Помпиду будет стоить дороже, чем проект для Бэнксайда, а 600 млн долларов, которые планируется потратить на новое здание МоМА, превращает Галерею современного искусства Тейт в один из самых дешевых городских проектов.

Эрцог и де Мёрон никоим образом не пытались скрыть прежнее предназначение здания — во всяком случае, часть этого здания будет по-прежнему использоваться Лондонской электросетью в обозримом будущем, — однако говорить о том, что их архитектурные интервенции совершенно незаметны, тоже не приходится. Спроектированная ими застекленная крыша существенно изменила внешний вид электростанции, а гигантский вестибюль напоминает, по крайней мере с концептуальной точки зрения, площадь перед входом в Центр Помпиду, хотя в архитектурном плане он весьма далек от функционализма Пьяно и Роджерса. Пространство, с потолком почти тридцатиметровой высоты, изумляет: это поистине монументальное современное публичное пространство, каких в Лондоне не так уж много.

Выставочные залы созданы явно с учетом пожеланий художников, консультации с которыми проводились на стадии разработки проекта, и в итоге удовлетворяют их запросам, как немногие институты подобного масштаба. Публичные зоны, в свою очередь, могут выполнять разнообразные функции, связанные с образованием, развлечением и торговлей. Однако эта двоякая функциональность не приводит к жесткому разделению на публичные и выставочные помещения, характерному для ряда новых музеев. Напротив, эти две функции гармонично объединены.

Это касается не только интеграции художника и публики. Несмотря на огромное множество заимствованных идей, единство и согласованность проекта гарантируют успех здания. Если, скажем, в Бильбао, очевиден разрыв между внешним (фасадами и фойе) и внутренним (выставочные залы) пространствами, в Бэнксайде Эрцог и де Мёрон добились гармоничного равновесия между символизмом экстерьера и функциональностью интерьера, требованиями художников и запросами публики, интимностью и великолепием, утилитарностью и чистой формой. Они убедительно показали, что могут удовлетворить потребности массовой аудитории — предполагается,

**Карстен Шуберт**

**Удел куратора**

**Концепция музея от Великой французской революции до наших дней**

что ежегодное количество посетителей музея составит два миллиона, — без ущерба для выставленных произведений.

Тейт Бэнксайд — возможно, уникальный случай масштабного музейного проекта, в котором удалось успешно согласовать потребности художника и публики, добиться такого единства между ними, которое оставляет далеко позади большинство других проектов. Похоже, Галерея современного искусства Тейт указывает путь в XXI век, тогда как другие крупные музеи живут прошлым. Это достижение вдвойне поразительно, если учесть, что до недавнего времени британский вклад в современное искусство оставался довольно скромным.

## 6. Эксперимент: глобальный музей

То, что музеи должны расти и расширяться, сегодня считается само собой разумеющимся — настолько, что никто не задается вопросом о причинах. А если такой вопрос и возникает, то ответы на него часто уклончивы или, в лучшем случае, тавтологичны. «Расширайся или исчезни», — драматически обобщил дилемму директор Музея Соломона Р. Гуттенхайма Томас Кренс<sup>130</sup>. И если МоМА решил сконцентрировать свои силы в одном месте, а другие (например, Художественный музей в Базеле или Галерея Тейт в Лондоне) — развивать несколько разных пространств, расположенных по соседству, то Музей Гуттенхайма под руководством Томаса Кренса избрал совершенно другой путь и попытался стать первым глобальным музеем.

В течение десятилетия, предшествовавшего приходу Кренса в 1988 году, Музей Гуттенхайма переживал кризис. Главное музейное здание, несмотря на всю свою славу, оказалось непрактичным

<sup>130)</sup> Большая часть того, о чем пойдет речь в этом разделе, основано на информации, содержащейся в речи Томаса Кренса, которую он произнес в здании Королевской ассоциации по приглашению Королевской академии художеств 23 ноября 1998 года.

и пришло в запустение. Посещаемость падала, финансовая ситуация была шаткой, а большая часть прославленной коллекции Гуттенхайма хранилась в запасниках. Предшественник Кренса безуспешно пытался выработать институциональную идентичность, которая отличала бы Музей Гуттенхайма от двух других нью-йоркских музеев, посвященных современному (одновременно *modern* и *contemporary*) искусству: МоМА и Музея американского искусства Уитни.

Чтобы достичь этой цели и изменить судьбу музея, Кренс сформулировал принципиально новую политику и предпринял масштабную реформу кураторской идеологии и выставочной программы. Ключевым моментом этой политики стала идея глобальной экспансии Гуттенхайма — шаг, к которому подталкивало наличие в Нью-Йорке значительного числа крупных музеев. Гуттенхайму следовало превратиться в международную сеть полуавтономных учреждений-сателлитов. Впервые в истории музей воплощал столь смелый план: концепция глобализации, ставшая общим местом в корпоративной практике, никогда еще не применялась к культурной организации.

Кренс начал свою деятельность в качестве директора с реставрации и расширения главного здания музея на 5-й авеню. Он снес накопившиеся за десятилетия архитектурные добавления и расширил здание настолько, насколько позволял высокий статус музея<sup>131</sup>. Однако это не решило всех проблем с площадями. Потому директор предложил создать филиал музея в Нижнем Манхэттене, в районе Сохо.

В дополнение к этому Кренс через несколько лет выдвинул амбициозный план, по которому предполагалось активизировать деятельность музея в Венеции, где ему к этому времени уже принадлежала коллекция Пегги Гуттенхайм в Палаццо Веньер дей Леони на Большом канале<sup>132</sup>. Кренс также инициировал проекты для Зальцбурга (впечатляющий музей, встроенный в склон горы по проекту ведущего

<sup>131</sup>) Критику этой экспансии см.: Newhouse. Op. cit. P. 170–172.

<sup>132</sup>) Об истории этой коллекции Пегги Гуттенхайм см.: Vail, Carol P. B. (ed.). Peggy Guggenheim: A Celebration [exhibition catalogue]. New York: Guggenheim Museum Publications, 1998.

австрийского архитектора Ханса Холляйна) и Берлина (совместный проект с Дойче-банком, окрещенный в итоге Дойче-Гуггенхайм), а также филиалы Гуггенхайма в Бильбао и Сеуле.

Началом экспансионистской кампании Кренса явились два решения, которые по сей день остаются самыми спорными за все время его правления. В 1989 году Фонд Гуггенхайма выпустил (поистине в стиле восьмидесятых) облигации на 54 млн долларов под залог музейной коллекции, то есть фактически заложил основное имущество музея. Кроме того, Гуггенхайм продал с аукциона три важные работы Шагала, Кандинского<sup>133</sup> и Модильяни. Этическая сторона этих действий с самого начала выглядела спорной, а залоговое обязательство вообще вызвало бурю протестов и завершилось отставкой нескольких членов правления, и все же в итоге Кренс добился своего. Эти два события задали тон на будущее.

Внутренняя культура Музея Гуггенхайма начала постепенно меняться: менеджмент, политика и деньги все больше оттесняли на задний план соображения научной значимости и кураторской ответственности. Казалось, Кренс смотрит на музей как на международную корпорацию, которая по чистой случайности ведет дела в сфере визуальных искусств. Его язык приобрел откровенно административный характер, а его мысль сосредоточилась на вопросах роста и экспансии.

Экспансия Гуггенхайма проводилась (и продолжает проводиться) не только путем открытия филиалов, но и за счет «кураторской диверсификации» (выражение Кренса): в 1996 году прошла выставка «Африка: искусство континента», а в 1998-м — «Китай: 5000 лет обновления и трансформации искусства», посвященные темам, которые выходят за рамки традиционных интересов Гуггенхайма и исторически закреплены за музеем Метрополитен,

**133)** «Фуга» Кандинского (холст, масло, 129,5 × 129,5 см), одно из ключевых произведений в истории абстрактной живописи, находится сейчас в собрании Фонда Байелера в Базеле. См.: *Bruderlin*. Op. cit. №. 68.

расположенным ниже по 5-й авеню. Выставка «Искусство мотоцикла» летом 1998 года обозначила даже более неожиданное вторжение, став при этом, если верить Кренсу, самой успешной выставкой за всю историю музея<sup>134</sup>.

При Кренсе количество кураторов Музея Гуттенхайма выросло с четырех до двадцати шести: эта команда готовила выставки не только в главном здании на Манхэттене, но и в филиалах Гуттенхайма и других музеях. С точки зрения кураторской и исследовательской работы, это изнурительный труд, нацеленный на поточное производство передвижных выставок, основная задача которых — обеспечить музею необходимую прибыль. Эта зависимость от дохода с передвижных выставок породила щекотливый конфликт интересов: ведь ориентация на подобные выставки неизбежно понижает порог мобильности, допускаемый хрупкими работами.

Завершив расширение здания на 5-й авеню, Кренс сосредоточил свое внимание на проекте в Сохо. Расположенный на углу Западного Бродвея и Принс-стрит, филиал Гуттенхайма в Сохо, который открылся в 1992 году (эффектные залы были спроектированы Арато Исодзаки), с самого начала стал головной болью музея. Посещаемость, в сравнении с ожиданиями, оставалась низкой, а прогноз относительно кооперации между музеем и сообществом художников Сохо так и не сбывлся, тем более что вскоре этот район превратился в один гигантский торговый центр и основная масса художников перебралась в окрестности Челси. Фактически филиал в Сохо стал для музея источником убытков, которые, согласно отчетам, за шесть лет составили почти 40 млн долларов<sup>135</sup>. В итоге выставки на Бродвее организуются все более небрежно, и последние несколько лет ходят слухи о неизбежном закрытии филиала<sup>136</sup>.

**134)** Выставку, проходившую с 26 июня по 20 октября 1998 года, посетили около 301 000 зрителей.

**135)** The New York Times. 1998. November 19. P. B5.

**136)** В марте 1999 года музей спешно закрылся, согласно официальной формулировке, «временно, на ремонт», после чего так и не был открыт.

Проекты спутников Гуггенхайма в Зальцбурге и Сеуле в настоящее время заморожены на неопределенный срок<sup>137</sup>, на пути венецианской экспансии встают итальянская политика и бюрократия, а реакция на берлинский филиал оказалась весьма сдержанной: в конце концов, это лишь небольшое экспозиционное пространство для корпоративной коллекции. Таким образом, Музей в Бильбао является главным украшением в короне Кренса, двигателем, который приводит в действие все предприятие Гуггенхайма (архитектурное решение этого музея обсуждается в следующей главе).

Формула победы, которая, по словам Кренса, заключается в объединении великого искусства, архитектуры мирового уровня и местных денег, настолько привлекательна, что теперь он хочет применить ее в самом Нью-Йорке. Новый филиал Гуггенхайма (взамен музея в Сохо) предполагается разместить на территории «Пирса 40» в манхэттенском Вест-сайте близ туннеля Холланда, в пешей доступности и окрестностей Сохо и Вест-Виллидж. В качестве архитектора опять приглашен Френк Гери. Атмосфера секретности, окутывающая новый проект, в который даже члены правления поначалу не были посвящены, наводит на мысль, что Кренс надеется поставить руководство музея, равно как и городских чиновников, перед свершившимся фактом — планом столь блестящим, что отклонить его будет просто невежливо.

Выдвинутая Томасом Кренсом идея глобального музея вызывает множество вопросов. Является ли культурный колониализм более приемлемым, чем прежний политический колониализм или нынешний экономический? Нет ли чего-то глубоко устарелого в идее Кренса, согласной которой музеи наконец прекратили клонировать друг друга и начали формировать резко индивидуальные профили? Можно ли считать ситуацию, когда куратор готовит выставку на расстоянии, осуществимой, эффективной и просто желаемой?

**137)** Ничто не указывает на то, что австрийское правительство намерено финансировать музей в Зальцбурге, а экономический кризис в Азии откладывает реализацию сеульского проекта по крайней мере на десять лет.

Откуда уверенность, что местная специфика и запросы учтены, и как конкретно осуществляется их учет? Во многих случаях выставки могут транспортироваться из одного места в другое, но есть и такие, где все не так просто. Ретроспектива Роберта Раушенберга после демонстрации в Нью-Йорке, Хьюстоне и Кёльне прибыла в Бильбао в весьма усеченном виде, без большинства ранних ключевых работ — от такой выставки не было радости ни художнику, ни зрителям<sup>138</sup>. Другая выставка, «После моря и гор: Хелен Франкенталер, 1956–1959», прошедшая в нью-йоркском Музее Гуггенхайма весной 1998 года, возможно, была весьма уместна в Нью-Йорке, особенно в рамках выставочного сезона, где тон задавали выставки де Кунинга, Горки, Поллока и Ротко, но в Бильбао выглядела невразумительно. То, что актуально в одном контексте, может оказаться бессмысленным в другом. Как осуществляется взаимодействие между музейными филиалами и местными художественными сообществами? Предполагает ли программа музея поддержку и архивацию художественной практике на местах? И, если перейти на более практический уровень, как постоянное перемещение произведений искусства сказывается на их сохранности в долгосрочной перспективе? Оправданно ли подвергать опасности часто очень хрупкие произведения искусства, отправляя их в далекие путешествия? Кажется, все, что Нью-Йорк готов отправить в Бильбао (после великолепной выставки на открытии музея), — это остаток того, что предназначено для Манхэттена. Работы, временно предоставляемые Нью-Йорком, дополнены новыми закупками, сделанными за счет гранта от испанского правительства. Эти 50 млн долларов, вложенных в коллекцию, были потрачены на приобретение довольно разношерстного набора вещей, включающего, помимо прочего, монументальную картину Ротко, второстепенную работу Мазеруэлла, «Щенка» Джеффа Кунса, цикл фресок Франческо Клементе, а также работы Гилберта и Джорджа, Ричарда Лонга

**138)** Выставка «Роберт Раушенберг. Ретроспектива» проходила в Музее Гуггенхайма в Бильбао с 20 ноября 1998 по 26 февраля 1999 года.

Карстен Шуберт

Удел куратора

Концепция музея от Великой французской революции до наших дней

и Джулиана Шнабеля. Вместо того чтобы заложить основу постоянной коллекции, эти приобретения лишь усиливают зависимость нового музея от щедрот нью-йоркской штаб-квартиры. В целом складывается впечатление полнейшей мешанины.

Кренс ловко уходит от большей части этих вопросов, заявляя, что политика Гуттенхайма лишь отражает более широкие тенденции развития культуры: тем самым предполагается, что, будь у него выбор, он, возможно, действовал бы иначе. Учитывая ту власть, какой он обладает, звучит это довольно неискренне. Возникает сильное подозрение, что Кренс просто перенял эстафету своего предшественника, Томаса Ховинга, и пытается превратить Музей Гуттенхайма, если процитировать пресловутую фразу Ховинга, в «крупнейший, богатейший — и знаменитейший — музей мира»<sup>139</sup>.

Впечатление усиливается, когда мы сравниваем цели, поставленные Кренсом после того, как он взял на себя руководство музеем в 1988 году, и его реальными достижениями.

Вместо того чтобы поправить бедственное финансовое положение Гуттенхайма, многочисленные проекты Кренса окончательно усугубили ситуацию. На протяжении последнего десятилетия музей проваливался из одного бюджетного кризиса в другой, иногда оказываясь на грани полного финансового краха. Фискальная неопределенность постоянно угрожает ежедневной деятельности музея и ведет к отчаянной борьбе за финансирование. В результате Гуттенхайм стал еще более зависим от частного и корпоративного спонсорства и восприимчив к давлению, с которым такая зависимость сопряжена. Каталог выставки «Искусство Китая: 5000 лет обновления и трансформации»<sup>140</sup> включает обращения, ни много ни мало, четырех разных спонсоров: «Люфтганзы», «Нокиа», «Форд Мотор Компани» и «Кока-Кола Компани». Хотя Кренс подчеркивает, что кураторы не

<sup>139)</sup> См. примеч. 96.

<sup>140)</sup> Выставка «Искусство Китая: 5000 лет обновления и трансформации» демонстрировалась в Музее Соломона Р. Гуттенхайма с 6 февраля по 3 июня 1998 года. Осенью того же года она была показана в сильно урезанном виде в Бильбао.

следуют прямым указаниям спонсоров, а сами выбирают их, можно смело предположить, что потребность в спонсорстве по крайней мере отчасти определяет те предложения, которые им делаются.

Постоянная потребность в значительных финансовых вливаниях (а в какой-то момент дело дошло до того, что Гуттенхайм просрочил выплату аренды за здание в Сохо) приводит к тому, что возникают идеи довольно сомнительных сделок. Самым дискуссионным среди них было предложение переименовать главный музей на 5-й авеню в обмен на многомиллионное пожертвование. Соглашение было отменено в последний момент Комиссией по достопримечательностям Нью-Йорка, постановившей, что существующая надпись на фасаде музея является его неотъемлемой частью и потому не может быть удалена.

Что же касается утверждения специфики Гуттенхайма, отличающей его от других нью-йоркских музеев, то можно с уверенностью сказать, что Кренс окончательно подорвал позицию руководимого им института. Вместо того чтобы сфокусировать выставочную программу и связанные с ней мероприятия, он сделал их предельно размытыми: теперь музей показывает все без разбора — от шедевров из собрания Центра Помпиду до мотоциклов. Кажется, что Гуттенхайм постоянно берется за вещи, которые другим не слишком интересны или с которыми они не хотят связываться, что превращает его в последний приют для того, от чего отказались другие музеи Манхэттена. В довершение всего в последнюю пару лет музей то и дело вносил изменения в свою программу и отменял выставки в последний момент. Возникает впечатление хаоса и дезорганизации. Бесспорное преимущество сегодня за кураторами Музея американского искусства Уитни и МоМА, тогда как выставочная программа Гуттенхайма выглядит случайной и часто приспособленческой.

Подобно кампании, которая не может увеличить прибыль иначе как за счет экспансии (синдром Макдональдса), Музей Гуттенхайма под руководством Кренса в спешке организует один проект за другим — чем

**Карстен Шуберт**

Удел куратора

Концепция музея от Великой французской революции до наших дней

масштабнее и сенсационнее, тем лучше. Начинаешь подозревать, что кураторы музея просто не могут позволить себе сделать передышку и обдумать задачи своей институции, поскольку опасаются, что это обнаружит принципиальную несостоятельность нынешней концепции.

Еще более тревожным симптомом является то, что перед каждым новым проектом ставится цель покрыть издержки, вызванные предыдущим, — своего рода институциональная версия тришкина кафтана. Испанское правительство выплатило Фонду Гуггенхайма ошеломительный «консультационный взнос» в размере 20 млн долларов, потраченных в основном на то, чтобы решить самые неотложные финансовые проблемы в Нью-Йорке. Судя по всему, экспансия не решает проблемы, а лишь создает дополнительные статьи расхода.

Выдвинутая Кренсом идея глобального музея является попыткой скопировать концепцию глобального продвижения и маркетинга товаров массового потребления. С промышленной точки зрения создание глобальных брендов действительно имеет смысл: чем больше количество продукции, тем ниже себестоимость каждой ее единицы. С другой стороны, создание глобального бренда стоит колоссальных денег. Чтобы создать, например, новую марку бритв для распространения во всем мире, требуется для начала потратить свыше 100 млн фунтов стерлингов. Ситуацию усугубляет необходимость производить рекламу, учитывающую национальные, а порой даже региональные особенности разных рынков. Введение глобальных брендов возможно только с помощью рекламы, модифицируемой в соответствии с локальными условиями. Если мы уподобляем музей фабрике, искусство глобальному бренду, а куратора специалисту по рекламе, всплывают три очевидных отличия.

Во-первых, по сравнению с финансовой мощью транснациональных корпораций любой, даже самый крупный и богатый музей, представляет собой мелкую компанию. Чем крупнее корпорация, тем больше времени и ресурсов требуется для внутренней коммуникации и организации, — факт, который Кренс явно упустил из виду:

все приобретения, достигнутые в ходе кураторского взаимодействия между разными филиалами, сводятся на нет дополнительными административными издержками.

Во-вторых, в отличие от фабрики, музей работает с уникальными объектами, поэтому увеличение объемов производства не ведет к увеличению прибыли. Между тем работа, распределенная между музеями-сателлитами, является столь же интенсивной и дорогостоящей, как та, которая ведется независимыми институциями. Бюджет Музея Гуггенхайма в Бильбао за 1999 год составил 3 391 млн песет (примерно 23 млн долларов)<sup>141</sup>: таким образом, этот музей обходится довольно дорого и экономические преимущества от того, что он является частью более крупной, глобальной организации, незначительны.

В-третьих, куратор, «продавая» свой товар (искусство), должен, подобно рекламщику, учитывать культурные особенности того или иного места. Очевидно, такая задача более эффективно решается не из центрального офиса на Манхэттене, а в независимом музее местными кураторами, у которых есть понимание географической и культурной специфики.

Похоже, идея глобального музея жестко ограничена параметрами, определяющими конкретный институт: фиксации музея на уникальных объектах вполне соответствует его задача интерпретировать эти объекты с учетом локальных (национальных и региональных) условий. Поэтому все достижения глобального музея ограничиваются созданием громоздкой и дорогостоящей надстройки для организации действий, большая часть которых может быть столь же, если не более эффективно скоординирована на локальном уровне.

До тех пор, пока не сложится действительно глобальный культурный контекст — где исчезнут не только государственные, но и языковые барьеры, равно как и различие между центром

<sup>141</sup> Guggenheim Bilbao, Action Plan and Program for 1999. Press release, January 12, 1999.

и периферией, — глобальный музей будет идти вразрез с актуальным положением вещей. И даже если состояние глобальной культуры будет достигнуто, трудно понять, как музей сможет преодолеть проблему уникального объекта, который на протяжении последних двух столетий составлял ядро всей его деятельности.

План Кренса опережает реальность современной культуры, и в итоге ему не удастся даже то, что вполне под силу независимым музеям в современной ситуации.

## 7. Архитектура 2: преобразование музея

Нынешний музейный бум привел к появлению сотен новых институций. Некоторые из них уже вошли в канон и пользуются огромным успехом у публики. Однако большая их часть страдает теми или иными недостатками — часто незначительными, но порой такими, которые требуют от куратора предельного терпения и изобретательности.

Там, где архитектура препятствует каждодневной работе или портит экспозицию, в конечном счете не остается ничего другого, как внести в нее радикальные переделки и обновления, что является довольно деликатной задачей, особенно если живы архитекторы и жертвователи, построившие оригинальное здание.

Сегодня директора и кураторы музеев работают в тесном сотрудничестве с архитекторами, чтобы создать такой тип музейной архитектуры, который учитывает кураторские пожелания: эта практика стала настолько обычной, что легко забыть о ее относительно недавнем происхождении. Сотрудничество Бодэ и Ине в работе над Музеем Кайзера Фридриха было исключением, большинство же архитекторов XX века привычно игнорировало советы музейщиков.

Британский архитектор Джеймс Стирлинг сумел отклонить возражения кураторов по ряду важных вопросов, когда проектировал для Тейт Галерею Клор (1978–1985), принявшую государственное собрание картин Тёрнера. Результатом стало крайне неудобное помещение, плохо приспособленное для произведений, которые в нем выставлены, — очередной пример музея, где архитектура не в ладах с искусством. Через несколько лет после смерти Стирлинга руководство Тейт приняло решение перепланировать здание<sup>142</sup>. На сей раз кураторам удалось исправить ошибки архитектора, совершенные вопреки их протестам. К счастью, Тейт получила благословение непредвзятого и отзывчивого жертвователя, Вивьен Даффилд, которая не только согласилась на реконструкцию, но и благосклонно взяла на себя расходы. Чаше же промахи архитекторов остаются неисправленными на протяжении десятилетий — либо из опасения оскорбить жертвователей или политических покровителей, либо просто из-за отсутствия средств.

Однако необходимость преобразований диктуется отнюдь не только просчетами проектировщиков. Поскольку кураторская мысль эволюционирует (как и все остальное) в постоянно ускоряющемся темпе, здания музеев устаревают все быстрее: и выставочные пространства, и их техническое оснащение уже не отвечают новым требованиям. Это ставит перед архитекторами на первый взгляд неразрешимую дилемму: от них требуется здание, которое было бы оригинальным и отвечающим духу своего времени, но в то же время бесконечно адаптируемым к новым запросам художников и кураторов. Идея архитектуры как оболочки, способной на время принять любую пространственную концепцию, впервые была апробирована в Центре Помпиду и показала себя не соответствующей кураторской практике, хотя в последние годы снова слышны аргументы в пользу возможности постоянного «перепрограммирования».

**142)** Кстати, большая часть первоначального проекта Стирлинга (1986–1988) для Галереи Тейт в Ливерпуле также не пережила реконструкции и расширения 1996–1998 годов.

Карстен Шуберт

Удел куратора

Концепция музея от Великой французской революции до наших дней

Учитывая, что бум музейного строительства двух последних десятилетий мало-помалу идет на спад, вопросы о том, как работать в рамках заданных архитектурных параметров, как использовать старые и новые здания, как преодолевать архитектурные ограничения и при этом представлять коллекции и отдельные произведения искусства наилучшим образом, в обозримом будущем будут, по всей видимости, доминировать в музейном дискурсе.

Преимущественное внимание к архитектуре, характерное для последнего времени, опасным образом оттеснило на задний план вопросы экспозиции. Всеобщие восторги по поводу Музея Гуггенхайма в Бильбао Френка Гери заставляют забыть, что с точки зрения выставочной практики интерьеры этого прославленного здания крайне неудобны. Главный, самый большой зал музея на первом этаже, перекрытый сводчатым потолком, имеет длину почти сто сорок метров и высоту стен более семи метров. Он настолько велик, что больше похож на вестибюль аэропорта, чем на выставочное пространство, предназначенное для произведений искусства, и ни одна фотография в полной мере не передает ощущение его гигантского размера. Хотя Кренс заявляет, что пространство это «вдохновляет, а не ошеломляет»<sup>143</sup>, его утверждение не соответствует реальности: объем этой галереи требует искусства поистине героических, чтобы не сказать корпоративных, масштабов, но даже самые большие работы выглядят потерянными в ее архитектурных просторах. Столь монументальная скульптура, как «Змея» Ричарда Серры (1996)<sup>144</sup>, становится похожей на невесомый картонный макет, и даже девятиметровая картина Энди Уорхола не в состоянии постоять за себя. Тот факт, что некоторые стены галереи слегка изогнуты, только усугубляет ситуацию — и картины страдают от этого в особенности. Семь залов меньшего размера, также имеющие «органические» очертания, предназначены для более камерной

<sup>143</sup>) Newhouse. Op. cit. P. 251.

<sup>144</sup>) «Змея», 1996. Сталь, шесть отдельных элементов, 401 × 1585 × 5 см каждый, общая длина 32 м. См. иллюстрацию в кн.: Richard Serra: Sculpture 1985–1998 [exhibition catalogue]. Los Angeles: The Museum of Contemporary Art, 1998. P. 168–169.

экспозиции: часто здесь выставляются произведения какого-то одного художника. Эти залы ошеломляют не меньше, чем большие, — на сей раз не столько своим масштабом, сколько квазиэкспрессионистской трактовкой пространства. Некоторые из них напоминают тупики или случайно обособленные фрагменты больших залов, показывая, что Гери так и не удалось добиться полного единства интерьером и экстерьером своего здания. Волнующий хаос и драматизм фасадов отражены в интерьерах, но то, что снаружи является достоинством, внутри ведет к неудобству. Многие посетители говорят, что им трудно сориентироваться в трехэтажном строении. А когда выставка занимает множество залов, разобраться в экспозиции и понять логику кураторского и архитектурного решения становится совсем сложно. Серия из шести относительно традиционных, прямоугольных залов, где выставлена постоянная коллекция музея, лишь усиливает общее впечатление пространственного хаоса. Возникает ошеломляющее ощущение, что архитектура правит балом в ущерб выставленному искусству. В Бильбао, как выразилась Виктория Ньюхаус, «доминирующий образ задает не содержание, а содержащее»<sup>145</sup>.

С музеологической точки зрения откровенная театральность здания Френка Гери представляет собой величайший недостаток, напоминающий о высказывании Юй Мин Пэя: «Великолепие подобного рода ведет сегодня к одной опасности <...> — полнейшей неразберихе. Если публика, зритель не могут охватить пространство, что хорошего в богатстве? Оно порождает неразбериху»<sup>146</sup>. Глядя на посетителей музея в Бильбао, понимаешь, что вместо того чтобы сосредоточиться на произведениях искусства, они бродят по зданию в состоянии некоего транса. Представляется, что здание этого музея настолько требовательно к зрителю, что у того почти не остается сил для восприятия искусства.

<sup>145</sup>) Newhouse. Op. cit. P. 260.

<sup>146</sup>) Wiseman, Carter. I. M. Pei, A Profile in American Architecture. New York: Harry N. Abrams Inc., 1990. H. 164.

Есть глубокая ирония в том, что филиал Гуттенхайма в Бильбао повторил судьбу здания Фрэнка Ллойда Райта на Манхэттене и теперь Фонд Гуттенхайма владеет двумя сооружениями, которые принадлежат к числу величайших архитектурных икон нашего столетия и при этом являются предельно нефункциональными с точки зрения своего назначения.

Непрерывные споры кипят ныне вокруг того, как представить произведения искусства в наилучшем свете, будь то в зданиях, приспособленных под музеи, или в тех, которые специально построены с этой целью. Музей возник как почтенное хранилище предметов, представляющих идеологический или научный интерес, где методология подчиняла себе все прочие соображения. Вскоре акцент стал смещаться: хранителей музейных собраний осенила мысль, что предметы, составляющие эти коллекции, — не просто образцы, но произведения искусства, заслуживающие внимания сами по себе. Итогом стала неуклонная эстетизация объекта: Лувр под руководством Виван Денона, Музей Кайзера Фридриха под управлением Боде, уже цитировавшийся отчет 1928 года о мраморах Элгина и барровский Музей современного искусства — лишь основные примеры, иллюстрирующие это радикальное смещение акцентов.

Сегодня кажется, что кураторская практика расколота между двумя противоборствующими группировками. С одной стороны, существует чисто эстетическая школа мысли, где в центре дискурса стоит произведение искусства, а с другой — контекстуализирующий кураторский подход, который стремится связать произведение с политическими, социальными и экономическими обстоятельствами его создания. Образцовым воплощением первой стратегии служит МоМА времен Барра, второй — Центр Помпиду периода расцвета. Мнения исследователей также делятся в зависимости от того, какую из этих позиций они считают более правильной, причем многие кураторы выбирают некую золотую середину между двумя крайностями либо пытаются комбинировать оба подхода.

Вопросы истории самого музея, которые в последние десятилетия все чаще выдвигаются на первый план, окончательно запутывают ситуацию. В эпоху, одержимую историей и сохранением, превращение музея и его исторически сложившейся экспозиции в предмет внимательного исследования и консервации было лишь вопросом времени: проделав полный цикл, музей стал собственным объектом.

Двумя наиболее впечатляющими иллюстрациями этой истории служат модернизация парижского Лувра, проведенная между 1984 и 1999 годами, и реставрация Музейного острова Боде, которая готовится в Берлине.

Поскольку Лувр играл столь принципиальную роль в эволюции концепции музея и многие разделы его экспозиции оставались практически неизменными с момента его основания, представлялось важным, особенно с современной точки зрения, по возможности сохранить его историческую структуру. Некоторые критики заходили так далеко, что предлагали законсервировать музей в его нынешнем состоянии, ограничив реставрационные работы общей чисткой помещения и незаметными техническими усовершенствованиями (кондиционированием воздуха, освещением, оборудованием для посетителей и т. д.). Но ввиду роста посещаемости это представлялось недостаточным: музей, с XIX века практически не менявшийся, просто не справлялся с тем количеством посетителей, которое принес век высоких скоростей. Также было замечено, что Лувр израсходовал объем пространства, имеющегося в его распоряжении, и кураторы не в состоянии показать хоть сколько-нибудь репрезентативную долю непревзойденной коллекции музея, а экспозиция не отражает последних исследований. Не было помещений для временных выставок, образовательных программ и административных служб. В жизни музея наступил застой.

Президент Миттеран, явно желая оставить след в истории, сопоставимый с Центром Помпиду, поставил Лувр на первое место в своей программе «больших работ». Не удовлетворившись единственным памятником своему правлению, он также инициировал

**Карстен Шуберт**

**Удел куратора**

**Концепция музея от Великой французской революции до наших дней**

строительство Оперы Бастилии, квартала Дефанс и новых зданий Национальной библиотеки — все это вместе образует самую масштабную строительную программу в Париже со времен плана барона Османа 1870-х годов. Следуя примеру Помпиду, Миттеран не оставил проект Лувра в юрисдикции министерства культуры, а учредил специальное независимое правительственное агентство (Etablissement Public du Grand Louvre, EPGL<sup>xiv</sup>) для осуществления своих амбициозных планов.

Назначение Миттераном в 1983 году Юй Мин Пэя на пост главного архитектора и предложенный последним проект стеклянной пирамиды во Дворе Наполеона породили горячие дебаты о природе и границах современного вмешательства в историческую среду.

Ведь Лувр — это не только место хранения коллекции огромной исторической важности, но и место действия некоторых ключевых эпизодов французской истории. Кроме того, здесь сосредоточены важнейшие памятники французской архитектуры с XII века до Второй империи: от времен Филиппа Августа, Екатерины Медичи, Людовика XIV (при котором, впрочем, двор переехал в Версаль) и до «Нового Лувра», крыла Ришелье, построенного при Наполеоне III в 1850–1860-х годах. Тут есть фундаменты крепости Филиппа Августа конца XII века и следы строительных работ, предпринятых Карлом V. Есть Большая галерея XVIII века, которая послужила образцом для картинных галерей по всей Европе и дошла до нас практически без изменений, интерьеры XVII века в восточном крыле, пышные парадные покои Наполеона III в крыле Ришелье, экспозиция античного искусства и египетские залы начала XIX века — по сути такие же, какими они были спроектированы в 1820-х годах отцом современной египтологии, Жаном-Франсуа Шампольоном. Часто художественное собрание и исторически сложившаяся экспозиция совмещаются с первоначальной функцией бывших дворцовых интерьеров, что создает богатое наложение исторических референций и напоминает о прошлом и настоящем музея. В мире найдется немного мест, настолько нагруженных национальным символизмом и институциональным значением.

Перед архитекторами, дизайнерами и кураторами стояла не легкая задача: сохранить уникальное взаимодействие памятников архитектуры и исторической экспозиции и в то же время разместить здесь современное музейное оборудование. Главный вопрос заключался в следующем: как модернизировать экспозицию, не вторгаясь в ее оригинальную ткань? Нужно было совместить настоящее с прошлым так, чтобы одно не разрушило и не скомпрометировало другое. Архитектура (первоначальная функция зданий), историческая экспозиция (целые галереи, кабинеты и т. д.) и современная экспозиция должны были существовать бок о бок — образуя одно гармоничное целое, но не подавляя друг друга. Уже с первыми планами Юй Мин Пэя стало ясно, что ему по силам эта сложнейшая задача.

Хотя все исторические интерьеры были сохранены в первоначальном виде, некоторые зоны, где историческая структура уже была к этому времени безнадежно нарушена, приобрели решительно современный вид — причем Пэю удалось сделать это, не нарушив единства музея. Каждый исторический пласт виден во всей его специфике: проходя по залам, можно сконцентрировать внимание на выставленных произведениях, а можно — на архитектурной истории здания. Сначала, попадая в интерьер той или иной эпохи, думаешь, что тут вообще ничего не изменилось, но потом понимаешь, что первое впечатление обманчиво и что в действительности эти помещения приспособлены к современным кураторским нуждам более тщательно, чем многие специально построенные музеи последних лет. Это выглядит особенно поразительно в исторических египетских залах, спроектированных в 1820-е годы под руководством Шампольона и с тех пор практически не менявшихся. Они сохранили многие из оригинальных витрин, а также масштабный цикл крайне идеологизированных стенных росписей, увязывающих общий ход египетской истории с задачами Реставрации Бурбонов<sup>147</sup>.

<sup>147</sup> См.: Porterfield, Todd. *The Allure of Empire, Art in the Service of French Imperialism 1798–1836*. Princeton, New Jersey: Princeton University Press, 1998. P. 81–116 (гл. 3: «Музей Египта»).

Карстен Шуберт

Удел куратора

Концепция музея от Великой французской революции до наших дней

Архитекторам и кураторам чудесным образом удалось превратить эти залы чуть ли не в самую современную экспозицию древнеегипетского искусства в мире, ничем не нарушив историческую обстановку и не попытавшись отвлечь от нее внимание.

Любопытно, что концепция Пэя наименее убедительна как раз там, где от исторических интерьеров не сохранилось почти или совсем ничего. Залы французской живописи в крыле Ришелье особенно разочаровывают своей институциональной банальностью. С архитектурной точки зрения они неплохи, но в них нет ничего особенного: их эффект странным образом напоминает залы новой Картинной галереи в Берлине.

Успешно адаптируя исторические пространства со всеми их достоинствами, архитекторы наших дней, кажется, неспособны создать нечто оригинальное, сопоставимое с выдающимися интерьерами прошлого, прибегая вместо этого к пастишу и прямому копированию. Всякий раз, когда Пэй имел в своем распоряжении хотя бы рудименты исторической структуры, он достигал впечатляющих успехов, но в тех случаях, где ничего не осталось, результаты его работы разочаровывают. К счастью, в Лувре сохранилось так много оригинальной архитектурной ткани, что лишь в немногих случаях Пэю пришлось работать, не имея исторической опоры.

Однако Пэй прекрасно справился не только с проблемами выставочного пространства и объединения исторической структуры и современных требований. Лувр имеет дурную репутацию в плане удобства пользования. Раньше постоянно можно было наблюдать толпы туристов, в отчаянии блуждающих вокруг музея в попытках найти вход, но и при попадании внутрь испытания не заканчивались: попасть из пункта А в пункт В внутри музея было столь же нелегкой задачей, и часто казалось, что зрители не столько *смотрят*, сколько *высматривают* что-то, беспокойно переходя из зала в зал. Существовала вдобавок тотальная нехватка элементарных удобств (туалетов и кафе),

а те немногие, что имелись, находились на большом расстоянии друг от друга, их было трудно отыскать и они пребывали в ужасном состоянии. Пэй позаботился о нуждах почти четырех миллионов зрителей, которых ежегодно принимает Лувр, сосредоточив расходящееся по сторонам пространство музея вокруг центрального ориентира: его стеклянная пирамида стала смелым и дискуссионным предложением — откровенно современной конструкцией, беззастенчиво вмонтированной в исторический ансамбль. Эта пирамида дала музею фокальную точку, а обширное подземное пространство, появившееся вместе с нею, вместило в себя магазины и множество кафе и ресторанов. У Лувра наконец-то появился легко опознаваемый центральный вход. Теперь, вместо того чтобы преодолевать километры галерей, зрители быстро переходят из центральной пирамиды в тот или иной отдел без риска заблудиться в бесчисленных коридорах музея. Приятным побочным эффектом стало то, что залы теперь менее забиты и уже не похожи, как раньше, на транзитные зоны. Сегодня тот, кто спешит, может совершить короткую получасовую экскурсию и посмотреть основные шедевры, расположенные на большом расстоянии друг от друга — такие, как «Мона Лиза», «Венера Милосская» и «Ника Самофракийская», тогда как другие посетители, настроенные на более внимательное изучение определенных разделов собрания, могут делать это, не сталкиваясь на каждом шагу с блуждающими толпами.

Проект Пэя доказал, что можно «перепрограммировать» существующую архитектуру, не уничтожив при этом заключенную в ней историю. Лувр служит примером сосуществования разных функций и сохранения различных исторических пластов. Будучи первым проектом подобного рода, проект Пэя для Лувра заставил с новым вниманием отнестись к реставрации и адаптации старых музейных зданий. Это было своевременное открытие, учитывая подготовку к долгожданной реконструкции Прадо в Мадриде, Эрмитажа в Санкт-Петербурге и Музейного острова в Берлине. Снова Лувр дал наглядный урок, предопределивший дальнейшую музеологическую практику.

**Карстен Шуберт**

Удел куратора

Концепция музея от Великой французской революции до наших дней

В Берлине дебаты о будущем Музейного острова, идущие с момента воссоединения страны в 1989 году, приобрели затяжной и запутанный характер. Как и в Париже, в центре внимания стоял вопрос о том, как сохранить историческую структуру, одновременно приспособив ее к современным запросам. Но тогда как Лувр пережил почти восемьсот лет бурной истории если не совсем невредимым, то по крайней мере как некое органическое целое, то Музейный остров, история которого в пять с лишним раз короче, был построен, расширен, перестроен и наконец практически разрушен. Сегодня он представляет собой не единое целое, а фрагментарную, жалкую тень того, чем был когда-то. Если Лувр — это памятник французской истории и национальной славы, то Музейный остров — куда более двусмысленное напоминание о неоднозначной истории Германии: о ее империалистических корнях, фашистском саморазрушении, разделении государства и демократическом возрождении.

Музейный остров Боде, который служил музеологическим образцом в первые десятилетия XX века, едва ли можно считать пережившим Вторую мировую войну. Случайное разделение коллекции между Востоком и Западом, масштабные разрушения его архитектуры и неспособность восточногерманского режима сохранить остатки в сколько-нибудь удовлетворительном состоянии — все это делает чудом существование даже того небольшого, что мы видим сегодня.

Отчасти в силу идеологических соображений, но в основном просто из-за нехватки средств коммунисты провели лишь самые основные ремонтные работы. Национальная галерея, Пергамон, Музей Боде и Старый музей снова открылись для публики в 1960-х годах как чисто функциональные пространства, бесконечно далекие от оригинала времен Боде. Что касается Нового музея, пострадавшего сильнее всего, то периодически возникала опасность, что коммунистическое правительство снесет его; избежать этого удалось только благодаря упорству и отваге нескольких поколений кураторов. Отношение коммунистов к Музейному острову было весьма неоднозначным,

и можно с уверенностью предположить, что, будь экономическое положение страны менее напряженным, они снесли бы все здания и заменили их новыми.

В том, что Лувру удалось сохранить полную зримую летопись своей архитектуры и коллекции, одновременно внедрив современную экспозиционную технику и удовлетворив потребности посетителей, решающую роль сыграло хорошо сохранившееся единство его ансамбля. В Берлине ситуация была куда сложнее.

Основная задача Музейного острова тоже заключалась в том, чтобы добиться баланса между прежним назначением и современными требованиями, но архитектурная целостность комплекса была буквально разорвана на части: его фрагменты варьировали от наспех отремонтированных до едва узнаваемых. Эта фрагментарность ставила множество вопросов относительно статуса недостроенных зданий, военных разрушений и послевоенных реконструкций, которые сами уже стали историей. При внимательном рассмотрении каждое здание на Музейном острове открывает сложную историю, восходящую к разнородным источникам, с их последующей адаптацией и трансформацией, разрушением и попытками восстановления. Так, месселевский план Музея Пергамон без конца менялся на протяжении почти четверти столетия после его смерти: архитектурный декор был смягчен, скульптурные украшения устранены, а интерьеры модернизированы. Что особенно важно, колоннада, которая должна была замыкать входной двор со стороны Купферграбен<sup>xv</sup>, так и не была построена — такое положение вещей, явно неудовлетворительное, в будущем потребует решения. Пергамон — это здание, целостность которого подорвана компромиссами в ходе возведения, военными разрушениями и вялыми попытками реконструкции. Старый музей тоже сильно искажен: оригинальные интерьеры Шинкеля уничтожены и заменены простодушной версией приглашенного «социалистического классицизма». Что до Нового музея, то сохранилась примерно половина его первоначальной структуры — важные части здания, например центральный лестничный

Карстен Шуберт

Удел куратора

Концепция музея от Великой французской революции до наших дней

марш, полностью разрушены; ситуацию усугубили стихии, действию которых на протяжении полувека подвергался полуразрушенный музей, и неуклюжие реставрационные работы, спешно проводившиеся на разных этапах в течение послевоенного периода.

Как сохранить общий характер этих руин «*Gesamtkunstwerk* европейского ранга»<sup>148</sup>, не впад в псевдоисторическое воссоздание, было серьезной проблемой. В Берлине, помимо тех исторических пластов, которые отмечались в связи с луврским проектом, следовало учитывать еще два фактора: восстановленный Музейный остров должен был одновременно нести напоминание о своем разрушении в годы войны и служить памятником своего возрождения после воссоединения Германии. Требовалось не устранить шрамы бомбардировок и разрухи, а тонко вписать их в общую структуру — примерно как при реставрации произведений старых мастеров. Тогда появилась бы возможность добиться ощущения архитектурного ансамбля, сохранив при этом четкое представление о безвозвратно утраченных элементах.

Часто в одном и том же здании есть интерьеры, одни из которых полностью сохранились, другие более или менее повреждены, а третьи уничтожены. Сложность ситуации в Берлине трудно преувеличить: как создать такую среду, которая сможет передать идею былого единства этого комплекса, не отказываясь в то же время от его фрагментарности? Как быть с тем, что часть первоначальной коллекции в обозримом будущем не вернется на Музейный остров (не говоря уже о безвозвратно потерянных произведениях)? Многие вещи до сих пор находятся в России, а европейская живопись, например, так и останется в Культурном центре в Тиргартене. И как объединить те части коллекции, которые расширялись независимо друг от друга, пока она была разделена?

Даже если бы полная реконструкция была возможна, все равно встал бы вопрос о том, на какой конкретно исторический период должен ориентироваться проект. Был ли такой момент, *terminus ante quem*<sup>xvi</sup>,

<sup>148</sup>) Badstubner, Ernst, et al. Op. cit. P. 19.

когда Музейный остров приобрел максимальную законченность или совершенство? Представляется, что с самого своего основания Музейный остров стал местом постоянных трансформаций, и сам Боде ясно понимал, что руководимый им институт будет впоследствии без конца расширяться и совершенствоваться.

Реконструкция, игнорирующая или недооценивающая принципиально незавершенный характер Музейного острова, остановив вместо этого свой выбор на определенном моменте его истории, была бы надуманной и безосновательной. Она ввела бы в уравнение постоянную величину, которой там изначально не существовало.

Восстановление Музейного острова — предприятие исключительно сложное по любым меркам. Вряд ли когда-либо еще один музейный проект включал в себя столько разных задач. Внимательного изучения требовали проблемы городского планирования, вопросы о характере аудитории и ее потребностях, равно как и о кураторском и историческом контексте. Это предполагало вовлечение в работу городских археологов и историков, историков архитектуры, музееведов и кураторов, а также выбор подходящего архитектора, который стал бы гарантом того, что Музейный остров заново обретет свою функцию, не потеряв при этом своего значения как историческое место. Назначение в 1996 году Дэвида Чипперфилда вызвало вздох облегчения у многих, кто ожидал наихудшего развития событий. Сдержанный минимализм архитектуры Чипперфилда и ясность ее пропорций гарантируют, что будет восстановлено единство ансамбля, который при этом не потеряет своей фрагментарности. Работа Чипперфилда — залог того, что историческая летопись сохранится, причем новые части не будут скрываться или выдаваться за нечто иное, что позволит Музейному острову вновь обрести свое место в ряду величайших музеев Запада. Ясное ощущение историчности будет объединено с современной кураторской практикой. Подобно Лувру, Музейный остров сможет принимать большое число посетителей, удовлетворять современным научным и техническим требованиям и в то же время объединит ныне разрозненные фрагменты,

**Карстен Шуберт**

**Удел куратора**

**Концепция музея от Великой французской революции до наших дней**

не прибегая к полномасштабной псевдоаутентичной реконструкции. Возрожденный Музейный остров станет в равной степени продуктом городской археологии и выдающейся современной архитектуры. Он будет домом для множества выставленных в нем произведений и одновременно памятником собственному прошлому и всей немецкой истории, стойким символом которой он стал<sup>149</sup>.

Внимательное сохранение исторических свидетельств с их полной интеграцией в систему современного функционирования музея представляет собой относительно новый подход. В 1950–1960-х годах вопрос исторической и современной функции часто решался путем перемещения старых интерьеров или просто устранения исторических деталей — вспомним переоборудование Галереи Дювина в Галерею Тейт в 1950-е годы. Современные же кураторы склонны считать, что исторические пространства не столько отвлекают внимание, сколько обеспечивают дополнительный эффект. Они тонко напоминают зрителям о том, что не следует принимать то толкование, которое предлагает экспозиция, за чистую монету, поскольку это не более чем современное и зачастую предвзятое прочтение прошлого.

Подобно археологическому раскопу, музей сегодня демонстрирует различные пласты своей истории. Его центром служит коллекция, окруженная рудиментами прежних способов экспонирования, а также историей самой архитектуры (порой эти два уровня совпадают) — ее прошлого назначения, постепенной эволюции или, как в случае Нового музея в Берлине, ее разрушения и последующего восстановления.

Истории Лувра и Музейного острова исключительны в силу того, что коллекции этих музеев принадлежат к числу крупнейших собраний западного искусства. В то же время оба музея тесно связаны с историей своих государств. Это национальные сокровищницы, символы политических устремлений и культурного самосознания своих народов,

<sup>149)</sup> В настоящий момент (март 1999 года) проект Музейного острова застопорился, поскольку будущая организация всех берлинских музеев снова пересматривается. Пока не будет одобрена новая административная структура, никакие строительные работы проводиться не будут.

их триумфов и трагедий. Вдобавок им обоим принадлежат ключевые роли в становлении самой концепции музея: они служили образцами для подражания и установили критерии и стандарты, которые по сей день определяют внешний облик и понимание музейного института.

Однако вопрос о том, как наилучшим образом использовать уже существующие или специально спроектированные здания, как приспособить их к меняющимся запросам аудитории и кураторов, не ограничивается музеями уровня Берлина и Парижа. Возможность адаптации к изменениям кураторской и, в случае музеев современного искусства, художественной практики стала в последнее время центральной проблемой для всех музеев.

## 8. Способы экспонирования

Поскольку бум музейного строительства двух минувших десятилетий идет на спад, на первый план выступает вопрос о поддержании и модернизации уже существующих зданий. Как ни удивительно, он затрагивает не только старую музейную архитектуру, но и значительное число новых построек. Не так уж сложно возвести зрелищный и привлекающий всеобщее внимание музей или пристройку к музею. Подлинные сложности встают перед кураторами тогда, когда новизна стирается. Как поддерживать внимание к институции, как привлекать посетителей и спонсоров (а также государственное финансирование)? Все это в конечном счете куда сложнее, чем строительные работы, и требует продуманной, изобретательной стратегии.

После двадцати лет беспрецедентного роста и экспансии кураторы наконец-то начинают понимать, что большой музей — еще не значит хороший. Границы физическому росту музея задает тот объем информации, который может охватить зритель, пусть даже самый любознательный и упорный. Что же касается расширения с целью

вместить растущее число посетителей, то стало ясно, что расширенные музеи, как некогда дороги, не уменьшают заторы, а лишь порождают еще более напряженный трафик. В результате этого понимания кураторский акцент сместился с количества на качество и характер экспозиции.

В центре внимания оказались не только физические границы посещаемости, но и тот факт, что институциональный рост тоже имеет свои пределы. Идея универсального, всеобъемлющего музея, концептуально связанная с каким-либо большим нарративом, в нынешнем, постмодернистском культурном климате все чаще представляется нереалистичной и устарелой. Поскольку в течение этого столетия зазор между материалом и интерпретацией расширялся, ограниченность исторических моделей организации музея стала ощущаться болезненно остро.

В результате экспозиции сменили статичный характер на динамичный. Этот переход обозначил, быть может, величайшую революцию за всю историю музейной концепции. Экспозиции, которые создают современные кураторы, уже не высечены в камне, как раньше, а подлежат постоянному пересмотру и реорганизации. Сегодня для поддержания жизнеспособной коллекции недостаточно просто пополнять ее — необходимо постоянно перетасовывать объекты, находя новые и неожиданные комбинации, чтобы выявлять их бесчисленные значения. Этот переход от монолитного и статичного к переменчивому и динамичному музею произошел в течение двух последних десятилетий.

Вместо того чтобы мыслить музей как хранилище культурных прототипов, обладающих авторитетом и нормативной властью, такая концепция предполагает, что музей вовлечен в двусторонний диалог со своей аудиторией. Она больше полагается на интерпретацию, чем на абсолютные истины. Новый, «открытый» музей отражает динамику и мультикультурную сущность общества конца XX века с его постоянным вопрошанием и ненасытной жаждой нового.

Результаты этого развития особенно заметны в музеях, посвященных современному искусству. После долгого периода копирования МоМА и господства историко-хронологической концепции произошел сдвиг в сторону двух новых кураторских моделей, каждая из которых является полной противоположностью тому, что было раньше. В течение довольно непродолжительного времени эти два подхода приобрели доминирующее значение в экспозициях искусства XX века: один из них можно назвать аисторическим, другой — монографическим.

Аисторическая экспозиция отбрасывает идеи хронологии и эволюции. Вместо этого она подчеркивает эстетические сближения, часто идущие вразрез с традиционными методами классификации. Хотя может показаться, что эта стратегия, которую особенно горячо отстаивали Руди Фукс, Ян Хут и Харальд Зеeman в 1970-е – 1980-е годы, связана с растущими сомнениями относительно большого нарратива, хронологии и стиля, ее имплицитная тавтология порождает больше вопросов, чем ответов. Рассматривая произведение искусства вне его культурного и исторического контекста, аисторическая экспозиция помещает это произведение в некий интерпретационный вакуум, где зритель по сути лишен возможности оценить оригинальную интенцию художника. Показать сходство между двумя далекими друг от друга культурными артефактами — равно как и измерить степень расхождения между ними *per se* — еще не значит сообщить важную информацию о каждом из них.

В конечном счете возникает подозрение, что аисторические экспозиции имеют скрытую элитарную сущность. Они рассчитаны на посвященных, тех, кто уже знает все необходимое об историческом и стилистическом контексте объекта — контексте, который данный режим экспонирования делает практически невидимым. Вместо того чтобы дать зрителю как можно больше фактов, аисторический тип кураторства исходит из предположения, что зритель и так знает все, что надо знать по данному поводу. Тем же, кто «не в теме», результат

Карстен Шуберт

Удел куратора

Концепция музея от Великой французской революции до наших дней

может показаться крайне загадочным. Аисторическая экспозиция рискует не информировать, а запутать. Она не столько привлекает в музей новую аудиторию, сколько отпугивает ее.

Несмотря на этот принципиальный изъян, аисторическая концепция часто используется в небольших экспозициях не столько научного, сколько игрового характера как способ показать те или иные работы, не выстраивая вокруг них полный кураторский аппарат. Так, Галерея Тейт в Лондоне недавно затеяла серию небольших выставок под названием «Опасные связи», каждая из которых включает работы двух художников, исторически часто очень далеких друг от друга. Первая из них сопоставляла Фюсли и Бэкона, вторая — Гейнсборо и Хокни, и обе разочаровали, доказав лишь то, что невозможно проводить значимые параллели лишь на основании поверхностного сходства.

Обоснованность аисторической модели сомнительна во многих отношениях: непосвященному трудно понять ее стратегии. При всей своей тонкости и проницательности она обычно не выходит за рамки чистого субъективизма и спекулятивности. А с точки зрения образовательных функций музея аисторическая модель вообще вряд ли имеет ценность.

Неудивительно поэтому, что вторая, монографическая, модель получила гораздо более широкое распространение — вплоть до того, что монографические экспозиции стали ныне нормой для большинства музеев. Сегодня это преобладающий способ демонстрации музейных собраний, заменивший более ранние кураторские концепции, основанные на хронологии, национальной принадлежности, школе, стиле или типологии. По мере своего утверждения монографическая модель стала оказывать влияние на политику приобретений. Теперь цель музеев состоит уже не в том, чтобы иметь в своей коллекции по одной работе как можно более широкого круга художников, а в том, чтобы собрать значительное число работ ограниченного числа авторов. Повлияла эта модель и на предпочтение соответствующего типа

выставок: монографические выставки, весьма редкие в 1950–1960-е годы, стали сегодня самой распространенной категорией.

Разумеется, в музейных собраниях всегда имелись монографические блоки произведений. Музей Кайзера Фридриха при Бодене прочно ассоциировался с большим собранием работ Рембрандта, Рубенса и Ван Дейка, а Музей современного искусства в Нью-Йорке по сей день организован вокруг двух осевых фигур — Матисса и Пикассо. Еще одним примером служит Художественный музей в Базеле, коллекция которого всегда была сосредоточена на больших монографических корпусах работ таких художников, как Гольбейн, Сезанн (рисунки), Пикассо, Леже и Ходлер. Ядро Художественного собрания земли Северный Рейн-Вестфалия образует коллекция Клее, а основу Музея земли Гессен в Дармштадте составляет Бойс. Собрание современного искусства Галереи Тейт с начала 1970-х годов определяется ключевыми работами Альберто Джакометти и Марка Ротко, а также сформированными позднее репрезентативными группами произведений других художников. Интересно отметить, что многие из таких групп в разных музеях происходят из частных собраний (Ла Роша, Томпсона, Людвига, Штроера и других), что, впрочем, неудивительно, ведь частные коллекционеры никогда не руководствовались соображениями «полноты», «беспристрастности» и «сбалансированности». Они смело могли следовать собственным предпочтениям и создавать собрания, которые сегодня вызывают восхищение именно в силу оригинального самоограничения. Художники также предпочитали эту модель, и значительные группы произведений были переданы музеям такими художниками, как Генри Мур, Пикассо, Ротко<sup>150</sup> и Стилл. Они ясно понимали, что монографический тип коллекционирования концептуально максимально близок к художественному процессу и что тщательно отобранные серии работ дают углубленное представление о развитии идей во времени.

**150)** Мур передал значительную часть своих работ Галерее Тейт в Лондоне и Художественной галерее Онтарио, Пикассо подарил большие собрания своих произведений Музею Пикассо в Барселоне, Музею Пикассо в Антибе и Музею современного искусства в Париже.

**Карстен Шуберт**

**Удел куратора**

**Концепция музея от Великой французской революции до наших дней**

В последние годы концепция монографического собрания и экспозиции приобрела доминирующее значение в кураторской практике, особенно в музеях современного искусства. Быть может, четырьмя наиболее влиятельными примерами монографической коллекции (причем во всех четырех случаях речь, опять-таки, идет о собраниях либо частных, либо созданных за счет частного финансирования) служат Коллекция Панцы в Варезе, Центр визуальных искусств «Диа» в Нью-Йорке, Коллекция Крекса в Шаффхаузене и Коллекция Саатчи в Лондоне.

За несколько десятков лет своего существования Коллекция Панцы приобрела почти мифический статус. Создавая ее, Джузеппе Панца ди Биумо следовал монографическим принципам задолго до появления самого этого термина. Он начал в конце 1950-х годов с приобретения группы работ Марка Ротко, Франца Клайна и Роберта Раушенберга (большая их часть ныне хранится в Музее современного искусства Лос-Анджелеса). Пусть этот шаг уже не был на тот момент историческим свершением, но десять лет спустя Панца сменил курс и быстро собрал одну из наиболее полных коллекций минимализма и концептуального искусства. Эта коллекция, которая включает большие, часто сайт-специфичные, инсталляции и в которой каждый художник представлен значительным числом работ (в некоторых случаях более двадцати), установила новые стандарты для коллекционеров, посвятивших себя современному искусству. Хотя владелец великодушно предоставляет произведения из своего собрания на выставки, целиком оно выставляется редко, просто в силу своего огромного объема. Выставка 1988 года, занявшая два этажа Музея Королевы Софии в Мадриде и включавшая довольно большую выборку, в том числе ряд важных работ Брюса Наумана, Дэна Флейвина, Дональда Джадда и Роберта Морриса, стала особенно памятным событием<sup>151</sup>.

<sup>151</sup> В 1989 году большую часть коллекции приобрел Фонд Соломона Р. Гуттенхайма в Нью-Йорке.

Пример Панцы вдохновил многих коллекционеров, самым заметным среди которых является, пожалуй, немецкий промышленник Йозеф Фрелих: большая часть его собрания, ограниченного работами восемнадцати немецких и американских художников, с 1996 года выставлена в Галерее Тейт в Лондоне<sup>152</sup>.

Еще одним примером, на сей раз вдохновленным Фрелихом, является Коллекция Крекса в Шаффхаузене. Под управлением Урса Рауссмюллера она сосредоточила свою собирательскую активность на небольшой группе представителей минимализма, концептуального искусства и «арте повера» (Андре, Джадд, Мангольд, Мерц, Науман, Райман и др.). Она сохранила атмосферу большого частного собрания, где в центре внимания находится произведение искусства, а все прочие соображения играют второстепенную роль. Поколенческая и стилистическая близость включенных художников придает коллекции особую цельность. Слово ради усиления этого эффекта здание Коллекции Крекса своей сухой простотой тонко перекликается с архитектурой того типа, которую художники данного круга впервые стали использовать под мастерские, жилые пространства и выставочные залы. Экспонируемая на полупостоянной основе на трех этажах бывшей текстильной фабрики, Коллекция Крекса близка по духу афоризмам Дональда Джадда об искусстве и архитектуре. Ее точная и осмысленная экспозиция современного искусства восхищает в равной степени кураторов и художников и пользуется огромным влиянием.

Фонд «Диа» в Нью-Йорке — наш третий пример — был основан в 1975 году Хайнером Фридрихом и его будущей женой Филиппой де Менил, дочерью Джона и Доминик де Менил, чтобы помочь художникам в реализации крупномасштабных проектов. Щедрость Фридриха и де Менил легендарна: проект в Марфе Дональда Джадда стал одним из первых, поддержанных фондом, так же как амбициозные инсталляции Уолтера Де Марии в Нью-Мексико и на Манхэттене. Также Фонд «Диа» приобретал произведения беспрецедентного размера, включая уорхоловскую серию

<sup>152)</sup> Beudert, Monique; Severne, Judith. The Froehlich Foundation: German and American Art from Beuys and Warhol. London: Tate Gallery Publishing, 1996.

«Тени» (1978) в полном объеме и ряд работ Дэна Флейвина, Сая Туомбли, Джона Чемберлена и (впервые среди американских музеев) инсталляции Йозефа Бойса. Деятельность Фонда «Диа» приобрела такой масштаб, что в 1984 году вызвала серьезный финансовый кризис. Он завершился отставкой Фридриха и де Менил и реорганизацией работы фонда. Из щедрого покровителя художников «Диа» превратился в организацию, в большей степени ориентированную на выставочную деятельность. Многие художники, внезапно лишившиеся поддержки с его стороны, отреагировали на это с раздражением и разочарованием, а Дональд Джадд дошел до того, что возбудил уголовное дело против фонда.

Помимо поддержания целого ряда перманентных сайт-специфичных инсталляций, таких, как «Поле молний» (1977) Уолтера Де Марии или его же «Нью-Йоркская земляная комната» (1977) и «Километр, разбитый на части» (1979), деятельность «Диа» в настоящее время сосредоточена на программе сменяющих друг друга персональных выставок, проводимых в штаб-квартире фонда (на 22-й Западной улице), которая открылась для публики в 1987 году. Эти выставки, каждая из которых готовится в тесном сотрудничестве с автором и работает примерно в течение года, предоставляют художникам практически идеальные условия для показа их работ, что позволило многим реализовать их самые масштабные сайт-специфичные инсталляции. Пример «Диа» служит прекрасным противовесом от бешеных темпов нью-йоркской художественной жизни, давая зрителям возможность заново осматривать работы и выставки на протяжении долгого периода. Его лаконичная и чистая позднемодернистская архитектура также оказала влияние на внешний вид коммерческих галерей Манхэттена: большинство из них являются по сути клонами пространств «Диа» и спроектированы по большей части тем же архитектором — Ричардом Глакманом.

Четвертый пример влиятельной монографической модели — Коллекция Саатчи в Лондоне. Открывшись в 1984 году, она сразу же задала новые стандарты экспонирования современного искусства. Расположенная в здании бывшей фабрики, переделанном

архитектором-минималистом Максом Гордоном, она заняла почти три тысячи квадратных метров нетронутого, ярко освещенного выставочного пространства. Ощущение разреженности усиливается благодаря тому, что пространство это наполовину скрыто: проходя через скромные серые ворота, никак не ожидаешь столкнуться с таким простором внутри. Произведения выставлены очень эффектно, разделенные большими промежутками: в больших залах часто экспонируется всего несколько работ. Выставки либо монографические<sup>153</sup>, либо парные<sup>154</sup>, либо посвященные нескольким — не более пяти–шести — художникам<sup>155</sup>.

Чарльз Саатчи (первоначально вместе со своей первой женой, Дорис) собирает исключительно тех художников, которыми интересуется. Каждый из них представлен корпусом до двадцати работ, образующим своего рода персональную мини-ретроспективу. Само по себе это не ново (первым монографическим коллекционером можно считать испанского короля Филиппа IV: ему удалось собрать коллекцию, включающую не менее сорока картин Тициана, а также целый ряд работ Рубенса, Ван Дейка, Веласкеса и многих других), но среди современных собирателей нет никого, кто осуществлял бы эту практику в масштабах, сопоставимых с Саатчи. Если бы он через несколько лет не продал значительную часть своей коллекции, сегодня это было бы самое полное собрание искусства после 1960-х годов в мире<sup>156</sup>.

Пример Саатчи получил широкую известность и, как можно предположить, вдохновил многих музейных кураторов на проведение

<sup>153</sup>) Дуэйн Хэнсон, апрель – август 1997; Алекс Кац, январь – апрель 1998.

<sup>154</sup>) Ансельм Кифер и Ричард Серра, сентябрь 1986 – июль 1987; Роберт Мангольд и Брюс Науман, апрель – октябрь 1989; Фиона Рей и Гэри Хьюм, январь – апрель 1997.

<sup>155</sup>) Первая выставка включала работы Дональда Джадда, Брайса Мардена, Сая Туомбли и Энди Уорхола (март – апрель 1985). Полный список выставок на Баундери-роуд см. в кн.: Blyth, Jenny (ed.). *The New Neurotic Realism [exhibition catalogue]*. London: Saatchi Collection, 1998.

<sup>156</sup>) Возможно, эта продажа стала признанием невозможности собрать исчерпывающе полную коллекцию. Можно сказать, что политика Саатчи является лишь усовершенствованным и ускоренным вариантом того, что Барр первоначально замыслил для МоМА.

монографической политики приобретений. Открытие галереи на Баундери-роуд в 1985 году<sup>157</sup> имело далеко идущие последствия для лондонской арт-сцены. Оно показало то пренебрежение, от которого давно страдали государственные музеи. Амбициозность и пространственный размах Галереи Саатчи составляли яркий контраст большинству лондонских институтов, которые к этому времени начали в полной мере ощущать последствия финансовых ограничений, введенных консервативным правительством Маргарет Тэтчер. Галерея на Баундери-роуд познакомила новое поколение студентов художественных колледжей с важными произведениями в таком объеме, какого не могла предложить никакая другая лондонская галерея. В какой-то степени пример Саатчи дал студентам представление о возможном и желаемом. Под его влиянием к концу десятилетия сформировалась новая генерация британских художников, главным покровителем которых в 1990-е годы стал тот же Саатчи<sup>158</sup>.

Из исключения монографический принцип быстро превратился в норму. Первым музеем, применившим эту концепцию на широком институциональном уровне, стала Галерея Тейт, стремившаяся таким образом преодолеть пространственные ограничения. С 1989 года она начала практиковать ежегодную реорганизацию экспозиции по монографическому принципу. Результат поначалу был весьма успешен. Посвятив свои залы отдельным художникам или небольшим их группам (двум, максимум трем) и окружив работы свободным пространством, галерея добилась замечательного эффекта. Он показал, что, вопреки широко распространенному предположению, Галерея Тейт располагает огромным пространством. В наиболее удачных случаях перевеска создавала серию ясно выстроенных монографических экспозиций, подкрепленных некоторыми, пусть рудиментарными, отсылками

<sup>157</sup>) В первый год осмотр осуществлялся только по предварительной записи, но на протяжении второго года коллекция была открыта для широкой публики в течение двух дней в неделю.

<sup>158</sup>) Art from the Saatchi Collection [exhibition catalogue]. London: Royal Academy of Arts, 1997.

к хронологическому нарративу. Результаты реорганизации оказывались особенно впечатляющими в тех случаях, когда экспозиция включала значительную долю бесспорных шедевров из коллекции Тейт.

Правда теперь, спустя почти десять лет, возникает ощущение некоторой скуки: становится ясно, что все по-настоящему сильные области, которые охватывает данная коллекция, исчерпаны. Если раньше итогом реорганизации становились продуктивные сопоставления, то сегодня часто кажется, что перевеска предпринята ради самой перевески. Некоторые из сопоставлений последнего времени выглядели поверхностными и неубедительными и граничили с тем же умозрительным субъективизмом, который преследует аисторический метод. Со временем такие параллели начинают казаться совсем уж невразумительными (а то и эксцентричными), и понять мотивы, которыми руководствовался куратор, становится все сложнее. В худших случаях экспозиция превращается в беспорядочный ряд произвольно составленных пар, который не столько извлекает из забвения маргинальные фигуры, сколько убеждает зрителя, что забвение это было вполне заслуженным.

Ежегодная перевеска — нелегкая задача для кураторов и обслуживающего персонала. Учитывая ограниченность такого подхода, более эффективной представляется не столь радикальный метод: вместо того чтобы менять всю экспозицию разом, можно осуществлять реорганизацию постепенно, реорганизуя один зал за другим — так, чтобы большая часть ключевых произведений оставалась на своих местах. Это также устранило бы впечатление, что музей наполовину закрыт, — состояние, в которое Тейт погружается в разгар ежегодной перевески и которое придает галерее довольно неопрятный и хаотичный вид.

Однако в целом, учитывая рост посещаемости, периодическая реорганизация имела безусловный успех, обратив пространственную стесненность Галереи Тейт из недостатка в преимущество.

Достоинства монографического принципа и основанной на нем ротации произведений очевидны. Он дает возможность для углубленного изучения работ каждого художника и при этом со временем

**Карстен Шуберт**

**Удел куратора**

**Концепция музея от Великой французской революции до наших дней**

позволяет показать гораздо бóльшую часть постоянного собрания. Обратной стороной этих достоинств является то, что экспозиция порой лишается связующей нити или темы, а кроме того — на что чаще всего обращают внимание критики, — из нее часто исчезают произведения, определяющие для данной коллекции. В ответ на эту критику (которая затрагивает туристов и иногородних посетителей, лишенных возможности регулярно посещать музей) Галерея Тейт заверила, что бóльшая часть важных работ всегда выставлена. В любом случае, это перестанет быть проблемой, как только в 2000 году откроется здание в Бэнксайде и Галерея Тейт разделит свое собрание на две части.

Монографический принцип, кажется, лучше всего подходит современной аудитории с ее неоднородным составом. Можно предположить, что публика наших дней уже не нуждается в базовом вводном курсе в современное искусство. Уровень ее познаний и искушенности за последние десятилетия сильно вырос. Осталось не так много зрителей, которые ходят в музей раз в десять лет: большинство делает это гораздо чаще. Их готовность возвращаться в музей снова и снова — еще одно свидетельство упомянутой ранее темпорализации музея. Если неискушенный зритель при этом проигрывает, то расширение спектра образовательных услуг и введение соответствующих программ компенсируют этот недостаток. Учитывая пространственные ограничения и физическую невозможность представить полную историю современного искусства единовременно, сменяющиеся монографические экспозиции кажутся самой эффективной моделью — по крайней мере из тех, что доступны в настоящее время.

## 9. Бувар и Пекюше: эпилог

В темные века музея, пришедшиеся на 1950–1960-е годы, невозможно было сколь-нибудь убедительно предсказать, что всего через двадцать

лет возникнет музейная культура, которая поместит этот институт в самый центр всего культурного дискурса и положит начало его возрождению, оставляющему далеко позади прежний опыт и ожидания — и в плане количества новых музеев, и с точки зрения их посещаемости. В ходе этого процесса искусство (особенно новейшее) перешло из маргинальной области, интересующей лишь специалистов, в разряд «современного искусства в общей культуре» (название недавней книги Томаса Кроу<sup>159</sup>), музей же стал основным центром этого перехода. Двадцать лет назад не было ни малейшего намека на то, что грядут столь значительные перемены. Сегодня музей снова играет ключевую роль в западной культуре, как и на протяжении большей части XIX века.

Непредсказуемость такого поворота событий служит предостережением для тех, кто берется прогнозировать будущее музея. Пути развития искусства, равно как и культуры в целом, неисповедимы. То, что поначалу кажется хаотичным и бесцельным, по прошествии времени выглядит логичным и предельно сфокусированным, а то, что с одной точки зрения представляется устарелым и лишенным интереса, обретает значение и авторитет в новом свете.

Это не значит, что прогнозы относительно будущего абсолютно невозможны. Нынешнее возрождение музея уже породило комплекс проблем, которые все с большей ясностью осознаются специалистами, и можно с уверенностью сказать, что проблемы эти будут определять повестку дня в обозримом будущем. Как и раньше, изменение условий существования музея одновременно создает собственную критику и обратную реакцию. Та форма, которую примут споры о музее в ближайшее десятилетие, уже вырисовывается в своих общих чертах.

Усвоив принципы свободного рынка — или, точнее, вынужденные сделать это под давлением политиков, — музеи решительно вступили на путь расширения и экспансии. Первоначальные

<sup>159</sup>) Crow. Op. cit.

опасения, что рост аудитории приведет к снижению стандартов, к счастью, оказались безосновательными. Случались разного рода промахи, но они карались немедленной критикой, предупреждавшей их повторение.

К своему великому облегчению руководство музеев убедилось, что их аудитория отнюдь не пассивна и не ждет, когда кураторы ей все разжуют, — напротив, она умна, эрудирована и требовательна. Публика знает, чего хочет, понимает, когда ею манипулируют, и в крайнем случае просто не приходит. Музейный бум последних двадцати лет привел к появлению посетителя нового типа — хорошо информированного и понимающего, сколь сложную структуру представляет собой музей. Публика не просто выросла в числе — она стала в целом гораздо более искушенной, обрела не только способность, но и желание исследовать культурные и интерпретационные стратегии, характерные для конкретных институтов. Из постороннего субъекта, присутствие которого терпят по необходимости, посетитель превращается в центральный элемент той интеллектуальной конструкции, каковой является музей.

Однако этот процесс имеет и другие, не столь воодушевляющие, стороны. Музей не избежал нынешней политкорректности. Величайшее проклятие и соблазн нашего времени состоит в том, что мы судим об истории задним числом, а прошлое оцениваем с точки зрения наших собственных стандартов и норм. В ярком свете нашей гиперчувствительной эпохи прошлое предстает чудовищной чередой ошибок, проступков, грехов, преступлений, идеологически мотивированных представлений, глупостей, беспричинной жестокости и откровенной лжи. Однако преимущества радикального исторического ревизионизма сомнительны. Он приводит к таким искажениям, что итоговая картина лишается всякого сходства с реальностью, которую она якобы отражает, и возникает реальная опасность, что в конечном счете слишком рьяный подход к истории сделает невозможным ее осмысленное прочтение.

Сегодня понятно, что музей не является нейтральным пространством, каковым его считали раньше. Но это понимание не привело к автоматической дискредитации концепции музея или дисквалификации всякого знания, полученного благодаря ему. Пришло скорее осознание концептуальных границ музея: учитывая его систематические искажения и ограничения, мы можем оценить их возможный эффект.

Самоанализ и самокритика являются сегодня неотъемлемой частью музейного дела и определяющими характеристиками зрительского подхода. Пассивное ожидание безупречной и беспристрастной репрезентации выглядит наивным; активный, критически настроенный зритель — уже не исключение, а правило: «Остерегайтесь ловких подделывателей документов; помните, что как защитники, так и клеветники всегда пристрастны. <...> Обо всем рассказать немислимо, приходится делать выбор. Между тем на выбор документов неизбежно влияют взгляды автора, а они меняются в зависимости от положения писателя. Поэтому правдивая история никогда не будет написана»<sup>160</sup>.

В каком-то смысле это новое понимание природы музея и его границ предвещает, что музей и впрямь может стать (по крайней мере концептуально) нейтральным пространством — не автоматически, а в результате сложных расчетов, учитывающих принципиальные ограничения.

«Бувар и Пекюше», последний и неоконченный роман Флобера, опубликованный после смерти автора, в 1881 году, рассказывает о двух чиновниках-переписчиках, которые познакомились на парковой скамейке в Париже. После того как один из них неожиданно получает наследство, они решают оставить службу, переехать в село и посвятить себя исследованию мира идей. И вот они начинают изучать разные дисциплины: биологию, сельское хозяйство, химию, физиологию, анатомию, геологию, археологию и т. д. и т. п. За какой

<sup>160)</sup> Флобер. Указ. соч. С. 216.

бы предмет они ни взяли, результат всегда один и тот же: чем больше они узнают о предмете, тем более противоречивой оказывается информация. Теория и практика, обучение и знание, знание и понимание кажутся несовместимыми. Разочарованные и усталые, Бувар и Пекюше обращаются к другой сфере, но в итоге даже религия не дает утешения. Роман Флобера может быть истолкован как притча о неразрешимых противоречиях модернистского проекта, включая проект музея<sup>161</sup>. Музей представляет собой попытку унифицировать разнородность этого мира: интерпретировать, упорядочить, классифицировать. Его обаяние неотразимо — настолько, что механизм классификации может стать важнее классифицируемого объекта и, шире мира, который он описывает.

Музей — это машина производства значения, приводимая в действие одной лишь верой в ее способность к упорядочению и систематизации. Работа музея, как и любой машины, зависит от движения: неподвижная машина бесполезна. Не накопленное знание, а непрерывное накопление знания — вот ключ к успеху музея. В конце концов, разочарование Буvara и Пекюше говорит лишь о том, что они утратили веру в упорядочивающую силу этой машины.

Дабы поддерживать иллюзию, что он создает значение из хаоса, музей должен предпринимать постоянную реинтерпретацию и реорганизацию своего материала. Вот почему каждый новый объект требует трансформации всей коллекции, и вот почему ошибки вселяют такой страх в сердце куратора: малейшая оплошность или недосмотр грозит обесмыслить целое. Палки в колеса музея вставляют любые оплошности и лакуны: «Чтобы судить о ней [эпохе Великой французской революции. — Пер.] беспристрастно, следовало бы прочесть все исторические труды, все мемуары, газеты и подлинные документы, ибо малейший пропуск может привести

<sup>161</sup> Интерпретация Дагласом Кримпом этого романа исключительно как притчи о музее кажется слишком узкой и не всегда находит подкрепление в тексте: Кримп. На руинах музея. С. 77–81.

к ошибке, ошибка к заблуждению и так без конца»<sup>162</sup>. И далее: «Остается пожелать, чтобы не делали больше открытий, чтобы академия издала какие-то постановления, указав, чему следует и чему не следует верить»<sup>163</sup>.

Прочитав вместо «института» «музей», кураторы устанавливают и переустанавливают канон, порой пытаясь идти против течения новых открытий и хотя бы на время удержать его за стенами музейных залов. Фрагментарный роман Флобера принадлежит к числу тех редких пророческих книг, которые ничуть не устарели: актуальность и точность его диагноза порой просто поражает. Почти на столетие предвосхитив и Сэмюэла Беккета, и Франкфуртскую школу, Флобер разделяет беккетовский глубокий скепсис относительно человеческого бытия (порой наряду с протокольным языком), а его понимание неразрешимых противоречий, лежащих в основе модернистского проекта (и современного музея) было позднее поддержано философами Франкфуртской школы.

Поскольку за последние два-три десятилетия иссякла возможность отрицать принципиальную противоречивость концепции музея, эти противоречия были тематизированы в институциональном контексте. Результатом стал отмеченный ранее переход от статичного к динамичному музею. Постоянная трансформация и пересмотр музея позволяет обойти вопрос о нормативной власти: музей больше не заявляет о своем праве на нее, но и не отказывается полностью. Современный куратор не капитулировал, как часто думают, — скорее он поменял правила игры, чтобы сделать допущения еще более очевидными. Постмодернизм заодно с неизбежной для конца столетия потребностью подвести итог и переписать историю породили атмосферу беспрецедентного музейного релятивизма. Ключевым для кураторской практики стала жажда непрерывного пересмотра и переосмысления если не всей истории искусства, то уж точно

<sup>162)</sup> Флобер. Указ. соч. С. 213.

<sup>163)</sup> Там же. С. 215.

истории модернизма. Ревизионизм — вот самое точное определение современной кураторской игры.

Если музей больше не может претендовать на всеохватность, то у него должен по крайней мере оставаться потенциал быть таковым, и темпорализация — наиболее действенная стратегия для достижения этой цели. Хотя это относительно недавняя тенденция, в истории институтов можно найти ряд стратегий, направленных на сохранение универсальности музея: исключение, специализация и *musée imaginaire*<sup>xvii</sup> — лишь три последовательных шага в сторону темпорализации.

На протяжении всего XIX века кураторы видели свою задачу в том, чтобы сделать свою экспозицию максимально полной, но «полнота» достигалась хитростью, за счет того, что целые сферы объявлялись лежащими вне компетенции музея. В то время всеохватность периодически казалась реальной возможностью, однако неуклонное накопление знаний и рост музейных собраний делал ее все менее достижимой, пусть сама идея сохраняла свою привлекательность. Она была подхвачена сначала Бодом в Берлине в начале нового столетия, затем Барром в его середине и наконец Центром Помпиду в 1970-х — начале 1980-х годов.

Мальро впервые сформулировал концепцию «музея без стен» в 1950-х годах и потом не раз возвращался к ней в своих текстах<sup>164</sup>. Его решение, с одной стороны, опиралось на возможности фотографии, а с другой — являлось вопросом «стиля». Фотография уравнивает и делает сопоставимым всё и вся. Но, быть может, еще более действенным унификатором выступает понятие «стиля» (еще точнее мысль Мальро передает немецкий термин *Kunstwollen* — художественная воля). «Стиль» выступает для Мальро тем, что объединяет все объекты, помещенные им в «воображаемый музей». Стил — это великий уравниватель, унифицирующий самые разные культурные продукты. Вопрос о том,

<sup>164)</sup> Мальро, Андре. Голоса безмолвия. СПб.: Наука, 2012. См. также: Malraux, André. Picasso's Mask. New York: Da Capo Press, 1994.

что означает это утверждение — стиль объединяет все, — Мальро таинственным образом оставил без ответа.

Другой важный вопрос, от которого явно уклонился Мальро, состоит в следующем: что мы на самом деле приобретаем, помещая все произведения искусства в этот воображаемый музей без стен? Коль скоро современный музей — созданный по сути той же эпохой, что породила «Энциклопедию» Дидро, и разделяющий ее характерные особенности — был попыткой упорядочить мир, установить однородность и порядок там, где правили разнородность и хаос, что случится, если мы вдруг примем все объекты, объединив под рубрикой «стиль»? Стремление музея к классификации, хронологии и линейному нарративу свидетельствуют о том, что его цель — преодолеть, пусть временно или теоретически, беспорядок, царящий в этом мире. Принимая все, Мальро, в сущности, выносит понятие музея за скобки: он воспроизводит внутри музея хаос этого мира. Его музей уже не устанавливает порядок, а только отражает хаос, который, как будто, призван прояснить.

Мечта Мальро, не выходявшая за рамки умозрительного, превратилась в кошмар постмодерна. Кажется, что музей стал преобладающим модусом восприятия мира — ощущение, порожденное ошеломительным распространением новых музеев во всем мире. Сегодня любой объект и любой исторический период могут стать предметом музеефикации. Музеологическая перспектива — это постмодернистский эквивалент принципиально модернистского акцента на стиле у Мальро. И точно так же как идея-фикс Мальро — его универсальный музей — максимально убедительна в теории, нынешняя концепция музейной культуры лучше всего работает, оставаясь моделью. Как только дело доходит до их реализации, обе идеи теряют эффективность. Чем больше музеев и чем они крупнее, тем менее они способны дать общее представление о мире. Чем большую реальность обретает концепция, тем более тавтологичными — и бесполезными — оказываются результаты; доведенная до своего логического завершения,

**Карстен Шуберт**

Удел куратора

Концепция музея от Великой французской революции до наших дней

она превращает весь мир в музей, ставя нас перед новой проблемой: как объять этот мир-музей.

Об этой дилемме свидетельствует не только растущее число музеев, но также общий дух и характер каждого из них в отдельности. Количественный рост в этом контексте — не просто функция потребительского общества, частью которого является музей, или отражение политической программы, навязанной музею. За ним стоит более общая культурная дилемма<sup>165</sup>. Постмодернизм разделался с модернистским представлением о структуре, иерархии и классификации. Цель постмодерна (и самое заветное желание куратора) — установить новую иерархию, которая иерархична и неиерархична одновременно. Как только эта дилемма будет разрешена, постмодернизм закончится. Что займет его место — и каким окажется будущее музея, — сказать никто не может.

Что касается темпорализации, то это лишь новейшая и на данный момент самая радикальная стратегия удержать власть музея. Ей предшествовали другие стратегии, каждая из которых работала какое-то, пусть непродолжительное, время. В конечном счете и темпорализация, безусловно, разделит их судьбу и будет смещена другими, более совершенными моделями организации.

Помимо этих настоятельных теоретических вопросов кураторов занимают и другие, столь же важные практические проблемы.

Судя по всему, многие музеи достигли естественной стабилизации в плане роста посещаемости. Сколь бы желанной ни была большая аудитория — она служит свидетельством демократизма музея и неопровержимым аргументом при обсуждении его финансирования, — кураторов все больше волнует вопрос о том, как принять постоянно растущие потоки посетителей.

Можно ли преодолеть разрыв между желанием людей увидеть те или иные произведения искусства и физическими ограничениями,

<sup>165</sup> О связи между ростом музеев и механизмами потребительской культуры см.: Belk, Russel W. *Collecting in a Consumer Society*. London: Routledge, 1995 (особенно гл. 4 об институциональных коллекциях).

присущими этим произведениям как объектам? В этом отношении особенно красноречивым примером служит выставка Яна Вермеера в Национальной галерее в Вашингтоне и в Королевской галерее Маурицхёйс в Гааге<sup>166</sup>. Выставка включала всего двадцать три картины, две трети известного наследия Вермеера, большей частью очень маленького формата. Хотя для посещения выставки были введены дополнительные часы<sup>167</sup>, зритель мог провести перед каждой работой всего несколько секунд, окруженный и теснимый со всех сторон другими посетителями, боровшимися за пространство. И сегодня это вовсе не исключение, а правило, действительное для большинства популярных выставок. Не должен ли зритель чувствовать себя обманутым? Какого рода опыт предлагает музей и стоит ли он того риска, какому подвергаются произведения? Как бы аккуратно их ни паковали и бережно ни обращались, каждое путешествие наносит им все новые и новые мелкие повреждения — процесс, для описания которого реставраторы прибегают к эвфемизму «эрозия». По мере того как растет число выставок и число мест, куда отправляются произведения искусства, этот процесс медленного разрушения, пусть почти незаметный в каждом отдельном случае, становится в итоге очевидным. Если весь зрительский опыт сводится при этом к своего рода музейному трейнспоттингу — «прошли-увидели-купили-футболку», — оправданно ли перемещать хрупкие произведения искусства, ясно сознавая при этом, что это подвергает опасности их дальнейшее существование? Как найти приемлемый баланс между законными желаниями аудитории и обязанностями хранителей?

Что до экспонирования, то тут, разумеется, существуют ограничения, связанные с физическим размером произведений. Но нельзя ли выработать новые методы показа, которые сделают зрительский

<sup>166</sup>) «Ян Вермеер», Национальная художественная галерея, Вашингтон, округ Колумбия (12 ноября 1995 – 11 февраля 1996), Королевская галерея Маурицхёйс, Гаага (1 марта – 2 июня 1996).

<sup>167</sup>) В эти дополнительные часы публики было часто не меньше, чем в официальное рабочее время музея.

опыт более приятным и ценным? Как принять большую аудиторию, избежав превращения этого опыта в безобразную давку?

Некоторые крупные музеи решительно взялись за дело и, вместо того чтобы продолжать расширяться, взяли курс на укрепление, пытаясь добиться равновесия между экспозицией, вместимостью здания и количеством посетителей.

Если ответ на все эти вопросы состоит в том, что музей — ресурс ограниченного типа, как решить, кого и когда к этому ресурсу допускать (а также за кем закреплено право принимать такое решение), не сделав из музея элитарное пространство? Представление об ограничении доступа идет вразрез с предыдущим опытом и кураторским инстинктом.

Проблема роста аудитории тесно связана с проблемой финансирования — настолько, что одна может быть решена лишь при внимательном рассмотрении другой.

Нынешняя модель финансирования основана на экспансии: рост коллекций, пожертвований, государственного и частного финансирования, посещаемости и новых зданий стали *sine qua non*<sup>xviii</sup> музейной деятельности. Частное и государственное финансирование обосновывается исключительно на основании роста, и хотя это относительно недавняя концепция, для кураторов практически невозможно обсуждать эту тему, исходя из других аргументов.

Опасность такого подхода очевидна: вместо того чтобы устанавливать финансовое равновесие, в ситуации которого может работать институт, модель роста ведет к тому, что денег требуется все больше и больше. Самым ярким примером тут служит Музей Гуттенхайма, но в той или иной степени эта дилемма затронула все музеи. В итоге они все больше заняты вопросами управления, фандрайзинга и расширения в ущерб прочим направлениям, включая кураторскую и научную работу. При таком перекосе есть реальная опасность, что кураторы потеряют всякое ощущение развития собственной дисциплины, новых явлений в искусстве и более общих эстетических сдвигов,

а музеи — свою способность отражать эти тенденции с должной скоростью и точностью.

По своему происхождению проблема эта скорее политическая, чем институциональная. Для разрешения конфликта требуется фундаментальная трансформация политических установок. Если бы представление о музее как о части индустрии развлечений вновь уступило место прежней, научно-образовательной, концепции, изменения не заставили бы себя ждать. Есть немалая ирония в том, что среди всех институтов именно музеи, формировавшиеся в совершенно других политических контекстах, все еще существуют в соответствии с жесткими неоконсервативными принципами.

Какое влияние на музей оказывают новые информационные технологии?

Поспешные предсказания, что интернет похоронит музей, не сбылись. Интеграция информационных технологий в музейную экспозицию пока ограничивается нехудожественными музеями. Интерактивные экспозиции, например, в основном характерны для научных музеев, а в тех случаях, когда информационные технологии проникают в музеи искусства, они используются не столько в выставочных залах, сколько в специально оборудованных зонах за пределами экспозиции.

Прогресс печатных и электронных технологий до некоторой степени освободил музей от одной из наиболее рутинных его задач. Возможно, в будущем зрители будут узнавать массу сведений об экспонатах музея до его посещения, так что их визит станет скорее чисто эстетическим опытом. А если говорить о разнообразии посетителей, то новейшие технологии позволят музеям легче удовлетворять множество разных требований за счет тонкой калибровки информации в соответствии с конкретными нуждами. Сегодня уже не нужно довольствоваться одним информационным щитом на стене, текст на котором либо чересчур прост, либо, наоборот, недоступен пониманию большинства посетителей; можно предложить целый спектр

**Карстен Шуберт**

Удел куратора

Концепция музея от Великой французской революции до наших дней

вариантов разного уровня сложности. Это дает каждому посетителю возможность выбрать самый подходящий информационный уровень, от простейшего до самого углубленного.

Судя по всему, информационные технологии не только не оттеснили музей на второй план, но, наоборот, усилили интерес к нему. Вместо того чтобы ограничиться визитом в «виртуальный Лувр», пользователи интернета лишь укрепляются в желании побывать в реальном музее. Возможно, мы испытываем естественную тягу к трехмерному объекту из-за того, что он отражает наши собственные физические параметры? Если так, то информационные технологии сделают музей местом даже более популярным. Чем больше аспектов нашей жизни приобретают виртуальный характер, тем сильнее наша фетишистская фиксация на музейном объекте.

Новая музеология, сформировавшаяся за два последних десятилетия, весьма расширила горизонты музея. Она привела к появлению новой аудитории и новых моделей экспозиции, поменяла взгляды и установки кураторов. В результате музей стал центром энергичного и витального дискурса, и все больше людей желает участвовать в нем.

Одна из опасностей, подстерегающих современных кураторов, заключается в самодовольстве, внушаемом этими значимыми достижениями. Самокритика легко может соскользнуть в самокопание, а новые конвенции, в случае их механического и бездумного применения, оказываются столь же обременительными и удушающими, как и старые. В силу того, что успех музея кажется гарантированным, может возникнуть соблазн использовать нынешние кураторские модели догматически, не вникая в конкретные обстоятельства. Результатом стало бы новое грехопадение, на сей раз по причине неумеренности.

Невозможно предсказать отдаленное будущее музея, но, оглядываясь назад в его прошлое, мы видим, что музей, вопреки ожиданиям, оказался очень гибким и адаптируемым к меняющимся условиям. По сути своей он всегда оставался местом, предназначенным для

знакомства зрителей с произведениями искусства — и со временем все больше людей ощущают важность такого знакомства.

Если история музея нас чему-то учит, так это тому, что не следует делать настоящее жестким правилом или мерой для будущего. В противном случае мы лишь поменяем догму прошлого на догму настоящего. Нужно следовать институциональной гибкости музея и не предвосхищать будущее развитием принятием непреложных решений — либо объявлением нынешнего состояния дел «наилучшим» и попытками уберечь его любой ценой. Следует быть максимально открытыми новым веяниям, даже если в ходе обновления нам придется расстаться с нашими заветными мифами.

Каким бы ни было будущее музея, он остается крайне пластичным культурным образованием — очень уязвимым перед внешними вторжениями, но в то же время обладающим поразительной силой. Это неизменно открытый университет, сочетающий науку с удовольствием в такой степени, какая недоступна никаким другим институтам современного общества. Открытость и пластичность музея, его демократизм и разносторонность, его прозрачность и предельная неподкупность делают его одним из главных достояний демократического общества. Это учреждение и принцип, которые следует защищать любой ценой — хотя бы для того, чтобы способствовать изменениям такого масштаба, какой сегодня нам даже не снился.

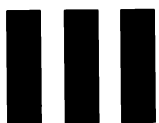
Быть может, лучшее в музеях то, что они постоянно меняются.

Август 1998 – март 1999

Карстен Шуберт

Удел куратора

Концепция музея от Великой французской революции до наших дней



# 1. Демократия зрелища:

## ревизия музея

Нынешний порядок есть беспорядок будущего.

*Сен-Жюст*<sup>168</sup>

Нет ничего более хрупкого, чем гармония прекрасных исторических мест.

*Маргерит Юрсенар*<sup>169</sup>

За девять лет, минувших с момента первой публикации «The Curator's Egg», многое изменилось в музейном мире. Хотя исторические факты остались теми же, актуальные тенденции и дебаты, которые я рассматривал, и заключение, к которому пришел, требуют уточнения, корректировки и дополнения. Всякий раз, пытаясь предсказать будущее, мы лишь экстраполируем свое настоящее, в то время как реальность развивается своими странными и непредсказуемыми путями, что произошло и на сей раз. С рубежа тысячелетий культурный ландшафт значительно поменялся. То, что казалось неясными веяниями, стало общепринятыми истинами. Публичные и профессиональные споры о музеях, которые и десять лет назад были довольно напряженными, стали еще более агрессивными, фанатичными и зачастую предвзятыми и догматичными. Не будет преувеличением описать это как битву за жизнь и душу музея. По одну сторону линии фронта стоят адепты новых успешных музеев — свежих игроков лиги «культурной индустрии» с их массовым успехом и толпами посетителей, по другую — хранители очага, защитники духа старого музея, преданного научным и образовательным

<sup>168</sup>) Hampson, Norman. Saint-Just. Oxford: Basil Blackwell Ltd, 1991.

<sup>169</sup>) Юрсенар, Маргерит. Воспоминания Адриана // Юрсенар. Избранные сочинения в 3-х тт. / Т. 2. СПб.: Изд-во Ивана Лимбаха, 2004. С. 309.

Карстен Шуберт

Удел куратора

Концепция музея от Великой французской революции до наших дней

целям. В какой-то момент казалось, что наилучшее представление об этом конфликте дает сравнение лондонской галереи Тейт Модерн на одном берегу Атлантики и нью-йоркского Музея современного искусства на другом. Это было удобное сравнение, способствовавшее шумной дискуссии, в ходе которой каждая сторона объявляла другую либо деструктивной и вульгарной, либо элитистской и старомодной. Шаблонная простота этой черно-белой картины неотразима для многих авторов. Но, как и любые упрощенные толкования, она не отражает реальности и упускает из виду сложность обсуждаемых проблем. В конечном счете мы имеем дело не с конфликтом между хранителями очага и новыми варварами. Речь идет о предполагаемой роли визуальных искусств в нашей культуре и, шире, о роли культуры в нашем обществе. Это ни много ни мало спор об одном из краеугольных камней демократии.

Представление о том, что музеи так или иначе должны платить сами за себя (либо за счет входной платы с посетителей, либо путем привлечения частных и корпоративных спонсоров), в США давно уже стало общим местом. Отчасти это логическое расширение представления об индивидах, несущих личную ответственность, которое характеризовало музейный ландшафт Северной Америки с момента его образования. Для европейских институтов эта идея относительно нова. Сначала, в 1980-е годы, она распространилась в Великобритании при правительстве Тэтчер — без всяких церемоний и с чудовищными последствиями. В остальной Европе, хотя и там этот сдвиг был неизбежен, он встретил широкое профессиональное и политическое сопротивление. Если поначалу казалось, что эта трансформация означает лишь смену казначея (с государственного на частного), то со временем стало ясно, что она имеет глубокое воздействие на характер и дух музеев. В целом все согласны, что в истории музея наступил переломный момент<sup>170</sup>, хотя и не все разделяют недавнее заявление

**170)** Самые энергичные выступления в защиту музея можно найти в недавней серии лекций, прочитанных, в числе прочего, Филиппом де Монтебелло, Гленном Д. Лаури и Нилом Макгрегором и напечатанных в кн.: *Cuno, James (ed.). Whose Muse? Art Museums and Public Trust. Princeton; Oxford: Princeton University Press, 2004.*

арт-критика Дэвида Кэриера, по словам которого мы являемся свидетелями «конца современного публичного музея»<sup>171</sup>.

Концепция музея выросла из стремления сделать элитарную культуру широкодоступной, дабы обеспечить публике доступ к самому высокому уровню знаний и доставить ей максимальное удовольствие. Эта модель создавалась примерно по тем же лекалам Просвещения, что и представления о демократии и образовании. Идея музея как эгалитарного механизма никогда не теряла своей привлекательности, а элитизм для всех — восхитительная и радикальная цель, одновременно наивная и весьма плодотворная, — был девизом музея на протяжении почти двухсот лет. В общем и целом существовало удивительное равновесие между утопической мечтой и повседневной реальностью.

Сегодня же складывается впечатление, что кураторы утратили веру в демократическую силу музея, а революционные идеи — всякую притягательность. Музеи забыли свои революционные корни и свою выдающуюся историю. В новом музее отдельный посетитель в расчет не принимается, идея элитарной культуры для всех доверия не вызывает. У нового музея нет времени для столь тонких и сложных вопросов. Его фиксация на цифрах (доходе или, выражаясь языком розничной торговли, «проходимости»), помноженная на страх недооценить или переоценить интеллектуальный уровень аудитории, оттеснила на второй план прежние утопические идеалы, которые ныне считаются заблуждениями. Искусство для всех уступило место «демократии зрелища», стремлению привлечь как можно больше людей любой ценой. Она-то и стала главным оправданием нового музея и его сильнейшей защитой.

Массовая привлекательность служит лучшим аргументом, какой могут выдвинуть апологеты нового музея, — и одновременно самым грубым. Его грубость в том, что он может быть использован для отражения любой критики, и прежде всего тяжкого обвинения в элитизме.

<sup>171</sup> См.: Carrier, David. *Museum Skepticism. A History of the Display of Art in Public Galleries*. Durham; London: Duke University Press, 2006. P. 181–207.

Он намеренно смешивает понятия (игнорируя, в частности, разницу между элитарной культурой для всех и культурой для элиты) и блокирует размышления о природе фундаментальных изменений, которые предлагает новый музей. Между тем массовая привлекательность нового музея — сомнительный довод. Как заметил философ Теодор Адорно, «культурная индустрия смиренно заявляет, что подчиняется воле своих потребителей и дает им то, чего они просят. <...> Культурная индустрия не столько приспосабливается к реакциям своих потребителей, сколько фальсифицирует их»<sup>172</sup>. Адорно ссылаясь в основном на киноиндустрию, но его наблюдения верны и для нового музея. Превратившись в очередную отрасль культурной индустрии, новый музей не просто отказался от своих руководящих принципов — он, как мы увидим далее, перевернул их с ног на голову. Он забыл о своих исторических корнях и интеллектуальных задачах. Сместив внимание с образования на развлечение, он поменял основополагающие правила — к сожалению, не предупредив об этом своих посетителей. Благодаря этому трюку посетитель старого музея — политический субъект и гражданин — стал пассивным потребителем нового музея: лишенным власти, инфантильным объектом манипуляций.

Розалинд Краусс первой отметила эту новую тенденцию в своей знаменитой статье «Логика позднекапиталистического музея» (1990), пророчески предсказав ее последствия: новый музей намерен отбросить историю «ради своего рода интенсивности опыта, эстетики не столько временной (исторической), сколько радикально пространственной»<sup>173</sup>. Эта цель может быть достигнута путем переворачивания всех руководящих и определяющих принципов старого музея. Качество будет заменено количеством. На смену концентрации придет диффузия. Хронологию вытеснит возобновление, память — амнезия,

<sup>172)</sup> Adorno, Theodor. *Minima Moralia: Reflections on a Damaged Life*. London; New York: Verso, 2006. P. 200.

<sup>173)</sup> Krauss, Rosalind. *The Logic of the Late Capitalist Museum* // Farago, Claire J.; Preziosi, Donald (eds). *Grasping the World: The Idea of The Museum*. Aldershot: Ashgate, 2004. P. 604.

подлинник — копия, порядок — хаос. Специализация сменится распылением, история будет принесена в жертву новизне. Сохранение уступит место обороту, сенсация и зрелищность возобладают над созерцанием и переживанием.

По мнению Краусс, художественной моделью этого сдвига служит минимализм, а точнее «характерный для минимализма тип артикуляции пространства»<sup>174</sup>. Обозревая выставку работ из коллекции Панцы в парижском Музее современного искусства (1983), Краусс отмечала, что на первый план там вступало не столько искусство, выставленное в музейных залах, сколько «сам музей как некая мощная, причем совершенно пустая, среда, музей как пространство, из которого вынесли коллекцию. Результатом этого опыта была невозможность смотреть на картины, висящие в тех немногих залах, где была сохранена постоянная экспозиция. По сравнению с масштабом минималистских работ, картины и скульптуры более раннего времени выглядят невероятно крошечными и неуместными, как почтовые открытки, а залы, похожие на антикварные лавки, кажутся аляповатыми, переполненными и не соответствующими культурным стандартам»<sup>175</sup>.

Подобное толкование минимализма стало с тех пор широко принятым клише, и далее я еще вернусь к вопросу о законности и границах этого представления. С точки зрения Краусс, новый музей заместил прежний опыт зрителя — *созерцательный и сопряженный с личным познанием*: «Вместо прежних эмоций мы имеем дело с опытом, который правильно будет назвать „интенсивностью“ — свободно плавающим, имперсональным ощущением, исполненным своеобразной эйфории»<sup>176</sup>. Другими словами, музей предлагает опыт сродни посещению универмага. У Краусс не было никаких сомнений относительно конечных результатов этого постепенного сдвига. «Индустриализированный музей, — писала она, — будет

<sup>174)</sup> Ibid. P. 601.

<sup>175)</sup> Ibid. P. 602.

<sup>176)</sup> Ibid. P. 610.

иметь гораздо больше общего с другими индустриализированными сферами развлечения — Диснейлендом, например, — чем с прежним, доиндустриальным музеем. Следовательно, он будет иметь дело не столько с арт-рынками, сколько с массовыми рынками, и не столько с эстетической непосредственностью, сколько с опытом симулякра»<sup>177</sup>.

Когда Краусс писала свою статью, тенденции, о которых она толковала, только начали проявляться, и многим обозревателям того времени ее выводы казались чересчур мрачными и сильно преувеличенными. Однако реальность превзошла даже самые пессимистические прогнозы. Концепция позднекапиталистического музея шаг за шагом входила в жизнь, с поразительной скоростью и при минимальном критическом сопротивлении, показывающем, что это был единственно возможный исторический исход<sup>178</sup>. Сначала эта концепция была принята Музеем Гуттенхайма в Нью-Йорке и его разнообразными международными проектами-сателлитами. Томас Кренс, директор Гуттенхайма с 1998 по 2008 год, стал лицом нового музея, его самым искренним сторонником и горячим исполнителем. В скором времени его пример получил широкое распространение. Сегодня множество музеев во всем мире работают в согласии если не с буквой, то с духом «доктрины Кренса».

То обстоятельство, что новый музей ищет спасения в коммерции, представляет собой исторический парадокс, поскольку идея музея как некоммерческой сферы всегда была для него программной. Для основателей большинства музеев англоговорящего мира в XIX веке эти учреждения служили противоположностью их собственной коммерческой деятельности, пространствами, в которых деньги могут мутировать в нечто более высокое. Беспрецедентный авторитет музея как культурного института был результатом этого специфического разделения. Полностью переворачивая этот принцип, «доктрина Кренса»

<sup>177)</sup> Ibid. P. 611–612.

<sup>178)</sup> То, что это произошло после 1989 года, когда капиталистический свободный рынок стал всеобщим, не случайное совпадение.

оказывается попыткой найти квадратуру круга — интегрировать музей в культурную индустрию, не отказываясь от его авторитета, и коммерциализировать его, не подвергая опасности его особый статус. Хотя несколько наиболее амбициозных проектов Кренса так и не были реализованы — предложения по франшизам Гуттенхайма на Тайване, в Рио-де-Жанейро и Мехико легли в долгий ящик, — его доктрина стала тем не менее влиятельной догмой, в той или иной степени захватившей музеи всего мира<sup>179</sup>. Как и все влиятельные догмы, она редко вызывает вопросы и никогда не получает полного объяснения. Для целого поколения музейных администраторов и кураторов она стала единственной гарантией институционального выживания и легитимности. Некоторые ее адепты заходят так далеко, что называют музеи не более чем специализированным направлением бизнеса в сфере высокой культуры, другие же более осторожно говорят о необходимости управления своими институтами при помощи методов, заимствованных из бизнеса.

Невозможно отрицать, что некоторое время этот новый подход приносил впечатляющие плоды: в конце XX века музеи снискали огромный культурный успех. Новые музеи открывались чуть ли не каждый месяц, а старые расширялись и реорганизовывались. Их аудитория

**179)** В деле воплощения «доктрины Кренса» в авангарде европейских стран встала Франция, что довольно неожиданно, принимая во внимание ее историческую антиглобалистскую политику. И Лувр, и Центр Помпиду готовятся в скором времени открыть *antennes* [филиалы] на территории Франции, одновременно оба музея вынашивают планы по организации иностранных франшиз в стиле Гуттенхайма. До сих пор попытки Центра Помпиду обосноваться в Азии постигала неудача, хотя в настоящее время ведутся переговоры об открытии музея-спутника в Шанхае. Лувр в 2005 году вступил в трехгодичное сотрудничество с Музеем искусств Хай в Атланте, предоставив ему (и заняв для этого отдельное крыло) некоторые из самых прославленных своих сокровищ в обмен на 13 млн евро комиссионных. А в 2007 году французское правительство подписало контракт с Объединенными Арабскими Эмиратами: по нему музею, который будет построен в богатом нефтью эмирате Абу-Даби в качестве ключевого пункта (наряду с очередным филиалом Музея Гуттенхайма) туристического развития острова Саадият, будут предоставлены имя Лувра, его экспертный опыт и произведения из его собрания (а также из собраний других французских музеев) за сумму, превышающую миллиард евро. Проект вызвал критику со стороны ряда ведущих представителей французского музейного мира, см.: A Desert Folly [editorial] // The Burlington Magazine. May 2007. P. 295.

Карстен Шуберт

Удел куратора

Концепция музея от Великой французской революции до наших дней

росла, коллекции пополнялись, значимые выставки разъезжали по миру, посещая все больше мест. Музеи стали новыми символами общественного статуса, совсем как драматические и оперные театры в послевоенный период.

Но вопреки надеждам своих промоутеров подход этот не стал панацеей. То, что казалось поначалу эффективным лекарством, начало обнаруживать тревожные побочные эффекты. В целом их можно определить как образование моральной и этической двусмысленности, до сей поры не знакомой музейной сфере. Внутреннее противоречие, заложенное в «доктрине Кренса», конфликт между корпоративными амбициями и культурным статусом, так и не удалось разрешить — и, судя по всему, никогда не удастся. Большинство официальных представителей музейного мира (директора, кураторы, члены правлений) по-прежнему не желает признать очевидного, но хор несогласных звучит все громче<sup>180</sup>.

Одним из основных признаков позднего капитализма является то, что капитал и власть странным образом приобретают невидимый характер — иначе говоря, их присутствие неоспоримо, но их источники скрыты, а направленное движение их потоков трудно зафиксировать. Корпорация обладает властью, но сложно определить, как она устроена и откуда исходит. Это справедливо и для музея в его новом, культур-индустриальном воплощении. Бесчисленное множество участников вносят свой вклад в институциональную власть. Внутри музея есть директор, исполнительный директор, члены правления, кураторы, специалисты по маркетингу и связям с общественностью. Извне привлекаются архитекторы, художники, консультанты и приглашенные кураторы, призванные усилить институциональный месседж. Временами в дела вмешиваются политики и спонсоры. Все эти силы уже не составляют классической пирамиды власти, и было бы тщетно пытаться описывать и анализировать институциональную структуру с этой точки зрения. Как принимаются решения и как они

<sup>180)</sup> См.: Cuno (ed.). Op. cit.

затем выполняются — что, кто, где и когда этого процесса — все это крайне неочевидно; в итоге действия нового музея, как и корпорации, послужившей его образцом, кажутся на удивление необъяснимыми. Внутри института участники этой замысловатой сети власти и влияния прячутся друг за другом. Решения описываются как «коллективные», даже если это не так. Когда дела идут из рук вон плохо, вина за «неудачные» решения инстинктивно возлагается на других, находящихся предпочтительно за рамками института: подражая корпорациям, новые музеи любят ссылаться на рыночные механизмы, политические обстоятельства и текущие изменения (меняющиеся рынки, глобальные тенденции, конкуренцию) как на спусковой механизм своих действий, наделяя их при этом почти библейской неотвратимостью, исключаяющей всякую критику.

В конечном счете несущественно, как принимаются решения или кто их проводит и реализует. Для наших задач достаточно взглянуть на результаты. Чем стал позднекапиталистический музей — музей после Краусс и после Кренса? Каковы его признаки, его специфические качества и слабые места? В своем анализе я сосредоточу внимание на трех сферах, в которых сегодня сконцентрирована почти вся деятельность музея: на архитектуре, постоянных коллекциях и временных выставках. Как политика и требования нового музея сказались на архитектуре, собирательстве и организации выставок? Как стремление привлечь как можно большую аудиторию повлияло на эти три ключевые сферы? Как растущая необходимость в негосударственном финансировании (за счет спонсоров или посещаемости) отражается на музейной работе? Каковы положительные и отрицательные итоги той смены парадигм, которая происходит на протяжении последних двух десятилетий? Какое воздействие оказывают эти трансформации на положение музея в более широком культурном и политическом контексте? И как все это повлияет на наше будущее понимание и восприятие музеев?

**Карстен Шуберт**

**Удел куратора**

**Концепция музея от Великой французской революции до наших дней**

## Архитектура

Архитектура и местоположение всегда были визитной карточкой музея. Они служили публичным заявлением о его культурных намерениях. Престижное место свидетельствовало о высоком общественном статусе музея, его ключевой позиции в структуре города и всего государства. Поместив национальный музей в бывший королевский дворец, французские революционеры в 1792 году создали прецедент для последующих поколений: выбор места означал исключительный статус и одновременно ключевое положение нового института в национальном дискурсе. Не менее важным был выбор архитектурного языка. Внешний вид здания подготавливал посетителя к тому, что ждет его внутри. Архитектура говорила о содержании музея, артикулируя культурную иерархию, установленную внутри него. Соответственно, различные вариации на тему классики оставались характерным признаком музейной архитектуры еще на протяжении значительной части XX века. Даже модернистские здания вроде Новой национальной галереи в Берлине (1965–1968, Мис ван дер Роэ) были наполнены классическими референциями. Таково было правило, которое более или менее соблюдалось почти два столетия.

Однако в музейной архитектуре последних двух десятилетий лет происходит нечто странное: здания приобрели автономный характер, разорвав связь, во-первых, между экстерьером и интерьером, а во-вторых, что еще тревожнее, между интерьером и его наполнением. Кажется заманчивым расположить в начале этой траектории Музей Гуттенхайма в Бильбао (1993–1997, Фрэнк Гери), но, оглядываясь назад, следует признать, что истинными предтечами этой тенденции являются Новая Пинакотека в Мюнхене (1977–1981) и спроектированная Джеймсом Стирлингом Государственная галерея в Штутгарте (1981–1984), концептуальный радикализм которых замаскирован отсылками к XIX веку (в частности, к шинкелевскому Старому музею в Берлине 1825–1828 годов). В этом отношении известная шутка

Стирлинга, который на открытии Государственной галереи сказал, что без искусства она бы выглядела лучше, была пророческой. С тех пор архитекторы пользовались все большей свободой и обращали все меньше внимания на требования, предъявляемые искусством и художниками. Постепенно музейная архитектура эмансипировалась от своей функции. Если Гери в Бильбао сделал хоть какие-то уступки нуждам музея и втиснул, пусть и не избежав неудобств, относительно конвенциональные залы в складки своего барочного здания, архитекторы последних лет, кажется, не желают соблюдать даже столь базовые нормы. Здание Еврейского музея в Берлине (1997–1999, Даниель Либескинд) удостоилось многих похвал за красноречивый символизм, но они были справедливы лишь до тех пор, пока музей оставался пустым. Как только кураторы разместили там экспонаты, возникло ощущение клаустрофобической, беспорядочной мешанины: содержание и оболочка здесь категорически не в ладах друг с другом<sup>181</sup>.

Результат не всегда настолько катастрофичен, и в большинстве случаев имеет место скорее раздражающее несоответствие. В галерее Тейт Модерн (1996–2000) поразительное нежелание Эрцога и де Мёрона принимать во внимание базовые требования музея продолжает оказывать свое воздействие на экспозицию. Их решение оборудовать залы флуоресцентными лампами стало одной из самых обсуждаемых ошибок, допущенных в этом здании, равно как и их решение (принятое вопреки советам профессионалов) настелить пол из необработанного дуба, который со временем должен покрыться патиной. В результате интерьер имеет неизменно мрачный и неопрятный вид. Еще одним примером этого пренебрежения к функции служит Художественный музей Форт-Уэрта (1999–2002, Тадао Андо) — здание, выдержанное в таком суровом модернистском духе, что произведения искусства внутри играют сугубо вспомогательную роль. Автопортрет Уорхола, висящий в верхней части лестницы и предваряющий основную

<sup>181</sup> То же самое недавно произошло в Сан-Франциско, в новом музее де Янга (2005, Эрцог и де Мёрон).

Карстен Шуберт

Удел куратора

Концепция музея от Великой французской революции до наших дней

экспозицию, выглядит как орнаментальный элемент, единственная цель которого — привнести в архитектуру немного разнообразия. Еще более недавний Музей современного искусства в Риме (Заха Хадид, начат в 2005 году) производит впечатление здания, заказанного лишь ради создания новой достопримечательности: музея без коллекции, выставочной программы и определенных задач<sup>182</sup>. Здесь безраздельно царит экстерьер.

В последние годы эта тенденция даже усилилась: недавняя передвижная выставка «Музей XXI века: концепции, проекты, здания», которая знакомит с двумя дюжинами текущих проектов (включая римский музей Хадид), и все они отличаются невероятной театральностью, будто целое поколение архитекторов вдруг стало черпать вдохновение исключительно в кинематографе немецкого экспрессионизма<sup>183</sup>. Центробежные, взрывные, расширяющиеся, динамичные, пульсирующие, закрученные, скульптурные, драматические, безумные, интенсивные — вот лишь короткий перечень эпитетов, подходящих для описания музейных проектов нового урожая. Искусство в этих зданиях играет вторичную роль, а в самых радикальных случаях вообще устраниено. Так, в Музее эллинистической культуры Малой Азии в Афинах (строится в настоящее время) архитекторы из группы «Анаморфозис» «переводят описываемый контекст — историю эллинистической Малой Азии со времен ее возникновения — в пространственный опыт или, как выражаются они сами, в трехмерный памятник»<sup>184</sup>. Их «антиобъектная концепция экспозиции является в первую очередь критикой собирательской и закупочной деятельности музеев <...> Кроме того, это критика архитектуры, которая перерождается в средство

**182)** Результат, безусловно, будет таким же, как и в случае с Музеем современного искусства Ричарда Майера в Барселоне, который никак не может найти свое лицо и свою миссию.

**183)** См.: Greub, Suzabbe; Greub, Thierry (eds). *Museums in the 21<sup>st</sup> Century: Concepts, Projects, Buildings* [exhibition catalogue]. — München, Berlin, London and New York: Prestel, 2006. P. 138–139.

**184)** Ibid. P. 138.

рекламы»<sup>185</sup>. Похоже, новое поколение архитекторов усвоило критику Краусс и приняло ее в качестве своего кредо.

В общем и целом растущие притязания на автономию со стороны архитекторов, игнорирующих функцию музеев, не встречали никаких возражений. Возможно, одна из причин состоит в том, что поиск средств значительно упрощается, когда музей может предъявить финансирующим инстанциям (государственным или частным) знаковое здание. Традиционная функциональность в этом уравнении роли не играет.

Что касается книг о музейной архитектуре последнего времени, то и в них о расхождении между формой и функцией говорится лишь мимоходом. Все они (а их вышло около десяти) написаны историками и критиками архитектуры, а значит, с позиции архитектора. Освобождение музейной архитектуры от функции отмечается в них, но не признается проблемой. Примечательно, что иллюстрации в этих книгах в большинстве своем показывают пустые здания, без произведений искусства и посетителей. Насколько мне известно, никто из кураторов или директоров музеев не выступил с критикой этой тревожной тенденции в развитии музейной архитектуры, что вызывает в памяти неравные взаимоотношения между архитектором и заказчиком, сатирически описанные Томом Вулфом в книге «Из Баухауса в наш дом»<sup>186</sup>. Вместо этого кураторы кое-как справляются со своими задачами, пытаясь совладать с сооружениями, в сущности непригодными для выполнения той функции, ради которой они, казалось бы, спроектированы.

Выбор архитектурного языка или несоответствие формы и функции — не единственная проблема; существенно и то, что масштаб многих музейных зданий вступает в противоречие с экспонируемым в них искусством. Самым вопиющим примером служит Турбинный зал в Тейт Модерн, пространство, где любое произведение искусства

<sup>185)</sup> Ibid.

<sup>186)</sup> Wolfe, Tom. *From Bauhaus to our House*. London: Jonathan Cape, 1982.

закономерным образом кажется крошечным, что бросает художникам вызов, достойно ответить на который они едва ли могут. То же самое касается гигантского центрального атриума и обширной галереи, посвященной искусству последних десятилетий, в новом Музее современного искусства в Нью-Йорке (1995–2003, Йосио Та-нигути), а также огромного выставочного зала в Музее Гуггенхайма в Бильбао<sup>187</sup>. Гигантский музей не только делает выставленное в нем искусство несущественным, как заметила Краусс, но и вызывает досаду у зрителей, вынужденных блуждать в лабиринте его залов (неспроста небольшие, уютные музеи так любимы публикой).

Однако до сих пор весь этот печальный опыт так и не стал уроком. Запланированная галереей Тейт Модерн Южная Башня — стеклянный зиккурат, вновь спроектированный Эрцогом и де Мёроном, — сочетает худшие черты обеих тенденций: чрезмерную театральность и колоссальный размер<sup>188</sup>. Это очередной пример всеобщего архитектурного нарциссизма наших дней, очередная массивная сайт-специфичная скульптура, которая будет доминировать над окружающей застройкой и по сравнению с которой и искусство, и зритель будут казаться карликами.

Некую высшую справедливость можно усмотреть в том, что и взлет, и падение этого нового — зрелищного — типа архитектуры диктуются одним и тем же законом, определяющим ее инфляционную эстетику: один музей Гуггенхайма в Бильбао, может, и интересен, но серия его клонов скучна. С тех пор как сверхвыразительные здания стали нормой, они больше не воспринимаются как нечто исключительное и достопримечательное, а скорее служат предсказуемыми означающими музея. Их оригинальность вскоре обернулась банальностью. Их нефункциональная театральность обесценилась, не способная более

<sup>187)</sup> Это была борьба, в результате которой кураторы Гуггенхайма признали свое поражение. Сейчас зал занят скульптурами Ричарда Серры, размещенными в нем пока на двадцать пять лет.

<sup>188)</sup> С момента написания этих строк планы существенно поменялись: теперь здание имеет кирпичную отделку.

поддерживать постоянный интерес к себе. Архитектура буквально потребляется зрителем, который в следующий момент отбрасывает ее так же небрежно, как модный аксессуар последнего сезона или новейший технический гаджет. То обстоятельство, что через какие-то шесть лет после своего открытия Тейт Модерн сочла нужным существенно обновить архитектурный облик здания, дает представление о темпах этого ускорения.

Учитывая финансовую сторону дела, легко вообразить будущее, когда музейные здания будут строиться как временные павильоны, как выставки авангардной архитектуры, возводимые и сносимые без промедления, и где вся институциональная энергия и забота будут сосредоточены на оболочке. То, что многие из новых зданий кажутся бомбами замедленного действия с точки зрения своей сохранности, лишь усугубляет подобную тенденцию: современная архитектура стала настолько передовой и сложной в техническом плане, что долгосрочная эксплуатация зданий кажется нереальной.

## Выставка

Если демократия спектакля благоприятствует архитектуре театральной и превращающей музей в своего рода *locus per se*, место, которое посещается и воспринимается ради него самого, методы экспонирования произведений и их выбор следуют похожей логике.

Вплоть до конца 1970-х годов центральное место в экспозиции музеев занимали постоянные собрания, тогда как временные выставки проводились относительно редко. Со временем эта иерархия не просто изменилась, но была практически ликвидирована: временные выставки стали для музея источником жизненной силы, тогда как постоянные экспозиции приобрели временный характер, без конца меняясь и мутируя. Предполагалось, что благодаря этому круг экспонируемых произведений значительно расширится, появится возможность для показа гораздо большего числа работ

Карстен Шуберт

Удел куратора

Концепция музея от Великой французской революции до наших дней

из музейных фондов — хотя бы за счет простой ротации — и для формирования более обширного канона. Но, как ни странно, темпорализация музея породила обратный эффект: хотя число музеев и других выставочных пространств неуклонно росло, канон работ, которые при этом показывались (как на временных выставках, так и в составе полупостоянных экспозиций), оставался неизменным, а то и сужался. Причина в необходимости обеспечить коммерческий успех заставляет музеи избегать всякого риска в их выставочной и экспозиционной политике. Кураторы теперь не просто не хотят рисковать при составлении выставочных и экспозиционных программ — они не могут себе этого позволить. В своем новом воплощении — экспансионистском и нацеленном на успех любой ценой — музеи, подобно киностудиям и издательствам, предпочитают полагаться на надежное и проверенное. Поступить иначе значило бы совершить коммерческое самоубийство. Так же, как киноиндустрия делает ставку на сиквелы как гарантию кассового успеха, а издательские дома отдают предпочтение бестселлерам перед более сложной литературой, не расположенный к риску новый музей, открыто провозгласивший себя частью индустрии развлечений, все больше концентрируется на неизменных и прославленных фаворитах: импрессионизме, постимпрессионизме, великих мастерах XX века. В стремлении к популярности он выбирает искусство достаточно понятное (более или менее фигуративное), эмоциональное (эмоции привлекают больше, чем интеллект) и проблемное (но лишенное радикального политического содержания). Он склоняется в пользу такого искусства, в котором присутствует автобиографическая составляющая (Караваджо, Ван Гог, Модильяни, Фрида Кало, Диана Арбус, Трейси Эмин). Излюбленными медиа нового музея являются кино, видео и фотография: их легко хранить, легко выставлять и во многих случаях они не требуют от зрителя особых интеллектуальных усилий. Видео и кино могут превратить целую анфиладу залов в виртуальную мультиплексную среду. Новый музей предпочитает

инсталляции отдельным работам, стремясь завлечь зрителя в ловушку сценической декорации, пленить его зрелищем.

По понятным причинам участились выставки, посвященные моде. Если мода, не предлагая потребителю ничего, кроме театра и развлечения, доводит до предела его безответственность, то ее приход в новый музей представляется вполне логичным: собственные моде переосмысление содержания как стиля, преобразование объекта в часть орнаментального задника и сведение истории к источнику периодических «возвращений» смыкаются с антиисторической установкой нового музея и его стремлением трактовать искусство как развлечение. Новая генерация музейных выставок о моде концептуально и интеллектуально ближе журналу *Hello!*, чем, скажем, *October*. Вместо того чтобы занять критическую дистанцию, проанализировать, как функционирует мода, как она формируется и распространяется, новый музей довольствуется тем, что фиксирует или воспроизводит ее театральность. Он исключает кураторское суждение, предлагая взамен нечто максимально приближенное к зрелищности и непосредственности самой моды. В этом отношении выставки моды стали откровенными и агрессивными. В 2005 году Музей Метрополитен в Нью-Йорке провел выставку «Англомания» — бессмысленное шоу, обозревающее 200 лет британской моды<sup>189</sup>. Экспозиция, развернутая на фоне одной из лучших коллекций английской мебели, была организована в виде серии залов, каждый из которых предлагал вниманию зрителя живописные сцены («клуб джентльменов», «английский сад», «господа и слуги»), объединяющие историческую и современную одежду. Этот оруэллианский подход к кураторству производил впечатление деисторизации, намеренного размывания грани между оригиналом и копией, где прошлое сведено к открытому источнику стилевого выбора, а вопрос аутентичности не имеет значения. Годом позже

<sup>189</sup> «Англомания», Музей Метрополитен, Нью-Йорк (3 мая – 4 сентября 2006).

Музей изящных искусств в Бостоне представил «Модный показ»<sup>190</sup>. Сосредоточенная на современных коллекциях девяти парижских модных домов, выставка состояла из манекенов, одетых девятью дизайнерами, в сочетании с рекламными видеороликами соответствующих домов. Бесконечно далекая от гламурного великолепия «Англомании», выставка имела весьма унылый вид и в коммерческом плане потерпела фиаско. Конкурируя с нею, Метрополитен открыл выставку «Нэн Кемпнер: американский шик», чтобы показать громадный гардероб от-кутюр недавно умершей светской львицы<sup>191</sup>. По другую сторону Атлантики в игру вступил Музей Виктории и Альберта с выставкой «Кайли Миноуг»<sup>192</sup>. Защищая шоу от критики, представитель музея робко заявил: «Мы надеемся, что эта выставка привлечет студентов-дизайнеров с факультетов моды и сценического костюма», а профессор Лиза Джардин (член правления музея) добавила в духе предложения крестьянам есть пирожные<sup>xix</sup>: «Не наше дело — быть элитарными»<sup>193</sup>.

Чтобы соответствовать тяге нового музея к непритязательному эстетическому спектаклю, история искусства подлежит частичному переписыванию. Это легко проследить на примере Пикассо: критика последних двух десятилетий в основном отказалась от формального анализа его творчества и сосредоточилась на связи между искусством и биографией, как будто стилистическая эволюция Пикассо направлялась исключительно изменениями личных обстоятельств, — подход, нашедший отражение в многочисленных музейных выставках, посвященных художнику. Между тем выводы Краусс относительно роли минимализма в формировании

<sup>190</sup> «Модный показ: парижские коллекции 2006», Музей изящных искусств, Бостон (12 ноября 2006 – 18 марта 2007).

<sup>191</sup> «Нэн Кемпнер: американский шик», Музей Метрополитен, Нью-Йорк (12 декабря 2006 – 4 марта 2007).

<sup>192</sup> «Кайли Миноуг: выставка», Музей Виктории и Альберта, Лондон (8 февраля – 10 июня 2007).

<sup>193</sup> Цит. по: Thorpe, Vanessa. V & A Under Fire Over Kylie Show // The Observer. 2007. February 4. P. 18.

и политике нового музея были подхвачены Хэлом Фостером в статье с тревожным названием «Дэн Флейвин и катастрофа минимализма»<sup>194</sup>. Кажется, что Фостер обвиняет Флейвина в позднейшем искаженном толковании минимализма, что столь же справедливо, как считать Миса ван дер Роэ ответственным за каждый стеклянный ящик, построенный со времен Сиграм-билдинг. Однако и Краусс, и Фостер признают, что проблема заключается в переписывании истории минимализма, а именно в намеренном искажении исторических данных путем смещения фокуса с центра движения на его периферию, где располагается искусство, которое по своей природе лучше согласуется с требованиями нового музея.

Этот сдвиг можно проиллюстрировать, сравнив работы Дэна Флейвина и Джеймса Таррелла. Искусство Флейвина — это искусство рационального контроля. Эффект его произведений (сколь бы прекрасен или театрален он ни был) уравнивается открытой демонстрацией его источника («специфического объекта»). Цель Флейвина — установить диалектическое отношение между специфическим объектом и его театральным потенциалом, реализуемым, отменяемым, снова реализуемым, и так до бесконечности. В пределе этот провоцируемый театральный потенциал становится неопределенной эмоциональной атмосферой, которая, минуя область красоты, прямоком и без предупреждения проникает в область эмоций, возбуждаемых ради них самих; короче говоря, это кич — искусственный спиритуализм, религиозность без религии, аффект без объекта. Флейвин по существу играет с огнем, но играет осознанно и, кроме того, не только сообщает зрителю о своем намерении, но и делает его соучастником запущенного диалектического процесса. Этой-то «проверки реальностью» и не происходит в работах Таррелла. Он предлагает нечто прямо противоположное:

**194)** Foster, Hal. Dan Flavin and the Catastrophe of Minimalism // Weiss, Jeffrey (ed.). Dan Flavin: New Light [exhibition catalogue]. New Haven; London; Washington DC: Yale University Press and National Gallery of Art, 2006. P. 133–151.

его искусство — это старый добрый иллюзионизм. Это искусство эффекта, полностью сосредоточенное на театральном потенциале, источник которого скрывается. Взамен модернистской рациональности Флейвина Таррелл предлагает свободную иллюзию синтетического спиритуализма, эрзац-мистицизм, указание на глубину без самой глубины, иллюзию эмоции вместо истинного чувства и вовлеченности. Видное место, занимаемое им в пантеоне нового музея, полностью противоречит его реальному историческому вкладу, зато соответствует той важной роли, которую он играет в музейной институции, гарантируя безопасную прогулку по аттракционам нового музея, легкую для ума и глаза, визуально увлекательную, всепоглощающую и театральную.

Еще одним художником, который пользуется большим авторитетом в новом музее, является Билл Виола. Обильно цитируя старых мастеров, Виола лишает религиозный сюжет всякого значения и превращает его в *objet de luxe*<sup>xx</sup>, в конечном счете — в предмет потребления. Его театр эмоции рассчитан на истерического зрителя: когда зрители плачут при виде его работ, что нередко случается, они плачут лишь ради самих слез. По большому счету, искусство Виолы — это видеоверсия викторианской живописи высокого периода<sup>xxi</sup>. Если Таррелл оборудует новый музей аттракционами в духе нью-эйдж, Виола предлагает их спиритуальный эквивалент: пустую эмоцию, нетребовательную и бесцельную.

Огромная разница между Флейвином, с одной стороны, и Таррелом и Виолой, с другой, заключается в том, какое место они отводят зрителю. Флейвин делает своего зрителя полномочным и активным участником формирования произведения. Его аудитория сознательна и ответственна, тогда как зрители Таррелла и Виолы бессильны, ошеломлены и эмоционально манипулируемы. Эта линия, пролегающая между активным участником и пассивным потребителем, является одновременно границей, разделяющей старый и новый музей.

В старом музее коллекция была основным предметом внимания куратора: ее пополнение и исследование оставались ключевыми пунктами музейной политики. Состав и характер коллекции, ее специфические особенности, достоинства и недостатки были определяющими для всех прочих направлений деятельности музея. В концептуальном плане постоянная экспозиция и коллекция понимались как одно и то же. Но для нового музея это не так. Экспозиции, лишившись статичного характера, теперь постоянно меняются, все больше напоминая временные выставки. Это оказывает очевидное влияние на то, как кураторы смотрят на доверенные им собрания. С точки зрения нового поколения кураторов коллекции нуждаются в постоянном обновлении и служат скорее источником, резервуаром, из которого можно бесконечно черпать материал для временных экспозиций и для передачи другим музеям во временное пользование, а вовсе не целостностью, превосходящей простую сумму своих частей. Эта концептуальная дематериализация коллекции стала одной из отличительных черт нового музея. Поскольку коллекция уже не мыслится как единое целое, она больше не может служить ориентиром для новых приобретений. В итоге закупки неизбежно приобретают случайный характер, определяемый почти исключительно личным вкусом и предпочтениями или, в другой крайности, модными и рыночными тенденциями. Со временем коллекция как ресурс становится самосбывающимся пророчеством: на смену целостным коллекциям приходят разнородные наборы предметов.

Когда музейная коллекция перестает быть органическим целым, обладающим своим особым характером и историей, следующим логическим шагом становится продажа части произведений. Усвоив эвфемистический жаргон менеджмента (указывающий на рудиментарный стыд по поводу вносимых предложений), новый музей оправдывает свои действия, утверждая, что он лишь «реорганизует свою работу», «рационализирует и диверсифицирует собирательскую

Карстен Шуберт

Удел куратора

Концепция музея от Великой французской революции до наших дней

деятельность», «наращивает активы» и «концентрирует внимание на своей основной миссии» («основная миссия» — излюбленное выражение ново-музейного языка). При этом постоянно звучат намеки на значимость данных решений с точки зрения долгосрочных интересов музея. Обманчивая простота и рациональность этого языка едва ли в состоянии утаить тот факт, что под его покровом совершаются акты культурного вандализма, разрушающие и структуру, и историю музейных собраний. Помимо исчезновения из них конкретных объектов разъедается сама институциональная память.

В последние годы распродажа музейных экспонатов получает все более широкое распространение. В Европе, где раньше эта практика была строго табуирована, теперь она открыто обсуждается кураторами и политиками. В Америке, где раньше продажи ограничивались отдельными незначительными работами или дубликатами печатной графики, теперь распродаются произведения, которым позавидовал бы любой музей. Так, в 2003 году МоМА продал три важные картины Модильяни, Пикассо и Поллока, выручив за них 50 млн долларов. Недавнее решение Художественной галереи Олбрайта-Нокса избавиться от ряда ключевых работ своего небольшого собрания искусства прошлого, чтобы на вырученные средства расширить коллекцию современного искусства, вызвало бурю критики<sup>195</sup>. Волнение вызвало не только качество работ, предназначенных для продажи. Представители «Сотбис» (которому предстояло осуществить продажу) назвали выставляемую на торги «Гранитную статую Шивы в образе Брахмы» (X–XI вв.) «безусловно величайшей индийской скульптурой, когда-либо появлявшейся на рынке», а римскую бронзу «Диана с оленем» (I в. до н. э. – I в. н. э.) «одной из лучших классических бронз в Америке»<sup>196</sup>. Мысль, что музей отправляет на рынок подобные

<sup>195</sup> См., напр.: *Freudenheim, Tom L. Shuffled Off in Buffalo // Wall Street Journal*. 2006. November 15; *Knight, Christopher. Cashing in or Selling Out? // Los Angeles Times*. 2007. January 14.

<sup>196</sup> Пресс-релиз «Сотбис» от 10 ноября 2006. «Диана с оленем» была продана в июне следующего года за 25,5 млн долларов, что является самой высокой ценой за скульптуру, когда-либо заплаченной на аукционе.

сокровища и что они неизбежно попадут в руки частных коллекционеров — что фактически происходит приватизация общественного культурного достояния, — глубоко встревожила многих наблюдателей. То, что целью было приобретение современного искусства, дела не меняет: не слишком ли поздно музей, располагающий к тому же слишком незначительными средствами, решил занять место на этой нише арт-рынка, и без того переполненной покупателями? Значимые произведения большинства востребованных современных художников труднодоступны, часто очень дороги и за них идет ожесточенная конкурентная борьба.

Если тенденция, связанная с распродажей музейных собраний, продлится, это приведет к серьезным последствиям. В конечном счете она девальвирует идею неотчуждаемого общественного достояния, которая служит главным оправданием для щедрых налоговых льгот в США и для государственных и филантропических дотаций в Европе. Обоснованность этих льгот станет уязвимой. Если распродажа превратится в допустимую практику, музейные коллекции станут подвергаться политически мотивированным вторжениям, как уже случилось в Великобритании в 2006 году, когда Центральный совет Бери продал через аукцион за 1,1 млн фунтов стерлингов картину Л. С. Лаури из собрания Художественной галереи и музея Бери для покрытия дефицита городского бюджета. Такие действия неизбежно отпугнут дарителей, собиравшихся передать свои произведения в музеи, ведь будущее этих даров, независимо от их качества, перестает быть гарантированным. Кроме того, музеи станут гораздо более уязвимы к многочисленным требованиям вернуть их имущество тому или иному государству, поскольку не смогут больше прибегать к своему нынешнему аргументу, согласно которому имущество это является общественным достоянием<sup>197</sup>.

**197)** В последнее время значительно участились требования о возврате со стороны частных лиц, активно поддерживаемых адвокатами и аукционными домами, страдающими от отсутствия поставок.

Амбивалентное отношение к музею со стороны кураторов, зрителей, художников и политиков — явление не новое. Как показывает история музеев, каждая из этих групп в разное время выдвигает те или иные возражения и выражает несогласие и сомнения в отношении существующей системы. Специфика нынешней ситуации в том, что волнение по поводу нового музея стало почти всеобщим. Тревожит то, что каждый, кто принимает участие в функционировании нового музея, в конечном итоге чувствует себя обманутым, разочарованным и недовольным. Если судить по его же собственным стандартам и декларациям, новый музей не сдержал своих обещаний. Превратив посетителя в потребителя, он получил отклик потребителя — вечно неудовлетворенного и постоянно присматривающего что-то еще. Сколько бы посетителей ни было привлечено зрелищем и как бы ни была велика их собственная к нему приверженность, они по-прежнему ожидают, что помимо этого музей будет обладать всеми своими старыми качествами. Они по-прежнему верят в превосходство, беспристрастность и гарантированное качество, присущие этому институту. В представлении посетителей музей по-прежнему ассоциируется с образовательной миссией высокой культуры. Они все еще целиком полагаются на честность музея и выполнение им своих обещаний. И они испытывают двойное разочарование: им кажется, что предложенное им зрелище — выставки, архитектура, услуги — недостаточно грандиозно, театрально, зрелищно; и одновременно они чувствуют себя обманутыми в своей доверии к музею — их неотступно преследует подозрение, что им чего-то недодали.

Кураторы тоже недовольны своей ролью. Их независимость постепенно сходит на нет. Они больше не являются учеными, исследователями прошлого, занимающими ключевую позицию в своем учреждении. В новом музее их работа связана с выставочной индустрией, где им отводится функция администраторов и где выставки не опираются на их познания, а определяются чисто финансовыми соображениями. Основная задача современного куратора — организовать коммерчески жизнеспособное развлечение. Что же касается выставочной и экспозиционной

программы, то она больше не формируется исключительно куратором, а диктуется коммерческими императивами и институциональной политикой. Не остается места для смелого, неожиданного, рискованного, эксцентричного, для неизведанного и неопробованного. Что самое печальное, не остается места для науки. На нее нет спроса, ведь наука, по логике нового музея, лишена опознаваемой цели: она никак не способствует финансовой прибыли. В результате история искусства ушла из музея в университет. Впервые за всю историю музея подавляющее большинство новых исследований в этой области проводятся за его пределами<sup>198</sup>.

Сомнения по поводу музеев со стороны художников также усилились. Раньше они могли полагаться на пожизненную поддержку, оказываемую на разных стадиях их карьеры различными заинтересованными сторонами: сначала смелыми молодыми арт-дилерами и коллекционерами, потом небольшими музеями и выставочными залами, затем авторитетными коллекционерами, крупными музеями, дилерами вторичного рынка, аукционными домами и, наконец, ведущими институциями, организующими ретроспективы этих художников. Такая траектория давала художникам время и средства для развития их идей. Сегодня все заинтересованные группы ловят рыбу в одном общем пруду, что порождает эфемерные рыночные пузыри и истерические метания. Так, после 2002 года два или три сезона всюду царила фотография, которую затем вдруг сменила новая немецкая живопись, а ее, в свою очередь, современное китайское искусство. Требование ловить момент и соответствовать его запросам еще никогда не было столь мощным. Когда произведение того или иного художника выставляется в новом музее, оно оказывается частью общей декорации этого места, истолкованное, классифицированное и встроенное в единую картину. Произведение искусства больше не рассматривается изолированно,

<sup>198</sup>) Отношения между этими двумя сферами рассматриваются в кн.: Haxthausen, Charles W. (ed.). *The Two Art Histories: The Museum and the University*. London; New Haven: Yale University Press, 2002.

само по себе — оно лишь переменная в том едином уравнении, каковым является демократия зрелища. Произведение становится звеном в цепи стимулов, отобранных и организованных так, чтобы поддерживать интерес у посетителя-клиента: автономия отдельного художника приносится в жертву тотальным корпоративным амбициям института. Музей в этом сценарии теряет то значение привилегированного места, каким он обладал для художников, — значение интеллектуального святилища, где их права защищены и их желания чтятся превыше всего. Новый музей утратил свой статус особого, защищенного пространства — его поразила всепоглощающая болезнь: с одной стороны, он является частью рынка, где работа художника потребляется в буквальном смысле, с другой же — музеем, где потребление имеет характер метафорический и где искусство служит развлечению и приятному времяпрепровождению. Карстен Хёллер иронически прокомментировал эту ситуацию в своей работе для Турбинного зала галереи Тейт Модерн в 2006 году, заполнив пространство трубами, по которым можно было съезжать вниз. Неотразимая приманка для десятков тысяч вопящих детей, эти трубы моментально вознесли Тейт Модерн на вершину хит-парада того года среди британских музеев. Но в конце концов Хёллер лишь подчеркнул дилемму, не предложив ее решения, и можно предположить, что его инсталляция представляет собой не столько критику нового музея, сколько свидетельство покорного сотрудничества с ним. В этом музее художник оказывается не более чем контент-провайдером, воплощающим корпоративные мечты. Его роль, прежде ключевая, отошла на второй план.

Сегодня новый музей занял шаткую позицию. Он усвоил неотвратимую, круговую логику корпоративного рыночного пространства, нацеленного на экспансию, конкурентную борьбу и рост, — логику, которая быстро отменила все прочие задачи музейного института. Он взрастил поколение зрителей, требующих бесконечного развлечения. Новые здания, большие выставки, постоянно расширяющийся спектр услуг — всё потворствует этим запросам, цена которых непрерывно

растет. Но как бы ни желали музеи видеть в себе подобие корпораций, в реальности это не так. В отличие от крупных коммерческих предприятий, музеи не могут выйти на рынки капитала, чтобы финансировать свои капитальные проекты, и не могут брать ссуды, чтобы совладать с временным дефицитом бюджета или неожиданными осложнениями. Большинство даже по закону не могут иметь дефицит. Не существует механизмов решения финансовых затруднений посредством перекредитования или выпуска облигаций. В отличие от корпораций, музеи не располагают экономическими резервами: это предприятия с нулевым итогом, где прибыль немедленно расходуется (по этой причине музеи, независимо от объема финансирования, всегда могут жаловаться на его недостаток). Здесь нет места ошибке, и поэтому задача привлечь толпы посетителей (которые если не покупают входные билеты, то тратят деньги внутри музея) столь безотлагательна и безжалостна, что подавляет все прочие соображения. Ненадежность этой ситуации стала очевидна через несколько месяцев после атак 11 сентября 2001 года, когда музеи по обе стороны Атлантики столкнулись с большими финансовыми сложностями из-за резкого падения числа туристов<sup>199</sup>. К счастью, оно оказалось недолгим, но это было неприятное напоминание о том, сколь уязвимо теперь положение многих институций.

Надежда на высокую посещаемость в сочетании с экспансионистским мышлением сформировала свою неопровержимую логику: чтобы выжить, новый музей должен постоянно расширяться. Эта автоматическая логика безупречна, она является причиной того, почему политиков так тяготят непрестанные требования музеев увеличить финансирование: эти требования безграничны по определению.

Чтобы удовлетворить свои финансовые запросы, новый музей все больше функционирует как коммерческое предприятие и все меньше как музей. Фандрайзинговая активность становится все

<sup>199</sup> В особенно отчаянном положении оказался Музей Гуггенхайма, хотя кризис затронул и многие другие музеи Америки и Европы (включая Британский музей и галерею Тейт Модерн).

более агрессивной: нельзя упустить ни единой коммерческой возможности, ни единого шанса заработать деньги. Тем самым музеи все дальше уходят от идеалов своего прошлого. Они закрывают глаза на намерения своих спонсоров — лишь бы те подписали чек. Энн Дрю, глава спонсорского отдела UBS<sup>200</sup> по Европе, Ближнему Востоку и Африке, недавно так объясняла участие банка в спонсировании искусства: «Наши спонсорские инвестиции обеспечивают нам целый ряд преимуществ: они знакомят с брендом, создают благоприятные возможности для развлечения клиентов и установления деловых контактов между ними и, конечно же, для наших сотрудников, а также, когда это целесообразно, наших общественных партнеров»<sup>200</sup>. Каким бы ни был ее язык (мне особенно нравится загадочное «когда это целесообразно, наших общественных партнеров», под которыми, надо думать, подразумевается широкая аудитория музея), ясно, что речь идет уже не о спонсировании, а о коммерческой сделке, которая приносит спонсорам выгоды, равные их денежному взносу, обоюдное продвижение банка и музея. Это не спонсорство, а аренда музея как гламурной площадки для налаживания связей.

Все направления деятельности музея оцениваются прежде всего с финансовой точки зрения. Общественное назначение музея трактуется все уже, сводясь в итоге к своекорыстным интересам учреждения. Другие музеи рассматриваются теперь не как коллеги, а как дойные коровы, от которых можно получить комиссионные за организацию выставки и, все чаще, за предоставление работ во временное пользование. Всякий раз, когда возникает конфликт между этикой старого музея и финансовыми требованиями нового музея, предпочтение неизбежно отдается последним, поскольку финансовые проблемы требуют незамедлительного решения, тогда как по вопросам этики можно без конца дискутировать, идти на компромиссы, затемнять их или попросту игнорировать.

**200)** Robinson, Karina. Banking Matters: Banks Getting Deeper into the Art World // International Herald Tribune. 2007. January 1.

Величайшая опасность, с которой сопряжено усвоение предпринимательского подхода, заключается в том, что может привести к полному отождествлению с данной сферой. Может случиться, что со временем музей утратит свой особый статус: все, что сделало музей возможным — государственное финансирование, налоговые льготы, благотворительность — в один прекрасный день будет отменено политиком, который сможет с полным основанием заявить, что нет никакой разницы между музеем и прочими коммерческими предприятиями. В кризисной ситуации музей, который променял твердую валюту общественного доверия на корпоративные фантазии, уже не сможет рассчитывать на помощь — его, как и любой бизнес, не оправдавший рыночных надежд, поймут на слове и позволят пойти ко дну. Поздно будет взывать к особому договору между музеем и общественностью — все о нем забудут.

Не указывают ли все эти многочисленные проблемы, вся эта неудовлетворенность и тревога на более фундаментальный изъян, присущий новому музею и поддержанной им демократии зрелища? По мне, демократия зрелища — противоречие в терминах, оксюморон. Рожденный радикальной революционной политикой, общественный музей наделен исключительными полномочиями и тяжкими обязанностями: сформировать и поддерживать культурный контекст для общественно-политического дискурса. Основная цель музея — выполнять свои полномочия честно, ответственно и во имя общественного блага. Он заинтересован в информированных, сознательных и независимых зрителях-участниках, которые в свою очередь стремятся к дальнейшему наращиванию своих знаний, расширению своих горизонтов и удовлетворению своей любознательности. Существует договор между музеем и посетителями и, в более широком смысле, между музеем и обществом. Выполнять свои обязанности и сохранять общественное доверие — вот главная задача музея, единственное соображение, господствующее над всеми прочими.

Не должно быть никаких препон интеллектуальной миссии музея в отношении его аудитории. Между тем зрелище полагается на

**Карстен Шуберт**

Удел куратора

Концепция музея от Великой французской революции до наших дней

пассивного потребителя, который требует все более интенсивной стимуляции, не способной, однако, преодолеть его безучастность, скуку и неудовлетворенность. Зрелище по своей природе антидемократично (неспроста оно играет столь важную роль в тоталитарных обществах: ведь оно учит пассивности и насаждает невежество). Поэтому в музее демократия зрелища терпит крах. Она извращает базовую идею музея, ибо ставит институциональные интересы превыше интересов зрителей. Она уклоняется от ответственности перед обществом и заявляет о своей неподотчетности. Это означает отказ от исторического долга музея и неизбежно приведет к его гибели. Но еще не поздно одуматься. Общественное доверие износилось, но еще не рассыпалось в прах. Чтобы остановить распад, директорам необходимо оставить свои корпоративные фантазии, отбросить мечты о вечном росте и безграничной экспансии, отказаться от своей манеры вести дела в духе большого бизнеса. Архитекторам пора ставить искусство на первое место, а архитектуру на второе; членам правления пора взять контроль над исполнительными директорами и требовать от них отчета; политикам пора прекратить твердить о том, что музеи служат общественным или политическим интересам (будь то интересы экономики или городского восстановления), и начать помогать музеям ради них самих<sup>201</sup>. Кураторам пора следовать своему исследовательскому чутью и вернуть себе власть, которой наделило их общество. Музеям пора снова заняться своим прямым делом: сохранять искусство, доверенное их заботам, и развивать знание. Способствовать интеллектуальному развитию зрителей, волновать и увлекать их, без компромиссов и упрощений, с полным сознанием своего долга и своего привилегированного общественного статуса. Лиза Джардин была права, сказав: «Не наше дело — быть элитарными». Ведь это и есть *raison d'être* музея: быть элитарным для всех.

Сентябрь 2008

**201)** См. речь Тони Блэра об искусстве, произнесенную в галерее Тейт Модерн 6 марта 2007 года, по сообщению Шарлотты Хиггинс: Higgins, Charlotte. Blair Reminisces about Labour's "Golden Age" of the Arts // The Guardian. 2007. March 6. P. 18.

# Библиография

- Давид, Луи. Доклад в Конвенте о Хранилище Музея искусств // Речи и письма живописца Луи Давида. М., 1933
- Мальро, Андре. Голоса безмолвия. СПб.: Наука, 2012
- Флобер, Гюстав. Бувар и Пекюше // Собрание сочинений: в 4-х тт. / Т. 4. М.: Правда, 1971
- Юрсенар, Маргерит. Воспоминания Адриана // Юрсенар. Избранные сочинения: в 3-х тт. / Т. 2. СПб.: Изд-во Ивана Лимбаха, 2004
- Adorno, Theodor. *Minima Moralia: Reflections on a Damaged Life*. London; New York: Verso, 2006
- Alexander, Victoria D. *Museums and Money: The Impact of Funding on Exhibitions, Scholarship and Management*. Bloomington, Ind.: Indiana University Press, 1996
- Altshuler, Bruce (ed.). *Collecting the New: Museums and Contemporary Art*. Princeton: Princeton University Press, 2005
- Anderson, John. *Art Held Hostage: The Battle over the Barnes Collection*. London; New York: W. W. Norton, 2003
- Badstubner, Ernst (et al). *Das Neue Museum in Berlin: Ein denkmalpflegerisches Plädoyer zur ergänzenden Wiederherstellung*. Berlin: Senatsverwaltung für Stadtentwicklung und Umweltschutz, 1994
- Barker, Emma (ed.). *Contemporary Cultures of Display*. New Haven and London: Yale University Press, 1999
- Barr Jr., Alfred H. *Defining Modern Art: Selected Writings of Alfred H. Barr Jr.* New York: Harry N. Abrams, 1986
- Barringer, Tim; Flynn, Tom (eds). *Colonialism and the Object: Empire, Material Culture and the Museum*. London; New York: Routledge, 1998
- Barron, Stephanie (ed.). *"Degenerate Art": The Fate of the Avant-Garde in Nazi Germany [exhibition catalogue]*. Los Angeles; New York: Los Angeles County Museum and Harry N. Abrams, 1991
- Becker, Christoph. *Vom Raritäten-Kabinett zur Sammlung als Institution: Sammeln und Ordnen im Zeitalter der Aufklärung [Deutsche Hochschulschriften / Vol. 1103]*. Egelsbach, Frankfurt; St Peter Port: Hansel-Hohenhausen, 1996
- McLeod Bedford, Steven. *John Russell Pope: Architect of Empire*. New York: Rizzoli, 1998
- Beier-De Haan, Rosemarie. *Erinnerte Geschichte — Inszenierte Geschichte. Ausstellungen und Museen in der Zweiten Moderne*. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 2005
- Belk, Russel W. *Collecting in a Consumer Society*. London; New York: Routledge, 1995
- Bennet, Tony. *The Birth of the Museum*. London and New York: Routledge, 1995
- Beudert, Monique; Severne, Judith (eds). *The Froelich Foundation: German and American Art from Beuys and Warhol [exhibition catalogue]*. London: Tate Gallery Publishing, 1996
- Blyth, Jenny (ed.). *The New Neurotic Realism [exhibition catalogue]*. London: Saatchi Collection, 1998
- Borsdorf, Ulrich; Grütter, Heinrich Theodor; Rüsen, Jörn. *Die Aneignung der Vergangenheit. Musealisierung und Geschichte*. Bielefeld: Transcript, 2005

**Карстен Шуберт**

**Удел куратора**

**Концепция музея от Великой французской революции до наших дней**

- Bosse, Dagmar* (ed.). *Der Ausstellungskatalog. Beiträge zur Geschichte und Theorie*. Köln: Salon Verlag, 2004
- Bruderlin, Marcus*. *Fondation Beyeler*. München; New York: Prestel, 1997
- Buddensieg, Andrea; Weibel, Peter* (eds). *Contemporary Art and the Museum: A Global Perspective*. Stuttgart: Hatje Cantz, 2007
- Button, Virginia*. *The Turner Prize*. London: Tate Gallery Publishing, 1997
- Carbonell, Bettina Messias* (ed.). *Museum Studies: An Anthology of Contexts*. Malden, Mass; Oxford; Victoria: Blackwell, 2004
- Carrier, David*. *Museum Skepticism: A History of the Display of Art in Public Galleries*. Durham and London: Duke University Press, 2006.
- Caygill, Marjorie*. *The Story of the British Museum*. London: British Museum Publications, 1981
- Caygill, Marjorie; Date, Christopher*. *Building The British Museum*. London: British Museum Press, 1999
- Chadwick, Alan; Stannett, Annette* (eds). *Museums and the Education of Adults*. Leicester: niace, 1995
- Clair, Jean*. *Malaise dans les musées*. Paris: Flammarion, 2008
- Conn, Steven*. *Museums and American Intellectual Life, 1876–1926*. Chicago; London: Chicago University Press, 1998
- Cooke, Lynne; Wollen, Peter* (eds). *Visual Display: Culture Beyond Appearances [Discussions in Contemporary Culture, No.10]*. — New York: The New Press, 1995
- Coplands, John*. *Provocations*. London: London Projects, 1996
- Crow, Thomas*. *Modern Art in the Common Culture*. New Haven; London: Yale University Press, 1996
- Cuno, James* (ed.). *Whose Muse? Art Museums and Public Trust*. Princeton, NJ; Oxford: Princeton University Press, 2004
- Cuno, James*. *Who Owns Antiquity? Museums and the Battle Over our Ancient Heritage*. Princeton, NJ; Oxford: Princeton University Press 2008
- Danto, Arthur C.* *After The End of Art, Contemporary Art and the Pale of History: The A W Mellon Lectures in the Fine Arts, 1995 [Bollingen Series XXXV: 44]*. Princeton, NJ: Princeton University Press, 1997
- Daston, Lorraine; Park, Katharine*. *Wonders and the Order of Nature 1150–1750*. New York: Zone Books, 1998
- Dean, David; Edson, Gary*. *The Handbook for Museums*. London; New York: Routledge, 1994
- Dube, Wolf-Dieter, et al.* *Gemäldegalerie, Berlin: The New Building at the Kulturforum*. Berlin: G+H Verlag, 1998
- Duncan, Carol*. *Civilising Rituals: Inside Public Art Museums*. London; New York: Routledge, 1995
- Farago, Claire J.; Preziosi, Donald* (eds). *Grasping the World: The Idea of the Museum*. Aldershot: Ashgate, 2004
- Fisher, Philip*. *Making and Effacing Art: Modern American Art in a Culture of Museums*. Cambridge, Mass.; London: Harvard University Press, 1991
- Foster, Hal*. *Dan Flavin and the Catastrophe of Minimalism // Weiss, Jeffrey* (ed.). *Dan Flavin: New Light [exhibition catalogue]*. New Haven; London; Washington DC: Yale University Press and National Gallery of Art, 2006
- France, Peter*. *The Rape of Egypt: How the Europeans Stripped Egypt of its Heritage*. London: Barrie & Jenkins, 1991

- Frick, Symington and Sanger, Martha.* Henry Clay Frick: An Intimate Portrait. New York; London; Paris: Abbeville Press, 1998
- Gahtgens, Thomas W.* Die Berliner Museumsinsel im deutschen Kaiserreich. Berlin; München: Deutscher Kunstverlag, 1992
- Glanton, Richard E., et al.* Great French Paintings from the Barnes Foundation [exhibition catalogue]. New York: Alfred A. Knopf in association with Lincoln University Press, 1993
- Goodrow, Gerard A.* (Hrsg.). Neue Lösungen für Museumsmarketing und Museumsfinanzen. München: Verlag Christian Mueller-Straten, 2004
- Goodrow, Gerard A.* (Hrsg.). Museen und Kulturerbe in einer globalisierten Welt. München: Verlag Christian Mueller-Straten, 2007
- Greenberg, Reesa; Ferguson, Bruce W.; Nairne, Sandy* (eds). Thinking About Exhibitions. London; New York: Routledge, 1996
- Greenfield, Jeanette.* The Return of Cultural Treasures. Cambridge: Cambridge University Press, 1990
- Greub, Suzanne; Greub, Thierry.* Museums in the 21st Century: Concepts, Projects, Buildings [exhibition catalogue]. München; Berlin; London; New York: Prestel, 2006
- Hanulla, Mika* (ed.). Stopping the Process? Contemporary Views on Art and Exhibitions. Helsinki: The Nordic Institute for Contemporary Art, 1998
- Hampson, Norman.* Saint-Just. Oxford: Basil Blackwell Ltd, 1991
- Haskell, Francis.* The Ephemeral Museum: Old Master Paintings and the Rise of the Art Exhibition. New Haven; London: Yale University Press, 2000
- Haxthausen, Charles W.* (ed.). The Two Art Histories: The Museum and the University. London; New Haven: Yale University Press, 2002
- Hickey, Dave.* Air Guitar: Essays on Art and Democracy. Los Angeles: Art Issues Press, 1997
- Hooper-Greenhill, Eilean.* Museums and the Shaping of Knowledge. London; New York: Routledge, 1992
- Hooper-Greenhill, Eilean.* Museums and their Visitors. London and New York: Routledge, 1994
- Hooper-Greenhill, Eilean* (ed.). Museum, Media, Message. London; New York: Routledge, 1995
- Hopps, Walter, et al.* La Rime et la Raison, Les Collections Menil (Houston–New York) [exhibition catalogue]. Paris: Editions de la Réunion des Musées Nationaux, 1984
- Hoving, Thomas.* Making the Mummies Dance. New York; London: Simon & Schuster, 1993
- Hunnekens, Annette.* Expanded Museum: Kulturelle Erinnerung und virtuelle Realität. Bielefeld: Transcript, 2002
- Jacob, Mary Jane; Brenson, Michael.* Conversations at the Castle: Changing Audiences and Contemporary Art [Arts Festival of Atlanta 1996]. Cambridge, Mass.; London: MIT Press, 1998
- Jaffé, Michael.* The Devonshire Collection of Italian Drawings, Tuscan and Umbrian Schools. London: Phaidon Press 1994
- Jenkins, Ian.* Archaeologists and Aesthetes in the Sculpture Galleries of the British Museum 1800–1939. London: British Museum Press, 1992
- Johnson, Paul.* The Birth of the Modern: World Society 1815–1830. London: Phoenix, 1992
- Kantor, Sybil Gordon.* Alfred H. Barr Jr. and the Intellectual Origins of the Museum of

**Карстен Шуберт**

**Удел куратора**

**Концепция музея от Великой французской революции до наших дней**

- Modern Art. Cambridge, Mass.; London: MIT Press, 2002
- Kaplan, Flora E. S. Museums and the Making of "Ourselves", The Role of Objects in National Identity. London; New York: Leicester University Press, 1996
- Kaufman, Jason Edward. Her Will Be Done // The Art Newspaper. 1998. № 87 (December).
- Kirshenblatt-Gimblett, Barbara. Destination Culture: Tourism, Museums, and Heritage. Berkeley; Los Angeles; London: University of California Press, 1998
- Krauss, Rosalind. The Logic of the Late Capitalist Museum // Farago, Claire J.; Preziosi, Donald (eds). Grasping the World: The Idea of The Museum. Aldershot: Ashgate, 2004
- Lorente, J. Pedro. Cathedrals of Urban Modernity: The First Museums of Contemporary Art 1800–1930. Aldershot, Brookfield USA; Singapore; Sydney: Ashgate, 1998
- Lowenthal, David. The Heritage Crusade and the Spoils of History. Cambridge: Cambridge University Press, 1998
- Maki, Fumihoko (ed.). The Architecture of Yoshio Taniguchi. New York: Harry N. Abrams, 1999
- Malraux, André. Picasso's Mask. New York: Da Capo Press, 1994
- Marincola, Paula (ed.). What Makes a Great Exhibition? London: Reaktion Books, 2007
- Marquis, Alice Goldfarb. Alfred H. Barr Jr.: Missionary for the Modern. Chicago: Contemporary Books, 1989
- Marwick, Arthur. The Sixties: Cultural Revolution in Britain, France, Italy and the United States 1958–1974. Oxford: Oxford University Press, 1998
- McClean, Daniel; Schubert, Karsten (eds). Dear Images: Art, Copyright and Culture. London: Ridinghouse and Institute of Contemporary Art, 2002
- McClellan, Andrew. Inventing the Louvre. Cambridge: Cambridge University Press, 1994
- McLean, Fiona. Marketing the Museum. London; New York: Routledge, 1997
- McShine, Kynaston. The Museum as Muse: Artists Reflect [exhibition catalogue]. New York: Museum of Modern Art, 1999
- Mellon, Paul (with Baskett, John). Reflections in Silver Spoon. London: John Murray, 1992
- Möntmann, Nina (ed). Art and Its Institutions. London: Black Dog Publishing, 2006
- Montaner, Josep Maria. Museums for the 21st Century. Barcelona: Editorial Gustavo Gili, 2003
- Muchnic, Suzanne. Odd Man In: Norton Simon and the Pursuit of Culture. Berkeley; Los Angeles; London: University of California Press, 1998
- Naredi-Rainer, Paul von. Entwurfsatlas Museumsbau. Basel: Birkhäuser, 2004
- Newhouse, Victoria. Towards a New Museum. New York: Monacelli Press, 1998
- Nicholas, Lynn H. The Rape of Europe. New York: Alfred A Knopf, 1994
- Norman, Geraldine. The Hermitage: The Biography of a Great Museum. London: Random House, 1997
- O'Brien, Ruairi (ed.). Das Museum im 21. Jahrhundert. Dresden: Tudpress 2007
- O'Neill, Paul (ed.). Curating Subjects. London: Open Editions, 2007
- Ostrower, Francie. Why the Wealthy Give: The Culture of Elite Philanthropy. Princeton: Princeton University Press, 1995
- Pearce, Susan (ed.). Museum Economics and the Community [New Research

- in *Museum Studies: An International Series* / Vol. 2]. London; Atlantic Highlands, N.J.: Athlone Press 1991
- Petzinger, Renate. Donald Judd Räume / Spaces [exhibition catalogue]. Stuttgart: Cantz Verlag, 1993
- Pick, John. *The Arts in a State*. Bristol: Bristol Classical Press, 1988
- Porterfield, Todd. *The Allure of Empire, Art in the Service of French Imperialism 1798–1836*. Princeton: Princeton University Press, 1998
- Prior, Nick. *Museums and Modernity: Art Galleries and the Making of Modern Culture*. Oxford; New York: Berg, 2002
- Reid, Donald Malcolm. *Whose Pharaohs? Archaeology, Museums and Egyptian National Identity from Napoleon to World War I*. Berkeley; Los Angeles; London: University of California Press, 2002
- Reitlinger, Gerald. *The Economics of Taste*. London: Barrie and Rockliff, 1962 [Second edition: New York: Hacker Art Books, 1982]
- Renfrew, Colin. *Loot, Legitimacy and Ownership*. London: Duckworth, 2000
- Rewald, John. *The Paintings of Paul Cézanne: A Catalogue Raisonné*, London and New York: Thames and Hudson, 1996
- Riley, Terence. *The International Style: Exhibition 15 and the Museum of Modern Art*. New York: Columbia University Press and Rizzoli, 1992
- Roberts, Lisa C. *From Knowledge to Narrative, Educators and the Changing Museum*. Washington DC; London: Smithsonian Institution Press, 1997
- Ross, Barbara (ed.). *Imagining the Future of the Museum of Modern Art* [Studies in Modern Art / Vol 7]. New York: Museum of Modern Art, 1998
- Russell, John Malcolm. *From Nineveh to New York*. New Haven; London: Yale University Press, 1997
- Savoy, Bénédicte (Hrsg.). *Tempel der Kunst: Die Entstehung des öffentlichen Museums in Deutschland 1701–1815*. Mainz: Von Zabern, 2007
- Sayah, Amber. *Museumsinsel Berlin: Competition for the New Museum*. Stuttgart; Berlin; Paris: Avedition, 1994
- Schubert, Hannelore. *Moderner Museumsbau*. Stuttgart: Deutsche Verlags-Anstalt, 1986
- Schultz, Bernd (ed.). *James Simon: Philanthrop und Kunstmäzen*. Munich: Prestel, 2006
- Serota, Nicholas. *Experience or Interpretation: The Dilemma of Museums of Modern Art*. London; New York: Thames and Hudson, 1996
- Silver, Nathan. *The Making of Beaubourg*. Cambridge, Mass.; London: mit Press, 1994
- Silverman, Deborah. *Selling Culture: Bloomingdale's Diana Vreeland and the New Aristocracy of Taste in Reagan's America*. New York: Pantheon Books, 1986
- Simpson, Elizabeth (ed.). *The Spoils of War*. New York: Harry N. Abrams, 1997
- Spalding, Frances. *The Tate Gallery: A History*. London: Tate Gallery Publishing, 1998
- Spalding, Julian. *The Poetic Museum*. London and München: Prestel, 2004
- Staniszewski, Mary Anne. *The Power of Display: A History of Exhibition Installations at the Museum of Modern Art*. Cambridge, Mass.; London: MIT Press, 1998
- St. Clair, William. *Lord Elgin and the Marbles* / Third revised edition. Oxford: Oxford University Press, 1998
- Storrie, Calum. *The Delirious Museum. A Journey From the Louvre to Las Vegas*. London; New York: I B Tauris, 2006
- Thomkins, Calvin. *Merchants and Masterpieces: The Story of the Metropolitan Museum of Art*. London; Harlow: Longman, 1970

**Карстен Шуберт**

**Удел куратора**

**Концепция музея от Великой французской революции до наших дней**

- Thomson, Keith.* Treasures on Earth: Museums, Collections and Paradoxes. London: Faber & Faber, 2002
- Traill, David A.* Schliemann of Troy: Treasure and Deceit. London: John Murray, 1995
- Vail, Carol P. B.* (ed.). Peggy Guggenheim: A Celebration [exhibition catalogue]. New York: Guggenheim Museum Publications, 1998
- Vergo, Peter* (ed.). The New Museology. London: Reaktion Books, 1989
- Vermeule, Cornelius C.* Greek and Roman Sculpture in America. Berkeley; London: University of California Press, 1981
- Walker, John.* Self-Portrait with Donors: Confessions of an Art Collector. Boston; Toronto: Atlantic Monthly Press, 1974
- Weil, Stephen E.* A Cabinet of Curiosities, Inquiries into Museums and their Prospects. Washington DC; London: Smithsonian Institution Press, 1995
- Weiss, Jeffrey* (ed.). Dan Flavin: New Light [exhibition catalogue]. New Haven; London; Washington D.C.: Yale University Press and National Gallery of Art, 2006
- Weitzenhoffer, Frances.* The Havemeyers: Impressionism Comes to America. New York: Harry N. Abrams, 1986
- Wilson, David M.* The British Museum, Purpose and Politics. London: British Museum Publications, 1989
- Wiseman, Carter.* I. M. Pei: A Profile in American Architecture. New York: Harry N. Abrams, 1990
- Wittlin, Alma S.* The Museum, Its Task in Education. London: Routledge & Kegan Paul, 1949
- Wright, Gwendolyn* (ed.). The Formation of National Collections of Art and Archaeology. Washington DC: National Gallery of Art, 1996
- Zimmerman, Michael F.*, et al. Berlins Museen: Geschichte und Zukunft. Berlin; München: Deutscher Kunstverlag, 1994

# Алфавитный указатель

- Artforum (журнал) 94, 100  
 PS1 (Нью-Йорк) 107  
 Адорно, Теодор 185  
 Академия художеств (Берлин) 39  
 Амман, Жан-Кристоф 108  
 «Анаморфозис» (архитектурная студия) 193  
 Андо, Тадао 192  
 Андре, Карл 162  
 Арбус, Диана 197  
 Ауленти, Гай 68  
 Ашмол, Бернард 28  
 Байелер, Эрнст 121–122  
 Барр, Альфред Г. 37, 51–57, 66, 68, 74, 106, 122, 145  
 Беккет, Сэмюэл 172  
 Бекман, Макс 38  
 Беренсон, Бернард 30  
 Бёрк, Эдмунд 21  
 Бёрлингтон-хаус (Лондон) 90  
 Бизли, Джон 28  
 Блисс, Лилли П. 50, 54  
 Блэр, Тони 127, 211  
 Боде, Вильгельм 30–36, 39–41, 45–46, 53, 72, 141, 145, 151, 153, 159, 173  
 Бозо, Доминик 69  
 Бойс, Йозеф 97–98, 160, 163  
 Боннар, Пьер 35  
 Боттичелли, Сандро 44  
 Боттомли, Вирджиния 127  
 Британская библиотека 26, 104  
 Британский музей (Лондон) 14–15, 18, 21–22, 24–25, 33, 47, 59, 60, 66, 77, 104, 208  
 Бродтарс, Марсель 97  
 Букье, Габриэль 16  
 Булье, Жан 117  
 Буркхардт, Якоб 31  
 Бэкон, Френсис 159  
 Вазари, Джорджо 20  
 Вайсман, Фредрик Р. 119  
 Валентинер, Уильям Р. 45  
 Ван Гог, Винсент 35, 55, 58, 197  
 Ван Дейк, Антонис 44, 160, 164  
 ван дер Рое, Мис 61, 68, 123, 191, 200  
 ван Эйк, Ян 44  
 Веласкес, Диего 44, 164  
 Вендеборн, Мартин 15  
 Венера Милосская 150  
 Вермеер, Ян 176  
 Веронезе, Паоло 44  
 Вестмакотт, Ричард 26  
 Вильгельм II 35  
 Винкельман, Иоганн Иоахим 20  
 Виола, Билл 201  
 Вриланд, Диана 82–83, 89  
 Вулф, Том 194  
 Галерея Дювина (Британский музей) 28, 60  
 Галерея Дювина (Галерея Тейт) 47, 155  
 Галерея Клор (Галерея Тейт) 142  
 Галерея Тейт (Ливерпуль) 112  
 Галерея Тейт (Лондон) 28, 47, 54, 76, 79, 86, 88, 90, 97, 112, 114, 127–129, 142  
 Галерея Тейт Бэнксайд (Лондон) 113–114, 126–129, 131, 142, 183, 192, 195–196, 207  
 Галерея Фишер (Люцерн) 39  
 Гарднер, Изабелла Стюарт 119  
 Геббельс, Йозеф 36–39  
 Гейнсборо, Томас 159  
 Гери, Фрэнк 112, 135, 143–144, 191–192  
 Гилберт и Джордж 136  
 Гитлер, Адольф 36, 40, 49  
 Главный музей искусств (Париж) 18–19  
 Глакман, Ричард 118, 163  
 Гоген, Поль 35  
 Гольбейн Младший, Ганс 160  
 Гордон, Макс 164  
 Горки, Аршил 136  
 Городской музей современного искусства (Париж) 186  
 Государственная библиотека (Берлин) 123  
 Государственный Эрмитаж (Санкт-Петербург) 44, 125, 150  
 Гудвин, Филипп Л. 49, 53, 105  
 Гутброд, Рольф 123–125  
 д'Амико, Виктор 51  
 д'Анживилье, граф 16  
 Давид, Жак-Луи 17  
 Даффилд, Вивьен 142  
 Дворец кронпринцев (Берлин) 35–39  
 де Гроот, Хофстеде 30  
 де Кунинг, Виллем 136  
 Де Мария, Уолтер 162–163

**Карстен Шуберт**

**Удел куратора**

**Концепция музея от Великой французской революции до наших дней**

- де Мёрон, Пьер 129–130, 192, 195  
 де Монтебелло, Филиппе 53  
 де Хох, Питер 90  
 Дегенеративное «искусство» 37, 39, 41  
 Делакура, Эжен 35  
 Денон, Доминик Виван 18–21, 23, 30, 53, 72, 145  
 Деспонт, Тьерри 46  
 Джадд, Дональд 94–96, 99–100, 161–163  
 Джакометти, Альберто 122, 160  
 Джакометти, Диего 117  
 Джардин, Лиза 199, 212  
 Дидро, Дени 174  
 Дойче-Гуттенхайм (Берлин) 133  
 Дом искусств (Мюнхен) 39  
 Дюрер, Альбрехт 38  
 Дюшан, Марсель 105  
 Еврейский музей (Берлин) 192  
 Елизавета II 89  
 Законопроект о национальной лотерее (1992) 77  
 Зеeman, Харальд 158  
 Имперская палата культуры 38  
 Ине, Эрнст Эберхад фон 141  
 Исодзаки, Арато 134  
 Кабаков, Илья 95  
 Кабинет гравюр (Берлин) 123–124  
 Кало, Фрида 197  
 Кан, Луис 120  
 Кандинский, Василий 38, 133  
 Капелла Ротко (Хьюстон) 121  
 Караваджо, Микеланджело  
 Меризи да 197  
 Карл V 147  
 Картинная галерея (Берлин) 124, 125, 149  
 Картинная галерея Далиджа (Лондон) 90  
 Клайн, Франц 161  
 Клее, Пауль 160  
 Клементе, Франческо 136  
 Клойстерс (Нью-Йорк) 46  
 Клоппхаус, Ута 98  
 Коллекция Уоллеса (Лондон) 119  
 Коллекция Крекса (Шаффхаузен) 161, 162  
 Коллекция Менилов (Хьюстон) 116, 119, 121, 122  
 Коллекция Панцы (Варесе) 161, 186  
 Коллекция Пегги Гуттенхайм (Венеция) 132  
 Коллекция Саатчи (Лондон) 161, 163  
 Коллекция Фрика (Нью-Йорк) 50, 119  
 Констебл, Джон 88  
 Королевская академия художеств (Лондон) 90  
 Краусс, Розалинд 185–187, 190, 194, 195, 200  
 Кренс, Томас 131–139, 141, 143, 187–190  
 Кристис, аукционный дом 44  
 Кроу, Томас 168  
 Культурный центр (Берлин), см. также: Культурфорум 123, 153  
 Культурфорум (Берлин) 125–126  
 Кунс, Джефф 136  
 Курциус, Эрнст 31  
 Кэриер, Дэвид 184  
 Ла Рош, Рауль 160  
 Лаури, Л. С. 204  
 Левин, Шерри 97  
 Левитт, Сол 99  
 Леже, Фернан 160  
 Леман, Роберт 46  
 Либескинд, Даниель 192  
 Лонг, Ричард 95, 136  
 Лорен, Ральф 89  
 Лохзе, Ричард Пауль 95  
 Лувр, музей (Париж) 15, 19, 21–24, 69, 96, 125, 145–155, 179, 188  
 Лэнди, Майкл 97  
 Людвиг, Питер 160  
 Людовик XIV 147  
 Людовик XVI 132  
 Мавзолей в Галикарнасе 25  
 Мазеруэлл, Роберт 136  
 Майер, Франц 95  
 Майер, Ричард 46, 112, 193  
 Майоль, Аристид 35  
 Макколум, Аллан 97  
 Мальро, Андре 58, 120, 173, 174  
 Мангольд, Роберт 162  
 Мане, Эдуард 35  
 Марфа, Техас 95–96, 162  
 Матисс, Анри 35, 160  
 Маурицхейс (Гаага) 176  
 Медичи, Екатерина 147  
 Мейджор, Джон 77, 127  
 Меллон, Эндрю 28, 48  
 Менил, Доминик и Джон де 119–120, 162, 163  
 Менил, Фелиппа де 162  
 Мерц, Марио 162  
 Мессель, Альфред 33, 152  
 Миноуг, Кайли 199  
 Миттеран, Франсуа 146  
 Мишле, Эдмон 65  
 Модильяни, Амедео 133, 197

- МоМА (см. Музей современного искусства)
- Моне, Клод 90, 122
- Моррис, Роберт 161
- Мраморы Элгина 19, 24, 26, 27, 28, 47, 145
- Музей американского искусства Уитни (Нью-Йорк) 55, 132, 138
- Музей Арманда Хаммера (Лос-Анджелес) 119
- Музей Боде (Берлин) 151
- Музей Вальрафа-Рихарца (Кёльн) 60
- Музей Ватикан (Рим) 21
- Музей Виктории и Альберта (Лондон) 76, 77, 89, 199
- Музей Гетти (Малибу) 46, 105
- Музей Гуттенхайма (Бильбао) 112, 114, 133, 135, 136, 137, 140, 144, 191, 195
- Музей Гуттенхайма, филиал в Сохо (Нью-Йорк) 132, 134, 135, 138
- Музей де Янга (Са-Франциско) 192
- Музей Делакруа (Париж) 116
- Музей Жакмар-Андре (Париж) 119
- Музей земли Гессен (Дармштадт) 160
- Музей изящных искусств (Бостон) 42, 199
- Музей Кайзера Фридриха (Берлин) 31, 32, 40, 45, 58, 145, 159
- Музей Карла Х (Париж) 23
- Музей Кимбелла (Фот-Уорт, Техас) 105
- Музей Майоля (Париж) 116
- Музей Наполеона (Париж) 18, 24
- Музей Пергамон (Берлин) 33, 40, 61, 151, 152
- Музей Пикассо (Париж) 111, 116, 117, 118
- Музей прикладного искусства (Берлин) 123–125
- Музей Родена (Париж) 116
- Музей современного искусства (Барселона) 112, 114
- Музей современного искусства (Лос-Анджелес) 119, 161
- Музей современного искусства (Нью-Йорк) 50–57, 67, 69, 73, 87, 89, 92, 105–108, 115, 117, 131, 132, 138, 145, 157, 203
- Музей современного искусства (Рим) 193
- Музей современного искусства (Франкфурт) 108
- Музей современного искусства Форт-Уэрта (Форт-Уэрт, Техас) 192
- Музей Соломона Р. Гуттенхайма (Нью-Йорк) 50, 109, 131–139, 144, 161, 177, 187, 208
- Музей Фредрика Р. Вайсмана (Миннеаполис) 119
- Музей Халле (Халле) 38
- Музей эллинистического мира 193 112, 116, 117, 119
- Музей Энди Уорхола (Питтсбург) 112, 116, 117, 119
- Музейный остров (Берлин) 32–35, 40, 60, 61, 125, 126, 146, 150–155
- Мур, Генри 160
- Мюррей, Д. 64
- Наполеон I 18, 19, 21, 23
- Наполеон III 147
- Науман, Брюс 161
- Национальная библиотека (Париж) 146
- Национальная галерея (Берлин) 32, 34, 35, 36, 151
- Национальная галерея (Вашингтон, округ Колумбия) 44, 48, 49, 176
- Национальная галерея (Лондон) 22, 43, 76
- Ниневия 26
- Новая государственная галерея (Штутгарт) 191
- Новая национальная галерея (Западный Берлин) 61, 68, 123, 191
- Новая Пинакотека (Мюнхен) 61, 191
- Новый музей (Берлин) 32, 40, 151–153
- Ньюман, Барнетт 95, 97
- Ньюхаус, Виктория 116, 144
- Объединение национальных музеев Франции 88
- Оксфорд, графы 14
- Олденбург, Клас 95, 97
- Опера Бастилии (Париж) 146
- Панца ди Биумо, Джузеппе 161
- Пауль, Бруно 34
- Пергамский алтарь 30, 33
- Перуджино 19, 44
- Петцингер, Рената 94
- Пикассо, Пабло 89, 117, 118, 122, 160, 199, 203
- Поллок, Джексон 105, 136, 203
- Помпиду, Жорж 10, 65, 112
- Поуп, Джон Рассел 28, 47–49
- Прадо (Мадрид) 150
- Прусский государственный музей (Берлин) 30

**Карстен Шуберт**

**Удел куратора**

**Концепция музея от Великой французской революции до наших дней**

- Пьяно, Ренцо 65, 67, 68,  
 120–122, 130  
 Пэй, Юй Мин 144, 147–150  
 Райли, Бриджит 97  
 Райли, Теренс 110  
 Райман, Роберт 162  
 Райт, Фрэнк Ллойд 68, 109,  
 144  
 Рауссмюллер, Урс 162  
 Раух, Даниель Кристиан 35  
 Раушенберг, Роберт 136, 161  
 Рафаэль 19, 20, 44  
 Рейган, Рональд 75  
 Рембрандт 30, 44, 57, 160  
 Рихтер, Герхард 107  
 Робер, Гюбер 96  
 Робертсон, Дональд 28  
 Роден, Огюст 35  
 Роджерс, Ричард 65–69, 130  
 Розенквист, Джеймс 107  
 Рокфеллер-мл., Джон Д. 45,  
 50  
 Рокфеллер, Эбби Олдрич  
 50, 55  
 Ротко, Марк 105, 121, 136,  
 160, 161  
 Рубенс, Питер Пауль 17, 44,  
 160, 164  
 Руст, Германн 36  
 Рушей, Эд 96  
 Саатчи, Чарльз 164–165  
 Саатчи, Чарльз и Дорис 121,  
 164  
 Сакс, Пол 50  
 Сале, особняк (Париж) 111,  
 117  
 Салливан, Мери 50  
 Сезанн, Поль 34, 35, 90, 160  
 Секель, Элен 117  
 Сен-Жюст, Луи Антуан 182  
 Сёра, Жорж 55  
 Серота, сэр Николас 127  
 Серра, Ричард 93, 143, 195  
 Симуне, Ролан 117  
 Скотт, сэр Джайлс Гилберт  
 129  
 Слоун, сэр Ганс 14  
 Собрание Оскара Райнхардта  
 (Винтертур) 119  
 Совет по искусствам  
 Сотбис 203  
 Стайн, Гертруда 53  
 Сталин, Иосиф 42, 49  
 Старая национальная гале-  
 рея (Берлин) 61  
 Старая Пинакотека (Мюнхен)  
 35  
 Старый музей (Берлин) 32,  
 40, 61, 151, 152  
 Стелла, Фрэнк 95  
 Стилл, Клиффорд 160  
 Стирлинг, Джеймс 141, 142,  
 191  
 Стоун, Эдвард Даррелл 53,  
 105  
 Тааффе, Филипп 97  
 Танигути, Йосио 107, 195  
 Таррелл, Джеймс 200, 201  
 Тициан 44, 164  
 Томкинс, Кэлвин 83  
 Томпсон, Дэвид 160  
 Тулуз-Лотрек, Анри де 35  
 Туомбли, Сай 121, 162  
 Турбинный зал  
 (Тейт Модерн) 194–195, 207  
 Тэтчер, Маргарет 75, 77, 165,  
 183  
 Уилер, сэр Мортимер 59  
 Уилсон, Дэвид 59  
 Уилсон, сэр Дэвид 18  
 Уорхол, Энди 107, 117, 118,  
 143, 162  
 Филипп IV 164  
 Филипп Август 147  
 Флейвин, Дэн 95, 99, 161,  
 162, 200, 201  
 Флобер, Гюстав 72, 171–172  
 Фонд «Диа» 162  
 Фонд Барнса (Филадельфия)  
 119  
 Фонд Байелера (Базель) 119,  
 121, 122  
 Фонд Бюрле (Цюрих) 119  
 Фонд Энди Уорхола 117  
 Фостер, Норман 26  
 Фостер, Хэл 200  
 Франкенталер, Хелен 136  
 Французский музей (Париж) 18  
 Фрелих, Йозеф 161  
 Френсис, Марк 118  
 Фридрих, Хайнер 162  
 Фукс, Руди 158  
 Фюсли, Генри 159  
 Хааке, Ханс 101  
 Хадид, Заха 193  
 Хальс, Франс 44  
 Хейс, Аланна 107  
 Хёллер, Карстен 207  
 Хилл, сэр Джордж 47  
 Хиллман, Генри 118  
 Хильмер и Заттлер 124  
 Ховинг, Томас 81–84, 137  
 Ходлер, Фердинанд 160  
 Хокни, Дэвид 159  
 Холляйн, Ханс 133  
 Хорн, Рони 95  
 Хоффман, Людвиг 33  
 Художественная библиотека  
 (Берлин) 123–124  
 Художественная галерея  
 и музей Бери (Бери) 204  
 Художественная галерея  
 Олбрайта-Нокса (Буффало) 203  
 Художественное собрание  
 земли Северный Рейн-Вест-  
 фалия (Дюссельдорф) 160

Художественный институт  
(Чикаго) 42, 55

Художественный музей  
(Базель) 121, 131, 160

Художественный музей Метрополитен (Нью-Йорк) 42, 44–46, 50, 53–55, 58, 81–84, 87, 90, 111, 133, 198, 199

Хультен, Понтус 67, 69, 120

Хут, Ян 158

Центр визуальных искусств  
«Диа» (Нью-Йорк) 161

Центр искусств Королевы  
Софии (Мадрид) 114, 161

Центр Помпиду (Париж) 10, 67–69, 72, 73, 111–113, 117, 120, 126, 129, 130, 138, 142, 145, 173

Центр Хулио Гонсалеса ICAM  
(Валенсия) 114

Чемберлен, Джон 95, 162

Чипперфилд, Дэвид 40, 154

Чуди, Хуго фон 34–35

Шагал, Марк 133

Шампольон, Жан-Франсуа  
23, 30, 147, 148

Шарден, Жан-Батист Симеон 44

Шардт, Алоиз 38

Шарун, Ганс 123

Шерман, Синди 107

Шинкель, Карл-Фридрих 35, 40, 61, 152, 191

Шлиман, Генрих 31

Шнабель, Джулиан 136

Штроер, Карл 160

Штрут, Томас 97

Эмин, Трейси 197

Эрцог, Жак 129–130, 192, 195

Юрсенар, Маргерит 182

Юсти, Людвиг 35, 37

**Карстен Шуберт**

**Удел куратора**

**Концепция музея от Великой французской революции до наших дней**

## Примечания переводчика

- i) Речь идет об оригинальном английском названии книги. Имеется в виду выражение «Яйцо викария» (Curate's egg), которое означает нечто, сочетающее в себе плохие и хорошие стороны. Источником поговорки послужила карикатура Джорджа Дюморье «Истинное смирение», опубликованная в журнале «Панч» 9 ноября 1895 года. Она изображает обед в доме англиканского священника, на котором присутствует его робкий и застенчивый викарий. Священник говорит: «Боюсь, вам дали испорченное яйцо», на что викарий, опасаясь обидеть своего шефа, отвечает: «О, Боже, нет, уверяю вас! Местами оно превосходно». Таким образом, первоначально значением выражения была неловкая попытка оправдать нечто заведомо дурное, но со временем его смысл поменялся.
- ii) Смысл существования (франц.).
- iii) Собрание древнегреческого искусства, главным образом с Афинского акрополя, которое было привезено в Англию в начале XIX века лордом Элгином и ныне хранится в Британском музее.
- iv) Обстановка, окружение (нем.).
- v) «Докладная записка относительно пристроек и новых строений комплекса Королевских музеев в Берлине» (нем.).
- vi) Использованный в английском тексте немецкий термин *Gleichschaltung* означает в данном случае приведение в соответствие с официальной идеологией.
- vii) Федеральное независимое внешнеполитическое информационно-пропагандистское ведомство, целью которого являлось распространение за рубежом информации о США и информирование правительства о восприятии там образа Соединенных Штатов.
- viii) Британский политик, представитель консервативной партии, преемник Маргарет Тэтчер на посту премьер-министра (1990–1997).
- ix) Здание на улице Пиккадилли в Лондоне, в котором размещается Королевская академия художеств.
- x) Марфа находится на юго-западе штата Техас, в ста километрах от мексиканской границы. Население города (который правильнее было бы назвать поселком) составляет менее двух тысяч человек (согласно переписи 2010 года).
- xi) Саутуарк — один из 32 боро (административных районов) Лондона, расположен на юге исторического города.
- xii) Штаб-квартира американской продовольственной компании «Хайнц», известного производителя кетчупа, располагается в Питтсбурге, где родился и умер ее основатель Генри Джон Хайнц.
- xiii) Архитектурный стиль, один из вариантов эклектики, распространившийся в середине XIX века и продолживший традиции архитектуры Ренессанса и барокко. Своим названием обязан парижской Школе изящных искусств (*École nationale supérieure des Beaux-Arts*).
- xiv) Государственное учреждение Большой Лувр (франц.).
- xv) Купферграбен (нем. *Kupfergraben* — медная канава) — название северной части канализированного рукава Шпрее в берлинском районе Митте вдоль Музейного острова.
- xvi) Самый поздний срок (лат.).
- xvii) Воображаемый музей (франц.).
- xviii) То, без чего не обойтись (лат.).
- xix) Фраза, якобы произнесенная королевой Марией-Антуанеттой в ответ на слова о том, что у крестьян нет хлеба.
- xx) Предмет роскоши (франц.).
- xxi) Высокий викторианский период в английской культуре охватывает четверть столетия между 1850 и 1865 годами.
- xxii) UBS Group AG — крупнейший швейцарский финансовый холдинг.

**Карстен Шуберт**  
**Удел куратора**  
**Концепция музея**  
**от Великой французской революции**  
**до наших дней**

**Издатели**

Александр Иванов

Михаил Котомин

**Выпускающий редактор**

Лайма Андерсон

**Корректор**

Ольга Заровнятых

**Дизайн**

ABCdesign

Все новости издательства

Ad Marginem на сайте:

[www.admarginem.ru](http://www.admarginem.ru)

По вопросам оптовой закупки  
книг издательства Ad Marginem  
обращайтесь по телефону:

+7 (499) 763 3595

[sales@admarginem.ru](mailto:sales@admarginem.ru)

ООО «Ад Маргинем Пресс»,

Резидент ЦТИ ФАБРИКА

Переведеновский пер., д. 18,

Москва, 105082

тел./факс: +7 (499) 763 3595

[info@admarginem.ru](mailto:info@admarginem.ru)

Отпечатано в типографии «PNB», Латвия

[www.pnbprint.eu](http://www.pnbprint.eu)

