

A stylized rainbow composed of multiple concentric black and white arcs, positioned at the top of the page.

ПОЛИТИКА

АФФЕКТА

**МУЗЕЙ
КАК
ПРОСТРАНСТВО
ПУБЛИЧНОЙ
ИСТОРИИ**

Интеллектуальная история

Политика аффекта

Музей как пространство публичной истории

Новое литературное обозрение

Москва
2019

УДК 069
ББК 79.1
П50

Комитет гражданских инициатив



*Издание осуществлено при поддержке Фонда развития
гражданских инициатив «Диалог»
Редактор серии Т. Вайзер*

Под редакцией А. Завадского, В. Склез, К. Сувериной

Политика аффекта: музей как пространство публичной истории
— Москва : Новое литературное обозрение, 2019. — (Серия
«Интеллектуальная история»).

Сборник посвящен музею как пространству взаимодействия с прошлым. Современные музеи выполняют традиционную для просвещенческого проекта образовательную функцию, предоставляя возможности для познания того или иного фрагмента прошлого. При этом музеи все больше заботятся о соучастии зрителей, активизируя различные аспекты их опыта. Музеи работают с материальностью, телесностью, изображениями, звуками и запахами, становятся местом для театральных постановок и перформансов, выходят за пределы музейных стен в городское и цифровое пространства. Эта книга посвящена тому, как осознание музеями потенциала эмоционального восприятия прошлого влияет на его репрезентацию. Используя различные методологические подходы, авторы сборника — музейеведы, историки, социологи,

культурологи, кураторы и драматурги — исследуют техники управления аффектом и эмоциями в современном и историческом контекстах. Музейные технологии рассматриваются в контексте проблем публичной истории, политики памяти, культурной политики, музейной теории и практики.

ISBN 978-5-4448-1091-0

© А. Завадский, В. Склез, К. Суверина, составл., предисл., 2019

© Авторы, 2019

© ООО «Новое литературное обозрение», 2019

Предисловие. Разум и чувства: публичная история в музее

Контурсы аффекта

Музей в дискурсе аффекта

В поисках этоса, в бегстве от пафоса: место аффекта
в музее и вне его

Почувствовать права человека: аффект в музеях памяти

Квир-архив, ЛГБТ-музей и потерянные мальчики: две версии
истории сексуальности

Режимы знания

«Эмоциональное мышление» и «самоговорящие вещи»:
к истории аффекта в советских музеях в 1920–1930-х годах

Наследие советских теоретических и экспозиционных методов
в современных краеведческих музеях

Музей в пространстве города: как нижегородское
уличное искусство работает с локальным контекстом

Артефакты и эфемеры

Конструирование памяти о забытом событии через музейные
технологии: производство эмоций на выставках о Первой
мировой войне в 2014 году

Грани неформальной музеефикации «реального социализма»:
материализация ностальгического аффекта

Эфемеры для музея: звуки и запахи, заводы и университеты

Виртуальное место памяти и реальное пространство ГУЛАГа
в современной России

Музей вне себя

Документальное как эстетическое

Боярский быт в «оживших картинках»: музейная инсценировка
как способ освоения прошлого

Сцена в музее: возможности и границы документального театра
в музейном пространстве

Послесловие. Границы аффекта как границы идентичности:
кризис публичного музея

Об авторах

Предисловие. Разум и чувства: публичная история в музее

Андрей Завадский, Варвара Склез, Катерина Суверина

Музей — институт прошлого. Не в том смысле, что он мертв и поэтому принадлежит вчерашнему дню; напротив, музей сегодня живее всех живых. Институтом прошлого он является потому, что в любой своей модификации — от домوزهенных «кабинетов редкостей» XVI–XVII веков до популярных сегодня «музеев современности»¹ — так или иначе имеет с ним дело. При этом для каждого этапа в развитии музея характерны свои формы взаимодействия с прошлым — и свои задачи.

«Кабинеты редкостей», или кунсткамеры, представляли собой коллекции редких, курьезных или странных вещей — как современных их собирателям, так и древних — и были призваны поражать воображение зрителей диковинным устройством вселенной. Частные портретные галереи должны были прежде всего демонстрировать богатство и величие своих владельцев, что определялось в том числе родословной последних. Важными функциями современных музеев, возникших из кунсткамер и частных портретных галерей в конце XVIII — XIX веке, были систематизация — исходя из принципа историзма — знания и сохранение артефактов прошлого для последующих поколений.

Наконец, события XX века положили начало процессу переосмысления музея — и его отношения к прошлому. Мировые войны, Холокост, сталинский террор и ряд других примеров экстремального насилия над человеком со стороны государства привели к возникновению музейной институции нового типа —

музея памяти². В отличие от «обычных» исторических музеев, рассказывающих о совместном прошлом сообщества линейно и, как правило, в героическом ключе, музеи памяти ориентированы на проработку и преодоление трудного, трагического прошлого. Во второй половине XX века на музейные, в том числе исторические, экспозиции также повлияли процессы социальной и политической эмансипации и связанная с ними трансформация академической науки: получение независимости колониями и постколониальная теория, миграционные процессы, феминистские исследования, квир-теория и др. В результате этих событий и процессов музейные экспозиции постепенно начали вырываться из тисков метанарративов и включать в себя прежде неучтенные, забытые или маргинализированные голоса³. Фокус в работе таких музеев с прошлым с систематизации, сохранения и коммуницирования знания сместился на «работу над ошибками» — переосмысление истории с позиций жертв политических репрессий, женщин, афроамериканцев, представителей ЛГБТ-сообщества и т. д. На первый план вышли личные истории и свидетельства индивидов, которым прежде не было места в музее и которые там появились в рамках общественного проекта по восстановлению исторической справедливости.

Возникающие с 1990-х годов, прежде всего в западных странах, «новые музеи»⁴ (некоторые исследователи относят к ним и музеи памяти⁵) являются продуктами совместных усилий архитекторов, дизайнеров, историков и художников и, как правило, строят свои экспозиции, опираясь уже не на историографию, а на то, что Хейден Уайт назвал «историофотией» (historiophoty), — принцип репрезентации прошлого преимущественно на основе визуального контента (фотографий, видео)⁶. Важным элементом таких музеев стало развлечение посетителя, зачастую — хоть и не обязательно — в ущерб образовательным функциям, что дало повод критикам говорить о превращении музеев в индустрию зрелищ⁷.

При этом музей — также институт настоящего и будущего. Как

одна из важнейших публичных институций, он не только отражает представления о себе данного сообщества, его нормы и правила, но и принимает участие в их формировании. В случае кунсткамер и частных портретных галерей право быть зрителем было лишь у тех, кто обладал доступом к таким коллекциям, — и эта ограниченная возможность их лицезреть отражала элитарную природу знания⁸ и, как следствие, участвовала в поддержании системы социального неравенства. Возникшие на основе этих институций музеи стали выполнять образовательную, «цивилизаторскую» функцию, превращать «массы» в «граждан»⁹. Тони Беннетт, анализирующий становление музея с позиций Мишеля Фуко¹⁰, пишет в этой связи о процессе утверждения дисциплинарного общества¹¹. При этом музейные экспозиции XIX века все чаще строились на переплетении логик прогресса, империализма и национализма, что превратило музей в один из фундаментальных институтов современного государства¹², особенно в контексте становления национальных сообществ¹³. Иными словами, в XIX веке музей сыграл важнейшую роль в «стабилизации» воображаемых сообществ¹⁴ — оформлении их в нации¹⁵.

Музеи памяти, в свою очередь, связаны с настоящим еще плотнее — можно даже сказать, онтологически: в их основе лежит принцип «никогда снова». Это означает, что хоть они и посвящены работе с трудным прошлым, но главной своей задачей видят не допустить его повторения в настоящем и будущем. Как пишет Дарья Хлевнюк в статье, вошедшей в данный сборник, музеи памяти «посвящены проблемам настоящего — памяти о трагедиях, преодолению трудного прошлого, переходу от авторитарных режимов к демократическим, подготовке материалов для расследования государственных преступлений, защите прав человека». Таким образом, на смену историзму с пафосно-героической тональностью приходит, в терминах Алейды Ассман, «моральная история»¹⁶, что в данном контексте означает

построение музейных экспозиций на основе актуального исторического знания, но с фокусом на коммеморативных задачах и этической составляющей — или, по выражению Елены Рождественской и Ирины Тартаковской, «функцию увековечивания и назидания» (см. статью в данном сборнике). Эти изменения ознаменовали так называемый *этический поворот* в музеологии¹⁷.

У музеев памяти, как и у «новых музеев» в целом, часто нет собственных коллекций и, соответственно, задач по систематизации и сохранению артефактов прошлого. Вместо этого, как отмечает Зильке Арнольд-де Зимине, такие музеи «сосредоточивают свое внимание на ключевых исторических событиях, расцениваемых как принципиально важные для интерпретации настоящего и выработки образа будущего»¹⁸. Более того, многие исследователи отмечают, что на «новые музеи» возложена *обязанность* рефлексировать об актуальных социальных проблемах и принимать активное участие в общественных дискуссиях¹⁹.

Но если музейные экспозиции сегодня больше связаны с настоящим и будущим, нежели с прошлым, почему этот сборник посвящен именно «музею как пространству публичной истории»?

Музей как пространство публичной истории

Во-первых, прошлое занимает все более заметное место в современной культуре, и развитие музеев в последние десятилетия не только хорошо иллюстрирует этот процесс, но и вносит в него свой вклад. По выражению Алейды Ассман, «распалась связь времен»²⁰: темпоральный режим²¹ Модерна, в котором мы жили примерно с 1770 года до конца прошлого столетия, переживает кризис — и начинают оформляться контуры новой темпоральной ориентации. Давать ей исчерпывающую характеристику пока преждевременно, но в контексте этой статьи важнее другое: мы живем в эпоху смены режимов времени и одним

из важнейших проявлений этого можно назвать исчезновение характерных для эпохи Модерна четких разделительных границ между прошлым, настоящим и будущим. В результате возникает состояние, которое можно охарактеризовать формулой «будущего больше нет, а настоящее переполнено прошлым»²² — его иногда называют «глубоким сейчас» (the deep now)²³.

Некоторые считают эту ситуацию болезненной: из-за свойственных нашей повседневности отсутствия «завтра» и неограниченного доступа ко «вчера» мы не способны воспринимать инаковость прошлого и формировать видение будущего; в этой мысли укорены концепции «нового презентизма» Франсуа Артога, «широкого настоящего» Ханса Ульриха Гумбрехта²⁴ и другие. Ассман не разделяет беспокойства коллег. Отвергая нормативность темпорального режима Модерна, она указывает на произошедшую в последние десятилетия культурализацию времени. Нынешнюю темпоральную ориентацию, по ее мнению, лучше всего объясняет теория памяти, в соответствии с которой три временные фазы тесно взаимосвязаны. Эта теория «понимает культуру как механизм порождения времени, а культурную память — как навигационный инструмент, позволяющий маневрировать внутри порожденного нами времени»²⁵. В этом Ассман опирается на концепцию «культура как память» Юрия Лотмана и Бориса Успенского, в рамках которой «культура, соединенная с прошлым памятью, порождает не только свое будущее, но и свое прошлое»²⁶. Ассман вычленяет из концепции Лотмана и Успенского два основных тезиса: во-первых, будущее и прошлое конструируются в настоящем, а во-вторых, прошлое не может просто так исчезнуть. По Ассман, таким образом, наполненность настоящего прошлым, характерная для нашего времени, — это повод не для паники, а для работы. Раз прошлое нельзя просто забыть, его надо проработать, преодолеть, а это, в свою очередь, позволит нам лучше понять настоящее и разобраться с будущим. Одну из ключевых ролей в этом процессе играют музеи, создавая публичное пространство

для диалога человека с прошлым и тем самым участвуя в конституировании настоящего и будущего.

Во-вторых, публичная история появляется в США в непосредственной связи с музейной деятельностью. В 1978 году в Фениксе (штат Аризона) состоялась первая конференция по public history. В ответ на острую нехватку рабочих мест в академической среде профессиональные историки начали в середине 1970-х уходить в практические сферы деятельности²⁷ — и встреча в Фениксе стала первым конгрессом, на который съехались сотрудники музеев и архивов, исторические консультанты и представители других профессий, имеющих дело с прошлым за пределами исторической науки. В результате в Соединенных Штатах были созданы Национальный совет по публичной истории (National Council on Public History) и академический журнал Public Historian, где стали публиковаться статьи о публичной политике, музееведении, локальной истории и пр.²⁸ Публичная история, таким образом, возникает «как площадка, на которой могло бы стать возможным взаимодействие, во-первых, между историками, работающими как внутри академии, так и за ее пределами, а во-вторых, между различными профессионалами, деятельность которых связана с историей»²⁹.

К тому же в отличие от исторической науки, занимающейся случившимися фактами и связями между ними, публичная история как дисциплина стремится понять, как эти самые факты (и артефакты) прошлого конституируют нашу сегодняшнюю повседневность. Эта задача помещает «новые музеи», так или иначе связанные с прошлым, но ориентированные на исследование и трансформацию настоящего и будущего, в пространство публичной истории. Междисциплинарное поле публичной истории, в котором возможно использовать разные научные методы и подходы, позволяет посмотреть на музей с позиций целого ряда дисциплин: музееведения, философии, социологии, исторической науки, memory studies, искусствоведения и др. Более того,

публичная история в силу своей двойственности — «это и научно-исследовательская область, изучающая формы репрезентации прошлого, и сфера прикладной деятельности по созданию подобных репрезентаций»³⁰ — позволяет задействовать в анализе музея опыт работающих с прошлым «практиков»: кураторов, художников, экскурсоводов и драматургов.

То, как «новые музеи» обращаются с прошлым, оценивается по-разному. Исследователи памяти, как правило, приветствуют такие музеи, так как стремление уйти от всеобъемлющего метанарратива позволяет включить в экспозицию разные и порой противоречащие друг другу голоса и мнения, что потенциально превращает музей в пространство дискуссии о прошлом³¹. Историки, в свою очередь, указывают на вытеснение истории из музеев. Как пишет в своей статье, вошедшей в данный сборник, Софья Чуйкина, некоторым критикам от исторической науки музеи «видятся как места производства стандартного дискурса, устраивающего всех. [В результате] сложное и нюансированное историческое знание остается за пределами музея»: консенсуальность берет верх. У кураторов, в свою очередь, появилось больше свободы создавать оригинальные высказывания: возникла, по словам Брюса Альтшулера, фигура «куратора-творца»³². В то же время из-за возросшей (прежде всего финансовой и имиджевой) зависимости музеев от числа посетителей кураторы вынуждены порой жертвовать глубиной и содержательностью выставок в пользу понятности, зрелищности и развлекательности (см. статью Зинаиды Бонами). В этом контексте публичная история предстает демократичным пространством, в котором перемежаются и взаимно дополняют друг друга разные научные дисциплины и подходы и в котором учитываются перспективы разных вовлеченных в работу с прошлым «актеров», в том числе в музейной и околмузейной среде.

Наконец, в-третьих, одним из ключевых результатов переосмысления музеев в XX и начале XXI века стала

трансформация того, как они работают с прошлым и коммуницируют результаты своей деятельности аудитории. На первый план вышло эмоциональное вовлечение зрителя. Сегодня, как пишет Софья Чуйкина, «если исторический музей стремится к успешному функционированию, он должен быть „эмоциональным музеем“»; то же самое можно сказать не только про исторические, но и про другие типы музейных институций. Разумеется, отношение индивидов и обществ к прошлому всегда имело под собой как когнитивную, так и эмоциональную основу, но «новые музеи» сделали эмоциональную составляющую приоритетной. Как этот подход соотносится с пространством публичной истории?

Барбара Франко отмечает, что понятие «публичная история» может означать историю «*for the public, of the public, by the public, and with the public*», что можно перевести как «историю для людей; историю людей; историю, которую пишут сами люди; и историю, создаваемую историками совместно с непрофессионалами». Сама Франко, будучи работающим в музее профессиональным историком, видит отличие публичной истории от академической в том, что первая — это «история в действии», история, представленная в осязаемых и визуальных формах, «вызывающих индивидуальные и часто чрезвычайно эмоциональные реакции»³³. Испытываемые зрителем эмоции могут быть самого разного свойства — от ностальгии и гордости за свою страну (см. статьи Абрамова и Чуйкиной) до чувства эмпатии³⁴ и даже «аффективного переживания вторичной [эмпатической] травматизации» (Рождественская, Тартаковская), но сама эмоционально-аффективная ориентация «новых музеев», в том числе музеев памяти, не подвергается сомнению. О существующих в исследовательской литературе подходах к аффекту речь пойдет ниже; здесь же важно остановиться на связи музеев, публичной истории и памяти.

Публичная история и память: точки пересечения

Определить границу и точки пересечения между публичной историей и исследованиями памяти не так просто, ведь оба направления связаны с бытованием прошлого в настоящем и участием первого в конституировании второго. Можно выделить как минимум два подхода к этой проблеме. Историки³⁵ видят публичную историю прежде всего как сферу практического применения профессионального исторического знания, а *memory studies* — как дисциплину, изучающую взаимоотношения между разными версиями прошлого в публичном пространстве. При этом очевидно, что публичный историк — например, сотрудник музея — обращается в своей деятельности не только к исторической науке, но и к наработкам исследователей памяти, и к личным воспоминаниям людей. Тогда «публичная история» — это своего рода зонтичный термин, описывающий созданные профессионалами-практиками репрезентации прошлого.

У теоретиков памяти³⁶ — прежде всего последователей Яна и Алейды Ассман и их концепции «культурной памяти» — другой взгляд. Укорененная в концепции «культура как память» Лотмана и Успенского, о которой шла речь выше и которая понимает культуру как ненаследственную память сообщества, культурная память охватывает все формы существования прошлого в человеческих обществах (за исключением индивидуальной/биологической памяти и памяти социальной/коммуникативной, то есть воспоминаний, не зафиксированных на материальных носителях³⁷). Историческая наука и результаты деятельности историков представляются в этой концепции частью культурной памяти, но — и это принципиально важный момент — частью, которая позволяет корректировать, исправлять ошибки других форм бытования прошлого³⁸. Публичная история в этом контексте выступает инструментом по «возвращению» истории в лоно культурной памяти, инструментом, с помощью которого делается

попытка восстановить поврежденный (если не сказать разрушившийся) мост между исторической наукой и другими формами прошлого, а музеи — одним из важнейших «актеров» публичной истории и, соответственно, культурной памяти.

Эти два подхода, несмотря на их различие, объединяет возможность рассматривать музей как пространство, в котором сосуществуют и взаимодействуют историческое знание, политика памяти сообществ, историческая политика государства³⁹, «разнонаправленная память»⁴⁰ и пр. Именно поэтому в данном сборнике представлен целый спектр музеев: музеи памяти, исторические, краеведческие и «народные» музеи, виртуальные музеи-архивы, музеи искусства и даже «музеи», расположившиеся на городских улицах. Призмой, через которую мы рассматриваем эти институции, выступают эмоция и аффект. Это позволяет авторам данного сборника не только анализировать «новые музеи» (которые при всем их разнообразии объединяет, помимо эмоциональной составляющей, интерактивность и мультимедийность, стремление разрушить границу между «высокой» и популярной культурами, фокус на визуальном компоненте и пр.⁴¹), но и использовать рамку эмоций/аффекта для взгляда на музеи «старые» — причем как в исторической перспективе, так и в отношении традиционных музеев, постепенно опробующих новые подходы.

Примечательно в этом контексте то, что к оптике эмоций/аффекта мы пришли отнюдь не со стороны теории. Вполне в духе публичной истории, это произошло на практике — в ходе конференции «Публичная история в России: музеи для прошлого или прошлое для музеев?»⁴².

Публичная история в России: между исторической наукой и исторической политикой

Но прежде чем описать, как это произошло, стоит кратко

очертить специфику бытования публичной истории в России. В нашей стране она появилась именно как академическая дисциплина, точнее образовательная программа, которую в 2012 году под руководством Андрея Зорина и Веры Дубиной открыли в Московской высшей школе социальных и экономических наук (МВШСЭН)⁴³. Впоследствии схожие программы также возникли и в ряде других отечественных университетов⁴⁴. Примечательно, что социально-политический контекст, в котором формировалась дисциплина, во многом определялся общественными дискуссиями и событиями, связанными с восприятием и репрезентацией истории. Все они так или иначе были следствием проводимой в 2000-е годы исторической политики⁴⁵. Термин «историческая политика» в российском контексте в 2009 году предложил историк Алексей Миллер, чтобы описать инструментализацию истории государством в политических целях. Миллер отмечает, что «история» в этом словосочетании является лишь прилагательным и носит вторичный характер⁴⁶. В качестве примеров *политики* государства в отношении истории можно привести изобретенную в 2005 году агентством «РИА Новости» георгиевскую ленточку, постепенно превратившуюся в символ 9 мая, скандалы вокруг единого учебника истории Филиппова — Данилова (2006–2007) или создание «Комиссии при Президенте Российской Федерации по противодействию попыткам фальсификации истории в ущерб интересам России» (2009)⁴⁷. Все эти события говорят о том, что история стала неотъемлемой частью процесса формирования идеологической и законотворческой системы.

«Войны памяти», ранее характеризовавшие преимущественно внешнеполитический курс страны⁴⁸, с начала 2010-х годов постепенно вошли во внутривнутриполитическую повестку. Появляются государственные организации, основной задачей которых становится участие в формировании и трансляции исторической политики. К примеру, в 2012 году была возобновлена работа Российского исторического общества (РИО), а также создано

Российское военно-историческое общество (РВИО) — сегодня эти две организации играют ключевую роль в публичной репрезентации прошлого⁴⁹. Наряду с государственными появляются и независимые организации и проекты, для которых участие в репрезентации прошлого и формировании политики памяти также становится приоритетной задачей, — сайт «Уроки истории» Мемориала, интернет-журнал «Гефтер» Глеба Павловского, Ассоциация исследователей российского общества (АИРО), Вольное историческое общество (ВИО)⁵⁰ и другие. Они начинают активно реализовывать альтернативные государственному исторические проекты. Так, Мемориал совместно с представителями Совета при Президенте РФ по развитию гражданского общества и правам человека работал над «Предложениями об учреждении общенациональной государственно-общественной программы „Об увековечении памяти жертв тоталитарного режима и о национальном примирении“»⁵¹. К сожалению, большая часть этой программы — несмотря на переезд в новое здание Музея истории ГУЛАГа в 2015 году (см. статью Веры Дубиной) и открытие в Москве в 2017 году «Стены скорби» (памятника жертвам политических репрессий)⁵² — осталась нереализованной⁵³.

Российская историческая политика пока так и не смогла принять диалогический характер (то есть развиваться в политику памяти российского общества⁵⁴), оставшись на уровне идеолого-просветительских и моральных (*sic!*) штудий. Государственное влияние в этой сфере становится настолько активным, что даже общественная инициатива «Бессмертный полк» была кооптирована и стала «народной частью Парада Победы»⁵⁵. При этом у профессиональных историков постепенно отнимают статус «носителей фактов» о прошлом и принудительно включают в существующую идеологическую систему. По сути, сложилась ситуация негласного общественного запрета на отличные от общепринятых публичные интерпретации прошлого. Если же этот негласный запрет нарушается, происходит вполне «гласное»

порицание провинившихся. Примеров таких ситуаций много, но одним из самых ярких представляется недавнее высказывание министра культуры Владимира Мединского в связи с фильмом Армандо Ианнуччи «Смерть Сталина»:

У нас нет цензуры. Мы не боимся критических и нелюбезных оценок нашей истории. В этом деле мы и сами фору дадим кому угодно. Более того, требовательность, даже категоричность в самооценке — традиция нашей культуры. Но есть нравственная граница между критическим анализом истории и глумлением над ней⁵⁶.

Отмеченная министром *нравственная граница* четко — и в то же время очень широко — определяет абрис и цели исторической политики, в рамках которых должны работать культурные и общественные организации. Как одна из ключевых публичных институций, музеев — особенно музей государственный — не может не взаимодействовать с исторической политикой. В лучшем случае это взаимодействие выражается в балансировании между спущенными сверху (или воспринятыми косвенно) политическими установками и историческими фактами. Примером такого подхода можно назвать экспозицию Музея истории ГУЛАГа⁵⁷, в которой вроде бы не искажены исторические факты, но расставлены, по мнению ряда исследователей⁵⁸, неоднозначные акценты.

Другим вариантом взаимодействия с исторической политикой является активное участие музеев и выставочных пространств не только в ее трансляции, но и в формировании. В качестве примера можно привести мультимедийный выставочный проект «Исторический парк „Россия — моя история“», создатели которого называют его «самым масштабным экспозиционным комплексом» в стране. Примечателен здесь даже не масштаб, а то, что в создании

этого «исторического парка» практически не участвовали профессиональные историки: его курировал епископ Тихон (Шевкунов). Второй отличительной чертой проекта стало отсутствие артефактов: все выставки проекта носят нарративный характер, по образу и подобию музеев памяти. Иными словами, они ориентированы скорее на эмоциональный отклик у зрителей, чем на исторические факты и аутентичность предметов. Создатели выставки делали ставку на легкость восприятия и построение линейного идеолого-исторического нарратива, в рамках которого — как, видимо, полагали они — позволительно совершать ошибки, замалчивать одни события и восхвалять другие. Но, как точно заметил историк Адриан Селин, «проект не оставляет широкому зрителю возможности выбора, к какой исторической общности себя относить, чье, какое прошлое — его прошлое»⁵⁹.

Еще один важный пример взаимодействия музея с исторической политикой — Музей Б. Н. Ельцина в Екатеринбурге, являющийся частью Президентского центра Б. Н. Ельцина (Ельцин Центра). Как и «Россия — моя история», это государственный проект, однако он имеет ряд принципиальных отличий. Во-первых, Музей Б. Н. Ельцина/Ельцин Центр был создан по аналогии с уже существующими американскими президентскими центрами, что говорит о стремлении его создателей «позиционировать новую мемориальную структуру как иную по отношению к прежней, советской реальности»⁶⁰. Во-вторых, главной идеей экспозиции музея была попытка посмотреть на 1990-е годы как на сложное и многогранное явление. Существуют разные мнения по поводу того, удалось ли создателям воплотить это в жизнь. Некоторые историки со скептицизмом оценили результат, указав на однобокость и предвзятость трактовок истории 1990-х годов. К примеру, довольно спорно то, как фигура первого президента России включена в историческую экспозицию: «в хронологической последовательности жизнь Б. Ельцина выстраивается от Белого дома к Кремлю, то есть смещается от перспективы общественной

к перспективе властной»⁶¹. Иными словами, почти вся экспозиция конструируется через призму официального властного дискурса — поэтому и события 1990-х годов представлены в ней как время позитивных перемен на пути к демократическим свободам и стабильности 2000-х. С одной стороны, противоположная проекту «Россия — моя история» модальность подхода Ельцин Центра позволяет сделать предположение, что российская историческая политика способна работать с разными аудиториями, транслируя разные версии прошлого. С другой — это можно проинтерпретировать как попытку Музея Б. Н. Ельцина (в отличие от проекта епископа Тихона) построить диалогическую модель репрезентации прошлого.

Конференция «Музеи для прошлого или прошлое для музеев?»

Иными словами, говоря о музее в современной России, невозможно избежать разговора об активно развивающейся исторической политике. Поэтому фокусом второй конференции Лаборатории публичной истории⁶² стал именно музей как один из самых влиятельных сегодня институтов исторической политики и политики памяти. Миллер в недавнем интервью справедливо заметил, что «прошлое — это площадка, на которой можно поругаться — это мы умеем очень хорошо, — или площадка, на которой можно как-то в чем-то сойтись. Но этого мы не умеем»⁶³. Задачей конференции была как раз попытка «в чем-то сойтись» и начать диалог между академическими исследователями и работающими в музеях практиками. То есть способствовать формированию поля, где историческая наука и публичные институции, так или иначе работающие с прошлым, могли бы услышать друг друга.

Конференция проходила в стенах Образовательного центра Музея «Гараж», который на протяжении всего своего существования проблематизирует понимание музея как такового. Поэтому помимо

дискуссий о внутренних «войнах памяти», локальных спецификах и эго-документах участники обсуждали эмансипационный потенциал музея и идею инклюзии, за последние несколько лет ставшую трендом для ряда крупных институций. Инклюзия, как мы выяснили в ходе дискуссии, не только и не столько базируется на идее создания доступной среды в музеях, сколько подразумевает концептуальный пересмотр практик экспонирования как таковых. Фокусом нескольких секций стали, с одной стороны, национальные музеи и отражение в них миграционных процессов, а с другой — работа музеев с тем, кого Жак Рансьер назвал эмансипированным зрителем, то есть зрителем, который понимает, что взгляд — это тоже действие, который отбирает, сравнивает и интерпретирует, являясь полноправным участником процесса⁶⁴. Аспект зрительского участия был также затронут в секции «Играя в прошлое: немuseumные форматы в музее», посвященной практикам, в ходе которых посетители вольно или невольно становятся участниками экспозиционного или перформативного процесса. Продолжая разговор о зрителе, участники конференции рассуждали о феномене выставок-блокбастеров, среди которых был уже упомянутый проект «Россия — моя история», а также о разных форматах работы с прошлым в современном искусстве. На круглом столе «Как представить источник?..» и в секции о дигитализации музея «Виртуальные баррикады: онлайн-музеи и доминирующие нарративы» были затронуты вопросы, касающиеся изменений в стратегиях поиска музеями источников, их интерпретации в рамках образовательных программ и роли источников в онлайн-проектах, посвященных истории.

Разнообразие затронутых на конференции сюжетов, практик и использованных исследовательских подходов, конечно же, не исчерпывается даже широко обозначенной проблематикой аффекта. Тем не менее в дискуссиях, сопровождавших доклады, сложилось отчетливое направление, касающееся этой проблематики на двух уровнях. Во-первых, многие доклады

спровоцировали вопросы, затрагивающие изменившиеся представления о миссии и задачах современного музея. Это положение можно описать как напряжение между образовательной задачей музея и его поворотом к зрителю — его опыту, эмоциям, субъектности. На наш взгляд, именно эта проблематика является одной из центральных для публичной истории, рождающейся на границе академической науки с ее методологической и терминологической требовательностью и разнообразными практиками, предполагающими иные прагматики работы с прошлым. Во-вторых, доклады, сделанные на конференции, продемонстрировали большое разнообразие таких способов и средств, которые появились за пределами музея, но сегодня все чаще используются в его пространстве. Это разнообразие поставило вопрос о подходах к исследованию современного музея, который, по всей видимости, уже невозможно изучать без обращения к теориям медиа, искусства, драмы, перформативности, аффекта, квир- и постколониальной теории. Фокус этого сборника, базируясь на широко очерченном понятии «аффект», связан с отчетливо заметным в современных музеях сочетанием создаваемых в них индивидуальных стратегий восприятия прошлого (реализующихся через апелляции к личным историям, повседневному опыту, интерактивное вовлечение посетителя, работу с пространством и т. д.) и их функционирования как мест конструирования различных форм идентичности.

Эти вопросы находят свое отражение и в исследованиях памяти. Уже упомянутый нами принцип музеев памяти «никогда снова» укоренен в рефлексии о Холокосте как беспрецедентном событии в истории человечества, которое не должно повториться⁶⁵. Алейда Ассман отмечает парадокс, связанный с этим представлением. С одной стороны, постулирование абсолютной уникальности Холокоста требует закрепления памяти о нем в транснациональном масштабе. С другой — такая перспектива «растворяет идентичность носителя памяти, а следовательно, и самое память»⁶⁶. Таким

образом, возникает вопрос, как определить общности, конструируемые музеями памяти. Обращение к исследованию аффекта и эмоций позволяет не только проследить, как оформляются такие общности, но и проблематизировать то, как определяются границы, по которым мы распознаем «индивидуальное» и «общее».

Эта проблематика актуализируется и на уровне передачи памяти. Если такие трагедии, как Холокост, непредставимы⁶⁷, как рассказать о них людям, не пережившим их, и, более того, сделать так, чтобы ничего подобного больше не повторилось? Как пишет Дарья Хлевнюк, именно поэтому музеи памяти обращаются к средствам эмоционального воздействия на зрителей, выбирая наиболее сильные свидетельства и конструируя условия восприятия, воссоздающие определенный опыт. Из этой ситуации вырастает проблема, которую можно описать как вызов линейному представлению о времени. Музеи памяти решают на первый взгляд нерешаемую задачу — конструирования ситуации, в которой современный зритель должен «не просто» почувствовать то, что чувствовали люди прошлого, но и прикоснуться к предельному опыту, который а priori сопротивляется передаче в другие контексты.

Проблематика преодоления темпоральных границ подробно разработана в теориях аффекта и эмоций. Аффект может преодолевать темпоральные, пространственные, географические и национальные границы, «переноситься» в телах, местах, материальных и нематериальных артефактах⁶⁸.

С точки зрения публичной истории с ее тонким балансом между представлением о прошлом как отличным от настоящего и различными стратегиями сокращения дистанции между ними эта перспектива представляется проблематичной. Как отмечают Лораджейн Смит и Гари Кэмпбелл, в исследованиях наследия «эмоции долгое время рассматривались как „опасные“ с точки зрения достижения сбалансированного понимания важности

прошлого в настоящем»⁶⁹. Дэвид Лоуэнталь отмечает, что обращение музеев к эмоциям делает их уязвимыми для использования в качестве инструментов преследования как конкретных политических целей, так и единой политики памяти. Он видит опасность использования эмоций для статуса музея как «заслуживающего доверия инструмента публичного просвещения». Подобный статус музея при этом ассоциируется с продвижением «исторического понимания прошлого»⁷⁰. В то же время некоторые исследования музейной педагогики делают вывод о потенциале эмоций в дестабилизации полученных представлений об истории. Центральную роль в процессе этой дестабилизации играет так называемая глубокая эмпатия, которая рассматривается как ключевой элемент в иницировании проблематизации посетителями имеющихся у них представлений о прошлом⁷¹. Еще один уровень этой проблемы актуализируется в музеях и местах наследия, работающих с травматичными историями, предполагающими сильный эмоциональный отклик⁷².

Так или иначе, как отмечает Зинаида Бонами в статье, вошедшей в этот сборник, современная музеология еще не выработала собственное определение аффекта и, как правило, использует концепции, разработанные в рамках других дисциплин.

Эмоция и аффект: теоретические подходы

Поле исследований, так или иначе обращающихся к эмоциям и аффекту, настолько широко, что нет никакой возможности рассказать о всех важных работах в рамках краткого обзора. Как иронически отметил Брайан Отт, концепций и способов использования «аффекта» можно сформулировать столько же, сколько существует исследователей аффекта⁷³. В этом разделе мы остановимся на нескольких часто используемых концепциях, обращая при этом особенное внимание на то, как в них определяется, во-первых, соотношение между «эмоцией»

и «аффектом» (разница между которыми далеко не всегда фиксируется исследователями) и, во-вторых, соотношение этих структур с сознанием.

Всплеск интереса к аффекту и эмоциям со стороны нейропсихологии и социальных и гуманитарных наук связывается с ростом внимания ученых к недискурсивному, нерепрезентационному измерению бытования человека и общества. Брайан Отт в обзорной статье, посвященной различным подходам к аффекту и эмоциям, выделяет две исследовательские традиции — рассматривающие аффект как силу (интенсивность) и как элементарное состояние — и соотносит их с терминами Спинозы «*affectus*» и «*affectio*»⁷⁴. Жиль Делез в лекциях о Спинозе определяет «*affectus*» (аффект) как «непрерывное варьирование силы существования в той мере, в какой это варьирование определено идеями, которые у нас есть»⁷⁵. Делез подчеркивает, что «идея» и «аффект» обладают разной природой: несмотря на то что аффект «складывается из переживаемого или пережитого перехода от одной степени совершенства на другую» — в той мере, в которой «этот переход определяется идеями», сам он при этом не является идеей⁷⁶. Что касается термина «*affectio*» (аффекция) у Спинозы, Делез определяет его как «состояние тела в той степени, в которой оно подвергается воздействию»⁷⁷. При этом «аффекция», как отмечает Делез, является у Спинозы разновидностью идеи — «первым родом познания», который отличает от других репрезентация результата некоторого воздействия без восприятия его причин. Иными словами, мы чувствуем след воздействия некоторого тела на свое тело, но не знаем ничего ни об этих телах, ни об отношениях между ними, которые характеризуют их как воздействие⁷⁸.

Понимание аффекта как элементарного состояния нашло отражение в психологии и нейробиологии. Брайан Отт отмечает, что некоторые исследователи, рассматривающие аффект таким образом, не выделяют значимых различий между аффектом

и другими эмоциональными состояниями⁷⁹. Среди других подходов к этому вопросу он обращает внимание на теорию «базовых аффектов» Силвана Томкинса и теорию «базовых эмоций» Антонио Дамасио.

Томкинс различает «аффект» и «эмоцию», описывая последнюю как сочетание аффекта, ощущения (feeling) (понимаемого как осознание аффекта) и памяти о предыдущем опыте активизации аффекта⁸⁰. Антонио Дамасио не говорит об аффектах — тем не менее его определение «эмоций» близко понятию «аффект» у Томкинса: оба исследователя определяют эмоцию/аффект как «элементарные состояния, реализуемые через автоматические биологические процессы»⁸¹. Дамасио, как и Томкинс, различает «эмоции» и «ощущения» (feelings). Если эмоции — это «сложные, в большой степени автоматические программы действий», сопровождаемые определенной когнитивной программой, то ощущения — это «сложносоставные восприятия того, что происходит с телом и разумом, когда мы испытываем эмоции»⁸². Отмечая социальность эмоций как таковых, Дамасио выделяет три группы эмоций, одна из которых оказывается детерминирована условиями жизни человека, что делает эмоции потенциальным объектом исторического и социокультурного анализа⁸³.

Исследования эмоций в культурной истории и антропологии, подчеркивая важность биологической составляющей эмоций, указывают на опосредованность биологического ответа социокультурным контекстом⁸⁴.

Вторая традиция понимания аффекта связывается Оттом с работами в таких дисциплинах, как философия, история литературы, история искусства, культурные исследования, культурная география и т. д. Жиль Делез и Феликс Гваттари в своем понятии аффекта опираются на спинозовское «affectus». Они определяют «тело» не через его форму, органы или осуществляемые им функции, но через «широту» («совокупность материальных элементов, принадлежащих ему в данных отношениях движения

и покоя, скорости и медленности») и «долготу» («совокупность интенсивных аффектов, на которые оно способно»)⁸⁵. Если выделение «совокупности материальных элементов» размечает физические координаты тела, то характеристики долготы указывают на его потенциал в качестве «проводника» интенсивной силы.

Брайан Массуми, автор одной из наиболее известных концепций аффекта, опирающихся на его делезианское понимание, определяет аффект через невозможность его фиксации. Массуми говорит в связи с этим об «автономии аффекта», которая возможна, пока он «избегает заключения в определенном теле». «Эмоция» же, по Массуми, является наиболее интенсивным выражением «пленения» аффекта — и одновременно «фактом того, что нечто снова ускользнуло»⁸⁶.

Патрисия Клаф утверждает, что обращение к аффекту позволяет исследовать изменения, конституирующие социальное, как изменения в нас самих, существующие посредством наших тел и субъективностей, но при этом не сводящиеся только к индивидуальному или психологическому регистру⁸⁷. Будучи одновременно личным и обезличенным, аффект оказывается «палимпсестом напряженностей», путешествующих между телами. «Тело» при этом определяется не через его качество границы поверхности, но через его обладание потенциалом к обмену или соучастию в движениях аффекта⁸⁸.

Интересно, что Сара Ахмед в книге «Культурная политика эмоций» наделяет эмоции близким качеством подвижности: она говорит об особой «эмоциональной экономике», в которой «ощущения не локализованы в субъектах и объектах, но производятся в качестве эффектов их циркуляции», о способности ощущений «прилипнуть» к некоторым объектам и «скользить» по другим⁸⁹. Рассматривая эмоции как социокультурные практики, Ахмед, в отличие от Массуми, спорит с представлением об их индивидуализированной, субъективной природе и с идеей

коллективных эмоций. Согласно Ахмед, эмоции определяют границы и поверхности, которые позволяют распознать «индивидуальное» и «общее» в качестве объектов⁹⁰. Концепцию Ахмед Отт относит к третьей группе подходов к аффекту, которые разными способами выстраивают связь между двумя исторически сложившимися направлениями⁹¹.

Таким образом, можно сказать, что как только аффект осознается и фиксируется лингвистически и дискурсивно, он начинает принадлежать другому порядку. Такой подход влечет за собой понятные методологические трудности: получается, что как только мы определяем нечто как аффект (а мы можем сделать это только на уровне языка), мы тут же упускаем его, что вынуждает нас вечно передвигаться по его следам. Возникает проблема верификации: если аффект и идея относятся к разным реальностям, как установить соотношение (ускользнувшего) аффекта и его дискурсивного следа? С другой стороны, подобное движение вслед за преодолевающим пространственные и временные границы аффектом может быть плодотворным импульсом для пересборки устоявшихся дискурсивных моделей и дихотомий. Отметим также, что использование оптики аффекта часто приводит к трансформации языка самих исследователей, перенастраивая восприятие текста и активизируя различные чувства и способности как автора, так и читателя.

Политика аффекта в музеях

Как отмечают Лораджейн Смит и Гари Кэмпбелл, признание социокультурной опосредованности эмоций означает возможность сознательного управления ими⁹². Ева Иллуз подчеркивает связь эмоций со способностью человека к действию. Как пишет Иллуз, эмоции являются «не действиями *per se*, но внутренней энергией, которая движет нашими действиями»⁹³. Все более заметное использование современными музеями техник активизации

зрительского опыта ставит вопрос о (не)возможности управления эмоциями/аффектом — политике аффекта⁹⁴. Означает ли многообразие способов взаимодействия с прошлым в музеях и их апелляция не только к интеллектуальным, но и к чувственным способностям человека бóльшую зрительскую свободу в интерпретации прошлого и настоящего? Как институциональные и дискурсивные контексты аффекта оформляют складывающиеся у посетителей музеев представления о прошлом? Способствуют ли используемые музеями памяти технологии не только переживанию зрителем трагических эпизодов прошлого, но и лучшему пониманию их — и, следовательно, себя и общества — в настоящем? И есть ли место аффекту в разработке музеями рефлексивных инструментов репрезентации прошлого? Мы считаем, что эти вопросы являются актуальными не только для исследователей, но и для рефлексии оснований своей работы практиков.

Выбирая в качестве рамки этого сборника понятие «аффект», мы преследуем несколько целей. Во-первых, нам кажется важным очертить границы применимости этого и близких ему понятий к исследованию современных музеев. Учитывая небольшую степень апроприации теорий аффекта и эмоций русскоязычной наукой и, в частности, исследованиями музеев, эта книга выполняет задачу своеобразной «разметки поля» исследований аффекта применительно к музеям. Не все статьи сборника делают аффект фокусом своего исследования или используют его в качестве теоретической рамки. Тем не менее каждая статья так или иначе реагирует на нее и тем самым позволяет увидеть очертания проблематики аффекта в контексте современных музейных практик. Во-вторых, нам кажется важной задачей постановка вопроса о дифференциации различных концепций аффекта. Возможно ли выделить аффект как исследовательский инструмент — или он слишком сложно определяем по сравнению с более разработанными понятиями «эмоция», «эмпатия», «ностальгия» и «травма»? И наконец, в-третьих, мы предлагаем понятие «аффект»

в качестве метафоры, эпистемологического вызова, позволяющего появиться новым перспективам в рамках уже сложившихся подходов и взглядов на объект теоретического и практического изучения.

Таким образом, в этой книге мы не следуем какому-то одному пониманию аффекта и эмоций. Существующую множественность интерпретаций этих понятий мы рассматриваем как возможность охватить широкое поле практик современного музея. Уточнение понятий «аффект» и «эмоция» и вопрос их разграничения, на наш взгляд, полностью зависят от выбираемых авторами подходов и особенностей анализируемых ими источников. Подобное уточнение применительно к разнообразным проявлениям современных музейных практик и должно стать одним из результатов этого сборника.

Структура книги

Сборник состоит из четырех разделов: «Контурсы аффекта», «Режимы знания», «Артефакты и эфемеры» и «Музей вне себя». Первый раздел представляет широкую перспективу подходов к исследованию аффекта в музее.

Статья *Зинаиды Бонами* очерчивает контурсы сближения музеологии, актуальной музейной практики и аффекта. Описывая предпосылки этого сближения, Бонами указывает на такие явления, как функционирование современного музея в качестве места преодоления травмы, трансформация музея в контексте проблематики памяти, ориентированность практик современного искусства на телесный, чувственный, персонализированный опыт зрителя. Что касается сближения оптики аффекта и современной музейной практики, автор указывает на увеличение роли зрелищности в организации экспозиции, приоритет временных выставок над постоянными экспозициями, феномен выставок-блокбастеров, трансформацию музеев в место (комфортного)

проведения досуга, использование ими интерактивных средств и расширение в онлайн-среду. «Аффект» здесь выступает в качестве зонтичного термина и, с одной стороны, охватывает широкий круг явлений музейной теории и практики, а с другой — предстает в виде своеобразного вектора развития музея, в своем пределе противоположного всем принципам классического музея. Сам музей в этой статье становится призмой, в которой отражаются различные вопросы, связанные с бытованием памяти.

В статье *Елены Рождественской и Ирины Тартаковской* на примере трех кейсов (Мемориала синти и рома в Берлине, инсталляции Готфрида Хельнвайна «Селекция» и сопоставления музея истории войны в Афганистане⁹⁵ и соответствующей части экспозиции Музея Победы на Поклонной горе) рассматривается «различными способами формулируемый запрос на тематизацию эмоций и аффекта в новой культуре коммеморации». Рассмотрение конкретных кейсов в этой статье сопровождают теоретические экскурсы в различные сюжеты исследований аффекта — аффективное наследие, соотношение аффекта и травмы, аффективная риторика и т. д. В качестве отличительной черты пространств, которые можно описать термином «аффективное наследие», отмечается их нарративизация, при помощи которой передаются «ценности, убеждения и чувства». Подробно рассматриваются механизмы «повторного приобщения к травме», активизирующего новые эмоции по отношению к узнаваемому и эмпатически переживаемому травматическому прошлому. Авторы также указывают на роль институций в дискурсивном оформлении подобного опыта. Отмечая ограниченность применения определения аффекта, данного Брайаном Массуми, авторы статьи указывают вслед за Лоренсом Гроссбергом на опасность использования аффекта как «магического» термина, «который не осуществляет более трудную работу по определению модальностей и аппаратов». Методологическое решение, предлагаемое авторами, заключается в анализе аффекта «путем

рефлексии о физических состояниях внутри конкретных ситуаций (или путем изучения телесной реакции на них)».

Статья *Дарьи Хлевнюк* посвящена эмоциональному компоненту музеев памяти. Важнейшая задача таких музеев — работа с трудным прошлым для того, чтобы оно не повторилось в настоящем, что обуславливает фокус музеев памяти на людях и стремление распространять идеологию прав человека. Для этого, пишет Хлевнюк, зрителю недостаточно понять экспозицию — он должен ее прочувствовать. Музеи памяти используют для достижения этой цели целый набор средств: архитектурные приемы, аутентичные предметы, фотографии и видео, инсталляции, звук и т. д. Эти приемы призваны помочь посетителю музея соотнести себя с жертвой, представить себя на ее месте — и тем самым осознать, что «борьба за права человека вообще — это борьба за себя».

Наконец, *Александр Кондаков* рассматривает музей на метауровне, анализируя два возможных определения квир-архива — архив как музей и архив как момент. Первый представляет собой собрание материальных и нематериальных объектов (то есть артефактов и чувств), имеющих отношение к переживанию сексуальности. Будучи помещенными в архив, эти объекты оказывают на него перформативное воздействие, меняя прежнее понимание прошлого и тем самым трансформируя сам архив. Такое определение квир-архива роднит его с музеем памяти, способствуя, по выражению Кондакова, «возникновению аффективной связи между угнетенной в прошлом группой людей и современной публикой» и вписыванию забытых или маргинализированных историй в общий нарратив. Вторая версия определения квир-архива стремится уйти от линейного понимания времени, предпочитая «сиюминутное квир-время». В этом случае архив рассматривается не как собрание артефактов и чувств, навязывающее определенную версию сексуальной идентичности, а как нечто «моментальное и эфемерное». Архив как момент предполагает новую интерпретацию опыта в любой момент обращения к архиву.

По мнению автора, оба понимания квир-архива способны оказать влияние на эпистемологию сексуальности. На наш взгляд, понятие «квир-архив» можно использовать расширительно — в качестве стратегии конструирования музеев будущего.

Раздел «Режимы знания» объединяет статьи, посвященные различным вариантам институционализации эмоций и аффекта.

Мария Силина посвятила свою статью «бурной истории аффекта» в советской музееведческой практике 1920–1930-х годов. Понимая под аффектом «комплексный психический отклик... на музейную среду и объекты в ней», автор отмечает, что создатели экспозиций активно использовали его для вызова у посетителей определенных эмоций и состояний. Как показано в статье, эти особенности были укоренены в исследованиях восприятия (прежде всего зрительного) и познания, осуществляемых в естественных (а затем и гуманитарных) науках с 1870-х годов. Главной задачей музеев 1920–1930-х годов было «максимально эмоционально» показывать остроту классовой борьбы, конструировать нужные «классовые» эмоции, и для этого использовалось множество музееведческих решений, от театрализации экспозиций до создания новых, шокирующих контекстов для экспонирования предметов. Однако, как пишет Силина, уже с середины 1930-х годов власти постепенно перестают поощрять эмоциональное вовлечение зрителя в анализ истории. Статья рисует объемную и живую картину поисков, концепций и дискуссий о принципах восприятия, которые актуализируют на историческом материале многие вопросы, важные и для современных исследований аффекта.

Статья *Софьи Гавриловой* посвящена теоретическим принципам и институциональным основаниям советских краеведческих музеев и отражению этих принципов в музеях современных. Автор рассматривает в том числе принципы организации дореволюционных музеев, но в основном фокусируется на их истории после 1920-х годов. Техники «эмоционального вовлечения» зрителя в музейные экспозиции понимаются в этой статье как

инструменты прежде всего современных музеев и предмет интереса их исследователей. В то же время Гаврилова отмечает ряд интересных эффектов, связанных со стремлением создателей принципов краеведческих экспозиций управлять зрительским опытом и исключать возможность их «неправильного» прочтения за счет максимального устранения элементов, несущих угрозу неопределенности.

Алиса Савицкая посвятила свою статью нижегородскому уличному искусству: по мнению автора, уличные художники создали в Нижнем Новгороде своего рода «распределенный музей, который собирает рассредоточенные в пространстве объекты и явления в цельную систему и таким образом музеефицирует живую среду». Этот расположившийся на улицах города «музей» способствовал не только диалогу между горожанами, исследователями, властями и художниками, но и росту интереса к локальной истории Нижнего Новгорода и ее включению в общероссийский и мировой контексты. Период с 2013 по 2014 год автор характеризует как время наибольшей свободы современных художников в создании «активных визуальных полей» в Нижнем Новгороде. Будучи неотделимыми от материальности и пространства города, эти поля создавали возможность личного переживания людьми встречи со своим городом. Начавшаяся с 2017 года активная институционализация как городских пространств (или их продолжающееся разрушение), так и практик современного искусства (от их тиражирования до включения художников в разработку новой культурной политики) означала свертывание этих возможностей.

Общим фокусом раздела «Артефакты и эфемеры» стал интерес к различным проявлениям материальности — от повседневных предметов позднесоветского времени до материализации в музейном пространстве эфемерных субстанций — запахов, звуков и света.

Софья Чуйкина в статье, посвященной выставкам о Первой

мировой войне, организованным многими российскими музеями в год столетия ее начала, анализирует использование музейных технологий, в том числе инструментализации эмоций, для конструирования памяти о событии, фактически отсутствующем в коллективной памяти российского общества. В фокусе ее анализа — влияние принятого на государственном уровне решения отметить юбилей начала войны на концепции выставок и их восприятие; взаимодействие в пространстве выставок исторической политики государства, созданной интеллигенцией культурной памяти о Первой мировой, а также целей музейных работников и ожиданий зрителей; и, наконец, эмоции, возникающие на пересечении всех этих компонентов. По мнению Чуйкиной, основным результатом юбилейных мероприятий стало «возникновение эмоций по поводу Первой мировой, способствующих интересу к теме». Однако типы эмоций во многом определялись дискурсивным полем, в которое погружены посетители выставок: «раскол, существующий в обществе по поводу российской внешней политики, нашел свое отражение в конституировании памяти о событии». При этом переосмысления Первой мировой войны в результате юбилея не произошло: советский подход к интерпретации войны был отброшен и заменен добольшевистской риторикой.

Статья *Романа Абрамова* посвящена неформальной музеефикации советского времени. Продолжая свое исследование ностальгии по позднему советскому периоду, автор анализирует два примера народной музеефикации советского — Музей индустриальной культуры (Москва) и Музей советских игровых автоматов (филиалы в Москве, Санкт-Петербурге). Первый музей напоминает дачный чердак, заваленный старыми вещами, которые хранятся «на всякий случай», и привлекающий людей, чье детство и/или юность пришлось на советское время. Второй музей — это коммерческий проект, созданный представителями поколения, для которого СССР — «это неясный туман раннего детства»,

и привлекающий молодых ретроманов, ностальгирующих по материальности доинтернетной эпохи. Эти два музея, делает вывод автор, позволяют увидеть разные стороны ностальгического аффекта, связанного с отношением к советскому прошлому.

В статье *Галины Янковской* рассматриваются два выставочных проекта, реализованных в Музее современного искусства PERMM: инсталляция «333. Запахи. Звуки. Заводы» и выставка «Мои университеты». Работающая с различными вариантами нематериальных субстанций заводских пространств, инсталляция «333. Запахи. Звуки. Заводы» сделала возможным недискурсивный опыт активизации различных чувств. Актуализация полученных впечатлений полностью определялась опытом посетителей. В то же время, как подчеркивает Янковская, «все три композиции чувственных эфемеров пермских предприятий были не „подлинниками“, но экстрактами, аналитически препарированными субстанциями, порожденными лабораторной мыслью» — то есть искусственно созданными образами. Выставка «Мои университеты» рассматривается в контексте своеобразной политики эмоций российских музеев, во многих из которых, по замечанию автора, «опасения руководства по поводу непредсказуемых эмоциональных реакций посетителей породили практику административной самоцензуры». Сама выставка, состоявшая из устных свидетельств, различных артефактов и работ современных художников, по утверждению Янковской, «апеллировала к различным типам аффективного опыта». Столкновение разных реакций на эту выставку (и прежде всего на сам формат юбилейной выставки) выявило «мобилизационный потенциал эмоций, способных объединять сообщества в противостояниях по спорным вопросам».

Вера Дубина рассматривает в своей статье два проекта — «Виртуальный музей ГУЛАГа» петербургского Мемориала и Музей истории ГУЛАГа в Москве. Автор отстаивает точку зрения, что память о сталинском терроре в российском контексте должна быть

связана с аутентичным местом. По ее мнению, каким бы ни был музей — виртуальным или реальным, — он сможет сохранять эмоциональную связь с памятью о ГУЛАГе только через связь с местами, где производились расстрелы и допросы, содержались заключенные, где похоронены жертвы. Более того, Дубина настаивает, что виртуальный музей способен поддерживать такую связь через онлайн-карту лагерей или специальные приложения более эффективно, чем реальный музей, оборудованный мультимедийными и интерактивными технологиями, но не связанный с аутентичным местом памяти.

Раздел «Музей вне себя» включает в себя статьи, рассматривающие пересечение различных медиа в современном музейно-выставочном пространстве.

Статья *Юлии Лидерман* посвящена трансформациям дискурса документальности в теории и практике модернистского искусства. Появление фотографии и других технически воспроизводимых средств ознаменовало революцию в искусстве, впервые внедрив в него индексальные знаки, имеющие в качестве референции историческую реальность. Однако распространение индексальных знаков в искусстве привело к кризису референции — стиранию границы между фикциональным и реальным. Подробно рассматривая историю кинопоказов на *documenta*, Лидерман показывает, как осмыслялось соотношение киноискусства и истории искусства в рамках этой quadriennale. Актуальное положение киноизображения характеризуется через его постоянное функциональное переопределение как индексальное и иконическое. Также отмечается сближение кино с другими медиа в перспективе общей задачи интенсификации опыта. Лидерман делает вывод о высокой степени сопротивляемости художественных практик любому использованию в качестве средства «убеждения, просвещения и революции».

Различные варианты анахронизмов, конструируемых в театрализованных экскурсиях музея «Палаты бояр Романовых»,

стали предметом рассмотрения статьи *Павла Куприянова*. Чувство приближения к прошлому, о котором говорят участники этих экскурсий, оказывается эффектом, конструируемым музейными работниками как в их нарративах о тех или иных событиях и практиках прошлого, так и в особенностях театрализации экскурсий. Интересно, что причиной использования этих средств оказывается желание сделать прошлое более понятным, менее «иным» для современного человека. Куприянов описывает опыт посетителей музеев как «чувственный эмоциональный опыт», причем эмоции в этом опыте «предшествуют знаниям, точнее сопровождают и обуславливают их». Аппарат исследований эмоций здесь оказывается возможным использовать, поскольку они находят выражение в отзывах посетителей (автор выделяет такие эмоции, как «удовольствие», «радость», «счастье» и т. д.). В то же время сближение прошлого и настоящего, осуществляемое в этих практиках, делает возможной эмпатию или, как пишет Куприянов, «позволяет отнестись к далеким предкам как к себе подобным». Автор также разделяет подобное «сопереживание» и более сильные реакции, говоря об осуществляющейся в этих практиках «сдержанной экзотизации» прошлого как о механизме, который «позволяет испытать ощущение соприкосновения с ним без угрозы для собственного эмоционального состояния». Использование источников для реконструирования образа прошлого в экскурсиях определяется в статье через концепцию «аутентичной репродукции» Эдварда Брунера, в соответствии с которой подлинность реконструкции определяется распознаванием ее в качестве таковой современным зрителем.

Михаил Калужский рассматривает в своей статье опыт написания пьесы «Восстание», поставленной в Томском краеведческом музее им. М. Б. Шатилова в 2015 году. Он подробно анализирует пересечение в музейном пространстве двух прагматик — собственно музейной, ассоциируемой скорее с просветительскими задачами, и театральной — с ее неизбежной

драматизацией и нарративизацией. «Приближение» к прошлому в спектакле происходит через рефлексию пространства, в котором совершается действие, — музея, ищущего способы разговора с современным зрителем о трудном прошлом. Отметим, что включение документов в игровую структуру здесь скорее создает дистанцию, чем провоцирует ее схлопывание. Ключевым элементом создания эмоционального переживания, согласно Калужскому, оказывается возможность документального театра «не разрешать конфликт, а нагнетать его, опровергая универсальность „нарративной арки“». Интересно, что реальное изменение, произошедшее в локальной политике памяти, — установление в селе Подгорном, центре Чаинского восстания, памятника жертвам политических репрессий — Калужский видит как возможный результат взаимодействия документального театра с его аффективными инструментами и музея с его просветительскими задачами.

Таким образом, этот сборник очерчивает широкое пространство пересечений прошлого и настоящего, музеев и публичной истории, личных, коллективных воспоминаний и исторических фактов, политики памяти и исторической политики, аффекта и эмоций. Опубликованные здесь статьи объединяет, во-первых, рассмотрение музея как одного из важнейших институтов, прорабатывающих прошлое и тем самым способствующих переосмыслению настоящего. Во-вторых, авторы согласны в том, что быстро завоевывающая музеи стратегия эмоционально-аффективного взаимодействия со зрителем меняет роль музея в обществе, открывает новые возможности, но вместе с тем и создает новые риски (например, связанные с возможностью манипулировать аудиторией).

Используя разные подходы к определению эмоций и аффекта, авторы почти всех текстов сосредоточены на техниках управления ими в настоящем. Различные способы активизации чувств посетителей — посредством работы с телесностью, пространствами,

артефактами, изображениями, звуками, запахами — работают на выработку новых форм опыта. Границы этого опыта могут быть оформлены теми или иными существующими у аудитории или предлагаемыми музеями дискурсивными рамками. В то же время нельзя не отметить, что своеобразный страх перед эмоциями, наблюдаемый со стороны некоторых институций, связан с трудностью управления подобными структурами опыта, опасениями потерять контроль над транслируемыми смыслами.

Во многих статьях сборника обсуждается статус артефакта в современном музее. По всей видимости, представление о подлинности музейного артефакта сегодня переживает заметные трансформации. Ценность артефакта во многих случаях определяется его способностью найти отклик в современных представлениях и чувствах посетителей музеев. В то же время ряд авторов делают акцент на своеобразной автономии артефактов и пространств, их активном и не всегда предсказуемом участии в формировании зрительского опыта.

Другой важный аспект, затрагиваемый в некоторых статьях, — пробуждение эмпатии к прошлому, для чего оказываются необходимыми как предоставление информации об определенных событиях и людях, так и сокращение дистанции между ними и современными зрителями, возможность отнести к людям прошлого как к самим себе. Усилия, направленные на достижение этой задачи, обладают большим потенциалом в контексте проработки травм. Но открытым остается вопрос о том, способствует ли проработка травм прошлого лучшему пониманию себя здесь и сейчас, таким образом создавая возможность действенных изменений в современном обществе. Сложная и трудноуловимая история аффекта не оставляет сомнений в одном: аффектом трудно управлять, что, с одной стороны, выглядит утешающе, а с другой — заставляет задуматься об основаниях используемых музейных средств и провоцирует на продолжение изучения восприятия человека и его связи с действием.

Из перспективы публичной истории открытым остается вопрос о том, возможно ли сочетание аффективных технологий в современных музеях с пониманием прошлого как «другого». Бесспорным представляется, что индивид с его уникальным опытом оказывается значимым для современного музея. Может ли переживание дистанции по отношению к историческим событиям способствовать выработке дистанции по отношению к самому себе? Недискурсивный «шлейф», сопровождающий понятия «аффект» и «эмоция», обладает заметной силой и структурирует формы социального взаимодействия. Осознание границ этой силы, по всей видимости, относится к разряду задач, с которыми каждый исследователь, практик и посетитель музея сталкивается один на один и которые он должен каждый раз решать заново.

Благодарности

Мы выражаем огромную благодарность Комитету гражданских инициатив и лично Алексею Кудрину, Евгению Гонтмахеру и Елене Шаталовой, а также Фонду им. Фридриха Эберта в России и Вере Дубиной. Без их трехлетней поддержки проектов Лаборатории публичной истории не было бы ни конференции «Публичная история в России» (которая в 2018 году прошла уже в третий раз), ни этой книги. Кроме того, мы очень признательны Музею современного искусства «Гараж» и его директору Антону Белову за возможность провести в Образовательном центре Музея конференцию и за помощь в ее организации. Наконец, хотелось бы поблагодарить издательство «Новое литературное обозрение» и, в частности, Ирину Прохорову за поддержку идеи издания этой книги, а также научного редактора серии «Интеллектуальная история» Татьяну Вайзер — за ее ценные советы и правки.

Контурь аффефта

Музей в дискурсе аффекта

Зинаида Бонами

Каждого из них тянула сюда какая-то ностальгия, какая-то разочарованность, какая-то потребность в замене.

Герман Гессе. Степной волк

Музей и постмузей

«Аффект и эмоция стали предметом изучения музеологии недавно, — отмечает авторитетный *International Journal of Heritage Studies*, — однако в настоящее время многие аналитические исследования все более ориентируются на аффективную, эмоциональную природу культурного наследия и памяти»⁹⁶. С чем же связано появление термина «аффект» в описании современных музейных практик и что открывает и одновременно скрывает это понятие, привнесенное в музеологию (*museum studies*) из постмодернистской теории аффекта?

Хотя в словаре музея аффект не обрел пока строгой дефиниции, в данном контексте его возможно понимать прежде всего как способ воссоздания прошлого на основе личных впечатлений, воспоминаний и опыта (в том числе телесного), а не общеисторического знания. По нашему убеждению, подобное употребление понятия «аффект» служит свидетельством кардинального изменения общественной модальности и назначения публичного музея вследствие постепенного элиминирования его прежнего статуса «второй реальности». Музей оказывается все менее востребован как классификатор, а самое главное — интерпретатор, создатель и промоутер научного знания, творец так называемых «больших нарративов» мировой истории

и культуры. Язык музея как особая символическая смыслообразующая система, способная передавать с помощью разнообразных объектов содержательно сложные, в том числе абстрактные понятия, теряет в современной культуре приоритетную позицию. Музейная герменевтика уступает место политике аффекта⁹⁷, интеллектуальное начало — чувственному. В широком смысле речь идет о новой культурной стратегии, в которой ставка делается уже не на рациональный познавательный ресурс музея, а на силу его непосредственного сенсуального и эмоционального воздействия на личность, что неизбежно ведет к реформатированию сложившейся музейной парадигмы.

В этих обстоятельствах музеология, еще совсем недавно испытывавшая существенное влияние структурализма и семиотики и активно оперировавшая такими терминами, как «текст» или «знак», ощущает, что их уже недостаточно, чтобы описать участие музея в коммуникациях медийного общества. Для его нового позиционирования в информационной среде требуется не только формализовать сам процесс подготовки и передачи музейного сообщения, но и выявить ресурс для воздействия на те компоненты индивидуального сознания зрителя, которые не связаны непосредственно с репрезентацией, то есть на подсознание и сферу чувств. Вот почему представители так называемой *новой музеологии* настаивают на необходимости перенесения вектора музейных приоритетов от предмета к зрителю⁹⁸. Было бы неверным при этом полагать, что музей прежде рассматривался исключительно с позиций понятийного мышления. Его исторические связи с искусством, категориями художественного и эстетического, а также столь важным для любого музея атрибутом подлинности всегда предполагали опору на эмоциональное, чувственное начало восприятия. Разговор об эмпатии или «сотворчестве» со зрителями был начат музеологией не вчера, но велся до недавнего времени вне контекста проблемы кризиса репрезентации и теории аффекта.

Хотя сам по себе аффект, по утверждению его теоретиков⁹⁹, не

дискурсивен, он может быть рассмотрен как основной дискурс наблюдаемого ныне качественного переформатирования музея в его привычном понимании. Именно эта гипотеза и нашла отражение в названии статьи. Тем более что в основе наблюдаемых нами сущностных трансформаций института музея лежат явления и процессы, находящиеся в значительной мере за пределами его собственных стен и воздействующие на духовную сферу современного общества в целом. Речь идет о девальвации в информационную эпоху ряда ценностных ориентиров, характерных для мировоззрения предыдущих столетий, в частности веры в абсолютность знания, лежащей в основе проекта Просвещения, и концепции публичного музея. Тема неспособности разума объять хаос бытия, рассуждения о хрупкости и относительности философских концептов, претендующих на создание «картины мира», которые прозвучали в книге Жюль Делеза и Феликса Гваттари «Что такое философия?»¹⁰⁰, знаменуют на рубеже XX–XXI веков закат периода «научной эпистемы»¹⁰¹, а с ним — и авторитета музея как инструмента познания. Представление о гетерогенности окружающей нас действительности и неверие в возможности музея оказать ей сопротивление порождают звучащие время от времени прогнозы его грядущей гибели. Для доказательства того, что «набор объектов, которые демонстрирует Музей, поддерживается лишь иллюзией»¹⁰², американский художественный критик и автор нашумевшего очерка «На руинах музея» Даглас Кримп использует сюжет незаконченного романа Густава Флобера «Бувар и Пекюше» (Bouvard et Pécuchet). Это сатирический рассказ о двух друзьях, которые поочередно увлекаются то сельским хозяйством, то химией, физиологией или археологией. Чем больше они узнают об интересующем их предмете, тем более противоречивой оказывается эта информация. Если будет разрушена принятая в XIX веке система научного знания, подчеркивает Кримп, «от Музея останутся одни лишь безделушки, куча бессмысленных и ничего не стоящих фрагментов

объектов»¹⁰³.

Впрочем, ситуация развивается по несколько иному сценарию. Институтация, которая сегодня приходит на смену музею как дидактическому учреждению, получила в музеологической литературе название *постмузей* (post-museum), что ясно свидетельствует о ее связи с явлениями постмодерна¹⁰⁴. Особенность нового музея как раз и состоит в том, что, следуя взглядам эпохи, в которой информационный поток неустанно обновляется, а любое знание заведомо неканонично и фрагментарно, он вынужденно отходит от своей первоначальной задачи представлять мир в миниатюре, предпочитая опираться скорее на эмоциональные и чувственные формы коммуникации, чем на понятийные.

Новая музеология и теория аффекта. Предпосылки сближения Музей как преодоление травмы и ритуал ассоциации

Назовем ряд факторов, которые, на наш взгляд, способствовали сближению музеологии и теории аффекта как культурологической доктрины постмодерна. Прежде всего это упомянутый выше отказ от аппарата философского знания, «научной эпистемы» или «архива модерна» в терминах Мишеля Фуко¹⁰⁵, и, следовательно, необходимость заново осмыслить вопрос о роли культурного наследия и назначении музея.

Историки музейного дела вполне единодушны в том, что стимулом для появления публичного музея в эпоху Просвещения послужил рационалистический экстравертный фактор — потребность времени в созидании «нового» человека, способного осваивать и покорять мир силой разума. С другой стороны, исследователи не раз отмечали дуальную природу музея, заключенную в его генетической связи с феноменом Александрийского мусейона¹⁰⁶, возникновение которого имело явную интровертную, эмоциональную основу и было связано

с особым «психологическим моментом» Античности, когда расширение ойкумены на Восток в период правления Александра Македонского заставило греков ощутить утрату, травму разлуки с родным очагом и своими богами. Заложенный в Александрии по греческому образцу «храм муз» должен был соответствовать внутренней потребности выходцев из Эллады «вернуться домой» и с помощью уникального рукописного архива компенсировать травматическую потерю прошлого, перевоплотив в себе память людей, лишившихся родины. Не случайно в западной философии XX века древняя Александрия получает образ *памяти в изгнании*, а архив/музей воспринимается как место «нарративизации или искупления травмы»¹⁰⁷. Коннотация места спасения, убежища сохраняла свое присутствие в слове «музей» и в период его расцвета как научного и просветительного учреждения. Исследователи указывают на метафизическую связь привычного для музейного обихода слова «куратор» (от лат. *curare* — заботиться) с дискурсом избавления от боли (*curative, curation* — англ. целительный, целебный)¹⁰⁸. В этой связи вспоминаются два литературных образа, созданных авторами XX века: историк Георгий Зыбин из романа Юрия Домбровского «Хранитель древностей», который летом 1937 года пытается укрыться от ареста в краеведческом музее Алматы, и герой одного из последних произведений Эриха Марии Ремарка «Тени в раю» — немец Роберт Росс, в течение двух лет скрывающийся от нацистов в брюссельском музее.

Объяснение этого, вероятно, кроется в том, что ситуации, подобные той, что постигла греков в период эллинизма (образно ее можно назвать «на руинах»), повторялись в мировой истории неоднократно и, что важно отметить, продолжают повторяться в современном мире с пугающей частотой. И хотя роль музея в обстоятельствах вынужденного разрыва с прошлым нации, сообщества, отдельного человека до сих пор недостаточно изучена, именно музей, по мнению Жермена Базена, автора книги «Век музея», может принести современному человеку не только

«трансцендентный момент» возвращения, но и «мгновенную культурную эпифанию»¹⁰⁹. Как можно представить, Базен, рассуждавший на тему роли музея после Второй мировой войны, имел в виду воздействие некоей внешней силы, способствующей внутреннему преобразению прошедших сквозь ужасы военных лет европейцев, силы, которую ныне принято связывать с трансформирующим воздействием аффекта. Борис Гройс, выступая на открытии Генеральной конференции Международного совета музеев (Ставангер, Норвегия, 1995), говорил в этой связи о роли музеев после распада СССР: «Переход объектов культуры прошлого в музейные коллекции возможен лишь после коллапса старого правопорядка, когда огромная масса свидетельств его силы и престижа, объектов культа и идеологии, а также повседневной жизни теряют свое значение и превращаются в груды мусора»¹¹⁰. По мнению Сары Ахмед, коллапс старого мироустройства и вызванная им эмоциональная реакция — ностальгия, меланхолия или тоска — должны расцениваться не столько как психологические состояния, сколько как своего рода культурная практика символического характера¹¹¹.

Для характеристики компенсаторного механизма, который когда-то помог грекам вернуться к своим корням, Беверли Батлер вслед за другими авторами использует понятие «ревивализм», в светской плоскости обозначающее утопию возрождения, возвращение «лучших времен». Возможно, наблюдаемые при переходе из индустриальной эпохи в технотронную изменения в понимании сущности и назначения музея правильно назвать *новым ревивализмом*? В основе этой тенденции лежит, на наш взгляд, отношение к прошлому как к интроверсии, то есть индивидуальному чувству, будь то ностальгия или личное неприятие, происшедшие от синдрома травмы. Можно наблюдать, как в современной музеологии актуализируется линия связи музея с символическими трансцендентными практиками, воспроизводящими матрицу Александрийского мифа. Не стоит,

однако, полагать, что музей в современном мире вновь обретает сакральный образ светского храма, скорее наоборот: по справедливому замечанию Ролана Барта, суть современного мифа — «[в] том, что он преобразует смысл в форму»¹¹². Представители новой музеологии предлагают воспринимать музей прежде всего в качестве *ритуального места*. Музейный ритуал понимается ими как особая форма коммуникации в значении причастности, участия, братства, ассоциации¹¹³. Считается, что в современных музейных зданиях, каких строится немало по всему миру, посетитель следует ритуальной модели поведения ничуть не меньше, чем в обширных пространствах первых публичных музеев, испытавших влияние древнегреческой храмовой архитектуры. Присущие им фрагментация и дробление, зигзагообразность, многоуровневость, многочисленные переходы и тупики способны порождать аффект ничуть не менее, чем торжественные порталы или лестницы, богато декорированные мрамором¹¹⁴. Рассуждая о ритуальной природе музея Кэрол Данкан, опираясь на теорию антрополога Виктора Тернера¹¹⁵, пользуется термином «лиминальность», первоначально обозначавшим способ освоения новых культурных сфер через преодоление самоизоляции. Рейчел Моррис, отмечая стремление современного музея к созданию перформативной образности, метафорически называет эту практику «музейным богоявлением»¹¹⁶. А современный американский художник Уоррен Проспери, автор серии портретов посетителей Бостонского музея изящных искусств, дает ей название «Музейная эпифания»¹¹⁷.

Музей как искусство памяти

Представляется, что не менее важным фактором, способствовавшим обращению современного музея к эмоционально-чувственным формам воссоздания прошлого, явились фундаментальные исследования теории памяти, осуществлявшиеся на протяжении XX столетия. Вследствие этого

в философии постмодерна музей стал ассоциироваться с темой утраты корней, чувством онтологической бездомности¹¹⁸, иными словами, нарушенной памятью, изучением которой углубленно занимался Зигмунд Фрейд¹¹⁹. Согласно психоаналитическому учению Фрейда, коллективная и индивидуальная память подчинены сходным законам функционирования и развития¹²⁰. В своей работе Фрейд воспользовался понятием «коллективная память», предложенным социологом Морисом Хальбваксом¹²¹, который полагал, что «историю можно представить как универсальную память человеческого рода»¹²².

В течение продолжительного времени публичные музеи, опиравшиеся в своей деятельности на материальные первоисточники прошлого, были в числе главных творцов коллективной памяти. Создавая экспозиции как своего рода большие нарративы мировой истории, они обладали официальным мандатом на прошлое и считали себя истиной в последней инстанции. В их экспозициях коллективная память всегда обладала приоритетом над личным воспоминанием, а персональные свидетельства использовались для аргументации конвенциональной точки зрения. В XX веке немецкий и советский опыты с особой наглядностью показали опасность превращения музеев в *политические* институции коллективной (национальной) памяти. В этой связи Алейда Ассман приходит к заключению, что наиболее надежным способом сохранения прошлого является *культурная память*, которая основывается на символических средствах репрезентации и носит наднациональный и транспоколенческий характер, что предлагает музею иной вектор развития. «Консервация и хранение служат необходимой предпосылкой для культурной памяти, однако лишь индивидуальное восприятие, оценка и усвоение, — подчеркивает она, — делают ее культурной памятью»¹²³. В напряженном взаимодействии между «припоминанием и забвением», в «постоянном истолковании, обсуждении и обновлении»

и осуществляется, как считает Ассман, действие механизма культурной памяти¹²⁴.

Заметим также, что выбор новой музеологии между музеем как институтом *истории* и музеем как институтом *памяти* в пользу последнего в немалой степени явился реакцией на многочисленные упреки так называемых музейных скептиков¹²⁵, полагавших, что, изымая экспонаты из их естественной среды, атмосферы храма, дворца и т. п., музей не репрезентирует историю, а скорее создает ее по собственному усмотрению. Французский исследователь Бернар Делаш предлагает использовать по отношению к традиционному публичному музею термин «ухрония» (*uchronie*), подразумевающий искусственно сконструированное место «вне истории»¹²⁶, где время преобразуется в пространство. Средством борьбы с ухронией, по его мнению, выступает «утопия» как идея музея, ориентированного на возвращение к прошлому через персональный опыт и эмоции конкретного человека. Марк Дорриан, в свою очередь, полагает, что восстановление первоначальной ауры (ощущения подлинности) предметов, перенесенных в музей, об утрате которой размышлял в свое время Вальтер Беньямин¹²⁷, сегодня уже вполне возможно — именно вследствие ритуальной природы современного музея, организованного по законам памяти¹²⁸. Представления о культурной памяти и ее непосредственной связи с музейной традицией были существенно расширены за счет исследований механизмов мнемонической памяти (*Mnemonicum*), способствующей запоминанию через ассоциацию понятий со зрительным образом. Несмотря на то что мнемоника олицетворяет скорее эзотерическое, чем научное знание, новая музеология уделяет ей особое внимание. В 1950-х годах британская исследовательница Фрэнсис Йейтс¹²⁹ открыла историю ренессансных «театров воспоминаний» (*Theatrum Mundi* или *Theatrum Sapientiae*), которые служили современникам своего рода машиной памяти. Их действие строилось на использовании различных эмблематических знаков и символов для

конструирования и хранения скрытых посланий. Хотя деревянные сферические конструкции с помещенным туда набором объектов и назывались театрами, по существу это были первые «воображаемые музеи», выросшие из оккультного тайного знания. Они создавались каждым владельцем индивидуально и были рассчитаны на персональные возможности запоминания. Современные исследователи трактуют мнемонику, или искусство памяти, как «интеллектуальное увлечение» или «интеллектуальное искусство»¹³⁰, но также как «способ понимания мира», «концепцию искусства» и «разновидность современного исторического мышления»¹³¹. Сама Йейтс подчеркивала, что обратилась к изучению мнемоники, «дабы это искусство стало в определенном смысле делом каждого»¹³².

В XX веке воображаемый музей становится не только спутником, но и альтернативой публичному музею, позволяя, по мысли Бернара Делоза, ускользнуть от его ухронии. Само выражение получает новое звучание и становится более употребимо прежде всего благодаря текстам Андре Мальро. Можно предположить, что писатель был знаком с основными направлениями изучения памяти в европейской философии и психологии своего времени. Во всяком случае, для него было очевидно, что, несмотря на ограниченность экзистенциального бытия человека, в его сознании всегда совмещаются личная и коллективная память, способствующая выходу за границы личного опыта. «В нашей памяти, — подчеркивал Мальро, — хранится больше воспоминаний о произведениях искусства, чем может вместить любой музей. Это наш Воображаемый музей»¹³³. Для самого писателя он становится прежде всего способом интерпретации и актуализации художественного наследия: «Воображаемый музей несет если не бессмертие, которого требовали Фидий и Микеланджело, — то, по крайней мере, загадочное освобождение от времени»¹³⁴.

Воображаемые музеи создаются как проявление эвристического

или творческого сознания отдельного человека и, как показал опыт прошедшего столетия, могут обретать различную форму¹³⁵. В любом случае они неизменно связаны с фантазией или воображением, что указывает на их аффективную природу. Разновидностью воображаемого музея может служить, например, предложенный литературоведом Михаилом Эпштейном в конце 1980-х годов проект «лирического музея», назначение которого было связано с желанием автора раскрыть разнообразие и глубокое значение вещей в человеческой жизни, так как «с каждой вещью связано определенное воспоминание, переживание, привычка, утрата или приобретение»¹³⁶. Также можно упомянуть очень созвучный ему по духу воображаемый музей — роман Орхана Памука «Музей невинности», построенный (вслед за Марселем Прустом) как череда невольных воспоминаний лирического героя при соприкосновении с повседневными предметами. Параллельно с написанием этого произведения Памук собирал коллекцию для реального музея, устроенного в одном из домов старого Стамбула. Отдельные фрагменты его экспозиции напоминают ренессансные кабинеты редкостей с множеством вещей, соединенных между собой исключительно ассоциативно, памятью и чувством их владельца, что вполне соответствует представлению Делеза и Гваттари о спонтанных воспоминаниях как катализаторах аффекта¹³⁷.

Представляется, что творческие инициативы подобного рода способствовали формированию уже в нынешнем столетии понятия «публичная история» как совокупности мемориальных практик, основанных на личном восприятии прошлого (на что и ориентирована новая музеология), а также конструированию современной мемориальной культуры, способной обратить в вечное жизнь обычного человека. «Всякий человек носит в себе музей... ибо хранение... есть свойство... природы человеческой», — отмечал в свое время Николай Федоров¹³⁸. Основываясь на опыте предшественников, один из основателей новой музеологии Томислав Шола сформулировал теорию публичной памяти,

названную им мнемософией. Ее суть — в неизбежном слиянии в информационную эпоху институциональных и внеинституциональных форм и способов сохранения наследия во имя обеспечения воспроизводства ценностей, гарантирующих дальнейшее общественное развитие¹³⁹.

Музей как «дом впечатлений»

Укажем еще на один фактор, определивший дрейф музея в сторону аффекта. Он заключен в тенденциях и формах развития современного и актуального искусства, что затрагивает прежде всего (но не только) позиции художественных музеев. Суть изменений, которыми отмечены произведения, более не соответствующие привычному пониманию изобразительного искусства, были подробно проанализированы Жилем Делезом на примере триптиха Фрэнсиса Бэкона «Три этюда к фигурам у подножия распятия»:

Фигура — это осязаемая форма... она действует непосредственно на нервную систему, относящуюся к плоти... <...>

Ощущение — это вибрация. <...> ...Ощущение, приходя через организм к телу, приобретает неистовый, спазматический темп и сносит границы органической активности¹⁴⁰.

Задолго до Делеза Поль Валери, рассуждая о старом и новом искусстве, высказывал мнение, что фигуративная живопись излишне рассудочна и не ведет непосредственно к ощущению. Возможно, поэтому поэт и не любил музеи, считая их местом «соседствования мертвых видений»¹⁴¹. «Большинство людей... видит рассудком, нежели глазами. Вместо цветных поверхностей они различают понятия. <...> Можно поэтому сказать, что произведение искусства всегда более или менее дидактично»¹⁴².

В отличие от «старого», подчеркивает Валери, «современное искусство стремится воздействовать почти исключительно через восприимчивость *чувственную*, за счет восприимчивости общей, или аффективной, и в ущерб нашим способностям строить, наслаивать время и преобразовать впечатления разумом»¹⁴³.

Обозревая инсталляции на одной из Венецианских биеннале, Юлия Кристева характеризует их как проявление *телесного* в чистом виде, требующего от зрителя исключительно сенсорного соучастия не только с помощью зрения, но также через прикосновение, слух, а иногда и запах¹⁴⁴. Актуальное искусство не только переступает через незыблемый прежде порог эстетического, но и не зависит более от необходимости присутствия контента. Его предназначение отныне — *детерриторизация*, выражаясь в терминах Делеза, то есть уход из исконного пространства смысла и ускользание в сферу аффекта. Новому музею предстоит выработать стратегию обращения с таким искусством как с особой креативной практикой, которая стирает различия между произведением и объектом культуры. При этом, подчеркивает Саймон О'Салливан, актуальное искусство изначально нацелено на исключительно музейную форму бытования — нахождение в коллекции, показ в экспозиции и взаимодействие с публикой¹⁴⁵. Возможно, именно с этим связана его известная агрессивность по завоеванию классического музея. В отличие от картины, рассчитанной на созерцание одним или несколькими зрителями, современная инсталляция открыта для массового осмотра. Однако сами по себе ощущения, которые она провоцирует, как следует из теории аффекта, еще не ведут к самому аффекту¹⁴⁶. Для его производства нужна особая среда или атмосфера, которую способен создать именно музей.

В свою очередь, присутствие актуального искусства придает сложившемуся образу музея совершенно иную, более чувственную и эмоциональную окраску: из «дома классификаций» или «дома знаний» он преобразуется в «дом впечатлений»¹⁴⁷. Его

излюбленными экспозиционными материалами по этой причине становятся кино, фотография, видеоинсталляции¹⁴⁸: рассчитанные скорее на эффект погружения в пространство, чем на длительное рассматривание, «они не требуют от зрителей особых интеллектуальных усилий [и] могут превратить целую анфиладу залов в виртуальную мультиплексную среду»¹⁴⁹.

С другой стороны, актуальное искусство в полной мере ощущает себя в роли творца по отношению к наследию прошлого, оно охотно «перефразирует» классику и соревнуется с музеем в использовании разнообразных материальных артефактов в качестве символов. Именно это делала, например, художница Луиз Буржуа в серии скульптур-энвайронментов «Клетки», показанных в Музее современного искусства «Гараж» (2015–2016)¹⁵⁰. Каждая «клетка» представляла особый микрокосм старых вещей, связанных с палитрой индивидуальных ощущений и ассоциаций художницы.

В этой двойственности актуального искусства, как и самого постмузея, рассмотренных из перспективы теории аффекта, нет противоречия, так как символ может одновременно находиться и в поле смыслов, и в поле аффектов. Аффект, замещающий символический смысл знака, каким, в частности, может являться любой исторический или художественный объект, создает экспрессию, способную оказать на зрителей перформативное воздействие, суть которого отнюдь не только в сильном эмоциональном впечатлении. Аффект способен становиться инструментом манипулирования аудиторией, так как его вектор направлен не на осмысление сути явления, а на достижение определенной психологической установки для его восприятия.

В этой связи новой музеологии было бы целесообразно обратить внимание на опыт XX века, связанный с деятельностью музеев в ситуации идеологической экзальтации. Скажем, феномен советского музея был ориентирован не только на идеологически мотивированный выбор значений, которыми наделялись экспонаты

в музейных экспозициях, но также на их особую перформативную аранжировку. В немалой степени достижения советского дизайна, в том числе экспозиционного, предшествовали появлению современного концептуального искусства. Вальтер Беньямин в «Московском дневнике» 1926 года рассказывает о «новом русском визуальном культе»¹⁵¹, характерном для советских публичных пространств: клубов, театров, музеев. Он создавался путем активного внедрения красного цвета, советской эмблематики, иконографии вождей, обилия лозунгов, таблиц и графиков, то есть своего рода невербальных сигналов или мемов, ведущих в современном понимании к возникновению аффекта.

Формула аффекта

Зрелище

Прежде чем обратиться к музейной практике наших дней, чтобы обозначить явные или скрытые приметы экспансии аффекта в пространство музея, еще раз подчеркнем, что новая музеология пока не выработала для этого философского, психологического, культурологического, а также социологического понятия собственной дефиниции. С музейведческой точки зрения особое значение имеет концептуализация Делеза и Гваттари, которые понимают аффект как концентрацию интенсивности или экспрессии, основанную на непосредственном воздействии одного тела на другое. Это вполне соответствует общему представлению о физиологической природе музейной коммуникации, подразумевающей проявление силового перформативного начала (когда интенсивность музейной коммуникации достигает уровня медиа), а также доминирование в коммуникативных практиках музея телесного фактора¹⁵². В любом случае в соответствии с задачами новой музеологии и общим мировоззрением постмодерна аффект призван «осовременить» музей, избавить его от принудительности знания и высокомерия по отношению

к зрителям.

Выделим наиболее заметные признаки современного музея как места производства аффекта, приведшие к изменениям в его сложившейся внутренней иерархии. Эти перемены еще не вполне отрефлексированы и признаны профессиональным музейным сообществом, что делает современный музей противоречивым и даже конфликтным изнутри пространством, вполне соответствующим описанию «жидкой современности» Зигмунта Баумана¹⁵³: то, что казалось незыблемым вчера, сегодня ставится под вопрос.

В эпоху кризиса «большой теории», когда власть канона перестает действовать, постоянная экспозиция музея, создаваемый им большой нарратив теряют приоритетность среди прочих форм музейной деятельности. На передний план с точки зрения популярности и востребованности у зрителей выдвигаются временные выставки, представляющие определенный ракурс, взгляд, позицию, заново очерчивающие тему и соответственно перегруппирующие музейные предметы. Выставки превращают прежде статичный музей в динамичную модель, изменяют его темпоральность, представляя взгляд на прошлое сквозь призму настоящего, а значит — личного опыта как музейного куратора, так и зрителя. Благодаря выставкам музеи актуализируют себя в качестве активных созидателей современной культуры и исследователей ее новых горизонтов. Новый музейный бум, о котором принято говорить, — это прежде всего выставочный бум, и в нем ясно прочитываются черты политики аффекта. Существо современных музейных выставок определяется не столько темой или составом экспонатов, то есть контентом, сколько техниками показа, способствующими их зрелищности. В отличие от дидактического принципа публичного музея «обучение через наглядность», постмузей создает прежде всего «пищу» для глаз, его цель — смотрение как таковое. Чтобы произвести впечатление на зрителей, постмузей вполне способен отказываться от устоявшихся

правил соблюдения хронологии при размещении экспонатов и обязательных вербальных пояснений (этикеток и экспликаций), которые, из перспективы политики аффекта, могут как-то «помешать» непосредственному впечатлению.

Уходя от исторического нарратива и дидактики в сферу аффекта, современный музей между тем сам создает себе мощную конкуренцию в виде симулятивных (то есть не опирающихся на показ подлинных артефактов) выставочных практик, таких как, например, мультимедийные исторические парки, авторитетность которых в глазах публики как раз поддерживается обильным использованием пояснительных текстов и цитат¹⁵⁴. Можно также наблюдать, как ради достижения максимального аффективного результата крупный художественный музей самоотстраняется от престижной позиции интерпретатора значимого исторического события (в том числе и повлиявшего на судьбу самой институции), ограничивая себя функцией антрепренера модного художника¹⁵⁵.

В современном музейном репертуаре не так часто можно встретить выставки концептуального типа: репрезентация уступает место демонстрации — эффектной расстановке или развеске. В этом отношении новая музеология в чем-то смыкается со старым представлением музейных хранителей, что предметы «говорят» сами за себя и что важно аранжировать их эстетически безупречно и идеологически нейтрально для того, чтобы зрители самостоятельно могли извлечь из них смысл. Между тем, несмотря на свойственное постмодерну и внешне лояльное по отношению к посетителям стремление не перегружать их большим объемом сведений, современный музей продолжает быть пространством формирования *силы*, согласно теории Фуко¹⁵⁶, даже в большей мере, чем в XIX веке. Теперь уже не силы смысла (знания), но силы аффекта, с помощью которого музей способен не только эмоционально влиять на публику, но даже управлять ею.

Одним из наиболее распространенных приемов организации выставочного пространства в музеях остается так называемый

белый куб (white cube). Речь идет об очищенной от любых посторонних включений среде с рассеянным светом и чрезвычайно разреженной развеской картин, часто в форме лабиринта. По утверждению Кэрол Данкан и Аллана Уоллака, такая организация пространства оказывает на человека «магическое» воздействие¹⁵⁷ с помощью сигналов тонкой сенсорики, влияющих на подсознание и порождающих аффект. На еще одну особенность белого куба обращает внимание Розалинд Краусс: он несомненно содержит в себе уничижительный подтекст по отношению к традиционной экспозиции музея, которая на его фоне «приобретает суетливый, переполненный зрителями, нерелевантный вид и делается похожей на антикварную лавку»¹⁵⁸.

Музеи всячески стремятся к *спектакуляризации* выставок, рассматривая их как художественные инсталляции, созданные прежде всего дизайнером, желательно с использованием полного арсенала сценографических приемов, включая тщательную планировку пространства, форму и цвет экспозиционного оборудования, специальные свет, звук, а также мультимедийные средства, превращающие выставку в настоящий спектакль или единое произведение искусства (Gesamtkunstwerk)¹⁵⁹. В контексте политики аффекта сам музей оказывается тотальной инсталляцией. Стремление к зрелищности, основанной на мировоззрении «спектакля»¹⁶⁰, ведет к возникновению музейной индустрии по производству выставок как зрелищ¹⁶¹. Ее наиболее ярким проявлением служит «выставка-блокбастер»¹⁶². Речь идет о масштабных высокобюджетных выставочных проектах, ориентированных на кассовый успех и включающих, как правило, произведения, ранее растиражированные современной визуальной культурой. Отношение к блокбастерам в профессиональном кругу кураторов и критиков противоречиво. Их успехом восхищаются, ему завидуют, по его поводу негодуют и иронизируют. В русле теории индустриализации культуры общества позднего капитализма¹⁶³ блокбастер воспринимается прежде всего как

способ снятия барьера между «высокой» и «массовой» культурой и обращения искусства в товар.

Следует заметить, что современные выставочные блокбастеры существенно отличаются от больших выставок древних сокровищ и мировых шедевров, впервые заявивших о себе после Второй мировой войны¹⁶⁴. Хотя и в том и в другом случае речь идет об очень дорогостоящих проектах, доступных лишь избранному кругу крупнейших музеев мира, первоначально речь шла исключительно о привозных выставках. В СССР они начинаются в 1955 году с показа коллекции Дрезденской картинной галереи в Музее изобразительных искусств им. А. С. Пушкина, перемещенной в конце войны в Москву, а затем по решению советского руководства возвращенной Германской Демократической Республике. Среди ее экспонатов была знаменитая «Сикстинская Мадонна» Рафаэля, среди зрителей не только москвичи, но и множество приезжих со всех концов страны¹⁶⁵. Публицист Юрий Безелянский вспоминает о выставках Пушкинского музея в 1960–1970-е годы:

Это были не простые выставки произведений искусства, чтобы попасть на них, люди стояли в очередях по несколько часов — интерес был огромный, не только утоление голода, не только праздное любопытство, а осознанное стремление ощущать себя частицей мировой цивилизации, от которой долгие годы шло отлучение. Приходившая арбатская интеллигенция, студенты, рабочие, домохозяйки не просто отстраненно смотрели, они впервые знакомились с образцами западного искусства, спорили, оставляли записи в книге отзывов — желая ощутить себя уже свободными цивилизованными людьми¹⁶⁶.

Иной социально-психологической фон, судя по репортажам СМИ, характеризует рождение первой отечественной выставки-

блокбастера, какой стала ретроспектива Валентина Серова в Государственной Третьяковской галерее (2016). Ее небывалый успех у широкого круга зрителей стал результатом целенаправленной стратегии музея по созданию продукта массового спроса. Не будем забывать, что в социологическом аспекте политика аффекта всегда направлена на широкое потребление. Организаторы этой классической по жанру музейной ретроспективы намеренно апеллировали к чувству ностальгии зрительской аудитории, отказавшись от традиционного для подобных выставок хронологического способа расположения произведений и концентрируя внимание публики на образах утраченной России, портретах членов императорской фамилии и самого Николая II, красотах светской жизни Петербурга предреволюционной поры. Анимированные анонсы выставки, «оживившие» одну из наиболее узнаваемых работ художника «Девочка с персиками» (1887), мгновенно превратили ее в «икону» визуальной культуры. Таким способом образцы искусства самого высокого художественного качества получили «массовую» упаковку. А однажды возникшее недоразумение в очереди на вход создало вокруг выставки повышенный эмоциональный фон, характерный для скопления людей, конкурирующих в желании попасть внутрь «храма потребления»¹⁶⁷. Обособление толпы в отдельное сообщество, в соответствии с теорией Эмиля Дюркгейма¹⁶⁸, спровоцировало аффект еще до начала осмотра самой выставки, так как любое сообщество определяется «созданием тщательно охраняемых границ, а не содержанием»¹⁶⁹.

Социолог Томас Маршалл полагал, что потребители, рассчитывающие получить визуальное или тактильное впечатление (неважно, в магазине или в музее), не столько стремятся «куда-то», сколько хотят избежать «чего-то», чаще всего социальной изоляции. Следуя этому принципу, можно предположить, что популярные выставки способствуют социализации людей в большом городе, где культурные пространства, по утверждению Зигмунта Баумана,

в немалой степени способствуют превращению городского жителя в потребителя: «...В своих храмах покупатели/потребители могут найти... успокаивающее чувство принадлежности — утешающее ощущение того, что ты являешься частью сообщества»¹⁷⁰. По этой причине современные отечественные выставки-блокбастеры не могут содействовать общенациональному сплочению, на которое публичный музей был нацелен в XIX веке¹⁷¹. Идентификация через *переживание* прошлого неизбежно порождает присутствие условного *другого*, находящегося за стенами музея. Такова природа действия эмоций в качестве социальных практик, полагает Сара Ахмед¹⁷².

Атмосфера

Можно утверждать, что смещение фокуса новой музеологии с экспоната на посетителя в целом предполагает, что предметной коммуникации более не принадлежит ведущая роль в музее. Похоже, что само понятие «музейная коммуникация» утрачивает связь с исключительно познавательной практикой и служит для обозначения целого спектра мультипространственного опыта, предлагаемого посетителям. Сегодня общепризнано, что люди приходят в музей не обязательно для того, чтобы увидеть то, что невозможно увидеть где-либо еще. Он позиционируется как место «для удовлетворения потребностей публики поддерживать контакты, участвовать, создавать»¹⁷³. Ключевой его характеристикой становится слово «комфорт», более связанное с телесным и чувственным, чем ментальным и рациональным. Современное назначение музея — организация досуга, развлечения, приятного времяпрепровождения. Здесь можно пообщаться, послушать музыку, посмотреть кино, заняться шопингом и вкусно поесть. «Универсальным» будет считаться сегодня не музей, обладающий разнообразием коллекций, а имеющий, помимо прочего, еще и магазин с хорошим выбором сувениров, а также

несколько мест питания на выбор¹⁷⁴. Андрей Шенталь скептически замечает:

Считается, что посетитель должен получить непременно приятное впечатление от встречи с музеем: даже если ему не понравилась выставка, то кафе, вежливый персонал, книжный магазин и главное — сама атмосфера здания должны компенсировать негативный опыт. <...> Такой подход вызывает вопрос... Изменится ли его [зрителя] отношение к искусству, если его встретит радушие зрителей... или же все, что останется в памяти, и будет посещение кафе и магазина...?¹⁷⁵

Этот вектор аффективной трансформации музея, по мнению Владимира Подороги, потенциально грозит ему утратой связи с культурой памяти, вплоть до полного включения в страту «культуры свободного времени», определяемую им как «культуру забвения»¹⁷⁶. На современном жаргоне, отмечает философ, слова «отключиться», «оттянуться» означают «хорошо отдохнуть»¹⁷⁷. Схожую мысль формулировали Теодор Адорно и Макс Хоркхаймер:

...слияние культуры с развлечением приводит не только к деградации культуры, но и в такой же степени к неизбежному одухотворению развлечения. <... > Развлечение само включается в число идеалов, оно занимает место... высших благ...¹⁷⁸

Проявлением политики аффекта видится и весьма гуманная по интенции концепция *инклюзивного музея* как открытой дружественной среды для людей с ограниченными физическими возможностями, благодаря которой музеи завоевывают сегодня высокий рейтинг общественного доверия. При более вдумчивом взгляде, однако, обнаруживается, что идее социального равенства в доступности музейных коллекций, заключенной

в просвещенческом проекте общегражданского публичного музея, в наши дни противопоставлена культурная стратегия инвалидности как преодоления телесного неравенства.

Участие

Через перспективу политики аффекта можно в значительной мере объяснить и самую популярную на сегодняшний день инновационную стратегию музея — *интерактивность*. Ее суть — в пробуждении воображения и фантазии посетителей, в их индивидуальном выборе способа взаимодействия с музеем. Желание новой музеологии превратить свою аудиторию из пассивных реципиентов в активных участников способствовало возникновению нового типа музеев. Так называемые *экомузеи*¹⁷⁹ ставят целью совершенствование отношений между человеком и исторической средой методом «погружения». В большинстве случаев они создаются по инициативе конкретного сообщества, непосредственно участвующего в реставрации зданий, сборе коллекций и разнообразных коммеморативных практиках.

Посетители современных музеев разыгрывают спектакли, рисуют, водят экскурсии и даже делают зарядку¹⁸⁰. В то же время интерактивность часто связывают с использованием различных технических усовершенствований, прежде всего мультимедийных устройств. На разнообразных конференциях и форумах принято рассуждать о создании в музеях специальных «пространств участия», где расположены интерактивные киоски. Однако с помощью простого нажатия кнопки компьютера, прикосновения к сенсорному экрану и даже оперирования трехмерной виртуальной моделью музейного экспоната еще невозможно придать музейной коммуникации диалогический режим, справедливо полагает Андреа Виткомб¹⁸¹.

Многие посетители музеев имеют при себе разнообразные электронные гаджеты, а сами институции ведут аккаунты

в социальных сетях. Таким образом их аудитория может становиться практически необъятной. «Музей превращается в форум граждан, — отмечает Питер Вайбель, — перед которым и на котором все равны. Любители становятся экспертами, потребители становятся производителями, посетители становятся содержанием музея»¹⁸². Нельзя отрицать, однако, что по отношению к музею, делающему ставку на аффект, перспектива погружения в виртуальную реальность включает не только парадокс, но и скрытую угрозу окончательного разрыва с предметной средой музея, где, в сущности, и зарождаются первичные впечатления и эмоциональные реакции.

Дилемма

Подводя итог, еще раз акцентируем нашу позицию: несмотря на небывалую популярность музеев по всему миру, гиперрост их количества и размеров, мы являемся свидетелями масштабного кризиса модели музея, в рамках которой культурным и нравственным приоритетом в течение долгого времени была идея восходящего прогресса и самосовершенствования человека. Хотя, по свидетельствам экспертов, происходящие в музее перемены не всегда заметны извне, в недрах музейного организма разворачивается острый конфликт, по нашему определению, «политики смысла» и «политики аффекта». Это не просто выбор между «старым» и «новым». В конечном счете, отмечает Карстен Шуберт, «речь идет о предполагаемой роли визуальных искусств в нашей культуре и, шире, о роли культуры в нашем обществе»¹⁸³. Розалинд Краусс в статье «Логика музея позднего капитализма» (1990) рисует достаточно мрачную картину торжества аффекта. Цель преобразования «старого музея» в духе политики аффекта будет достигнута путем изменения всех ведущих и определяющих музейных принципов: количество превзойдет качество, диффузия заменит концентрацию, фрагментарность — хронологию, копия —

подлинник, хаос — систему¹⁸⁴.

Считаем ли мы, однако, что выбор уже сделан и историческая судьба публичного музея предрешена? Возможно, разрешение существующей дилеммы содержится в самом мировоззрении постмодерна, допускающем множественность и неоднозначность подходов и вариантов? А потому рядом с классическими музеями, сохраняющими свою изначальную идентичность, вполне могут возникать иные по типу культурные институции, более органично соответствующие духу эпохи? Впрочем, возможно, вслед за Делошем нам стоит признать, что кризис и есть единственное перманентное состояние музея¹⁸⁵, и наше желание разрушить давно приевшийся образ кладбища или мавзолея неизбежно превратит музей в аттракцион¹⁸⁶, чтобы затем заставить его вновь меняться в поисках своего истинного смысла и предназначения?¹⁸⁷ Возможно, музей нужен сегодня именно для того, чтобы задавать себе беспокоящие вопросы о формах *существования памяти*, не давая на них скоропалительных ответов.

В поисках этоса, в бегстве от пафоса: место аффекта в музее и вне его

Елена Рождественская, Ирина Тартаковская

Современные музеи памяти объединяет важная социальная функция увековечивания и назидания, но каждый музей контекстуален и создает свою форму репрезентации, риторики и меру перформанса памяти о событиях прошлого. «Описание и понимание специфических жанров как социальных действий в особом социальном и политическом контексте» позволяет исследователям изучать музеи более эффективно¹⁸⁸. Предпосылкой этой эффективности, возможно, является перформативность актуальных стилей музейной экспозиции, а также отслеживание резонанса как отклика на связность содержания и формы музейной практики¹⁸⁹. Таким образом, посетитель музея является не только объектом направленного музейного нарратива, имеющего социальные и риторико-морализирующие задачи, но также и субъектом, резонирующим в режиме интерактивной коммеморации, переживающим и эмоционально реагирующим участником взаимодействия. Итак, объект этой статьи — эмоции и аффекты, порождаемые намеренно или спонтанно в отношении сюжетов институционально организованной коммеморации. Эмпирические кейсы, призванные проиллюстрировать производство эмоций и аффектов, будут охватывать широкий репертуар коммеморации — от сдержанной до пафосной, от музейной до внемuseumной, от навязанной до спонтанной.

Концептуализация аффекта в контексте мемориальной эстетики

На пересечении локальной культурной географии и исследований исторической памяти возникло обширное направление, рассматривающее значимость аффекта в «местах памяти» для выстраивания социальных солидарностей и национальных коллективных идентичностей¹⁹⁰. За пределами национальных исторических конвенций это направление знаменует собой важный концептуальный сдвиг в сторону широких платформ культурной географии¹⁹¹, а также современного мемориального дизайна¹⁹². Очевидно, запрос на тематизацию эмоций и аффекта в новой культуре коммеморации связан с девальвацией монументальности. В конце XIX и начале XX века доминирующие способы увековечения памяти в значительной степени опирались именно на пафосную монументальность. Этот эстетический и мнемонический жанр служил целям сохранения исторической памяти¹⁹³. Однако неподвижное, статическое проявление коллективной памяти, размеченное в городском ландшафте монументальными сооружениями в честь прошлого, монополизировало культурное запоминание¹⁹⁴. Дискурсивно эта проблема может быть сформулирована как вопрос: зачем помнить, если у нас есть «места памяти», которые делают это для нас (и за нас)? В качестве реакции на этот вопрос в конце XX века была разработана новая мемориальная эстетика, отыгрывающая «антимонументальность», словами Джиллиан Карр¹⁹⁵. Содержательно этот тренд выступает за абстрактные, пространственные и эмпирические элементы мемориальной архитектуры. Эта тенденция определяет приоритетность пространственности и вовлекающую динамику мемориального дизайна при создании воплощенных (embodied) образов коммеморации для посетителей. Двора Яноу пишет об этом так:

Построенные пространства одновременно являются

рассказчиками и частью рассказа. Как рассказчики они передают ценности, убеждения и чувства, используя словари строительных материалов и элементов дизайна¹⁹⁶.

Несмотря на то что монументальность никогда не была полностью отвергнута в западных практиках мемориализации, этот сдвиг в сторону того, что некоторые авторы¹⁹⁷ называют «аффективным наследием», стал обычным явлением в постмодернистской мемориальной архитектуре¹⁹⁸.

В отличие от предшествующей традиции, «аффективное наследие» меньше полагается на авторитетные рассказы и официальную риторику, чтобы формировать и удерживать смысл «мест памяти», в терминах Пьера Нора. В восприятии посетителя аффект прирастает смыслом постфактум, поскольку он создается посредством телесно-сенсуального опыта с мемориальными пространствами и внутри них. Как об этом пишет Эмма Уотертон,

аффекты оказываются телесно опосредованными в аффективных мирах, которые формируют свои приемы, действуя повседневные эмоциональные резонансы и циркуляцию чувств... что означает понимание наследия как сложного и телесно воплощенного процесса смыслообразования¹⁹⁹.

Кейс: Мемориал синти и рома в Берлине

На примере Мемориала народам синти и рома, подвергавшимся преследованиям в эпоху национал-социализма, мы рассмотрим совмещение двух важных тенденций новой мемориальной эстетики и производства аффекта, о которых шла речь выше. Этот мемориал²⁰⁰ расположен в берлинском районе Тиргартен, недалеко от Рейхстага, поблизости от других центральных мест памяти жертв нацистских преступлений — Памятника убитым евреям Европы и Мемориала гомосексуалам. Автором Мемориала синти и рома

стал израильский архитектор Дани Караван²⁰¹. Памятник открыли 24 октября 2012 года в присутствии канцлера Германии Ангелы Меркель и федерального президента Йоахима Гаука, что свидетельствовало об институциональной поддержке этого проекта, а также его финансировании (из федерального фонда было потрачено около 2,8 млн евро). В итоге мемориал классифицируется как объект национального и международного значения.

Если описать, что собой представляет творение Каравана, — это круглая чаша из черного гранита, закопанная в землю и наполненная водой, на лужайке, окруженной деревьями и мемориальными стендами с описанием геноцида синти и рома. Чаша из черного гранита кажется бездонной, хотя ее глубина всего 17 см²⁰². Символизация смерти и истребления соседствует в дизайне мемориала с идеей возобновления жизни. Из центра чаши ежедневно поднимается треугольная каменная стела, фигуративно отыгрывая черный треугольник отличия цыган в нацистских лагерях смерти. Но здесь треугольник — светлый, контрастирующий с черной водой. Каждый день смотритель мемориала возлагает на этот камень свежий цветок. Динамическая скульптура Каравана предусматривает ежедневный режим подъема и опускания стелы — для нового цветка, нового витка памяти. В этом смысле мемориал почти герметичен: ритуал коммеморации (возложение цветка) уже выстроен и институционально поддержан (присутствие зрителя). Непосредственно вокруг чаши градиентом уложена плитка рваной формы, некоторые ее фрагменты имеют надписи — названия концентрационных лагерей (Аушвиц, Берлин-Марцан, Пердасдефогу, Дубница-над-Вагом, Лакенбах, Укермарк, Треблинка, Заксенхаузен и другие), в которых были заключены представители синти и рома.

Лаконичность мемориала компенсирована информационными остекленными стендами в некотором отдалении, которые хронологически описывают геноцид этих этнических групп. Контекстуально важно упомянуть, что здесь приведены цитаты

федерального канцлера Гельмута Шмидта о признании геноцидом истребления синти и рома нацистами из расистских побуждений, а также федерального президента Романа Херцога — о принципиальном уравнении геноцидов евреев и рома и синти²⁰³. По краям чаши на английском, немецком и цыганском языках приведено стихотворение «Освенцим», автор которого — итальянский рома Сантино Спинелли: «Потонувшее лицо / потухшие глаза / холодные губы / молчание / разрывается сердце / не дыша / ни слова / ни слезы». Наконец, мемориал озвучен: воспроизводится цыганская мелодия Mare Manuschenge, записанная на скрипке.

Итак, Дани Караван предложил ясный и сдержанный язык форм — круг и треугольник, камень и вода, деревья и лужайка, которые участвуют в сменяющемся цикле времен года, истории и повторяющихся дней памяти. И, добавим, звуков — цыганская мелодия негромким языком скрипки наделяет охватываемое звуком пространство своей жизнью, перекрывая звуки города. Цыганское сердце приобретает в этом коммеморате²⁰⁴ условную треугольную форму, оживляемую цветком.

Гранитная чаша в ауре плиток, поименованных по названиям концлагерей, напоминает черное солнце. Если отдельные фрагменты этой ауры текстуально связаны с миром концлагерей, то в конструкте основной части мемориала — чаши — также есть текстуальность, связующая накопленную центробежную плотность концлагерной темы и провал в темную воду, заполняющую чашу. Текст окольцовывающего чашу стихотворения — о невыразимом, о молчании, о разорванном сердце. О травме. Круг — о ее непреодолимости. В отношении травмы геноцида автор предлагает весьма лаконичный жест в виде живого цветка, возложенного на символическое сердце, которое выныривает из темной глубины уже светлым, не черным треугольником. Оценивая таким образом Мемориал синти и рома в Берлине, можно увидеть ясную позицию автора, который избегает прямой визуализации геноцида, его

документальных свидетельств, образов. Выбор Каравана — в пользу невыразимости травмы, перформанса скорби, выраженных языком природы и простых форм. Дизайн Мемориала синти и рома с очевидностью демонстрирует непафосную эстетику мемориализации опыта геноцида, предлагая посетителю целый спектр сенсуального опыта — от визуального до звукового и вещно-пространственного — с ясно выраженными моральными оценками, в производстве которых участвует и сам посетитель.

Аффективное наследие и институциональные нарративы

Какова же роль институциональных нарративов в процессе формирования ожиданий посетителей? Они могут знакомить с ведущим/официальным дискурсом в отношении предмета коммеморации, могут сталкивать разнообразные дискурсы, провоцируя на размышления. Можем предположить, что аффективное наследие в идеале мобилизует воплощенный (embodied) опыт в отношении мемориальной доксы для создания своего рода «чувственной истины» для посетителей, но может создавать контраст, если не конфликт, между мемориальной доксой и ландшафтом висцеральной памяти, представленной в вещной среде экспозиции, аутентичных предметах эпохи и личных документах.

Разумеется, важно различать музеи на местах коллективной травмы, как, например, Аушвиц-Биркенау или Равенсбрюк, и музеи, посвященные феномену коммеморации, например Еврейский музей в Берлине или Музей Победы на Поклонной горе в Москве. Культурно переработанные и институционально поддержанные пространства мемориальных ландшафтов имеют важное значение для репрезентации травматичного опыта²⁰⁵. И тогда сложные вопросы о возможностях и пределах репрезентации и эстетизации травмы уравниваются в публичном дискурсе этической мобилизацией аффективного наследия в местах коллективной

травмы. Травма же в режимах музеефикации характеризуется, словами Дэвида Керлера, «репрезентативной неуловимостью»²⁰⁶. Она отмечена «парадоксальным присутствием/отсутствием, травма присутствует в том смысле, что она навязчиво призывает к ее артикуляции; с другой стороны, она отсутствует, поскольку не может быть полностью представлена/сформулирована»²⁰⁷.

Этот парадокс того, что одновременно присутствует и отсутствует, определяет потенциальный разрыв между институциональным нарративом «места памяти» и работой спровоцированного аффекта у посетителей. Как утверждают Джойс Дэвидсон и Кристин Миллиган, эмоции обладают потенциалом влияния на наше ощущение времени и пространства. Осмысленное чувство пространства возникает только в ходе передвижения между людьми и местами²⁰⁸. Поэтому психофизические эмоциональные реакции посетителей музейной коммеморативной среды опосредованно участвуют в процессе смыслообразования. Более того, чувственный опыт, приобретаемый на платформе аффективного наследия в ходе осмотра музейной экспозиции или мемориала, трансформирует линейные представления о времени и пространстве, поскольку посетителями переживается вторичная травматизация, глубоко переориентирующая индивидуальные и коллективные опыты места, пространства и времени. Это создает эффект «травматического воздействия», по выражению Миры Аткинсон и Михаэля Ричардсона, как «режима, вещества и динамики отношения, посредством которого травма переживается, передается и оказывается представленной. Травматический аффект пересекает границы»²⁰⁹.

Другой важный текст этого направления — «Эмпатическое видение: аффект, травма и современное искусство», принадлежащий Джилл Беннетт, — теоретизирует «чувственную память» как эстетическую практику²¹⁰. Как утверждает автор, образы травматической памяти не только связаны с прошлым событием, но и переплетены с актуальным опытом. Поэтому память

чувств действует через телесный ресурс, подкрепляя ощущениями и эмоциональными реакциями субъективно открываемые истины²¹¹. Беннетт фактически оправдывает нанесение методами искусства повторной или искусственной травмы зрителям/ посетителям. Вопрос, как она это легитимирует: Беннетт полагает, что провокация аффекта и эмоциональный обмен, если они успешны, запускают новые эмоциональные реакции у зрителя/ посетителя, поскольку вызывают «эмпатическое чувство» травмы, запечатленной внутри (об этом также пишут Андреас Хюссен, Тони Беннетт, Клодетт Лузон²¹²).

Теория чувственной памяти Джилл Беннетт эвристична в понимании работы аффективного наследия. Реализуя эмоциональный отклик посетителя и распознавание травматического прошлого, память чувств отражает телесно-чувственный опыт повторного приобщения к травме, или эмпатии чувств, связанных с историями насилия²¹³. Как полагает Беннетт, эмоции возобновляемы в смысловой ситуации, в которой они когда-то были порождены, и мы можем обусловить новый прилив эмоций, смоделировать соматический опыт в реальном времени, не оформленный только в воображении²¹⁴. Память знания опосредует эмоциональную передачу травмы, а в режиме эстетического опыта музейной коммеморации знание травматического прошлого наслаивается на эмоциональные переживания по поводу эмпатической травматизации в настоящем. Итак, мы вновь собираем уже упомянутый пазл — аффективное переживание вторичной травматизации и институциональный нарратив музейной инстанции. Именно последний компонент будет ответственен за означивание травматического опыта, помещение его в объясняющий или морализирующий контекст более обширного публичного дискурса.

В своем исследовании мест исторического наследия в Англии Джанна Москардо²¹⁵ утверждает, что опыт посетителей этих мест задействован в создании достопримечательностей, поскольку

посетители развивают собственное понимание предлагаемого наследия. Опыт посетителя в отношении места может быть приобретен, во-первых, за счет уникальных экспонатов. Во-вторых, посетители получают контроль над своим опытом, поскольку их поощряют взаимодействовать с экспонатами, интерпретировать их или участвовать в их функционировании. В-третьих, интерпретация связана с личным опытом посетителей. В-четвертых, предлагаемые интерпретации заставляют посетителей задавать вопросы и побуждают их к сомнению²¹⁶. Следовательно, потребителям истории предоставляется возможность выстраивать и учитывать свои собственные интерпретации и развивать сильное эмоциональное чувство связи с прошлым благодаря интерактивности и перформативности представленной истории.

В другом исследовании о том, как посетители осваивают историю, авторы опросили посетителей трех британских объектов культурного наследия²¹⁷. Исследователей интересовало, как посетители подтверждают подлинность этих достопримечательностей во время их посещений. Авторы идентифицируют три психологических процесса в определении достоверности объектов наследия: усиленная ассимиляция, познавательное восприятие и ретроактивная ассоциация. Усиленная ассимиляция — это отражение прошлого и его сопоставление с настоящим стилем жизни; опыт исторической достоверности ассимилируется с помощью имеющихся знаний и в отношении того, что лично значимо. Процесс познавательного восприятия задействован в экспериментальном обучении, в рамках которого углубленное понимание возникает из эмпатического восприятия и критического взаимодействия с прошлым. Наконец, новый опыт аутентичности знакомит с ретроактивным мышлением, в котором объекты становятся лично значимыми и воспринимаются как часть индивидуальной истории²¹⁸.

Кейс: инсталляция Готфрида Хельнвайна «Ночь 9 ноября»

(«Селекция») в Кельне

Инсталляция Готфрида Хельнвайна «Ночь 9 ноября»²¹⁹ состоит из семнадцати детских портретов, выстроенных в ряд. Эта стена высотой в четыре метра и длиной в сто метров создана в знак памяти о событиях Хрустальной ночи 9 ноября 1938 года, давших начало еврейским погромам. Впервые этот проект был выставлен в 1988 году в Кельне. В дни выставки живопись была вандализирована неонацистами, некоторые портреты были изрезаны, а один — украден. В 1996 году инсталляция была выставлена уже в Берлине под названием «Селекция», при этом следы вандализма были задокументированы и сохранены. Новым названием были подчеркнуты важные для Хельнвайна темы «недочеловека», расовой дискриминации и расового отбора, возведенного при нацистах в закон.

В случае проекта «Селекция» («Ночь 9 ноября») нас интересуют не столько визуальные образы, ограниченные рамкой, сколько последствия решения художника выставить эти образы в пространстве города для производства аффекта и смысла. Речь о другой модальности визуального анализа, обычно сосредоточенного на содержании образа. Вслед за Джиллиан Роуз²²⁰ и Джоном Бердом²²¹ мы различаем трехмерное пространство визуального анализа, построенного на 1) координатах производства образов, 2) собственно содержанию образов и 3) их восприятию различной аудиторией. Джиллиан Роуз усложняет эту структуру внутренними модальностями, к которым относит технологическую, композиционную (имея в виду формальные стратегии, применяемые в процессе производства образов) и социальную модальность, понимаемую как отсылка к ряду экономических, социальных и политических отношений, институтов и практик, создающих контекст образа.

Именно последний аспект социальной модальности контекста образов в сочетании с дизайном их производства кажется нам

особенно перспективным для анализа проекта Готфрида Хельнвайна. «Селекция» осуществляет выход из выставочного пространства галереи, призванной пропагандировать, демонстрировать и продавать современное искусство, непосредственно в город. Инсталляция была расположена между Музеем Людвига и Кельнским кафедральным собором, рядом с центральным вокзалом Кельна. Вместо билбордов с топографическими указателями или рекламой — огромные щиты с лицами детей из семей разных конфессий, включая иудеев, а также инвалидов, которые жили в Германии во время создания инсталляции в 1988 году. Хельнвайн сознательно отказался от использования документальных архивных материалов. Лица детей-современников позволяют «перезагрузить» тему селекции и предъявить ее вновь. Рассматривающий портреты пешеход невольно примеряет на себя эту задачу, ведь сто метров инсталляции для идущего размеренным шагом человека кажутся бесконечными, представляя собой своего рода «конвейер сортировки», или селекции.

Что изменилось бы в восприятии этой инсталляции, если бы она вернулась под сень галерейно-музейного пространства? Соответственно, что приобретает этот проект, пребывая в немuseumных размерах и контекстах? На наш взгляд, Хельнвайн осуществляет в этом проекте радикальную пересборку темы социальных отборов и их фильтров, имеющих следствием социальные иерархии, утверждаемые насильственным путем. Спонтанное аффективное вовлечение жителей города в тематизацию социального отбора имеет характер провокации, поскольку означенный институциональный нарратив разомкнут, лишен фрейма посещения музея или архива визуальной документации, с отведенной в них ролью посетителя, купившего билет и открытого к диалогу с предлагаемой версией мемориализируемых событий. Ведь, по мнению Алана Секулы, «архивы не нейтральны, они воплощают власть сосредоточения,

собирания и выставления в той же степени, что и власть включения в словарь правил языка. <...> Любой фотоархив, не важно, насколько малый, косвенно апеллирует к тем же институтам за их авторитетом»²²². Из этого мы можем сделать вывод, что идентичность фотографии создается контекстом ее предъявления: им могут быть усиливающие первичный смысл другие фотографии или придающий дополнительную достоверность эффект их собрания, но также в смыслообразующем направлении работают и другие фреймы — стены галереи, церкви, кафе или, парадоксально, открытое урбанистическое пространство.

Кто же ответственен за этот контекст? Визуальные объекты производятся в институциональной системе арт-галерей кураторами, косвенно спонсорами, но также и социальными диспозициями посетителей, поскольку все они совокупно, но в разной мере наделены властью создавать контекстуальный способ видения и режим дисциплины для тех же посетителей. Аудитория музея как культурная клиентель также работает над производством коллективного хабитуса. Так, Тони Беннетт в своей работе «Рождение музея» описывает музей как дисциплинарную машину, призванную конструировать общие нормы социального поведения посредством просветительных функций²²³. В определенном смысле культурное учреждение музея решает задачи социального менеджмента. Благодаря Беннетту мы можем, помимо архитектурных артикуляций дискурсивной власти в музее, узнать и о производстве субъективностей/социальных позиций, производимых этим дискурсивным аппаратом. Беннетт идентифицирует трех субъектов, производимых галереей или музеем. Первый — патрон музейных институций. Вторые — ученые и кураторы: технические эксперты, которые операционализируют дискурсы культуры и науки в своих классифицирующих и демонстрирующих практиках. Третий субъект — это посетители, в отношении которых применяются практики дисциплинирования, просвещения, оцивилизовывания. Добавим, и в отношении друг

друга посетители музея также осуществляют практики дисциплинирования, воспроизводя социальную норму. Визуальные и пространственные аспекты музея или галереи определяют путь посетителя, что встроено в дизайн, призванный регулировать социальное поведение послушных тел. Для посетителя устраивается своего рода образовательный спектакль с нормами поведения, которые заданы запретами на неподобающее поведение, пространственной маршрутизацией, организацией приседаний на скамьях перед особо ценными, достойными рассматривания объектами. Эти нормы привнесены извне другими — фукодианская мысль о дисциплинировании глазами других посетителей, исходя из представлений о должном поведении в этом месте.

В случае инсталляции Хельнвайна мы покидаем пространство музея или галереи, для входа в которые нужно заплатить и иметь как минимум желание их посетить, то есть обладать диспозицией на знакомство с искусством, и выходим в открытый город. Этим жестом обнажается несколько стратегий художника, провоцирующего зрителя на эмоции:

- технология производства образа (плоскость билборда, обычно занятого рекламой или справочной информацией): вместо ожидаемого приятно-увлекательного потребительской мечтой образа — шокирующие фотографии детей;
- уход от галерейной интенции кураторов выстроить семиотическое пространство выставки, когда смыслы определены и названы, маршруты проложены;
- утверждение или контроль над своей семиотической системой через название и пиар-сопровождение и в итоге свертывание институционального, в смысле Фуко, давления музейной машины на производство дискурсивного «знания»;
- вторжение размерностью (фотографии видны с разных ракурсов издали) и темой в рутинный маршрут пешехода (горожанина, туриста), которое оказывается дискурсивно-

агрессивным.

Готфрид Хельнвайн в этом смысле не увлекает зрителя, а пробивается к нему, не готовому к теме и отклоняющему свой взгляд, но вынужденному смотреть.

Роль аффективной риторики в производстве аффекта

Проблематизируя понятие «агента, который свободен для убеждения», работа Мориса Чарланда развивает утверждение Кеннета Берка²²⁴ о том, что идентификация с высказыванием, предложенным нарративом, может происходить «спонтанно, интуитивно, даже бессознательно»²²⁵. Изучая эти тонкие манипулятивные риторики, Чарланд стремится описать возникновение агента в политическом и историческом контексте, агента, который, возможно, не полностью свободен и открыт для любого рода влияния из-за того, что он уже был определенным образом сформирован как агент. В конечном счете Чарланд сформулировал свою теорию конститутивной риторики, предположив, что ритор, по существу, включает персонажей в национальное и политическое повествование, приобретающее характер социализации²²⁶.

В этом же направлении работает и Дженни Райс, которая также ставит под сомнение понятие автономных индивидов, легко подверженных убеждению, и утверждает, что убеждения обычно не находятся в режимах «статик или свидетельств» и не совсем рациональны²²⁷. Тем не менее она идет дальше Чарланда, обращаясь к пространству, материальной среде и телесным реакциям, формирующим убеждения агента во взаимодействии с символами. Таким образом, в поисках альтернативы трансцендентальному и рациональному субъекту Дженни Райс опирается на междисциплинарные работы Сары Ахмед²²⁸ и Терезы Бреннан²²⁹ о производстве аффекта индивида и полагает, что убеждения развиваются скорее как совокупность «частных

обсуждений» и «внешних наложений», которые накапливаются в опыте и включают в себя эмоции, ощущения, телесность, символы и дискурсы²³⁰. Другими словами, аффект, по мнению Райс, следующей в этом за Брайаном Массуми²³¹, — это своего рода внекультурное, иногда неожиданное движение тела, подобное настроению или чувству, возникающее как ответ на вызов. Если убеждения складываются в условиях ситуационных ограничений, полагает Райс, а формулирование убеждений включает в себя речевые реакции, которые не всегда нарративизируемы, то, безусловно, риторику убеждающего нарратива стоит изучить более подробно.

Позиция Дженни Райс здесь аналогична позиции, присутствующей в других недавних работах, посвященных критической культурной теории и исследованиям риторики. Так, Дайан Дэвис предлагает заменить понятие «дискурсивной идентификации» Берка «аффективной идентификацией»²³², отыгрывая тем самым мысль о том, что идентификация происходит внутренне еще до влияния дискурса. Таким образом, позиционирование аффективно-конститутивной риторики как продолжения теории Мориса Чарланда означает движение за пределы дискурсивности и попытку объяснить, как материальные миры биологических тел проявляют аффекты в пространствах и как политизируются.

До сих пор определение аффекта казалось затруднительным. Его различные определения направлены на трансформацию представления о том, что «субъективность понимается как набор более или менее четко определенных позиций в семиотическом поле», но не всегда проясняют, что принимать во внимание или как обсуждать такие сущности²³³. В риторике и критической культурной теории определения аффекта в значительной степени зависят от определения этого термина, данного Брайаном Массуми. Однако язык «влияющих тел», «интенсивностей» и «преднарративизированных» эмоций может казаться слишком

расплывчатым, слишком делезианским, чтобы быть полезным. Как отмечает Лоренс Гроссберг, аффект может быть использован как «магический» термин, «который не осуществляет более трудную работу по определению модальностей и аппаратов», и в будущем будет важно отличать его «влияние от других видов несемантических эффектов»²³⁴. Роберт Сейферт представляет аффект как совместное взаимодействие тел, которые биологически и символически реагируют друг на друга, например, когда один человек видит скорбное выражение лица у другого²³⁵. В самом деле, определить аффект более узко оказывается довольно проблематично, потому что аффект является внутренним феноменом, может колебаться ниже уровня полного осознания или быть просто более сложным и разбросанным, чем его описывают отдельные определения²³⁶.

Можно подытожить, что рассмотренные теории аффекта, по-видимому, предполагают, что материальная экспозиция артефактов становится аффективной через вовлечение в опыт, то есть онтология аффекта неразрывно связана со звуками, запахами, материальными предметами и символами. Размышление об аффекте, таким образом, предполагает, что он может быть проанализирован путем рефлексии о физических состояниях внутри конкретных ситуаций (или путем изучения телесной реакции на них). Разумеется, такой подход не может решить каждую проблему с развертыванием термина «влиять действием» (to affect), но, возможно, предпочтительнее утверждать, что аффект — это воплощенная (embodied) содержательная риторика, которая затрагивает аудиторию. Аффективная риторика может возникать как внутреннее взаимовлияние символических структур и циркулирующих дискурсов.

Кейс: Афганский музей

Разницу в технологиях производства аффективной риторики

различными субъектами нарратива можно наглядно увидеть, сравнив небольшой музей «Государственный выставочный зал истории войны в Афганистане» в московском районе Перово²³⁷ и фрагмент экспозиции Музея Победы на Поклонной горе, посвященный участию СССР и Российской Федерации в локальных войнах²³⁸. Первый музей целиком посвящен Афганской войне и создан усилиями самих ветеранов, лишь позже получив поддержку Департамента культуры Москвы и став муниципальным. Второй создан профессиональными музейными работниками и является частью большого федерального проекта, играющего центральную роль в мемориализации Великой Отечественной войны музейными средствами.

Экспозиция музея в Перове выстроена через призму воспоминаний участников войны. Ее смысловые фрагменты отделяются друг от друга разными цветовыми решениями — красное, черное, хаки, — каждое из которых имеет разную аффективную тональность, соответствующую тональности визуального повествования. Так, советская политическая реальность представлена в нем в красном цвете (в виде стилизованного «красного уголка» советских времен) и с изрядной долей иронии. Это пространство, наполненное бесконечными вымпелами, знаменами и памятными знаками, с небольшим бюстом Ленина по центру, представляет собой образ советского государства как формального, симуляционного, бюрократического, воспроизводящего себя с помощью выхолощенной однообразной символики. Таким образом, пространство, помещенное по «эту сторону пограничного столба», оказывается не безоблачными картинками мирной жизни, а своего рода политическим симулякром. Именно так оно выглядит с позиции субъектности «простого солдата», попавшего в ситуацию военного конфликта в результате не вполне ясного ему, привычного, но и отчужденного политического механизма, управляющего его жизнью.

Напротив, в государственном Музее Победы мотивы иронии не

только не присутствуют — они принципиально невозможны, поскольку предельно чужды воспроизводимой в нем аффективной риторике. Подразумеваемым субъектом музейного повествования служит не «простой человек», индивидуум, а коллективная общность, неотделимая от государственных проектов и интересов.

И если в «Выставочном зале» Афганская война осмысляется и репрезентируется как отдельное историческое и аффективное событие, то в Музее Победы она лишь часть большой экспозиции, огромного военного нарратива, предназначенного для того, чтобы быть центральной точкой сборки современной российской идентичности. При этом — часть слегка маргинальная: этот фрагмент экспозиции вынесен за пределы основного здания музея в помещение небольшого военного самолета АН-12, то есть является одновременно площадкой для содержательного рассказа и демонстрацией военной техники. Таким образом, история Афганской войны оказывается содержательно и стилистически выключенной из общего пространства: самолет находится на внешней площадке музея, причем на самом ее краю, и размещен в ряду других единиц военной техники (боевых вертолетов, самолетов, орудий и т. п.), выставленных для обозрения. Эта часть экспозиции выполняет две задачи — демонстрации собственно самолета (который сам по себе является историческим объектом и действительно был задействован в Афганистане для перевозки боевых частей на позиции, а раненых и убитых — обратно на родину), и коммеморации событий, связанных с длинной в истории СССР военной операцией.

Внутреннее пространство самолета выстроено отчасти в соответствии с принципами интерактивности — осмотр боевой техники всегда представляет собой некоторое развлечение, «игру в войну». Так, желающие могут осмотреть открытую кабину пилота с пультом управления, стеллаж с орудийными патронами в хвосте и т. п. Содержательная информация располагается только на стендах, размещенных по внутренней поверхности борта самолета,

над иллюминаторами: с одной стороны — преимущественно сведения о составе войск, а также список награжденных высшими наградами, с другой — историческая хроника, отображающая ход военных событий, иллюстрированная фотографиями и несколькими коллажами. Это достаточно камерное пространство, вмещающее в себя лишь небольшие группы зрителей. Более того, осмотр самолета позволяет только в составе организованной экскурсии с экскурсоводом, а экскурсии проводятся лишь в теплое время года (помещение самолета не отапливается). Таким образом, в течение почти полугода доступ к экспозиции закрыт, что лишний раз показывает ее факультативный характер по сравнению с основным корпусом музейного нарратива и созданного для него пространства. Риторическая политика здесь выражается в том, что Афганская война — не то, чего следует стесняться или скрывать, но она всегда находится на периферии исторического зрения, в тени более однозначных и героических свершений.

В музее в Перове не представлены в явном виде никакие причины, вызвавшие афганский военный конфликт, что выглядит совершенно естественно — для рядового участника событий война «просто случилась», и в качестве ее оправдания представлены лишь несколько листов газет, говорящих о «защите интересов Родины». В музее на Поклонной горе, напротив, приводится полный текст документа советских времен, сообщающего о перевороте в Афганистане и необходимости защищать границы СССР от возможных последствий этого переворота. Документ при этом никак не комментируется, сформированный экспозицией нарратив не предполагает никакой критической дистанции. Управление аффектами всегда предполагает своеобразную игру с оптикой, с помощью которой отдельные содержательные единицы экспозиции выдвигаются на передний план, а другие если даже и не маскируются, то остаются в тени, на периферии восприятия. Так, для перовского музея «защита интересов Родины» представляет собой контекст, необходимый для придания военной операции,

оборвавшей многие жизни, какого-то смысла, но на переднем плане присутствуют отдельные люди — солдаты и офицеры: их письма, фотографии, личные вещи. В экспозиции Музея Победы фотографии также присутствуют, но они служат лишь иллюстрацией большого исторического нарратива: на отдельных стендах подробно описываются разные этапы боевых действий, а также состав «ограниченного контингента советских войск в Афганистане» по родам войск. Это чистый случай институционального нарратива, в котором задачи мемориализации полностью подчинены идеологическим задачам доминирующей версии военной истории.

В обоих музеях определенную эмоциональную проблему представляет собой отображение образа врага — ему препятствует отсутствие непротиворечивого идеологического дискурса, с помощью которого этот образ можно было бы выстроить. В перовском музее репрезентация противника носит скорее нейтрально-краеведческий характер: если присмотреться, можно увидеть несколько антисоветских листовок на английском, какие-то документы на языке пушту (не сопровождаемые переводом) и неподписанную фотографию Ахмада Шаха Масуда. Но эти отдельные «штрихи к портрету врага» перемешаны с просоветскими афганскими плакатами и просто этнографическими экспонатами — четками, засушенными цветками хлопка, огромным Кораном и т. п. Таким образом, война показана как абстрактные военные действия на некоей экзотической территории, увиденные глазами обычного солдата, которому в руки попадают отдельные предметы, принадлежащие то ли противнику, то ли просто местному населению. О мотивации, идеологии, потерях противоположной стороны не говорится практически ничего. Через этот прием экзотизации и смешения воюющих сторон достигается эффект остранения и, соответственно, снятие проблемы вины и ответственности за участие в военных действиях.

В музее на Поклонной горе нет даже такой урезанной

репрезентации противника; вместо этого есть стенд, посвященный советско-афганским отношениям в XX веке. Центральное место на этом стенде занимает фотография обнимающихся и улыбающихся друг другу Юрия Андропова и Бабрака Кармаля, на остальных снимках показана помощь СССР Афганистану: советские врачи в афганском центре матери и ребенка, советские строители, обучающие афганских коллег, груды зерна на элеваторе, присланные в Афганистан в качестве гуманитарной помощи, и т. п. Таким образом, афганская сторона представлена только через официальные пропагандистские фотоматериалы и только в образе «младшего брата», реципиента товарищеской заботы. В конце стенда скупо говорится об «осложнении обстановки» в Афганистане в 1979 году, в результате которого и было принято решение о вводе советских войск. Вторая воюющая сторона остается полностью невидимой, она не присутствует в нарративе, то есть эмоционально обнуляется, и это «обнуление» соответствует сдержанно-торжественной, слегка отстраненной тональности, с которой ведется повествование о действиях советских войск на разных этапах этой войны.

Далее, в перовском музее представлена своего рода «этнография войны», то есть ее овеществление в виде определенного набора «военных предметов», среди которых оружие, противопехотные мины, автоматы, штык-ножи, артиллерийские стволы, модели танков и БТР, письма, советские инвалютные чеки (оплата за зарубежную командировку), похоронки, награды, трофеи — всего порядка 500 единиц хранения. Истории Афганской войны здесь нет, есть ее образ в целом. Любопытно помещение в центр одного из стендов именно чеков — хотя и на очень скромные суммы. Чеки, то есть оплата военных действий, были одним из непроговариваемых, но важных аспектов участия в Афганской войне, особенно для офицеров. В данном случае чеки фигурируют в качестве личных вещей погибшего солдата, и важную роль в музейном нарративе играет как раз

ничтожность суммы — 20 рублей, 10 копеек, — которые выглядят в этом контексте как цена человеческой жизни.

В музее на Поклонной горе такая этнографическая, бытовая фактура практически отсутствует, но поскольку экспозиция, состоящая из одних официальных документов и исторических фактов, была бы аффективно очень бедной, эта проблема решается за счет фрагментарного воспроизведения внутреннего устройства типового военного самолета — скамеек вдоль стен, некоторого количества ящиков из-под оружия, а главное — нескольких манекенов в военной форме, «населяющих» его внутреннее пространство. Удивительным образом они лишены лиц, хотя сидят в естественных, живых позах, то есть являются не восковыми фигурами, как это часто принято в современных музеях, а именно манекенами, которым военная одежда заменяет личностные признаки. Такого рода деперсонализация поддерживает обобщенный, острабяющий характер военного нарратива, характерного для этого музея, — каждый солдат является не личностью, но лишь представителем своего государства, выполняющим определенную военную задачу. Однако есть одно удивительное исключение: одна из присутствующих в экспозиции фигур не сидит на скамейке, но лежит на носилках с забинтованной головой, изображая раненого, — и у него есть лицо: между бинтами в потолок самолета смотрят вполне реалистично изображенные глаза. Таким образом, когда речь заходит о потерях и страданиях, самый выверенный пропагандистский нарратив дает определенный аффективный сбой: раненый, страдающий человек не может быть изображен как безликий манекен, у него появляется условная индивидуальность, без которой невозможно вызвать сочувствие у зрителя.

Центральная зона и аффективный фокус перовского музея — это стена скорби. Некоторые из павших на войне удостоены специальных фрагментов экспозиции, но основная их часть — погибшие из московского района Перово, в котором находится

музей, — уравнены в виде галереи фотопортретов — черной панели на светлой стене. Эффект сопричастности достигается также за счет простого, но удачного эмоционального решения: в центре между фотографиями павших находится зеркало такого же формата, что и фотографии. Таким образом транслируется четкое послание — ты мог бы быть среди них. Это ход аффективной идентификации, помещающей посетителя уже не в пространство войны как исторического эпизода, но в пространство солидарности, эмоционального сопереживания.

В Музее Победы на Поклонной горе подобная задача вообще не ставится. Уважение к памяти о погибших там передается чисто символическими средствами: уже на выходе из самолета можно увидеть маленький монитор с Вечным огнем, большую фотографию, изображающую множество плотно стоящих друг к другу высоких зажженных свечей, напоминающих церковные, на фоне нечеткого силуэта афганских гор, и очень крупную фотографию солдата с автоматом, скорбным жестом снявшего каску — на самом деле это не живой человек, а памятник. Взятый в цельности, этот коллаж рисует предельно деперсонифицированную картину поминовения, репрезентированную через средства церковной символики и государственной монументальной пропаганды. Война, на которой мы ничего не знаем о противнике, представленная через нарратив, в котором призванные на службу солдаты называются «контингентом» и изображены в виде безликих манекенов, может мемориализироваться лишь таким способом, в котором индивидуальная скорбь заменяется сугубо институциональными аффективными символами²³⁹.

Заключение

В статье мы попытались показать на примере трех отобранных кейсов различными способами формулируемый запрос на

тематизацию эмоций и аффекта в новой культуре коммеморации. Прежде всего он связан с девальвацией пафосной монументальности и разомкнутым фреймом институционального нарратива, который ранее надлежало усваивать и с которым следовало идентифицироваться. Современная культура коммеморации в гораздо большей степени вовлекает посетителя/зрителя мемориальной институции или ландшафта в процесс совместного создания или подкрепления того или иного нарратива о прошлом. Более того, в этом процессе оказываются задействованы и новые аффекты, с точки зрения современной теории включающиеся в процесс идентификации еще до ознакомления с дискурсом. Поэтому как теоретически, так и инструментально эта точка зрения открывает перспективу новым форматам музеефикации. Перформативные практики в музее и вне его обращаются ко всему спектру сенсуального опыта индивида, пробуждая эмоции, вызывая аффекты, подкрепляя внедряемые дискурсы этими дополнительными ресурсами.

На примере институционализированного Мемориала синти и рома в Берлине было показано, что хотя позиция автора (Дани Каравана) по поводу невыразимости травмы связана с непафосной эстетикой мемориализации опыта геноцида, в то же время она предлагает посетителю испытать целый спектр эмоций благодаря переживанию сенсуального опыта — от визуального до звукового и вещно-пространственного — с ясно выраженными моральными оценками.

В неинституционализированной инсталляции Хельнвайна «Селекция» автор осуществляет интервенцию в открытое городское пространство с темой мемориализации. В этом проекте он осуществляет радикальную пересборку эмоционально мобилизующей темы социальных отборов и их фильтров, имеющих следствием социальные иерархии и насильственные режимы. Спонтанное аффективное вовлечение жителей города в тематизацию социального отбора имеет характер провокации,

поскольку означенный институциональный нарратив разомкнут и навязан.

Часть экспозиции музея на Поклонной горе, посвященная войне в Афганистане, в совокупности своей коллекции артефактов и режимов маршрутизации может отыграть возможность социального и политического аффекта, который был мобилизован в качестве своеобразной риторики военного тела. Эти артефакты транслируют непосредственность, с которой они обращаются к телу, и создают «политический аффект» — ощущение, которое структурировано и дополнено более крупным повествованием о динамике военных действий. Что касается Афганского музея, то в нем практики для посетителей, особенно школьников и молодежи, действуют как содержательная риторика, то есть организуют посетителей в определенную группу, оформляя ее нарративно как коллектив продолжателей дела и наследников идеологии, в соответствии с которой группа может или должна чувствовать себя общностью.

Размышляя о непосредственном опыте посещения музея, мы можем описать, как развивается спонтанный и сформированный аффект, как он возникает из локально расположенной окружающей среды, смешивающей физическую реакцию и уточненное риторическое сообщение. Аффект вполне может направляться через хорошо обоснованные дискурсы, но эти дискурсы не могут быть полностью определены или конкретизированы. И в этом случае, поскольку эти дискурсы смешиваются с личными документами, идеологическими посланиями давно ушедшей эпохи, политическими лозунгами, визуальными и прочими эффектами, посетителям музея предлагается взять на себя соответствующие действия и роли — дискурсы имеют потенциал породить новые аффекты, как ружье, висящее на стене. Таким образом, аффект будет порожден, если его поощряли определенным образом в риторически подготовленной и морально означенной социальной и материальной среде.

Почувствовать права человека: аффект в музеях памяти

Дарья Хлевнюк

В последние несколько десятилетий появился новый формат исторических музеев — так называемые мемориальные музеи²⁴⁰, или музеи памяти²⁴¹. Исторические музеи обычно посвящены истории побед, в них отражено славное прошлое государства. Музеи памяти — наоборот, посвящены трагической, часто недавней истории. Основная функция исторических музеев — образовательная. Музеи памяти хотя и рассказывают об исторических событиях, но на самом деле посвящены проблемам настоящего — памяти о трагедиях, преодолению трудного прошлого, переходу от авторитарных режимов к демократическим, подготовке материалов для расследования государственных преступлений, защите прав человека. В исторических музеях часто бесстрастно представляют факты и выставляют артефакты. В музеях памяти, напротив, нередко используют разные средства для того, чтобы вызвать у посетителей эмоции. Эта статья посвящена использованию аффекта в музеях памяти: какими средствами достигается эмоциональное вовлечение посетителей, зачем оно нужно и почему эмоции важны для разговора о правах человека.

Музеи памяти возникли в результате сочетания нескольких факторов, в том числе вследствие появления новой культуры памяти. Возникшую коллективную память исследователи называют глобальной, мировой, транснациональной и транскультурной²⁴². Эта культура памяти начала складываться после окончания Второй мировой войны, когда стало широко известно о Холокосте. История

Холокоста послужила важным фактором для двух направлений в развитии новой культуры памяти. Во-первых, на Нюрнбергском процессе была сформулирована концепция нового вида преступлений — преступления против человечности. Эта концепция легла в основу идеологии прав человека, а Нюрнбергский процесс стал образцом для аналогичных судебных процессов, связанных с нарушением прав человека в других странах. Во-вторых, память о Холокосте стала образцом для формирования памяти о других трагических событиях²⁴³. Большую роль в распространении этого формата памяти о трудном прошлом, конечно же, сыграла глобализация. Распад СССР и окончание холодной войны также оказали свое влияние, ведь в результате исчезла биполярная модель мира, государства вспомнили о старых конфликтах, а множество стран бывшего СССР и социалистического блока столкнулись с задачей перехода к демократии, необходимостью разобраться со своим трудным прошлым и найти новые основы для солидарности.

Переход от старой культуры памяти к новой больше всего заметен в том, какие сюжеты и события оказываются важными. Старая культура памяти — национальная память, нацеленная на создание и поддержание национальных государств²⁴⁴. Поэтому национальная память в основном отбирала положительные истории, мифы о «золотом веке»²⁴⁵; ее основными персонажами были победители (например, полководцы), а формами сохранения памяти — монументы вроде триумфальных арок. Новая культура памяти, напротив, интересуется историей трагедий. В центре ее внимания — повествования о жертвах и преступниках. В отличие от национальной, космополитическая память ставит в центр не государства, а людей; не национальные интересы, а права человека²⁴⁶.

Разговор о трудном прошлом, таким образом, — это практически всегда разговор о правах человека. А музеи памяти — не только исторические музеи, но и музеи прав человека. Но почему для обсуждения прав человека в формате музеев важны эмоции?

Зачем использовать аффект в музейных экспозициях? Прежде чем перейти к этим вопросам, мы обсудим особенности музеев памяти, а затем то, как именно в них достигается эмоциональное вовлечение посетителей.

Музеи памяти

Музеи — один из наиболее привычных форматов сохранения памяти. Музеи как культурные институции появляются тогда же, когда начинается активное формирование наций. Коллекции искусства, археологические артефакты и другие ценности были доступны лишь узкому кругу элит. Открытие музеев и, соответственно, предоставление доступа к этим ценностям широкой публике — акт демократизации культуры, работающий на создание нации²⁴⁷. Бенедикт Андерсон писал, что музеи — краеугольные камни наций²⁴⁸. Общая история, рассказываемая в музеях, объясняет людям, что между ними общего, почему они объединились в одну нацию, каковы их общие корни и какова их общая идентичность. Даже теперь, когда под воздействием глобализации границы многих национальных государств уже не так заметны, музеи важны для обозначения национальной идентичности, мест нации в регионе и в мире²⁴⁹.

Следуя за изменениями культуры памяти, стали меняться и музеи — постепенно начали формироваться музеи памяти²⁵⁰. Барбара Киршенблатт-Джимблетт замечает, что музеи больше не могут быть только местами, где история празднуется, они должны стать пространствами для трактовки темных сторон истории²⁵¹. Музеи Холокоста в Иерусалиме и Вашингтоне, Еврейский музей в Берлине, мемориал Кигали в Руанде, музей в Хиросиме — музеев памяти множество и становится еще больше. На основе существующих исследований можно выделить три ключевых принципа организации музеев памяти²⁵²:

1. Музеи памяти не только показывают посетителю артефакты

и сообщают исторические факты. Их экспозиции обращены к эмоциям посетителей. За счет дизайна, архитектуры, искусства, видео и фото, театральных элементов достигается эмоциональная реакция.

2. Повествование в музейной экспозиции ведется в основном от лица жертв: посетителю предлагается перестать быть сторонним наблюдателем и представить себя на их месте. Часто жертвы описываются как отдельные личности, а не просто как группа: посетители узнают их имена, видят лица на фотографиях, читают истории из их жизни.

3. Идея экспозиции не только в том, чтобы рассказать о прошлом; ее этический посыл для настоящего и будущего в том, что важно отстаивать права человека, а темные страницы истории не должны повториться «никогда снова».

В этой статье мы рассмотрим подробно первый принцип организации музеев памяти, а также его связь с оставшимися двумя.

Использование аффекта в музеях памяти

В музеях памяти используются разные способы эмоционального вовлечения посетителей. Нельзя сказать, что другие виды музеев никогда не работают с аффектом. Отличие музеев памяти заключается в их целях, о которых мы поговорим ниже. В этом разделе мы обратим внимание на техники и средства создания аффекта. Многие из этих приемов активно используются в музеях Холокоста (Яд Вашем, вашингтонском Мемориальном музее Холокоста, Еврейском музее в Берлине), а затем распространяются в другие страны — так же как и память о Холокосте стала образцом для памяти о других трагических событиях. Мы будем приводить примеры как из музеев Холокоста, так и из других музеев: некоторые из них почерпнуты из существующих исследований, какие-то взяты из личных наблюдений. В этом разделе мы классифицируем их по типу

средства выражения: создание аффекта с помощью архитектурных решений, выставленных в музее артефактов, приемов повествования в музейной экспозиции, театральных эффектов, фото- и видеоматериалов. В заключительном разделе мы обсудим, зачем эти приемы нужны и что между ними общего.

Архитектура

Выбор места для музея памяти — уже нетривиальная задача. Отнюдь не всегда такие музеи создаются на уже существующем месте памяти, как в случаях музеефицированных концентрационных лагерей, тюрем или зданий спецслужб. Например, ни Яд Вашем, ни Музей Холокоста в Вашингтоне по понятным причинам не могли быть созданы в аутентичном пространстве. Тем не менее места для их строительства тщательно выбирались: например, вашингтонский музей находится на Национальной аллее в центре города, рядом с главными общенациональными монументами и другими важнейшими американскими музеями.

Более того, сама архитектура таких музеев должна создавать ощущения, способствующие пониманию трудного прошлого, памяти о котором посвящен музей. Яркий пример такой архитектуры — Еврейский музей в Берлине. Его автор, Даниэль Либескинд, использовал архитектуру как метафору жизни европейских евреев в начале XX века. Спустившись на первый, подземный этаж экспозиции, посетитель оказывается перед выбором: идти по коридору эмиграции или по коридору, ведущему к башне Холокоста. Эти коридоры символизируют выбор, с которым столкнулись многие еврейские семьи. Оба пути расположены под наклоном, поэтому идти по ним достаточно трудно. Похожим образом устроена экспозиция музея в Хиросиме, где посетителю надо спуститься из одного музейного пространства в другое. При этом посетители испытывают ощущение, как будто их «сносит

с эфирных вершин гуманизма в адские глубины человеческих страданий»²⁵³.

Расположение артефактов и фотографий также используется для того, чтобы создать у посетителя неудобные, неприятные ощущения. В Яд Вашем пространство почти всегда симметрично, предметы расположены привычным для глаза образом. Но те фотографии, которые кураторы хотели выделить — например, фотография с марша смерти, — расположены под непривычным углом, как будто они могут в любой момент упасть на посетителя, что создает ощущение опасности²⁵⁴.

Другой прием, который Либескинд использует в берлинском Еврейском музее, — это создание пустот. В пространстве музея посетитель сталкивается с несколькими типами пустот. В башню Холокоста, например, можно зайти: высокое, неправильной формы помещение, в котором действительно ничего нет, очень неудобно; оно напоминает холодную и темную тюремную камеру. Такое помещение Либескинд называет «опустошенная пустота», то есть пустое пространство, в которое можно попасть²⁵⁵. Но есть в музее и те пустоты, в которые попасть нельзя: узкие окна, через которые посетители видят другие музейные пространства. Как объясняет архитектор, эти пустоты важны для него, потому что напоминают ему о посещении одного из еврейских кладбищ в Берлине. Там он увидел пустые надгробья, поставленные богатыми семьями. Здесь должны были быть выгравированы имена представителей следующих поколений²⁵⁶.

В Яд Вашем окна играют другую роль. Из одного из них открывается вид на бульвар Праведников Народов Мира — аллею, вдоль которой высажены деревья. У каждого дерева прикреплена табличка с именами тех, кто во времена преследования евреев в Европе спасал их, несмотря на опасность для собственной жизни. Это окно на бульвар олицетворяет свет надежды во тьме трагедии Холокоста. Посетитель может увидеть, что даже в такие черные времена были люди, которые не поддались злу, герои своего

времени²⁵⁷.

Цвет также играет свою роль в подобных музеях. Часто стены в них серые или черные — для создания соответствующего настроения. Также помещения могут выглядеть как бы неотреставрированными, голыми, нарочито непохожими на привычные музейные интерьеры. В Зале свидетелей вашингтонского Музея Холокоста посетитель может заметить болты, двери в индустриальном стиле — все это напоминает о массовом производстве, механизации и рационализации, — но геометрия помещения и перспектива искажены. Как замечают Грейг Крайслер и Абидин Кусно, неподготовленный посетитель вряд ли считает метафору «рационализованного зла» нацизма, однако вся экспозиция музея подводит посетителя к ее пониманию²⁵⁸.

Артефакты

Одна из типичных проблем музеев памяти — недостаток артефактов. С одной стороны, многие трагические события, которым посвящены такие музеи, стирали с лица земли не только людей, но и их вещи. С другой — сами эти события порождали мало вещественных доказательств. В случаях государственного террора или геноцида сохранившиеся артефакты часто принадлежат преступникам, а не жертвам²⁵⁹. Это создает двусмысленную ситуацию, когда кураторам приходится решать, стоит ли наделять ценностью вещи тех, память о ком они бы не хотели хранить.

Наконец, важная особенность вещей, принадлежавших жертвам трагедий, заключается в том, что, как и сами жертвы, они часто обезличены. Очень редко от жертв остаются персонифицированные предметы — как в посвященном терактам 2001 года Музее 11 сентября в Нью-Йорке, где выставлены личные вещи жертв. У каждого из этих предметов был хозяин или хозяйка, их имена известны и указаны в экспликациях. Когда непонятно, кому

принадлежали вещи, используется другой прием — все обезличенные предметы экспонируются вместе. В вашингтонском Музее Холокоста выставлена обувь жертв, и она как бы говорит: «Мы последние свидетели. Мы обувь внуков и дедушек из Праги, Парижа и Амстердама, и от того, что мы сделаны из кожи, а не из крови и плоти, мы избежали смерти в адском пламени»²⁶⁰. Обезличенные предметы жертв выставлены и в музее в Хиросиме: в основном, конечно же, это вещи мирного населения, большинство из которых принадлежало школьникам²⁶¹. Это дополнительно подчеркивает невинность жертв атомного взрыва.

Другая особенность артефактов в музеях памяти — то, что они могут быть эмоционально перегружены. В желании воздействовать на эмоции посетителей кураторы стараются не заходить слишком далеко. Почти никогда в таких музеях не показывают человеческие останки, хотя многие из музеев действуют еще и как мемориалы. Вообще тема демонстрации человеческих останков в музеях памяти поднимает сразу множество вопросов: об их сакральности и необходимости погребения, о том, могут ли кости рассказать о жизни и нужно ли их видеть, чтобы прочувствовать масштаб трагедий²⁶². В некоторых музеях, однако, человеческие останки показывают посетителям. В мемориале Кигали, посвященном жертвам геноцида 1994 года в Руанде, в одном из залов выложены кости жертв. Для Руанды это не уникальный случай, однако, как замечает Эми Содаро²⁶³, благодаря тому что кости выложены аккуратно и симметрично и убраны за стекло, эффект от них куда менее шокирующий. По краям комнаты разложены длинные кости, в центре — черепа. На некоторых заметны повреждения. Фоном звучит аудиозапись с именами жертв геноцида.

Вместо останков жертв могут быть выставлены другие предметы, которые, впрочем, свидетельствуют о том же: в живых не остался никто. В музее в итальянской Устике, посвященном памяти жертв авиакатастрофы над Тирренским морем в июле 1980 года, выставлен тот самый самолет: он собран из 2000 обломков,

найденных на месте трагедии. Посетители, скорее всего, представляют, каково было лететь на этом самом обычном самолете и не знать, что с ними случится²⁶⁴.

Нарративные приемы

Музеи памяти — это нарративные музеи. Иными словами, их цель не столько в том, чтобы сохранить те или иные предметы или рассказать посетителям о фактах, сколько в том, чтобы рассказать историю и вовлечь посетителей в это повествование, способствуя возникновению у них чувства сопереживания и эмпатии. Поэтому эмоциональное вовлечение посетителей часто достигается не только самими предметами, фотографиями или другими объектами, но и их соотношением с музейным нарративом. Один из ключевых приемов заключается в том, чтобы заставить посетителя почувствовать себя на месте кого-то из действующих лиц, обычно — жертв.

В Вашингтонском Музее Холокоста посетитель периодически смотрит на события не со стороны отвлеченного наблюдателя, пришедшего в музей спустя десятилетия после окончания событий, которым посвящена экспозиция, но со стороны их участников. В начале, при входе в экспозицию, каждый может взять «паспорт», личную карточку одной из жертв. В этом паспорте дана краткая информация о человеке, а затем несколько страниц посвящены тому, что с этим человеком происходило на разных этапах нацификации Германии, преследования евреев и представителей других социальных групп, во время войны и так далее. Среди тех, с кем посетитель может идентифицироваться, есть и восточноевропейские, и западноевропейские евреи, свидетели Йеговы, гомосексуалы, цыгане и другие пострадавшие²⁶⁵. Таким образом, каждый посетитель имеет возможность посмотреть на историю Холокоста как на историю своего персонажа, то есть через призму личного измерения, связи с жизнями конкретных людей.

В другом зале того же музея посетителю предлагается сменить перспективу и увидеть события с точки зрения вовлеченных наблюдателей, американских солдат: документальная пленка, снятая ими в концентрационных лагерях, показана так, что посетитель как будто сам вместе с солдатами входит в эти лагеря²⁶⁶.

Перформанс

Театральные элементы стали привычными для современных музеев. Многие исследователи даже считают, что лучшей метафорой для изучения музеев теперь является «перформанс»²⁶⁷. В музеях памяти также используются перформативные элементы: посетители в таких ситуациях как будто переносятся на сцену, внутрь театральной постановки.

В вашингтонском Музее Холокоста почувствовать себя на месте жертвы можно не только благодаря ее паспорту, но и представив себе, что вы побывали в концентрационном лагере. В одном из залов воссоздана обстановка немецкого лагеря; эта декорация окружена картинами боли, пыток, деградации. Посетитель вживается в роль жертвы не только на уровне знания, понимания индивидуальных историй, но и на уровне личного опыта — насколько это возможно в условиях музея²⁶⁸. В музее «Дом террора» в Будапеште воссоздана пыточная камера Управления государственной безопасности²⁶⁹. В Музее прав человека в Атланте тоже предлагают почувствовать себя героями повествования — чернокожими активистами, которые боролись против дискриминации в публичных местах. В одном из залов воссоздана типичная барная стойка американского придорожного кафе. Посетители могут сесть за нее и надеть наушники. Закрыв глаза, можно и правда представить себя на месте этих активистов: стулья трясутся, в наушниках слышны крики, оскорбления и звуки ударов. Не каждый посетитель музея дослушивает запись до конца — становится страшно, хочется встать и уйти.

Использование звука часто дает достаточно сильный эффект. В нью-йоркском музее, посвященном памяти жертв терактов 11 сентября, один из самых эмоционально сильных экспонатов — телефоны. Сняв телефонную трубку, посетитель может услышать реальные записи, оставленные пассажирами захваченных самолетов на автоответчиках их родных и друзей. Здесь посетитель представляет себя уже не столько жертвой, сколько родственником жертвы, который слышит последние слова своего близкого.

Более сложный перформанс создан в музее в Хиросиме. Здесь посетителей пытаются заставить взглянуть на себя как на активного члена общества, понять свои установки, стереотипы, предубеждения. Посетителям предлагается с помощью интерактивной панели связать социальные установки, которые сформировались в Японии в начале XX века, с повседневными предметами, выставленными в том же зале. Когда после этого упражнения посетители проходят в следующий зал, перед ними оказывается дверь, за которой — кривое зеркало. Как пишет Ейка Таи²⁷⁰, видя себя в этом кривом зеркале, люди должны задуматься о том, что они тоже дискриминируют кого-либо, считают какие-то группы ниже себя.

Некоторые приемы работают не для всех посетителей, а только для отдельных групп. На полу Музея Шестого квартала в Кейптауне, посвященного уничтоженному во времена апартеида району, нарисована карта квартала. Когда туда приходят бывшие жители района, они, конечно, видят в этом рисунке не просто карту, а свою жизнь, потерянных соседей и родственников — все, что стало для них основными символами апартеида²⁷¹.

Фотографии и видеозаписи

Музейные кураторы не всегда воспринимали фотографии всерьез. Вероятнее всего, как замечает Пол Уильямс, это связано с тем, что, в отличие от других артефактов, которые

невоспроизводимы (в противном случае мы имеем дело с копиями), аутентичные фотографии — всегда копии²⁷². В музеях памяти, впрочем, фотографии — часто единственные свидетельства событий. С другой же стороны, многие фотографии настолько ужасны, что возникает вопрос, стоит ли их выставлять. Просмотр таких фотографий может огорчить посетителей, показ некоторых фотографий может считаться в принципе неэтичным. Наконец, с третьей — именно эти документы вызывают у посетителей сильные эмоции. Такие эмоции вызывает, например, документальный фильм «Хиросима: молитва матери», который показывают в музее в Хиросиме. Сначала в видео показывается город до уничтожения атомной бомбой, затем — после. Внимание акцентируется на ужасных последствиях трагедии: разрухе, болезнях, результатах радиации²⁷³.

Другой типичный прием использования фотографий — экспонирование фотографий жертв. В вашингтонском Музее Холокоста один из залов похож по форме на огромный камин. По стенам этого пространства развешаны довоенные фотографии жителей одного литовского города. Население этого города было полностью уничтожено нацистами за два дня²⁷⁴. Дженнифер Хансен-Глюклих²⁷⁵ замечает, что этот зал, «Башня лиц», производит такой эффект еще и потому, что как бы выворачивает наизнанку привычную практику хранения семейных фотографий — обычно они сохраняются в семейных альбомах для будущих поколений, чтобы те помнили свои корни. Здесь же это фотографии, которые потеряли функцию связи прошлого и настоящего — фотографии ушедшего поколения. В Музее «Туольсленг», посвященном жертвам геноцида в Камбодже, также используется практика экспонирования фотографий жертв. Однако там эти фотографии имеют, возможно, еще более сильный эффект: в залах этого музея посетитель видит и останки жертв, и их фотографии. Причем, в отличие от Музея Холокоста, в «Туольсленге» этих фотографий тысячи. «Так количество переходит в качество, придавая этим

фотографиям особый смысл, который можно описать как обобщенную типологизацию. Тысячи фотографий, которые различны и похожи одновременно, создают ощущение, что индивидуальных различий больше нет, а посетитель видит одно лицо, один тип вместо множества разных: тип жертвы»²⁷⁶.

* * *

Музеи памяти есть и в России, например музеи, посвященные репрессиям. В них тоже нередко используются приемы, призванные вызвать у посетителя эмоции, заставив его почувствовать себя на месте жертв. В старой экспозиции московского Музея истории ГУЛАГа, например, в одном из залов на полу расчерчены площади тюремных камер, что позволяет увидеть, как мало места отводилось каждому заключенному. В музее «Пермь-36» сохранили и подготовили для посетителей штрафной изолятор — действительно пугающее зрелище. В Сегежском музее, посвященном Беломорско-Балтийскому каналу, создана художественная инсталляция, которая сравнивает строительство канала и Осударевой дороги (предшественницы канала, построенной Петром I), показывая, что оба проекта созданы с использованием рабского труда, оба — истории не побед, а человеческих трагедий. Тем не менее нельзя сказать, что эта практика в России широко распространена и используется в большинстве аналогичных музеев.

Зачем в музеях памяти аффект?

В музеях памяти используется множество приемов, цель которых — заставить посетителей испытать эмоции, прочувствовать экспозицию музея, а не только понять ее. Создатели музеев используют разные средства для достижения такого эффекта: архитектурные приемы, подбор артефактов и выбор места для них, фотографии и видео, звук, инсталляции и другие способы.

Некоторые исследователи ставят под вопрос использование этих приемов в музеях памяти. Действительно ли возможно перенести личные ощущения жертвы геноцида в витрину музея?²⁷⁷ Не создают ли инсталляции, игры со звуком и другие перформативные и нарративные приемы ощущение посещения Диснейленда?²⁷⁸ Все это важные вопросы, дискуссии вокруг которых, впрочем, скорее поутихли в последнее время. Использование аффекта стало в музеях памяти нормой.

Главный вопрос состоит в том, зачем в музеях памяти вызывать эмоции посетителей. Почему нельзя ограничиться исторической информацией? Мы бы хотели выделить два главных фактора, которые, по нашему мнению, определяют использование аффекта в музеях памяти. Во-первых, это следование принципу «никогда снова». Во-вторых, то, что цель музеев памяти — в распространении идеологии прав человека.

Когда говорят о масштабе трагедии Холокоста, часто приводят слова Адорно о том, что писать стихи после Холокоста — варварство. И хотя считается, что Холокост не стоит сравнивать с другими трагедиями, очевидно, что в разных странах и обществах были другие трагические события, которые вызвали сравнимый по силе шок. Когда 11 сентября 2001 года видео падения башен-близнецов транслировали по всему миру, неужели это не было мировой драмой? В отношении всех этих трагедий, случаев государственного террора, геноцида, терактов, природных и техногенных катастроф можно повторить фразу, ставшую основой для культуры памяти о Холокосте: «никогда снова». Но как передать весь масштаб ужаса этих трагедий и невозможность их повторения тем, кто не был их свидетелями? Здесь на помощь и приходят приемы, вызывающие у посетителей эмоции: тщательный подбор видео- и фотоматериалов, призванный найти самые сильные свидетельства; неожиданное расположение объектов; акцентирование внимания на самых важных артефактах и фотографиях, чтобы подчеркнуть суть произошедшего.

Один из самых сильных образов, используемых в таких музеях и позволяющих отразить суть трагических событий, — пустота. Все эти трагедии уничтожают людей, вещи, места. Они буквально образуют пустоты в истории. Поэтому в музеях памяти так часто показано отсутствие. Пустоты используются и в архитектуре — как в Еврейском музее в Берлине. Выставка одинаковых артефактов, принадлежащих жертвам, но не идентифицируемых, кому именно, — символ того, что этих людей больше не существует.

Фокус на людях — вторая важная особенность, связанная с тем, что музеи памяти занимаются не только историческим образованием посетителей, но и образованием в сфере прав человека. Идеология прав человека тесно связана с космополитизмом: чтобы защищать права людей вне зависимости от того, откуда они, где живут, какое у них гражданство, требуется общечеловеческая солидарность. Так и в музеях памяти — любой посетитель, связан ли он с событиями, описываемыми в музее, или нет, может почувствовать солидарность с жертвами. Для того чтобы стимулировать это чувство, в музеях и используются описанные выше средства. Самые простые — попытка поставить посетителя на место жертвы. Архитектурные приемы заставляют посетителя чувствовать неудобство, страх. Конечно, эти чувства не могут сравниться с опытом жертв, но они способствуют тому, чтобы посетители «включились» в созданное в музее настроение. В музеях появляются инсталляции железнодорожных вагонов, в которых людей отправляли в концентрационные лагеря, или ресторанов, где, сев за стол и надев наушники, легко представить себя афроамериканским активистом, борющимся против расовой дискриминации. Прослушав записи на автоответчиках родственников жертв терактов 11 сентября, трудно не задуматься о том, как тяжело терять родных. Эти приемы работают на то, чтобы создать солидарность между конкретными людьми — жертвами трагедий и посетителями.

Второй тип приемов — это напоминание, что жертвы и посетители — обычные люди, совершенно одинаковые. Тысячи фотографий в Музее «Туольсленг», которые почти что сливаются в одну; кости, выставленные в мемориале Кигали; фотографии жертв в музеях Холокоста и Музее 11 сентября — все эти экспонаты репрезентируют одну и ту же мысль: жертвы и посетители в принципе взаимозаменяемы. Никто не застрахован, любой может оказаться на их месте. Поэтому борьба за права человека вообще — это борьба за себя.

Квир-архив, ЛГБТ-музей и потерянные мальчики: две версии истории сексуальности

Александр Кондаков

Обсуждение гомосексуальности и опыта ЛГБТ (лесбиянок, геев, бисексуалов и трансгендеров) в современной России неминуемо обращается к спору о сексуальных «традициях»²⁷⁹. Недавние законодательные инициативы официально объявили ЛГБТ «нетрадиционными», то есть не только новыми, неизвестными ранее, но и в рамках консервативной идеологии нежелательными, что выражается в попытке исключения дискуссий о гомосексуальности из публичной сферы посредством цензурного закона о «пропаганде». Само понятие «традиции» не отсылает к чему-либо однозначно плохому или хорошему: поскольку традиции изобретаются²⁸⁰, порой их призывают побороть во имя прогресса, а в иных случаях сохранить ради благосостояния — и эти призывы будут явным образом означать противоположные отношения к понятию. В современной России отсылки властных инстанций к «традиции» интерпретируются в позитивном ключе, чтобы риторически подчеркнуть консервативный характер устоявшейся идеологии. В этой связи одним из ответов ЛГБТ может быть попытка стать частью традиции — вписать себя в более общую историю страны. Однако подобный шаг ведет к ассимиляции, потере отличительных черт ЛГБТ, что в текущем контексте может означать полное сокрытие сексуальности.

Подобные дилеммы известны не только в современной России — схожие дебаты велись и ведутся и в других странах. Научная дискуссия о влиянии работы ЛГБТ-сообщества с историей на историческое повествование часто оперирует понятием *квир-архив*. Задача этого текста — предположить примерную трактовку того, что может пониматься под *квир-архивом*. Моей целью не является предложить какой-то конкретный метод в качестве образцового или достойного неперенной репликации в работах других авторов. Скорее я хотел бы инициировать дискуссии о *квир-теории* и ее методах в российском контексте, где вопросы сексуальности имеют сегодня настолько важное значение, что законодатели не перестают создавать новые инструменты ее регулирования²⁸¹. Возможно, подобные дискуссии помогут разобраться в складывающейся ситуации применительно не только к вопросам истории, музейного и архивного дела, но и к знанию о сексуальности вообще.

В самом общем плане *квир-теория* представляет собой постструктуралистский подход к анализу какого-либо предмета. Поскольку *квир-теория* происходит из диалога между критической теорией и ЛГБТ-исследованиями, предметом ее анализа преимущественно являются вопросы, связанные с сексуальностью²⁸²: от более конвенциональных обсуждений опыта геев и лесбиянок до развивающегося в отдельное направление изучения жизни гетеросексуалов. Важно, что предметом анализа *квир-теории* являются прежде всего не сообщества, организованные по какому-либо сексуальному признаку, а отношения власти, делающие эти сообщества возможными. *Квир-теоретики* предлагают интерпретировать любую текущую форму сексуальной и гендерной идентичности в качестве результата отношений власти, пронизывающих общества. Исходя из положений уже складывающегося «канона» *квир-теории*, мое обсуждение *квир-архива* будет неминуемо обращаться к опыту, связанному с сексуальностью.

Поиск возможных трактовок понятия «*квир-архив*» я начну

с прослеживания интеллектуальных связей между квир-теорией и феминизмом. Это позволит предложить первую версию определения квир-архива. Затем я попытаюсь описать более сложную вторую версию квир-архива, учитывающую постструктуралистские критические аргументы о (не)протяженности времени. В последней части текста на основе анализа «Музея истории ЛГБТ в России» и художественного проекта Славы Могутина «Lost Boys» я покажу, как работают мои версии квир-архива на практике. В итоге обе предлагаемые версии могут пониматься как перетекающие друг в друга, если отказаться от жестких рамок данных определений и «квирно» интерпретировать саму возможность определяться.

Версия 1: архив как музей

Многие научные подходы, ассоциируемые с термином «квир», так или иначе основываются на обширной литературе по феминистской теории, и квир-архив не исключение. Феминизм и как интеллектуальное, и как политическое направление существенно повлиял на квир-теорию. Прослеживание всех влияний и взаимосвязей между квир и феминизмом не входит в задачи моего исследования. Однако без одного из феминистских аргументов не было бы квир-архива в том виде, в котором этот подход известен сегодня. Речь идет о разработках феминистских историков в рамках «herstory», то есть документирования женского опыта, который игнорируется официальной историей — «history». В английском языке термином «herstory» обозначается «ее-история»: местоимение «her» включено в этот неологизм, поскольку оригинальное «history» можно прочесть как слово, содержащее только мужское местоимение — «his», то есть «его-история»²⁸³. Феминистки таким образом указывают, что на прошлое имеет смысл посмотреть из перспективы женщины, чтобы описать его полнее и точнее, потому что существующая история искажена

и отражает только одну из сторон. Это позволяет поставить новые вопросы для историографии и аргументировать новый эпистемологический подход к изучению событий прошлого, социальных феноменов и времени вообще:

Будет ли мир выглядеть иначе, если его представить, почувствовать, описать, изучить и обдумать с точки зрения женщины? Многие выглядят иначе, когда мы принимаем во внимание классовую перспективу, предложенную Марксом. Речь тут идет о новом прочтении не только экономики, государственного управления, права и международной политики. «Знание» как таковое представляется по-новому...²⁸⁴

Таким образом, «ее-история» является феминистским проектом по воссозданию забытых исторических нарративов и одновременно особой эпистемологией, то есть определенным методом производства знания, учитывающим потенциальные и реальные недостатки доминирующих способов мышления. Этот подход в той или иной степени объединяется более общей «женской историей»²⁸⁵. На пике своей популярности в 1970-е и 1980-е годы «herstory» предполагала расширение существующих исторических знаний за счет женских биографий, изучение роли женщин в известных исторических событиях и подчеркивание особой (невидимой) формы женской власти при интерпретации прошлого²⁸⁶. Розалинд Майлз метафорически передает основной исследовательский вопрос «ее-истории» в заглавии переиздания своего монументального труда о мировой женской истории: «Кто приготовил последнюю трапезу?»²⁸⁷. Она отсылает к картине Леонардо да Винчи и библейской истории тайной вечери, где присутствие женщин оказывается лишь незримым: все персонажи этой истории — мужчины, но за кадром остается неучтенный опыт женщин, делающих само событие возможным, хотя их вклад, по мнению Майлз, не признается официальным нарративом (в данном

случае — в евангелиях и основанных на них произведениях изобразительного искусства)²⁸⁸.

Название книги Майлз может также подсказать потенциальные направления критики «herstory»: уже на этом уровне видно, как универсальная «мировая женская история» ставит в центр своего внимания только одну часть женщин, ассоциируемых с белой европейской религиозной и культурной традицией через отсылки к христианской мифологии. Критики также подчеркивают, что этот подход на самом деле затмевает уже имеющиеся наработки женских историков и прошлый опыт женщин, когда его адепты настаивают на отсутствии женского голоса в историческом повествовании. Так, Девони Лузер, критически оценивая вклад Розалинд Майлз, показывает, что более корректное прочтение имеющихся архивных записей прошлых веков вступает в противоречие с предпосылками «herstory», поскольку подход «ее-истории» заставляет одинаково интерпретировать женское прошлое и тем самым не учитывает исторически специфические формы высказывания женщин и о женщинах²⁸⁹. Как я покажу позже, схожая критика актуальна и для некоторых интерпретаций квир-архива, хотя сам этот подход возникает благодаря критическому феминистскому анализу феминизма вообще и «ее-истории» в частности.

Основываясь на аргументах, оспаривающих универсальный женский субъект (некий общий опыт всех женщин), отдельные феминистки²⁹⁰ предложили развитие феминистской теории, которое ветвится в разных независимых направлениях, от интерсекциональности²⁹¹ до квир-теории²⁹². Критические аргументы не обязательно приводят к полному преодолению критикуемых объектов. Так, менее универсалистский проект женской истории — Lesbian Herstory Archive (LHS), или Лесбийский исторический архив (ЛИА), — основывается на подходах скорее «herstory», чем ее критиков. Суть ЛИА состоит в том, чтобы документировать и собирать забытую историю именно лесбийского

женского опыта²⁹³. Схожим образом функционирует «гей-архив», имеющий отношение к коллекционированию опыта, выбранного уже не по гендерному признаку, но по признаку сексуального желания, или «ЛГБТ-архив», сочетающий (хотя бы гипотетически²⁹⁴) сексуальность и

гендер²⁹⁵. Эти примеры служат одним из вариантов того, что принято обозначать как квир-архив. Таким образом, эта версия «квир-архивирования» основывается на идентифицируемых формах сексуального опыта, который считается вытесненным историками на периферию и который предлагается найти, описать и сохранить.

Много внимания теории и практике квир-архива и архивирования уделила Анн Цветкович. Ее работы повлияли на придание квир-архиву той формы, которую, основываясь на внушительном проценте цитирования работ автора, можно назвать доминирующей в академической литературе. Цветкович определяла квир-архив как «архив чувств», то есть:

...тексты, рассматриваемые в качестве вместилища чувств и эмоций, которые вписаны не только в само содержание этих текстов, но и в практики их производства и восприятия. Фокусирование на травме служит для меня началом исследования обширного архива чувств — множества форм любви, неистовства, интимности, горечи, стыда и прочего, что является частью распространяемых квир-культурой флюидов²⁹⁶.

Для Цветкович и ее последователей квир-архив — это прежде всего собрание артефактов (фотографий, текстов, видеозаписей), свидетельствующих об особом эмоциональном и интимном опыте, имеющем отношение к однополую желанию. Она также отдельно указывает на широкое разнообразие нематериальных объектов, помещаемых в архив, например на чувства и эмоции. Это

отличительная черта квир-архивирования, поскольку именно так собирается «архив эфемерного»²⁹⁷, или эхо и резонансы, то есть «следы, прикосновения, мгновения» ненормативного сексуального и интимного опыта²⁹⁸. Эмоции имеют значение для этой версии квир-архива еще и потому, что он представляет собой «музей памяти», способствующий возникновению аффективной связи между угнетенной в прошлом группой людей и современной публикой²⁹⁹. Такой архив — это и музей, предполагающий восстановление справедливости (возвращение из забвения), и коллекция призрачных следов намеренно вытесненного опыта. Если музейная сторона вопроса представляется ясной, то именно архивная часть аргумента кажется проблематичной: в каких именно формах может выражаться и, соответственно, архивироваться «эфемерное», либо не совсем ясно, либо не приносит ничего принципиально нового (если оно выражается в документах и фотографиях) в теорию и практику архивирования. Ниже я вернусь к этому вопросу, рассматривая другой подход к пониманию квир-архива.

Так или иначе, архивирование в этой версии является процедурой сбора материальных и нематериальных объектов для их сохранности или коллекционирования и для будущего обращения к собранным объектам. Валери Рохи описывает этот процесс как фетишистскую попытку установить эмпирические факты прошлого об ЛГБТ и одновременно по-новому определить это прошлое благодаря новым данным³⁰⁰. В этом смысле чувство, сопровождающее квир-архив, соответствует ностальгии, как ее определяет Светлана Бойм: «ностальгия — это отношения между индивидуальной биографией и биографией групп или наций, между личной и коллективной памятью»³⁰¹. Квир-архив позволяет вписать опыт ЛГБТ в более общую историю политического сообщества (страны) и создать собственную «ЛГБТ-историю». Таким образом, альтернативная историческая запись, возможная благодаря квир-архиву, позволяет, как и в случае с «ее-историей», вписать ранее не

учтенные голоса в историческое повествование.

Эта же работа предполагает, что сам факт помещения нового опыта в архив данных позволит переосмыслить прошлое, настоящее и будущее. В соответствии с воспринятой в квир-подходах перформативной теорией дискурса³⁰², квир-архив является в этом смысле перформативным: помещение артефактов в него изменяет саму историю, то есть изменяет интерпретацию или понимание той версии истории, которая имела хождение до того, как архив обновился. Архив в таком случае представляется не просто местом физического хранения объектов, но аппаратом власти³⁰³, способствующим распределению признания на те или иные объекты в качестве либо включенных в общий исторический нарратив, либо исключенных из него. Власть архива — это прежде всего власть над будущим, сохранение какого-либо знания для последующих поколений, открытость заархивированного опыта для новых интерпретаций.

Подобное понимание власти архива ведет к распространенным в квир-теории интерпретациям темпоральности — времени, которое структурирует политику и социальные отношения. Джек Джудит Хальберстам предлагает собственную теорию квир-времени, согласно которой квир-история не является линейной, но, напротив, в этом измерении времени прошлое, настоящее и будущее слабо отличимы друг от друга, они пересекаются³⁰⁴. Поскольку граница между этими категориями времени подвижна, то архивирование квир-объектов оказывает перформативное воздействие на каждую из них: прошлое, настоящее и будущее представляются нам не такими, какими мы их считали, если мы смотрим на них из перспективы квир, они изменяются с каждым новым объектом архива. Таким образом, эта версия квир-архива представляет собой технику производства исторических данных об исключенных предметах, историзация которых оказывается делом будущего. Помещенные в историческое повествование при помощи квир-архивирования объекты открываются для последующих

интерпретаций, чтобы по-новому представить прошлое (включить непризнанное), настоящее (увидеть существующее исключение) и будущее (предложить вариант изменения сложившейся ситуации, «утопию»). Это означает, что опыт ЛГБТ становится объектом внимания и производится в качестве знания, а знание, в свою очередь, влияет на социальные практики: «архивы — это стадии появления жизни»³⁰⁵.

Версия 2: архив как момент

Квир-теория появляется в 1980-е годы в качестве ответа на распространенные тогда исследования сексуального опыта, ограниченного рамками идентичности: такие категории, как «гей» или «лесбиянка», могли полностью описать сексуальность человека и не подвергались сомнению. Квир-теория предлагает отправиться в путешествие, где устоявшиеся категории будут восприняты скептически, чтобы с большей точностью понять, как устроены отношения власти и потоки желания, способствующие оформлению нашего опыта в терминах абстрактных идентичностей. Иными словами, квир-теория предлагает задуматься над тем, насколько достоверно допущение об эквивалентности между категорией идентичности и опытом человека, а также над тем, как в научных исследованиях и политической практике можно по-другому говорить о сексуальности. Квир-теория задает вопросы о границах между гомосексуальностью и гетеросексуальностью, об условиях, способствующих утверждению этих границ, и о последствиях выстраивания границ между людьми, определяющимися в соответствии с существующими сегодня знаниями о сексуальности. Поскольку знание в данном случае представляется дисциплинирующей практикой³⁰⁶, задача квир-теории — предложить способы ускользания от знания, а вместе с ним и от дисциплинирующей власти.

Очевидным образом такая интерпретация сексуальности

в критическом ключе не отвечает представленному выше понятию квир-архива: сомнение в самом существовании сексуальных идентичностей, адекватных эмпирическому опыту, позволяет также ставить под вопрос то, какие объекты стоит помещать в квир-архив. Эта версия квир-архива отходит от предыдущей, понимающей квир-архив как историческую работу по воссозданию «ее-истории» для ЛГБТ, поскольку в данном случае оказывается невозможно однозначно определить, что представляет собой «она», или «ЛГБТ», или любая иная категория идентичности. Говоря словами Джудит Батлер,

термин «квир» возникает в ответ на потребность сомнения в силах статуса, простых оппозиций, стабильности... «Квир» является пространством коллективного сопротивления, точкой отсчета для исторических рефлексий и для воображения новых сценариев будущего, и таким образом он должен оставаться не определенным раз и навсегда, а все время переопределяемым, переворачивающимся, изменяющим собственное текущее определение, расширяющим свое политическое использование³⁰⁷.

В этом размышлении Батлер обозначает термином *квир* некоторую эфемерную форму, не имеющую конечного определения, что само по себе и является ее определяющей характеристикой. Принципиальная открытость квира к собственному переопределению говорит о полисемантической природе этого понятия. Таким образом, на практике (в интеллектуальном упражнении) появляется возможность преодоления линейной концепции времени. Но если квир-сексуальность нельзя четко определить, то какой опыт следует выделить, чтобы создать квир-архив? Хотя подобные заключения и затруднения могут показаться умозрительными, они основаны на

конкретной теоретической и эмпирической работе, делающей их устойчивыми к критике и открывающей новые горизонты способов познания, которые не предполагают эффектов в виде усиления дисциплинарного общества.

Аргументы, основанные на эмпирическом, а не теоретическом знании, хорошо представлены в критическом исследовании работ Цветкович и Хальберстам, проведенном Сарой Эденгейм³⁰⁸. Автор справедливо указывает, что историки не занимаются собиранием архивов — архивы являются местом хранения («мусорными корзинами») для бюрократических документов, а не материальным воплощением исторического знания³⁰⁹. При этом именно нестандартные истории имеют гораздо больше шансов попасть в архив, чем обычные и тривиальные истории ничем не примечательных людей³¹⁰. Поэтому историки смогли отыскать в «обыкновенных» официальных архивах достаточно много материалов, касающихся гомосексуального опыта, поскольку в гетеронормативном обществе такой опыт считается нестандартным и, следовательно, достойным архивации путем сохранения медицинских и юридических свидетельств о нем. Эденгейм приходит к выводу, что квир-архив в версии Цветкович — это скорее обучающий музей: «мотивы и задачи таких обучающих архивов-музеев... — спасти определенные опыт и чувства от забвения и сохранить их для будущих поколений»³¹¹.

В этом замечании кроется и серьезная критика теоретических оснований такого квир-архива, поскольку для музеев характерно линейное понимание времени в противовес заявленному стиранию границ между прошлым, настоящим и будущим. Архивирование такого рода в настоящем времени воспроизводит (повторяет, цитирует) в будущем ту версию опыта, которая уже нам доступна. Иными словами, речь идет не об открытости объектов архива для будущих интерпретаций, а о повторяемости устоявшихся версий сексуальности: то, каким именно образом люди были геями и лесбиянками, сохраняется в таком музее, чтобы помочь будущим

поколениям быть геями и лесбиянками схожим образом³¹². Воспроизводство стандартного опыта может позволить утвердиться ЛГБТ в качестве категорий идентичности³¹³, но противоречит критической позиции квир-теории. Если существующие условия характеризуются угнетением и несправедливостью, то воспроизводство именно этой версии условий, выражающейся в том числе в повторении и сохранении категориальной эпистемологии, представляется в рамках квир-теории политической ошибкой.

Одним из ответов на возникшее затруднение является квир-практика отказа от архивирования. Поскольку институциональная власть архива дисциплинирует наши тела, создает нас в заранее известных формах, то отрицание прошлого (признание и культивирование отсутствия «ЛГБТ-истории») будет прерыванием повторяемости, сопротивлением дисциплине и, следовательно, некоторой версией свободы³¹⁴. Однако отрицание не приводит к пониманию того, что можно назвать квир-архивом в этой его «немусейной» версии. Тем не менее теоретические идеи, связанные с отрицанием, имеют непосредственное отношение к развитию метода квир-архива. В этой связи упоминается³¹⁵ работа Ли Эдельмана «Без будущего: квир-теория и инстинкт смерти»³¹⁶, основывающаяся на негативности как методе познания.

Для осмысления темпоральности — способа отсчета времени — Эдельман предлагает использовать гетеросексуальность как метафору структурирующего элемента для определения линейной временной протяженности. Если в основе нашего понимания времени находится гетеросексуальность, то, по идее Эдельмана, время предполагает будущее, которое активируется посредством потенциального появления ребенка в результате сексуального контакта (его появление, а также идеология передачи опыта и наследования связаны с будущим). Иными словами, эта метафора предполагает, что понятие времени как продолжительного феномена основано на потенциальном воспроизводстве человека

— на фигуре потомства. Квир-время, напротив, предполагает только настоящий момент, поскольку продолжение рода и передача наследства не являются эффектом квир-сексуальности. Этот логический ход позволяет представить две разные концепции времени: конвенциональное время, в котором есть прошлое, настоящее и будущее, и квир-время, которое не имеет протяженности, только сиюминутность. Какая версия квир-архива может быть основана на таком понимании времени? Будет ли эта версия соответствовать другим критическим положениям квир-теории, описанным выше?

Чтобы понять, как работает квир-архив, игнорирующий временную протяженность, следует рассмотреть динамичную интерпретацию архива и отказаться от здравого смысла при его определении. Когда Сара Эденгейм критикует Цветкович и Хальберстам за интерпретацию работы историка, она понимает под архивом объективно существующую коллекцию материалов. Но что, если мы концептуализируем архив как подвижное пространство, субъективно собирающееся всякий раз, когда к нему обращаются? Стюарт Холл полагает, что архивы «всегда находятся в активном состоянии, в диалоге, в отношении к тем вопросам, которые настоящее задает прошлому»³¹⁷. То есть можно сказать, что архив в квир-теории представляет собой сиюминутную версию самого себя в тот момент, когда возникают отношения между артефактами и субъектом, который к ним обращается. Таким образом, когда речь заходит о квир-архиве, можно говорить о моментальной и исторически специфической интерпретации архивных данных:

Архив — это не только коллекция артефактов, это также гипотеза о культурной значимости объекта, конструирование коллективной памяти и сложная запись квир-активности. Чтобы архив имел воздействие, необходимо, чтобы его пользователи, интерпретаторы

и историки культуры пробирались сквозь материал и собирали вместе головоломку квир-истории прямо в процессе работы³¹⁸.

В этом суждении Хальберстам борется не только с собственным желанием воссоздавать линейную историю в духе конвенционального определения времени, но и с теорией сиюминутного квир-времени. Тем не менее в этой борьбе явным образом находится место для понимания архива как сложносоставного места сборки смыслов на пересечении множества интерпретаций его артефактов. В этом случае имеет значение не то, какой опыт помещается в архив, но то, как этот опыт интерпретируется в момент обращения к архиву. Говоря иначе, мы должны признать, что не знаем, были ли люди, оставившие архивные записи, геями или лесбиянками, но мы интерпретируем записи о них как имеющие отношение к некоей версии сексуальности, определяемой в момент интерпретации в терминах квир.

Это понимание работы интерпретатора основано на трудах классика квир-теории Ив Кософски Седжвик³¹⁹. Именно она предложила квир-анализ классических произведений литературы, продемонстрировав, что те суждения, которые не считаются суждениями о сексуальности вообще и гомосексуальности в частности, могут пониматься как таковые, если учесть широкое разнообразие форм существования «квир-языка»³²⁰. Седжвик справедливо полагает, что манифестации сексуальности в языке подвержены динамичному изменению под влиянием широкого спектра условий: доминирующих систем власти, положения авторов и намерений интерпретаторов. Эти условия делают конкретные формы сексуальности неузнаваемыми в разных контекстах без специальных аналитических усилий. В итоге любая интерпретация сексуальности — это версия, сложенная в условиях ее прочтения. В этом смысле квир-архив является в какой-то мере коллекцией

того, чего не существует³²¹. Более того, таковым является архив вообще: то есть собрание данных, которые сами по себе ни о чем не говорят, дискурсивно не являются значимыми до тех самых пор, пока не начинается работа по их прочтению — интерпретации, что и придает артефактам значение всегда сиюминутное, открытое к новым трактовкам.

Это теоретическое обсуждение имеет серьезное значение для понимания архивной работы. Согласно постколониальной теории, воспринятой квир-подходами, голоса подчиненных субъектов не слышны не только потому, что их намеренно не слушают, но и потому, что доминирующие смыслы производятся на языке гегемона, а не «субальтернов»³²². Это обстоятельство не позволяет открыть «истинный» опыт угнетенных, поскольку он уже искажен способом говорить о нем на языке властных субъектов. Так, материалы прошлого об опыте ЛГБТ доходят до нас в форме архивных документов, составленных на языке права (уголовные дела о «мужеложстве») или медицины (лечебные карточки «больных гомосексуализмом»), которые являются аппаратами власти и специфическим языком сообщения о жизни людей. Предложенный Седжвик метод интерпретации иных источников данных — тех, которые не помещались в архивы как специфически «гомосексуальные», — позволяет показать грани опыта за пределами словарей власти. Эта тактика предполагает понимание квир-архива как моментального и эфемерного (уязвимо для иных интерпретаций), а также расширяет возможности понятия сексуальности за пределами узких рамок идентичности.

Музей истории и мужские тела

Две концепции квир-архива, представленные выше, имеют как точки соприкосновения, так и важные отличия. Первая версия, которую можно назвать «архивом-музеем», основывается на предпосылке принципиальной идентифицируемости

определенного опыта, позволяющей этот опыт классифицировать, вписывать в существующий контекст и хранить для будущих поколений. Эта версия учитывает феминистское определение истории как большого нарратива, упустившего из виду часть общей картины, и предлагает внести в официальный архив альтернативную историческую запись о «неучтенном» опыте. Вторая версия квир-архива не предполагает идентификации какого-либо объекта как подходящего для архивации. Скорее эта версия основана на понимании того, что любой объект может быть проанализирован множеством разных способов, в том числе через «линзы» квир-теории. Это позволяет преодолеть протяженность времени и указывает на моментальность любого объекта, создаваемого сиюминутными условиями и интерпретациями и всегда открытого для новых прочтений. Я предлагаю посмотреть, как при помощи этих концепций можно описать разные формы манифестации сексуальности, существующие в современной России.

Первый мой пример связан с открывшимся в 2014 году «Музеем истории ЛГБТ в России». Он функционирует как онлайн-архив материалов о прошлом российских геев и лесбиянок³²³. Этот музей — структурированное по темам собрание информации, демонстрирующее, что у российского ЛГБТ-сообщества есть история. В противовес незамысловатому суждению о том, что геи и лесбиянки были завезены на территорию России «заморскими» врагами, архив локальной гей-истории рисует противоположную картину. Здесь собраны достоверные свидетельства повседневной жизни российских квир-субъектов на протяжении нескольких веков. Текущие смыслы, оформляющие сексуальный опыт российских граждан, разделяют сексуальность на «традиционную» и «нетрадиционную» через политические дискуссии и правовое регулирование³²⁴. Этот онлайн-музей вписывает ЛГБТ в историческую традицию — на сайте даже есть раздел «ЛГБТ традиции», прослеживающий укорененность существующих норм

в прошлом.

Исторические материалы музея представляют собой публикации историков, журналистов и литераторов о событиях ЛГБТ-жизни в XIX веке, в советское время или в недавнем прошлом. Таким образом создается протяженность времени, маркируемого личным опытом прошлого геев и лесбиянок. Публикации позапрошлого века основаны на работе историков в официальных медицинских и полицейских архивах, однако музей также активно пользуется и неофициальными ЛГБТ-архивами активистов. Например, речь может идти об огромной и уникальной коллекции «Архива лесбиянок и геев», которую собирает Елена Гусятинская уже больше двадцати лет. Сюда включены среди прочего газеты и журналы для ЛГБТ, которые издавались маленькими тиражами или в самиздате и зачастую просто недоступны широкой публике.

В качестве примера я хотел бы рассмотреть одну из публикаций музея, рассказывающую об ЛГБТ-прессе 1990-х годов. Этот пример позволяет хорошо передать характер возможного повествования идентитарной истории ЛГБТ в России, с одной стороны, а с другой — поставить теоретические вопросы о квир-архивировании. Обзор «Гей-пресса России в 1990–2000-е годы»³²⁵, согласно тексту «архивной» записи, дает яркие примеры того, какие газеты издавались в разных регионах и городах страны для гомосексуальной аудитории до развития интернета. Это, конечно, не все публикации, касающиеся этой темы, но тем не менее виртуальная экспозиция оформлена так, чтобы показать широкую совокупность соответствующего архивного материала: от уголовной тематики до объявлений о знакомствах. Выбранные для демонстрации экспонаты предлагают читателям разные формы идентификации с материалом и воспроизводят конкретные нормы сообщества в их исторической форме. Так, страницы газеты «Голубок», издаваемой в Чите, представляют собой яркий пример относительно полного набора норм российского мужского гомосексуального сообщества. Здесь публикуются новости,

эротические фотографии, объявления о вечеринках и дискотеках, реклама видеокассет с фильмами, которые можно заказать по почте из города Ангарска-13, поздравления с праздниками и объявления о знакомствах.

Первый номер газеты «Голубок» открывается приветствием редактора, в котором он радостно сообщает: «Коллектив нашей редакции приложил максимум усилий и вот результат — ты держишь в своих ручонках первый номер газеты для читинских гомосексуалистов. С чем тебя и поздравляю!»³²⁶ В этом высказывании отражается исторически конкретная форма мужской гомосексуальности, выраженная ныне устаревшим словом «гомосексуалист», использование которого сегодня уже не считается приемлемым в сообществе. Но важнее другое — та специфическая эстетика, в которой написана редакционная колонка: она в англоязычной литературе обозначается словом «camp» — китчевая эстетика субкультуры геев, популяризирующая гендерные перевоплощения, ироничный язык и «манерный» стиль. Однако кажущаяся «легкость» «кэмп» дополняется политической повесткой угнетенной сексуальности. Так, открытие летнего сезона работы танцевального клуба «Голубая звезда», анонсируемое на первой странице газеты, приурочено к четвертой годовщине отмены статьи за «мужеложство». В ироничной манере этот день называется «Всероссийским праздником гомосексуалистов». Российская гей-идентичность того периода была бы неполной без отсылки к собственно сексу:

*Женьке (221), Павлу Д., Джону, Вовчику (О-ля),
Юре (Якутск), Тёмке (Кр-к)
Люблю тебя, как рыба воду.
Люблю тебя, как зверь свободу.
Люблю тебя, как солнца свет.
А ты меня, наверно, нет?!*

Эти стихи представлены в разделе «Happy Birthday» над фотографией мускулистого белого мужчины в нижнем белье, являющегося характерным объектом желания в гей-порно и эротике³²⁸. Текст стихотворения адресован сразу множеству мужчин из разных географических локаций. Если гей-идентичность обладает какими-то конкретными чертами, то помимо стилистической и политической составляющей к ним, безусловно, относят богатую партнерами сексуальную практику. Хотя опыт конкретных людей может не соответствовать этому образу, фонтанирующая сексуальность продолжает оставаться неотъемлемым культурным шаблоном гей-идентичности³²⁹.

Материалы «Голубка» заставляют историзировать гей-идентичность, помещать эту версию гомосексуальности в контекст российской повседневности конца 1990-х годов — периода неконтролируемой сексуальной гласности. Сам факт существования газеты и представленные в ней материалы показывают, что российская гей-идентичность, несмотря на множественность ее наименования, существовала и обладала обычным набором характеристик: стилистическая субкультурная форма «кэмп», политический компонент сопротивления прошлому угнетению и сексуальная составляющая. Это понимание гей-идентичности, представленное в музее ЛГБТ-истории, производит новые эффекты в нашем настоящем: она обладает неким подрывным потенциалом, поскольку оспаривает не только тезис об отсутствии геев в России, но и риторику сексуальной невинности российского общества, активно педалируемую сторонниками концепции «традиционной» сексуальности³³⁰. Газета «Голубок» явным образом демонстрирует иное видение России в контексте сексуальности.

Этот пример отсылает к конвенциональной версии архива, укорененного в стандартной структуре времени, где есть прошлое, настоящее и будущее, — временная протяженность,

предполагающая развитие (в идеале от «плохого» к «хорошему»). Хотя это и конвенциональное понимание времени («не-квир»), тем не менее мы можем согласиться с Цветкович и Хальберстам в том, что архив такого рода тоже является в некотором смысле квир-архивом, поскольку не только воспроизводит нормы субкультуры и концепцию идентичности, но и производит эффект подрыва текущего состояния сексуального дискурса самим фактом демонстрации альтернативного опыта. Получается, что в сугубо гетеронормативном контексте, заданном текущей пуританской идеологией «традиционных ценностей», любая отличная форма сексуальности становится субверсивной.

Теперь я предлагаю рассмотреть другой пример, который намеренно не отсылает к ЛГБТ-тематике, но может быть интерпретирован как квир-архив в его второй версии, представленной выше. Для этого я хочу кратко проанализировать место сексуальности в художественном проекте Славы Могутина «Lost Boys»³³¹. Что архивируется в этом квир-архиве?

«Lost Boys» — это серия фотографий мужчин, снятых в разном постсоветском антураже: на фоне изображений Ленина, в российских полуразрушенных подъездах, в интерьере неотреставрированных квартир многоэтажек. Хотя некоторые из этих фотографий имеют явные отсылки к сексуальности (изображение эрегированных половых органов, интимная близость), другие, напротив, не сексуальны каким-либо очевидным образом. Многие из героев фотографий одеты в военную форму или имеют элементы одежды, ассоциируемые с маскулинными насильственными субкультурами (неофашисты, хулиганы, футбольные фанаты). Эти снимки представляют нам картину, в которой сексуальность имеет определенные смысл и место, однако по отдельности некоторые из них никак не отсылают к сексуальности. Личность самого автора этих фотографий также предполагает, что квир-сексуальность — неотъемлемый элемент художественной задумки³³². Иными словами, квир как часть работы

Могутина в данном случае является результатом интерпретации — эффектом усилий, которые должен приложить зритель в подходящих контекстуальных условиях.

В таком случае «Lost Boys» — неминуемо сложный и неоднозначный, оспариваемый и открытый для разных прочтений проект сексуальности. К тому же сексуальность на этих фотографиях имеет эфемерное, не всегда отчетливо уловимое присутствие. Она материализуется в форме сиюминутного чувства того, что на фотографиях представлено нечто «квирное», нечто сексуальное. Квир в проекте Могутина также можно понимать как манифестацию нечеткой границы между гетеросексуальностью и гомосексуальностью: на этих фото неясно, что может делать их героев геями или «натуралами», они все в той или иной степени одновременно и то и другое. Все это отсылает к пониманию квир-архива как сиюминутного проекта, немусейного типа информации, воспринимаемого больше на уровне эмоций, чем знаний.

Проект Славы Могутина может быть предметом «Музея истории ЛГБТ в России», став частью одной из множества виртуальных экспозиций, и тем самым предстать перед зрителями в контексте, провоцирующем однозначные интерпретации. Скорее всего, в его текущей форме проект не найдет там места (из-за «провокационного» содержания), но потенциально его положение в качестве экспоната такого музея нельзя отрицать. Однако важно подчеркнуть, что в качестве квир-архива в его второй из представленных выше версий этот проект формируется, даже не являясь частью экспозиции какого-либо музея. Его квир-форма создается в сиюминутных интерпретациях его случайных или намеренных зрителей, каждый из которых предлагает свои трактовки и создает собственные уникальные смыслы «Lost Boys». Это и делает проект Могутина частью неуловимого и всеобъемлющего квир-архива, в который складывается любой потенциальный артефакт, открытый к квир-интерпретациям.

Две версии того, как можно понимать концепцию квир-архива, не только представляют собой спор об определении этого конкретного понятия, но и дают потенциал к широкой дискуссии о предмете и методах квир-теории. Появившись в качестве термина в конце 1980-х в американской научной литературе, *квир* был подвержен овеществлению, или реификации³³³, превращаясь постепенно в очередную категорию идентичности³³⁴, которая добавляется к постоянно расширяющейся аббревиатуре «ЛГБТ»: ЛГБТК³³⁵. С одной стороны, это противоречило посылке квир-теории как подхода принципиально критического к самой идее идентичности. С другой стороны, поскольку *квир* никогда не определяется окончательно, почему в какой-то момент и в каких-то контекстах он не мог бы определяться в качестве еще одной формы сексуальной идентичности?

Как и квир-теория в целом, квир-архив характеризуется нестабильностью собственного точного определения. Исходя из постструктуралистских подходов к анализу, авторы, размышляющие о квир-архиве, подчеркивают его перформативную способность изменять категории времени, а вместе с ним и категории сексуальности. Если этот ход и звучит заманчиво в теории, применить его на практике оказывается не так просто: категории времени и идентичности воспроизводятся через актуализацию некоторой версии квир-архива, превращая его в конвенциональный архив для воспроизводства знаний — своего рода обучающий музей ЛГБТ-сообщества. И все же квир-архив может также быть методом интерпретации прочитываемых манифестаций дискурса, работой аналитического воображения и чувственного опыта чтения, которые делают предмет анализа «квирным» хотя бы в момент производства интерпретации.

Любая из версий квир-архива производит эффекты: вписывание забытых историй в общий исторический нарратив или расширение способов говорить о сексуальности вне условных рамок

идентичности — все это сказывается на эпистемологии сексуальности. Поэтому определяющим моментом для квир-архивирования должно стать изменение наших представлений о сексуальности в целом: форм говорения о сексе и представления себя в качестве сексуальных субъектов. Мое деление квир-архива на более и менее «квирное», следовательно, также остается неполным, с нечеткими границами между двумя версиями, никогда не определенными окончательно, всегда открытыми к новым интерпретациям.

Режимы знания

«Эмоциональное мышление» и «самоговорящие вещи»: к истории аффекта в советских музеях в 1920–1930-х годах

Мария Силина

В истории советского музееведения 1920–1930-х годов аффект не является немедленно распознаваемым сюжетом. Действительно, когда думаешь о 1920-х, в первую очередь приходят в голову эксперименты авангардистов в Музее живописной культуры в Москве (МЖК, 1919–1929) и Музее художественной культуры в Ленинграде (МХК, 1919–1926), деятельность отдела современных течений Русского музея (1920-е) и Музея нового западного искусства (1922–1948)³³⁶. 1930-е годы, в свою очередь, ассоциируются с политизацией музейного дела³³⁷. Историки музееведения писали о марксистских экспозициях периода культурной революции (1928–1931) с точки зрения снижения качества музейной работы ради доступности и доходчивости экспозиций для новых посетителей — рабочих и крестьян³³⁸. Однако именно в музейной практике 1928–1931 годов такие привычные понятия, как «доступность» и «доходчивость» музейных экспозиций, переживали понятийную революцию.

Предложенная в сборнике тема дает возможность рассмотреть под одним углом зрения бурную историю аффекта в отечественной музееведческой практике межвоенного времени. Под «аффектом» в статье подразумевается комплексный психический отклик, который понимался искусствоведами как моторные и психические

ответы на музейную среду и объекты в ней и начиная с конца 1920-х использовался для индуцирования определенных состояний и эмоций у зрителей. Другими словами, музееведческая практика использовала на равных «способности индуцирования» как самих объектов, так и зрителей, что позволило создать «целевые установки» экспонатов и подходы к конструированию эмоционально заряженных классовых идентификаций у зрителей. Как покажет эта статья, новации 1870–1920-х годов — психофизические эксперименты с восприятием, концепция развития «творческой личности» и, наконец, социальное конструирование аффекта в критических марксистских экспозициях 1928–1931 годов — дифференцировали, обновили и усилили роль впечатлений, индивидуального переживания, а также сделали возможным новые, эмоционально насыщенные подходы к экспозиции объектов в музейном пространстве.

В первой части статьи я расскажу о том, как благодаря развитию оптики и в целом психофизики идея зрения приобрела гораздо более неоднозначную трактовку. С одной стороны, ученые начали искать объективные свойства самого предмета, которые позволяют нам видеть его таким, какой он есть. С другой — исследователи сконцентрировались на объективных (физиологических, рефлекторных) свойствах воспринимающего и познающего аппарата. Зрение перестало быть естественной функцией человека; оно предстало как сложный понятийный аппарат с целым набором элементов и этапов восприятия и познания. На практике это означало, что и в объекте, и в субъекте были найдены и концептуализированы свойства, которые позволили обновить представления науки о специфике познания окружающего мира, что включало в себя новые данные о способах получения аффектов, эмоций, переживаний, впечатлений.

Во второй части статьи будет показано, как психофизика восприятия способствовала формированию искусствознания как отдельной области, занимающейся художественными объектами³³⁹.

На рубеже веков предмет искусствознания отделился и от эстетики как философии «прекрасного», и от представления об искусстве в культурно-историческом контексте «великих имен» и исторических анекдотов. Наиболее полно это выразилось в разнообразных школах формального искусствознания³⁴⁰. Объект искусства стало возможным наблюдать и оценивать, в том числе эмоционально, как он есть, во всей его целостности, благодаря выразительности форм, а также вчувствованию в его материальные признаки. Это открывало колоссальный потенциал как для музейной работы со зрителем, так и для художественного образования.

Наконец, в третьей части статьи я покажу, как изучение воспринимающего аппарата зрителя и концептуализация физических свойств объектов были уточнены в практическом введении марксистской социологии искусства в критические и агитационные музейные экспозиции 1928–1931 годов. Марксизм поставил под сомнение естественность традиций и культурную «целостность» объектов. Маркс предложил понимание общества как продукта классового сознания и производственных отношений, что в практике 1920-х годов принесло понимание культуры и искусства как инструментов классовой, социальной борьбы. Это позволило искусствоведам и музейным работникам перекодировать объекты для трансляции зрителю конкретных, «классовых» впечатлений и эмоций.

Сегодня область советского музея рассматривается исключительно в авангардно-тоталитарной историографии. Однако наблюдающийся в последнее десятилетие интерес к новой материальности, нерепрезентативным подходам в социологии, в том числе социологии эмоций, дает возможность по-новому говорить о практике музеев 1920–1930-х годов³⁴¹. Репрессивный контекст музееведческой практики конца 1920 – начала 1930-х годов, который окрасил этот период и последующую традицию его восприятия, конечно же, не может быть проигнорирован. Именно

в начале 1930-х годов музеи охватила волна арестов и репрессий, а подлинные вещи из коллекций распродавались, что создало отнюдь не благоприятный прием марксистским критическим экспозициям в среде музейных работников³⁴². Однако прямым следствием репрессий стал и тот факт, что все рассмотренные ниже идеи и концепции не были восприняты музееведческим сообществом напрямую от их создателей 1920–1930-х. Многие наработки были восстановлены лишь в 1960-е годы, часто в обход межвоенной отечественной традиции, которая пока еще остается историографическим белым пятном³⁴³. Эта статья покажет тесную взаимосвязь европейских открытий в психофизике и формализме с развитием отечественной музееведческой практики 1920–1930-х годов.

Экспериментальная эстетика в поисках «объективных» элементов восприятия и характеристик предметов

Аффекты, впечатления, восприятие, фантазия, творчество стали предметом экспериментальных исследований в 1870-е годы благодаря развитию неокантианской оптики и, в частности, психофизическому изучению восприятия и воспринимающего аппарата «глаза»³⁴⁴. Объект также стал познаваем сам по себе, по своим материальным признакам, которые обеспечивали условия его последующего восприятия человеком. Эти признаки были объективны: они наблюдались в самом объекте (симметрия, пропорции, композиция), а условия их восприятия обуславливались физиологическим строением зрительного аппарата человека. Все это закономерно делало объект воспринимаемым без допущения каких-либо субъективных и нерегулярных ощущений.

Уже с 1890–1900-х годов эти узкоспециальные находки ученых захватили область гуманитарных наук и художественной деятельности. Так, в Германии Адольф Гильдебранд и Конрад Фидлер революционизировали сферу видимого и его законов на

основе находок формализма и экспериментальной оптики³⁴⁵. В 1924 году эти эксперименты в эстетике начали проводиться в СССР на физико-психологическом отделении Российской (с 1925 года — Государственной) академии художественных наук в Москве (РАХНГАХН, 1921–1930)³⁴⁶.

Психофизика занималась, во-первых, непосредственно человеком и структурой его познавательного аппарата: прямохождение, билатеральность, двигательная активность глаза и т. д. должны были объяснить условия и границы восприятия³⁴⁷. Исследователи сформировали свой специализированный лексикон, который быстро проник в искусствоведение. Так, Роберт Фишер, психолог, родоначальник концепции «вчувствования» (1873) и исследователь восприятия (а вслед за ним и другие), выделял «смотрение» (Schauen), которое означало пассивный процесс, и «всматривание» (Abtasten) — активное познавательное начало, основанное на кинетическом характере нахождения человека в пространстве³⁴⁸. Для дальнейшей практической работы музееведов дифференциация представлений о процессе зрения означала возможность ответа на вопрос, как можно смотреть, но не видеть (понимать)³⁴⁹.

Во-вторых, большую роль в описании и анализе свойств объектов сыграла нормоморфология объектов — опыты поиска «нормальных форм», по Густаву Фехнеру. Вслед за Фехнером, одним из основателей экспериментальной психологии, в ГАХН уже в 1920-е годы были формализованы и проанализированы как объективные свойства предметов — пропорции (принципы симметрии, золотое сечение, тектоника), так и восприятие простых геометрических фигур и производимых ими сенсорных стимуляций³⁵⁰. Эти поиски должны были ответить на вопрос об объективности, закономерности восприятия и впечатлений независимо от характера, чувств, ощущений и переживаний наблюдателя. В итоге эти опыты по изучению элементарных свойств объектов — размерности, симметрии, ритма — позволили поэтапно описать

процесс познавательной активности человека³⁵¹. Сами психофизиологи разделялись на два лагеря: тех, кто относил восприятие формы исключительно к простому рефлексу (ощущению) без включения интеллектуальной деятельности, и тех, кто считал восприятие синтезом первичных реакций и сознания. Такое расчленение как объекта, так и процессов познания/восприятия/переживания на элементарные этапы вызывало протесты почти всех искусствоведов, которые отстаивали идею автономности сложных образов как особенности искусства и творчества³⁵². Однако эти поиски элементарных объективных свойств имплицитно несли в себе несколько выводов, которые стали основополагающими для развития наук об искусстве и принципов его восприятия в XX веке.

Уже в начале XX века эмоциональное, визуальное восприятие информации стало пониматься как автономное. Так, по Генриху Вельфлину, «зрительная форма» предмета содержала в себе целое мировоззрение, которое можно было частично, на уровне тела, познать в зрительно-тактильном контакте с объектом. Конрад Фидлер, главный защитник идеи «зримости» (Sichtbarkeit), постулировал познавательный потенциал искусства, не сводимый к вербальной репрезентации. Эта идея «искусства как знания» в СССР получила полноценное развитие на философском отделении ГАХН у Густава Шпета, Александра Габричевского и других³⁵³. В свою очередь, выявление объективных свойств предметов означало, что эти материальные, физические свойства несли в себе самоценный эстетический, эмоциональный заряд, что получило развитие в художественной практике авангарда — от конструктивизма до синтеза художественного творчества и научных экспериментов³⁵⁴.

В-третьих, признание автономности материала и самостоятельной ценности художественного впечатления способствовало дальнейшему укреплению прогрессистских, антипросветительских направлений в педагогике³⁵⁵.

Тренировка «художественного глаза» и «творческая личность»

Уже после революции в отечественной практике были зафиксированы подходы к восприятию и обучению, которые предполагали все большее вовлечение «объективных», физиологических свойств человека и в определенной мере меньшую зависимость от знания истории культуры, от образовательной или классовой установки. Так, в 1923 году Николай Анциферов, родоначальник экскурсионного дела в России, призывал с помощью «переживания расстояния, благодаря обходу» города, с помощью «моторного момента» пережить, интенсифицировать впечатления от обыденного и знакомого города, на который мы привыкли смотреть «незрячими глазами»³⁵⁶. Психофизическое вчувствование в предмет помогает понять его: «Часто повторение жеста или даже позы способствует лучшему пониманию созерцаемого»³⁵⁷. В этом Анциферов прямо следовал за теорией «вчувствования», эмпатии, разработанной впервые Робертом Фишером и подхваченной в трудах Генриха Вельфлина³⁵⁸. Концепция «вчувствования», родившаяся под влиянием оптических экспериментов и психофизики, проводила границу между объектом и зрителем, где чувства, эмпатия, аффекты становились мостом между ними. Например, как доказывал Вельфлин, человеку доступно переживание стабильности колонны. Или, объясняя разницу стилей, он указывал на особенности манеры ступать, отразившиеся на строении готической и ренессансной обуви³⁵⁹. Тело стало оцениваться как объективный факт и условие восприятия объектов, а моторная активность сопоставлялась по формальным признакам с интактностью, массой, объемом неподвижных тел. Иными словами, в сферу искусствоведения, истории искусства, а также музейной работы вошло индивидуальное, физическое тело.

В 1920-е годы наработки экспериментальной эстетики и формального метода анализа формы по ее свойствам получили

ряд оригинальных решений в музейной практике в СССР. Все они так или иначе были нацелены на интенсификацию эмоционального и эвристического контакта зрителя и объектов в музейном пространстве. В стране появились специализированные музей-лаборатории, такие как МЖК в Москве и МХК в Петрограде. Музей мыслился как наглядный показ эволюции форм и элементов искусства по аналогии с естественно-научными классификациями. Контраст основных средств выражения должен был интенсифицировать первичное восприятие зрителя. Так, в МЖК в 1924 году работы были развешены исходя из принципов «объемности», «плоскостности», превалирования «динамического начала» и т. д.³⁶⁰ Открывшийся для посетителей в Петрограде в 1921 году МХК также должен был стать лабораторией научных поисков в области искусства. Проект для того же МХК 1925 года представлял экспозицию как классификацию систем искусства с общей схемой, ответвлениями, характеристиками среды и т. д. Предполагалось широко ввести схемы, таблицы, чертежи, подробные экспликации. Пространство также мыслилось морфологически: центральные залы предназначались для магистральных явлений, боковые — для ответвлений, исключений и других «тупиковых» ветвей развития³⁶¹. Амбиции по систематизации знаний — например, сращение пространственной репрезентации развития искусства в музейных помещениях с классификационной системой развески — в то время были характерны как для Европы, так и для России³⁶². На практике чистоты схемы, конечно, не удалось достичь. Тогда для выявления стройности общей концепции был применен принцип контраста в показе формальных элементов.

В такой формально-систематической экспозиции был отражен совершившийся переход от историко-культурного, содержательного принципа познания искусства к принципу непосредственных впечатлений, организованных по типу синхронных и диахронных сопоставлений произведений и формальных элементов. Попытка

показать в экспозиции формальные категории художественной науки подчеркивала отказ от случайности, прихотливости, ассоциативности, фрагментарности, неуловимости восприятия и впечатления. Представленные в музее произведения искусства переставали быть ссылкой на иную реальность. Они сами становились объектом чувственной и телесно ощущаемой художественной реальности. Для них была выделена и своя автономная область искусства как вида знания, которая аккумулировала множество гипотез о зрительно-осознательном, моторном и других впечатлениях и не сводилась больше к интеллектуальному, рациональному познанию.

Как свидетельствуют документы, массовый зритель не мог оценить прелестей эволюции искусства от кубизма к супрематизму и автономной ценности формальных элементов, представленных в МХК³⁶³. Однако дальнейшая апробация формального метода в музейной практике 1920-х годов была произведена именно на практике взаимодействия с новым зрителем, прежде всего с детьми. Так, экскурсионный метод работы Анатолия Бакушинского можно оценить только в контексте изложенных замечаний о концептуальном разделении репрезентативных, чувственных и познавательных свойств объекта и субъекта. Бакушинский обобщил свой метод в книге 1925 года «Художественное творчество и воспитание. Опыт исследования на материале пространственных искусств». Он составил несколько «экскурсионных циклов по переживанию», «где связь между элементами устанавливается на преобладании какого-либо одного элемента». Такими элементами могли быть: сюжет как художественная форма, цветовая форма, «переживание и осознание линейной формы», а также «начало пространственно-световое»³⁶⁴. Отправная точка цикла по переживанию была укоренена в прогрессивистской антипросветительской повестке, нацеленной на тренировку «художественного глаза» нового зрителя³⁶⁵. Так, чтобы добиться интенсификации первых, «чистых» впечатлений,

участникам экскурсий Бакушинского не следовало предварительно читать специальную литературу. После того как они просматривали специально подобранный набор картин, Бакушинский начинал опрос, основанный не только на дифференциации этапов восприятия, но и на разграничении восприятия человека и характеристик вещи:

Выясняется сначала общий характер воздействия, его основные свойства и детали путем высказываний вполне свободных. Даю возможность говорить и по поводу самих только что воспринятых произведений искусства. Осторожно выделяю суждения о переживании и суждения о самом объекте, вызвавшем переживания³⁶⁶.

В чем была цель пробуждения и анализа впечатлений зрителей? По словам Бакушинского, «в основе такого переживания лежит повторный акт воссоздания того внутреннего творческого напряжения-содержания. ...Художественное произведение является символом — выразителем творческого действия у художника и символом — возбудителем сходного творческого действия у зрителей»³⁶⁷. Здесь Бакушинский следует за концепцией «вчувствования». Эти синхронизация в творчестве и эмпатия нужны были в конечном итоге для создания «культуры творческой личности»³⁶⁸. Именно это стало ключевым достижением довоенной педагогики: зритель тренировал «художественный глаз» не для того, чтобы усвоить культурные традиции прошлого, а в первую очередь для развития гармоничной личности³⁶⁹.

За неимением места лишь кратко обозначу еще один важный корпус работ 1920-х годов по психологии искусств. Это исследования Семена Выготского, созданные в 1915–1922 годах, но получившие признание лишь после войны³⁷⁰. Для нашей темы важно, что он подверг анализу и критике идею «расхода эмоций» — популярную эмпириокритицистскую теорию, рассматривавшую

стиль как наиболее экономный для восприятия способ кодировки информации в произведениях искусства и архитектуры³⁷¹. Выготский показал, что все в произведении искусства направлено на генерацию (избыточных) эмоций для последующего их катарсического разрешения. Создание и потребление произведения и переживание катарсического эффекта от встречи с ним, в свою очередь, образуют «общественную технику чувства»³⁷². Социальную функцию искусства Выготский видел именно в преодолении чувств и эмоций через их переживание. Это касалось в том числе асоциальных порывов, с которыми общество должно было научиться сталкиваться. Однако для Выготского «всякое произведение искусства таит в себе внутренний разлад между содержанием и формой», именно через форму достигается уничтожение, погашение содержания³⁷³. Этот тезис о форме как доминанте в искусстве оказался принципиально не совместимым с новой мобилизационной повесткой культурной революции 1928–1931 годов. Тогда на первый план вышли социология искусства и представление о содержательных элементах искусства как важных источниках знаний об общественном устройстве и истории классовой борьбы.

Марксистская социология искусства и конструирование аффекта

Первый Всероссийский музейный съезд в декабре 1930 года вписал эти многочисленные формально-психологические поиски в области восприятия культурных объектов в четкую политическую повестку. Во все музеи, от историко-революционных до художественных и естественнонаучных, был введен принцип показа истории с точки зрения смены формаций, а точнее — классовой борьбы³⁷⁴. Эта установка на классовое сознание, понимание роли исторических событий и художников в классовой борьбе означала новый этап в изучении и конструировании эмоций и переживаний посетителя в музее. Индукция таких состояний, как волнение,

диссонанс, отвращение, классовая ненависть, ирония, стала основным приемом эмоционального вовлечения зрителя в выставки художественного, исторического, экономического и научно-естественного профилей. Ключевую роль в создании нужного аффекта играло конструирование определенного контекста, который перекодировал значение традиционных объектов и их привычных функций³⁷⁵.

Образцовой считалась марксистская экспозиция искусства «эпохи разложения феодализма» (XVIII–XIX веков) Алексея Федорова-Давыдова и Натальи Коваленской в Третьяковской галерее (ГТГ), в которой искусство экспонировалось с точки зрения производственных отношений³⁷⁶. Именно такой подход максимально проблематизировал и эмоционально нагружал экспозицию истории искусства³⁷⁷. Искусство «господствующих классов» противопоставлялось искусству «эксплуатируемых», причем примитивность, «немузейное» низкое качество предметов были лучшим доказательством эксплуатации классов. «Для выявления „наслажденческой“ сущности искусства рококо был привлечен фарфор», рост популярности нового вида искусства — гравюры — объяснялся изменением торговых отношений³⁷⁸. Лозунги, размещенные в каждом зале, должны были задавать определенный ракурс осмотру экспозиции, а документальный материал — макеты, диаграммы с показателями экономического развития эпохи — выявлять сущность искусства как идеологического инструмента, используемого для манипуляции классами. В ГТГ, в отличие от Эрмитажа, декорации и перегородки внутри экспозиции были смонтированы с нуля, что позволяло наиболее четко выстроить нужный нарратив и создать требуемое впечатление. Последнее конструировалось благодаря не только лозунгам, но и художественному решению экспозиции. Были применены конструктивистские приемы контраста форм, активное введение «динамики» путем асимметричной развески картин, игры с масштабами и использованием острых ракурсов.

Экспозиции должны были быть в первую очередь визуально и эмоционально понятны. Так, рядом с портретом банкира Владимира Гиршмана работы Валентина Серова (1911) был выставлен популярный в то время плакат Виктора Дени «Революционная молния» (1930)³⁷⁹. Визуальные параллели легко считывались, а сама экспозиция предполагала широкое вовлечение зрителя в анализ истории искусства, нацеленный на ее понимание как инструмента общественного давления и манипуляций³⁸⁰.

Принципиальной позицией съезда стал тезис о том, что «музей показывает не вещи, а процессы»³⁸¹. Это означало не только выявление и демонстрацию остроты классовой борьбы в истории, в том числе в истории искусства, но и ослабление фокуса на подлинности вещи и усиление роли исторического, экономического, политического и производственного контекстов. Комбинирование музейных и немuseumных экспонатов, а также создание целых экспозиционных «комплексов» и макетов, где документы и статистика соседствовали с художественными произведениями, стали главными инструментами в конструировании эмоций.

Сейчас эта установка на подмену подлинников макетами связывается прежде всего с марксистской, мобилизационной программой сталинской культурной революции. Однако кризис подлинности вещи и ориентация на создание синтетической, «живой» музейной среды, «бытовых комплексов» наблюдались уже в 1920-е годы. Наиболее концептуально, в виде «феноменологии искусства музея», идея «живой среды» была сформулирована Борисом Шапошниковым, директором Бытового музея 1840-х годов (1920–1929)³⁸². Он исходил из концепции «музея как живого организма», противопоставляя ее идее музея как моментального слепка и «царства спящей красавицы». По мнению Шапошникова, несмотря на автономность и вневременность художественных предметов, контекст, в котором они были созданы и «вещедействовали», являлся ключевым элементом

в формировании «наиболее свойственной им, наиболее подходящей обстановки», в которой вещи «жили бы своей естественной жизнью»³⁸³. Получалось, что достижение «живости» вещи или среды предполагало реконструкцию и добавление недостающих элементов, что означало отступление от принципа экспозиции исключительно «аутентичных» экспонатов.

На Музейном съезде 1930 года бытовые музеи с их фактически сохраненной обстановкой дворцов и усадеб под Ленинградом и Москвой были раскритикованы в первую очередь с точки зрения не критического подхода к классовой природе сохраненного или реконструированного быта. По мнению сторонников марксистского показа, в них надо было выявить «декоративную сущность» быта, зная, показав его реальную сторону: «невежество, грязь, эксплуатацию»³⁸⁴. Однако это не значило, что «бытовые комплексы» исчезли. Наоборот, начался их расцвет и активное введение в музеи, только это уже не была сохраненная и по возможности законсервированная мемориальная обстановка усадеб. Это были новосозданные комплексы, выявляющие, как тогда говорили, «целевую установку» предметов для наглядного, максимально эмоционального показа истории классовой борьбы. Эта установка предполагала целую гамму новых музееведческих решений, среди которых самыми распространенными были методики «концентрации и контраста», театрализации экспозиций, широкого применения макетов. Все они по-разному использовали комбинации «аутентичных» объектов и «реконструкций», задавая новые значения и конструируя нужные «классовые» эмоции.

В 1930-е годы активно использовались «принцип концентрации... вокруг... наиболее значимого экспоната» как в экспозиции, так и в экскурсии и принцип контраста — для выявления борьбы действующих сил³⁸⁵. Произведения искусства, созданные специально под экспозицию или купленные у художников, играли роль «концентрации» экспозиции. Так, в Московском музее революции скульптура Василия Козлова

«Террорист» в зале «Народная воля» играла роль «концентрации материала», так как она ясно выражала тактику «Народной воли» — «индивидуальный террор»³⁸⁶. В интенсификации внимания зрителя и усвоения (даже неосознанного) материала большую роль играл цвет. В упомянутом зале, посвященном народовольцам, расцвет их деятельности сопровождался большей яркостью красок, экспонировались более крупные материалы. Даже причинно-следственные связи оформлялись визуально. Так, подлинники листовки, выпущенные «Народной волей» после успешного покушения на Александра II, были расположены под наклоном как осколки разорвавшейся бомбы³⁸⁷.

Важную роль предполагалось отводить и театрализации критических экспозиций, что было сформулировано во время Музейного съезда 1930 года. В резолюции «Принципы и формы массовой политпросветработы в музее» было сказано о желательности театрализации и «организации зрелищ, по типу английских педжентов, этнографических и исторических концертов, антирелигиозных пьес и т. п.»³⁸⁸. В это время даже названия выставок и разделов стали более драматургичными. Так, в Петергофском дворце в 1930 году открылась экспозиция «Последний рейс Николая II» (1930); в Московском музее революции — «Поиски мины, заложенной народовольцами на Малой Садовой в 1881 году»³⁸⁹. В Центральном музее народоведения Иван и Нина Ефимовы оформили экспозицию «Революционное движение Поволжья», где «движущиеся теневые картины и особыми способами изготовленные макеты» в сценах из эпохи Степана Разина и Емельяна Пугачева собирали очереди³⁹⁰. Широко применялись театрализованные, наглядные макеты, где внимание зрителя — как в театре — было заострено «на психологическом моменте действия», где «вся сила выражения переключается на позы, жесты, взгляд»³⁹¹. С другой стороны, как быстро выяснилось, иллюзионизм макетов, особенно в экспозициях на современные темы или сюжеты из недавнего прошлого, иногда

давал противоположный результат. У зрителей такие сюжеты вызывали особенно сильный отклик, но не всегда положительный. Посетители легко узнавали реалии, а значит, четче видели как недостатки и ошибки репрезентации, так и в целом отвлеченно-агитационный характер макетов.

С проблемой узнаваемости музейных предметов и их сопоставления с повседневной жизнью наиболее остро столкнулись музейные работники, призванные создать антирелигиозные музеи и отделы. Именно антирелигиозная кампания 1928–1931 годов стала самым ярким проявлением критической музееведческой повестки. Перед музейщиками встала задача эмоционально и семантически перекодировать традиционные конфессиональные объекты, заставить их говорить и свидетельствовать против самих себя, попутно вызывая в зрителях ужас, негодование и отвращение.

Одной из показательных выставок, созданных сотрудниками ГТГ в ходе антипасхальной кампании 1931 года, стала выставка «Война и религия» в клубе завода «Каучук», в которой использовался опыт Федорова-Давыдова и Коваленской. В основу была положена концепция «эмоционального мышления». Задача сводилась к тому, «чтобы найти такие отношения элементов этого монтажа, которые обеспечили бы возможность уяснения зрителем реальных связей искусства как одной из форм идеологии с практикой классовой борьбы. Эти возможности заключены в раскрытии *классовой целеустремленности художественного произведения*»³⁹².

Для реконструкции этой классовой «целеустремленности» вещи было необходимо создать новые контексты в экспонировании. Для этого использовалась целая гамма средств и приемов. В 1930 году Ассоциация художников революции изготовила две антирелигиозные инсталляции для экспозиции бывшей Сергиевой лавры: «Церковный театр» и «Келья монаха». Последняя обыгрывала двуличие монахов — проповедь аскетизма сопоставлялась с экономической эксплуатацией верующих. Указание на обилие товара на продажу, как и на сам факт существования монастырских

лавок, было призвано выявить эксплуататорскую сущность религии. Так, хитом антирелигиозных экспозиций стала гигантская кружка для подаяний с аршин высотой (70 см). Ее выставили в бывшем Страстном монастыре поверх мощей, чтобы показать, как церковь зарабатывала деньги, наживаясь на верующих. Подлинные вещи, оказываясь в другом контексте, получали новое значение, вызывая сильный аффект. Материальность, подлинность и намоленность вещей обнажали другую реальность: реальность классовой эксплуатации верующих, антисанитарию, амбиции церкви владеть умами миллионов. Именно сила объекта, помещенного в новый контекст, должна была сыграть агитационную роль в экспозиции антирелигиозных музеев. Главной задачей была их правильная расстановка, создание эффектной композиции и изменение их эмоционального заряда.

Большую роль в таком конструировании играла и апелляция к научным доводам, что сочеталось с созданием чувства физического отвращения и боязни заражения. Например, в Страстном монастыре в 1928–1929 годах для разоблачения «спекуляции, обмана и шарлатанства с трупными останками, так называемыми мощами» музейные работники организовали «специальный отдел по гниению и разложению животных предметов». В этом отделе мумифицировавшиеся останки святителя Иоасафа Белгородского были помещены рядом с мумифицированными трупами фальшивомонетчика, крысы и летучей мыши — «для показа сходства процессов гниения во всех этих трупах»³⁹³. Сотрудник Исторического музея в Москве Алексей Орешников записал впечатления от своей поездки в Донской монастырь в 1927 году: «Музей в целом мы не осматривали, но, проходя, я был неприятно поражен видом обнаженного тела (мумифицированного, как значится на надписи) св. Иоасафа Белгородского с кощунственной надписью»³⁹⁴.

На попытке вызвать диссонанс были построены и фрагменты экспозиций биологических музеев. Например, в Музее имени

К. А. Тимирязева был создан раздел «Все ли целесообразно в природе», который иллюстрировал «случаи неприспособленности животных, уродства, нецелесообразности в условиях задачи борьбы за жизнь»³⁹⁵. Объективизм научной картины мира и демонстрация «уродств» должны были вызвать сомнения в «справедливом мире», постулировавшемся в религиозной традиции.

Заключение

Музей 1920–1930-х годов должен был эмоционально, почти на бессознательном уровне вовлечь нового зрителя в восприятие произведений искусства, сделать его сотворцом. Картины должны были заставить зрителя почувствовать силу творческой работы художника через колорит, контраст фактур и объемов. В это же время в музейной практике закрепились идея «творческой личности» посетителя, который учится пониманию и переживанию искусства не для присоединения к традиции, а для обогащения собственной индивидуальности.

Музей периода культурной революции 1928–1931 годов все больше вовлекал зрителя в перипетии истории искусств, показанной с точки зрения классовой борьбы. Связный рассказ в экспозиции должен был ошеломить посетителя, показать ему остроту классовой борьбы, заставить почувствовать свое место в ней и манипулятивный характер дореволюционной жизни. Ключевым моментом в развитии музеологии под влиянием социологии стала идея амбивалентности и функционирования предметов в традиции. В случае необходимости предметы могли быть инструментализированы против связанной с ними традиции, что было опробовано в антирелигиозных экспозициях.

В 1930-е годы, в том числе под влиянием советского экспозиционного опыта, композиции, построенные на «эмоциональном мышлении» и критическом показе, нашли плодотворную почву во Франции, в этнографических музеях³⁹⁶.

В СССР из-за мобилизационного характера программы культурной революции, инструментализации музеев для индустриализации и репрессий научных работников на рубеже 1920–1930-х годов эти новации были встречены с большим недоверием и, как только появилась возможность, были отвергнуты³⁹⁷.

В 1927 году Федоров-Давыдов в программной статье о художественных музеях критиковал их как оплот буржуазной культуры и призывал бороться с «монументальной» статичностью и фетишизмом. По его мнению, музеи должны перестать быть огромными застывшими организациями, почти неспособными к эволюции и движению³⁹⁸. Однако в СССР эта установка на эмоциональное и критическое вовлечение зрителя в анализ истории, на экспериментальную направленность изучения музейных экспозиций и пребывания в них уже с 1934 года перестает быть поощряемой. Марксистские эксперименты начинают пониматься в контексте вульгарной социологии, а музеи переходят к продвижению искусства XIX века и созданию «советской экспозиции» на основе закупок живописи соцреализма. В профессиональных статьях и дискуссиях не дифференцируются процессы «смотрения» и «переживания»: в «экскурсии экскурсант должен почувствовать мастерство художественного произведения в его красках, линиях, рисунке, композиции». Подчеркивается высокое художественное качество произведений искусства, анализируется эволюция художника, но уже не постулируется создание классовой эмоции³⁹⁹. Риторика подобных текстов снова становится традиционной, просветительской. В 1936 году о художественных музеях писали уже так: «Вся обстановка музея должна внушать посетителю уважение к музею как научному учреждению. Абсолютная чистота, порядок, тишина должны царить в музее»⁴⁰⁰.

Наследие советских теоретических и экспозиционных методов в современных краеведческих музеях

Софья Гаврилова

К определению «краеведения» и «краеведческого» музея

Изучение современных краеведческих музеев представляется куда более сложной задачей, чем работа с отраслевыми — этнографическими, естественно-научными, историческими — музеями. У этого факта есть несколько причин, основные из которых заключаются в неопределенности понятия краеведения, непризнании его самостоятельной дисциплиной со стороны академической науки и отсутствии в России критических научных рамок, которые могли бы способствовать осмыслению понятия краеведения: как оно конструировалось в советское время и как конструируется сейчас. Тем не менее критическое поле вокруг практики и теории краеведения начинает формироваться: работы Марины Лоскутовой, Эмили Джонсон, Виктории Донован, Катерины Евтухов посвящены осмыслению этого движения, его роли в формировании локального научного знания в России и СССР⁴⁰¹. Соответственно, при существующей неопределенности понятия «краеведение» довольно сложно критически оценить краеведческие музеи и их роль в создании локальной идентичности. Современные музейные исследования (museum studies) могли бы стать такой научной рамкой, однако существует всего несколько работ,

исследующих принципы построения экспозиций краеведческих музеев и нарративы, которые они создавали в советское время и продолжают создавать сейчас.

В настоящем исследовании предпринята попытка проанализировать и отрефлексировать наследие советских принципов в области построения современных экспозиций краеведческих музеев. Эта статья — часть большого исследования, в котором я анализирую двадцать два современных краеведческих музея в разных регионах России, — деконструирует принципы построения их экспозиций по отделам и выделяет наследие советской идеологии в современных музеях. К сожалению, в рамках данной статьи это исследование невозможно привести в полном объеме, поэтому я сконцентрируюсь на ключевых, по моему мнению, положениях работы.

Представления о том, что именно следует считать краеведением и краеведческим музеем, а также подходы к изучению данного феномена (в среде как отечественных, так и зарубежных исследователей) за последние сто пятьдесят лет сильно менялись. Проследить эволюцию этих представлений и разобраться в нюансах разных определений — отдельная сложная и амбициозная задача, которая вряд ли может быть решена в рамках обзорной статьи. Поэтому в данной работе будут намечены лишь общие понятийные контуры того, что я предлагаю считать краеведческими музеями. Эти контуры, однако, включают в себя важнейшие черты указанных явлений. Под краеведением в данной статье понимается система производства знания, возникшая в XIX веке на основе регионального активизма, в которую было вовлечено большое количество энтузиастов. Стоит понимать, что краеведение как дисциплина так и не преуспело в выработке собственного оригинального научного метода. Его основными подходами были сбор, соединение методов уже существующих научных дисциплин (истории, географии, этнографии, антропологии и т. д.) и последующее их применение

к исследованию одной конкретной территории (о чем можно прочесть в работах теоретиков краеведения советского времени). Как известно, упомянутые научные дисциплины в нашей стране развивались в условиях отсутствия свободных дискуссий, массовых репрессий в отношении ученых и полной изоляции от западного опыта⁴⁰².

Согласно «Российской музейной энциклопедии»⁴⁰³, к краеведческим музеям относятся «комплексные музеи, документирующие особенности природного развития, истории, хозяйственной жизни, культуры и быта определенной территории или населенного пункта». Сейчас в России их насчитывается более восьмисот. При этом под «определенной территорией» может подразумеваться и село, и деревня, и большие территории (например, Республика Якутия — самая большая в мире административно-территориальная единица). В результате получается пространственная «матрешка»: музей в столице региона представляет идентичность целого региона, а в деревне — лишь территорию этой деревни. Если говорить о краеведческих музеях в общемировом контексте, то главное их отличие от западных аналогов заключается уже в самом принципе формирования коллекции. Если западные музеи выросли из этнографических колониальных коллекций «странностей» — «кабинетов курьезов», которые формировались на основе перевозимых в центр с периферии артефактов, то отечественные краеведческие музеи руководствовались противоположным принципом — собирали «типичное» для региона (иногда оставляя, впрочем, в экспозиции место и для «курьезов»)⁴⁰⁴.

Современные музейные исследования часто фокусируются на перцепции экспозиции зрителями, на создаваемых «атмосферах» и опытах, на анализе эмоционально-аффективной составляющей экспозиционных пространств⁴⁰⁵. Эта рамка лишь частично применима в данном исследовании, так как меня больше интересуют теоретические основы построения краеведческих

экспозиций, а краеведческие музеи редко ставили своей целью создание «опыта» в современном понимании.

Представления о краеведческих музеях, их институциональная структура, система управления, принципы экспонирования заметно менялись, причем не только с течением времени, но также от региона к региону и даже внутри регионов (в том числе и в моменты максимальной централизации последних). Именно поэтому в большинстве исследований, посвященных краеведению и краеведческим музеям, превалирует региональный исторический подход — методологически охватить все разнообразие локальных историй практически невозможно. Я предлагаю другой подход к исследованию музейной сети и рассматриваю историю становления локальных и региональных нарративов как историю взаимоотношений центра и периферии, что позволяет проследить нормативный (то есть фигурировавший в документах советского времени) и реальный (выявленный посредством изучения конкретных примеров) пути развития этих институций.

В целом взаимоотношения «центр — периферия» (как в географическом измерении, так и в иерархии власти) — основная теоретическая проблема краеведения. С ней связана методологическая сложность изучения как самого движения, так и его главных институциональных центров — краеведческих музеев. В 1924 году это отметил Николай Владимирский: «...Краеведение было рождено в провинции, и центру придется решить очень важную задачу — понять, изучить краеведческое движение и научиться им управлять»⁴⁰⁶. Он же отмечал, что центр должен действительно понять провинцию, ее запросы, идеи и поиски, и ставил краеведение в оппозицию официальной науке⁴⁰⁷. Как показывает история краеведения, провинция во многом не была услышана центром, скорее наоборот — задавлена последующими волнами централизации краеведческого движения. Краеведческое движение и краеведческие музеи, как и многие другие институты производства знания, подверглись нескольким волнам советской

централизации, которые сильно повлияли на (а в ряде случаев практически уничтожили) зарождавшееся движение локального активизма, навязав краеведению среди прочих чисто экономические задачи, а краеведческим музеям — пропагандистские. Чтобы подтвердить этот тезис, проследить историю развития краеведения в СССР, а также показать предпосылки формирования современных краеведческих экспозиций, обратим внимание на основные, переломные моменты в становлении краеведческих музеев и проследим их влияние на экспозиционные принципы.

Становление экспозиций краеведческих музеев

До начала советской централизации и издания первых документов, регулирующих деятельность краеведческих музеев, экспозиции музеев создавались непосредственно местными кураторами или управляющими музеев. Эти люди не всегда были представителями именно того общества, той среды, в которой находился музей. Так, в XIX веке в Сибири и на Дальнем Востоке музеи часто курировались присланными царскими ссыльными, а более позднее становление чукотских музеев связано с советской экспансией в регион. Однако каждый регион разрабатывал свои принципы экспозиций, часто выпуская соответствующие региональные пояснительные записки. Например, политический ссыльный Алексей Кузнецов в Якутске в 1911 году разработал «Проект программы Якутского областного музея», в котором изложил свои основные представления о принципах экспозиции музея⁴⁰⁸. Несмотря на возможность применения разнообразных подходов к экспозиции, краеведческие музеи обладали значительным сходством: они состояли из большого количества отделов и подотделов, повторявших существовавшую на тот момент систему организации академического знания. Так, в Пермском музее структура постоянной экспозиции была крайне сложной,

с большим количеством отделов и подотделов, число которых варьировалось от семи до десяти и даже пятнадцати⁴⁰⁹, в том числе: минералогический, зоологический, археологический, этнографический и исторический, картографический, нумизматический и другие. В Якутском музее было семь отделов: естественно-исторический, антропологический (где в одной экспозиции была представлена материальная культура русских, якутов и малочисленных народов Севера — один из редких примеров, когда русские были поставлены в один ряд с другими народностями⁴¹⁰), археологический, отдел промышленности, сельского хозяйства, отдел, посвященный объектам из других стран, и отдел учебных пособий⁴¹¹.

Кроме научной функции — репрезентации «типичного» для края и попытки систематизировать его материальную культуру, — эти музеи имели «педагогическую функцию». В архивных документах и в сохранившихся визуальных источниках, к сожалению, нет никаких свидетельств об использовании специальных экспозиционных средств и приемов для создания определенных аффектов или же для усиления обучающей составляющей музейных экспозиций.

Краеведческие музеи досоветского периода были впоследствии раскритикованы советскими краеведами (практиками и теоретиками) за «систематический подход к предмету», за то, что они были «кунсткамерами» и показывали «древности»⁴¹². К сожалению, визуальных свидетельств экспозиций того времени осталось мало, но они (вместе с сохранившимися текстовыми описаниями этих выставок) позволяют отнести эти попытки бесконечных классификаций и систематизаций артефактов и объектов материальной культуры к тому принципу организации знания, который Эйлен Хупер-Гринхилл соотносит с классической эпистемой, по Фуко⁴¹³.

Первые предпосылки существенных изменений в принципах построения экспозиций в краеведческих музеях проявились

в 1921 году — после I Всероссийской конференции научных обществ по изучению местного края (I Всероссийской краеведческой конференции). Эта конференция отличалась от последующих конференций и съездов — она была практически единственным академическим мероприятием, на котором обсуждалась суть краеведческого движения⁴¹⁴, его методы и предмет исследования. Кроме того, был утвержден термин «краеведение»⁴¹⁵, предприняты попытки институционализировать возникшие ранее региональные локальные инициативы, в том числе музейную деятельность. По итогам конференции было создано Центральное бюро краеведения⁴¹⁶. Несмотря на заявленные перемены, изменения, произошедшие в структуре управления краеведением, в системе организации исследований и в «краеведческом методе» во время, по выражению Сигурда Шмидта, «золотого века краеведения»⁴¹⁷ (1917–1927), повлияли скорее на развитие сети краеведческих музеев, нежели на их экспозиционную политику. Так, выросло количество музеев (с 94 в предреволюционные годы до 576 в 1927 году). Однако до более поздних реформ они имели крайне хаотическое управление, иногда даже подчиняясь финансово независимым от государства организациям (например, музей в Якутске с 1917 года несколько лет находился под управлением независимого «Общества по изучению Сибири и улучшению ее быта»)⁴¹⁸. Возросло количество музеев в национальных автономиях, причем как за счет того, что этнические меньшинства получили возможность сохранять культурные традиции после прекращения начатых в царское время процессов русификации, так и благодаря проводимой Советами политике национального строительства⁴¹⁹. В 1927 году «золотой век» закончился решением III Всероссийской краеведческой конференции⁴²⁰ о передаче Центрального бюро краеведения под управление Наркомата просвещения. Кроме того, были изданы первые документы, на федеральном уровне регулирующие деятельность краеведов; начали появляться и первые документы, регламентирующие не только управленческую

деятельность, но и непосредственно музейные экспозиции.

В результате уже к 1930 году Главное управление научными, научно-художественными и музейными учреждениями (Главнаука) издало методическое письмо «Об основных положениях работы и задачах краеведческого музея»⁴²¹, в котором был прописан единый экспозиционный план. Отныне всем краеведческим музеям необходимо было иметь следующие отделы:

- 1) введение;
- 2) естественно-исторический (должен был представлять ландшафты через показ геологии, рельефа, животного мира и т. д.);
- 3) историко-культурный (демонстрировал развитие классовой борьбы на фоне сменяющихся друг друга орудий труда и средств производства, а также связи между культурой и средствами производства);
- 4) строительства социализма.

Этот момент можно считать одним из наиболее важных в истории становления принципов краеведческих экспозиций. «Центр» не «услышал» провинцию и на долгое время подавил разнообразные локальные инициативы, начав вводить четкие правила, действующие на всей территории Советского Союза. Подобные инструкции были изданы на разных уровнях и незначительно отличались в зависимости от «подведомственной» каждому музею территории⁴²². Можно сказать, что с этого момента краеведческие музеи официально потеряли автономию и возможность самостоятельно выстраивать экспозиционную политику.

В 1930 году произошло два важных для краеведения события⁴²³: состоялись IV Всероссийская краеведческая конференция и I Всероссийский музейный съезд. На конференции были окончательно обозначены различия между «старым» и «новым» — советским — краеведением и пути развития последнего. «Новое краеведение» должно было уйти от традиций «случайного любопытства прошлого»⁴²⁴, а также «изучать в качестве основного

объекта комплекс явлений двух категорий в их взаимоотношении и диалектическом развитии, а именно: природу и общественную жизнь»⁴²⁵.

На I Всероссийском музейном съезде⁴²⁶ теоретик, практик и методист краеведения Натан Шнеерсон представил общие принципы функционирования «новых советских» краеведческих музеев. Помимо научных задач, которые заключались в выстраивании краеведческих работ согласно принципам диалектического материализма и нуждам социалистического строительства⁴²⁷, Шнеерсон также уточнил общие принципы построения экспозиций. Например, он говорил о построении в экспозиции искусственных бытовых комплексов, без которых «вся экспозиция музея является мертвой схемой»⁴²⁸.

В 1934 году было еще раз подчеркнуто, что в основе краеведческих экспозиций должны лежать принципы диалектического материализма как «единственного правильного метода, показывающего явления природы, социальные отношения и изменение природы волей и руками человека»⁴²⁹. Основной же целью краеведческого музея становилась демонстрация эволюции природы и человека и развития человеческого общества. Дореволюционные музеи показывали «старые диковины» по «систематическому принципу» и экспонировали «вещи, а не идеи, без связи», говоря «о прошлом, а не о будущем»⁴³⁰. Новые экспозиции имели «комплексную форму» (эпистема современности, по Фуко): демонстрируемые объекты были представлены «в отношениях» друг с другом и передавали скорее мысли, идеи и процессы (изба, интерьер или биограмма в диораме)⁴³¹. Впоследствии описанная выше четырехчастная структура экспозиций неоднократно критиковалась и уточнялась, однако в истории краеведческих музеев до сегодняшнего дня не было более крутого поворота, чем введение этой единой унифицированной системы.

В эти же годы мы встречаем замечания о влиянии музея на

зрителя: так, в 1934 году подчеркивается, что «музейная экспозиция — могучее орудие пропаганды, более убедительное, чем книга или живое слово»⁴³². То есть человеческий опыт и то, что зритель считывает в экспозиции, становится важным (чтобы не допустить возможных нежеланных трактовок). В целом строгие правила построения экспозиций включали в себя и режиссирование зрительского опыта, и невозможность допуска «неправильного» прочтения экспозиций. Контроль над зрительским опытом доходил до анекдотов: так, Александр Котс, один из авторов новых принципов построения подотдела о природе, в 1944 году критикует возможность использования «живых животных» в экспозициях. Его главным аргументом становится именно невозможность контроля над поведением животных и тем самым — над реакцией зрителя: «А животные могут выкинуть движения не предусмотренные никакими планами и тем самым только отвлечь массового зрителя от понимания экспоната. Можно уверенно сказать, что одно лишь кваканье лягушки или вылетевший из аквариума жук способны обесценить всю экспонатуру залы, приковав внимание массового зрителя к этим непредусмотренным программами просмотра эпизодам и сорвать сверхценность обобщающей его идеи»⁴³³. Этот кажущийся абсурдным комментарий хорошо иллюстрирует общую озабоченность советских практиков правильностью прочтения нарративов, созданных в краеведческих музеях, и недопустимостью создания «второго мнения».

Следующая важная реформа краеведческой сети и краеведения произошла в 1937 году, однако на музейную деятельность она оказала косвенное влияние, вызвав в основном институциональные изменения внутри сети (в частности, были ликвидированы практически все краеведческие общества). Со временем в большинстве музеев исчез отдел «Введение» — и экспозиция краеведческого музея приобрела свою ставшую классической форму:

- 1) «Природа» (строился по ландшафтному принципу, показывал

взаимодействие человека с природой, связи между объектами живой природы в контексте теории эволюции Дарвина, а также полезные ресурсы края);

2) «История» (показывал участие края в событиях истории страны)⁴³⁴;

3) «Общество» (рассказывал об устройстве быта русских, культурной и общественной жизни)⁴³⁵.

Процесс централизации завершился в 1955 году, когда Центральный научно-исследовательский институт методов краеведческой работы⁴³⁶ был переименован в НИИ музееведения, а также претерпел ряд внутренних реформ, в результате которых краеведческие музеи стали менее управляемыми и контролируемыми центральной властью, перестали мыслиться как орудия пропаганды и проект советской власти по сбору данных⁴³⁷. Если до 1955 года (пока существовал государственный орган управления краеведением) дебаты и пересмотры принципов построения экспозиций присутствовали, то впоследствии попытки осмысления структуры краеведческих экспозиций, их региональной дифференциации и теоретических принципов, лежащих в их основе, практически сошли на нет.

Из-за устранения институциональной базы и отсутствия ее (и критического дискуссионного поля) в современной России комплексных попыток пересмотреть установившуюся централизованную систему построения экспозиций не осуществлялось. После 1955 года — и до сих пор — попыток переосмыслить краеведческие экспозиции и выработать альтернативные решения практически не наблюдалось.

Таким образом, сегодня большинство российских краеведческих музеев представляют информацию о регионе в формате, предложенном в 1930-е годы, и отражают уровень знания и преобладающие теоретические концепции дисциплин того времени. В зависимости от отдела на экспозиционные принципы могли влиять доминирующие концепции в географии

(ландшафтный подход, марксизм-ленинизм в приложении к географии, дарвинизм и антропоцентризм), политика СССР по отношению к малым народам (на отделы «Общество» и «История») и советская пропаганда (при показе исторического материала). Единственный поворот, который стоит отметить, — массовая десталинизация⁴³⁸ в 1955–1960 годы, затронувшая исторические отделы. Однако отделы, посвященные природе и обществу, по-прежнему строятся на теориях и концепциях, актуальных для 1930–1950-х, но никак не 2000-х годов.

Отсутствие смены краеведческого дискурса также не привело к попыткам переосмыслить музейный опыт с точки зрения зрителя и внедрить какие-либо современные практики эмоционального вовлечения зрителя в экспозицию.

В следующем разделе рассмотрим несколько экспозиций из краеведческих музеев современной России, строящихся на этих же принципах.

Современные экспозиции краеведческих музеев

Выше была приведена краткая история становления экспозиционных принципов музейной работы краеведческой сети, которые зачастую превалируют и в современных краеведческих музеях. Убеждена, что основные принципы построения экспозиций — нарративы и зрительский опыт, создающиеся краеведческими музеями, — в основном не менялись с 1930–1950-х годов. Однако при отсутствии действующих документов, регламентирующих экспозиционную политику современных краеведческих музеев, возникает методологическая сложность: история регулирующих документов заканчивается, возвращая нас к большому количеству локальных историй и уступая место децентрализованной системе (напоминающей дореволюционную), проанализировать которую довольно сложно. Анализ существующих локальных и региональных экспозиций ни в коем случае не должен быть экстраполирован на

всю систему: мы не можем делать выводы о состоянии всей краеведческой музейной сети на основе нескольких примеров. Эти примеры скорее могут служить иллюстрацией и подтверждением выводов, сделанных при анализе эволюции институциональной сети краеведческого движения, которая утратила централизованное управление.

Как уже упоминалось во введении, мною была проведена работа в двадцати двух краеведческих музеях России (три музея в Якутии, три — на Чукотке, четыре — в Пермском крае, четыре — в Томской области, пять — в Татарстане, три — в Тверской области). Экспозиция каждого из музеев была тщательно задокументирована и проанализирована, были выявлены основные теоретические принципы построения экспозиционных комплексов, а также задокументирован личный зрительский опыт и технологии эмоционального вовлечения зрителя в экспозицию. Формат данной статьи, к сожалению, не позволяет мне в полной мере изложить результаты проведенного анализа и осветить все исследованные экспозиции. Опираясь на выявленную в предыдущем разделе доминирующую экспозиционную структуру краеведческих музеев советского времени, продемонстрируем ряд наиболее характерных черт экспозиций современных краеведческих музеев⁴³⁹. Безусловно, существующая выборка не претендует на всеобъемлющий характер и не может использоваться для генерализации выводов на всю сеть краеведческих музеев. Однако приведенный выше анализ развития институциональной сети вокруг краеведческого движения позволяет нам с большой долей вероятности предположить небольшой потенциал развития альтернативных краеведческих нарративов⁴⁴⁰. Исключением является лишь музей в Анадыре, который был радикально перестроен в 2002 году.

Практически все музеи имеют структуру, довольно четко формирующую порядок прочтения экспозиции: залы пронумерованы, нарратив имеет линейный характер и заранее

программирует последовательность посещения и осмотра залов и отдельных групп экспонатов. Многие музеи (Якутский, Томский, Казанский) не меняли здание с советских времен. Поэтому архитектура экспозиции и заложенный в ней порядок просмотра остались неизменными.

В отделе «Природа» доминируют принятые в 1930-х комплексные, ландшафтные подходы к отображению природы. Эти принципы, демонстрирующие высокую степень заимствования краеведением основ советской географической школы, представляют «природу» набором дискретных ландшафтных зон, которые характеризуются рядом параметров (климатических, почвенных, растительных). Главные принципы, прослеживающиеся в исследованных музеях: антропоцентризм; крайне утилитарный подход к природе — как к источнику ресурсов и среде, формирующей и меняющей орудия человеческого труда и быта; дарвинизм и ландшафтный принцип как основа построения структуры экспозиции. В отдельных музеях некоторые из этих концепций доведены до абсурда.

Так, например, в Колпашевском краеведческом музее приведена схема комплексного использования кедровых лесов, то есть лес представлен исключительно как потенциальный источник ресурсов для человека. Животные представлены в виде созданных кураторами сценок, которые, видимо, отражают «характерное» поведение представителей фауны. Довольно часто встречается подразделение животных на «полезных» и «вредных» для человека, что подтверждает тезис об антропоцентризме экспозиций. Например, в музее в Казани представлено чучело огромной белуги и приведены характеристики этой рыбы как промысловой.

В исторических отделах современных краеведческих музеев наблюдается бóльшая неоднородность, чем в отделах природы. Как упоминалось выше, исторические рамки отделов «плавают» от показа исключительно XIX века (в музее города Калязин Тверской

области) до 80-х годов XX века (в Пермском музее). Нарративы же, которые они создают, варьируются от радикального переосмысления советской истории (Томский краеведческий музей и экспозиция «Сибирь вольная и невольная») до пассивной поддержки исторических отделов, сохранившихся с советского времени. Локальные нарративы обычно выстраиваются на фоне больших событий, доминирующим из которых в истории XX века становится Великая Отечественная война. Даже в регионах, которые оказались в тылу и практически не были задеты военными действиями (Республика Якутия), в экспозиции истории XX века доминирует ВОВ, а не, например, система лагерей ГУЛАГа, большое количество которых существовало в Якутии в это время.

Стоит отметить, что в отделах истории крайне редко встречаются архивные документы; их заменяют обобщения, авторские (кураторские) тексты, цитаты советских лидеров. Это продолжает программирование зрительского опыта и не дает возможности конструирования собственных выводов и заключений на основе архивных документов.

Отдел «Общество» претерпел максимальные изменения в общей структуре построения постоянной экспозиции краеведческого музея. Границы его экспозиций часто бывают размыты, или он может не фигурировать как отдельный отдел (например, в музее в Казани). Однако его смысловые элементы все равно присутствуют: в большинстве музеев представлены гендерные роли в обществе, отношение к малым народам (только в мультиэтнических регионах), религия, политический строй и т. д. В абсолютном большинстве исследованных музеев доминирует крайне патриархальный подход к изображению женщин и мужчин и их ролей в современном обществе. В музеях и регионах, в которых в значительной степени присутствуют другие этносы, кроме русских (например, Якутия, Татарстан, Чукотка), национальные меньшинства редко становятся частью отображаемого «общества», которое оказывается представлено русскими. Так, в Якутском музее

для описания проживающих в регионе малых народностей Севера показаны четыре листа бумаги формата А4 с черно-белыми фотографиями и краткой справкой. В дальнейшем эти народности полностью исключены из контекста экспозиции. В регионах с более однородным этническим составом (Пермский край, Томская и Тверская области) другие этносы, проживающие на территории России или же локально в данном регионе, не представлены в экспозициях. Таким образом, краеведческие музеи функционируют как институты конструирования национальной идентичности.

Стоит заметить, что, несмотря на отсутствие концептуальных изменений, музеи чаще стали использовать современные технологические и экспозиционные средства, недоступные в советское время. В экспозиции Якутского музея использованы роботы, имитирующие жизнь доисторических людей; в экспозиции музея города Березники вся экспозиция обновлена, внедрены интерактивные аудио- и видеоинсталляции, голограммы; в экспозицию Томского музея внедрены элементы игры для школьников и возможность тактильного опыта. Это производит двойственное впечатление. С одной стороны, безусловно, попытки внедрения современных средств создания «опыта», «эмоций» и дружественных зрителю экспозиционных методов делают музей ближе к зрителям — и их уровень «включения» в экспозицию возрастает. С другой — без радикальной смены нарратива современные средства выглядят странно на фоне сохранившейся советской повестки, которую они лишь усиливают⁴⁴¹.

«Новое краеведение» и существующие альтернативные подходы к экспозициям краеведческих музеев

Отмеченная в статье ригидность принципов построения экспозиции влечет за собой гораздо более масштабные последствия, чем изношенность экспозиционного фонда или ветхость зданий.

Огромная культурная сеть, определяющая идентичность регионов и играющая не последнюю роль в образовательной системе, транслирует крайне ограниченный и во многом неактуальный подход к изображению этого региона, формирует односторонний взгляд на репрезентацию истории, природы и общественных основ региона.

На этом фоне нельзя не отметить ряд существующих инициатив в области построения новых экспозиций в краеведческих музеях и переосмысления предлагаемых ими нарративов. Движение к переосмыслению понятия «краеведение» и предложения по смене экспозиций можно наблюдать с двух сторон: локальные инициативы со стороны самих краеведческих музеев и изменения, спровоцированные внешними агентами — будь то интервенции современных художников или начинания, предпринятые государственными фондами.

Так, например, конкурс Российского фонда культуры «Гений места. Новое краеведение»⁴⁴² уже не первый год оказывает региональным музеям финансовую помощь в создании новых экспозиций. Фонд переосмысляет понятие «краеведение», вводит понятие «новое краеведение» в современный контекст и делает акцент на воспоминаниях людей, их биографиях, личной и семейной памяти. К сожалению, мне пока не удалось побывать ни в одном из поддержанных фондом музеев, чтобы оценить новые экспозиционные подходы, однако эта инициатива, безусловно, заслуживает пристального внимания. Заметны попытки диалога как со стороны сообщества современных художников — работы Владислава Ефимова, Павла Отдельнова, выставки, инициируемые Волго-Вятским филиалом Государственного центра современного искусства в составе РОСИЗО⁴⁴³, — так и со стороны музейного сообщества (например, в недавнем интервью «Коммерсанту» Александра Селиванова говорила о Музее авангарда на Шаболовке как о краеведческом⁴⁴⁴). Безусловно, привлечение современных художников важно и потому, что советская срежиссированность

опыта посещения краеведческого музея ослабевает, уступая множественности восприятия и трактовок художественных интервенций.

Нельзя не отметить перемены, происходящие в Томском краеведческом музее. Выставка «Сибиряки вольные и невольные», поддержанная Фондом Владимира Потанина, является примером локальной инициативы по пересмотру доминирующего исторического дискурса. Экспозиция на основе архивных документов современными средствами выстраивает историю ссыльных семей в регионе. Выставка построена вокруг «столыпинского вагона», в который зрители могут войти, чтобы ощутить условия пересылки заключенных. Смена исторического дискурса происходит и в филиале Томского краеведческого музея — «Следственной тюрьме НКВД». Экспозиция, расположенная непосредственно внутри бывшей тюрьмы, помимо фактологической (архивной) части, имеет часть, направленную на создание у зрителя опыта посещения тюремной камеры. Тем самым зритель получает не только доступ непосредственно к документам (что само по себе редкость), но и телесный опыт.

Помимо прочего, необходимо создание открытого поля для дискуссий о кардинальном изменении принципов экспонирования краеведческого материала. Уже сейчас существуют музеи, которые, осознавая эту проблему, трансформируются: Томский областной краеведческий музей, Чукотский окружной краеведческий музей в Анадыре, Приморский государственный объединенный музей имени В. К. Арсеньева во Владивостоке и многие другие. Одно из самых радикальных преобразований принципов построения постоянной экспозиции в краеведческом музее произошло в 2002 году в музее в Анадыре. Классическая трехчастная система была заменена на серию экспозиционных блоков, призванных отобразить разные стороны жизни современной Чукотки. Экспозиция была предложена командой специалистов из Москвы, что можно расценивать как продолжение подавления локальных

инициатив «центром» и навязывание им определенного нарратива «периферии». Несмотря на новизну подходов и выбора визуальных средств экспозиции, декодировать заложенные в ней нарративы и принципы оказывается сложной задачей.

Заключение

В данной статье была предпринята попытка описать институциональные условия развития и существования унифицированных принципов построения экспозиций в краеведческих музеях, которые являются одной из наиболее широких культурных сетей в России, а также зрительского опыта в них. В условиях отсутствия академической рефлексии и переосмысления понятия «краеведение» и его релевантности сегодня краеведческие музеи, как правило, продолжают воспроизводить советские принципы построения экспозиций, которые зачастую идут вразрез с преобладающими сегодня теоретическими концепциями в дисциплинах (географии, истории и этнографии) и архитектурой знания. Учитывая роль краеведческих музеев в формировании идентичности в регионах и в образовательном процессе школьников и студентов, считаю крайне важным комплексное переосмысление подходов к репрезентации регионов в музеях посредством свободных академических дебатов и практических экспериментов.

Музей в пространстве города: как нижегородское уличное искусство работает с локальным контекстом

Алиса Савицкая

Публичная история, публичное пространство и нижегородское уличное искусство — задача с тремя неизвестными. Однако если «история» и «пространство» уже на протяжении многих лет рассматриваются и осмысляются исследователями, то нижегородское уличное искусство только недавно попало в поле профессионального обсуждения. Основной корпус обсуждаемых тем связан с «уличностью» нижегородского искусства. Вопрос прежде всего в том, является оно формально художественным направлением или субкультурой.

Нижний Новгород — полицентричный город-миллионник, состоящий из неравномерно развивающихся исторических, промышленных и спальных районов. На протяжении 2000-х годов уплотнительная застройка в центре города по кусочку «откусывала» от старых купеческих кварталов деревянные усадьбы и доходные дома, жители которых нередко сопротивлялись принудительному расселению. Умышленные поджоги не только уничтожали постройки, но и уносили человеческие жизни. Активисты и градозащитники отстаивали отдельные здания, дальнейшая судьба многих из которых — реставрация и использование — до сих пор остается под вопросом. Непоследовательная и часто осуществляемая по устаревшим советским стандартам

перепланировка привела к обособлению небольших пространств и территорий, где сохранялся «дух старого города». События вокруг исторической застройки повлияли не только на архитектурный облик города, но и на искусство. В 2011 году молодые художники, ранее занимавшиеся классическим стрит-артом, начали создавать росписи и объекты на деревянных домах⁴⁴⁵. Художники предпочли присущему граффити конфликту диалог с городским сообществом: произведения стали создаваться при негласном одобрении или открытой поддержке горожан, что дало импульс к разработке собственной уникальной эстетики и методологии работы с городским ландшафтом.

За редким исключением, проекты нижегородских уличных художников не были посвящены конкретным историческим событиям или семейным историям; каждый автор в рамках собственной творческой стратегии говорил на те темы и с помощью тех образов, которые важны именно ему. Вместе с тем накопившийся объем работ (сейчас насчитывается более 180 м² произведений) стал символической сетью связей, контактов и смысловых пересечений, которая покрывает пространство города и проявляет его структурное построение и фактуру. Новое искусство, говорящее «по-своему» и «о своем», не просто заполнило урбанистические и смысловые пустоты города, но стало тем каркасом, на который нанизываются разнообразные краеведческие сюжеты, истории отдельных домов и судьбы людей, социальные и политические конфликты.

Сегодня нижегородское уличное искусство можно назвать главным культурным брендом региона: оно устойчиво присутствует в местных и федеральных средствах массовой информации, экспортируется столичными и зарубежными кураторами, культурными институциями и коллекционерами, прочно интегрировано в локальный городской контекст. Однако история становления и последующих трансформаций нижегородского уличного искусства еще не написана, а механизмы его работы

с локальной историей как таковой не выходят за пределы обзорных статей о прогулках по Нижнему Новгороду.

Было предпринято две попытки «оформить отношения» нижегородского уличного искусства с локальной историей. Одна из них принадлежит независимому куратору Анне Нистратовой, специализирующейся на стрит-арте. В 2014–2016 годах Нистратова исследовала связь городских художественных практик с народной культурой нижегородского региона: от стилистических параллелей в росписях и сюжетах декоративно-прикладного и современного искусства до анализа сходств в типе производства смыслов и визуальных образов. Результатом стал выставочный проект «Свежий слой», конструирующий исторический нарратив от дореволюционной культуры к актуальной художественной сцене Нижнего Новгорода. Фотографии уличных работ и студийные вещи художников соседствовали с домово́й резьбой и аутентичными предметами быта рубежа XIX–XX веков, хохломской и городецкой росписями, фотографиями Андрея Карелина и Максима Дмитриева, старообрядческими книгами.

Специфику нижегородского уличного искусства в кураторском тексте к выставке Анна Нистратова обозначила так:

...у нижегородских художников очень быстро созрело желание не просто копировать традиционный западный стиль, но выйти за рамки шрифтовых граффити. Они стали рисовать не только на улице, но и заниматься традиционными художественными практиками, такими как живопись, графика, шелкография, скульптура, мультипликация, инсталляции. Так сложилась группа художников, представленных на выставке. Каждый из них имеет свой стиль и темы визуальных исследований, но можно выделить и общие для всех черты: часто это черно-белое или монохромное изображение; рисунки, тонко вписанные не только в окружение, но и в контекст места;

взаимодействие с жителями домов при создании работ; использование поверхности как полноправного фона или части изображения; частое использование для работ деревянных поверхностей и самой темы дерева; мотивы, типичные для исторической нижегородской изобразительной традиции, — растения, животные, птицы, река и рыбалка, жанровые сцены, отсылки к религиозным и духовным темам, иллюстрации расхожих понятий и выражений. Одной из наиболее удивительных особенностей нижегородской сцены является трансформация уличного искусства из вандализма, которым принято считать стрит-арт и граффити, в противоположное явление — оберег. Зачастую художники рисуют на домах именно для того, чтобы сохранить умирающее на глазах городское наследие⁴⁴⁶.

С риторикой наследия также связан проект, придуманный нижегородским уличным художником Артемом Филатовым. Стремясь обобщить и институционализировать практики нижегородского уличного искусства, в 2014 году он организовал фестиваль «Новый город: Древний», к участию в котором в формате open-call приглашались жители исторических зданий Нижнего Новгорода. Горожане предлагали свои дома для создания произведений, делились связанными с ними историями и архивами, помогали специально подобранным для них художникам в создании работ. В период с 2014 по 2016 год проект трансформировался из развлекательного летнего арт-марафона в серьезное художественное событие с обширной параллельной программой, включавшей экскурсии по городу и дискуссии. В 2015 году был снят документальный фильм «Теплые стены» (режиссер Дмитрий Степанов), в котором жители — участники фестиваля рассказывали истории своих домов. В 2016 году «точкой сборки» стала выставка «Налицо», посвященная нижегородской

домовой резьбе и ее влиянию на искусство уличных художников. Фестиваль неизменно имел широкий общественный резонанс, перекодировал обезличенные «гнилушки» (синоним исторической застройки, которым часто пользуются представители местной власти) в носителей живой истории и актуальной художественной интерпретации, необходимой горожанам.



Ил. 1. Андрей Оленев. Без названия. 2015. Фестиваль уличного искусства «Новый город: Древний». Фото предоставлено художником

Но главные изменения коснулись даже не организационной схемы фестиваля, а его контента. В 2014 году приглашенные художники из других городов создавали подчеркнуто декоративные работы, украшающие фасады домов абстрактными и сюрреалистическими композициями, — масштабные росписи Рустама Qbic и Евгения Диксона, пестрый ассамбляж Алексея Лука⁴⁴⁷. В 2015 году наметилось более тесное взаимодействие с контекстом места и судьбами живущих там людей. Например, художник Роман Мураткин создал инсталляцию, буквально иллюстрирующую историю дома, где предки нынешних хозяев

держали в 1930-х лошадей. Центральным объектом фестиваля 2015 года стал один из первых кооперативных домов Нижнего Новгорода (1926), на котором разместилась совместная работа Тимофея Ради и Стаса Доброго:

Художники... изучали историю дома, благо сами жители в свое время написали целую книгу о нем, чтобы лучше понять, что и как можно создать на здании с таким богатым прошлым. В итоге дом был расписан со всех сторон элементами кружевных салфеток, напоминающих нам о наших бабушках и дедушках, а значительную часть работы заняли цитаты из труда Августина Блаженного «Исповедь», где он рассуждает об устройстве человеческой памяти⁴⁴⁸.

В 2016 году стратегия нижегородского уличного искусства стала меняться: многие авторы отдали предпочтение студийной работе, произведения в городской среде создавались реже и сменили свой формат с крупногабаритных росписей на небольшие объекты и художественные интервенции. Похожие изменения произошли и внутри фестиваля: на первый план вышла коммуникация. Например, краснодарская группировка «ЗИП» помогала наладить отношения соседям по дому:

Идея проекта заключалась в том, чтобы создать общий алфавит — язык двора, основанный на личной истории дома и его жильцов; язык мог бы их объединить. Экскурсовод, журналист и городской активист Сергей Сипатов предложил организатору фестиваля Артему Филатову сделать проект о своем дворе. Сейчас его жильцы из-за различных бытовых обстоятельств поделились на несколько групп и не общаются друг с другом, хотя в советское время в саду двора проходили совместные чаепития⁴⁴⁹.

Художники общались с жителями дома, организовали им общую встречу и придумали «общий язык» — набор символов, связанных с историей дома. В этом и других проектах 2016 года на смену визуальным высказываниям пришли отношения людей с наследием и друг с другом.

Участниками фестиваля уличного искусства «Новый город: Древний» были как нижегородские, так и иногородние художники. При этом Артем Филатов, будучи одновременно и художником, и организатором фестиваля, взял на себя роль модератора, генерирующего общий подход к работе с объектами историко-культурного наследия. Речь шла не просто об обозначении ценности тех или иных объектов, но о включении их в публичное пространство города. То, что раньше представляло ценность для узкого круга специалистов и являлось частной территорией жителей дома или выкупивших ее застройщиков, становилось частью городской среды. Уличное искусство всегда умело эффективно справляться с вопросами частной собственности, нелегально вступая на не принадлежащие ему территории: стрит-арт можно стереть, но нельзя удалить из пространства.

Одним из наиболее показательных кейсов о границах между частным и публичным является история Нижне-Волжской набережной. В 2005 году нижегородская мэрия решила реконструировать набережную реки Волги, построив туристический комплекс и облагородив территорию. Областной инвестиционный совет одобрил проект. Региональное отделение Росимущества заключило по результатам торгов с компанией «Трейд-Парк» договор аренды земельного участка на 49 лет. Фирма получила разрешение на строительство комплекса из двух корпусов справа и слева от Речного вокзала⁴⁵⁰. В 2008 году на набережной появился двухкилометровый синий забор, ставший на последующие десять лет «визитной карточкой» города. На фоне экономического кризиса 2009 года строительные работы были остановлены, а руководство города начало судебные тяжбы с застройщиком, оказавшимся

фактически частным собственником некогда городской земли. «Набережная за синим забором» стала зоной отчуждения, отделяющей город от реки и реку от города. Первыми на частную территорию «за синим забором» проникли художники команды «ТОЙ» в 2015 году. Именно тогда были сделаны одни из ключевых работ Антона Морокова («Без названия (Цветы)»), Якова Хорева («Без названия»), Андрея Дружаева («Белая форма II») и команды «ТОЙ» («Весы», «Пляжный сезон» и другие). На набережной также активно работали Андрей Оленев и Никита Nomerz. Художники не обращались к проблематике набережной буквально, однако их произведения перекодировали ее в публичное пространство — вслед за искусством на берег реки в рамках экскурсий, фотосессий, музыкальных вечеринок и прогулок стали выходить жители города. К 2017 году, когда наконец был разрешен конфликт с застройщиком и утвержден новый проект благоустройства, набережная превратилась в самоорганизованный музей уличного искусства под открытым небом и представляла собой, с одной стороны, точно подобранный набор работ ключевых фигур современного нижегородского искусства, а с другой — символ градостроительной политики 2000-х.



Ил. 2. Команда «ТОЙ». Весы. 2015. Фото предоставлено художниками

Подобно искусству послевоенной Европы, произведения нижегородского стрит-арта не содержат нарративного повествования о прошлом и настоящем. Используя устоявшийся набор авторских символов, художники конструируют самобытные образы, замещая собой пространственные и смысловые пустоты. Нижегородское уличное искусство не «бросается» в гущу событий, но заполняет образовавшиеся пробелы. Интересным также представляется процесс превращения искусства настоящего в искусство прошлого, то есть в историю самого себя. Так, в самом центре Нижнего Новгорода, в шаговой доступности от главной пешеходной улицы города и Нижегородского кремля, располагался старинный квартал — деревянные жилые дома рубежа XIX–XX веков соседствовали со зданием в конструктивистском стиле.

На постройках располагались одни из самых крупных и заметных в городе работ команды «ТОЙ» («Цу-е-фа», 2015), Андрея Дружаева («Березы», 2013) и Артема Филатова («Верба», 2014). В 2015 году дома были снесены, а на их месте образовался пустырь, прозванный художниками Октябрьским. В 2016 году Артем Филатов установил на Октябрьском пустыре объект «Нулевой километр» — межевой столб, обозначающий «точку начала и координату отсчета, существующую одновременно с неизбежным концом»⁴⁵¹.

До 2017 года музей тенью следовал за нижегородскими уличными художниками. С одной стороны, к середине 2010-х сам город (и отдельные его части — например, упомянутая выше «набережная за синим забором») походил на музей под открытым небом: буквально на каждой постройке в центре города можно было обнаружить произведения искусства. С другой — в 2014–2017 годах Волго-Вятский филиал Государственного центра современного искусства в составе РОСИЗО последовательно реализовал несколько выставочных проектов, связанных с сосуществованием уличного искусства и истории в городском пространстве и, по сути, конструирующих модели возможных историко-художественных музеев: «Живой уголок» (2014), «Этюды оптимизма» (в рамках параллельной программы Европейской биеннале современного искусства «Манифеста 10», 2014), «Жизнь живых» (2016–2017) и «Свежий слой» (2017). В 2017 году независимые уличные практики, до этого лишь изредка заступавшие на территорию музея по институциональному приглашению, выкристаллизовались в самостоятельный музейный проект «Обратно домой».



Ил. 3. Артем Филатов. Нулевой километр. 2016. Фото Олеси Филатовой

Проект «Обратно домой» связан со зданием бывшего Музея нижегородской интеллигенции. Здание было построено в 1840 году⁴⁵², в конце 1890-х в нем поселились семьи Невзоровых и Морошкиных. Сестры Невзоровы — Софья, Зинаида и Августа — вошли в историю нижегородского революционного движения. Именно в этот дом 8 июня 1900 года приехал Владимир Ульянов с матерью Марией Александровной и сестрой Анной Ильиничной. И не случайно: в 1899 году здесь, находясь в ссылке, более двух месяцев снимала комнату у Морошкиных Мария Ильинична Ульянова⁴⁵³. Сестры Невзоровы подготовили в своем доме встречу молодого Ульянова с местными социал-демократами для обсуждения издания газеты «Искра». До 1960-х дом оставался жилым, а в 1967 году в нем была реконструирована обстановка рубежа XIX–XX веков и открыт музей-квартира сестер Невзоровых. Утратив в 1993 году «ленинскую» специализацию, музей-квартира

был переименован в Музей нижегородской интеллигенции, а к 2013 году обветшал и был закрыт. Здание имеет статус памятника истории и культуры регионального значения⁴⁵⁴, который сохраняет от разрушения окружающий бывший музей деревянный квартал. Вокруг здания бывшего музея собрались градозащитники, активисты, краеведы: им (как и бывшему директору музея Татьяне Казанской) квартал деревянной усадебной застройки, окруженный высотными зданиями, представляется будущим «музейным островом», но эти планы пока существуют только на бумаге⁴⁵⁵.

В 2017 году Артем Филатов в соавторстве с нижегородскими уличными художниками и приглашенными авторами из других городов придумал проект, призванный средствами искусства перекодировать пространство бывшего музея и вновь сделать его публичным. Проект состоял из двух сюжетов: выставки «Обратно домой» и воссоздания виртуального образа Музея нижегородской интеллигенции, который выступал «принимающей стороной» и партнером. Проект создавал иллюзию существования музея, ожидающего реставрации, привлекающего к себе внимание и задающего зрителям и экспертам вопросы о возможном наполнении будущей экспозиции. В проекте разрабатывалась тема дома — от site specific инсталляций, непосредственно связанных с историей музея, до произведений, осмысляющих тему дома в жизни современного человека. В своих работах художники прибегли к тем же методам, что и их предшественники, создававшие музей-квартиру сестер Невзоровых в 1960-х. Отсутствие аутентичных предметов и достоверных сведений восполнялось переработанными мифами и вещами «того времени»: в одном случае они использовались при создании экспозиции музея, в другом — стали частью произведений искусства. Таким образом, у нового Музея нижегородской интеллигенции сложился собственный сюжет, развивающийся от создания музея — левитирующего в своей спальне Ленина (инсталляция Александра Лаврова «Дом с привидениями») — до его разрушения — архива,

в который вошли брошенные при переезде сотрудниками музея предметы, фотографии и документы (инсталляция Андрея Дружаева «Режим города. Архивная память»). Газета «Искра», послужившая поводом для встречи Владимира Ильича с нижегородскими марксистами, стала прообразом для специального издания к выставке, сделанного художником Иваном Новиковым. Его газета «Вспышка» осмысляла кризис печатной прессы и представляла собой «музей споров и мнений, сохранивший дух и становящийся памятником сегодняшнему дню»⁴⁵⁶: посты и комментарии из социальных сетей Facebook, Twitter и Telegram Олега Кашина, Ильи Будрайтскиса, Андрея Кураева и других пользователей, посвященные актуальной политической и культурной повестке (президентские выборы 2018 года, «дело Серебренникова», творчество рэпера Гнойного и другие темы).



Ил. 4. Александр Лавров. Дом с привидениями. 2017. Фрагмент экспозиции выставки «Обратно домой», Музей нижегородской интеллигенции. Фото Олеси Филатовой

В одном из своих эссе куратор Ханс Ульрих Обрист писал: «Выставки — это самообучающиеся системы. Для них нужно огромное количество самоорганизации и исследований на всех уровнях базовых сообществ. Они не однородные структуры, которые можно кому-то навязывать, они — соучастники... диалога»⁴⁵⁷. В случае «Обратно домой» выставка стала публичным пространством для диалога между градозащитниками, исследователями локальной истории и представителями областных и городских властей. При этом сама выставка также оказалась активным участником этой коммуникации, а ее авторы примерили на себя роль сотрудников Музея нижегородской интеллигенции. Выступая от лица выдуманного Музея, они рассказывали о его истории и планах на будущее, водили экскурсии по выставке,

собирали отзывы (в частности, на выставке лежала «Книга отзывов», найденная при расчистке здания, первая запись в ней датируется 5 января 1968 года). Сама тема «интеллигенции» получила отклик в профессиональном сообществе и спровоцировала вопросы и претензии к контенту выставки. Однако не сам художественный продукт, а запущенные им процессы стали главным результатом проекта.

Для организации и проведения выставки «Обратно домой» здание бывшего Музея нижегородской интеллигенции было взято в аренду на четыре месяца. Сейчас музей снова закрыт, однако «перезапуск» отношений с региональными властями, персонификация защитников музея и сконструированная для него культурная функция дают надежду на то, что художники еще вернутся «обратно домой». Артем Филатов так говорит об этом:

Во многом задача современного искусства состоит в том, чтобы максимально качественно подействовать на зрителя, изменить в нем что-то. Нужно, чтобы та или иная работа была замечена здесь и сейчас, а не через десять или двадцать [лет]. Поэтому многие проекты такие экспрессивные, резкие и неоднозначные, очень часто они вызывают у зрителя диаметрально противоположную реакцию. <...> От некоторых исторических явлений мы привыкли открещиваться, к другим же при смене эпох пропадает интерес. Но я считаю, что с этим можно и нужно работать. Так, меня в этом ключе больше всего интересуют даже не столько громкие исторические события, сколько уклад самой жизни людей разных эпох. В этом смысле я не пытаюсь быть человеком, который кричит о том, что он создает нечто новое. Скорее я ищу некий универсальный код, понятный на глубинном уровне...⁴⁵⁸

Открытие выставки «Обратно домой» в бывшем Музее

нижегородской интеллигенции символически совпало с отставкой губернатора Нижегородской области Валерия Шанцева, более десяти лет задававшего тон маргинального отношения к историко-культурному и музейному наследию региона. Пришедший ему на смену Глеб Никитин совершил резкий разворот в сторону актуализации культурного потенциала территории, сохранения памятников архитектуры, развития музеев и творческих индустрий. Опыт Музея интеллигенции пришелся как нельзя кстати: его мгновенно подхватили градозащитники, архитекторы, городские экскурсоводы. Полгода спустя ранее приговоренная к сносу застройка нескольких деревянных улиц в центре Нижнего Новгорода получила статус объектов культурного наследия, а на фасадах расселенных домов вместо привычных принтов на баннерной ткани появились работы нижегородских уличных художников, созданные в рамках фестиваля «О'Город. Окно», организованного местными активистами при поддержке городской администрации. Да и сама риторика новой власти, возвращающей горожанам их город — историю, современность, общественные пространства, — оказалась созвучна тем практикам, которые развивало искусство в 2010-х.

Стратегию нижегородского уличного искусства можно сравнить со своего рода «распределенным» музеем, который собирает рассредоточенные в пространстве объекты и явления в цельную систему и таким образом музеефицирует живую среду. В городе, лишенном комплексных механизмов регулирования и развития этой среды, уличное искусство на некоторое время заместило собой функции культурных и управленческих институтов. Вне зависимости от специфики работы отдельных художников, обращающихся непосредственно к истории места или, наоборот, выстраивающих собственные смысловые структуры, визуально и пластически опираясь на локальный контекст, их общей чертой была социальная открытость. Произведения создавались при свете дня, в тесном контакте с жителями домов, а потом презентовались

горожанам в рамках экскурсий и публичных встреч, которые организовывали сами авторы. Именно благодаря искусству горизонтальные процессы переживания истории стали открыты городскому сообществу, а историческая память обрела предметную материальность.

Музейная специфика нижегородского уличного искусства была связана не только с набором экспонатов, разместившихся в городе, но и с самим понятием музея, переживающим в XXI веке постоянную реконфигурацию. В пространстве Нижнего Новгорода нашел место и международный тренд на выставки-квесты, начавшийся с 13-й documenta куратора Каролин Кривов-Бакарджиев, и смещение ландшафта музея в сторону инклюзивности, мобильности, коллаборации и обеспечения потребностей общества. Нижегородское уличное искусство дало городу, новую форму коммуникации: городское пространство стало с одной стороны, полем публичного диалога между художниками, зрителями и исследователями, а с другой — точкой включения локальной истории в общероссийский и международный контексты.

Расцвет нижегородского уличного искусства пришелся на 2013–2014 годы. На фоне переживающего кризис локального градозащитного движения, открытой установки властей на уничтожение историко-культурного наследия и сворачивания общественной дискуссии о культурных возможностях города образовавшиеся пустоты заполнились аффективными, не фиксируемыми с позиций исторической науки или городских исследовательских практик произведениями. Художники создавали в городе активные визуальные поля, существовавшие по собственным пластическим и тематическим законам: сложные смысловые системы, многослойные сюрреалистические или, наоборот, подчеркнута примитивистские изображения, не имевшие очевидной практической (оформительской, повествовательной или провокативной) функции, были неотделимы от фактур и архитектурных элементов города, через работу с фоном

и перспективой вплетавшихся в живописную ткань. Зрелищность, колористическая насыщенность произведений, их включенность в городской контекст и вместе с тем точное соблюдение необходимой дистанции между авторской позицией и окружающей средой превращали встречу горожан с искусством и городом в сильное личное переживание. Однако дальнейшая судьба городского пространства — полное разрушение исторического ландшафта или возвращение ему облика столетней давности — влечет за собой равное упрощение, лишая художников возможности работы с историей на микроуровне, где на фасаде отдельно взятого дома причудливо переплетаются и наслаиваются друг на друга приметы разных времен и событий. Именно поэтому к 2017 году уличному искусству в городе физически не осталось места: большой процент зданий оказался разрушен, а оставшиеся в связи со сменой власти поставлены под охрану. Приемы работы были растиражированы другими художниками и культуртрегерами, взявшимися за организацию краеведческих и художественных фестивалей и марафонов, а сами нижегородские уличные художники либо разошлись по мастерским, либо включились совместно с городской администрацией и активистами в разработку новой культурной политики Нижнего Новгорода.

Артефакты и эфемеры

Конструирование памяти о забытом событии через музейные технологии: производство эмоций на выставках о Первой мировой войне в 2014 году

Софья Чуйкина

Согласно современным музеологическим подходам, если исторический музей стремится к успешному функционированию, он должен быть «эмоциональным музеем»⁴⁵⁹. Выставленные предметы и их контекстуализация должны быть понятны горожанам и туристам любого образовательного уровня, они должны апеллировать не только к знаниям, но и к опыту или семейной памяти людей, а рассказываемая история должна быть актуальна для консолидации политического сообщества. Считается, что только тогда музей будет посещаемым и «демократичным», а его политическое и моральное послание может быть воспринято наибольшим количеством граждан. Большое место в современной литературе занимает один из видов эмоционального исторического музея — «музеи памяти», посвященные трагическим событиям, где пространство музея служит и для коммеморации погибших, и для рассказа о сути события через конкретные человеческие судьбы.

Необходимость апелляции к чувствам и эмоциям публики на исторических выставках уже является для многих музейщиков аксиомой. Тем не менее у представителей социальных наук этот

подход вызывает целый ряд вопросов. Прежде всего возникает вопрос: не препятствует ли обращение к чувствам критическому аналитическому разговору об истории? Не заменяют ли эмоции рефлексию, не облегчают ли они идеологические манипуляции над посетителем? Может ли музей повлиять на восприятие выставок публикой? Наконец, какую роль играют в порождении эмоций сами экспонаты, которые несут в себе и память, и различные культурные смыслы?

Посвященные Первой мировой войне выставки, организованные российскими музеями во время столетнего юбилея, являются подходящим объектом для исследования эмоций в музейном пространстве и возможностей конструирования памяти о событии с помощью музейных технологий.

Широкомасштабное отмечание столетия вступления России в войну, инициированное и поддержанное правительством, имело целью создание новой интерпретации истории Первой мировой и включение этой войны в национальную память. Музеи выделялись в качестве важнейшего инструмента для реализации этой цели. Министерство культуры побуждало подведомственные культурные учреждения к участию в юбилее. Как отмечалось в новостях телеканала «100 ТВ», «столетний юбилей Первой мировой — под пристальным вниманием первых лиц государства. Как следствие — среди музейщиков настоящий ажиотаж: заявлены десятки выставочных проектов»⁴⁶⁰. В 2014 году в юбилейном марафоне поучаствовали не только исторические и военные, но и художественные музеи, а также независимые выставочные площадки, что создало конкуренцию между институциями за внимание посетителей. В отличие от Второй мировой войны, показ которой имеет свои незыблемые каноны, Первая мировая стала новой темой и для самих музеев, и для их посетителей. Новизна, экспериментальный характер выставок и участие в юбилейных мероприятиях большого числа музеев создали удачную ситуацию для социологического исследования.

Социологи и историки в последние двадцать лет разработали методологию исследований музеев и выставок, в том числе экспозиций о военной истории. Предметом изучения может быть историческая составляющая музейных экспозиций, взаимоотношение между музейным текстом и историографией, сценография и ее воздействие, взгляд посетителей на экспозицию⁴⁶¹. Сочетая разные элементы этих исследовательских подходов, в 2014 году я проанализировала двадцать выставок в Петербурге и Москве. Был проведен опрос посетителей в Музее артиллерии в Санкт-Петербурге, где открылись одновременно три выставки к юбилею⁴⁶². Я опрашивала с диктофоном посетителей на выходе с выставок, выясняя в ходе разговора, какие предметы произвели на них наибольшее впечатление и каково их личное отношение к Первой мировой. Помимо этого, были проанализированы книги отзывов Русского музея и Музея артиллерии. В тот же период, весной и осенью 2014 года, я также принимала участие в исследовании французских выставок о Первой мировой, что позволяет поместить российский материал в более широкий контекст.

Высшие лица государства произнесли ряд речей на открытии памятников и выставок, что дает возможность реконструировать официальную точку зрения по поводу новой интерпретации события. Руководство страны заранее готовилось к отмечанию памятной даты. В первый раз эту тему затронул Владимир Путин 27 июня 2012 года в выступлении перед сенаторами⁴⁶³. Решение о широкомасштабном отмечании юбилея было официально анонсировано 2 марта 2013 года премьер-министром Дмитрием Медведевым⁴⁶⁴. Он подписал распоряжение об образовании национального организационного комитета по столетию Первой мировой войны, который возглавил спикер Госдумы Сергей Нарышкин. В декабре 2012 года было создано Российское военно-историческое общество (РВИО)⁴⁶⁵, в ходе первых заседаний которого значительное внимание уделялось целям и задачам

юбилея⁴⁶⁶. Для РВИО и его президента Владимира Мединского основная цель столетия заключалась в том, чтобы повысить престиж армии и военной истории. Столетие было призвано стать неотъемлемой частью политики продвижения патриотизма, особенно среди молодежи⁴⁶⁷.

Внешнеполитическая повестка заключалась в том, чтобы «вести мемориальную работу» совместно с представителями министерств обороны зарубежных стран и через мемориальные мероприятия укрепить существующие альянсы. В июле 2014 года на очередном заседании оргкомитета юбилея заместитель министра иностранных дел Геннадий Гатиллов привел в качестве примера такого сотрудничества открытие военного кладбища (Русского некрополя) в Белграде⁴⁶⁸.

То, что юбилей начала Первой мировой совпал с апогеем российско-украинского конфликта летом 2014 года, простимулировало официальных лиц добавить в юбилейный дискурс современные коннотации и осторожно использовать события прошлого для объяснения настоящего. Ухудшение международной обстановки, постоянно обсуждавшееся в СМИ, привело к тому, что тема войны стала восприниматься населением очень остро, даже болезненно, что отразилось на восприятии культурных событий юбилея публикой.

Драматизма юбилею добавило то, что годовщина начала Первой мировой войны отмечалась в России впервые за всю историю. В советской историографии и идеологии Первая мировая война изображалась антинародной и империалистической, а ее значимость сводилась к тому, что она стала катализатором революции. Семейные воспоминания об участии в этой войне влекли за собой неудобные вопросы о местонахождении членов семьи в послереволюционный период, поэтому они старательно всеми «забывались». Весь советский период память о Первой мировой в СССР выживала разве что в литературных и художественных произведениях⁴⁶⁹. Когда в 1990-е годы

исследование и обсуждение этой темы стали возможны, ей заинтересовались лишь узкие круги историков, участников военно-исторических клубов и реконструкторов. Девяностолетие начала войны прошло практически незамеченным⁴⁷⁰, хотя было организовано несколько выставок и конференций и построен мемориальный комплекс в Москве (в парке «Сокол», на месте Братского кладбища). Поэтому во время столетнего юбилея много говорилось о «несправедливо забытой» войне и о необходимости использовать в России европейскую формулу «Великая война»⁴⁷¹, чтобы подчеркнуть величие подвига русской армии, которая ничем не уступала другим армиям.

Продвижение культурной программы столетия внутри страны было непростой задачей. Потенциальная аудитория не была подготовлена к восприятию темы. В 2014 году значительное место было уделено созданию телевизионных передач и фильмов, призванных стимулировать общественный интерес к событию. Эти телепродукты⁴⁷², показанные на центральных каналах, также являются полезным источником информации о государственной исторической политике.

Исследование юбилейных музейных проектов в контексте других событий позволяет проанализировать, как влияет национальная коммеморация⁴⁷³ на концепции выставок и их восприятие; какие эмоции возникают на пересечении государственной политики памяти, культурной памяти о событии, созданной интеллигенцией за столетие, материальной памяти в виде сохранившихся вещей, профессионального взгляда музейных работников, а также реакций публики; какими способами музеи способствуют тому, чтобы память о забытом событии была заново сконструирована и актуализирована.

Политическое послание столетнего юбилея и политические эмоции
в музеях

Новая интерпретация истории Первой мировой в государственной

исторической политике

Задача юбилея Первой мировой как государственного проекта заключалась в числе прочего в том, чтобы вызвать у посетителя политические эмоции — сформировать равнодушное отношение к войне как к испытанию, объединяющему нацию⁴⁷⁴. Для того чтобы создать у аудитории юбилея чувство сопричастности к событиям столетней давности, геополитические задачи начала XX века привязывались прямо или косвенно к современной политической повестке. В государственном юбилейном дискурсе было высказано несколько идей, которые необходимо кратко изложить здесь, поскольку, как показало исследование, они в какой-то мере влияли и на концепции выставок, и на их восприятие посетителями. Мы помещаем эти идеи в контекст европейской дискуссии о Первой мировой, чтобы показать специфику российской коммеморации.

Создание объединенной Европы, начиная с Маастрихтского договора, повлекло за собой попытки конструирования общей европейской памяти. Этот процесс привел к изменению дискурса о Первой мировой войне в европейских странах⁴⁷⁵, который имеет теперь несколько характерных черт: вопрос об ответственности в развязывании войны уже не поднимается; война воспринимается как общее страдание; памятные церемонии отдают дань всем жертвам войны, а не только военным; понятия «герой» и «героизм» уже практически не употребляются без контекстуализации и комментария. Общим направлением европейского дискурса является пацифизм и межнациональное примирение. К примеру, президент Франции Франсуа Олланд открыл в 2014 году на севере Франции новый памятник «Кольцо памяти». На этом кольце написаны имена 580 тысяч военных всех национальностей, которые пали на полях битвы в Нормандии. Следствием политики общей европейской памяти и примирения стало появление «постнациональных музеев» Первой мировой войны. Среди них

первым появился «историал» во Франции, находящийся в районе битвы на Сомме⁴⁷⁶. Этот музей, где все материалы изложены на трех языках, показывает войну с трех перспектив — английской, французской и немецкой. Он был открыт в 1992 году, вскоре после подписания Маастрихтского договора, и наряду с другими культурными проектами был призван обеспечивать культурное сопровождение для создания объединенной Европы⁴⁷⁷. Этот историал, по мнению социологов, может считаться скорее музеем Европы, чем музеем истории Франции⁴⁷⁸.

Речи российских политиков по случаю открытия памятников и музеев Первой мировой свидетельствовали о том, что российское государство решило взять дистанцию по отношению к европейской памяти о войне. Это, вероятно, объясняется общим направлением российской культурной политики, акцентирующей патриотизм и национальную специфику России, и международным конфликтом по поводу статуса Крыма и Донбасса. Официальная память о Первой мировой войне в 2014 году подавалась как национальная и патриотическая: воздаяние запоздалых почестей героям войны было значимой частью юбилейной повестки.

Первый постулат официальной политики, который прозвучал наиболее четко, был усвоен практически всеми акторами и аудиторией юбилея, — это тезис о «забытой войне». В речах политиков многократно отмечалось, что «во всем мире» помнили эту войну, а в России она была «несправедливо забыта». Россия оказалась, таким образом, противопоставленной всему миру трагической оригинальностью своей истории. Необходимо, однако, в исследовательских целях контекстуализировать данное утверждение. Как показывают современные публикации, эту войну вспоминали и изучали на протяжении всего XX века лишь в нескольких странах, а во многих других она была, как и в России, в тени Второй мировой. Первая мировая была малоизученной и мало интересующей историков и население⁴⁷⁹. Отношение стран — как в 1920-е годы, так и сегодня — к результатам этого

международного конфликта зависит от того, существовала ли страна до Первой мировой в рамках своих нынешних территориальных границ. Для некоторых стран Первая мировая стала концом Прекрасной эпохи и прологом ко Второй мировой и к потере колоний, а для других она положила начало процессу нациестроительства. К тому же в целом ряде государств, сформировавшихся в 1920-е годы, население воевало в составе армий разных империй, что не способствовало последующей национальной коммеморации. Поэтому из того, как в России формулировался тезис о «забытой войне», можно сделать вывод о том, что главными ориентирами для российской политики памяти были «старые демократии», крупные мировые игроки, бывшие колонизаторы. Также очевидно, что Россия подавала себя как главного наследника Российской империи, несмотря на то что почти все места боев Первой мировой войны находятся сейчас за пределами ее территории⁴⁸⁰.

Второй постулат официальной политики заключался в том, что ответственность Российской империи за развязывание Первой мировой войны была меньшей, чем у других стран. В речах политиков отмечалось, что Российская империя была втянута в войну против своей воли. Она предстала страной-миротворцем, которая, по словам Владимира Путина в его речи 1 августа 2014 года на Поклонной горе, «сделала все, чтобы убедить Европу мирно, бескровно решить конфликт между Сербией и Австро-Венгрией. Но Россия не была услышана, и ей пришлось ответить на вызов, защищая братский славянский народ, ограждая себя, своих граждан от внешней угрозы»⁴⁸¹. Российская империя, таким образом, предстает жертвой, которая сгубила себя, выполняя «союзнический долг». В то же время видно выстраивание параллели с украинским конфликтом и стремление объяснить суть конфликта через исторические аналогии.

Важным изменением в интерпретации истории войны является то, что Российская империя считается не проигравшей, а *почти*

победившей стороной, однако «эта победа была украдена у страны. Украдена теми, кто призывал к поражению своего Отечества, своей армии, сеял распри внутри России, рвался к власти, предавая национальные интересы»⁴⁸². Иными словами, столетие Первой мировой позволило системным политикам покритиковать оппозицию. Интересен тот факт, что слово «большевики» в официальных речах практически никогда не упоминалось. Эта неназванность позволяет экстраполировать критику на «нацпредателей» в целом, то есть на любую оппозицию как в прошлом, так и в настоящем.

Одной из идей новой исторической политики является также преемственность между армией Российской империи и Советской армией. В советской концепции вопрос об этой преемственности не ставился. В 2014 году как в речах политиков, так и в новых телефильмах особенно подчеркивалось, что участники Первой мировой проявили себя и во Второй мировой, осуществив передачу военной традиции.

Утверждение о преемственности поколений военных является, вероятно, не установленным фактом, а гипотезой, которую необходимо проверять с помощью дальнейших исследований. Так или иначе, существование подобной преемственности — это политическая идея, которая позволяет увеличить престиж Российской армии, вписав ее историю в длинную героическую традицию, от «Отечественной войны» к «Великой войне» и «Великой Отечественной войне»⁴⁸³. Поэтому известные руководители советской армии, которые начали свою карьеру в период Первой мировой (например, маршалы Александр Василевский и Родион Малиновский), стали главными телегероями юбилея.

Итак, государством была предложена новая интерпретация Первой мировой, отличная от советской и европейской концепций. Организованный сверху юбилей всегда важен для государства тем, что способствует легитимации политического режима

и установленного им общественного порядка. Речи о Первой мировой войне — это прежде всего выраженное символическими средствами утверждение престижа России на международной арене. Это также разговор о «народе». Столетие позволило напомнить о том, что в национальном характере россиян присутствуют героизм и способность к подвигу, возможность терпеть большие лишения и совершать великие дела. Официальный дискурс о Первой мировой, таким образом, приблизился к репрезентациям победы во Второй мировой, где главным героем выступает народ, что позволяет не подвергать пересмотру политические решения военного периода.

Помимо государства, важным актором юбилея Первой мировой была православная церковь. По мнению американского историка Джея Винтера, сценарии и языки коммеморации на западе и на востоке Европы различались тем, какую роль играли церковные институты и какие представления о божественном присутствии циркулировали в публичном пространстве. В России, Турции и Армении установился «сакральный режим» памяти о войне. Павшие воины воспринимались как «мученики» (не напрасная жертва), а во время юбилея использовались религиозный язык и религиозные символы. В Западной Европе доминировал «секулярный режим» памяти, где все погибшие, включая военных, репрезентировались как напрасные жертвы, религиозные символы практически не использовались, церковь отмечала юбилей отдельно от государства, а ход войны не объяснялся божественным присутствием⁴⁸⁴. В России активное участие церкви в юбилее усиливало торжественно-поминальный тон коммеморационных мероприятий. Радио петербургской митрополии «Град Петров» организовало циклы передач «Великая война» и «Август 1914 день за днем»⁴⁸⁵; в годовщину начала войны 1 августа был проведен молебен во всех церквях; при открытии новых памятников, как правило, присутствовали священники, а на сайтах религиозных организаций было много публикаций о роли священнослужителей

в войне.

Также значимую роль в юбилее сыграли негосударственные организации («Белое дело»⁴⁸⁶, Петербургское военно-историческое общество⁴⁸⁷, «Возвращенные имена»⁴⁸⁸). Деятельность негосударственных организаций по привлечению внимания к истории Первой мировой войны и смежным темам не противоречит государственной исторической политике. При этом представители негосударственных организаций выступают более определенно и последовательно против советской концепции истории, чем представители государства⁴⁸⁹. Отметим, что государство, церковь и НКО были солидарны в понимании общей задачи юбилея — включение войны в историческую память нации и преодоление разрыва в коллективной памяти поколений.

Политический меседж и настенные цитаты в музеях

Из просмотренных выставок лишь две были непосредственно посвящены политической истории войны и тем самым находились в диалоге с государственной исторической политикой в значительно большей степени, чем прочие. Они также использовали современные музейные технологии и были самыми посещаемыми. «Первая мировая — последняя битва Российской империи» в Государственном историческом музее в Москве и «Антанта. 1914–1918» в московском музее-заповеднике «Царицыно» в значительной мере воспроизводили официальную позицию по поводу роли Российской империи в войне. Средством передачи политического меседжа были цитаты, помещенные огромными буквами на стенах, — так, что их было невозможно не заметить. Некоторые посетители, осматривавшие экспозицию с друзьями или супругами, зачитывали эти цитаты вслух, а затем обсуждали. Это, на наш взгляд, подтверждает эффективность данного метода для осуществления влияния на посетителей, которые осматривают выставку бегло.

На выставке в Царицыне, посвященной истории Антанты, каждый зал сопровождался цитатой из произведений писателей или политических деятелей стран — участников Альянса, написанной крупным шрифтом на стене. При этом цитаты, касающиеся стран-союзников, являлись общегуманистическими сентенциями, напоминающими об ужасах войны⁴⁹⁰. Что же касается цитат, посвященных России, то они были более содержательными. Отметим, например, отрывок из дневника министра Сергея Сазонова: «Армия Самсонова уничтожена. Мы должны были принести эту жертву Франции». Сразу на двух московских выставках был помещен крупным планом отрывок из мемуаров французского маршала Фердинанда Фоша:

Если Франция не была стерта с лица Европы, то этим прежде всего мы обязаны России [, поскольку русская армия своим активным вмешательством отвлекла на себя часть сил и тем позволила нам одержать победу на Марне].

Подобранные цитаты складываются в моральное послание — русская армия сыграла значительную роль в войне и была принесена в жертву союзникам. Так у посетителя формируется определенное отношение к произошедшему: гордость за имперскую армию и ресентимент по отношению к странам, бывшим союзниками России.

Коммуникация с аудиторией через настенные цитаты является достаточно распространенной музейной технологией как в российских, так и в зарубежных музеях. Однако в России в последние годы этот метод приобретает особые коннотации благодаря деятельности тематического парка «Россия — моя история», который является инструментом использования истории для идеологических целей⁴⁹¹. Можно констатировать, что, помещая на стены цитаты политического содержания, музеи содействуют политическому использованию истории, ее подчинению

современной идеологии.

Деполитизация фигуры Николая II и его положительный образ

Фигуре Николая II было отведено значимое место на многих выставках. Интервью с посетителями показали, что это соответствовало их запросу. Личность последнего царя продолжает волновать и интриговать публику. Как в Москве, так и в Петербурге можно было увидеть его личные вещи, военную форму, личное оружие, портреты, фотографии, документы с его подписью, отрывки писем — и эти предметы вызвали неизменный интерес. Николай II был показан прежде всего как царь-миротворец, который сделал все, чтобы предотвратить войну. На многих выставках посетители могли увидеть его переписку с германским императором Вильгельмом II и недоумение по поводу австрийского ультиматума Сербии. Это акцентирование миротворческой роли царя опровергает соответствующие страницы советской историографии, которая подчеркивала ответственность Российской империи и российской монархии за кризис июля 1914 года⁴⁹². На выставках было также уделено внимание знаменитому эпизоду коленопреклонения населения имперской столицы на Дворцовой площади, показывавшему патриотический порыв в начале войны.

Многие посетители прониклись положительным имиджем Николая II и спонтанно начинали высказываться в интервью «в поддержку» императора и его роли в войне:

Вот мы с Ванюхой прочитали, что они все вышли 1 октября на площадь у Зимнего дворца, и они все преклонили колена, независимо от того, что до этого они бастовали все. И все выступили за защиту Родины. И все запели «Боже, царя храни». Значит, что можно подумать? Что царь был не настолько плох... Согласитесь. Я думаю, что так. Просто мы многого не знаем. А с годами начинаем уже по-другому все воспринимать (женщина, 50 лет, среднее

образование, медсестра, Петербург)⁴⁹³.

Интересно было увидеть непосредственное участие Николая II. Я так поняла, что он приезжал и на позиции, и главнокомандующие высокопоставленные посещали позиции... Это абсолютно правильно. Быть в гуще событий. Знать, как живут солдаты на войне (женщина, 35 лет, высшее образование, сотрудник медицинской лаборатории, Оренбург).

Николай II был показан как выставках как преимущественно церемониальная фигура. Основной акцент делался не на его политических решениях, а на символической функции монарха для общества, особенно для армии. Очень показательна презентация роли Николая II на главной и, вероятно, самой дорогостоящей выставке в стране — в Государственном историческом музее. Зал «Ставка Верховного главнокомандующего» был полностью посвящен решению царя взять на себя руководство армией и переехать из Петрограда в Могилев в 1915 году. Об этом эпизоде много написано в исторической литературе, которая утверждает, что это было значимым *политическим* решением, повлиявшим на ход войны и в целом на ход истории, причем это считается *ошибочным* решением царя. На данной выставке политический смысл этого события никак не обсуждался, дискуссии историков не нашли отражения, во всяком случае они не были представлены в виде хорошо видных посетителям комментариев. В зале был установлен интерактивный экран, содержащий действительно захватывающие кинохроники, которые показывают церемониальные аспекты переезда в ставку. Посетители смогли увидеть поезд императора, его семью, досуг, церемонию встречи, приезд иконы Владимирской божьей матери, празднование Пасхи, прогулки их высочеств. Но объяснений, зачем он стал Верховным главнокомандующим, какими были последствия, почему они были столь плачевны и как оценивается это событие разными

историками, не было. Получается, что присутствие царя в ставке носило исключительно символический, церемониальный характер. Мы видим здесь интенцию кураторов показать уникальную архивную хронику и музейные предметы, но нет намерения объяснить, проанализировать, вызвать рефлексии, дать место содержательной дискуссии. Это является примером того, как использование новых технологий, которые занимают и развлекают посетителя, позволяет заменить проблематизацию и объяснения визуализацией любопытных деталей. Выставки могут уклоняться от больших исторических вопросов, при этом предоставляя посетителям свежий контент для новых впечатлений.

Героизация военных российской имперской армии

Для большинства выставок была характерна героизация военных имперской армии, неизменная репрезентация военных как «патриотов» и «героев». Эта интерпретация возникала главным образом из-за непровольного воспроизведения риторики периода Первой мировой, присутствующей в документах эпохи. Кураторы выставок не всегда стремились разграничить свой собственный дискурс и язык 1910-х годов.

В Государственном историческом музее первый зал назывался «Галерея героев Великой войны. Георгиевские кавалеры». В нем были представлены ордена, медали и портреты награжденных военных работы фронтовых художников. Портреты сопровождалась краткой биографией офицеров и генералов, удостоенных орденов Святого Георгия. Художественная ценность этих портретов не очевидна и не обсуждалась. Для посетителя оставалось непонятным, выставлены ли эти картины в качестве произведений искусства, в качестве иллюстрации практики той эпохи по созданию такого рода портретного ряда, для того чтобы вспомнить о фронтовой доблести и почтить ее сто лет спустя или чтобы намекнуть на генеалогию георгиевской ленточки.

Такая же двойственность восприятия возникала при просмотре пропагандистской живописи и графики. Многие выставки демонстрировали пропагандистские лубочные плакаты Первой мировой войны. Музей современной истории в Москве при поддержке спонсоров изготовил ламинированные копии агитационных плакатов, которые отправились в десятки музеев по всей России. Русский музей также уделил значительное место пропагандистским лубкам, изображающим героические подвиги казака Крючкова или штабс-капитана Нестерова. В данном случае художественная ценность и оригинальность экспонатов была понятной посетителю; очевидной была и дистанция современного зрителя по отношению к ним. Тем не менее героическая риторика то и дело сползала со старинного плаката в современную жизнь, в некоторых случаях это происходило намеренно, в других — произвольно. Например, во вступительном слове к каталогу одного из музеев указывается: «...это издание станет достойным вкладом нашего музея в дело увековечения памяти героев Великой войны и их подвигов». На этом примере мы видим, что не только в речах руководителей государства, но и в музеях язык разговора о Первой мировой, которую в результате юбилея стали называть по-европейски «Великой войной», иногда приближается к типичному высказыванию о Великой Отечественной войне.

Производство эмоций на исторических выставках

Память заменяет историю: поминание
и использование квазирелигиозного языка

Российские выставки о Первой мировой войне при всех своих различиях имели одну общую черту — они все имплицитно или эксплицитно отвергали доминировавшую долгие годы советскую интерпретацию мирового конфликта. Общий подход к теме чем-то напоминал проекты периода перестройки, характеризующиеся намерением ликвидировать белые пятна истории и подвергнуть

критике советскую историографию. Вне зависимости от тематического фокуса во вводных текстах к выставкам указывалась необходимость устранения исторической несправедливости, которая заключалась в том, что война была долгое время «забыта», подвиг русской армии был недостаточно воспет, памятники воинам не установлены, потери недостаточно оплаканы, значимость участия России в войне не осмыслена. Заметим, однако, что советская интерпретация войны была отвергнута тотально, в целом. При этом ни одна выставка не проделала работу по ее систематической критике, разложив тенденциозный рассказ о Первой мировой на отдельные темы и подтемы и опровергнув постулаты советской историографии методично по пунктам. Такая задача определенно не ставилась, и, соответственно, советская интерпретация оказалась не опровергнутой, а лишь отложенной в сторону. Выставки носили не столько аналитический, сколько коммеморативный характер, то есть само открытие темы ставилось на первое место. Например, вводный текст выставки Государственного исторического музея в Москве гласил:

Задачу настоящей выставки Государственный исторический музей... видит в восстановлении исторической памяти о войне, которую во всем мире называют «Великой» и которая для России слишком долго была «Забытой».

Ему вторит презентация выставки «Антанта. 1914–1918» в Хлебном доме парка «Царицыно» в Москве:

Великая война, в топке которой сгорели миллионы жизней, в России была незаслуженно забыта и до сих пор в общественном сознании является «неизвестной войной». Нить истории оказалась разорвана, исчезла преемственность между русской и советской историей. Труды и героизм нескольких поколений оказались забыты

или принижены. Между тем сила нации заключается в общей исторической памяти — памяти о подвигах наших предков в годы тяжелых испытаний. В случае с Первой мировой войной речь идет не о далеких пращурах, а о наших дедах и прадедах⁴⁹⁴.

Петербургский Русский музей во введении к аудиогиду отметил, что «выставка посвящается памяти миллионов россиян»⁴⁹⁵:

В странах Европы, где проходили кровавые сражения Первой мировой, было установлено множество памятников и созданы историко-мемориальные комплексы. В России же пришедшие к власти в 1917 году большевики назвали прославление героев-воинов «авантюрой» и пресекли попытку создания военно-исторического музея. Поэтому Первая мировая — это самая забытая в России война.

Итак, кураторы указывали в качестве своей задачи необходимость воздать долг памяти воинам и преодолеть разрыв в исторической памяти поколений. Эта апелляция к памяти является симптоматичной и показывает, что общество в целом и музеи в частности еще не выработали дистанции по отношению к событию. Память — это эмоциональное отношение к прошлому, в отличие от истории, которая являет собой аналитическое, дистантное к нему отношение⁴⁹⁶. Как правило, чем ближе по времени событие и его живые свидетели, тем больше эмоциональное отношение превалирует над аналитическим. В данном случае, несмотря на значительную временную дистанцию по отношению к войне и отсутствие живых свидетелей, для которых эмоциональное отношение могло бы быть значимым, памятно-поминальная интенция занимала в концепциях выставок значительное место. Судя по всему, длительное замалчивание этой темы обусловило необходимость оказать запоздалые почести военным и почтить память жертв войны, наряду с осмыслением

события. Как сформулировала сотрудница Музея А. В. Суворова в Петербурге Анна Савельева,

наконец-то, как всегда благодаря подкатившейся дате, мы можем во все рупоры и со всех трибун говорить о Первой мировой войне. Потому что то, что она забыта, изолгана, и ее невероятным образом изоврали, — это преступление против тех людей, которые, собственно, на ней воевали. А воевали все — воевали крестьяне, воевали мещане, воевали вольноопределяющиеся, воевала интеллигенция и почти все замечательные поэты Серебряного века⁴⁹⁷.

Интенция поминания, покаяния, оплакивания воинов присутствовала не только в текстах, но и в наличии соответствующих пространств и экспонатов. На выставке «Антанта. 1914–1918» в Царицыне последний зал экспозиции назывался «Память о войне». В нем были представлены личные фотографии и письма участников войны, рядом с которыми вдоль всей стены стояли зажженные свечи. Это пространство чем-то напоминало комнату для молитвы.

В первом зале нового музея «Россия в Великой войне» в Ратной палате наличествует стена, в центре которой на темно-коричневом фоне содержится надпись «Государева Ратная палата — Музей Великой войны». В 2014 году эта надпись была окружена пятью иконами. На потолке центрального зала музея помещено огромное полотно с ликом Христа, скопированным с полкового знамени. Визуальное присутствие религиозных символов намекает на то, что этот музей является не просто местом получения информации, а пространством для молитвы или как минимум для преклонения головы.

В Музее А. В. Суворова выставка «Солдаты Великой войны» открылась заупокойной литией по павшим героям, которую

отслужил военный архимандрит Санкт-Петербургской епархии Алексей (Ганьжин). В своем пастырском слове архимандрит отметил, что «впервые за сто лет в священных стенах Суворовского музея прозвучала православная молитва», и это «знак того, что в дом памяти великого полководца возвращается настоящая память о нем и всех воинах, отдавших жизнь за отечество»⁴⁹⁸.

В данном случае выставочное пространство и выставленные объекты представлены как пространство памяти, а не истории, и существует интенция сакрализации вещей погибших воинов, превращения их в объединяющий символ. Несмотря на то что открытие выставки молебном является скорее исключением, в целом тенденция к тому, чтобы представлять тематику Первой мировой войны в регистре памяти (эмоционального отношения к прошлому), а не в регистре истории (аналитического отношения к прошлому), была характерной для многих выставок.

Зарубежные социологи проводили исследования, посвященные роли и месту профессиональной истории на исторических выставках, и они показывают, что постепенное вытеснение истории является сущностной характерной чертой современного музея. Заметим, что тон данных публикаций весьма критический в отношении музеев, поскольку историки недовольны тем, что музеи забирают у них символическую власть. Отмечается, что музеи сознательно не стремятся давать место тем открытиям и той социальной критике, которую развивают в своих публикациях профессиональные историки, тем более что появление новых музейных технологий и использование современной сценографии позволяют рассказывать о прошлом самыми разными способами. Вытеснение истории из музеев приводит, по их мнению, к нескольким последствиям.

Во-первых, музеи уличают в «деполитизации». Они стремятся нивелировать политические и социальные конфликты, а не привлекать внимание к белым пятнам истории или к политической ответственности элит или государства за принятые решения.

Выставляемые экспонаты имеют консенсуальный характер, и то, что могло бы взбудоражить общество, стараются просто не показывать. Таким образом, исторические музеи видятся как места производства стандартного дискурса, устраивающего всех. Как отмечает Фредерик Руссо, сложное и нюансированное историческое знание остается за пределами музея: от него отказываются в пользу назидательной, смягчающей, мифологизирующей интерпретации⁴⁹⁹.

Во-вторых, отмечается, что музеи занимаются «институционализацией объединяющих символов». По мнению Софи Ваниш, «исторический музей музеализирует не историческое знание, а символические системы»⁵⁰⁰. Последние менее изменчивы, чем историческое знание, и должны быть таковыми, «чтобы общество могло вокруг них объединяться». Поэтому музеи истории, возможно, являются «самыми дорогостоящими и самыми эстетичными могилами истории как дискуссии». Зато это «самые подходящие места для реликвий, для предметов, являющихся держателями правды, обладающих особой аурой». Ваниш приходит к выводу о том, что «с помощью сценографии создаются современные литургии»⁵⁰¹. Таким образом, фактически функция современных исторических музеев заключается в производстве символического содержания, в медиации сакрального. Как и на российских выставках о Первой мировой, во французских музеях, посвященных войне, часто встречаются пространства, чем-то напоминающие молельные комнаты или «квазичасовни»⁵⁰².

Несмотря на критику музеев со стороны социологов и историков, отметим, что историографические повороты в истории Первой мировой войны⁵⁰³ нашли свое отражение в европейских музеях, которые стали уделять много внимания сначала социальной, а затем культурной и, наконец, транснациональной истории.

Современные и традиционные способы воздействия на посетителя

Российские музеи, как и аналогичные институции других стран, заинтересованы в расширении и демократизации своей аудитории, тем более что во многих случаях их бюджетные дотации зависят от числа посетителей. С этим связан поиск новых форм работы, в ходе которого значительную роль играет необходимость воздействия на эмоции посетителя. «Новая музеология», заявившая о себе в начале 1990-х, стремится не только привлечь посетителя педагогическим изложением, но и воздействовать на все возможные чувства⁵⁰⁴. Музеями используются шумы, музыка, иногда запахи, дизайнерские изыски для того, чтобы посетитель почувствовал себя «в атмосфере эпохи» или смог сопереживать трагедии⁵⁰⁵. Некоторые российские музеи, вдохновившись зарубежным опытом, попытались создать необычные способы презентации Первой мировой.

Интересный эксперимент представила собой выставка в московском Новом Манеже «Взгляни в глаза войны»⁵⁰⁶. Новый Манеж — это выставочная площадка, не имеющая своих фондов; тем не менее организаторам удалось выставить пятьсот подлинных предметов. Однако основной акцент в экспозиции был сделан на применении интерактивных мультимедийных технологий, которые «создают ощущение личного присутствия в гуще событий» и «особый эмоциональный настрой, побуждающий зрителя интерпретировать представленные события как трагедию библейского масштаба»⁵⁰⁷. Удивленные журналисты сообщали:

Залы организаторы превратили в некоторое подобие театральной сцены, со своими декорациями. Чтобы придать большей реалистичности, в зале «Война» на полу работники выставочного центра положили листы железа, которые грохочут при каждом шаге. А в зале «Милосердие» висят простыни, на которые проецируются кадры фото- и кинохроники⁵⁰⁸.

Что касается исторической интерпретационной составляющей,

то она не подверглась пересмотру и оказалась достаточно ожидаемой, без сюрпризов:

Сложная драматургия выставки рассказывает о подвигах, вере в победу и стойкости Русской армии, ее офицеров и рядовых солдат, и позволяет получить представление о наиболее значимых событиях на фронтах, в тылу, в царском дворце и в ставке Верховного главнокомандующего⁵⁰⁹.

Новым элементом музеографии, характерным для нескольких выставок, было использование кинохроник и оцифрованного фотографического материала, который можно было листать с помощью кнопок и сенсорных экранов, а также представление старых стереоскопических фотографий в трех измерениях. Это позволило оживить в восприятии посетителей то, что раньше было статичным, довольно далеким и абстрактным.

Однако отметим, что на российских выставках о Первой мировой воздействие на весь спектр чувств все же использовалось достаточно редко. В большинстве случаев российские музеи предпочли привычные способы репрезентации Первой мировой войны — витрины, в которых находились музейные предметы, и расположившиеся рядом картины, плакаты и мультимедийные экраны. Поэтому наше исследование повернулось к изучению вопроса о том, какие эмоции пробуждают подлинные и неподлинные экспонаты, в чем их ценность и смысл, по мнению кураторов и посетителей.

Эмоциональное воздействие предметов военного быта: подлинные экспонаты, реконструкция и «живая история»

Юбилей представил возможность показать публике широкий спектр подлинных экспонатов, имеющих отношение к Первой мировой. Но помимо них, в музеях выставлялись и новодельные

предметы, созданные с использованием технологий начала прошлого века и идентичные настоящим. Некоторые музеи, которые не имели в своих фондах достаточного количества подлинных предметов, использовали в экспозициях вещи, созданные реконструкторами. Например, выставка «Петроградский дневник», организованная в Особняке Румянцева в Петербурге, использовала ксерокопии газетных статей, увеличенные фотографии, реконструкторскую военную и медицинскую форму. Музей «Ратная палата — Россия в Великой войне» в Царском Селе также выставил не только подлинные, но и реконструкторские предметы, наряду с использованием тактильных экранов и других визуальных технологий. Тем не менее для многих музеев именно тот факт, что их предметы являются подлинными, служит предметом особой гордости и аргументом для привлечения посетителей. Поэтому логично задать вопрос о том, как создается, используется и подается посетителю аура подлинного предмета, а также для чего нужен воспроизведенный предмет.

Интервью музейных кураторов в прессе показывают, что для них ценность выставляемых экспонатов имеет несколько измерений. Они подчеркивают их «уникальность», «малоизвестность» (то, что их еще никогда не демонстрировали публике) или же упоминают тот факт, что музей обладает самым большим собранием подобных предметов. Иногда интерес представляет сама история коллекции — то, кем она была собрана и как сохранилась в советский период.

Самый распространенный подход к показу подлинных предметов военного быта музеями можно называть этнографическим, потому что посетитель как бы приглашается в чужую страну, где смотрит на никогда не виданные артефакты. Для того чтобы заинтересовать посетителя предметным рядом и самой темой, музейщики подчеркивают временную, культурную, социальную дистанцию по отношению к военному обиходу начала XX века, что зачастую приводит к его экзотизации. Например,

куратор выставки «Сталь и кровь: оружие Первой мировой войны» в Музее артиллерии Федор Зорин привлек внимание посетителей к тому факту, что военная форма солдат весила около тридцати килограммов. Учитывая, что помимо этого солдатам необходимо было брать с собой боеприпасы, «получалось, что военный фактически нес на себе еще одного человека»⁵¹⁰.

Средством привлечения публики является показ предметов, принадлежавших известным историческим деятелям, среди которых на первом месте Николай II, а также известные генералы императорской армии. Музей артиллерии, помимо того что он обладает значительным собранием подлинных предметов военного быта и оружия Первой мировой, привлекал внимание аудитории к выставке «Сталь и кровь» тем, что на ней демонстрировался набор личного оружия Николая II (морская офицерская сабля, офицерский клыч лейб-гвардии Казачьего полка). Также в интервью прессе упоминалась испанская генеральская сабля 1908 года, принадлежавшая австрийскому императору Францу-Иосифу I. Государственный исторический музей в Москве тоже продемонстрировал оружие и форму, принадлежавшие последнему царю, детскую шинель и комплект обмундирования цесаревича Алексея Николаевича, мундир генерала офицерской кавалерийской школы, принадлежавший генералу Брусилову, и генеральский мундир короля Великобритании Эдуарда VII, который являлся шефом 27-го драгунского Киевского полка.

В России, как и в других странах, особое место среди артефактов Первой мировой занимают самодельные предметы, которые в антропологической и искусствоведческой литературе называют «окопным искусством» (trench art)⁵¹¹. Самые выдающиеся образцы этого жанра были представлены на выставках. К примеру, Государственный исторический музей показал стул, сделанный солдатами из прикладов трофейных винтовок, подставку для чернильницы из артиллерийской гильзы, пуль и гранаты, кружку из гильзы артиллерийского снаряда с ручкой из ружейных патронов,

подсвечник из патронов и пуль. Музей артиллерии в Петербурге выставил бомбомет поручика Василевского, который будущий маршал сделал из стаканов австрийской крупнокалиберной шрапнели.

Свой бомбомет Василевский придумал за ночь из подручных средств, которые были в штабе. Он состоял из стакана, вделанного в деревянный брусок и притянутого проволокой или железным хомутом, а для придания угла возвышения подкладывался поперечный брусок, — [рассказал на вернисаже куратор] Федор Зорин. — Представляете, за ночь изготовили шесть таких бомбометов и уже утром открыли огонь по германским окопам⁵¹².

Известно, что Первая мировая — это время появления совершенно нового типа оружия и предметов военного быта, но с сохранением многих уже существовавших ранее элементов. Эта пограничная ситуация перехода от старого к новому миру способствовала тому, что сохранился обширный предметный ряд, в том числе предметы, которые были в использовании не так долго и которые современный человек видеть не привык. Судя по отзывам посетителей, сильное впечатление произвели такие неожиданные предметы, как «противопехотный капкан», а также сосуществование в витринах «современных» предметов несовременного вида (гранаты и противогазы) наряду с саблями и шашками, напоминающими скорее о XIX веке.

Оружие является одним из экспонатов, интересующих посетителей именно своей подлинностью. Интерес к осмотру подлинного оружия в музее объясняется или профессией посетителя (историк, инженер, военный), или местом жительства туриста (бывшие закрытые города, работавшие на военно-промышленный комплекс), или любительским интересом к военной истории. У знатоков оружия, встреченных в Артиллерийском музее,

было несколько целей: посмотреть в реальности на оружие, которое они до этого видели только на фотографиях, получить дополнительную информацию о его технических характеристиках, обнаружить новый вид оружия, который они до этого еще не видели, прийти в компании друзей для совместного обсуждения, сфотографировать предметы, чтобы вывесить фотографии в блогах для виртуальных друзей. На форуме Guns.ru любители оружия из небольших городов ждут с нетерпением фоторепортажей из Петербурга и Москвы: «Господа, если не будет трудно побольше фоток с выставки накидать. Желательно некоторые модели крупным планом. А то у нас таких музеев нет с боевой техникой и оружием»⁵¹³.

Во всем мире в последние двадцать лет изменилось отношение к экспозиции предметов быта Первой мировой. Английские исследователи отмечают, что долгие годы экспонировались в основном оружие и военная форма⁵¹⁴. Многие предметы, а также ряд тем (военнопленные, дезертирство, гендерный аспект войны) музеями не показывались и не обсуждались. «Эмоциональный поворот» в музейном деле, как и открытие новых тем в историографии войны, сказались на том, какие предметы считаются достойными показа. По мере того как политическая история войны стала уступать место социальной истории и микроистории, повысилась ценность других артефактов — прежде всего личных вещей военных, в результате чего они стали все больше появляться в музеях. В России, поскольку политическая, социальная и культурная истории Первой мировой войны вернулись в музейное пространство одновременно, посетители увидели сразу весь спектр военной и гражданской материальной культуры начала XX века.

Интересным примером передачи смыслов посредством группировки, презентации и контекстуализации предметов военного быта была выставка «Великая война» в Новом выставочном зале Музея городской скульптуры в Петербурге —

кураторский проект, представивший предметы как из музеев, так и из частных собраний⁵¹⁵. История этого проекта и результаты его реализации, рассказанные в интервью его создателем Алексеем Арановичем, ставят много вопросов об «эмоциональном музее», эмоциональном восприятии вещественно-бытовой среды периода Первой мировой войны и о том, как вещи, подлинные и неподлинные, могут быть проводниками исторического знания.

Алексей Аранович, доктор исторических наук, специалист по Первой мировой войне и по истории костюма, является президентом Санкт-Петербургского Военно-исторического общества, которое объединяет как профессиональных историков, так и любителей и специализируется с начала 1990-х годов на исторической реконструкции. Специалист широкого профиля, Аранович является преподавателем, автором исторических публикаций, изготовителем костюмов с использованием специальных технологий, организатором и режиссером батальных сцен на местах сражений. В период столетнего юбилея он участвовал в организации двух выставок, в Петербурге и в Гусеве (Гумбиннене), и реконструкторских спектаклей, среди которых реконструкция Гумбинненского сражения на месте битвы при участии пятисот человек из разных городов и стран и семидесяти тысяч зрителей⁵¹⁶. Осуществляя деятельность по изучению и популяризации Первой мировой в разных направлениях и для разной аудитории, он имеет компетентное мнение по поводу того, как предметы, связанные с этой войной, могут быть проводниками исторического знания.

Центром притяжения для посетителя куратор считает вещи с биографией, которые показывают, как большая история пересекает жизнь человека. На выставке «Великая война» были показаны эполеты кайзера Вильгельма II, который до войны был шефом двух русских полков. Генерал-фельдмаршальские эполеты кайзера под шефский мундир 85-го пехотного Выборгского полка конца 1880-х годов символизируют одновременно слом

в биографии отдельного человека и искусственность разрыва между элитами воюющих стран, внезапное превращение во врага того, кто был в качестве родственника царя близок к Императорскому двору.

Помимо этого, на выставке «Великая война» важным моментом была композиция предметов — то, как они расположены в пространстве музея. Именно конфигурация предметов отражала основную идею выставки.

Возникла идея показать, что мир изменился в Первую мировую. И мы создали два блока. Один блок самых ярких предметов кануна войны. И другой зал — образ войны. Тут уже страшные вещи, которые появляются в войну. Обезличенность войны, с одной стороны. Все ужасы войны. Колючая проволока, газовая атака. Вот на контрасте. <...> Была изначально заложенная композиционная идея. Что мы хотим на выходе получить. Какие ощущения... Мы знали, что люди придут в первый зал, там расшитые золотом мундиры придворные. Как было до войны. И ты им объясняешь, что вот через день уже все по-другому. <...> Помните: «нет страшнее толпы, чем толпа цвета хаки». Вот у нас в одном зале расшитые золотом яркие мундиры, лейб-гвардии семеновского полка, преображенского, измайловского, кавалергардского. А в следующем зале — те же эти полки, только они все одинаковые. Очень сложно понять, кто есть кто, потому что они все одинаковые. <...> Это была первая война, которая была столь масштабной. Она превратилась из войны армий в войны вооруженных народов. Вот на контрасте важно было показать сломавшийся мир. Первое августа, это та реперная точка. Мир «до» и мир «после». Мир уже совершенно другой с точки зрения восприятия мира, с точки зрения организации мира⁵¹⁷.

Алексей Аранович отметил также, что существенным фактором для того, чтобы установить эмоциональную связь между экспонатом и посетителем, являются культурные референции и ассоциации, связанные с выставленными вещами:

Конечно, всех поражали парадные камердинерские мундиры. Они как раз создавали эмоциональный фон России. Мне не нравится этот казенный термин «Россия, которую мы потеряли», но... помните картину «Заседание Государственного совета», где там все в таких мундирах? <...> Есть предметы, которые всех поражают, потому что мы о них знаем, они у нас ассоциации вызывают. Вот тужурка 1888 года. В такой тужурке Государь император изображен на серовском портрете. Портрет с Александрой Федоровной императрицей. Любил государь император такую простую одежду. Очень высокий эмоциональный ряд сразу возникает. Также эмоциональную реакцию вызывали образки, выкопанные на местах боев⁵¹⁸.

Являясь одновременно профессиональным историком и реконструктором, Аранович в своей деятельности стремится «совместить две задачи, научно-историческую работу и living history». По его мнению, «живая история — это одна из форм привлечения людей к теме, и [один из способов] глубокого изучения темы». Неподлинные предметы играют свою особую роль и в понимании, и в популяризации Первой мировой:

Я не считаю, что реконструкция — это только игровые моменты. Это то, что называется «прикладные исторические исследования». <...> Фундаментальные направления исторической науки позволяют реконструировать исторические события на глобальном уровне, а прикладные исторические исследования, в частности историческая реконструкция, позволяют это

сделать на микроуровне. На уровне жизни человека. Какого-то подразделения. Небольшой общности. Взвод, отделение, рота — это общность людей. Прикладные исторические исследования позволяют понять некоторые явления, которые для нас, если не прощупать все это, непостигаемы, невозможны с точки зрения понимания. Мы мыслим категориями человека XXI века, а реконструкция позволяет нам в какой-то мере построить модель человека конца XIX — начала XX века. Можно пощупать материал, надеть на себя, фактуру понять⁵¹⁹.

В настоящее время существуют разные формы сотрудничества между реконструкторами и музеями. Помимо предоставления предметов быта для выставок, в период юбилея реконструкторы участвовали в событиях, являвшихся частью культурной программы музеев, демонстрируя применение оружия или военной радиосвязи. Тем не менее присутствие в музеях новых предметов не лишает подлинники экспонаты ауры.

Особенная значимость подлинных предметов по сравнению с копиями заключается в том, что они свидетельствуют об эмоциональном состоянии человека на войне. Как отмечает Аннетт Беккер, подлинники личные вещи, принадлежавшие военным, имеют особую ценность как музейный предмет благодаря их невоспроизводимости в значении Вальтера Беньямина. Смысл выставленной вещи в том, что она привязана к времени и месту ее использования. Вещь, прошедшая войну, отражает мысли, чувства, эмоции (национальную гордость, стыд у военнопленных, ожидание любви, скуку). Беккер приводит в качестве примера принадлежавший военнопленному швейный набор, выставленный в историале в Перроне (Франция). Обычно швейный набор не является типичным атрибутом мужчины. Однако для военнопленного поддержание в порядке военной формы выступает продолжением борьбы, поскольку форма символизирует

принадлежность к нации. Поэтому иголка с ниткой репрезентирует и продолжающуюся борьбу с врагом. Но она символизирует и своеобразный досуг, поскольку с помощью этого же инструмента пленные вышивали макраме вокруг фотографий любимых женщин. Иголки с нитками часто упоминались пленными в письмах как свидетельства их особой жизненной ситуации⁵²⁰.

Послание музейных предметов публике в контексте юбилея заключается также в том, каким образом они коррелируют с «сувенирами», оставшимися от войны и хранящимися у людей дома, и, соответственно, с семейной памятью. Значимость этой корреляции мы видим, например, в ходе празднования годовщины победы во Второй мировой войне 9 мая, когда награды и другие реликвии в той или иной форме «выходят» из домов в публичное пространство. В Великобритании и многих других европейских странах семьи хранят различные предметы, оставшиеся от Первой мировой или напоминающие о ней. Помимо подлинных реликвий и личных вещей ветеранов, в домах хранится утварь и посуда, отсылающая к военному быту, например вазы, изготовленные в послевоенные годы из снарядов. Согласно британским антропологам, вещи создавали «мост памяти» между военным и послевоенным периодами, являясь модераторами отношений между живыми и убитыми⁵²¹. Между музейными предметами и семейными реликвиями, таким образом, существует тесная связь.

Что касается ситуации в России, то музейным предметом, который напоминает о семейных реликвиях, является, по-видимому, лишь фотография. Других примеров посетители музеев не приводили. В силу различных обстоятельств XX века — миграций, репрессий, потери имущества — сувениры Первой мировой были утеряны или же была забыта генеалогия этих вещей, в результате чего существует достаточно большой разрыв между музейной предметной средой и семейной.

Эмоции современников войны в текстуальных

и визуальных документах 1914–1918 годов

Благодаря эмоциональному повороту в социальных науках был сформулирован тезис, что преобладание определенных эмоций в обществе может обусловить установление в нем политического и социального порядка, соответствующего этим эмоциям⁵²². Следуя этой логике, можно предположить, что эмоции современников войны — это ключ к пониманию политических событий периода 1914–1918 годов. Поэтому большое значение имеют документы, свидетельствующие о мыслях, чувствах, переживаниях, надеждах, страхе, гневе, любви и ненависти на фронте и в тылу; документы, которые посетитель может сам прочитать и интерпретировать. Показ таких документов на выставках может позволить ему самому вступить в диалог с современниками.

Наибольшее количество отобранных кураторами текстуальных и визуальных документов (письма, открытки, плакаты, фотографии, распоряжения муниципалитетов, афиши культурных событий) иллюстрирует тему патриотического подъема элит и всего населения в первые два года войны, который проявлялся прежде всего в благотворительности.

Выставка «Москва в годы Первой мировой войны» в Музее Москвы была посвящена благотворительной деятельности москвичей. В начале войны Москву охватила филантропическая лихорадка. В частных домах, учебных заведениях, театрах были организованы лазареты для раненых. Собирались деньги и вещи для фронта и всех нуждающихся. «Кружечный сбор» денег «на табак солдату», на борьбу с чахоткой и в помощь беспризорникам позволял собирать по копейке немалые суммы. Значительное место на выставке занял показ «Фургонного сбора», осуществлявшегося в городе на протяжении пяти недель. К каждому дому в определенный день и час подъезжал запряженный лошастью фургон или даже автомобиль, куда можно было положить все, «что может напитать и утешить раненого». Внимание большинства

посетителей привлек наиболее заметный объект на выставке — фургон Ford, с помощью которого собирали вещи⁵²³.

Музеи бывшей имперской столицы уделили теме благотворительности еще большее место. На выставке «Петроградский дневник», представленной в Особняке Румянцева, специальный раздел был посвящен военно-санитарным поездом, которые организовывали на свои средства состоятельные горожане, члены императорской семьи и представители высшей аристократии. Одна из владельцев особняка Дарья Лейхтенбергская (1869–1937) организовала санитарный поезд и сама отправилась на Юго-Восточный фронт. В самом здании особняка в годы войны находился лазарет артистов императорских театров. На фотографии, экспонировавшейся на выставке, были запечатлены артисты Мария Савина, Владимир Теляковский, Юрий Юрьев в день открытия лазарета. На выставке реконструирован быт лазарета с использованием подлинных предметов и военной формы, произведенной реконструкторами.

Музей-квартира Александра Блока сделала акцент на благотворительных концертах, спектаклях и поэтических чтениях, в которых участвовали деятели культуры. Благотворительная деятельность русской аристократии, в том числе царской семьи, в госпиталях и в Красном Кресте была показана на выставке «Эра милосердия», организованной в Конюшенном корпусе Центрального парка культуры и отдыха им. С. М. Кирова. На выставке Русского музея «Первая мировая война. 1914–1918» смысловой доминантой стало участие художников в создании патриотического дискурса. Как показано и в этом и в других музеях, благотворительные акции военного периода были немыслимы без визуальной агитации⁵²⁴.

Тема благотворительности военного периода интересна сегодня именно своими деталями, формами этой деятельности, которые сегодня уже не существуют или видоизменились до неузнаваемости. Количественное преобладание материалов,

связанных с патриотическим подъемом, объясняется обилием этой продукции в период войны, но отражает и общую ориентацию государственной исторической политики нашего времени, на которую ориентируются музеи в своей работе. Агитационно-благотворительная визуальная продукция является консенсусным экспонатом, достаточно интересным и экзотичным, чтобы заинтересовать публику, и прекрасно иллюстрирующим правительственный юбилейный дискурс. Тем не менее российские музеи делают свои выставки таким образом, что они видятся по-разному при беглом и при внимательном просмотре. Например, выставка «Первая мировая война. 1914–1918» в Русском музее была посвящена произведениям, созданным в военные годы, и, соответственно, отражала все художественные тенденции этого периода. Визуально на ней доминировала агитационно-патриотическая художественная продукция. Однако текст аудиогuida и каталог уделяли много внимания всем остальным художественным направлениям, что позволяло заинтересованному посетителю выстроить иначе свой визит и получить более объемное — и совершенно иное — представление о настрое современников.

Отметим, что тема патриотизма и благотворительности, занявшая столь важное место в российских музеях, была мало отражена на аналогичных европейских выставках, что показывает, что в европейских странах существует иной запрос общества и государства, иной социальный консенсус по поводу того, какие экспонаты имеют первоочередное значение для широкой публики.

Из исторических публикаций и мемуаров известно, что энтузиазм первых месяцев войны в дальнейшем уступил место другим эмоциям. То, как постепенно уходил из общества патриотический подъем, уступая место безразличию и нигилизму, осталось за кадром российских выставок. Также мало отражения нашли пацифизм и антивоенные настроения части интеллигенции, особенно ее левого крыла⁵²⁵. На европейских выставках, наоборот,

уделяется значительное внимание критике войны, страданиям и разочарованиям военных и мирного населения, изнуренных долгими годами лишений и ограничений.

Также на российских выставках чаще, чем на европейских, присутствовали визуальные и текстуальные свидетельства эпохи, связанные с религиозными чувствами военных и с присутствием церкви на фронте. Развивая идею Софи Ваниш о том, что исторический музей музеализирует не историческое знание, а символические системы, можно заметить, что «православная вера» является (наряду со значимостью фигуры царя) одним из символов, усиленных и закрепленных во время юбилея. Многие выставки содержали экспонаты, намекающие на религиозность элит и народа, причем обычно это была не содержательная презентация, а именно *намек* на то, что это важно. Эта непроговоренность и молчаливое присутствие на стенах, как бы самоочевидность икон или знамен с девизом «С нами Бог» позволяют институционализировать значимость религиозности через выставочные проекты. При показе музеями религиозности народа и религиозных символов, как и в случае с «героизмом», наблюдается нехватка дистанции по отношению к языку современников.

В отличие от этих повсеместных намеков, специализированная выставка в Музее истории религии, посвященная роли Русской православной церкви в событиях начала XX века, очень четко продемонстрировала определенную роль священников как профессионального корпуса в армии, а также весь сложный спектр верований, бытовавших на фронте⁵²⁶.

Выставленные экспонаты открывали малоизвестные стороны войны как морального противостояния. В России, как и в других странах, на фронтах были распространены, помимо христианского мистицизма, различные суеверия, вера в сверхъестественные явления, наличие в полках маскотов⁵²⁷, амулетов и чудотворных икон. Военные считали, что высшие силы на их стороне; солдаты

воспринимали необычные явления как «знамения» и верили, что смертельно раненым воинам «является господь». На выставке в Музее истории религии был также сделан сравнительный анализ «явления ангелов» во время сражения при Монсе (Франция) и явления русским солдатам Восточного фронта Божией Матерью осенью 1914 года перед битвой под городом Августов (Сувалкская губерния Российской империи).

В ситуации падения морального духа войск вследствие отступлений и потерь задача влияния на умы солдат была возложена на полковых священников. Им предписывалось «вести отечески простые душевные беседы с нижними чинами, наблюдая за слабейшими и поддерживая их» и убеждать, «что каждый шаг неприятеля вперед ослабляет его, что впереди у нас множество сил и средств, тогда как неприятель мобилизовал свои силы и теперь расходует последние свои резервы»⁵²⁸. Мы видим на этом примере возможность показа церкви, священников и паствы в музее как определенной исторической конфигурации, а не как вневременного внеисторичного намека на божественное присутствие.

Отметим также, что в музеях Москвы и Петербурга за редким исключением не было отражено участие мусульманского населения империи в войне, хотя ситуация военных-мусульман была еще сложнее, чем православных⁵²⁹. Конечно, эта тема была отражена в региональных музеях, но молчание на эту тему в бывшей и нынешней столицах указывает на то, что наследие Российской империи показывается как русское и православное. Вопрос об участии мусульман в войне является также неоднозначным и даже конфликтным для региональных элит, поэтому его освещение еще ждет своего часа.

Самым универсальным способом передачи эмоций современников войны оказались фотографии эпохи. Фотография — документ, интересный, понятный и доступный посетителям всех возрастов, мужчинам и женщинам, вне зависимости от их уровня образования и знания военной истории. Фотографии были

представлены почти на всех выставках.

Самая крупная специализированная выставка фотографий периода 1914–1918 годов из разных стран была организована Мультимедиа Арт Музеем (МАММ/Московский дом фотографии). Она была показана в Москве и в нескольких городах Поволжья. На выставке были представлены сотни фотографий из музеев и частных коллекций и другие аудио- и видеосвидетельства. В публикациях журналистов, пишущих о выставках, проскальзывала мысль, что фотографии наряду с аудиозаписями, возможно, наилучшим образом передают эмоции современников:

Эта выставка была одной из первых, открытых в Москве к 100-летию начала войны, и остается одной из самых интересных, «личных», «эмоциональных». <...> Все это помогает видеть и слышать войну так, как ее видели и слышали люди, жившие в эти годы и в ней непосредственно участвовавшие⁵³⁰.

Фотографии описывали многие аспекты военного быта (окопы, поля сражений, быт солдат, развлечения и досуг на фронте, лазареты, лагеря военнопленных, заводы, разоренные деревни). Если Дом фотографии выставил зарубежные фотодокументы, то Музей артиллерии показал фотографии, сделанные в российских военных частях⁵³¹. Фронтные репортажные фотографии российских фотографов носили в основном постановочный характер. Тем не менее и постановочные фотографии способны передать ощущение тягот военного быта как в землянках, так и в лазаретах. Посетители отмечали в интервью, во-первых, лица современников войны («совсем другие лица»), во-вторых, понимание того, что многие из изображенных людей не пережили войну. Произвел впечатление и полевой быт, трудности которого посетитель способен легко домыслить. Также фотографии в большей степени, чем другие предметы, напоминали о семейных

историях:

Во-первых, уровень этих фотографий меня очень удивил. Они очень хорошего качества и, в общем, достаточно разнообразные. Особенно удивила фотография с аэроплана. Очень было интересно посмотреть «женский батальон», где я никак не могла увидеть женщин. Потом есть вещи, которые накладываются на семейный контекст. Например, моя бабушка работала в Красном Кресте. И вот я увидела там медсестер. У нас дома есть фотография — она в таком же облачении. Тоже она в 1914 году где-то на турецкой границе работала, где-то там. И я увидела таких вот медсестер и подумала, что вот, это как-то координируется с тем, что я видела и слышала дома (женщина, 67 лет, высшее образование, биолог).

Придание смысла опыту переживания войны через обращение к литературе и к поэзии Серебряного века

«Приближался не календарный — настоящий двадцатый век», — из динамика на входе в зал выставки в МАММ на шестом этаже звучит хрипловатый голос Ахматовой. Строки «Поэмы без героя», написанной Анной Андреевной о предреволюционных — и предвоенных — годах, размеренно читаемые автором — словно эпитафия к экспозиции музея о Первой мировой⁵³².

Во многих выставочных пространствах в той или иной форме присутствовала поэзия Серебряного века. Строки из стихов Анны Ахматовой, Александра Блока, Николая Гумилева, Сергея Есенина использовались в названии выставок⁵³³, они были написаны на стенах или звучали из репродукторов. Биографии поэтов и создание стихов в период войны также были предметом показа. Весомое присутствие поэзии было оригинальной чертой российских

выставок по сравнению с европейскими и общей нитью, которая связывала выставки между собой.

Присутствие стихотворных строк придавало выставкам эмоциональность. Помимо этого, оно вписывало переживания, связанные с Первой мировой войной, в контекст всей русской культуры, напоминая о том, что эта война хоть и была забытой в политике, но оставила след в культурной памяти.

Вкрапления поэзии составляли интересный контрапункт визуальным и текстуальным свидетельствам патриотического порыва, усложняя меседж выставок и погружая посетителей в атмосферу смутных предчувствий. Однако эти намеки были значимы в основном для тех, кто мог их понять и вспомнить за строчкой все стихотворение. Они обращались именно к тому типу посетителя, с которым у музея существует интимная связь и чьим мнением музеи особенно дорожат. Апелляция к поэзии придавала смысл переживанию войны и выводила тему Первой мировой за пределы сиюминутных политических задач и интерпретаций.

Использование русской поэзии музеями не совпадало с теми литературными референциями, которые спонтанно выдавали посетители. Они знают эту войну в основном благодаря иностранной литературе, и именно она является для них источником представлений об эмоциях современников. Были упомянуты Эрих Мария Ремарк, Генрих Белль, Эрнест Хемингуэй, Ричард Олдингтон, Луи-Фердинанд Селин. На основе чтения книг эти посетители формулировали запрос к выставкам:

Меня интересует, где правда. Вот есть романы, посвященные Первой мировой войне, где все красиво. Все ходят в атаку... А у Ремарка все другое. «На Западном фронте без перемен» и продолжение — «Возвращение». Там другое. Возвращаются солдаты, и слепые, и калеки. И еще потом в Германии революция. И в Россия была революция. Страшное время и для Германии, и для России. Все люди

воевали за свободу. И Ремарк писал, что он воевал за свободу. И французы воевали за свободу. Но цена... мне кажется, что не должна была быть заплачена такая цена (мужчина, высшее образование, 23 года, аспирант, историк).

На этом и других примерах видно, что музейная презентация темы в юбилейный период многослойна, поскольку музеи имеют несколько функций и адресатов. Как государственные институции музеи находятся в диалоге с государственной исторической политикой, но они также находятся в диалоге с гражданским обществом, городской интеллигенцией и туристической индустрией. Познание и осмысление войны через литературу и поэзию свойственно не самой многочисленной, но значимой части аудитории, и музеи ищут способы обращения к ней.

Восприятие выставок посетителями

Восприятие юбилейных культурных событий публикой изучалось социологами в разных странах. Французский проект, называвшийся «Коммеморация на практике», поставил своей целью понять, какое влияние оказывали юбилейные события 2014 года на публику, каким образом люди «практикуют» коммеморацию, в частности, как они смотрят музейные выставки⁵³⁴. Исследования продемонстрировали, что восприятие как выставок в целом, так и каждого экспоната по отдельности определяется исключительно жизненным опытом человека и его культурным горизонтом. Послание выставки усваивается лишь частично, оно понимается всегда по-разному, проходя через призму восприятия посетителя, и вполне может превратиться в свою противоположность. Например, Жанна Тебуль и Сильвен Антишан проводили исследования на выставке «Фронтовики Изера» в Музее сопротивления в Гренобле, опрашивая посетителей у витрины, где были выставлены личные вещи летчика Адольфа Селестена Пегу,

погибшего в бою в 1915 году. Они получили целый спектр различных ответов касательно смысла выставленных предметов, и эти ответы невозможно свести к общему знаменателю⁵³⁵. Также опрос на выставке «Взгляд с фронта. Репрезентации Первой мировой» в Музее армии в Париже показал, что одни посетители видят смысл выставки в том, чтобы «гордиться Францией», потому что «патриотизм по-прежнему очень важен», а другие считают ее очередным подтверждением необходимости создания общей Европы⁵³⁶.

Мой опрос посетителей выставок в Музее артиллерии в Санкт-Петербурге и анализ книг отзывов позволяет сделать аналогичный вывод. Для того чтобы придать смысл тому, что они видят и слышат, посетители мобилизуют самые разные познания, не обязательно связанные с прошлым и историей: недавно просмотренные телепередачи, зарубежные романы о Первой мировой войне, фильмы о Второй мировой, профессиональный опыт, личный опыт, семейную историю, свою и чужую гендерную принадлежность, собственное мнение о политической ситуации в мире. Спектр зрительских ассоциаций оказывается бесконечным и может быть в большей или меньшей степени далек от послания и содержания выставки.

Один и тот же посетитель может ответить противоположным образом или во всяком случае очень по-разному, в зависимости от того, как сформулирован вопрос. Отвечая на вопросы общего характера — «О чем эта выставка?», «Каково в целом послание выставки?», «Для чего нужны такие выставки?», «Какова социальная функция подобных выставок?», — посетители вспоминали медийный юбилейный дискурс о Первой мировой, а также о текущей политической ситуации, который различался в зависимости от их источников информации. Выставка являлась, таким образом, лишь предлогом для того, чтобы утвердить существовавшее до этого политическое мнение. Неудивительно, что при ответе на приведенные выше вопросы посетители разделились

на две категории: патриотически настроенные граждане, которые при виде экспонатов испытывали гордость за Россию и ее военную доблесть, и пацифисты, которые обращали внимание на численность потерь, ошибки командования, (не)обоснованность участия в конфликте, тяготы любой войны для населения.

Если же вопрос касался конкретно выставленных экспонатов или группы экспонатов, то, характеризуя впечатлившие их предметы, посетители чаще всего вспоминали свой личный опыт. Разговор о конкретных предметах был более нестереотипным, личным и эмоциональным и мог иногда даже в чем-то противоречить высказываниям общеполитического характера.

Можно, таким образом, констатировать, что выставки порождают как личные, так и политические эмоции. Политические эмоции являются по умолчанию коллективными и во многом определяются тем, в каком дискурсивном поле находятся посетители, а личные связаны с индивидуальным опытом, личной биографией человека и семейной историей. Эти два типа эмоций иногда могут противоречить друг другу. Например, люди гордятся военной мощью России и ее армией, довольны тем, что армия растет, вооружается и проявляет себя в горячих точках, но в то же время осознают, насколько трудно, травматично и опасно для обычного человека участвовать в военных действиях или даже переживать войну в тылу.

Пацифизм, страх войны и отрицательное отношение к оружию

Столетие начала Первой мировой войны совпало с началом российско-украинского конфликта. Лето 2014 года ознаменовалось тревожным настроением населения, смотревшего телевизионные передачи о событиях на Украине. Эта тревожность нашла отражение во впечатлениях от выставок у посетителей. Книга отзывов Русского музея о выставке «Первая мировая война. 1914–1918» содержала 240 записей, из которых примерно пятнадцать процентов прямо или

косвенно свидетельствовали о страхе их авторов перед войной. Иными словами, посетители использовали книгу отзывов в качестве трибуны для антивоенного пацифистского высказывания:

Спасибо! Очень интересно и страшно... Думать о войне... Мирного неба!

Очень хорошая выставка. Не нужно никаких войн, только искусство, только творчество.

Спасибо за выставку! Война была несправедлива с обеих сторон, однако оболваненными военной пропагандой стали и россияне, и немцы, и англичане, и французы. Нельзя снова стать жертвой геополитических иллюзий. Жизнь важнее.

Прошло сто лет, опять война, пусть все увидят, ужаснутся и руки протянут...

Удивительно актуальная выставка. Люди, опомнитесь и уразумейте, что несет война!

Спасибо за напоминание об ужасах войны! Спасибо художникам, передавшим состояние общества в тот период 1914–1918 гг. Спаси господи от повторения подобного!

Вы что, не понимаете, что это привело мир и Россию к катастрофе? Это была война, на которой погибла Европа. И сейчас она гибнет.

Все повторяется... Может быть, будем умнее?

В Музее артиллерии пацифистская ориентация некоторых посетителей проявлялась в отрицательном отношении к выставленному оружию: «Я к оружию отношусь однозначно отрицательно. Это орудие уничтожения. А я сама мама» (женщина, 35 лет, высшее образование, биолог). Такие посетители, соответственно, сообщали о своем предпочтении иных экспонатов — предметов быта, фотографий, которые воспринимались ими позитивно, как «наша история». Отметим, что оружие в России, как

и в других странах, относится к категории «постоянно опротестовываемых вещей», к которым часть общества испытывает огромный интерес, а другая часть — отвращение. Негативные высказывания об оружии позволяют конкретизировать, «материализовать» пацифистский настрой посетителя⁵³⁷.

Некоторые посетители выставок в целом критически отнеслись к отмечанию столетия Первой мировой войны в героизаторском ключе, к акцентированию мощи и достижений армии, потому что, по их мнению, это способствует росту милитаризма в обществе. Поэтому они посещали мероприятия юбилея очень выборочно или не посещали их вообще:

На выставки о войне я хожу крайне редко и темой военной истории мало интересуюсь. Это мой личный, навеянный политической ситуацией выбор, это мягкая форма фронды. В то время, когда на официальном уровне все больше внимания вооруженным силам, я поддерживаю образ штатского человека, интересующегося невоенными темами (выставка в Российском государственном историческом архиве, мужчина, 29 лет, историк).

Гордость и досада за Россию, ностальгия по империи и долг памяти

На другом полюсе находятся патриотические чувства. На выставках люди испытывали гордость в целом за страну и ее историю, ее «силу», «мощь», «могущество». Для подкрепления своего чувства гордости они вспоминали самые разные достижения и победы России, упоминали важные даты из разных эпох и не забывали об «опасностях», грозящих сегодня России, стараясь не затрагивать не совсем очевидную для них роль страны в Первой мировой войне и малоизвестную им историю этой войны:

Большинство изучает историю, и должны изучать, чтобы не повторялось. Они должны побольше читать

и интересоваться. Надо знать историю нашей России. Мы должны гордиться нашей Россией. Тем более сейчас такие катаклизмы происходят. Но мы выдержим все-таки. Нужно гордиться и нашим Путиным, и нашими людьми (женщина, 60 лет, маляр-штукатур, жительница Якутии).

Идея выставки... За родину. Единение. Что Россия — одна большая держава. Великая и могущественная. То есть любой враг... Хотя я, конечно, против любой войны... Но тем не менее, если не дай бог война, вся Россия встанет, начиная от Владивостока, и полностью вся Сибирь (мужчина, 40 лет, высшее образование, финансист).

Первоочередное — это патриотизм. Я просто смотрю — и душа радуется, что такие картины. В последнее время люди забывают про это. На американцев смотрят и забывают про Русь-матушку (мужчина, 16 лет, школьник, житель Самары).

Тем не менее многие гордящиеся историей страны посетители выражали печаль по поводу исхода войны: «Какой могучий народ, герои, богатыри, должны были победить! Очень жаль, что все коту под хвост» (книга отзывов Русского музея, женщина, жительница Санкт-Петербурга). Некоторые посетители также проявляли имперское сознание и высказывали недовольство тем, что амбиции империи не были достигнуты: «К сожалению, Русский народ не воспользовался плодами победы и на Святой Софии до сих пор не водружен Православный Крест!» (книга отзывов Русского музея, мужчина, профессор технического вуза, житель Омска). Наконец, часть посетителей отмечала, что Россия сыграла в Первой мировой войне значимую роль благодаря прежде всего «титульной нации» империи: «Отечественная война, слава *русского* оружия — это хотелось бы увидеть во вступительном тексте юбилейной выставки» (книга отзывов Русского музея).

Посетители были согласны с тем, что память о «забытой» войне

должна быть восстановлена или создана заново. Тема долга памяти нередко всплывала в разговорах посетителей. «Мы должны знать историю», это «надо помнить о подвиге», «надо гордиться» — частое употребление этих фраз говорит о том, что в российском обществе, как и в других, бытует представление о связи памяти о прошлом и современной гражданственности, а также об обязанности общества помнить. В этом аспекте нет разницы между современной Россией и другими странами, которые отмечали столетие мирового конфликта.

Понятие «долга памяти» уходит корнями в самое начало политической жизни человеческих обществ и присутствует во всех странах. Однако существуют культурные различия в том, как разные политические сообщества понимают этот долг, какие события и типы доблестей или злодейств принято помнить, а также какие санкции за забвение или отрицание прошлого общество считает уместными⁵³⁸. По мнению посетителей музеев, этот «долг памяти» должен быть возвращен военным российской имперской армии, погибшим («Россия потеряла больше всех»), последнему императору Российской империи, «народу» и — в некоторых случаях — своим собственным предкам. За пределами музейных пространств тема долга памяти поднималась представителями негосударственных ассоциаций. Они стремились привлечь внимание к состоянию военных кладбищ и различных воинских захоронений. Помимо этого, по инициативе ассоциации «Возвращенные имена» в Левашовской пустоши был поставлен памятник ветеранам Первой мировой, погибшим в репрессиях 1930-х годов.

Сопереживание трудностям людей в военный период

Война воспринимается как чрезвычайно тяжелый период в жизни людей, и некоторые посетители даже специально интересовались именно самыми страшными и тяжелыми аспектами

войны, потому что в своей жизни таких тягот не испытывали. Один посетитель, пришедший на выставку репортажных постановочных фотографий, которые публиковались в журналах 1914–1917 годов, сопоставляет официальную, презентабельную сторону войны и те ужасные ее стороны, которые он знает по литературе, но которые редко бывают отражены в визуальных репрезентациях:

Ну, здесь, на мой взгляд, Первая мировая война отражена как... да, есть окопы, да, фотографии солдат, да, фотографии императора и чинов того времени. Но она показана как война «мундирная». Есть одна фотография, где атака и два человека лежит. Но не показаны газовые атаки. Не показан разгром первых месяцев войны. Не показано нежелание солдат воевать в 1917 году. Не показано, что шли потери офицерского состава крупные. Так что здесь это парадная война. В принципе, красиво. Для человека, который просто интересуется и хочет посмотреть, это интересно, да. Но если глубоко смотреть, то этого недостаточно (мужчина, 23 года, высшее образование, аспирант, историк).

Опрошенный на выставке шофер-дальнобойщик 60 лет был очень тронут фотографиями военных лет, показывающими скудный полевой быт военных и напомнившими его собственный опыт:

Я впервые это увидел, я ошарашен. Если простыми словами сказать. Меня удивил сам быт этих солдат, этих людей. Обычно историю, когда мы учили, как рассказывали: «То взяли, это взяли». А тут видишь эти фотографии... Это обыкновенные люди и в холоде, и в мерзлоте. Вся эта жестокость. Это надо пройти каждому, узнать эти трудности. <...> Дело в том, что я тоже служил в одних войсках. И я скажу, что без подготовки на войне очень тяжело простому человеку. Просто не выдержать.

Поэтому я удивился этим фотографиям. Поразила сила разрушения. Где люди у той воронки сидят. И еще поразила, где просто солдаты сидят и кушают из обыкновенных алюминиевых кружек. И обыкновенный чайник. Прямо возле бревен, на улице, на снегу. Как на полевых учениях. <...> Им отступить некуда было. Назад дороги не было. Этому еще Суворов учил.

Выставленные на некоторых выставках открытки, письма, дневниковые записи позволили посетителям подумать о тяготах, пережитых мирным населением, особенно крестьянами. Так, посетитель выставки архивных документов «Ныне господь нам послал испытание» в Выставочном зале Федеральных государственных архивов в Санкт-Петербурге сопереживает тяготам женщины, оставшейся без кормильца:

На выставке понравилось потрясающее по силе и трагизму коротенькое открытое письмо крестьянки мужу в немецкий лагерь военнопленных, которое она отправляла через Красный Крест. Корову волки задрали, один из детей умер, хозяйство в полном расстройстве, пенсию по утере кормильца задерживают и недоплачивают... Лучше б не писала! Вот и военный цензор так подумал. Письмо теперь в архивных фондах (мужчина, 29 лет, историк).

Заключение

Более тридцати стран отмечали столетие начала Первой мировой войны в 2014 году. Тональность коммеморации различалась в разных странах. Где-то поминали «героев», считая, что военные победы конституируют национальное единство, а где-то пацифистская ориентация полностью заменила восхваление героев. Павшие на фронтах военные представлялись «жертвами» в той же мере, что и пострадавшее мирное население.

Россия не осталась в стороне от всемирного события. Правительством были поставлены амбициозные цели: не только поговорить об этой войне и привлечь внимание к ее истории, но и сделать так, чтобы общество почувствовало неравнодушие к этому забытому событию, а также, пользуясь языком акторов юбилея, включить эту войну «в историческую память». Задача, соответственно, состояла в том, чтобы изобрести традицию, посодействовать искусственной актуализации коллективной памяти. Основным месседжем юбилея было то, что война при всех ее трагедиях и тяготах является событием, объединяющим нацию.

Столь разные акторы юбилея, как правительство, культурные учреждения, негосударственные организации, религиозные объединения и обычная публика, были единодушны в стремлении выделить этой войне больше места в истории и памяти, осмыслив ее роль в XX веке, и восстановить преемственность между историей Российской империи, советской и постсоветской историей. Юбилей сделал первый шаг в направлении такого осмысления и анализа. Основной результат юбилея — возникновение эмоций по поводу Первой мировой, способствующих интересу к теме. Поскольку юбилей был тесно переплетен в официальном дискурсе с современной геополитической повесткой, то раскол, существующий в обществе по поводу российской внешней политики, нашел свое отражение в конституировании памяти о событии.

Социолог Морис Хальбвакс показал, что коллективная память социальной группы формируется в процессе эмоциональной коммуникации⁵³⁹. Исследование столетия Первой мировой демонстрирует, что намеренное создание коллективной памяти о забытом событии тоже предполагает прежде всего формирование эмоционального отношения к нему.

Музеи были важными акторами юбилея как по количеству, так и по качеству выставок и других культурных событий, которые им удалось организовать в сжатые сроки. Не только профильные музеи,

но и другие институции, не имевшие фондов, связанных с Первой мировой, попали в юбилейную волну. Анализ сценографии, смысловых доминант, повторяющихся тем, экспонатов и цитат позволяет выявить производство символического контента музеями, превращение некоторых тем и экспонатов в сакральные объединяющие символы, которые вызывают чувства и эмоции, хотя, возможно, не прибавляют нового знания. Самым заметным символом стал Николай II, превращенный в положительного героя, показанный как церемониальная фигура, само присутствие которой благотворно для армии и для нации. Еще одним важным элементом выставок, присутствовавшим, как правило, именно в виде символа, была православная вера и религия. Также многие предметы и цитаты символизировали силу и мощь имперской армии, перед подвигом которой предлагалось преклонить голову. И наконец, за агитационным плакатом и афишей благотворительного концерта проступал патриотический порыв творческой интеллигенции и состоятельной элиты.

Выставки использовали широкий спектр возможностей воздействия на аудиторию. Наряду с показом подлинных и уникальных предметов военного быта, документов, произведений искусства, некоторыми музеями использовались и религиозные символы — свечи и иконы для создания атмосферы поминальности и символического приближения события к посетителю. Музеи также осуществляли сотрудничество с реконструкторскими ассоциациями, благодаря которым они смогли украсить свою экспозицию и оживить историю войны, показав публике применение на практике предметов военного быта. Наконец, они использовали интерактивные методы, экраны, звуки, дизайнерские изыски, чтобы впечатлить посетителей.

Американский историк Первой мировой войны Джей Винтер утверждает, что репрезентации Первой мировой во всех странах находятся «между памятью и историей»⁵⁴⁰. Это верно и применительно к российскому контексту, но лишь с поправкой,

что в России история играла в событиях юбилея совсем незначительную роль. Если понимать под историей критическое профессиональное знание, которое призвано создать и углубить понимание событий на основе новых источников и международного диалога между профессионалами, то исторического переосмысления Первой мировой войны пока что не произошло. Например, в музеях не было заметно идейной связи между концепциями выставок и новой историографией. Юбилей, безусловно, дал импульс историческим публикациям, историческим передачам на радио и документальным фильмам. Однако ознакомление с этой интеллектуальной продукцией показывает, что советский постулат об империалистической, антинародной, бессмысленной войне был отброшен, но была эксгумирована добольшевистская риторика, присущая правительству Российской империи до подписания Брестского мира, — о необходимости контроля над черноморскими проливами, помощи братским славянским народам и верности союзным договорам. Будь то в СМИ или в музеях, аналитический исторический подход был присущ не самым крупномасштабным, а скорее небольшим и маргинальным проектам. Группа историков и социологов, изучавших двухсотлетний юбилей Отечественной войны 1812 года, пришла к выводу «об инертности российской политики памяти, а также о ее „деинтеллектуализации“, симптомом чего является падение значимости научных публикаций для общественного восприятия исторических событий»⁵⁴¹. Эти выводы вполне применимы и к столетию Первой мировой войны, и ко многим выставкам.

Несмотря на то что российские музеи не предложили новых обобщающих концепций войны, они внесли большой вклад в то, чтобы повысить интерес широкой публики к этой теме. Главным проводником информации стали сами музейные предметы. «Уникальные», «подлинные», «показанные впервые», «подробно прокомментированные», «помещенные в ряд с другими», они стали главным источником для осмысления и интерпретации. Мы знаем

из советской истории, что изучение закрытых и запрещенных тем всегда начиналось со свидетельств очевидцев событий. В данном случае многочисленные предметы периода 1914–1918 годов, одновременно вытасканные из запасников, выступили в роли таких «очевидцев», и этот коллектив вещей заложил основу для формирования современного дискурса о войне, который ближе к памяти, чем к истории. Разговоры с посетителями и прочтение оставленных ими записей в книгах отзывов показали, что выставленные экспонаты, особенно подлинные, обладают значительной силой воздействия.

Прежде всего это воздействие объясняется игрой близости и дистанции по отношению к историческому событию. Общее послание юбилея заключалось в том, что необходимо включить эту войну в актуальную историческую память, гордиться Российской армией и ее достижениями, воздать почести воинам. Это символически приблизило Первую мировую к людям. Война подавалась и в СМИ, и на выставках как событие не столь отдаленное во времени, учитывая, что звучали такие формулы, как «память о дедах и прадедах». На какой-то период эта война стала восприниматься аудиторией почти столь же значимой, что и Вторая мировая. При этом на выставках люди столкнулись с материальной средой, которая отличалась от того, что они себе представляли. Большая часть спонтанно выражаемых эмоций определялась именно экзотичностью выставленных предметов с точки зрения сегодняшнего дня. Таким образом, послание, исходившее от материальных объектов, оказалось иным, чем идеологическое послание юбилея. Вещи сообщили посетителям о том, что экспонируемая эпоха от нас очень далека, как далека она и от Второй мировой, знакомой публике по фильмам.

Выставленные экспонаты оказали воздействие на посетителей и из-за разделяемых ими представлений об универсальной «человечности», присущих всем опрошенным, вне зависимости от их идеологических воззрений. Увидев фотографию, прочитав

открытку, подивившись на окопное искусство, посетитель начинает сопереживать тому, что испытывал человек сто лет назад. Благодаря использованию музейных технологий разговор о забытой войне стал более живым, обрел плоть и кровь, слезы и сарказм. Можно критиковать тот факт, что общественно-политический контекст эпохи был представлен музеями в консенсуально-патриотическом ключе, учитывая, что из научных публикаций известно, что общество было пронизано конфликтами и до, и после 1914 года. Но очевидно, что это не препятствовало тому, чтобы посетители могли понять современника войны, «посмотреть войне в лицо», представить себе жизнь на фронте и в тылу.

Посещение выставок способствует пробуждению политических эмоций, то есть чувства принадлежности к сообществу, разделяющему определенные политические взгляды. Выставки определенно способствуют выражению политического мнения у посетителей. Например, книги отзывов были использованы для антивоенных высказываний, подразумеваемым адресатом которых были участники международного конфликта 2014 года. Помимо этих проявлений пацифизма, высказывались мнения за и против Ленина, большевиков и СССР. Причем наибольшее значение для формулирования политического мнения имеет не содержание выставки, а сам факт ее посещения. Нахождение в музейном пространстве способствует проговариванию увиденного и, соответственно, помещению этого впечатления в контекст другой информации, которой владеет посетитель. С точки зрения социологии культурного потребления музей можно рассматривать как «производителя» знаний и эмоций, которые посетитель «потребляет». Однако наше исследование, как и другие работы, показывает, что это потребление опосредовано культурным горизонтом и каждый посетитель усваивает эту информацию по-своему. При разговоре о выставке посетитель неизбежно помещает увиденное в контекст уже имеющихся знаний: упоминает художественную литературу, художественные и документальные

фильмы, семейную историю, службу в армии, политические взгляды, историю других войн, представления о мужском и женском или о национальном характере россиян. Мы, например, наблюдали ситуации, когда посетитель, пришедший на выставку с мыслью о том, что «война — это страдание», и не найдя там искомого страдания, тем не менее уходит с той же мыслью, с которой пришел, и при этом формулирует критическое отношение к выставке. Другой посетитель, который повсюду ищет «героизм», приписывает его всему, что видит.

В период юбилея музеи осуществили роль посредника между государством и обществом. Они смягчили официальный юбилейный дискурс, придав ему эстетику и «человеческое лицо». Адресатами их деятельности были государство, пресса, интеллигенция, гражданское общество и самые разные посетители. Наряду с другими культурными институциями и проектами, им удалось создать консенсуальный дискурс о забытом событии, без которого оно не могло бы достичь широкой аудитории.

Грани неформальной музеефикации «реального социализма»: материализация ностальгического аффекта⁵⁴²

Роман Абрамов

Ретромания⁵⁴³, медиатизированная⁵⁴⁴ и коммодифицированная⁵⁴⁵ версии ностальгии стали важным элементом современного мира. Коммерческая индустрия моды и развлечений с одной стороны, а субкультуры — с другой непрерывно обращаются к объектам, образам и сюжетам относительно недавнего прошлого в поисках утраченных смыслов бытия и вдохновения для рыночных проектов. Горько-сладкое наслаждение ушедшими десятилетиями занимает создателей телевизионных сериалов, организаторов выставок и музеев, дизайнеров интерьеров и гаджетов — от кофемолок до автомобилей. В западных странах явление ретромании прежде всего связано с послевоенным экономическим бумом и рождением массового потребительского общества с его насыщенной материальной и культурной средой. В постколониальном мире ностальгия имеет противоречивый характер, с одной стороны, напоминая о временах колониальной эксплуатации, а с другой — отсылая к локальным проявлениям европейского изящного стиля жизни.

В России ностальгия по советскому прошлому оказалась сильнее, протяженнее и глубже, что повлияло на текущую политическую ситуацию и формы музеефикации советского⁵⁴⁶.

Российская интеллигенция начиная с периода перестройки Михаила Горбачева продолжала трудную работу по раскрытию неизвестных и темных страниц советского периода⁵⁴⁷, связанных с политическими репрессиями, преследованиями религиозных организаций, участием СССР в локальных войнах за рубежом и воздействием на другие страны экономическими, военными и политическими средствами или инструментами «культурной дипломатии». Иногда такой род коллективной памяти называют «медленной», «второй памятью», которая отличается от официальной и, по мнению авторов данной концепции, дистанцируется от идеологии, опираясь на факты, семейные воспоминания и примирение с прошлым через знание о нем⁵⁴⁸.

Незавершенность и непоследовательность оценок советского прошлого в дискурсе медиа и власти отразились на характере музеефикации советского в России. В течение последних лет я концентрировался на изучении ностальгии по позднему советскому периоду, получившей распространение в России среди разных групп населения, включая часть молодого поколения⁵⁴⁹. Это была ностальгия не по сталинскому режиму, а по «вегетарианским» временам застоя периода Леонида Брежнева 1960–1970-х, и она не означала требование вернуться в реальный социализм. Это аффективная ностальгия по стабильности, теплым дружеским межличностным отношениям, ностальгия по аутентичности докомпьютерной эпохи и попытка людей старшего поколения залечить травмы экономического и политического хаоса 1990-х.

Современные музеи активно участвуют в производстве символических, идеологических и содержательных форм коллективной памяти и становятся значимыми ресурсами по конструированию гражданской и национальной идентичности⁵⁵⁰. Случай бывших стран коммунистического блока и в первую очередь государств распавшегося СССР — особый. Все они проходят через масштабные исторические перемены, которые нередко носят травматический характер для населения и часто увязаны с ревизией

социалистического прошлого: открытием темных страниц истории, крушением сложившихся систем мышления и представлений о прошлом, утратой исторической идентичности и болезненными попытками обретения новой. Судьба музеефицированной коллективной памяти о советском периоде в России заметно отличается от соответствующих режимов памяти стран Восточной Европы и бывшего СССР, которые варьируются от интеграции до отторжения этой страницы своей истории, но чаще концентрируются на поиске и даже «изобретении» собственных традиций коллективной памяти, сопряженных с целями государственного и национального строительства, тогда как социалистическое прошлое предстает как навязанный извне тупиковый маршрут национальной истории⁵⁵¹.

В Восточной и Центральной Европе активно расстаются с коммунистическим прошлым и официально называют его травматическим опытом внешней оккупации. Травматизация советского периода в этих странах стала частью официальной политики памяти, которую поддерживают правительства. Так вырабатывается новая национальная идентичность. Однако исследования показывают, что спонтанная ностальгия по советскому прошлому существует даже в странах, народы которых пострадали от советского военного вмешательства: Чехии, Словакии, Венгрии. Самым известным примером такой ностальгии является «остальгия» — ироническая ностальгия по материальному миру советского прошлого, которая получила распространение в восточной части Германии⁵⁵².

Неформальная музеефикация остальгии представлена в музеях ГДР в Берлине, Дрездене, Лейпциге, где демонстрируются интерьеры типичных жилых и офисных помещений Восточной Германии 1960–1980-х годов, показаны предметы быта, одежда, мода, бытовая техника, символика ГДР. Это материализованная форма погружения в то время, иронического обыгрывания странностей жизни периода социализма, остранения⁵⁵³ от

советского прошлого. Для молодого поколения такой музей — это аттракцион, путешествие в странный мир неизвестной материальности. К тому же эта форма ироничной ностальгии успешно коммодифицируется: рестораны и кафе обыгрывают интерьеры и символику времени социализма, выпускаются сувениры, существует рынок советского винтажа — мебели, одежды, техники⁵⁵⁴. Последнее тридцатилетие существования СССР является объединяющим элементом движения «народной музеефикации» и в современной России. Мифология позднего советского времени быстро становится формой аффективного возвращения в воображаемое прошлое. Этот период воспринимается как время долгого, но относительно благополучного заката советского эксперимента с его декадансным духом упадка и дряхления.

Именно этот период оказался в центре внимания движения неформальной (еще ее называют «народной») музеефикации советского, которое носит неэкспертный характер⁵⁵⁵. Его инициаторами и активистами являются обычные люди (предприниматели, дизайнеры, журналисты), а не профессиональные историки и культурологи. Энтузиасты вдохновляются ностальгическими настроениями и отчасти противопоставляют себя «официальной истории». Они считают, что профессиональные историки забывают о важных деталях повседневной жизни недавнего прошлого, потому что озабочены крупными историческими событиями и политикой, но не заняты воссозданием и архивированием «нарративной правды» о том времени. Неформальная музеефикация является альтернативой профессиональных «мнемонических сообществ» (mnemonic communities), опирающихся на документы и исторические факты⁵⁵⁶, и тесно связана с личной памятью «последнего советского поколения» о годах детства и юности.

Материальные артефакты социализма (автомобили, одежда, игрушки, мебель, жилые здания) служат объектом «доброй» иронии, напоминанием старшему поколению о временах детства и юности,

а также способствуют погружению в странный мир идеологии и повседневности социализма для молодежи. Знаком интереса к этому времени стало появление «народных музеев» социалистического быта, которые сочетают в себе культурную, ностальгическую, коммерческую и развлекательную составляющие. В период с 2006 по 2016 год на территории России было организовано более двух десятков таких музеев, в основном специализирующихся на коллекционировании и экспозиции предметов быта и интерьера, одежды периода реального социализма 1960–1980-х и нередко выглядящих как лавки старьевщиков, поскольку организаторами этих музеев являются энтузиасты-любители или коммерсанты, увидевшие в ностальгии по советскому коммодификационный потенциал.

Наиболее известными примерами неформальной музеефикации СССР являются: Музей советских игровых автоматов в Москве (год основания — 2009), Музей социалистического быта в Казани (2011), Музей быта советских ученых в Москве (2010–2011, ТСЖ «Курчатовский»), Музей индустриальной культуры в Москве (2010), «Арт-коммуналка» в Коломне (2011), Центр по сохранению культурно-исторического наследия советской эпохи в Воронеже (2010–2011), Музей СССР в Новосибирске (2009) и Музей советской эпохи в Санкт-Петербурге (2017).

В ходе моего исследования были проведены интервью с сотрудниками и организаторами экспозиций некоторых музеев по теме отображения позднего советского времени в музейных экспозициях, а также включенное наблюдение — посещение тематических выставок и экспозиций этих музеев. В данной статье я сосредоточусь на характеристике двух примеров народной музеефикации советского, выбрав их из приведенного выше списка: Музея индустриальной культуры (Москва) и Музея советских игровых автоматов (филиалы в Москве, Санкт-Петербурге). Они оба относятся к феномену народной неформальной музеефикации советского времени, являются музеями материальной

и технической культуры того периода и ориентированы на семейную аудиторию. Одновременно между ними есть существенные отличия: Музей индустриальной культуры является некоммерческим проектом, а Музей советских игровых автоматов не только добился коммерческой стабильности, но и успешно интегрировался в обновленную городскую среду, связанную с креативными индустриями.

Музей индустриальной культуры: ангар советской материальности

Весной 2017 года в рамках полевого этапа исследования движения неформальной музеефикации позднего советского времени я отправился в Музей индустриальной культуры, который, судя по интернет-отзывам посетителей, производит сильное впечатление своей коллекцией советских материальных артефактов. У музея есть собственная предыстория, связанная с коллекцией ретроавтомобилей и подвижнической деятельностью его основателя и бессменного руководителя Льва Железнякова:

История музея началась в 1994 году — в Кузьминках появился Музей экипажей и автомобилей, созданный по инициативе издания «АвтоРевю». Экспозиция сначала размещалась на Конном дворе усадьбы, а потом переместилась в эти ангары. Когда-то здесь была овощная база, затем фабрика по переработке вторсырья. Когда организации, неуместные в парковой зоне, освободили территорию, было подписано распоряжение Правительства Москвы о выделении этого участка под строительство нового музея газеты «АвтоРевю». Были сделаны проект и макет, получена разрешительная документация, но главный редактор по каким-то причинам отказался от реализации проекта. В 2009 году авторевюшники отсюда уехали, а я уволился из газеты, чтобы сохранить это интересное место для наших постоянных посетителей.

И мы основали Музей индустриальной культуры⁵⁵⁷.

Люблино — далеко не самый престижный район столицы: он скорее ассоциируется с экологическими проблемами из-за расположенного неподалеку нефтеперерабатывающего завода и плохой транспортной доступностью, а не с музеями и культурным досугом. Чтобы попасть в Музей индустриальной культуры, нужно выйти на станции метро «Люблино» и пройти по улице мимо домов типовой застройки 1960–1980-х годов с редкими вкраплениями нового коммерческого жилья, а потом по окраине парка Кузьминки — большой рекреационной зоны, позволяющей примириться с жизнью в этом районе. За калиткой территории музея — небольшая площадка, заставленная различным хламом: тронутая ржавчиной корма автобуса ЛАЗ, какие-то фигуры, похожие на декорации старого парка детских аттракционов, угадываемые очертания телефонных будок (забытого уже элемента городского пейзажа) и что-то еще, что напоминает о времени 1970–1980-х, — кажется, перевернутая моторная лодка, бывшая предметом мечтаний для мужского населения городов и сел, стоящих у крупных рек и озер. Между этими объектами протоптана тропинка в снегу, ведущая к серой ребристой стене большого металлического ангара, который и является музеем.

Вокруг никого. Я пришел в музей в будний мартовский день, когда посетители еще отсутствовали. Не было видно и сотрудников музея. Я двинулся дальше по тропинке и справа заметил поставленный на высокие опоры кунг от советского вахтового автомобиля: такие будки еще кое-где используют в качестве сторожек на автостоянках и в гаражных кооперативах. Чтобы попасть внутрь, нужно было подняться по самодельной лестнице. Дверь кунга была приоткрыта, и я окликнул директора музея Льва Железнякова, с которым мы созванивались накануне. В глубине слышались приглушенный шорох и шаги, и на импровизированном балкончике у входа показался полный седой

человек с боцманскими усами, одетый в старый турецкий свитер «с альпинистом», какие носили в начале 1990-х, и столь же старые неопределенного цвета армейские брюки. Мы поздоровались, я рассказал о цели визита, и Лев Наумович позвал свою коллегу Ольгу, которая и стала моим проводником в музее.

Огромное пространство ангара по всему периметру, иногда в несколько уровней, было заставлено самыми разными объектами: старой мебелью, какими-то агитационными щитами советского времени; стоял там и автомобиль-полуторка, промышленный робот ретрофутуристического вида, множество велосипедов, мотоцикл и полки со старой бытовой техникой — вентиляторами, электрическими чайниками, пылесосами, а также лодочными моторами, детскими игрушками, посудой, магнитофонами, то есть всем тем, что составляло многообразие советского материального мира. Все это богатство можно рассмотреть, только двигаясь по пространству ангара. Поначалу же посетителю кажется, что он стоит перед бесконечным полем предметов и вещей, напоминающим и свалку, и склад, и лавку старьевщика, и безумную арт-инсталляцию одновременно. У посетителей подобный способ экспонирования вызывает противоречивые чувства, включая как восторг, так и полное отторжение⁵⁵⁸:

Этот так называемый «музей» больше похож на свалку или помойку! куда смотрят власти? когда вычистят этот гадюшник?

Это музей-ностальгия, музей-СССР, музей-индустриализация. Если вы хотите снова окунуться в детство и со словами «ой, это было у моих мамы/папы/бабушки/дедушки» ходить на протяжении часа с удивленными глазами, то это место для вас. Да, вы не найдете здесь вылизанных стендов, как в других музеях, но здесь вы почувствуете себя в самой среде прошлого, СРЕДИ экспонатов, а не перед застекленными витринами.

Совсем не впечатлил музей. Такое ощущение, что оказалась на чердаке своей дачи, который сильно вырос в размерах. Здесь не находятся, а скорее свалены различные вещи отечественные производства середины — второй половины 20 века. Будет интересно тому, кто хочет поностальгировать.

Может возникнуть ощущение, что достигнуть противоположной стены ангара невозможно, поскольку масса вещей, кажется, сплошным слоем покрывает пол помещения, к тому же несколько экспонатов (например, планер и дельтаплан) подвешены к темному потолку. В этом хаосе советской материальности для посетителей проложены узкие тропы, образующие причудливый лабиринт.

Музей является бесплатным для посещения и держится на энтузиазме Льва Железнякова и нескольких волонтеров. Коллекция пополняется за счет даров посетителей, заинтересованных в том, чтобы не пропали материальные свидетельства советской эпохи. Организаторы музея и сами ищут экспонаты, а что-то им предлагают забрать после закрытия различных организаций и учреждений:

Да, вот приносят — на помойку нести жалко, пусть лучше у вас будет, может, кого-то еще порадует. Наверное, в вашей семье тоже так происходило: что-то из квартиры на балкон, с балкона на дачу или в гараж, с гаража еще куда-то. Вот печь. Ее принес сталевар с завода «Серп и Молот», он все надеялся сделать заводской музей, до последнего надеялся. Сейчас уже нет завода «Серп и Молот» (Ольга, сотрудница музея).

Вместе с Ольгой мы движемся от одной группы предметов к другой. Из-за обилия вещей, систематизированных по принципу функциональной принадлежности (детские игрушки в одной части,

самовары и электрочайники — в другой, бесконечные ряды настольных ламп или пылесосов — в третьей), глазу трудно остановиться на чем-то одном. Тесно стоящие ряды велосипедов образуют джунгли из потемневших от времени никелированных рулей и крашенных рам, а строй будильников в советском кухонном шкафу не дает возможности рассмотреть особенности дизайна отдельных предметов. Богатство и хаотичность устройства этого пространства действительно вызывают оторопь, а иногда и раздражение у посетителя, привыкшего к аккуратным и аскетичным экспозициям профессиональных музеев. Кроме того, оказывается, что здесь отсутствуют какие бы то ни было пояснения как к отдельным экспонатам, так и к их группам. Зато сотрудники музея могут рассказать историю почти любого из предметов, оказавшегося в коллекции:

Это транспортный робот, заводской (показывает на массивную металлическую платформу brutального вида, похожую на элемент оснащения «Звезды смерти». — Р. А.). Возил заготовки от станка к станку, вот подъемник. Он подвозил детали, подъезжал, разгружался, отъезжал. При движении ориентировался по светлой полосе на полу цеха, на ходу можно было поменять программу, зарядку. Это 1984 год, СССР, машина так и осталась экспериментальной, их было несколько. Это схема гибких производственных линий, когда предполагалось, что на заводе будет один инженер и не будет рабочих (Ольга, сотрудница музея).

Без пояснений Ольги мне было бы непросто догадаться о предназначении этого массивного объекта промышленного вида. Конечно, человеку, заставшему советское время, легко понять, что перед ним радиоприемник, телефонная будка или лодочный мотор, однако среди посетителей музея довольно много детей и молодежи — и им порой неясно, для чего предназначена та или иная вещь.

Сотрудники музея делятся апокрифической историей о том, что школьники не понимают, зачем нужна телефонная будка (ее остов находится во дворе музея) и как она может помочь дозвониться с помощью смартфона:

Недавний случай: ребенок идет и видит телефонную будку, спрашивает: Мама, а что это такое? — Телефонная будка. — А для чего она? — А чтобы с улицы звонить. — А я что (достаёт мобильник свой), туда с телефоном должен был заходить, чтобы лучше дозвониться? (Ольга, сотрудница музея).

В мире беспроводных коммуникаций, touch-поверхностей и «умных вещей» действительно непросто понять, как переключать каналы телевизора «Рекорд-312» или набирать телефонный номер на дисковом аппарате. Между тем организаторы музея уверены, что необходимости в дополнительной «музеефикации» их экспонатов нет. Объяснения заключаются в особом ностальгически-аффективном контакте с материальностью позднего советского прошлого, когда вместо символической дистанции, неминуемо выстраиваемой пояснительной табличкой, присутствует спонтанное узнавание предмета и обнаружение его связи с личными воспоминаниями или рассказами старшего поколения. Для создателей музея означивание экспоната является чем-то вроде фиксации его смерти и перехода в *post mortem* состояние «мумификации»:

Когда появится табличка, то уже как-то неживой экспонат. Не знаю, [для] меня вот слово «музеефикация» — как мумификация по ассоциации. Попало в витрину, получило табличку и все! (Ольга, сотрудница музея).

Отсутствие каталога и пояснений к экспонатам отсылает к особому пониманию «интерактивности» музея, где исчезает

привычная иерархия с экспертной позицией профессиональных музейщиков и посетителей, но происходит совместное эмоциональное освоение прошлого через взаимодействие с предметами оттуда. Это, конечно, ставит много вопросов о статусе экспоната и о самой перспективе существования такой модели музея, но свидетельствует о ностальгической тяге к материальности позднесоветской эпохи.

Есть люди, которые считают, что музей должен быть именно таким, каким написано в книжках, — чтобы он был классический, чтобы были витрины, таблички. Они со временем убивают экспонаты, то есть стоят витрины и висит табличка — это уже памятник на могиле. Экспонат уже не дышит, не передает дух эпохи, он уже мертвый экспонат, это не интересно. Они не понимают, что такой музей, как у нас — доступный, где можно взять вещь в руки, на инструменте сыграть, на велосипеде прокатиться. Они считают, что таким музей не должен быть, вот в этом мы с ними и расходимся (Лев Железняков).

Движение неформальной музеефикации позднего советского периода вдохновляется ностальгической энергией инициаторов музейных экспозиций и коллекций материальных артефактов советского, для которых это время оказывается периодом беззаботного детства, успешной профессиональной социализации и главное — утопической территорией стабильности и безопасности. Создатели Музея индустриальной культуры именно так характеризуют советское прошлое и именно поэтому считают сохранение материальности этого прошлого столь важной миссией, сожалея о том, что оно ушло безвозвратно.

В нашем музее — весь советский мир, от космоса до перьевой ручки. Была такая большая страна, называлась СССР, жили дружно. Может, какие-то терки были, но не

знаю, у меня вот родственники на Украине, когда в 90-е годы появились границы, то мы потерялись. А что сейчас происходит — я не понимаю. Почему, зачем, для чего... (Ольга, сотрудница музея).

Музей индустриальной культуры служит ярким примером неформальной музеефикации советского, когда один-два энтузиаста под воздействием ностальгического аффекта или из коммерческих соображений решают собирать и экспонировать вещи из своего советского детства. Впрочем, коммерческие проекты часто проваливаются, тогда как превращение небольшого помещения в тесный и хаотичный ностальгический космос советской материальности нередко оказывается успешным. Чаще всего масштабы таких музеев относительно невелики — две-три комнаты или частный дом. На этом фоне Музей индустриальной культуры выделяется действительно впечатляющей коллекцией предметов советского прошлого и практически полным погружением инициаторов и сотрудников музея в миссию сохранения советской материальности. Обратной стороной столь сильной эмоциональной вовлеченности становится превращение ангара в Кузьминках в сюрреалистический склад фрагментов советского мира, а самих энтузиастов — в служителей этого склада.

Музей советских игровых автоматов: опыт хипстерской ретромании

Музей советских игровых автоматов был создан в 2007 году тремя молодыми инженерами из Московского государственного технического университета «МАМИ»⁵⁵⁹ — Александром Стахановым, Максимом Пинигиным и Александром Вугманом⁵⁶⁰. Основатели объясняют свои мотивы ностальгическими грезами о позднем советском прошлом, хотя тот период они застали, будучи младшими школьниками.

Я учился в аспирантуре, у меня было достаточно много

свободного времени. И в каком-то нашем шутовском разговоре с одноклассником родилась идея, что нам нужно найти «Морской бой» — собственно, мечту детства любого советского школьника (Александр Стаханов).

Это была стандартная мечта советского школьника — иметь дома игровой автомат «Морской бой». С этой мечты, которая была 25 лет назад, и начался наш музей⁵⁶¹.

Когда завершился «гаражный» период увлечения коллекционированием и ремонтом советских игровых автоматов, у друзей родилась идея создания пространства «советского детства», в котором каждый может оказаться причастен к миру игровых автоматов периода 1970–1980-х годов. Морис Хальбвакс считает, что детство является исключительно важным периодом для формирования оснований коллективной памяти, поскольку «воспоминания нашего детства подобны стереотипным отпечаткам, запечатленным на скрижалях нашей памяти»⁵⁶². Детство часто представляется лишенным серьезных экзистенциальных проблем, хотя, конечно, оно не избавлено от проблем и напряжений⁵⁶³. В целом идея основателей Музея советских игровых автоматов обладала большим потенциалом интереса среди аудитории различных возрастов и социального положения.

Мы хотим из нашего Музея советских игровых автоматов сделать своего рода музей детства. Мы хотим сделать такое место, куда было бы интересно прийти с детьми. Место, которое работает как машина времени, то есть отец, пришедший с ребенком в наш музей, на какое-то время сам станет ребенком — на час или на два⁵⁶⁴.

Политехнический университет, где учились и работали организаторы музея, помог с помещением, отдав под музей заброшенный подвал — бомбоубежище времен холодной войны, расположенное в подвале студенческого общежития. Подвал

пришлось самостоятельно ремонтировать и приспособлять под нужды музея. Сначала в музее было несколько самых известных игровых автоматов из 1970–1980-х: «Танкодром», «Морской бой», «Магистраль», «Истребитель», «Сафари» и другие. Вторая половина прошлого десятилетия стала временем роста ностальгических настроений в отношении позднего советского времени, которые затронули не только старшие поколения, но и молодежь.

Как только мы сказали о том, что у нас музей открылся, там не было, по сути, никакого музея. К нам сразу приехало два федеральных канала, и, в общем, как-то начали все писать про нас, что мы это... Тема была востребованной, все начали писать, писать, появился какой-то интерес к нам (Александр Стаханов).

В течение 2010–2014 годов музей несколько раз менял свое расположение, постепенно двигаясь к туристическому центру Москвы, и сейчас занимает просторное помещение на пешеходной, прошедшей реновацию улице в районе станции метро «Кузнецкий Мост». В те же годы открылись два филиала музея: на Невском проспекте в Санкт-Петербурге (в 2013 году) и в Казани (2014). В Казани проект постигла коммерческая неудача — местной аудитории советские игровые автоматы оказались не слишком интересны, а запуск проекта пришелся на период финансового кризиса.

Следует обратить внимание на процесс поиска советских игровых автоматов музейщиками-энтузиастами. В советское время установку и техническое обслуживание этих автоматов обеспечивала специальная организация «Союзаттракцион», имевшая филиалы во многих городах. С распадом СССР также исчезла централизованная система управления аттракционами и парками — и нередко советские игровые автоматы сдавались в металлолом или доживали свой век на складах городских парков.

Основатели музея проделали серьезную работу, чтобы найти и восстановить советские игровые автоматы. Первые автоматы для будущей коллекции были найдены в Таганском парке Москвы.

Обратились в Таганский парк, оказалось, там без дела стоят несколько сломанных автоматов. Мы забрали их и отвезли к дедушке в гараж. Стали искать запчасти, а находили все новые и новые неработающие жестянки⁵⁶⁵.

Постепенно география поиска была расширена и охватила отдаленные регионы страны. Нередко создателям музея приходилось проникать в труднодоступные и заброшенные пространства, в советское время служившие центрами детского и подросткового отдыха, — в первую очередь пионерские лагеря, в некоторых из которых были когда-то установлены игровые автоматы.

Ходили по заброшенным пионерским лагерям, разрушенным кинотеатрам в селах. В одном из десяти объектов что-то обязательно находили. У каждого заброшенного здания обнаруживался хозяин-сторож, который бесплатно ничего не отдавал: даже если у кого-то что-то в гараже 30 лет хранилось или в подвале школы, все равно не хотели расставаться просто так⁵⁶⁶.

Пространство Музея советских игровых автоматов имеет лишь отдаленное сходство с традиционными музеями, поскольку объединяет в себе зал игровых автоматов, хипстерское кафе в бруклинском стиле и сувенирную лавку. Московский филиал музея отвечает идеям нового урбанизма с их акцентом на пешеходных зонах и превращении центра российской столицы в витрину буржуазно богемного потребления, охарактеризованного Дэвидом Бруксом⁵⁶⁷. Посетитель входит в музей и оказывается перед украшенной абстрактным узором стойкой reception, из-за

которой входящего приветствуют два сотрудника музея. В глубине видно кафе (бургерную) со столами брутального дизайна из толстой фанеры, прикрепленной к металлическим каркасам. Музей исповедует формат семейного отдыха, когда и дети, и взрослые могут найти возможности для досуга и развлечения: кто-то играет в автоматы, кто-то пьет пиво и ест бургеры, кто-то может посетить лекцию по истории видеоигр:

Больше трети наших посетителей — это семьи с детьми. Мама, папа, ребенок, бабушка, дедушка. Такая семья пришла, поигрались, весело, потому что зима, надо куда-то ходить, для дачи не сезон. Зимой это школьники, группы централизованные. Плюс молодежь — это третья группа. Молодежь, которая ходит куда-нибудь, на всякие выставки, там молодой человек с девушкой — хипстеры. В летний период примерно треть всех наших посетителей — это иностранцы: какие-то одинокие туристы с путеводителем приходят (Александр Стаханов).

По моим наблюдениям, в будние дни в рабочее время в музее много студентов и просто тех, кто, проходя мимо, решил заглянуть, а, например, в воскресенье музей и бургерная заполнены молодыми семьями с детьми. Что характерно — возраст родителей не превышает тридцати — тридцати пяти лет, то есть это постсоветское поколение, которое уже не застало в собственном детстве игровые автоматы советского периода.

Отдав 450 рублей, посетитель получает набор советских монет достоинством 15 копеек и входной билет. Монеты нужны для того, чтобы играть в игровые автоматы: монетоприемник настроен на вес и размер этой давно исчезнувшей из обращения монеты несуществующей страны. Сам факт того, что в советские игровые автоматы нужно играть «пятнашками», для ребенка из СССР создает дополнительный ностальгический аффект — происходит почти

материальное возвращение в собственное детство.

Историки компьютерных игр изучают первые поколения игровых электронно-механических автоматов, поскольку в них выражаются усилия кибернетики по достижению реалистичности впечатлений, несмотря на скудный арсенал технических и вычислительных средств для визуализации реальных действий и симуляции реальных движений в 1960–1970-х годах⁵⁶⁸. Создатели первых электромеханических игровых автоматов становились фокусниками-иллюзионистами, создавая ощущение реальности с использованием ограниченных программных и аппаратных ресурсов. Чарльз Бернштейн отмечает, что в отличие от онлайн-игр и домашних игровых консолей электронно-механические игровые автоматы унаследовали главную идею своих старших братьев — игровых автоматов казино (slot machines), когда за минимальный промежуток времени они должны были выманить максимальное количество мелких монет из карманов игроков, заставляя их вновь и вновь возвращаться к игре⁵⁶⁹. Именно поэтому игровые периоды раздроблены на мелкие временные промежутки — обычно двух- или трехминутные таймы, а наградой искусному игроку служит дополнительное время — всего лишь минута. В этом отношении и залы советских игровых автоматов являлись прообразами казино, заставляя пионеров последнего советского поколения спускать немалые суммы на продолжение игры. Строгое линейное время игры, фордистски и бихевиористски расчлененное (необходимостью частой финансовой «подкормки» игровых автоматов), заставляло игрока становиться машиной рефлексов, где отсутствует место для стратегических решений, а задействуется только быстрота реакции. Освоение таких игр и обучение им лежат не в плоскости интеллекта и творчества, а в плоскости физиологии, что может быть интерпретировано как прагматичная философия создателей игровых автоматов: «легко обучиться, но невозможно мастерски освоить»⁵⁷⁰.

Во время включенного наблюдения мое внимание привлекли

дети и подростки, с интересом и азартом игравшие в несовершеннолетние, не всегда хорошо работающие, побитые жизнью и старомодные советские игровые автоматы. Я вспомнил собственное детство в провинциальном областном центре, где в парке отдыха в одноэтажном дощатом павильоне располагался зал игровых автоматов, к которому в летний сезон неизменно была очередь родителей с детьми, мечтавшими провести время за увлекательным занятием. Мои визиты в Музей советских игровых автоматов стали отправной точкой ностальгического погружения в детские воспоминания: сознание и тело вспоминали забытые ощущения взаимодействия со сложной электронно-механической техникой.

Интерес современных детей к этим архаичным электронно-механическим прищельцам из прошлого меня удивил: сегодня практически у каждого школьника есть доступ к продвинутым компьютерным играм, планшетами и смартфонами, которые по своим характеристикам и качеству погружения в виртуальную реальность намного превышают возможности примитивных игровых автоматов из 1970-х годов. Между тем дети, отложив смартфоны, увлеченно играли в «Морской бой», «Торпедную атаку», «Воздушный бой», «Обгон», «Снайпер», «Магистраль», «Танкодром». Вокруг автоматов собирались компании: одни играли, а другие с тем же азартом наблюдали за игрой, если это было технически возможно. Конечно, эти дети и подростки родились и выросли в постсоветское время, у них отсутствует личная память о том периоде: все знания о нем они получили от своих старших родственников или из телепрограмм, и поэтому их трудно заподозрить в тяге к советскому. Магия электронно-механических игровых автоматов кроется скорее в другом: в постепенно исчезающей материальности досуга, его уходе в пространство компьютерных сетей и виртуальной реальности, где даже грязь на танковых траках из виртуальных игр смотрится стерильно и где не остается места для наслаждения простыми вещественными

фокусами, подобными магии живого циркового представления и незатейливых «чудес» с кроликом и цилиндром. Все знают или понимают, что эти материальные чудеса — результат простых манипуляций с двойным дном цилиндра, зеркалами и черным платком фокусника, но хотя бы на мгновение верят в чудо.

Так же и с советскими игровыми автоматами — это машины переходной эпохи от механики к электронике, и в их наивных попытках изобразить реальность морского или воздушного сражения или лесной охоты с помощью мигающих лампочек, оптических обманов и картонных профилей животных, плексигласовых контуров самолетов и кораблей кроется магия материальности, что и привлекает современных детей, выросших в мире онлайн-развлечений, 3D-кинотеатров и лазерных шоу. Здесь уместно вспомнить некоторые идеи Жана Бодрийяра, возникшие в эпоху, когда электронно-механические игровые автоматы еще переживали свой расцвет. В работах «Система вещей»⁵⁷¹ и «Символический обмен и смерть»⁵⁷² французский философ обозначал контуры нового мира гиперреального, где «природная субстанция вещей» заменяется на «субстанцию синтетическую», основанную на универсальной поддельности мира посредством искусственных материалов модернистского интерьера, систем зеркальных поверхностей или применения автоматике в производстве. Современные компьютерные игры разрывают отношения с реальностью, создавая иллюзию гиперреальности и симуляции высокого порядка, оторванной от механики реального мира: это симулякр погружения в мир «Матрицы» братьев Вачовски (после смены пола они теперь сестры Вачовски) и отказа от телесности в привычном смысле слова. Между тем электронно-механические игровые автоматы 1960–1970-х не предполагали полного отрыва от референтов реальности, но своим техническим несовершенством, необходимостью иметь дело с материальностью механики кнопок и рычагов, своим схематизмом отображения морского боя или охоты могли пониматься как бодрийяровские

симулякры первого порядка. Это симулякры, у которых не произошло разрыва с подлинностью окружающей реальности, но которые намечали первые тропинки в мир гиперреального, прерывающиеся, однако, жестким возвращением к действительности через короткие промежутки времени (две-три минуты), когда завершается очередной сеанс игры. С позиции сегодняшнего дня советские игровые автоматы воспринимаются как воплощение своеобразного кибернетического стимпанка, когда механический интерфейс электронных устройств еще не вытеснен холодным блеском гладкого стекла экранов планшетных компьютеров и смартфонов, но является первым неумелым проводником в мир виртуального.

Почти сразу после открытия реального Музея советских игровых автоматов основатели задумались о его онлайн-версии, которая включала бы компьютерную эмуляцию самых популярных советских игровых автоматов, то есть возможность игры в них на компьютере. За содействием в создании онлайн-версии музея они обратились к самому известному российскому дизайнеру Артемию Лебедеву, предложив ему в качестве платы временную установку некоторых автоматов в офисе его московской студии⁵⁷³. В обмен на это один из сотрудников компании Лебедева взялся за разработку сайта музея и онлайн-эмуляции игровых автоматов, действующей до сих пор. Впрочем, эта эмуляция не может заменить опыта реального пользования советскими игровыми автоматами, где ощущения от прикосновения к прорезиненному перископу подводной лодки и управления механическим джойстиком при полете истребителя существенно усиливают магию впечатлений.

При покупке билета посетителя предупреждают о том, что в силу ветхости не все функции игровых автоматов будут срабатывать должным образом — могут случаться неожиданные сбои. Действительно, шарниры перископов изношены, а поворот руля далеко не всегда синхронизирует движение игрушечного автомобиля по экрану. К тому же потрепанность игровых автоматов

является дополнительным знаком их принадлежности к этой, а не виртуальной реальности — подобно антикварным вещам, служащим сосредоточением аутентичного духа прошлого, советские игровые автоматы отсылают посетителя к прошлому, даже если это молодой человек, который никогда не жил в эпоху позднего СССР. Притягательность состарившегося механизма, на котором присутствуют следы ушедшего времени и тысяч прикосновений многих людей, придает игре дополнительное ощущение погружения в прошлое. Игрушечные, но реалистичные ружья охотника, эбонитовые рули гоночных автомобилей с металлическими ножными педалями газа, черные прорезиненные перископы подводных лодок, гашетки истребителей — всё важные материальные детали игры. И даже ожидаемые сбои в работе старых и изношенных игровых автоматов придают дополнительное очарование и натуральность игровому процессу: ведь и в старом автомобиле, танке, истребителе или подводной лодке не все работает идеально. Иными словами, поколение интернета ищет и находит материальность в игровых автоматах другой эпохи.

Заключение

Оба кейса — Музей индустриальной культуры и Музей советских игровых автоматов — имеют некоторые общие черты, несмотря на все различия форм организации. Мир русского коммунизма был основан на технократических мечтах об идеальном инженерно-техническом порядке индустриального общества, которое пытались построить на протяжении всей истории советского режима. Начиная с плана ГОЭЛРО, индустриализации, внедрения фордистских методов организации труда, развития массового инженерного образования и заканчивая перестроечными лозунгами научно-технического ускорения и широкого внедрения ЭВМ, советские вожди надеялись, что коммунистическая идеология и индустриализм в конце концов позволят СССР победить в гонке

с капиталом, хотя этого не случилось. Оба музея вдохновлены наслаждением различными гранями советской технократической мечты, которая касалась как промышленного производства, так и преобразования досуга и повседневности граждан СССР. Оба музея созданы «технарями», замороженными дизайном и устройством советских изделий — будь то предметы быта, автомобили или игровые автоматы. Организаторы сами участвовали в восстановлении части экспонатов и испытывали на себе ностальгический аффект от общения с советской техникой, только в случае Музея индустриальной культуры он напоминает гигантский гараж советского «самоделкина», а Музей советских игровых автоматов является примером вполне рационального и коммодифицированного применения ностальгической любви к недавнему прошлому.

Есть и некоторые различия между идеологией и аудиториями изученных музеев. Хотя Музей индустриальной культуры и привлекает детей, инициаторами его посещения чаще всего выступают родители, бабушки и дедушки, которые жили в окружении мебели и предметов быта, хранящихся в этом ангаре. Именно они делают своих детей и внуков сопричастными к советской материальности, а их рассказы о прошлом насыщают музейную атмосферу дополнительным ностальгическим аффектом, подобно тому как газированная вода в советских автоматах насыщалась сиропом. Музей советских игровых автоматов создавался представителями поколения, для которого советское прошлое — это неясный туман раннего детства. Их ностальгия скорее связана с исчезновением примет того времени в период бурных перемен 1990-х. Поэтому они действовали более рационально в планировании музея и представляют посетителям скорее локальную версию ретромании — когда материальные объекты индустрии развлечений и поп-культуры становятся объектом ностальгической и рыночной фетишизации по всему миру. В целом же эти два музея позволяют увидеть разные стороны

ностальгического аффекта, связанные с переработкой и представлением советского прошлого в современном контексте.

Эфемеры для музея: звуки и запахи, заводы и университеты

Галина Янковская

Разные форматы темпоральности, изменения в восприятии времени, дистанции между историческим опытом и горизонтом будущих ожиданий составляют суть современного «режима историчности», проблематизированного Франсуа Артогом⁵⁷⁴. Французский историограф назвал современный нам режим историчности «презентизмом», подразумевая, что сегодня во многих странах общество выбирает особый способ согласования прошлого, настоящего и будущего. В нем ушедшее время сплетено с настоящим, тем самым оказывая влияние на него, а контуры будущего даже в самых общих чертах размыты. В символической политике, в медийной риторике, в индустрии развлечений и многих других аспектах современности прошлое стало необходимым посредником для высказывания о текущем моменте, эзоповым языком сегодняшнего дня. Память никак не остывает.

Соответственно, такой индикатор современности, как музей современного/актуального искусства, не может не «историзироваться». «Пассеизм», руины и прочие знаки былого как мотив и образ художественных проектов, ретроспективные параллели в экспозиционных решениях, архивация актуального как стратегическое направление в деятельности музеев современного искусства давно стали приметой времени. Искусство в такой ситуации — это «не жалкое подобие прошлого и не проектный эскиз будущего». Художественная материя теперь пребывает

в непосредственном „сейчас“», — чеканит в своем недавнем манифесте художник Иван Новиков⁵⁷⁵. «Ухватить настоящее, если смотреть на происходящее „медленным взглядом“, в режиме time-lapse. Тогда можно заметить, как меняются привычные ландшафты. Другой важный инструмент — мысленное создание дистанции, с которой новое превращается в руины» — в этих рассуждениях художника Павла Отдельнова⁵⁷⁶ о его художественном методе торжествует презентизм, как и в творчестве многих художников, использующих современные практики искусства. «Мемориальное моделирование» в инсталляциях Петра Белого⁵⁷⁷, руины в проектах Томаса Хиршхорна⁵⁷⁸, Дмитрия Булыгина⁵⁷⁹, визуальные иллюзии прошлого у Ольги Чернышовой⁵⁸⁰, торжество памяти в объектах и инсталляциях Александра Бродского⁵⁸¹, Хаима Сокола⁵⁸², Михаила Павлюкевича и Ольги Субботиной⁵⁸³ — этот ряд визуальных аргументов о значимости презентизма в современной визуальной культуре можно еще долго продолжать.

Такое состояние прошлого напрямую соотносится с дискурсом «новой музеологии»⁵⁸⁴. При всем разнообразии интерпретаций этого движения заданный им импульс преобразует музеи. Вместо комбинатов по производству метанарративов, вместо учреждений, транслирующих нормативное знание и просвещение, музеи трансформируются в пространство самоопределения сообществ, осмысления личного опыта человека. Музейные экспозиции все чаще становятся местом иммерсивных практик (променад-спектаклей, экскурсий-перформансов и т. д.), непосредственного вовлечения зрителя в проектирование музейных событий. Музеи следуют логике «аффективного поворота» эпохи презентизма и создают выставочные пространства, стимулирующие аффекты⁵⁸⁵. Движение по этой траектории позволяет им высказываться о сегодняшнем прошлом и визуализировать то, что не имеет объектного воплощения, что с трудом поддается вербализации.

Музей современного искусства PERMM (Пермь, Пермский край; далее — PERMM) реализует выставочные проекты, в которых

стимуляция переживаний, мемориальных эмоций и коммуникации с сообществами играет стержневую роль. Рассмотрим эффекты и контексты двух экспозиций 2016 и 2017 годов, демонстрирующих потенциал двух моделей взаимодействия с прошлым, двух различных логик коммуникации музея современного искусства и зрителя. Одна разрушает нормативные форматы юбилейной выставки, другая архивирует настоящее с помощью эфемеров сегодняшнего дня.

Но прежде оговорим специфику этого музея. Он был учрежден в 2009 году под охранным политическим «зонтиком» амбициозного проекта региональной власти «Пермский культурный проект». Музей получил статус государственного автономного краевого учреждения вполне в духе новой музеологии, когда значение слова «музей» трактуется очень гибко, а наличие коллекции не является определяющим критерием. PERMM был назван музеем, хотя на момент официальной регистрации не имел ни коллекции, ни фондовой инфраструктуры. Этот изъян будет им быстро устранен: в течение года после открытия музей сформировал коллекцию, представленную сегодня в государственном музейном фонде. У музея по-прежнему нет постоянной экспозиции и, следовательно, нет нарративного и экспозиционного шаблона. Все организованные им выставки — временные, что делает PERMM мобильным, гибким, способным на эксперименты.

Инсталляция «333. Запахи. Звуки. Заводы»

Одним из проектов, работающих с эфемерами в музейном пространстве, стала тотальная инсталляция «333. Запахи. Звуки. Заводы»⁵⁸⁶ (2017). Здесь средствами репрезентации стали не традиционно ассоциирующиеся с современным искусством объекты — временные инсталляции, стрит-арт-объекты, перформансы или медиаарт (хотя именно эти художественные явления широко представлены в коллекции музея),

а фундаментальные и неуловимые маркеры культуры, времени и места: запахи, звуки, световые состояния.

Инсталляция «333. Запахи. Звуки. Заводы» заняла все экспозиционные залы музея и представляла собой музеефикацию этих нематериальных субстанций восьми заводов Перми и Пермского края. Автор идеи проекта — художник, куратор, скульптор, дизайнер выставочных пространств Катя Бочавар. Вместе с ней проект реализовала команда PERMM, а также композитор Петр Айду, парфюмер Федор Додонов, автор световых инсталляций Ксения Ланикина. Базовая идея выставки основывалась на том, что любой вид человеческой деятельности и телесного опыта можно перевести на язык современного искусства и музейного высказывания⁵⁸⁷.

Выставка «333» выросла из предыдущих проектов Кати Бочавар⁵⁸⁸ по творческому исследованию индустриальных производств. Так, в 2013 году она организовала в фойе дома культуры «Огнеупорщик» (г. Первоуральск, Свердловская область) выставку заводской продукции как современной скульптуры. Там же команда Кати Бочавар представила пластические композиции в сопровождении шумовых машин и драматического чтения «R&J» («Ромео и Джульетта»)⁵⁸⁹ с участием «самой большой в мире перкуссии» — шумовой машины, состоящей из ста труб производства Челябинского трубопрокатного завода. Все они поразному звучали, были одновременно и декорацией, и музыкальным инструментом. Потом была выставка «Заводы. Прямая речь» (2015) в рамках Индустриальной биеннале в Екатеринбурге⁵⁹⁰, переводящая «индустриальное» на язык современного искусства.

Проект в PERMM в первую очередь был художественным высказыванием, сайт-специфик выставкой. В экспозиции не был представлен ни один музейный предмет в классическом понимании, ее пространство заполнили созданные к выставке световые партитуры, звуковые капсулы и ольфакторные

синтезаторы. Эти произведения создавались на основе как эмпирических переживаний художников, так и зафиксированных приборами точных сведений, собранных в ходе полевого исследования на пермских заводах. Тем не менее в ходе проектирования и монтажа выставки «Запахи. Звуки. Заводы» шел процесс музеефикации нематериальных исторических свидетельств. А зритель, попадая в пространство тотальной инсталляции, оказывался в коммуникационном поле с индустриальным прошлым и настоящим.

Структура музейной инсталляции следовала архитектуре трехэтажного музейного здания треугольной формы и делилась на три части. Первый этаж полностью занимала саунд-инсталляция «Звуковые капсулы заводов», созданная Петром Айду совместно с Олегом Макаровым и Игорем Вязаничевым. Каждому заводу отводилась отдельная подписанная капсула, которая внешне напоминала трубы органа и одновременно дорические колонны, порождая семантические ассоциации с полем музыки и «высокой» культуры. Внутри капсул демонстрировались фонографии — компиляции звуков машин, прессов, станков, печей, записанных при помощи высокотехнологичных устройств. Шумы — часть истории заводов — были зафиксированы. На основе этих записей при помощи цифровой обработки и монтажа собранных на заводах «голосов» приборов, машин, агрегатов, столь же неповторимых, как голоса людей и звуки музыкальных инструментов, создавались оригинальные электроакустические композиции индустриальных технологических процессов. Восемь капсул — это восемь специально оборудованных и подсвеченных саунд-кабин, в которых посетитель выставки оставался один на один со звуками заводов, это восемь самостоятельных художественных произведений, восемь «звуковых портретов», передающих аудиоиндивидуальность очень разных заводов, представляющих индустриальный спектр Перми. Каждый завод звучал по-своему: целлюлозно-бумажный комбинат — шумом кипящей целлюлозы, Краснокамская фабрика деревянной

игрушки — ритмом лесопилки. В эксперименте участвовали «якорный» для Перми Мотовилихинский завод еще дореволюционного военно-промышленного комплекса России, культовый для пермяков завод советского авиапрома «Пермские моторы», современное предприятие оптического волокна «Инкаб», завод по переработке продукции пчеловодства «Тенториум» и другие предприятия.

Второй этаж объединял в одном пространстве «кинотеатр световых состояний» Ксении Ланикиной и демонстрационный зал побочных результатов производственного процесса. Динамические изменения во времени световых состояний пермских заводов были собраны и перенесены на белый экран 7 × 3,8 метра музейного кинотеатра на тридцать мест. Автор композиции исходила из того, что зрительный аппарат человека фиксирует не световой поток как таковой, а его отражение. Отражающие поверхности, то есть фактуры, на которые падал свет, будь то металлические детали станков, кирпичные стены, засыпанный стружкой пол и т. п., были сознательно исключены при создании этой инсталляции. В результате то, что зритель видел на проекционном экране, представляло собой световой рефлекс, зафиксированный в конкретный отрезок времени в конкретном месте и превращенный в «световой слепок». Солнечный свет, бьющий по остовам станков; преломленные заводскими стеклами излучения тепловых и газоразрядных приборов; отблески огня плавильных печей и огненная россыпь сварки — все это сформировало подвижные картины и неповторимые орнаменты. Инсталляция воспроизводила стихийность и уникальность ежеминутных изменений состояний воздуха заводской среды — пространства, насыщенного паром и пылью, пронизанного лучами света, озаряемого вспышками приборов и механизмов, мерцанием металла, меняющегося в цвете под воздействием высоких температур. Для создания световой кинетической инсталляции были использованы приборы с разными углами

светораспределения, цветные и корректирующие фильтры различной интенсивности, линейный светодиодный светильник с изменяемой цветовой температурой, имитирующий суточный ритм. Все эти приборы управлялись при помощи микроконтроллеров и созданной для них программы.

Проход к кинотеатру осуществлялся через пространственную инсталляцию, имитирующую залы и стенды традиционного политехнического музея. Застекленные витрины и академические этикетки предъявляли зрителю фрагменты заводской материальной среды: отбракованные детали, заготовки, сырье и отходы заводских производств. Начинка оптоволоконного кабеля разных цветов, окалина металлургического производства, различные фракции муки и меда, стружка, детали игрушек и двигателей, даже плитка для облицовки пола были представлены как уникальные драгоценности, сокровища индустриальной цивилизации, собранные в коллекцию музейных экспонатов. Для музея PERMM, мифом творения которого была апеллирующая к итальянскому искусству «арте повера» выставка «Русское бедное», такое экспозиционное решение было более чем уместно. Оно следовало той же логике валоризации: возвышать обыденное до статуса высокой художественности.



Ил. 1. Отходы производственного процесса как музейные экспонаты. Выставка «Запахи. Звуки. Заводы». Фото Ивана Козлова

Третий этаж был отдан под интерактивную инсталляцию пяти «Диффузных ольфакторных синтезаторов Додонова» (ДОСД). Внутри этих приборов содержались емкости с ароматическими композициями, созданными специально для этого проекта. В основу композиции легли доминирующие одорические (связанные с запахом) ощущения пяти пермских заводов. Они были, подобно парфюмерным запахам, синтезированы в лабораторных условиях и максимально приближены к своему оригиналу. Запахи, ощущавшиеся в определенный промежуток времени в определенном месте, создавались как художественная авторская композиция. «И металлическая стружка, и пирожки, и воск — это сложные химические соединения, которые обычно используются при изготовлении духов, — объяснял свою позицию Федор Додонов. — Я не только парфюмер, но и художник. Мне было интересно создавать ароматические портреты предприятий, ведь

очень необычно, когда в музее выставляют что-то не визуальное»⁵⁹¹.

Ароматические состояния демонстрировались на отдельной установке и соответствовали одному заводу. Передвигаясь внутри каждой из установок кинетическим образом, три различных источника запаха подавались к органам обоняния посетителя через трубы-проводники с помощью вентиляторов, встроенных в прибор. Запахи могли смешиваться внутри аппарата и проникать в ольфакторные органы уже в виде определенной аромагаммы с безусловно превалирующей доминантой одного из них.

Посетитель получал возможность не только почувствовать каждый из трех запахов, но и воспринять всю ситуацию в целом и составить для себя ароматическую картину пространства завода. В пространственном решении третий этаж предлагал лабораторный образ «белого на белом»: в классическом белом кубе были расставлены синтезаторы белого цвета, реагирующие на датчики движения. При приближении к данному устройству посетителя в экспозиции расплылась смесь с запахом того или иного завода, а по стенам размещались детальные аромаграммы сконструированных заводских запахов. Так, основу аромакомпозиции Мотовилихинского завода составили такие «ноты»: раскаленный металл в печах, машинное масло и кисель цвета розового кварца, разлитый в граненые стаканы заводской столовой цеха № 31; Краснокамской фабрики деревянной игрушки — стружка различных сортов дерева, растворители, лаки, краски, мокрый бетон и сырость.



Ил. 2. Ольфакторный синтезатор Додонова. Выставка «Запахи. Звуки. Заводы».
Фото Ивана Козлова

Включение эфемерных запахов и звуков в музейные экспозиции не было, конечно, инновацией этой выставки, поскольку давно стало популярным музейным спецсредством. Сегодня эфемеры часто используются как «усилители вкуса», «специи» к традиционно изготовленному музейному меню. Шумотеки, коллекции записей звуковых ландшафтов широко представлены онлайн⁵⁹², а также в Галерее экспериментального звука в Санкт-Петербурге (ГЭЗ21) на территории арт-центра «Пушкинская-10»⁵⁹³. В Париже, Каире и Грассе работают музеи ароматов. С невидимым измерением городской жизни — партитурой меняющихся композиций запахов северной российской столицы — осенью 2016 года знакомила выставка «Запахи — невидимая красота Петербурга»⁵⁹⁴. Ту же попытку музеефикации эфемерных сторон повседневности представляет собой выставка в музее небольшого города Сатка Челябинской области, где —

наряду с «парфюмом» изделий из лыка и запахом духов «Красная Москва» — были представлены запахи башкирского стойбища, чугуноплавильного завода XVIII века или лазарета Первой мировой войны⁵⁹⁵.

На музейную моду быстро откликнулся бизнес, формулируя коммерческие предложения по «ароматизации» музеев и галерей. Рекламные тексты таких компаний открыто обозначают маркетинговые преимущества набирающей популярности ароматизации музейных экспозиций:

Запах может перенести нас в любую эпоху и в какое угодно место. Например, заглянув в спальню императрицы и почувствовав аромат крема, вы ярче и детальнее запомните убранство комнаты. Также и кабинет, пропитанный запахом дуба, оставит в памяти более яркие впечатления, чем он же, но не пахнувший ничем. В музее или галерее, где используются запахи, человек закономерно получит более широкий спектр впечатлений. А потому он с большим интересом придет на другие выставки в этом же пространстве и приведет с собой друзей⁵⁹⁶.

Внимание к ольфакторным характеристикам окружающего мира в музеях соотносится с тенденцией гуманитарного знания, в котором бурно развивается «историческая ароматика» и другая историография эфемерных аспектов прошлого⁵⁹⁷. При всем многообразии подходов исследователи едины в том, что запах является сильным мнемоническим средством, элементом и памяти, и воображения. Запах действует быстро и иррационально. Александр Генис, размышляя об одном из проектов музея запахов, обращал внимание на то, что обоняние «огибает интеллект», вторгается в подсознание, представляет собой «локальный, почти тактильный опыт. Чтобы понюхать цветок, надо к нему нагнуться. Зато такое знакомство труднее забыть, чем любое другое. Запах

воздействует на ту часть мозга, где рождаются эмоции и формируется память. Объединяя их, запах творит неперебиваемое на язык других чувств переживание»⁵⁹⁸.

Катя Бочавар строила художественную стратегию выставки именно на аффективном и моментальном действии запахов на восприятие посетителя, а также на пространственном эффекте, ведь ольфакторный эксперимент в музее телесен, он сокращает дистанции между художественным объектом и зрителем. Куратор не раз подчеркивала:

На картину мы можем смотреть с разных сторон, потом еще и осмысляем увиденное. А запах — это когда ни о чем думать не надо, чистая эмоция и чистое восприятие. В течение всей своей жизни я только тем и занимаюсь, что пытаюсь сократить расстояние между художником и его аудиторией. Пытаюсь сделать так, чтобы восприятие было глубоким, сложным, но в какой-то степени моментальным⁵⁹⁹.

Исследователи и экспозиционеры нередко акцентируют знаковый характер «эфирных» качеств окружающего мира: запахов, звуков, световых состояний (в меньшей степени). «Печенье мадлен» и «эффект Пруста» — популярные метафоры сигнального действия эфемеров в размышлениях о феномене памяти — обозначают такую трактовку прошлого, которое пребывает неизменным, покрывается пеленой забвения и может быть воссоздано путем «обретения» воспоминаний.

Выставка «Запахи. Звуки. Заводы» следовала не только этой модели прошлого. Для сотрудников заводов, для тех, кто так или иначе был вовлечен в индустриальный мир, срабатывала мнемоническая цепочка узнавания, припоминания. Для тех же, кто не имел опыта работы или иной коммуникации с промышленными реалиями, вместо «аутентичных воспоминаний» по Прусту

кураторы предлагали пережить аффективное «преобразование прошлого». Ведь оно не обладает объективным статусом, а зависит от того, как актуализируют историю люди, взаимодействующие здесь и сейчас, исходя из сегодняшних желаний и потребностей⁶⁰⁰.

Авторы выставки не предлагали никаких рациональных подсказок, текстовых историй, фотографических уточнений. Заявляемая документальность (художники в ходе арт-резиденций создавали объекты, опираясь на лабораторные записи и документальную фотофиксацию) стимулировала чувственность и пробуждала переживания по поводу отсутствующего опыта индустриальных впечатлений. Как высказался один из посетителей после прослушивания саундтреков пермских заводов, музыкальное погружение в индустриальную этнографию отвечало «подсознательной тоске молодого поколения по шуму работающего завода»⁶⁰¹. Выставка открывала закрытые для общего просмотра территории заводов (и не только тех, где сохраняется режим секретности). Она демонстрировала герметичную красоту индустриальных локаций, делала их частью воображаемой одиссеи современного горожанина.

В макромасштабе крупного промышленного центра неуловимые субстанции запахов и звуков подавали сигнал о том, где заканчивается «знакомое»/«свое» и начинается «неведомое»/«чужое». Поскольку обонятельный и звуковой коды выступают инструментами обнаружения сходства/различия, аффективная актуализация индустриального наследия вписывается в тенденцию поисков горожанами новой индустриальной идентичности некогда крупных промышленных центров, ставших постиндустриальными мегаполисами. Характерно, что авторы многих социокультурных проектов по привлечению внимания к производственному нерву городской жизни ставят вопрос об эмоциональной, чувственной стороне индустриальной идентичности, говорят о ней как о «предмете гордости» и резонаторе сильных эмоций⁶⁰².

В выставочном проекте «Запахи. Звуки. Заводы» время было вынесено за скобки, с ним не играли, не пытались остановить, изменить его темп или реконструировать. В экспериментальной выставке применялась как будто бы привычная практика музеефикации: эфемерные переживания вырывались из традиционного для них контекста, помещались в нейтральную, но чуждую для этих звуковых, ольфакторных и световых компонентов среду. Необъективированные, процессуальные и изменчивые по своей природе звуки, запахи и световые блики «материализовывались» и застывали в арт-объектах, представленных в тотальной инсталляции. Все три композиции чувственных эфемеров пермских предприятий были не «подлинниками», но экстрактами, аналитически препарированными субстанциями, порожденными лабораторной мыслью.

«Мои университеты»

В целом проект Кати Бочавар не был напрямую нацелен на «аффективную вовлеченность» зрителя, хотя и способствовал ее пробуждению. Выставка «Мои университеты» апеллировала к этому переживанию напрямую.

Активное внедрение в российских музеях технологий стимулирования эмоциональных реакций посетителей совпадает по времени с формированием нового эмоционального режима, сложившегося в связи с новыми практиками экспонирования произведений искусства. Речь идет о режиме публичного, нерелексивного, аффективного недовольства при столкновении посетителя выставки с незнакомыми или неканоническими образами и их трактовками. Эмоциональный стандарт перевода аффекта в правоприменительную практику был задан Федеральным законом «Об оскорблении чувств верующих»⁶⁰³ и помог трансформировать отдельных недовольных зрителей

в эмоциональные сообщества. Напомню, что только по поводу выставки братьев Чэпмен «Конец веселью» (2012) в прокуратуру Санкт-Петербурга поступило 117 жалоб⁶⁰⁴. Бурные негативные эмоции пробуждали эрмитажная выставка «Рыцарь отчаяния, воин красоты» Яна Фабра (2016) и другие проекты столичных и региональных музеев.

Что касается музея PERMM, то его становление и деятельность не раз сопровождалась открытыми публичными противостояниями и негативно окрашенными реакциями⁶⁰⁵. «Недовольный зритель» проявлял себя как вандал и пытался сжечь «Ротонду» Александра Бродского⁶⁰⁶. Он предельно эмоционально высказывался в книгах отзывов, занимался хейтерством в социальных сетях, скандалил на кассе или действовал по другим сценариям возмущения. Нередко обида, гнев, досада, сожаление, неприязнь, стыд, растерянность, ярость и другие форматы негативных эмоций посетителей обуславливались экстрахудожественными факторами. Выражая недовольство по поводу выставок, отдельных произведений, экспозиционных решений, зритель высказывался по поводу нерешенных социальных проблем, а полемика по вопросам искусства оказывалась сублимацией политического высказывания.

Серия медийных скандалов, возбужденных уголовных дел и актов вандализма в связи с музейными показами 2010-х годов заострили проблему «ситуативной неуместности». Под ней в данном случае понимается конфликт предпоказных ожиданий, нормативных представлений зрителей о том, что может или должно быть показано в стенах музея, и увиденных экспозиционных решений в музее. Это несоответствие зритель трактует как нарушение установленного порядка и крайне эмоционально на него реагирует. В риторике этих конфликтов транслируется идея виктимизации посетителя как жертвы умысла безответственных директоров музеев, искусствоведов и кураторов. Образ музея, в свою очередь, криминализируется: музей предстает как институция, нарушающая закон.

Во многих государственных музеях опасения руководства по поводу непредсказуемых эмоциональных реакций посетителей породили практику административной самоцензуры. История реализации проекта «Мои университеты» в музее PERMM (2016) — яркое тому подтверждение. Подготовка к открытию этой выставки проходила в накаленной эмоциональной атмосфере подозрительности и недоверия регионального министра культуры и администрации музея к куратору Александру Шабурову и предложенной им концепции выставки.

Традиционный спектр эмоций, ассоциируемых с юбилейными выставками, состоит из гордости, восторга, чувства сопричастности к чему-то общему, монументально-историческому. Примерно такой сценарный и концептуальный ход ожидали увидеть многие горожане, представители власти и бизнеса на выставке, посвященной 100-летию высшего образования на Урале и открытия Пермского государственного университета. Однако куратор выставки «Мои университеты» дал ей нетривиальный подзаголовок «Век образования, а также любви и смерти» и предложил команде музея идею выставки — полигона эмоциональных мемориальных переживаний в форматах коллекции устных историй и музея-реликвария в контексте выставки современных художников.

«Мои университеты» оказались созвучны такому актуальному пониманию музея, при котором самый «маленький» человек имеет право на музеефикацию своей жизни. «Музей невинности» Орхана Памука, интернет-инициатива «Реликва»⁶⁰⁷ и десятки других проектов опираются на убеждение в том, что каждый человек имеет право дать почувствовать историю страны и ушедшего времени, поделившись своими бытовыми «реликвиями».

Семантическую канву выставки образовывала коллекция устных историй. Александра Шабурова как художника, участника арт-группы «Синие носы» и одного из главных пересмешников российского искусства интересовали не истории производственных успехов и институциональных побед. «История — это человек во

времени» — пожалуй, именно этой формулой Марка Блока вдохновлялся куратор, начав собирать околоуниверситетские рассказы. В фокусе внимания в основном оказывались свидетельства неформальных коммуникаций (они часто так же эфемерны и так же важны, как запахи или звуки) — слухи, байки, анекдоты, приватные истории влюбленностей, нарушения запретов, частной жизни. Тематические блоки вопросника интервьюера включали места памяти, университетскую самодеятельность, исчезнувшие феномены, которые надо объяснить современным студентам (осенние добровольно-принудительные поездки «на картошку», майские и ноябрьские демонстрации и т. д.), «большую» историю XX века и реалии студенческой жизни. Эмотивные, насыщенные непубличными подробностями записи сложились в коллективную биографию вуза на фоне истории Перми, страны и мира. Сто планшетов с напечатанными текстами располагались по периметру трех экспозиционных залов, превращая выставку в «читалку» и «квест-бродилку» одновременно.

Имидж музейности экспозиции «Моим университетам» должны были придать «музейные предметы». Их роль досталась паре десятков странных экспонатов из домашних коллекций. Куратор принципиально отказался от статусной иерархии экспонатов: стоптанные репетиционные туфли из костюмерной студенческого клуба были так же важны, как и архивный раритет — «Меню торжественного обеда в честь основания университета в 1916 г.»; зеленая помада медиаперсон «Светки и Жанки» из пермской команды КВН 2000-х годов соседствовала с уникальными экземплярами первых самиздатовских переводов на русский язык «Властелина колец» Толкина, сделанных преподавателем пермского вуза.

«Реликвии» и тексты комментировались работами современных художников. Этим приемом куратор реализовал «метод публичной истории», под которым в данном случае он подразумевал представление в художественных образах известных, а также

никогда не происходивших легендарных историй глазами тех, кто этих событий никогда не видел. В итоге музей предъявил выставку-коллаж, сделанную, по образному выражению Александра Шабурова, «как каша из топора». Фактически куратор подарил университету проект нового музея его истории и апробировал его на площадке музея PERMM.

Подобная выставка, если судить по книге отзывов и комментариям в социальных сетях, вызвала волну позитивных эмоций и доброжелательно окрашенных реакций. «Все восхитились, всплакнули и обнялись», — подытожила впечатления после открытия выставки выпускница университета⁶⁰⁸. Другая обратила внимание на особый ностальгический эффект «машины времени», возникающий при погружении в пространство выставки: «У меня такое чувство, что я окунулась в университетскую молодость. Я бы там осталась»⁶⁰⁹.

Однако некоторым посетителям выставка показалась крайне спорной и некорректной. А руководство самого музея, опасаясь негативной реакции зрителей, разными способами тормозило работу над выставкой еще до ее открытия. От научных сотрудников требовали представить экспертизу всех устных записанных историй и экспонатов будущей выставки и «под протокол» ответить на вопрос: «Насколько достоверно и реально экспонаты, предложенные куратором, передают контекст времени, прошедший за 100-летнюю историю Пермского университета? <...> Насколько предложенные работы позволяют оценить значительный вклад Пермского университета в развитие образования, науки и культуры Урала и России?»⁶¹⁰ Неконструктивное подозрительное отношение учредителя — краевого Министерства культуры — к еще не открывшемуся проекту создавало атмосферу «презумпции вины» куратора и арт-директора. Внутренний производственный конфликт по поводу нешаблонной и ненарративной выставки вышел за стены музейных кабинетов. В кулуарное обсуждение сложившейся ситуации, в борьбу за и против был вовлечен

и ректорат университета, и высокопоставленные местные политики. Публично конфликт вокруг трактовки юбилейной выставки был озвучен Александром Шабуровым, призвавшим на открытии выставки уволить директора музея⁶¹¹, а также арт-директором Наилей Аллахвердиевой, вынесшей спор в социальные сети.

Случай с «Моими университетами» показателен для столкновения индивидуальных мемориальных образов прошлого и доминирующего дискурса «монументализирующих» юбилейных экспозиций. Музей принципиально отказался от нарративного шаблона, от практик «воссоздания» прошлого, сохраняя дистанцию между предметом, текстами устных историй, эмоцией зрителя и пробуждающим эти эмоции экспозиционным пространством.

Выставка «Мои университеты» апеллировала к различным типам аффективного опыта в присутствии предполагаемого внешнего наблюдателя — публики. Реакции той части зрителей, что откликнулись на маркеры неформальных реалий студенческой жизни, и тех зрителей, что ожидали получить удовольствие от узнавания примет юбилейных торжеств, сталкиваясь, проявляли мобилизационный потенциал эмоций, способных объединять сообщества в противостояниях по спорным вопросам. Одним из таких полемических сюжетов был формат юбилейной выставки. Этот формат манифестировал не самую общепринятую трактовку истории, которую очень точно сформулировал Лев Рубинштейн в своем блоге:

История пишется не только на бумаге. Она пишется и тогда, например, когда ты, бродя по блошиному рынку в каком-нибудь чужом городе, натыкаешься на чужой семейный фотоальбом, раскрываешь его и не можешь от него оторваться, пока не долистаешь до конца все его ломкие, заляпаные клопиными пятнами страницы с фотографиями совершенно, казалось бы, посторонних

тебе людей. Потому что они все, а также твои многочисленные друзья, подруги, знакомые, родственники, случайные попутчики в поезде, таксисты, спящий напротив тебя в вагоне метро пьяный человек в сваливающейся с головы шапке, наконец, ты сам вместе со своей собственной биографией и семейными легендами и есть человечество, о котором и для которого, собственно, и пишется история, с какой бы уязвимой с точки зрения вкуса и меры торжественностью это ни звучало⁶¹².

«Немузейность», или «новая музейность», двух рассмотренных выставочных проектов музея PERMM резонирует с подобным толкованием прошлого: в них также нет места для иерархии фактов, оценок, дат или вещных свидетельств. В них «народный архив» доминирует над официальным, неформальные стороны жизни — над регламентами, интерсубъективная реальность повседневности со всеми ее плохо уловимыми эфемерами — над событийной политической историей, эмоциональное переживание прошлого — над аналитической рефлексией. И в этом кроется секрет актуальности презентистской выставочной стратегии музея современного искусства.

Виртуальное место памяти и реальное пространство ГУЛАГа в современной России⁶¹³

Вера Дубина

История советских политических репрессий никогда не была популярной темой в общественном дискурсе современной России, за исключением короткого подъема интереса к долго замалчивавшимся фактам в самом начале перестройки. Еще меньше поддержки эта тема получает сегодня, когда происходят широкомасштабная инструментализация советского прошлого в качестве фундамента общенациональной идентичности и выдвигание на первый план патриотической риторики. Отмеченная Львом Гудковым тенденция разрастания постсоветских ресентиментов по отношению к Западу привела к формированию устойчивого «образа врага», в начале 2000-х годов ставшего, по мнению ученого, основой коллективной интеграции⁶¹⁴. Какой степени концентрации достиг в последние годы этот «национальный исторический миф»⁶¹⁵, показывает небывалый по своей масштабности и абсурдности всплеск антизападной риторики в связи с событиями в Крыму и на юго-востоке Украины. Этот миф громко заявляет о своем праве называться нашей общей памятью, то есть «совокупностью представлений о прошлом, которая в данном обществе, в данный исторический момент становится доминирующей и образует нечто вроде разделяемого большинством „здорового смысла“»⁶¹⁶.

Память о ГУЛАГе, апеллирующая к типу памятования «Помнить, чтобы ничто не было забыто» или «Помнить, чтобы преодолеть»

(«Erinnern, um niemals zu vergessen» или «Erinnern, um zu überwinden»)⁶¹⁷, развивается в таких условиях далеко не как мейнстрим, а преимущественно как гражданская инициатива, возможности осуществления которой съезживаются на наших глазах, как шагреневая кожа. Еще в 2006 году Ютта Шерпер беспокоилась о том, что ужесточение государственного контроля за деятельностью неправительственных организаций может поставить под угрозу важнейшие попытки проработки советского прошлого, осуществляемые обществом «Мемориал»⁶¹⁸. В нынешней ситуации, после принятия законопроекта об «иностранцах-агентах»⁶¹⁹, российский Мемориал оказался на грани ликвидации, сначала будучи вынужденным отстаивать свое право на существование в Верховном суде России, а потом и оказавшись внесенным в пресловутый список иностранных агентов со всеми вытекающими из этого последствиями⁶²⁰.

В обстановке, когда гражданская инициатива активно подавляется, спасательным кругом и едва ли не единственным пространством, где может найтись место памяти о ГУЛАГе, исчезающей в пространстве общественном, становится виртуальный музей.

Как быстро музей в современной России может лишиться своего реального, физического пространства, показывает скандальная история вокруг Музея политических репрессий «Пермь-36». С 1996 года усилиями автономной некоммерческой организации (АНО) «Пермь-36» проводилась работа по составлению экспозиции, сохранению материальных останков ГУЛАГа, реализации разного рода образовательных и просветительских проектов, а с 2005 года — проведению известного форума «Пилорама». Выросшая из фестиваля авторской песни «Пилорама» в 2007 году приобрела статус международного гражданского форума, избрав в качестве основной тему «Мир несвободы и культура». Все это происходило на территории закрытой в 1987 году советской исправительно-трудовой колонии «Пермь-36», помещения которой кардинально не

перестраивались и сохранились практически в аутентичном виде. Собственником земли и строений мемориального комплекса являлось государство, а выставочные и образовательные проекты осуществляла АНО «Пермь-36», на свои деньги и своими руками создавшая экспозицию мемориального комплекса. В 2012 году краевая администрация сообщила о создании «Государственного автономного учреждения культуры (ГАУК) „Мемориальный комплекс политических репрессий“», исполнителем которого с 2013 года была Татьяна Курсина, также являвшаяся исполнителем АНО «Пермь-36». В начале 2014 года в новую госструктуру перенаправили все деньги, которые раньше доставались АНО (и, соответственно, Музею политических репрессий «Пермь-36»); эта же структура стала распорядителем зданий и построек комплекса.

Под новый проект был обещан многомиллионный грант на развитие, но с начала 2014 года администрация Пермского края перестала оплачивать коммунальные счета музея, что практически означало невозможность его функционирования, и в мае отстранила Татьяну Курсину от управления, назначив нового директора. После этого из музея ушли почти все старые сотрудники, а новый директор занялась демонтажем музейных объектов⁶²¹. На месте старой должна была возникнуть новая экспозиция, посвященная не только ГУЛАГу, но и, по словам представителя администрации губернатора Пермского края, «истории репрессий в целом, со времен Бориса Годунова до советских времен, [в том числе] судьбе последнего императора и семьи Романовых»⁶²². К счастью, этот проект не был реализован — и музей «Пермь-36», ставший «Мемориальным комплексом политических репрессий», сохранил свои прежние объекты, хотя в экспозицию и были добавлены некоторые крайне спорные экспонаты⁶²³.

Нападки на деятельность АНО «Пермь-36» были обставлены в стиле вражеской риторики — организацию обвинили в пропаганде «нацизма», так как среди содержавшихся в этой исправительно-

трудовой колонии были осужденные за коллаборационизм, что находило отражение в прежней экспозиции⁶²⁴. Вследствие этой продолжающейся до сих пор борьбы вокруг музея «Пермь-36» информация от АНО существовала долгое время лишь онлайн, но на момент написания статьи уже не работал даже прежний сайт музея (зато доступен сайт нового «Мемориального комплекса политических репрессий»)⁶²⁵. По уставу АНО «Пермь-36» ее музейная и просветительская деятельность должна быть связана с территорией мемориального комплекса «Пермь-36», поэтому при отсутствии доступа на территорию комплекса организации ничего другого не оставалось, как объявить о самоликвидации, что и было сделано в марте 2015 года⁶²⁶. Бывшие сотрудники музея мечтают о возможности перевода созданной ими экспозиции в формат виртуального музея, поскольку в реальный их попросту не пускают⁶²⁷.

Таким образом, в ситуации, когда музеи не могут существовать офлайн, функция последнего пристанища для памяти потенциально переходит к виртуальному музею. Но такая функция не может быть главной или единственной, в противном случае виртуальный музей представлял бы собой лишь «более дешевую технократическую копию реального музея»⁶²⁸. Главная критика онлайн-музеев как раз и состоит в том, что «виртуальный музей должен не копировать реальную экспозицию, а функционально и содержательно ее дополнять»⁶²⁹. В этой статье я рассмотрю несколько продолжающихся проектов, способных претендовать в современной России на роль такой «функциональной и содержательной» памяти о ГУЛАГе.

Один из самых масштабных проектов — «Виртуальный музей ГУЛАГа» Санкт-Петербургского Мемориала. Он призван заместить собой несуществующий «общенациональный Музей Гулага»⁶³⁰. В своем кредо авторы проекта говорят об отсутствии общероссийской памяти о ГУЛАГе, отсутствии в современной культуре ГУЛАГа как «необходимого связующего звена между

знанием и пониманием, фактом и событием, опытом и памятью»⁶³¹. «Виртуальный музей ГУЛАГа» аккумулирует общую память о советских репрессиях в географическом и тематическом измерениях, представляя базу данных существующих материальных памятников и отразившихся в них следов террора. Все описания памятников на сайте связаны между собой перекрестными ссылками и содержат (в формате энциклопедических статей) базовую информацию о местах, связанных с ними событиях и имеющейся исследовательской литературе. Этот кропотливо собранный и продолжающийся развиваться архив — своего рода энциклопедия ГУЛАГа — ставит перед собой задачу сделать память о «коммунистическом терроре... целостной и неотъемлемой составляющей национальной памяти» и «связать общей понятийной сущностью» «фрагментарные воспоминания о локальных событиях»⁶³². Тем самым проект продолжает развивать миссию Мемориала, которая заключается в том, чтобы разрушить национальные мифы при помощи исторических исследований⁶³³ и, собрав в одну коллекцию свидетельства о ГУЛАГе из всевозможных региональных музеев, создать базу коллективной памяти, не ограниченной региональными или национальными рамками. Проект развивается, хотя и не одинаково полно, на трех языках — русском, английском и немецком — и потому позволяет переступать и языковые границы.

Зная, с какими трудностями политического и финансового плана приходится сталкиваться тем, кто посвящает себя исследованиям и поддержке памяти о ГУЛАГе в современной России, можно поразиться размаху этого замысла. Однако использование «новых дидактических возможностей цифрового посредничества в области культуры»⁶³⁴ является тут еще делом будущего. Авторы проекта вполне осознают, что нынешняя база данных не является пока виртуальным музеем, и стремятся к созданию в будущем «настоящего виртуального музея —

с мультимедийным представлением экспонатов... с разработанной системой виртуальных экскурсий»⁶³⁵. Однако содержащиеся уже сейчас в базе данных экспонаты могут, конечно, сопровождаться гораздо большим объемом информации, чем это обычно делается в физическом пространстве музея. Например, самая простая алюминиевая миска, которая потерялась бы среди десятка похожих повседневных предметов в реальном музейном пространстве, обретает в пространстве виртуальном свою историю⁶³⁶. Благодаря перекрестным ссылкам этот простой предмет оказывается включенным в историю повседневной «жизни в неволе» в тематическом разделе сайта, а также привязанным географически к конкретным местам памяти ГУЛАГа.

Интересно, что аналогичный посыл — «общенационального Музея Гулага» — имплицитно присутствует и у вполне реального Музея истории ГУЛАГа. Этот существующий с 2001 года музей несколько лет назад получил в центре Москвы новое здание, открытое для посетителей в октябре 2015 года. Музей постоянно обновляется — так, на момент написания данной статьи он был закрыт на реэкспозицию, которая должна завершиться к 30 октября 2018 года⁶³⁷. Это полностью государственный проект, который финансируется из бюджета и подчинен Департаменту культуры города Москвы⁶³⁸. Авторы вывешенной на сайте концепции развития музея, как и создатели «Виртуального музея ГУЛАГа», видят главную предпосылку своей работы в отсутствующем сегодня целостном и комплексном осмыслении феномена ГУЛАГа⁶³⁹. Тем не менее они хоть и отдадут дань важной миссии «Виртуального музея», но все же упоминают, что «музеев или хотя бы крупных музейных разделов, где эта тема была бы центральной и смыслообразующей, до настоящего времени весьма немного»⁶⁴⁰. Музей истории ГУЛАГа представляется тем самым «единственным государственным музеем, целиком посвященным теме сталинских репрессий»⁶⁴¹ и призванным всесторонне осмыслять феномен коммунистического террора. Глядя на размах замысла,

складывается ощущение, что авторы стремятся объединить в музее все главное, что у нас осталось в памяти о ГУЛАГе.

Необыкновенная масштабность Музея истории ГУЛАГа — увеличение общей площади на 1800 м², собственная библиотека, значительные помещения для хранения, отдельный сад памяти и т. д. — ошеломляет по сравнению с более ранними камерными проектами, созданными в основном гражданскими и региональными инициативами⁶⁴², особенно на фоне хронического недостатка финансирования проектов Мемориала, скандала вокруг музея «Пермь-36», а также проблем с финансированием у мемориального музея «Следственная тюрьма НКВД» в Томске⁶⁴³ и т. п. Вполне возможно, что именно этот музей, позиционирующий себя как музей совести, настроенный на тип памяти «Помнить, чтобы преодолеть», запланирован официальными структурами как центр развития общенациональной памяти о ГУЛАГе в современной России.

В концепции музея (версия 2015 года) особенно подчеркивается «необходимость целостного и комплексного осмысления феномена ГУЛАГа и публичного его представления в месте, скорее удобном для доступа широкой публики, чем привязанном к конкретике тех или иных событий из этой истории»⁶⁴⁴. Это отличает его от всех прежде существовавших мест памяти ГУЛАГа, либо реально, либо виртуально связанных с совершенно определенными лагерями, для которых принципиальной является отсылка к аутентичности места. Таким образом, этот музей представляет из себя некое «новое» место памяти ГУЛАГа, которое формируется не только без непосредственной связи с конкретными лагерями, но и при «необязательной непосредственной отсылке к фактам трагедии», для того чтобы сконцентрироваться на «сущностном осмыслении ее уроков»⁶⁴⁵. В этом, по моему мнению, таится опасность потерять эмоциональную связь, которая поддерживается именно привязкой к определенному месту, а также связь с собственной историей. «Чувство непрерывности [прошлого] находит свое убежище в местах

памяти», — писал Пьер Нора⁶⁴⁶. Даже если такое место памяти оформлено в виртуальном пространстве или, например, представляет в виде звуковой инсталляции когда-то свершившиеся события, о которых сейчас глазу ничего не напоминает⁶⁴⁷, оно должно быть заявлено как реальное место, причем лучше всего как место, знакомое посетителю. Для большинства наших соотечественников Колыма или Магадан являются не местами, а именами нарицательными — в стиле «будете у нас на Колыме...». Локальное же место создает куда более значимую эмоциональную связь: для жителя Москвы это может быть здание органов госбезопасности на Лубянке, в Петербурге — «Кресты» и т. д. Именно поэтому так важно сохранять локальные музеи, вроде закрытого недавно проекта в Йошкар-Оле⁶⁴⁸, а не свозить все экспонаты в Москву, пусть и исходя из вполне понятного желания их лучшей сохранности.

Новая экспозиция Музея истории ГУЛАГа еще не открыта, потому о будущем развитии музея трудно судить, но если говорить о первой экспозиции, доступной для посещения в 2015–2018 годах, то мнения о том, насколько она удалась, расходятся. Большинству коллег нравятся современность и мультимедийная оснащённость музея, хотя и вызывающие «эффект Диснейленда», но не переступающие дозволенной границы⁶⁴⁹. Несмотря на это, даже те коллеги, которые в целом считают музей удавшимся, критиковали отдельные части экспозиции за специфически расставленные акценты⁶⁵⁰. Ощущение, возникающее *после* осмотра экспозиции, — вот что беспокоит большинство коллег, потому как к корректности фактов или подбору экспонатов в этом музее претензий быть не может — он сделан на высоком профессиональном уровне.

Зарубежные посетители, которых мне доводилось сопровождать в Музей истории ГУЛАГа, в один голос говорили об эффекте погружения, о том, как церковная музыка, которая играет практически все время осмотра, и «почти как настоящие» документы из представленных в экспозиции следовательских

сейфов возбуждают в них ощущение эмоционального погружения в эту печальную часть истории России. Металлические туалеты и покрашенные в черный цвет радиаторы отопления создают атмосферу, которой эти посетители не чувствовали при взгляде на аутентичные археологические останки стен бараков или предметов быта заключенных. Этих «обыкновенных людей», для которых и делаются подобные музеи, не волновали подтексты, на которые я потом обратила их внимание и которые бросались мне в глаза — вполне возможно, исключительно от долгих занятий темой ГУЛАГа и «борьбой за память». К примеру, сравнение массовых репрессий с «солнечным затмением» на одном из стендов, которое не только одной мне (но и некоторым коллегам-исследователям⁶⁵¹) показалось неуместным, совершенно прошло мимо внимания этих посетителей — они все были погружены в свои ощущения и только о них и говорили. Именно зацепить посетителя за живое и является задачей большинства музеев памяти, это и есть путь обычного человека к такой сложной теме, как террор. Однако на этом пути таится много ловушек, которые давно известны профессиональным кураторам выставок, но не становятся от этого давнего разоблачения менее действенными⁶⁵². С одной стороны, Музей истории ГУЛАГа исключительно корректен в степени эмоционального воздействия визуального материала — здесь нет, например, снимков с изображением гор трупов. Но при этом старая (сейчас закрытая на обновление) экспозиция создавала атмосферу легкости и доступности — и посетители ни в коем случае не чувствовали себя эмоционально подавленными, а некоторые даже не могли скрыть улыбку⁶⁵³.

Именно в этой легкости, по моему мнению, и таится немалая опасность. Главное, что считаю нужным тут подчеркнуть, это то, что создатели Музея истории ГУЛАГа пытаются сформировать новое место официальной памяти о ГУЛАГе, перемещая акценты с мемориализации конкретного аутентичного «места» на общую историю террора — в частности, на использование принудительного

труда как неких «фактов» далекого прошлого, о которых мы много узнали в доступной форме, но которые не являются частью нашего сегодняшнего мира. Конкретное место — это наша связь с прошлым, оно было тогда и есть сейчас, как, например, мрачное здание на Лубянке. Не будет ли такой отрыв от физического места означать, что музей станет транслировать память облегченного для восприятия, «чисто прибранного» ГУЛАГа? И будет ли посетитель в этом случае втянут в живую коммуникацию с экспозицией, или он просто получит готовую упрощенную картину событий прошлого?

Коммуникативная составляющая — важное преимущество виртуального музея и его главное дополнение к материальной экспозиции. Для этого уже существуют разработанные для музеев компьютерные платформы. В Германии это, например, «Виртуальный музей миграции» («Virtuelles Migrationsmuseum») ⁶⁵⁴ или так называемые «серьезные игры» (serious games) — вроде тех, что были разработаны для «Дома братьев Гримм» (Brüder Grimm-Haus) в городе Штайнау ⁶⁵⁵. Само наличие таких возможностей, конечно, не говорит о том, что их обязательно нужно использовать в каждом музее, особенно если музей имеет дело с травматическим опытом.

Важно отметить, что при полном переходе виртуального музея памяти о ГУЛАГе на игровой движок, то есть в полностью анимированное виртуальное пространство, также существует опасность потери «места памяти». Примером тому может служить один из проектов, предложенный новому руководству государственного музея «Пермь-36» («Мемориального комплекса политических репрессий»), вполне возможно заказанный, но до сих пор не реализованный им. Созданный в 2015 году пермской компьютерной фирмой прототип представляет собой виртуальные очки, надев которые посетитель музея может увидеть в 3D-измерении каждую камеру и даже сидящих в ней заключенных. В этом проекте предполагается также квест по камерам, в ходе которого посетитель может побеседовать с заключенными ⁶⁵⁶.

Что вынесет посетитель из такого игрового формата? Скорее всего, что-то сродни следующему отзыву: «И квест, и музей — отличные темы для выходных, чтобы испытать немного стресса в хорошей компании. Рекомендую». Этим мнением поделился в своем блоге участник проходившего в Томске квеста «Следственная тюрьма НКВД»⁶⁵⁷, созданного по мотивам одноименного музея, о котором уже шла речь в этой статье. В отзыве представлен скриншот рекламы квеста, написанной в стиле проекта «Последний герой»: «Вы — не просто пленники, вы — враги народа. И как вы только умудрились вляпаться в такую историю? А следственная тюрьма НКВД — место не для слабонервных, и лучше даже не вспоминать о том, какие зверства здесь творились. Ваша цель — совершить побег из стен самой беспощадной структуры советского времени, иначе вашей участи не позавидуешь. У вас есть час, обратный отсчет пошел». Автор отзыва с восторгом подытоживает, что квест — это «отличная тема для развития внутреннего туризма в Сибири и прекрасный пример использования уникального городского ресурса!»⁶⁵⁸.

Большинство таких платформ универсальны, и их разработчики наполняют существующий шаблон любым контентом, как правило, увлекаясь исключительно техническими возможностями проекта. Такой контакт посетителя с ГУЛАГом обращает коммуникацию, которая играет ключевую роль в памяти о ГУЛАГе, в игру, безобидную память, разрушая связь с реальным событием.

Виртуальные возможности служат успешным дополнением в проектах, связанных с травматическим опытом: например, представленные онлайн интервью переживших принудительный труд⁶⁵⁹ или интервью с выжившими в Холокосте, собранные американским Shoah Foundation Institute, не только являются виртуальным продолжением музеев, но и часто используются в музейных экспозициях, выступая их важной эмоциональной составляющей. Интервью с жертвами или свидетелями эпохи — самый распространенный виртуальный атрибут музеев ГУЛАГа.

В качестве примера можно назвать существующий с 2011 года виртуальный проект «Европейская память о ГУЛАГе» с его звуковыми архивами — интервью с депортированными с аннексированных Советским Союзом территорий⁶⁶⁰. Подобный проект разрабатывается и в Музее истории ГУЛАГа, а также составляет часть контента «Виртуального музея ГУЛАГа», где, правда, пока в сеть выложено только пять видеointервью⁶⁶¹. Все это самые обычные люди, рассказывающие о пережитых ими ужасах как о повседневном событии. Такие интервью, как и истории обыденных вещей, расширяют коммуникативные возможности экспозиции, не разрушая ощущения аутентичности.

По такому же принципу построены и приложения-путеводители для смартфонов, где исторические места памяти — например, о принудительном труде в Германии — накладываются на современную карту местности и демонстрируют, что в годы Второй мировой войны принудительный труд был везде⁶⁶². Интерактивная карта ГУЛАГа в Пермском крае также показывает, как много лагерей и колоний было в этом регионе. На их месте теперь в основном растут леса, и необходимо быть опытным исследователем, чтобы обнаружить там следы ГУЛАГа. Зато щелкнув мышью по определенному месту онлайн-карты, пользователь может получить базовую информацию о лагере и содержащихся в нем заключенных⁶⁶³. Такой тип визуализации близок к идее памятных табличек, только с учетом труднодоступности этих мест для простого человека эти таблички представлены на виртуальной карте региона. В городах же возможны таблички материальные — как, например, в проекте «Последний адрес» московского Мемориала и инициативной группы граждан. Результатом проекта «должна стать установка многих тысяч персональных мемориальных знаков единого образца на фасадах домов, адреса которых стали последними прижизненными адресами жертв этих репрессий»⁶⁶⁴. В данном случае работает обратная перспектива — не от реального места к его

виртуальной реконструкции, а от виртуальной базы данных Мемориала, где каждый желающий может отыскать себе того человека, память которого он желал бы увековечить в табличке, к реальному месту. Результатом визуализации этой базы данных станет сеть материальных табличек в городском пространстве. Родственным «Последнему адресу» является и проект московского Мемориала «Топография террора»: по словам куратора проекта Александры Поливановой, «„Последний адрес“ рассказывает, где жил человек до того, как его арестовали, мы рассказываем, что происходит с человеком после этого»⁶⁶⁵.

Именно такие проекты сохраняют нашу память о ГУЛАГе. Через связь конкретных мест они поддерживают то самое чувство непрерывности прошлого, о котором писал Нора и которое является главной характеристикой памяти, переживающей (актуализирующей) историю, а не отправляющей ее в кладовку как ценный, но не возбуждающий более никаких личных переживаний артефакт. Несмотря на то что реализация подобных проектов связана в современной России с огромными затратами сил и денег, а на каждое конкретное разыскание уходят годы работы, за которую вместо ордена можно в современных условиях получить тюремный срок, такие проекты появляются, причем не только в столицах, но и в маленьких городах⁶⁶⁶. В современном российском обществе, несомненно, есть запрос на память о ГУЛАГе. Появилось поколение, которое может говорить о терроре, по аналогии с поколением внуков — «третьим поколением» — в Германии, которому принадлежит заслуга «проработки» нацистского прошлого и сохранения памяти о Холокосте⁶⁶⁷. Поэтому от того, какая память о ГУЛАГе займет сейчас место в мейнстриме, зависит тот факт, сохранится она или же превратится в официоз, которым многие годы существования СССР являлась отечественная история.

Подводя итоги, важно подчеркнуть, что для музея ГУЛАГа в современной России важной составляющей должно быть аутентичное место. Музей ГУЛАГа — и виртуальный, и реальный —

должен сохранять связь с местами террора. Если речь идет о музее виртуальном, таким связующим звеном может выступать или карта лагерей, как это сделано при наложении сети лагерей на карту Пермского края, или приложение, активизирующееся с приближением к месту памяти в реальном городском пространстве, или фотографии лагерных вещей, хранящихся в разбросанных по всей территории России музеях и собранных воедино онлайн. Именно аутентичность места позволит сохранить эмоциональную связь с памятью о ГУЛАГе, в то время как любой, даже самый профессиональный мультимедийный центр, не имеющий этой привязки к аутентичному месту, может ее разрушить. В игре в ГУЛАГ не возникает никакой коммуникации с историей. В ней есть только сконструированная псевдореальность, эмоциональная связь с которой поддерживается на уровне посещения оперы: мы пришли и поплакали, например, над судьбой Манон Леско, благодаря музыке аффект усилился, но выйдя из зала, мы вернулись в наш привычный мир, не имеющий никакой связи с только что увиденным и услышанным.

Музей вне себя

Документальное как эстетическое

Юлия Лидерман

Работа 2016 года «Последняя семья» молодого польского режиссера Яна Матушиньского бурно обсуждалась как концептуальный прорыв и новация⁶⁶⁸. В ряду фильмов, действие в которых разворачивается на фоне реконструкции 1970-х в странах социалистического блока, это, пожалуй, редкий случай, где анализ социалистической культуры и повседневности связан с анализом биографии неподцензурного художника. В основе сценария польского драматурга Роберта Болесто, по которому снят фильм, — история жизни польского художника Здзислава Бексиньского (1929–2005), семейная драма происходит в сценографии подлинных картин художника. «Последняя семья» включает и фрагменты хроники, снятые художником Бексиньским на кино- и видеокамеру, которые стали его увлечением в последние годы жизни и вытеснили занятия живописью. Примечательно то, что некоторые кадры хроники фиктивны, а некоторые документальны. Кинематограф оказался очень удачным средством, при помощи которого публика смогла увидеть различие или начать различать те сложные культурные обстоятельства, в которых образ в XX веке неоднозначно соотносится с исторической реальностью, в связи с которой он был создан или же в связи с которой он возник. Живопись, фотография, кино- и видеокадры Здзислава Бексиньского, появляющиеся в фильме, затрудняют зрительское суждение и о реконструируемом в нем историческом времени, и об исторической социологии социалистической Польши. Объяснить этот факт можно, если обратиться к эстетическому контексту документального свидетельства, как он складывался и осмыслялся

в художественных практиках модернистского искусства.

Обращение к эстетическому оправдано тем, что фильм «Последняя семья» из-за выбора героя относится не столько к жанру семейной драмы или ретрофильма, сколько к традиции теоретических рассуждений о природе средства в фильмах о фильме. А в данном случае — к фильмам о фильме после всех революций модернистского искусства и появления телевидения.

Статус документа в художественных практиках я предлагаю понимать вслед за экспериментами и теориями, которые были предприняты в различные исторические периоды художниками-модернистами. Особый интерес в этом отношении представляет опыт основанной в 1955 году международной quadriennale documenta (Кассель), который будет рассмотрен более подробно.

С середины 1970-х годов редакция журнала October начинает использовать наряду с психоанализом, социальной историей и постструктурализмом семиотический подход к истории модернистского и постмодернистского искусства как еще один метод анализа художественной культуры. Именно семиотический подход позволяет объяснить такую странность — использование документа в экспозиционном пространстве затрудняет суждение об исторической эпохе, о которой он свидетельствует. Чтобы написать историю искусства XX века⁶⁶⁹, авторы журнала предложили считать появление технического, фотографического образа среди рукотворных изображений в экспозиции галерей и музеев парадигмальным сдвигом. Иконические знаки перестают доминировать в художественных практиках, в пространство галереи проникают индексы (исследователи пользуются классической типологией Чарльза Пирса, который выделил три типа отношений означающего и означаемого в знаках и назвал их иконическим, индексальным и символическим).

Розалинд Краусс предлагает рассматривать авангардные практики начала века как изменение фундаментальной для зрителя ситуации, в которой любые произведения считываются или

воспринимаются публикой как системы иконических и символических типов знаков. Новацией XX века становится широкое распространение художественных приемов, экспериментирующих с индексальностью, то есть с таким типом означающего, который репрезентирует события прошлого через свидетельство, указание, а не изображение. Распространение индексальных знаков в искусстве порождает такую ситуацию восприятия, в которой граница между фикциональностью и реальностью, совпадающая с границей между означающим и означаемым, стирается, то есть оказывается проницаемой. Авторы истории модернистского искусства, в которой излагается этот тезис, говорят о кризисе референции. То есть распространение индексальных знаков в искусстве и приручение к ним зрителя вводят его в такую ситуацию, в которой означающие и означаемые принадлежат одному моменту.

Причиной такого парадигмального сдвига становится технически репродуцированный (по словам Вальтера Беньямина) образ, в отношении которого оказывается уже невозможным говорить об изображении (в традиции теории искусства домодерного времени). Фотография свидетельствует о подлинности запечатленного, ее документальность — модернистская новация теории образа. Риторика образа домодерного искусства (репрезентация через изображение) начинает уступать документальности (свидетельству) образа модерного. Картины абстрактных экспрессионистов воздействуют не пластической выразительностью переплетения цветовых подтеков, а письменной документацией, фиксацией хореографии художника. Инсталляции и аккумуляции как типы художественной работы предъявляют в качестве примера и выделяют из мира повседневности объекты, перенаправляя внимание публики на явления или породившие их конфликты.

Но раз уж поводом для этого рассуждения послужило сильное впечатление, которое фильм «Последняя семья» оказал на

профессиональное российское сообщество, позволю себе сфокусировать внимание на отношениях одного вида технически воспроизводимого образа (кинообраза) и современного искусства, чтобы на примере этих взаимоотношений показать эстетические контексты, которые часто остаются незамеченными в рассуждениях о художественной продукции (к которой я отношу, разумеется и музейные экспозиции), где используются фото-, видео- и другие документы.

Интеграция фотографических средств в художественные практики привела к пересмотру взаимоотношений искусства и истории (фикционального и реального). Сегодня размывание границ фикционального в актуальном искусстве постоянно инициируется применением практик прямого действия (в темпоральных искусствах — через использование перформативности, в экспозиционных искусствах — через использование инсталляционности) наряду с экспозицией фотографии как таковой⁶⁷⁰. Иными словами, реальность вместо того, чтобы возникать как эффект искусства, благодаря использованию документа (например, фотографии в функции индексального знака) осмысляется как онтология искусства. На этой неустранимой двойственности и возникают различные варианты смысловых оппозиций и теоретических конструкций реального и фикционального, исторического и художественного. В практиках современных художников запутанные отношения между реальностью и документом (документальностью) по-прежнему разыгрываются как актуальные, нерешенные, вне зависимости от того, какие средства выбирает художник: в театре, в кино и видео, в фотографии, в инсталляции индексальные знаки, документы предъясняются публике как провокаторы, как свидетели парадокса искусства. Этот парадокс восприятия, порожденный распространением индексальных знаков, приводит к тому, что мы никак не можем ввести критерии подлинности и свидетельства в искусстве, разграничить документальные и «мокьюментальные»

фильмы и отказать самому радикальному перформансисту в экстравагантности.

В современном культурном окружении фильм, фотография, экспонируемый объект, картина или хореография используются не в том смысле, в каком они использовались ранее. Их «призраки» продолжают сопутствовать нам, если воспользоваться идеей американской исследовательницы Эбигейл Соломон-Годо, которая пишет о присущей фотографии «документальности». Иначе говоря, использование документа лишь усиливает ощущение кризиса референции, поскольку граница между фикциональным и реальным устранена, документ в художественном тексте связан с другими элементами формы и событие, о котором он свидетельствует вместо того, чтобы оставаться означаемым, также оказывается в системе означающих.

Интересно, что парадоксальность современного восприятия вводит в заблуждение публику не только в случае классических жанров искусств, но и в случае с фотографией. Этот казус представлен в исследовательской программе Эбигейл Соломон-Годо.

В статье «Призраки документального» она описывает ситуацию, в которой, несмотря на цифровую революцию в сфере производства фотографии, публика по-прежнему вменяет фотографическому изображению функцию индексальности, а значит, выдвигает фотографию (то же верно и для основы киноизображения) как свидетельство событий, имевших место в реальности⁶⁷¹.

Доказывая этот тезис, автор обращается к расследованиям подлинности известных аналоговых снимков Роджера Фентона, Артура Ротштейна и Роберта Капы и отмечает, что самые бурные споры о постановочности вызвали фотографии, характеризующиеся как погребальные документы (!). Отталкиваясь от этой истории, она отмечает, что определение фотоизображения как «удостоверения свидетельства» послужило основанием для онтологии фотографии, на которой фотокритика базируется по сей день. Не влияет на это

представление и тот факт, что ни в оптическом, ни в неврологическом отношении фотографическое изображение не фиксирует условия человеческого зрения, то есть не документирует его. Теории фотографического сообщения Ролана Барта, выдвигающие значение контекста на передний план, такого влияния на фотокритику не имеют. Да и те функции, которые фотография по-прежнему выполняет в правовом поле, подтверждают преимущество (призрачного) индексального понимания фотографического сообщения в ущерб пониманию его иконической, искусственной природы.

Итак, фотоизображение, оказавшись признанным, легитимным среди других художественных изображений, вызвало эстетическую революцию, при которой крах пережили и критерии, позволяющие с точностью атрибутировать образ по типу знака.

Если взглянуть на взаимоотношения документа и искусства археологически, то станет видно, что парадоксальность появления индекса в пространстве фикционального была отрефлексирована почти одновременно с появлением фотографии в фокусе внимания модернистов.

Например, в журнале Жоржа Батая «Документы», существовавшем с 1929 по 1930 год, печатались эссе, статьи и художественные проекты, возвращающие статус значимого прежде несправедливо вытесненному из пространства культуры. То есть деконструкция господствующей культуры осуществлялась журналом и «документировалась» художественными объектами. Почти одновременно с этим, в 1930-е годы, документальное кино и документальная фотография были отобраны правительством США из всех других художественных практик и в рамках политики Рузвельта финансировались через организацию «Управление общественных работ» (Works Progress Administration). Документальность в искусстве понималась правительством как средство удостоверения объективности социальной несправедливости, а потому использовалась в качестве

аргументации при принятии тех или иных управленческих решений.

Новая выставочная инициатива середины 1950-х годов в послевоенной Германии получила название documenta. Эта quadriennale, целью которой было возвращение немецкой публике возможности наблюдать за современными художественными процессами, была основана в Касселе и проводится по сей день.

В отличие от практик 1930-х годов, где документальность подразумевала, что образы могут быть прочитаны как индексальные знаки, где референцией оказывается историческое время, послевоенная художественная теория радикально переосмыслила этот феномен. Автономия искусства как идея снова становится актуальной, время истории искусства выделяется из исторического времени. Историческое время больше не рассматривается в качестве референции искусства.

Этот тезис можно проверить, если проследить, как в рамках documenta показывалось, осмыслялось и выставлялось киноизображение.

Название выставки может быть понято как манифест, в первую очередь определяющий ее как институт архивации актуального художественного процесса. Окончание «-а» в названии documenta (нем. dokumenta) должно было придать ему оригинальность. Имя собственное, существительное, по правилам немецкого языка должно было писаться с прописной буквы, но намеренный выбор только строчных еще раз акцентировал художественность и креативность происхождения названия. Основатель выставки и ее первый куратор Арнольд Бодэ объяснял выбор названия осовремениванием слова латинского происхождения.

Уже во время первого форума documenta в 1955 году проводились кинопоказы под общим названием «Фильмы-документы последних сорока лет». В сборнике статей, выпущенном к пятидесятилетию выставки, Хайке Клиппель пишет, что намерение «показать в рамках documenta самые значительные

отечественные и зарубежные фильмы» реализовалось в обширной программе показов на первой выставке. Это определялось в том числе представлением о том, что кино безусловно имеет отношение к пространству художественного⁶⁷².

Состав кинопрограммы на первой documenta был разнороден. Наряду с полнометражными фильмами, представляющими историю кинематографа, были показаны короткометражки, которые скорее можно отнести к документальным фильмам о художниках. Хайке Клиппель анализирует и критикует выбор фильмов для программы. Основным аргументом критики оказывается тот факт, что функция кино в контексте documenta сводится к иллюстрации процессов, происходивших в других видах искусства, в частности в литературе, живописи и скульптуре. Исследовательница подробно представляет несколько групп киноработ, среди которых есть экспериментальные фильмы, мультфильмы, документация арт-процесса, игровые полнометражные фильмы. И все же, пишет Клиппель, кино не входит в контекст модернистского искусства как эстетический феномен. По всей видимости, кураторы первой documenta реализовывали понимание киносвидетельства как индексального знака по отношению к исторической реальности.

Но другой исследователь в вышеупомянутом сборнике выдвигает тезис, в котором кино больше не противопоставляется практикам модернистского искусства. Следствием этого тезиса оказывается автономия художественного времени по отношению ко времени историческому. Ульрих Вегенст⁶⁷³, заявляя о проблематике своего эссе, пишет, что выставку documenta можно рассмотреть функционально, как место, где создается канон «художественного фильма» (то есть искусства фильмическими средствами), а с другой стороны, как археологию дискурса искусства. Эти две возможности рассмотреть кинопоказы на documenta дают две разные истории: первая — история экспериментального кино (от авангардного кино 1920-х до структуральных фильмов 1960-х), вторая — история кинорефлексии.

Автор эссе пишет, что пятая и особенно шестая *documenta* создали множество событий, определявших взаимоотношения кино и современного искусства. Уже первая *documenta*, которая была посвящена реабилитации классического модернистского понимания безобъектной материальности искусства, по-новому переопределяла кинематографические и фильмические средства. Ретроспектива фильмов о художниках, экспериментальных и мультипликационных работ, о которой говорилось выше, как раз фиксировала проблематику и положение объекта в кинематографической реальности. Пятая *documenta* поставила кино в контекст процессуального, перформативного искусства. Одна из секций кинопоказа на этой выставке называлась «Реальность изображенного». По замыслу кураторов, эта секция должна была демонстрировать кинематографический паноптикум, в котором фильмы сюрреалистов, новости, соцреалистическое кино, пропагандистские фильмы, фильмы, снятые детьми и пациентами психоневрологических клиник, создавали бы для публики пространство реальности изображенного «без идентичности», то есть ставили под вопрос авторитет создателя и переопределяли порядок смыслополагания в пользу власти изображения. Наряду с различными фильмами (от мультипликации до порнографии) на выставке демонстрировался видеоарт и документации перформансов от Вито Аккончи, Йозефа Бойса, Ребекки Хорн и др.

Шестая выставка *documenta* получила неофициальное название *media documenta*. Многочисленные кинопоказы, картографирующие актуальное поле кинокультуры 1970-х годов, были разбиты на секции: видеоарт, экспериментальное кино и кино 1970-х. Это позволило выявить различие между видеоартом и экспериментальным кино. Фокусом исследования этого «различения» был статус объекта и объектности, непрерывности и безобъектности (абстракции) в эстетическом опыте публики. После шестой *documenta* вопрос значения медиадискурса для художественного процесса уже не получал такого внимания, но

кинопоказы стали обязательной составляющей последующих выставок.

Ульрих Вегенаст в финале своего обзора о кино и искусстве на выставках documenta позволяет себе утверждать, что documenta оказывается частью более чем векового периода отношений между искусством и кино. Эти отношения, пишет автор, определяются анахронизмами, проблемами совместимости и трения экономических и художественных интересов. Фактом является то, что исчезновение движущегося изображения, кинорефлексии о прошлом, настоящем и будущем из пространства documenta уже совершенно непредставимо. «Старые» средства искусства (живопись, так же как и фильм) оказываются более близкими друг другу перед диктатом «новых» цифровых технологий, и эпоха трений между ними сменяется эпохой общей задачи интенсификации эстетического опыта.

Таким образом, киноизображение подвержено функциональному переопределению как художественное или документальное. Калейдоскопическая смена иконического и индексального значений организуют переживание публики, которое лучше всего можно описать понятием «замешательство». Грядущее определяется (как и в статье Ульриха Вегенаста) как цифровая эра господства таких средств, как искусственный интеллект и виртуальная реальность.

После подробного рассмотрения того, как в теории модернистского искусства радикализируется тезис о «реальности изображения», становится понятным, что художественные практики имеют большой ресурс противодействия тому, чтобы быть использованными как средство (убеждения, просвещения и революции). Вместе с индексами связанные с ними исторические события начинают играть свою роль в интенсификации зрительского, а не гражданского опыта.

Боярский быт в «оживших картинках»: музейная инсценировка как способ освоения прошлого

Павел Куприянов

Ваш музей произвел на нас глубокое впечатление! Благодарим за возможность почувствовать себя частью того времени!

07.08.2012

Мириам и Анна. Студентки

Из книги отзывов

Музейные книги отзывов — чтение неровное: местами довольно однообразное и скучное, а местами очень даже занимательное. Здесь есть как будто бы совсем формальные и формульные, шаблонные тексты, а есть и очень искренние и оригинальные. Одни отзывы лаконичны и исчерпываются лишь общей оценкой экспозиции (вроде «Все понравилось» или «Круто! Придем сюда еще раз!»), в других более или менее развернуто излагаются мысли и чувства по поводу увиденного, даются разные замечания и рекомендации, выражается признательность или, наоборот, претензии к сотрудникам. Без специального анализа трудно судить о количественной репрезентативности этого корпуса текстов относительно разных сегментов музейной аудитории, однако можно с уверенностью сказать, что он включает если не всю, то самую широкую палитру посетительских реакций и, безусловно, отражает восприятие музея значительной частью публики. Стало быть, это не просто канал обратной связи для «жалоб

и предложений», но источник информации о том, как, собственно, функционирует музейная экспозиция, что черпают в ней и что вчитывают в нее посетители. И иногда анализ книг отзывов дает довольно неожиданные результаты, вскрывая существенные расхождения между исходным смыслом музейного высказывания и его обыденной интерпретацией. Именно такие — непредусмотренные — реакции обнаруживаются, например, в отзывах посетителей музея «Палаты бояр Романовых» (далее ПБР), о котором и пойдет речь ниже.

Это один из старейших московских музеев (основан в 1856 году), расположенный в Зарядье, на территории бывшей романовской усадьбы, в единственном сохранившемся от нее здании палат XV–XIX веков. В середине XIX века оно было отреставрировано и частично реконструировано (достроен верхний этаж — «деревянный терем», устроено парадное крыльцо), в результате чего здание приобрело выразительный средневековый облик. Музей, задуманный и первоначально функционировавший как мемориальный, в советское время претерпел значительные трансформации, касавшиеся как его внешнего вида и интерьеров, так и экспозиции. Во время последней реставрации (1984–1991) был частично восстановлен изначальный облик музейного здания и создана новая постоянная экспозиция, носящая преимущественно историко-бытовой характер и воспроизводящая обстановку богатого боярского дома второй половины XVII века. Существенной особенностью экспозиции является то, что она построена по «интерьерному» принципу, согласно которому экспонаты не находятся в витринах, а составляют отдельные интерьеры: «хозяйственного» и «казенного» подвалов, «трапезной палаты», «кабинета боярина», «библиотеки», «комнаты старших сыновей», «комнаты боярыни», «светлицы». На протяжении последних двадцати пяти лет музей пользуется неизменной популярностью у разных категорий посетителей, многие из которых оставляют свои отзывы в музейных книгах.

Анализ этих отзывов с 1992 по 2010 год⁶⁷⁴ показал, что фактическое восприятие экспозиции заметно отличается от «запрограммированного». Вопреки экзотичности реконструированных интерьеров, вопреки концепции экспозиции и нетривиальным дизайнерским решениям, акцентирующим контраст современности и прошлого, вопреки традиционной установке на «диалог эпох», посетители игнорируют инаковость представленного прошлого, опознают его как *свое* и с энтузиазмом отождествляют себя с людьми XVII века, воспринимая их как предков, а себя — как часть некоей внеисторической этнокультурной общности. Неожиданным образом историко-бытовая экспозиция актуализирует этнонациональное самосознание, боярский быт устойчиво воспринимается как русский, благодаря чему музей средневековой *истории* превращается в музей русской культуры, русского духа — музей *русского*.

Рассмотрение этого феномена сквозь призмы невербальной семиотики, визуальной перцепции и музейной коммуникации отчасти позволяет объяснить его природу и механизмы⁶⁷⁵, однако главным образом — применительно к самостоятельному осмотру музея, без сопровождения экскурсовода и посторонних комментариев. Между тем экспозиция ПБР в значительной степени ориентирована именно на экскурсионное посещение, и большинство посетителей знакомятся с ней на экскурсиях, в том числе театрализованных, занимающих весьма важное место в работе музея. Понятно, что при экскурсионном посещении восприятие экспозиции происходит иначе, чем при самостоятельном осмотре, — оно в значительной мере задается и определяется теми значениями, образами и интерпретациями, которые содержатся в рассказе экскурсовода или в костюмированных инсценировках. Тем любопытнее тот факт, что в интерпретации представленного в музее прошлого отзывы экскурсантов принципиально не отличаются от всех прочих. Более

того, они зачастую более выразительны и эмоциональны, чем записи «самостоятельных» посетителей:

Радость, наслаждение, любовь, счастье, интерес испытала я при встрече с Вами и Вашими героями... (30.01.98)⁶⁷⁶.

Потрясающе! Создается впечатление, что я не в музее, а действительно попал в старину! Освещение в подвале словно переносит на века назад. Боярыня — как настоящая (18.05.02).

Столь тонкий, уютный, с болью ушедший мир. Прекрасная экскурсия, принеся умиротворение и желание придерживаться «золотого течения» и в своей жизни... (03.07.11).

Потрясающая экскурсия! <Экскурсовод> доставила большую радость, удовольствие, массу знаний (12.12.11).

Нет слов! Души наших предков возликовали вместе с нами! Русскому человеку невозможно остаться равнодушным: это мы, наша Родина! Спасибо! (б/д).

Судя по отзывам, на музейных экскурсиях (в первую очередь театрализованных, но не только) посетители испытывают столь же сильные, сколь и разнообразные эмоции: «радость» (30.01.98), «восторг» (20.11.11), «удовольствие» (20.02.06, 25.11.11, 12.12.11) и даже «священный трепет. Как в церкви у мощей святых» (08.06.12). Посещение музея «будит потаенные уголки души» (13.09.92, 23.03.96), приносит людям «умиротворение» (03.07.11) и «заряд позитивной энергии» (05.01.12); они часто бывают «потрясены» увиденным и услышанным (18.04.02, 11.12.11, 12.12.11), у них «замирает сердце» (15.12.11) и «ликует душа» (б/д). Впечатления от экспозиции и самих палат нередко описываются через телесные ощущения: «запах тех лет» (14.09.01), русского «духа» (14.03.04), «аромата» (02.01.98) или «атмосферы» старины

(18.04.03, 14.03.04), а также «уют» и «тепла» (28.11.93, 03.07.11, 23.09.11). Словом, в представлении многих посетителей знакомство с историческим музеем является в первую очередь *чувственным* и эмоциональным опытом. Более того, он оказывается (или по крайней мере кажется) важнее интеллектуального: характерно, что в вышеприведенных текстах «интерес» и «масса знаний», за которые посетители благодарят экскурсоводов, упоминаются в самом конце, после «радости», «наслаждения», «любви», «счастья» и «удовольствия». Похоже, что эта последовательность отражает не только сиюминутные реакции публики, но и общую логику формирования образа прошлого в ПБР: здесь эмоции предшествуют знаниям, точнее сопровождают и обуславливают их. Близость прошлого и актуализируемая в музее этнокультурная идентичность прежде всего ощущаются и переживаются, а уж затем — осознаются.

Как бы то ни было, все вышесказанное свидетельствует о том, что музей, несомненно, производит впечатление на посетителей. И происходит это, очевидно, не только за счет «аппаратных средств», то есть самого здания, реконструированных интерьеров и музейных предметов, особым образом воспринимаемых и интерпретируемых зрителем, но и за счет «программного обеспечения» — специальных техник и приемов, посредством которых музейные сотрудники направляют и форматируют это восприятие. Иначе говоря, *производство впечатления* — это в том числе и активный процесс; оно не просто возникает в голове у посетителя, а именно *производится* музеем. Такой ракурс позволяет поставить вопрос о *технологиях* этого производства, о формах и механизмах конструирования определенных исторических образов как в ментальной, так и в эмоциональной сфере.

В случае с ПБР одной из основных и наиболее эффективных таких технологий, несомненно, является театрализация, давно, широко и активно используемая в работе музея. В силу своей зрелищности и драматургичности она оказывает мощное

воздействие на посетителей и в значительной мере определяет те исторические образы, которые формируются в их сознании. То есть вышеупомянутое «анахронистское» восприятие прошлого, доминирующее в книгах отзывов, в известной мере «произведено по этой технологии». Как же организовано это «производство»? Каковы ключевые составляющие «производственного процесса»? Какие конкретные инструменты и техники обеспечивают такой эффект? Каким образом и за счет чего театрализация становится средством *эмоционального освоения* прошлого? Нижеследующие рассуждения представляют собой попытку ответить на эти вопросы, основанную главным образом на данных длительного включенного наблюдения и личного опыта работы в музее в 1995–2015 годах, а также на отзывах посетителей, материалах анкетирования, интервью и беседах с коллегами.

Сегодня театрализация в том или ином виде присутствует, пожалуй, в большинстве музеев исторического, краеведческого или этнографического профиля⁶⁷⁷. Однако еще пару десятилетий назад музейные инсценировки являлись скорее новацией, чем нормой, и ПБР были среди пионеров их освоения и внедрения в практику работы с посетителями. Первая театрализованная экскурсия, появившаяся здесь вскоре после открытия новой экспозиции в начале 1990-х годов, была рассчитана на младших школьников и называлась «В гостях у боярина» (согласно сценарию, экскурсовод-«ключница» после приветствия «гостей» «боярином» на крыльце дома проводила их по палатам, где они встречались также и с «боярыней», рассказывавшей им о своей жизни и одаривавшей подарками). Довольно скоро эта экскурсия приобрела большую популярность и, претерпев с годами некоторые изменения, до сих пор остается одной из самых востребованных в музее, являясь своего рода «фирменным продуктом» ПБР.

Вслед за «боярской» экскурсией театрализация постепенно распространялась и на другие виды и формы музейной деятельности: праздники («Новый год и Рождество», «Масленица»,

«Пасха»), экскурсии («Сказка ложь, да в ней намек»), включалась в музейные программы и отдельные занятия («Как жили москвичи в древности», «Преданья старины глубокой», «Воинское искусство Руси (XVI–XVII вв.)»). Театр занимал все более заметное и легитимное место в работе музея: по мере расширения «репертуара» (и попутного роста театрального гардероба и реквизита) мы — экскурсоводы, методисты и другие сотрудники — с энтузиазмом осваивали новые роли, все больше вовлекаясь в процесс, и живые люди в реконструированных костюмах становились привычным элементом музейных интерьеров. Словом, театрализация из новаторского эксперимента довольно быстро превратилась в рутинную практику, став нормальной и полноправной частью музейной повседневности.

Если появление театрализации как новой формы работы с посетителями было связано с новаторскими амбициями руководства и творческим энтузиазмом коллектива, то быстрота и легкость, с которой театр укоренился в жизни и работе музея, имеют, на мой взгляд, более глубокие основания и определяются особенностями экспозиции ПБР, которая, в отличие от классической объектно-центричной музейной парадигмы, ориентирована скорее на создание образа и атмосферы, чем на демонстрацию предметов. Она построена как реконструкция (или модель) интерьеров боярского дома, то есть мебель и вещи в каждой комнате расположены так, как это *могло бы быть* в реальности. Такой принцип организации экспозиции порождает прямые ассоциации с театром⁶⁷⁸ и имеет совершенно определенные следствия, а именно «вызывает чувство присутствия в доме его обитателей: „боярина“, „боярыни“, „слуг“ и т. п.»⁶⁷⁹; кажется, будто они только что были здесь и ненадолго вышли. В общей картине старинного дома его обитатели оказываются недостающим элементом, отсутствующим, но непременно подразумеваемым.

Очевидно, именно стремление устранить этот досадный недостаток, заполнить эту структурную лауну обусловило

появление в экспозиции сначала двух манекенов в образе девушек за рукоделием, а затем и живых людей в реконструированных костюмах XVII века. Если на обычных экскурсиях и занятиях экскурсовод вынужден «оживлять» свой рассказ почти исключительно вербальными средствами, мобилизуя воображение зрителей и помогая им представить ту или иную сцену из боярского быта, то музейная инсценировка позволяет воплотить ее в интерьере, материализовав воображаемое. Призванная «оживить» воссоздаваемое в музее прошлое, театрализация, таким образом, становится вполне логичным продолжением и органичным дополнением интерьерной экспозиции, реализующим ее театральные потенциал и воплощающим порождаемые ей ожидания и образы (ПМА 4⁶⁸⁰). Продолжая компьютерную метафору, можно сказать, что театральная «программа» идеально подходит к имеющемуся музейному «оборудованию».

Вместе с тем костюмированные инсценировки — это, конечно, не просто функциональное приложение экспозиции, а отдельная форма музейной работы со своими жанровыми особенностями, собственными средствами выразительности и влияния. Именно эти «программные средства» интересуют нас прежде всего. Рассмотрим их на примере театрализованных программ для взрослой аудитории.

В настоящее время ПБР предлагает две такие программы: «Московский быт XVII века (по „Домострою“»)» и «Россия XVII века. Старина и новизна в повседневной жизни». Они очевидным образом различаются тематически (в первой повседневная жизнь боярского дома представлена в связи с известным литературным памятником, а во второй — в контексте российской модернизации на европейском фоне), но при этом обе программы построены по единому принципу и имеют схожую структуру. После вступительной лекции-беседы, на которой гости получают общую информацию по теме экскурсии, их приглашают в палаты, где, переходя по определенному маршруту из комнаты в комнату, они

становятся свидетелями (и отчасти участниками) разных бытовых сцен из жизни боярского дома. В палатах их сопровождает экскурсовод, разъясняющий и комментирующий происходящее, сообщающий дополнительную информацию по теме и взаимодействующий с персонажами. Обе программы включают небольшое угощение и музыкальные номера: в первом случае это несколько русских акапельных пьес, а во втором — европейские инструментальные композиции, исполняемые на исторических инструментах, а также стилизованная под народную песня современного автора.

С точки зрения производства впечатления и формирования исторических образов очень важной является вступительная лекция-беседа, предваряющая собственно театральную часть программы. Ее функция не исчерпывается сообщением исторических сведений, составляющих фактический контекст темы; одновременно здесь задается идеологическая и стилистическая рамка всей экскурсии, предъявляется схема для интерпретации сообщаемой информации, настраивается оптика, в которой зрителю предлагается воспринимать демонстрируемые «картинки московской жизни». Эти «картинки» плотно перекликаются с текстом лекции и служат не просто ее иллюстрациями, но своего рода художественными аргументами, подкрепляющими основной месседж программы, также сформулированный во вводной части.

Скажем, в программе «Московский быт XVII века» этот посыл заключается в «моральной реабилитации» и актуализации «Домостроя» как сборника житейских наставлений⁶⁸¹. Тезис о его полезности и востребованности в современности несколько раз прямо высказывается экскурсоводом:

Надо сказать, что многие статьи «Домостроя»... они нужны нам с вами.

...здесь действительно очень много прекрасных статей, которыми, я думаю, можно вполне руководствоваться

и сейчас.

...мы стараемся говорить о наших традициях, обрядах, о нашей жизни, и все то хорошее, что было, я считаю, нужно брать и пользоваться (ПМА 1: 2).

Эта мысль подкрепляется соответствующей оценкой содержащихся в «Домострое» правил и рекомендаций — об отношениях мужа и жены, о домочадцах и хозяйстве. Пересказ соответствующего наставления обычно сопровождается одобрительным комментарием: «„Воспитывай младенца, пока он еще лежит поперек скамейки, в юности, дабы не пожалеть о том в старости“ — ну разве это не правильные слова? Конечно! Воспитывать еще в утробе надо начинать. Все это верно» (ПМА 1: 2). Посредством такой риторики формируется *позитивный образ прошлого*, в котором все устроено правильно и разумно и к которому следует если не вернуться, то по крайней мере обратиться хотя бы из чисто прагматических соображений.

Стоит отметить, что такая позиция вполне соответствует общему консервативному пафосу лекции: здесь неоднократно подчеркивается значимость и ценность традиции и старины, приводятся соответствующие высказывания авторитетных историков: Николая Карамзина, Василия Ключевского, Ивана Забелина, сохранение традиций и обрядов преподносится как одна из функций музея (ПМА 2: 1) и, наконец, гостям предлагается самим принять в этом участие: «Будем с вами сегодня *старинничать*, то есть придерживаться старинных традиций, правил, уставов и обрядов» (ПМА 1: 1)⁶⁸². Однако в контексте проблемы освоения прошлого наибольший интерес представляет не консервативный характер этой позиции, а те представления и допущения, которые делают ее возможной и которые транслируются вместе с самой этой позицией. Я имею в виду, что многократно повторяемый тезис об актуальности «Домостроя» подразумевает принципиальную общность средневековых и современных ценностей и норм. Такой

взгляд игнорирует хронологическую и культурную дистанцию между двумя эпохами, напротив, всячески акцентируя их близость и сходство.

Сближение эпох проявляется в разных формах и регистрах. Прежде всего, на экскурсии неоднократно описываются или просто упоминаются разнообразные случаи «присутствия» прошлого в настоящем:

«Домострой»... говорит о бережливости, которая до крайности доходит: ничего нельзя выбрасывать! А теперь вспоминайте своих родственников, там, пра-пра-пра- кого-нибудь — вот у меня таких примеров много — прабабушек и прадедушек, которые ничего, там, никакого гвоздя, там, я не знаю... пуговицы нельзя было выбросить, все куда-то складывалось! А потом мы говорим: «Ой, а нет ли у вас вот этого?» [Они] лезли туда и доставали то, что нужно! Вот «Домострой» об этом и говорит (ПМА 1: 2).

Как видим, на основании некоторого внешнего сходства современная практика интерпретируется как проявление средневековой традиции. Аналогичным образом трактуются и другие современные (или относительно недавние) обыкновения: например, практика пошива одежды на вырост (сегодня почти исчезнувшая, но имевшая широкое распространение еще в 1950-е годы) или по-прежнему актуальное навязчивое гостеприимство («...когда мы гостям говорим: „А еще вот это съешьте! Нет, а вы вот это не попробовали, — уже человек не может — нет, вы еще это должны съесть!“ Вот это наше типичное русское хлебосольство!» (ПМА 1: 2)). Примечательно, что эти сообщения почти всегда имеют одну и ту же структуру: сразу же за рассказом об очередном средневековом обыкновении следуют слова «а теперь вспоминайте...» и описание соответствующей современной практики. Эта риторическая конструкция сама по себе является

действенным средством убеждения. Она обеспечивает эффект внезапности, тем более сильный, чем более различны сопоставляемые культурные явления. Неожиданное обнаружение в собственном быту следов средневековых обычаев, опознание своих житейских привычек как респектабельного культурного наследия должны производить сильное впечатление на посетителя музея, заставляя его почувствовать свою причастность к описываемой «традиции».

Другой сферой, в которой обнаруживаются параллели между прошлым и настоящим, является язык. Примером такой связи часто служат фразеологизмы, используемые в современной речи, но восходящие к старым реалиям («ходить козырем», «спустя рукава» и тому подобные). Случаи с фразеологизмами описывают ситуацию сохранения в языке лексемы при отсутствии в обиходе соотносимого с ней предмета. Обратная ситуация — сохранения самого явления, но под другим названием — также становится полем для культурно-хронологического сопоставления. И хотя случаи полисемии (вроде «рухляди» или «кавардака») демонстрируют как раз языковые различия, а не сходства, в тексте экскурсии они довольно быстро нивелируются. Так, сразу же после фиксации разных значений слова «кавардак» в современном языке и в языке XVII века экскурсовод указывает на наличие в современной кухне полноценного современного аналога древнему «кавардаку» — салата оливье (ПМА 1: 2), что как будто снимает культурные различия в этом пункте.

Говоря о языке экскурсии, следует отметить, что, с одной стороны, он отражает многие нерелексируемые стереотипы и паттерны мышления автора, а с другой стороны, он же является эффективным средством их трансляции и внедрения в сознание слушателей. В частности, весьма показательным является использование в тексте местоимений «мы», «нас», «наше» (курсив мой. — П. К.):

Иностранцы вообще *нас с вами* в то время называли «московиты»... <...> *Нас* еще величали в те времена «николаиты», потому что *мы* очень поклонялись Николаю Угоднику; не было дома, где не было бы этого чудотворца, стоящего в углу.

Иностранцы подглядели *наших* посадских простых девушек — ну, наверное, полоскали белье на Москве-реке или еще где-то... (ПМА 1: 2).

С каким из деятелей Западной Европы мы могли бы сравнить *нашего* Филарета?

Население *нашего* государства к концу XVII века — от Днепра до Тихого океана. Вот какая огромная, могучая *наша* страна.

Что-то европейское, а что-то *наше*... (ПМА 1: 3).

Очевидно, что данное словоупотребление является элементом национального дискурса и отражает представление о диахронной национальной общности. Граница между «мы» и «они» в данном случае имеет не хронологический, а этнокультурный характер, она проходит не между историческими эпохами, а между народами, культурами или странами. Данный дискурс — пренебрегающий хронологическими различиями и в этом смысле а-историчный — является одним из эффективных инструментов освоения прошлого, поскольку позволяет объединить его с настоящим посредством языковой категоризации.

Идея культурного единства предков и потомков, возможно не всегда осознаваемая, но закрепленная и воспроизводимая в языке, дает возможность не только обнаруживать старинные традиции в современных практиках, но и осуществлять обратную проекцию, объясняя поступки людей XVII века современными мотивами и представлениями. Так, описание «поцелуйного обряда» на боярском пиру (заклучавшегося в персональном приветствии гостей хозяйкой дома) завершается следующим замечанием:

Знаете, кто больше всего радовался — женщины! Дорогие мои, сидим мы там в тереме, никуда не ходим. Нарядов понашили... Головные уборы... Ну, нам ведь что — на себя, что ль, самой глядеть? Надо ж в люди выйти! И это был выход в свет своеобразный. То есть — себя показать. Поэтому она в первый раз в одном наряде выходила, второй раз в другом наряде, ну, а уж если был и третий — значит, в третьем... (ПМА 2: 1).

Схожие мотивы приписываются и участницам петровских ассамблей:

Когда Петр I повелел своим указом на ассамблее женщинам являться, вот, по европейской моде, то есть в декольте... Ой! Молодые девушки, конечно, безумно этому пожеланию обрадовались, тут же все пооткрывались и пошли... (ПМА 1: 3).

Подобная интерпретация мотивировок и поступков людей прошлого, едва ли корректная с научной точки зрения, вполне органична для музейной театрализованной программы и обусловлена ее целями и задачами, одна из которых в том и состоит, чтобы «показать неизменность в веках общечеловеческих ценностей» (ПМА 2: 1). Знакомые (нам) тревоги и желания не просто объясняют поступки людей XVII века, но — что не менее важно — делают последних близкими и понятными современным посетителям музея. Устранение культурной дистанции между прошлым и настоящим позволяет отнести к далеким предкам как к себе подобным, в том числе, например, посочувствовать им в их нелегкой судьбе.

Следует признать, что эмоциональный аспект в освоении прошлого не менее важен, чем рациональный. Возможность *сопереживать* людям прошлого предоставляется посетителю музея на протяжении всей экскурсии. Этому способствует сам характер

представляемых сцен: почти все они весьма драматичны, точнее мелодраматичны. По странному совпадению, зритель застаёт многих «обитателей» боярского дома в довольно ярких эмоциональных ситуациях и обстоятельствах, причем многие из них связаны с любовными коллизиями: боярский сын, отправляясь на войну, расстается с возлюбленной, боярыня сокрушается из-за охлаждения отношений с супругом, а боярская дочь тревожится о том, что жених не засылает сватов. Любовь оказывается одной из основных тем боярского быта (ПМА 5: 1) — и театрализованной экскурсии: здесь произносят любовный наговор и привораживают, читают любовную записку и рассказывают про средство «от сухоты сердечной», наконец, просто волнуются, переживают, тревожатся и страдают. Во многом благодаря любовной теме реконструкция боярской повседневности в музее оказывается довольно чувственной и чувствительной для зрителя.

В этой связи важно подчеркнуть, что почти все сцены (в том числе и не связанные с любовной темой) представляют собой не просто случайные фрагменты, «выхваченные» из потока повседневности, а именно отдельные законченные «картинки», каждая со своим сюжетом, характерами и интригой, складывающиеся в итоге в некое единое драматическое полотно. Это делает представляемое прошлое ярким и занимательным и, несомненно, способствует эмоциональному вовлечению зрителя. Между тем непременным условием для такого эффекта является отказ от исторической конкретики в пользу художественного обобщения. Драматическая театрализация представляет собой прежде всего художественный текст, поэтому в нем фигурируют *образы* и *сюжеты* (пусть даже восходящие к реальным прототипам и событиям), а не исторические *лица* и *факты*. Драматизм вытесняет историзм, а занимательные *истории* — точную *историю* (ПМА 5: 1).

Поэтому важной чертой театрализованных музейных реконструкций является их сугубая условность. В них могут

использоваться тексты подлинных документов и описываться вполне реальные эпизоды, но способ соединения этих элементов подчинен логике театрального сюжета, а не исторической реальности. В результате, например, по сюжету театрализованной программы «Россия XVII века. Старина и новизна в повседневной жизни» примерно к одному и тому же времени относятся и представление «комедийной хоромины» в Преображенском (1672), и опала патриарха Никона (1666), и начало преподавания братьев Лихуд в Москве (1685) — и все это происходит при жизни Никиты Ивановича Романова, в действительности скончавшегося в 1654 году. Такая хронологическая компрессия, абсурдная с точки зрения истории, обусловлена художественными задачами: она помогает сформировать у зрителя образ эпохи, пусть очень условный и обобщенный, но цельный, яркий и насыщенный.

То же касается и персонажей: очевидно, что, опираясь только на достоверные факты о том или ином лице XVII века, вряд ли возможно создать его цельный портрет, — поэтому в инсценировках «действуют» не конкретные исторические лица, а некие *типические собирательные образы* (хотя и под именами конкретных реальных людей), основанные не столько на исторических, сколько на художественных прототипах — такие, о которых принято говорить, что они «сошли со страниц...». Если попытаться понять, с каких именно страниц «сошли» обитатели боярского дома, то окажется, что это довольно определенный круг литературы. Прежде всего это собственно «Домострой»: в соответствующей театрализованной экскурсии боярин и боярыня описываются по образцу хозяина и хозяйки из «Домостроя», иногда с помощью прямых цитат из текста (выделены курсивом):

Про боярыню худого и думать не смей. Недаром ее боярин любит и все нахваливает: «Ты, говорит, *для меня дороже камня драгоценного*. На Москве лучше хозяйки не сыскать». Да и то сказать: раньше всех встает, всех будит.

Всякое дело знает: как еду готовить мясную или рыбную, как что испечь. Знает, как меды варить и пиво делать. Без дела не сидит, разве что занедужит (ПМА 2: 1).

Наряду с «Домостроем» важным источником, в некоторой степени определяющим как образы персонажей, так и в целом стиль театральной реконструкции в ПБР, являются сказки (не столько народные, сколько — Пушкина)⁶⁸³. Сказка часто служит сюжетной и образной основой для театрализованных музейных праздников или детских экскурсий, но иногда проявляется и в инсценировках для взрослых, например в некоторой картонности персонажей, которой они напоминают сказочных героев (как образы молодых боярышень в программе «Московский быт...»). Наконец, некоторые сцены выполнены в духе романтической или сентименталистской поэтики и отсылают к соответствующим источникам вроде «Песни о купце Калашникове...» или «Натальи, боярской дочери».

Обращение к широко известным художественным образцам (или их непосредственное воспроизведение), будучи еще одной формой освоения прошлого, решает сразу несколько задач. Во-первых, как уже говорилось, оно создает возможность для *эмоционального отношения* к персонажам инсценировок — обитателям боярского дома. Во-вторых, оно делает реконструируемое прошлое *красивым* и за счет этого — более привлекательным. Эстетический компонент нельзя сбрасывать со счетов: красоте демонстрируемых «картинок московской жизни» придается особое значение. В ущерб правдоподобию костюмы всех персонажей выглядят не как повседневные, а как выходные, нарядные⁶⁸⁴. Все действия происходят в красивых интерьерах, среди красивых вещей и в красивых костюмах, что само по себе не может оставить зрителя равнодушным⁶⁸⁵. Визуальная сторона действия дополняется звуковой — в разных сценах и частях экскурсии звучит музыка, соответствующая происходящему если не по времени, то по стилю. Такое комплексное эстетическое

оформление, несомненно, является важным компонентом рассматриваемого нами процесса *производства впечатления* (ПМА 2: 1)⁶⁸⁶.

Наконец, художественная интерпретация исторического материала способствует *узнаваемости* представляемых коллизий и их участников. В обитателях боярского дома зрители охотно различают знакомые образы с картин Рябушкина и Ап. Васнецова или из стихов Пушкина и Лермонтова, активно используемые во время экскурсии в качестве не только иллюстраций, но и источников информации о реконструируемой эпохе. Данная ситуация, недопустимая с точки зрения производства *научного знания*, является совершенно нормальной в контексте производства исторического *впечатления* и формирования образа эпохи. Для этого образа и этого впечатления источниками и прецедентными текстами являются не только и не столько исторические документы эпохи, сколько популярные произведения литературы, живописи или кино (ПМА 5: 1, 2). Этот образ должен быть не только ярким и эффектным, но и узнаваемым аудиторией. Он может не соответствовать отражаемой действительности, но должен быть правдоподобен и убедителен настолько, чтобы опознаваться как ее отражение.

Из вышесказанного следует, что историческая реконструкция, осуществляемая во время театрализованных экскурсий в ПБР, представляет собой, в терминологии Эдварда Брунера, *аутентичную репродукцию*, то есть такую реконструкцию, которая опознается как подлинная современным зрителем⁶⁸⁷. Самый яркий пример, иллюстрирующий такой подход, — история с заговором, *сочиненным* автором экскурсии для одной из инсценировок. Учитывая доступность подлинных текстов заговоров (в том числе XVII века), такое решение выглядит странным, но только в контексте стандартного понимания подлинности как соответствия оригиналу. В логике же аутентичной репродукции текст, сочиненный сегодня, может быть более подлинным, чем текст реконструируемой эпохи,

просто потому, что он более красив, понятен и кажется более похожим на настоящий, чем настоящий.

Так же конструируется и сам язык музейных инсценировок. Диалоги героев не воспроизводят устную речь XVII века, а имитируют ее с помощью шаблонных приемов: употребления диковинных для современного уха слов, использования в качестве соединительного союза «да» вместо «и», обилия частиц «-то», междометий «ой» и расположения существительного перед прилагательным: «Ой, а Маланья-то сказывала, будто у нас по погребам мыши бегают, малые да великие, да добро хозяйское портят!» В результате речь обитателей боярского дома в музейной инсценировке представляет собой узнаваемый и правдоподобный образ оригинала, причем речь идет не об адаптации языка XVII века, а именно о конструировании правдоподобного аналога.

В обоих приведенных примерах проявляется важная особенность, характерная для музейной театрализации в целом: создаваемый конструкт (будь то язык героев, текст заговора или что-то еще) должен, с одной стороны, выглядеть достаточно странным, диковинным, а с другой — оставаться понятным зрителю. Он должен быть *другим*, но не радикально, а лишь чуть-чуть. Такая поверхностная, щадящая, «гомеопатическая», *сдержанная экзотизация* — важный механизм освоения прошлого: он позволяет испытать ощущение соприкосновения с ним без угрозы для собственного эмоционального состояния, душевного равновесия и идентичности.

Комфортность представляемого прошлого для современного зрителя оказывается важной составляющей музейной театрализации и обеспечивается разными способами и на разных уровнях — от возможности наблюдать за происходящим, сидя на удобных современных стульях, до предотвращения возможного психологического дискомфорта из-за столкновения с неожиданным и неприятным. Прошлое в музейной инсценировке предстает избавленным от всех непривычных и «неудобных» элементов чужой

повседневности — запахов, звуков, освещенности, манеры говорить и двигаться, а также проявлений социальной (в том числе гендерной и возрастной) иерархии и многого другого. Здесь нет ничего, что физически или морально покорило бы или задело современного зрителя (чего, вообще-то, в быте XVII века было немало). Это прошлое красиво, уютно и безопасно.

Весьма показательным в этом смысле является финальный эпизод из экскурсии «Россия XVII века...», в котором боярин выбирает музыку для предстоящего пира, слушая иноземных музыкантов. Учитывая, что статус последних в указанный период был существенно ниже, чем в современности, эта сцена могла бы наглядно продемонстрировать радикальную инаковость повседневных социальных отношений, проявляющуюся в ином статусном рисунке описанной ситуации, в непривычных и неприятных для современного человека проявлениях социального неравенства. Однако акцентирование культурных различий между прошлым и современностью не соответствует доминирующей в музейной театрализации стратегии освоения прошлого. Поэтому вместо гипотетического столкновения с прошлым (возможно, неприятного и даже болезненного, но продуктивного с познавательной точки зрения) происходит его «поглощение» настоящим: описанная ситуация довольно быстро преобразуется в привычный и приятный формат *концерта старинной музыки*, в котором исторический компонент оказывается лишь художественным обрамлением, сюжетной «подводкой» к центральному эпизоду — профессиональному исполнению музыки на редких инструментах, неизменно вызывающему у зрителей позитивные эмоции и доставляющему эстетическое наслаждение.

Итак, анализ театрализованных программ ПБР для взрослых как технологии эмоционального освоения прошлого демонстрирует довольно широкий диапазон средств и инструментов, делающих эту технологию весьма эффективной. Все они так или иначе

направлены на формирование и подкрепление яркого, узнаваемого, понятного и приятного образа прошлого, все воспроизводят а-историчную оптику, нивелирующую культурные различия между эпохами, все в той или иной форме апеллируют к эмоциональной сфере. Игнорирование культурной инаковости прошлого и эмоциональное отношение к нему взаимосвязаны: первое является условием для второго, а второе способствует утверждению первого. В результате такой контаминации театрализованные экскурсии, с одной стороны, представляются весьма сомнительным средством исторического просвещения, а с другой — пользуются неизменной популярностью аудитории. Относительно этого странного на первый взгляд сочетания можно заметить следующее.

Однажды организатор музейных экскурсий, приглашая посетителей «на театрализованные экскурсии для взрослых с угощением», оговорила, заменив слово «угощение» на «удовольствие» (ПМА 3). Судя по тому, что было сказано выше, эта случайная оговорка точно указывает на главную характеристику театрализованных программ в ПБР: зрительское удовольствие, позитивное эмоциональное впечатление — это то, что является основной целью и ключевым фактором, определяющим их форму и содержание. Развлекательная функция театрализованных экскурсий доминирует над познавательной, образы прошлого здесь оказываются важнее, чем исторические факты. В этом смысле можно говорить о том, что театрализованные реконструкции не вполне достоверны, поскольку они во многом не соответствуют воссоздаваемой реальности.

В то же время они абсолютно достоверны с другой точки зрения — с точки зрения их соответствия запросам и ожиданиям музейной аудитории⁶⁸⁸. Судя по многочисленным эмоциональным откликам, театрализованные экскурсии в ПБР не просто соответствуют этим ожиданиям, но во многом превосходят их. Таким образом, лишенные *миметической* аутентичности (нацеленной на воспроизведение оригинала), они обладают

аутентичностью *прагматической*, определяемой их основной функцией, которая, судя по всему, заключается не в трансляции знания о прошлом, а в получении от него... удовольствия.

Список источников

ПМА 1 — Полевые материалы автора. Аудиозаписи экскурсий:

1: 1 — «Московский быт XVII века по „Домострою“», 28.10.2011;

1: 2 — «Московский быт XVII века по „Домострою“», 07.04.2017;

1: 3 — «Россия XVII века. Старина и новизна в повседневной жизни», 24.10.2014.

ПМА 2 — Полевые материалы автора. Планы и сценарии театрализованных экскурсий:

2: 1 — «Московский быт XVII века по „Домострою“»;

2: 2 — «Россия XVII века. Старина и новизна в повседневной жизни».

ПМА 3 — Тетрадь «Крылатые слова и выражения» (записи курьезов).

ПМА 4 — Полевые материалы автора. Анкеты 2013 года (70 анкет).

ПМА 5 — Аудиозаписи интервью: 1 — ГП (мужчина, 17 лет, посетитель), 2 — ЕЛ (женщина, 47 лет, сотрудник музея).

Сцена в музее: возможности и границы документального театра в музейном пространстве

Михаил Калужский

Из Сибири в Сибирь

Нормальная дорога есть там, где есть «Газпром». Если в районе не добывают газ, то туда нужно ехать по размокшей грязи проселка. Наше путешествие от Томска до Нарыма и обратно заняло больше трех дней. Нарым — самое известное место на территории Томской области, связанное с политической ссылкой, но все же главной целью экспедиции был Чаинский район, его центр, село Подгорное — в 286 километрах от Томска. В Чаинском районе летом 1931 года происходили события, которые в 2015 году легли в основу проекта Томского краеведческого музея «Чаинское крестьянское восстание 1931 г. (опыт документального спектакля в музее)».

В 1929 году в СССР начался финальный этап коллективизации: земля, находившаяся в частной собственности, отбиралась у крестьян, их самих сгоняли в колхозы. Самых самостоятельных и зажиточных отправляли в ссылку. Многих таких крестьян из плодородных районов Южной Сибири сослали на территорию, которая позже стала Чаинским районом Томской области. Сюда, в непролазную тайгу и болота, гнали раскулаченных с их семьями. К началу 1931 года, на второй год массовой ссылки, в тех краях было уже 40 тысяч «спецпереселенцев», как официально назывались ссыльные. Они жили в наспех построенных шалашах и землянках, работали на лесозаготовках и голодали. Смертность, особенно

детская, была очень высокой. Тем, кто работал на лесоповале, выдавали 11 килограммов муки в месяц, иждивенцам — 6,5 килограмма. Других продуктов практически не было.

Летом 1931 года спецпереселенцы восстали. Восставшие были вооружены чем придется: топорами, вилами, косами, охотничьими ружьями. Восстание разворачивалось под лозунгом: «Долой коммунизм, да здравствует вольная торговля, свободный труд и право на землю. Советской власти быть не должно, а должно быть Учредительное собрание и выборы президента»⁶⁸⁹. Восставшие смогли разоружить сотрудников ГУЛАГа на территории Чаинского района и стали двигаться в сторону Томска. Но через пять дней пришли регулярные армейские части, и восстание было — и это не метафора — потоплено в крови. Несколько сотен человек было расстреляно без суда и следствия. Выжившие были приговорены к разным срокам в лагерях ГУЛАГа или сосланы еще дальше на север⁶⁹⁰.

Потомки участников Чаинского восстания и сейчас живут в тех краях. Подгорное — большое село: почти пять тысяч человек, очень широкие улицы, основательные дома, но его население уменьшается. При этом такой термин, как «депопуляция», использовать некорректно. Демографический пик здесь пришелся на те годы, когда жители оказывались в этих местах не по своей воле.

Воображаемая историко-этнографическая карта местных жителей не имеет границ — ни административных, ни природных. Перемещения в пространстве хотя и могут наделяться исторической каузальностью, но предполагают как будто естественную, ничем не ограниченную природу демографических изменений. Пожилой человек из семьи спецпереселенцев (его отец принимал участие в Чаинском восстании) сказал мне:

- До спецпереселенцев тут староверы жили.
- Куда же они делись?

— Так ушли.
— Куда?
— В тайгу, в болота. А до них так же ушли селькупы.
Когда русские здесь стали селиться, селькупы тоже ушли.
В болота.

Подобная интерпретация местной истории связана с особенностями опыта ее рассказчиков. Потомки сосланных крестьян оказались в Подгорном вопреки естественной логике миграции жителей в пределах своей страны. История их семей, их собственная история разорваны на фрагменты — и точно так же они воспринимают историю края, ставшего для них родиной вопреки желаниям их предков.

Сторителлинг против экскурсии

Некоторые музеи, имеющие дело с историей, устроены по похожему принципу. Рассказ о прошлом в них разворачивается не столько во времени, сколько в пространстве — из зала в зал, от экспоната к экспонату. Перемещение от одного предмета к другому — или даже между мультимедийными гаджетами — не может воссоздать разорванную логику исторического повествования. Посетителю демонстрируется набор событий и фактов, аутентичность и авторитетность которых гарантированы самим статусом музея. Образ исторического повествования оказывается вне контекста, вне эмпатии, зачастую даже лишенным какого-либо сюжета. Таких музеев много, и не только в России.

Современные музейные институции, в том числе исторические музеи и музеи памяти, все чаще используют способы актуализации прошлого, раньше считавшиеся «немuseumными». В музейных и выставочных пространствах играют спектакли, проходят перформансы и квизы. Во многих музеях можно брать экспонаты в руки, использовать экраны планшетов для выбора интересующей информации, оставлять записки, которые становятся частью

экспозиции. Интерактивность и партиципаторность меняют принципы рассказа о прошлом, перенося акцент с одностороннего потребления прошлого на соучастие в его воспроизведении⁶⁹¹.

Участие аудитории не может сделать музейное «повествование» полным или более связным, но оно предполагает большую эмоциональную вовлеченность, которая невозможна без появления истории, сюжета. Музеи во всем мире, ощущая недостаточность традиционных принципов экспозиции для представления трудного прошлого, идут на эксперименты, пытаясь сместить фокус своей работы с традиционного представления набора музейных предметов на наррацию/сторителлинг.

Без этого музеи попросту потеряют свою аудиторию. Ведь музейная аудитория — это все те же люди, которых массмедиа, фильмы и сериалы приучили к тому, что любое повествование должно быть сюжетным и увлекательным. Сторителлинг — слово, стремительно теряющее свое основное значение из-за чрезмерного использования, — в музейном контексте можно определить как антоним «экскурсии» — конечно, экскурсии в ее самой простой версии: «посмотрите направо», «пройдемте в следующий зал».

Для музейных профессионалов стало очевидно, что традиционный музейный инструмент — бессюжетное перечисление предметов и фактов — не может стать средством эмоционального проживания истории. Музеи оказываются перед новым выбором — отказаться от претензии на «полноту» и «достоверность» в пользу сюжетности. Для этого приходится заимствовать те инструменты, которыми обычно пользуются литература и исполнительские искусства. И именно поэтому музеи все чаще используют театральные практики.

Вот далеко не полный список спектаклей, сыгранных в последние годы в российских музеях и выставочных пространствах или инициированных музеями: вся программа «Живые пространства» фестиваля «Территория» в 2013 году⁶⁹², многочисленные проекты Liquid Theatre (в Политехническом музее,

Центральном доме художника, Музее современного искусства «Гараж» и др.), «Не бывает нулевого риска» и «Цивилизация XX» Жудит Демоль в нижегородском Государственном центре современного искусства⁶⁹³, опера «Фиделио» Бетховена (режиссер Майкл Хант) в «Перми-36»⁶⁹⁴, опера «Два акта» (композитор и режиссер Владимир Раннев)⁶⁹⁵ в Эрмитаже, спектакли «Автобус 33» и «Уралмаш ГО» Музея истории Екатеринбурга, спектакль с куклами «И дольше века длится день» (режиссеры Антон Калипанов и Ольга Шайдулина) в Музее истории ГУЛАГа⁶⁹⁶, «Мельников. Документальная опера» Анастасии Патлай в Музее архитектуры⁶⁹⁷.

Не каждая театральная практика подходит музею. История и память, с которыми работают музеи, — идеальный материал для документального театра⁶⁹⁸. Здесь нет прямой зависимости: сегодня музей больше нуждается в нарративных практиках, чем документальный театр — в работе с новыми пространствами и источниками. Возможно, это свойство возраста институции, но справедливо и то, что куда более юный документальный театр уже совершил эволюцию от попытки транслировать «реальность как таковую»⁶⁹⁹ до более изощренных экспериментов, в значительной степени вдохновленных практиками современного искусства.

Так или иначе, театр, особенно документальный, — это идеальное средство для работы как с большой историей, так и с личными историями, несмотря на то что он был создан для других целей и живет по другим законам⁷⁰⁰. В каком-то смысле театр — это антипод музея. Театр не хранит память. Он больше похож на археологические раскопки, чем на музейную каталогизацию. Театр — это активный процесс раскрытия спрятанного и забытого, и именно это свойство делает его востребованным музеями.

Занимаясь «историческими» темами (кавычки здесь использованы намеренно: конечно же, театр работает не столько с историей, сколько с памятью) в российском культурном

и политическом контексте, документальный театр в первую очередь имеет дело с травмой трудного прошлого. Возможно, именно поэтому музеи и другие площадки, ориентированные на историю XX века, активно обращаются к документальному театру⁷⁰¹. Например, Сахаровский центр возник как музей, музейная работа и сейчас — важная часть его деятельности, и совершенно не случайно именно там в 2012 году впервые в России появилась постоянная театральная программа⁷⁰², а в 2010-м были сыграны первые спектакли.

На пути к «Восстанию»

Первым большим проектом Томского краеведческого музея, инициированным его новым директором Святославом Перехожевым, были «Сибиряки вольные и невольные»⁷⁰³. Это большой мемориальный, образовательный и исследовательский проект, начавшийся как исследование стереотипного представления о сибиряках как исключительно потомках сосланных. Постепенно «Сибиряки вольные и невольные» вышли за пределы собственно музейной экспозиции, превращаясь в краудсорсинговую базу данных о переселенцах.

Во время работы над этим проектом сотрудники Томского краеведческого музея собрали большое количество документов и свидетельств о Чаинском восстании. При этом Святослав Перехожев был убежден, что эти материалы должны быть представлены не как еще одна экспозиция, а как музейный спектакль, способный оказать на посетителя куда большее эмоциональное воздействие.

Осенью 2014 года Святослав Перехожев пригласил меня, в то время — куратора театральной программы Сахаровского центра, написать пьесу. Кроме музея в проекте принял участие Томский театр юного зрителя⁷⁰⁴, директор которого, Владимир Казаченко, активно работает с современными драматургами (что нечасто

бывает в российской провинции). Директор музея Святослав Перехожев выступал в несвойственной музейщикам роли продюсера спектакля — и совершенно в этом преуспел. В 2015 году музей получил грант Фонда Потанина⁷⁰⁵ на создание спектакля, и осенью того же года мы начали работу.

Передо мной стояла нестандартная задача: не только найти материалы, которые лягут в основу документального спектакля, но и придумать такой формат, который может быть реализован в музейном пространстве. С документами было проще: значительную часть архивных материалов, фотографии, свидетельства подготовили сотрудники музея, работавшие в тесном контакте с томскими историками. Работая в томских архивах, я нашел многие важные документы, но протоколы допросов участников восстания по-прежнему остаются закрытыми для историков, журналистов и писателей. Но так или иначе, после месяца работы в Томске у меня было достаточно материала: интервью, переписка карателей, официальные документы, воспоминания, публикации, газетные статьи 1931 года. Сейчас большинство этих материалов опубликовано на сайте филиала Томского краеведческого музея — мемориального музея «Следственная тюрьма НКВД»⁷⁰⁶.

Когда в сентябре 2015 года я приехал в Томск, мы — сотрудники музея, будущий режиссер спектакля Вячеслав Гуливицкий и я — отправились в экспедицию в те места, где летом 1931 года происходило Чаинское восстание. Люди в тех краях помнят о восстании, хотя живых свидетелей, конечно, уже не осталось. Мы нашли только одного человека 92 лет, Петра Бармина, у которого сохранились детские воспоминания об этом событии⁷⁰⁷. Многие прекрасно помнят рассказы своих родителей, дедов о восстании, но одно дело — хранить память, другое — проговаривать это прошлое вслух. Страх по-прежнему жив. В Подгорном мы разговаривали с сыном одного из спецпереселенцев, очень пожилым человеком, который живет вдвоем с женой: их дети и внуки уехали из деревни.

Он рассказывал о восстании то, что знал от родителей. В какой-то момент в комнату зашла жена и сказала: «Дед, заканчивай давай эти свои рассказы, ты не боишься, что ли? Они на камеру записывают, и неизвестно еще, что из этого выйдет!»

Совсем не случайно Святослав Перехожев позже, во время конференции «Публичная история в России: музеи для прошлого или прошлое для музеев?», сказал: «Интерпретация истории XX века, наверное, — самый сложный вопрос для современного музея, да и для всего общества. Мы уже 16 лет живем в XXI веке и никак не можем договориться, что и как происходило в прошлом столетии. Спектакль — попытка рассказать правду»⁷⁰⁸.

Сама идея поместить репертуарный спектакль в музейное пространство повлияла на содержание пьесы. Я решил, что сделать пьесу только на документальном историческом материале в этом контексте было бы, как это ни странно, слишком театральным. Переход от музея к спектаклю должен быть плавным, зритель должен погружаться в трагедию восставших постепенно. И что не менее важно, спектакль не должен быть иллюстрацией к учебнику истории — пусть даже и к его ненаписанной главе. Недостаточно просто рассказать о происшедшей 85 лет назад трагедии — нужно актуализировать разговор на болезненные исторические темы. Так пришло решение отказаться от идеи писать «историческую» пьесу, действие которой происходило бы в 1931 году. Одновременно хотелось использовать документы с их беспощадной силой и сделать так, чтобы спектакль не выглядел инородным действием в музейных залах.

В результате у текста, созданного на основе документов, появились вымышленные начало и финал, а пьеса «Восстание» стала говорить не только о восстании, но и о том, как современный музей пытается найти правильный способ для разговора о тяжелой российской истории. Получилась пьеса, которую можно было бы сыграть в музее, и это позволило режиссеру спектакля Вячеславу Гуливицкому найти такое место в пространстве музейной

экспозиции, где могли бы работать актеры.

Первой идеей было использовать построенный в одном из залов музея столыпинский вагон — в таких вагонах на протяжении нескольких десятков лет отправляли в ссылку и к местам заключения в Российской империи и СССР. Но вагон не позволял актерам (в спектакле играют Евгения Парфенова, Сергей Парфенов, Олег Стрелец, Игорь Савиных, Наталья Гитлиц) действовать свободно и одновременно ограничивал возможности зрителей. В результате в соседнем с вагоном небольшом музейном зале была построена сцена, а само пространство оборудовано профессиональным театральным светом. Такой выбор площадки в первую очередь определил то, как начинается спектакль: чтобы попасть к сцене, зрители должны пройти по залам музея и увидеть то, что стало предысторией событий, о которых идет речь в пьесе. Спектакль начинается с 15-минутной экскурсии, во время которой зрители узнают об истории вынужденных и добровольных переселений в Сибирь, заходят в столыпинский вагон, рассматривают и берут в руки личные вещи переселенцев и ссыльных. Потом они проходят в соседний зал, где смотрят спектакль, и там же по окончании действия происходит дискуссия.

Такое решение делает спектакль не просто пьесой, сыгранной в помещении музея. «Музейность» и «театральность» находят естественный баланс. Собственно спектакль в этом контексте одновременно помогает решать традиционные музейные задачи и обнаруживает способность пересоздавать музей как перформативное пространство. Очевидное достоинство этого решения — создание напряжения между образовательной задачей проекта в целом и его аффективной, эмоциональной составляющей в спектакле.

Многие документы, использованные в спектакле, были предъявлены публике впервые. Свидетельства о жизни спецпереселенцев и восстании оказывают сильное эмоциональное воздействие просто в силу своего содержания. Но будучи встроены

в сюжет «что мы знаем о восстании, чтобы рассказать о нем современникам?» и не прочитаны, а сыграны в интимном пространстве очень маленького зала, они оказывают на зрителя воздействие, которое некоторые исследователи называют вторичной травматизацией⁷⁰⁹. Это ситуация, когда знание травматического прошлого взаимодействует с эмоциональным переживанием контекста, в котором это прошлое представлено, заставляя зрителя сопереживать происходящему на сцене на телесном уровне.

Действие пьесы начинается с появления в музее молодых специалистов по музейным инновациям, которые пришли обсудить, как можно сделать экспозицию о Чаинском восстании. Один из них сразу делает селфи на фоне формы бойца Красной армии начала 1930-х годов. Сначала эксперты предлагают сделать компьютерную игру. Музейным работникам такое предложение сперва кажется слишком радикальным, но потом они соглашаются. После этого все участники разговора переодеваются в одежду начала 1930-х годов и начинают читать и разыгрывать документы, связанные с историей восстания, — по сюжету это те документы, которые можно использовать для создания игры. Эксперты задают вопросы, музейщики отвечают цитатами из документов:

КСЕНИЯ. Так там болота? Обычно, когда думаешь про Сибирь, представляешь себе тайгу.

АЛИНА. На всей территории Галкинской комендатуры от Верх-Бакчара до Панычевой на расстоянии 60 километров в радиусе — сплошная гарь выпадная, то есть все горелые леса вывалились, был сплошной валежник, пни и мелкий кустарник, местами березовые колки.

ГЛЕБ. Но мы знаем точно, где возникли спецпоселения?

АЛИНА. Спецпереселенцы были высланы с семьями и багажом. Их завозили в Бакчарский район и вообще в Нарым. Часть зимой в Бакчар, на Галку. Зимой на

подводах на Парабель, Каргасок, Васюган и дальше. Весной на пароходах. Я подробнее остановлюсь на Чаинском районе и Галкинской комендатуре, куда я был послан Сибкрайкомом партии с рядом других товарищей. В Чаинский район мы прибыли в 1931 году, в апреле месяце, вместе со спецпереселенцами. На Галкинскую комендатуру было завезено 18 000 душ людей, 700 лошадей. Коров и другого скота не было, так как там еще не было подготовлено базы для содержания скота. Были построены общие бараки, куда на первое время были размещены люди. Было завезено продовольствие, мука, зерно и кое-какие строительные материалы.

ГЛЕБ. О, отлично. Это ресурсы. Как в любой компьютерной игре.

КСЕНИЯ. Какое у спецпереселенцев хозяйство?

АЛИНА. Выдано на обзаведение трем семьям спецпереселенцев.

ДМИТРИЙ. Лошади?

АЛИНА. Две, молодые, но обе в черном теле.

ДМИТРИЙ. Коровы?

АЛИНА. Нет.

ДМИТРИЙ. Быки?

АЛИНА. Нет.

ДМИТРИЙ. Овцы?

АЛИНА. Нет.

ДМИТРИЙ. Плуги?

АЛИНА. Нет.

ДМИТРИЙ. Бороны?

АЛИНА. Нет⁷¹⁰.

В «документальной» части спектакля использованы преимущественно архивные материалы: переписка карателей в момент самого восстания, деловая корреспонденция сотрудников

НКВД и партийных органов, а также фрагменты воспоминаний членов семей повстанцев. Художник Алена Шафер использовала архивные фотографии и карты, которые проецируются на большой экран, сделанный из мятого металла, что делает изображение менее четким, менее реалистичным и тем самым подчеркивает условность происходящего, дистанцию между историей и современным музеем. В финале на этом экране появляются имена всех осужденных за участие в Чаинском восстании.

Перед финалом персонажи «Восстания» смотрят видео, снятое в деревне Бундюр, и удивляются тому, что там нет памятника восставшим — даже возле «красной школы». Ее назвали так не из-за цвета стен, а потому что возле нее победители расстреливали побежденных.

Документальный спектакль в силу своей свидетельской природы может позволить себе не разрешать конфликт, а нагнетать его, опровергая универсальность «нарративной арки»⁷¹¹. Он предполагает эмоциональное переживание, вызванное накапливаемой энергией гнева и подчеркнутым отказом от катарсического завершения. В этом есть элемент подчинения эстетики этике — или просветительской задаче, но поскольку в нашем случае спектакль существует только в музейном пространстве, это подчинение не только оправданно, но и является интегральной частью художественной задачи.

Возможно, именно взаимодействие театра с его аффективными инструментами и музея с его образовательными задачами позволяет создать паракхудожественный эффект, работающий за пределами музейных стен, в социальном поле.

Через два месяца после премьеры «Восстания» в селе Подгорном, центре Чаинского восстания, был поставлен памятник жертвам политических репрессий⁷¹².

Послесловие. Границы аффекта как границы идентичности: кризис публичного музея

Егор Исаев, Артем Кравченко

В фокусе этой книги находятся такие категории, как музей и аффект. При этом очевидными кажутся две вещи. Во-первых, аффективное (и рефлексия о нем) сегодня приобретают особую роль в самых разных сферах культуры, а не только в музейной среде. Во-вторых, аффект появился в музейном пространстве не вчера: он, можно сказать, укоренен в самой идее публичного музея, оформившегося как пространство, в котором взаимодействие с публикой должно происходить не только при помощи рациональных доводов, но и посредством эмоциональных переживаний. Почему же в сборнике мы сосредотачиваем свое внимание на той роли, которую аффект играет в музее, а не где-либо еще? И почему говорим об этом сегодня, хотя аффект для музея — не сказать чтобы новое явление?

Чтобы попытаться ответить на эти вопросы, стоит обратить внимание на компонент, который нередко упоминается в рассуждениях об определениях аффекта⁷¹³. Речь идет о важности телесного и вещественного в процессе проявления аффекта. «Аффективный поворот» начала XXI века стал результатом интереса к телесности, который впервые был артикулирован в феминистской литературе в 1990-е годы⁷¹⁴. Сергей Ушакин обращал внимание на связь последней волны исследований аффекта с «новым материализмом», сосредоточенным на изучении неодушевленных объектов и их взаимодействия с людьми. Истоки нового

материализма восходят во многом к попытке переосмыслить чрезвычайно влиятельный в конце прошлого столетия лингвистический поворот, «видевший мир исключительно сквозь призму дискурсивных решеток, нарративных стратегий и текстуальных практик»⁷¹⁵. Но можно предположить, что интерес к предметности и материальности имеет в качестве своих причин не только эпистемологические проблемы, но и существование сегодня в обществе большой неопределенности, изменчивости в представлениях о роли и месте *предметов*.

Музей с его отчетливым интересом к вещи (в первую очередь экспонату) кажется тем институтом, где отношение к материальному предмету и аффективное находятся на чрезвычайно близком расстоянии друг к другу. Именно это и делает музей особенно интересным пространством для изучения аффекта. Впрочем, соседство материального и аффективного в музее вовсе не подразумевает существования устойчивости и единообразия. Во всяком случае, не сегодня. Достаточно вспомнить, насколько поразному в статьях этого сборника описывается роль предметов в современных музеях: от ситуации, когда «в экспозиции не был представлен ни один музейный предмет в классическом понимании» (Янковская), до положения дел, при котором «главным проводником информации стали сами музейные предметы» (Чуйкина).

Существует устоявшееся понятие музея, которое в первую очередь определяет этот культурный институт как продукт эпохи Просвещения — «появление музеев означало появление у „культура рациональных истин“ своих собственных „храмов“»⁷¹⁶. Но говорить о просвещенческом проекте как единственном контексте появления музеев было бы явным упрощением. Как отмечает Владимир Дукельский, «другим источником формирования музейного подхода к истории был противостоящий просветительству романтизм конца XVIII — начала XIX в.»⁷¹⁷. Этот факт имеет большое значение для формирования репрезентаций прошлого

в музеях. Особенно если учесть, что становление исторических экспозиций публичных музеев не могло не испытать влияния подъема национальных движений и романтического национализма XIX века. Примечательно и то, что первым большим публичным музеем становится Лувр. Происходит это в 1793 году, то есть в момент революционного подъема, апеллирующего не только к просвещенческим ценностям, но и к представлению о единой французской нации. В этом контексте показательно формирование первой *постоянной* экспозиции Лувра. Если во время революционных событий их участники приносили в объявленное музейным пространство Лувра (и таким образом музеефицировали) разнообразные предметы, еще вчера бывшие предметами сопротивления, и таким образом играли роль в создании (временной) экспозиции, то создаваемая после революции постоянная экспозиция формировалась уже централизованно, с вовлечением представителей власти, что несло четкое послание будущим посетителям музея⁷¹⁸.

Итак, в образах прошлого, создаваемых музеями на протяжении последних столетий, существенное место отводилось конструированию национальной идентичности. Само открытие публичных музеев, как справедливо замечает в своей статье Дарья Хлевнюк, было актом демократизации культуры и через доступ к культурному достоянию способствовало формированию национального сообщества. Это значит, что музеи помогли проложить путь и к связанному с нацией аффективному переживанию, ведь национальное чувство основано не столько на рациональных доводах, сколько на ощущениях, чувствах сопричастности и принадлежности. Как писал Бенедикт Андерсон, в патриотизме «всегда присутствует элемент аффективного воображения», а «музеи и музеизирующее воображение в глубине своей политичны»⁷¹⁹.

В статье Дарьи Хлевнюк подробно рассматривается место аффекта в музеях памяти, появившихся в разных уголках мира

в последние десятилетия. Связанные с формами коллективной (и наднациональной по своему характеру) памяти, которые сформировались после Второй мировой войны, эти музеи существенно отличаются от более «традиционных» (и тесно связанных с национальными формами коллективной памяти) исторических музеев. Одно из важных различий как раз и заключается в том, что музеи памяти активно «используют разные средства для того, чтобы вызвать у посетителей эмоции».

Возможно, бóльшая нацеленность на эмоциональное воздействие в музеях памяти может быть объяснена не только тем, что после трагедий Второй мировой войны оптимистическое просвещенческое преклонение перед разумом кажется невозможным. Существенно и то, что эти музеи, апеллируя к принципу «никогда снова», делают ключевой для себя именно моральную функцию и через нее пытаются более убедительно легитимировать свое право на аффект. На этом фоне контекст героической национальной истории часто выглядит менее драматичным и гораздо сильнее связан с задачами просвещения. Как показала в своей статье Софья Чуйкина, в современной России музеи даже могут смягчать идущий от центральных властей дискурс, «придав[ая] ему эстетику и „человеческое лицо“». Это, впрочем, не снимает вопрос о том, кто и почему имеет право на аффект в музее. Достаточно ли просто апеллировать к принципу «никогда снова»? И если да, то где провести границу между теми событиями, к которым этот принцип — а значит, и инструменты аффективного воздействия — применим, и теми, в отношении которых он неуместен?

Но не стоит недооценивать влияние аффективного в тех музеях, которые апеллируют к национальным образам прошлого. Статья Павла Куприянова в этом сборнике наглядно демонстрирует, как театральная инсценировка в музейном пространстве проявляет мощный идентификационный потенциал музея, материалы которого посвящены весьма отдаленному прошлому, а форма

подачи музейных предметов выглядит довольно привычной. При этом автор приходит к выводам о том, что эмоциональное отношение к прошлому ведет к «игнорированию культурной инаковости» и, более того, создает условия для «прагматической аутентичности», основная функция которой заключается «не в трансляции знания о прошлом, а в получении от него... удовольствия». Стоит оговорить, что сами аффекты внутри музеев вовсе не равнозначны — они могут быть акцентированы как на получении «удовольствия» от узнавания и исчезновения инаковости, так и, например, на ощущениях, связанных с сочувствием и сопереживанием (как во многих музеях памяти).

В сфере музейного дела давно и много говорят о проблеме соотношения в экспозиции развлекательного и просветительского компонентов, нередко даже о «смене коммуникативной модели музея»⁷²⁰. Речь при этом не о каких-то локальных изменениях, касающихся роли и места музея, а о «переформатировании сложившейся музейной парадигмы». То есть налицо «масштабный кризис модели музея», который подробно и многогранно описывает в своей статье Зинаида Бонами, трактуя его как конфликт «политики смысла» и «политики аффекта».

Этот конфликт имеет множество причин: от кризиса национального строительства до кризиса репрезентаций, от цифровой революции до торжества консюмеризма. Попытаться описать их все было бы с нашей стороны чересчур самонадеянно. Но важно обратить внимание на одну черту данного конфликта.

Хотя главным проявлением кризиса современного музея является падение посещаемости, это вовсе не ключевая его характеристика. Не секрет, что и раньше «музеи открывались, закрывались»⁷²¹, при этом вовлечение людей в их жизнь не обязательно было более глубоким и массовым по сравнению с сегодняшним днем. Невозможно достаточно полно описать исток этого кризиса и только через разговор об отказе от просвещенческих идеалов — хотя бы потому, что идеи Просвещения

вовсе не были единственным истоком формирования музейной парадигмы. Аффективные воздействия в пространстве музея сами по себе тоже явно не новы. Более того, они уже переживали периоды исследовательского интереса — такие, как описанный в статье Марии Силиной рост музееведческих исследований на эту тему в постреволюционную эпоху в СССР (которые, к слову, тогда вряд ли противопоставлялись просвещенческому пафосу).

Нам кажется, что масштаб нынешнего кризиса музеев можно увидеть, только если исходить из того, что в его основе лежит стремительное и значительное изменение человека, приходящего в музей. И дело не просто в том, что появляется «новый культурный потребитель» с особыми желаниями и интересами. Речь о том, что меняется сам принцип отношения этого человека к предметному миру. Скомпрометированность просвещенческих идей и лишенное однозначности положение аутентичного предмета внутри музейной экспозиции привели к сложной ситуации. Как пишет Мария Майстровская, «экспозиционное построение формируется и развивается как общепринятая для восприятия нашего времени визуально-вербальная действующая система»⁷²². А что, если эта визуально-вербальная система становится все более расплывчатой, ускользающей и неясной? Посетитель музея оказывается все менее заинтересован в собственном просвещении; все менее предсказуемы становятся его реакции на экспозицию — реакции, еще некоторое время назад казавшиеся легко прогнозируемыми и неизбежными. В этом смысле все большая инструментализация аффективных практик в музее — это не только эксперимент (нередко весьма результативный) с целью добиться нового эффекта, но и попытка вернуть утраченную модель прогнозируемого поведения посетителя.

Иными словами, проблема в том, что музейный кризис вызван не только сложностями в дихотомии «просвещение — развлечение», но и неопределенностью во взаимодействии посетителя с предметом в принципе. А ведь для многих представителей

музейного сообщества «музейные предметы — это, безусловно, главное, что составляет язык музея»⁷²³. Это вполне естественно, ведь музеи — институты, восходящие к коллекциям уникальных предметов.

Взаимодействие с экспозицией в пространстве музея тесно связано с опытом взаимодействия вне его стен. Опять же не новость, что «вместе с общим образом жизни человеческой общности меняется также и чувственное восприятие человека»⁷²⁴. Но важно, насколько *быстрее* начинает меняться восприятие в последнее время. Сегодня люди совершенно по-иному, даже чем несколько десятилетий назад, могут взаимодействовать с предметами — и это существенно влияет также на восприятие музейных пространств, «вынуждая» эти пространства постоянно приспосабливаться к ожиданиям посетителей. Призыв в духе «Do play!», который не так давно было сложно представить в музее, сегодня становится все более обычным и уже возникает в виде табличек на выставках.

Два наиболее очевидных компонента, оказывающих влияние на массовое восприятие предметов, — это стремительный рост консюмеризма и цифровая революция. Консюмеризм не может не способствовать падению интереса к каждой отдельной вещи как таковой, а цифровая революция кардинально меняет наши представления об аутентичности. Два этих процесса, по сути, реорганизуют отношение субъекта к предмету. В этом смысле в современном обществе ценность предмета как такового уменьшается, в то время как ценность ощущения от соприкосновения с предметом увеличивается, а информация о предмете становится куда доступнее.

При этом похоже, что и консюмеризм, и цифровая революция влияют на людей вполне в духе тенденции, которая по Беньямину может быть описана как распад ауры⁷²⁵. Существенно также, что Беньямин указывал на связь ауры с ритуалом — сначала магическим, потом религиозным, а затем и секуляризованным.

Музей в подобном описании выглядит одним из пространств секуляризованного ритуала, но роль и важность «храма муз» становятся для многих все менее очевидными. Впрочем, мы вовсе не утверждаем, что исчезновение ауры предметов — это неизбежность. Скорее мы говорим о том, что эта «аура» претерпевает изменения. К тому же обилие вещей и их дешевизна могут иметь и обратный эффект — потребность в пространстве, которое содержало бы особенно ценные, отличающиеся от обыденных предметы. В свою очередь, стремительная цифровизация может приводить к более трепетному отношению к уже успевшим забыться аналоговым формам вещей (об этом пишет в своей статье Роман Абрамов).

Речь не идет о том, чтобы рассматривать потенциальных посетителей музеев как некую гомогенную массу. Скорее наоборот, в условиях стремительного изменения «чувственного восприятия человека» у разных людей это восприятие может различаться все заметнее (из-за принадлежности к разным возрастным, социальным и другим группам). Прекрасная иллюстрация этого — то, какими разными способами, пытаясь организовать взаимодействие с посетителями, музеи обустривают выставочные пространства, посвященные прошлому (вынесем за скобки вневыставочные активности музеев).

Прежде всего, конечно, надо сказать о бурно развивающихся по всему миру мультимедийных исторических музеях и выставках. В России это такие громкие проекты последних лет, как Ельцин Центр в Екатеринбурге, Еврейский музей и центр толерантности в Москве, Государственный музей истории ГУЛАГа и другие. Эти примеры, безусловно, могут послужить иллюстрацией глобального процесса проникновения цифровых элементов в музейные и, шире, публичные пространства. Такие проекты, как «Айвазовский, Ван Гог и Сальвадор Дали — Ожившие полотна», «Климт — Ожившие полотна», «Дали — „Живые сны“», «От Моне до Малевича. Великие модернисты» и другие⁷²⁶, активно осваивают новые формы диалога

с посетителем посредством «движущийся классики», являясь, по сути, предтечей новых пространств, в которых само помещение будет лишь формой для последующего цифрового преобразования, то есть пространством виртуального мира.

В этом смысле еще более радикальным вариантом становится полная «виртуализация» музейных проектов — (вос)создание музейных пространств онлайн. Лувр, лондонская Национальная галерея, Эрмитаж, Национальный музей естественной истории в Вашингтоне и многие другие музеи уже создали цифровые виртуальные туры по своим выставочным пространствам. Google Art Project запустил 184 виртуальных тура по различным музеям при помощи технологии съемки в 360°⁷²⁷. Пользователь может путешествовать по этим пространствам при помощи как дисплея своего цифрового устройства, так и очков виртуальной реальности.

Правда, есть и ровно противоположные проекты (чаще всего созданные добровольцами), представляющие собой коллекции предметов, лишенные какой-либо отчетливой экспозиционной структуры. В некотором смысле здесь можно увидеть возвращение от собственно музейной логики к логике коллекционирования. Яркий пример подобного музея — Музей индустриальной культуры — подробно рассмотрен в статье Романа Абрамова. Автор описывает такое пространство как место, «где исчезает привычная иерархия с экспертной позицией профессиональных музейщиков и посетителей, но происходит совместное эмоциональное освоение прошлого через взаимодействие с предметами оттуда».

Характерно, что приведенные выше примеры могут быть описаны как находящиеся за пределами музейной работы в ее привычном понимании, в том числе как *постмузей*, о котором пишет в своей статье Зинаида Бонами. Не случайно даже само слово «музей» используется сейчас все реже. Так, один из самых масштабных (и спорных) выставочных проектов России последних лет — «исторический парк» «Россия — моя история». Экспозиции этого «исторического парка» почти полностью лишены музейных

экспонатов, в значительной степени опираются на мультимедийные средства и тиражируются (с некоторыми изменениями) в разных городах страны⁷²⁸. Впрочем, отсутствие музейных предметов не всегда предстает непреодолимым препятствием для музейного статуса учреждений. Можно вспомнить пример из статьи Галины Янковской, когда «PERMM был назван музеем, хотя на момент официальной регистрации не имел ни коллекции, ни фондовой инфраструктуры».

Так что «новая музеология», которой касаются несколько авторов этого сборника, сегодня уже оказывает ощутимое влияние на восприятие музея как довольно гибкой институции. Это тем не менее не только не снимает вопросы, связанные с ролью аутентичности предметов и пространств в музейных проектах, но и делает их более острыми. Речь не столько о границе музейного и немuseumного, сколько о том, насколько аутентичный предмет и аутентичное пространство важны для взаимодействия людей с прошлым. Фиксирующей много важных точек напряжения в этой сфере кажется статья Веры Дубиной. Автор не подвергает сомнению, что для музеев памяти основной задачей является именно «зацепить за живое», но акцентирует внимание на том факте, что «на этом пути таится много ловушек». Одной из них становится отказ от аутентичности пространства, что, по мнению Дубиной, недопустимо, поскольку именно «аутентичность места [позволяет] сохранить эмоциональную связь» с трагическим прошлым.

Таким образом, вопросы нынешнего кризиса — это не только вопросы о сохранении музея как культурной институции или возможности утраты его связи с аутентичным, но и вопрос о рождении новых форм аффективного воздействия, механизмы которых нам еще мало понятны. Сегодня мы, кажется, можем наблюдать только их контуры. Например, такие, которые очерчены в анализе Музея советских игровых автоматов, сделанном Романом Абрамовым. Автор приходит к выводу о том, что «магия

электронно-механических игровых автоматов» кроется «в постепенно исчезающей материальности досуга, его уходе в пространство компьютерных сетей и виртуальной реальности», в результате чего посетитель, оказавшись в музее, испытывает особую материально-предметную «магию впечатлений».

Вряд ли можно было представить и понять такую «магию» еще тридцать лет назад — просто потому, что настолько привычного опыта взаимодействия с мультимедийной реальностью, которая стала неотъемлемой частью жизненного опыта многих современных посетителей музеев, тогда просто не существовало. Новый опыт рождает нового посетителя, а новый посетитель заставляет музеи искать новые формы взаимодействия с собой. Изменения, которые будут порождены этим поиском (если он окажется успешным и это позволит привлекать все больше посетителей), не только приспособят музей к новым условиям, при которых просвещенческий компонент будет вытеснен аффективным, но и трансформируют его.

В общем-то, этот процесс уже идет. Стремительная трансформация музея в XXI веке изменила эту институцию настолько, что говорить о ней как о публичном музее времен национального строительства становится практически невозможно. При этом дело не в том, какие именно идентичности и «уроки» музеи задумывают создать, опираясь на новые формы воздействия на аудиторию. Даже если внешне эти идентичности будут напоминать существовавшие до них — по своему характеру они точно будут иными, нежели те, что производил публичный музей, порожденный просвещенческим проектом, романтизмом и нациестроительством ушедших эпох. По сути, это является симптомом неизбежного изменения или пересборки тех идентичностей, в производстве которых музей участвовал. Возрастающая роль аффекта внутри музейных стен не только является реакцией на происходящий кризис публичного музея, но и позволяет скрыть болезненный процесс трансформации его

отношения к прошлому и нарративу — процесс, вызванный в первую очередь тем, что музей в XXI веке остается жертвой собственного определения.

Об авторах

Абрамов Роман — кандидат социологических наук, доцент Национального исследовательского университета «Высшая школа экономики» (НИУ ВШЭ), старший научный сотрудник Федерального научно-исследовательского социологического центра Российской академии наук (ФниСЦ РАН). Адрес: 101000, Москва, ул. Мясницкая, д. 11. E-mail: rabramov@hse.ru.

Бонами Зинаида — советский и российский музейный работник и музеолог, куратор и организатор художественных и литературных выставок, автор музееведческих публикаций по проблемам музейной коммуникации и семиотики музея. Заместитель директора Государственного музея изобразительных искусств им. А. С. Пушкина (2001–2015). E-mail: bonamizinaida@gmail.com.

Гаврилова Софья — кандидат географических наук, докторант Оксфордского университета, художник. Адрес: Christ Church, St. Aldates, OX1 1DP, Oxford, United Kingdom. E-mail: gavrilova.sofia@gmail.com.

Дубина Вера — кандидат исторических наук, доцент Московской высшей школы социальных и экономических наук (МВШСЭН), референт по вопросам истории и гражданского общества Фонда им. Фридриха Эберта в Москве. Адрес: 109028, Москва, Яузский б-р, д. 13, стр. 3. E-mail: vera.dubina@gmail.com.

Завадский Андрей — MA in Public History, научный сотрудник и докторант Института медиа и коммуникаций Свободного университета Берлина, преподаватель Московской высшей школы социальных и экономических наук (МВШСЭН). Адрес: Freie Universität Berlin, Institut für Publizistik- und Kommunikationswissenschaft, Garystrasse 55, 14195, Berlin,

Deutschland. E-mail: a.zavadski@fu-berlin.de.

Исаев Егор — MA in Public History, преподаватель Национального исследовательского университета «Высшая школа экономики» (НИУ ВШЭ). Адрес: 109028, Москва, Хитровский пер., д. 2/8, стр. 5. E-mail: emisaev@hse.ru.

Калужский Михаил — драматург, журналист. Живет в Берлине. E-mail: mkaluzhsky@gmail.com.

Кондаков Александр — кандидат социологических наук, исследователь Александровского института Университета Хельсинки, научный сотрудник Центра независимых социологических исследований (ЦНСИ). Адрес: PL 42 (Unioninkatu 33), 00014, Helsingin yliopisto. E-mail: alexander.kondakov@helsinki.fi.

Кравченко Артем — MA in Public History, преподаватель Московской высшей школы социальных и экономических наук (МВШСЭН), преподаватель Российской академии народного хозяйства и государственной службы при Президенте РФ (РАНХиГС). Адрес: 119571, Москва, пр. Вернадского, д. 82. E-mail: artemioskravchenko@gmail.com.

Куприянов Павел — кандидат исторических наук, старший научный сотрудник Института этнологии и антропологии Российской академии наук (ИЭА РАН). Адрес: 119991, Москва, Ленинский пр., д. 32-а. E-mail: kuprianov-ps@yandex.ru.

Лидерман Юлия — кандидат культурологии, доцент Института общественных наук Российской академии народного хозяйства и государственной службы при Президенте РФ (ИОН РАНХиГС), старший научный сотрудник Лаборатории историко-культурных исследований Школы актуальных гуманитарных исследований РАНХиГС. Адрес: 119606, Москва, пр. Вернадского, д. 82. E-mail: yulia.liderman@gmail.com.

Рождественская Елена — доктор социологических наук, кандидат философских наук, профессор Национального исследовательского университета «Высшая школа экономики» (НИУ ВШЭ), ведущий научный сотрудник Федерального научно-

исследовательского социологического центра Российской академии наук (ФНИСЦ РАН). Адрес: 101000, Москва, ул. Мясницкая, д. 11. E-mail: erozhdestvenskaya@hse.ru.

Савицкая Алиса — куратор, начальник Отдела выставок Волго-Вятского филиала Государственного центра современного искусства в составе РОСИЗО. Адрес: 603082, Нижний Новгород, Арсенал, Кремль, корп. 6. E-mail: a.savitskaya@ncca.ru.

Силина Мария — кандидат искусствоведения, старший научный сотрудник Научно-исследовательского института теории и истории изобразительных искусств Российской академии художеств (НИИ РАХ). Адрес: 119034, Москва, ул. Пречистенка, д. 21. E-mail: silina.maria@gmail.com.

Склез Варвара — MA in Public History, магистр культурологии, преподаватель Института общественных наук Российской академии народного хозяйства и государственной службы при Президенте РФ (ИОН РАНХиГС), научный сотрудник Лаборатории историко-культурных исследований Школы актуальных гуманитарных исследований РАНХиГС, преподаватель Московской высшей школы социальных и экономических наук (МВШСЭН). Адрес: 119606, Москва, пр. Вернадского, д. 82. E-mail: varvar.sk@gmail.com.

Суверина Катерина — MA in Public History, магистр культурологии, координатор международной издательской программы Музея современного искусства «Гараж», преподаватель Московской высшей школы социальных и экономических наук (МВШСЭН). Адрес: 115093, Москва, ул. Большая Серпуховская, д. 31, корп. 9. E-mail: nerevusss@gmail.com.

Тартаковская Ирина — кандидат социологических наук, старший научный сотрудник Федерального научно-исследовательского социологического центра Российской академии наук (ФНИСЦ РАН). Адрес: 117218, Москва, ул. Кржижановского, д. 24/35, корп. 5. E-mail: i_tartakovskaya@mail.ru.

Хлевнюк Дарья — социолог, докторант Университета штата Нью-Йорк в Стоуни-Брук. Адрес: Department of Sociology, State

University of New York at Stony Brook, Stony Brook, NY 11794–4356, USA. E-mail: daria.khlevnyuk@stonybrook.edu.

Чуйкина Софья — кандидат социологических наук, доцент кафедры славистики Университета Париж VIII, сотрудник Института социальных исследований политики (Institut des Sciences sociales du Politique). Адрес: Université Paris VIII Vincennes — Saint-Denis, Département d'études slaves, 2 Rue de la Liberté, 93526, Saint-Denis, CEDEX 02, France. E-mail: sofia.tchouikina@gmail.com.

Янковская Галина — доктор исторических наук, профессор Пермского государственного национального исследовательского университета (ПГНИУ), руководитель отдела по научным исследованиям Музея современного искусства PERMM. Адрес: 614990, Пермь, ул. Букирева, д. 15. E-mail: yank64@yandex.ru.

1

См., например, берлинский музей Hamburger Bahnhof – Museum für Gegenwart (<https://www.smb.museum/museen-und-einrichtungen/hamburger-bahnhof/home.html>), что на русский традиционно переводится как «Гамбургский вокзал – Музей современности», но правильно было бы перевести как «Музей настоящего», или Muzeum Współczesne («Музей современности», <http://muzeumwspolczesne.pl>) во Вроцлаве.

2

Arnold-de Simone S. Mediating Memory in the Museum: Trauma, Empathy, Nostalgia. Basingstoke; New York: Palgrave Macmillan, 2013; *Hansen-Glucklich J.* Holocaust Memory Reframed: Museums and the Challenges of Representation. Piscataway, New Jersey: Rutgers University Press, 2014; *Crane S. A. (ed.)* Museums and Memory (Cultural Sitings). Palo Alto, California: Stanford University Press, 2000; *Sontag S.* Regarding the Pain of Others. Paris: Presses Universitaires de France, 2003; *Williams P.* Memorial Museums: The Global Rush to Commemorate Atrocities. Oxford; New York: Berg Publisher, 2007.

3

Macdonald S. Theorizing Museums: An Introduction // Macdonald S., Fyfe G. (eds) *Theorizing Museums: Representing Identity and Diversity in a Changing World*. Oxford: Blackwells, 1996. P. 1–16. См.: *Ames M. M. Museums in the Age of Deconstruction* // Anderson G. (ed.) *Reinventing the Museum: Historical and Contemporary Perspectives on the Paradigm Shift*. Oxford: AltaMira Press, 2004. P. 80–98; *Завадский А. Память, молчи?* // Colta.ru. 2018. 19 февраля / <https://www.colta.ru/articles/specials/17352>; см. также статью Галины Янковской в данном сборнике.

4

Message K. New Museums and the Making of Culture. Oxford: Berg, 2006.

5

Arnold-de Simine S. Mediating Memory in the Museum.

6

Ibid. P. 10. См. также: *White H. Historiography and Historiophoty // The American Historical Review. 1988. № 93 (5). P. 1193–1199.*

7

Дебор Г. Общество спектакля. М.: Логос, 1999; см. также статью Зинаиды Бонами в данном сборнике.

8

Bennett T. The Birth of the Museum: History, Theory, Politics. London; New York: Routledge, 1995. P. 35–36.

9

См., например: *Bennett T.* The Birth of the Museum; *Duncan C.* Civilising Rituals: Inside Public Art Museums. London; New York: Routledge, 1995; *Sherman D. J., Rogoff I. (eds)* Museum Culture: Histories, Discourses, Spectacles. London: Routledge, 1994.

10

Фуко М. Надзирать и наказывать. Рождение тюрьмы. М.: Ад
Маргинем Пресс, 1999.

11

Bennett T. The Birth of the Museum. P. 21, 87, 69. См. также статью Елены Рождественской и Ирины Тартаковской в данном сборнике.

12

Bazin G. The Museum Age. New York: Universal Press, 1967. P. 169.

13

Bennett T. The Birth of the Museum. P. 76.

14

Андерсон Б. Воображаемые сообщества. Размышления об истоках и распространении национализма. М.: Канон-Пресс-Ц; Кучково поле, 2001.

Arnold-de Simine S. Mediating Memory in the Museum. P. 7.

16

Ассман А. Длинная тень прошлого: Мемориальная культура и историческая политика. М.: Новое литературное обозрение, 2014. С. 46–50, особенно с. 49.

17

Edson G. Ethics // Edson G. (ed.) Museum Ethics. New York: Routledge, 1997. P. 2–15.

Arnold-de Simone S. Mediating Memory in the Museum. P. 10.

19

Ibid. См. также: *Vergo P.* The New Museology. London: Reaktion Books, 1989; *Witcomb A.* Re-Imagining the Museum: Beyond the Mausoleum. London: Routledge, 2003.

20

Ассман А. Распалась связь времен? Взлет и падение темпорального режима Модерна. М.: Новое литературное обозрение, 2017.

21

То есть, по Франсуа Артогу, «форма восприятия времени, которое нейтральным образом измеряет и ритмизирует время, а также ритмизирует прошлое как череду значимых структур» (*Hartog F. Time, History, and the Writing of History // Torstendahl R., Veit-Brause I. (eds) History-Making. The Intellectual and Social Formation of a Discipline. Stockholm: Almqvist and Wiksell, 1996. P. 96; цит. по: Ассман А. Распалась связь времен? С. 15*). Ассман, рассуждающая из более широкой, чем позиция историка, перспективы, «говорит о темпоральном режиме культуры», понимая под ним «рамочную структуру, которая мобилизует одни ценности, желания и надежды, но... исключает другие» (*Ассман А. Распалась связь времен? С. 85–86*).

22

Завадский А. Время сломалось (о книге Алейды Ассман «Распалась связь времен? Взлет и падение темпорального режима Модерна») // Colta.ru. 2017. 14 августа / <https://www.colta.ru/articles/literature/15671>.

Hoskins A. (ed.) Digital Memory Studies: Media Pasts in Transition.
New York; London: Routledge, 2018.

24

Gumbrecht H. U. Our Broad Present: Time and Contemporary Culture. New York: Columbia University Press, 2014 (2010); *Hartog F.* Regimes of Historicity. Presentism and Experiences of Time. New York: Columbia University Press, 2016 (2003).

25

Ассман А. Распалась связь времен? С. 212–224. Здесь с. 219.

Лотман Ю., Успенский Б. Роль дуальных моделей в динамике русской культуры // Ученые записки Тартуского государственного университета. 1977. Вып. 414 (Труды по русской и славянской филологии. Т. 28). С. 3–36. (Цит. по: *Ассман А.* Распалась связь времен? С. 220.)

Исаев Е. Публичная история в России: научный и учебный контекст формирования нового междисциплинарного поля // Вестник Пермского университета. Серия: История. 2016. № 2 (33). С. 7–13.

Завадский А., Исаев Е., Кравченко А., Склез В., Суверина Е.
Публичная история: между академическим исследованием
и практикой // Неприкосновенный запас. 2017. № 2. С. 22–34 /
<http://magazines.russ.ru/nz/2017/2/publichnaya-istoriya-mezhdu-akademicheskim-issledovaniem-i-prak.html>.

Там же.

Там же.

Arnold-de Simone S. Mediating Memory in the Museum. P. 8. См. также: *Ames M. M.* Museums in the Age of Deconstruction; *Hooper-Greenhill E.* Museums and the Shaping of Knowledge. New York: Routledge, 1992.

Altshuler B. The Avant-Garde in Exhibition: New Art in the 20th Century. New York: Harry N. Abrams, Inc., 1994. См. также: *Обрис* Х.-У. Краткая история кураторства. М.: Ад Маргинем Пресс, 2012.

Franco B. Public History and Memory: A Museum Perspective. The Public Historian. 1997. Vol. 19. № 2 (Spring). P. 65, 66. Курсив наш. — *Авт.*

Arnold-de Simine S. Mediating Memory in the Museum. P. 44–53.

См. известное эссе на эту тему американского историка Дэвида Глассберга: *Glassberg D. Public History and the Study of Memory // The Public Historian. 1996. Vol. 18. № 2. P. 7–23*, а также результаты посвященного этому эссе круглого стола с участием Дэвида Лоуэнталя, Майкла Фриша, Майкла Каммена и других известных историков: *Roundtable: Responses to David Glassberg's «Public History and the Study of Memory» // The Public Historian. 1997. Vol. 19. № 2. P. 30–72*.

36

См., например: *Assmann A. Cultural Memory and Western Civilization: Functions, Media, Archives. Cambridge: Cambridge University Press, 2012; Erll A. Memory in Culture. Basingstoke; New York: Palgrave Macmillan, 2011; Erll A., Nünning A. (eds) in collaboration with Young S. B. A Companion to Cultural Memory Studies. Berlin; New York: De Gruyter, 2010.*

Ассман А. Длинная тень прошлого. См. также: *Завадский А.* Нам нужна своя Ассман // Журнал исследований социальной политики. 2015. Т. 13. № 3. С. 501–508.

Завадский А. Время сломалось.

Миллер А., Липман М. (ред.) Историческая политика в XXI веке.
Сб. ст. М.: Новое литературное обозрение, 2012.

40

Rothberg M. Multidirectional Memory. Remembering the Holocaust in the Age of Decolonization. Stanford, California: Stanford University Press, 2009.

41

Arnold-de Simine S. Mediating Memory in the Museum. P. 9–10. См. также: *Message K.* New Museums and the Making of Culture. Oxford: Berg, 2006.

42

Конференция «Публичная история в России: музеи для прошлого или прошлое для музеев?» была организована Лабораторией публичной истории, созданной в 2016 году редакторами этого сборника, а также Егором Исаевым и Артемом Кравченко (см. «Послесловие»). Конференция прошла 15–17 июня 2017 года при поддержке Комитета гражданских инициатив, Фонда им. Фридриха Эберта (Россия) и Музея современного искусства «Гараж». Подробнее о Лаборатории публичной истории см.: <http://publichistorylab.ru>.

43

См. подробнее на сайте МВШСЭН:
www.msses.ru/about/faculties/129.

См. подробнее: *Завадский А., Исаев Е., Кравченко А., Склез В., Суверина Е.* Публичная история.

Миллер А., Липман М. (ред.) Историческая политика в XXI веке.

46

Миллер А. Россия: власть и история // Pro et Contra. 2009. № 3–4.
С. 8.

Комиссия прекратила свое существование в 2012 году. См. подробнее: Указ Президента Российской Федерации от 15 мая 2009 г. № 549 «О Комиссии при Президенте Российской Федерации по противодействию попыткам фальсификации истории в ущерб интересам России» // Российская газета. 2009. 20 мая / <https://rg.ru/2009/05/20/komissia-dok.html>.

Миллер А. Политика памяти в России. Роль негосударственных агентов // Гефтер: интернет-журнал. 2017. 30 января / <http://gefter.ru/archive/20967>.

49

Официальный сайт РИО: <https://historyrussia.org/>; официальный сайт РВИО: <https://rvio.histrf.ru/>.

50

См. о Вольном историческом обществе на сайте Комитета гражданских инициатив: <https://komitetgi.ru/projects/1316/#1>.

51

Предложения об учреждении общенациональной государственно-общественной программы «Об увековечении памяти жертв тоталитарного режима и о национальном примирении» // Российская газета. 2011. 7 апреля / <https://rg.ru/2011/04/07/totalitarizm-site.html>.

«Наряду с предложениями об увековечении памяти жертв репрессий и другими формами коммеморации (памятники, музеи, исследовательские центры, государственные памятные даты), проект предусматривал также конкурс на разработку нового учебника истории, государственную поддержку академических исследований этой проблематики. Проект предлагал также важные политические и правовые шаги — юридическую оценку преступлений коммунистического режима, их политическое осуждение. С точки зрения нашей темы важно, что в рамках этой инициативы экспертные ресурсы „Мемориала“ были вовлечены в деятельность Постоянной комиссии по исторической памяти Совета при Президенте РФ по развитию гражданского общества и правам человека». См. подробнее: *Миллер А.* Политика памяти в России; Постановили: изменить сознание // РИА Новости. 2011. 18 апреля / <https://ria.ru/authors/20110418/365668092.html>.

В 2014 году Министерство культуры решило, что программа неоправданно раздута, а по мнению Минкомсвязи, заявленной тематике «уже уделяется достаточное внимание соответствующими ведомствами и структурами гражданского общества», а реализация проекта «может повлечь излишний формализм и неоправданные бюджетные траты». См. подробнее: От редакции: Трудная память // Ведомости. 2014. 27 июня / <https://www.vedomosti.ru/newspaper/articles/2014/06/27/trudnaya-pamyat>. 9 марта 2016 года закон был скорректирован. См. подробнее: Федеральный закон от 9 марта 2016 г. № 67-ФЗ «О внесении изменений в отдельные законодательные акты Российской Федерации в связи с увековечением памяти жертв политических репрессий» // Гарант.ру. 2016. 9 марта / <http://www.garant.ru/hotlaw/federal/701251>.

О разнице между исторической политикой и политикой памяти
см.: *Миллер А.* Россия: власть и история // Pro et Contra. 2009. № 3–4.
С. 8.

Официальный сайт движения: <http://parad-msk.ru/history>.

56

Владимир Мединский о фильме «Смерть Сталина»: «Есть нравственная граница между критическим анализом истории и глумлением над ней» // Комсомольская правда (Казань). 2018. 23 января / <https://www.kazan.kp.ru/daily/26785/3819300>.

57

В период подготовки сборника музей был закрыт на реконструкцию. Обновленная экспозиция «ГУЛАГ в судьбах людей и истории страны» открылась 11 декабря 2018 года. См. сайт Музея истории ГУЛАГа: <http://www.gmig.ru>.

Гизен А., Завадский А., Кравченко А. Между рабским трудом и социалистическим строительством: Заметки о том, как в экспозициях некоторых российских музеев репрезентирован труд заключенных ГУЛАГа // Новое литературное обозрение. 2016. № 6 / <http://magazines.russ.ru/nlo/2016/6/mezhdu-rabskim-trudom-i-socialisticheskim-stroitelstvom.html>. См. также статью Веры Дубиной.

59

Селин А. Музей из «Википедии». Почему в Петербурге популярна вульгарная история // РБК. 2017. 19 декабря / https://www.rbc.ru/spb_sz/19/12/2017/5a38de299a7947fbdda11bfa.

Болтунова Е. Пространство (ушедшего) героя: образ лидера, историческая память и мемориальная традиция в России (на примере Ельцин-центра) // Новое литературное обозрение. 2017. № 2 / <http://magazines.russ.ru/nlo/2017/2/prostranstvo-ushedshego-geroya.html>.

Там же.

62

Программа конференции «Публичная история в России: музеи для прошлого или прошлое для музеев?»:
<http://publichistorylab.ru/archives/321>.

63

Миллер А., Урушадзе А. Разговор об исторической памяти превращается в троллинг. Мы приплыли: Алексей Миллер о политике памяти в России и Европе // Colta.ru. 2018. 23 апреля / <https://www.colta.ru/articles/specials/17902>.

Рансьер Ж. Эмансипированный зритель. Нижний Новгород:
Красная ласточка, 2018. С. 16.

65

Такой взгляд, с одной стороны, предполагает несравнимость Холокоста с другими трагедиями. С другой стороны, введенная на юридическом уровне категория «преступления против человечества» сделала прошлое с его многочисленными трагическими эпизодами принципиально открытым для возможного судебного процесса. См.: *Артог Ф.* Какова роль историка во все более «презентистском» мире? // Гефтер: интернет-журнал. 2013. 15 марта / <http://gefter.ru/archive/8000>.

Ассман А. Длинная тень прошлого. С. 47.

О проблематике свидетельства о Холокосте см.: *Диди-Юберман Ж.* Изображения вопреки всему // Отечественные записки. 2008. № 4 (43). С. 77–94; *Агамбен Д.* Homo sacer. Что остается после Освенцима: архив и свидетель. М.: Европа, 2012; *Felman S., Laub D.* Testimony: Crises of Witnessing in Literature, Psychoanalysis and History. Florence, KY: Taylor & Frances/Routledge, 1992.

Love H. Feeling Backward: Loss and the Politics of Queer History. Cambridge, Mass.: Harvard University Press, 2009. *Cvetkovich A.* An Archive of Feelings: Trauma, Sexuality, and Lesbian Public Cultures. Durham, NC: Duke University Press, 2003.

69

Smith L., Campbell G. The Elephant in the Room: Heritage, Affect and Emotion // Logan W., Nic Craith M., Kockel U. (eds) *A Companion to Heritage Studies*. Chichester: Wiley-Balckwell, 2015. P. 443–460. Здесь P. 447.

70

Lowenthal D. Patrons, Populists, Apologists: Crises in Museum Stewardship // Gibson L., Pendlebury J. (eds) *Valuing Historic Environments*. Farnham: Ashgate, 2009. P. 19–31. Здесь p. 29–30.

Smith L., Campbell G. The Elephant in the Room. P. 450. См. также: *Witcomb A.* Understanding the Role of Affect in Producing a Critical Pedagogy for History Museums // *Museum Management and Curatorship*. 2013. № 28 (3). P. 255–271; *Smith L.* Changing Views? Emotional Intelligence, Registers of Engagement and the Museum Visit // *Gosselin V., Livingstone P.* (eds) *Museums and the Past: Constructing Historical Consciousness*. Vancouver: UBC Press, 2016. P. 101–121.

О проблематике аффекта/эмоций в таких местах см.: *Tolia-Kelly D. P., Waterton E., Watson S. (eds) Heritage, Affect and Emotion: Politics, Practices and Infrastructures. Critical Studies in Heritage, Emotion and Affect. London: Routledge, 2017; Waterton E. More-Than-Representational Heritage? The Past and the Politics of Affect // Geography Compass. 2014. № 8 (11). P. 823–833; Witcomb A. On Memory, Affect and Atonement: the Long Tan Memorial Cross(es) // Historic Environment. 2012. № 24 (3). P. 35–42; Micieli-Voutsinas J. An Absent Presence: Affective Heritage at the National September 11th Memorial & Museum // Emotion, Space and Society. 2016. № 24. P. 93–104.*

Ott B. L. Affect // Oxford Research Encyclopedia of Communication.
2017. 17 July /
[http://communication.oxfordre.com/view/10.1093/acrefore/
9780190228613.001.0001/acrefore-9780190228613-e-56](http://communication.oxfordre.com/view/10.1093/acrefore/9780190228613.001.0001/acrefore-9780190228613-e-56). P. 1.

Ibid. P. 1-3.

75

Делез Ж. Лекции (I–XI) о Спинозе 1978–1981. М.: Ад Маргинем Пресс, 2016. С. 15–16.

Там же. С. 16.

Там же. С. 18.

Там же. С. 18–21.

Ott B. L. Affect. P. 3.

Nathanson D. L. Prologue // Tomkins S. S. (ed.) *Affect imagery consciousness: The complete edition*. New York: Springer Publishing Company, 2008. P. xi–xxvi. Здесь p. xiv.

Ott B. L. Affect. P. 7.

Damasio A. R. Self Comes to Mind: Constructing the Conscious Brain. New York: Random House, 2010. P. 108–109.

Среди гуманитарных исследований, работающих с подобным пониманием аффекта, см.: *Sedgwick E. K., Frank A. Shame and Its Sisters: A Silvan Tomkins Reader*. Durham, NC: Duke University Press, 1995; *Sedgwick E. K. Touching Feeling: Affect, Pedagogy, and Performativity*. Durham, NC: Duke University Press, 2003.

Mesquita B., Albert D. The Cultural Regulation of Emotions // Gross J. J. (ed.) Handbook of Emotion Regulation. New York: The Guilford Press, 2007. P. 486–503. Здесь P. 487. См. также: *Reddy W. M.* The Navigation of Feeling: A Framework for the History of Emotions. Cambridge: Cambridge University Press, 2001; *Stearns P. N., Stearns C. Z.* Emotionology: Clarifying the History of Emotions and Emotional Standards // The American Historical Review. 1985. Vol. 90. № 4 (October). P. 813–836; *Rosenwein B. H.* Emotional Communities in the Early Middle Ages. New York: Cornell University Press, 2006.

Делез Ж., Гваттари Ф. Тысяча плато: Капитализм и шизофрения. Екатеринбург: У-Фактория; М.: Астрель, 2010. С. 429–430.

Massumi B. The Autonomy of Affect // Cultural Critique. 1995. № 31.
The Politics of Systems and Environments, Part II (Autumn). P. 83–109.
Здесь р. 96.

Clough P. T. Introduction // Clough P., Halley J. (ed.) *The Affective Turn: Theorizing the Social*. Durham: Duke University Press, 2007. P. 3.

Seigworth G. J., Gregg M. An Inventory of Shimmers //
Seigworth G. J., Gregg M. (eds) *The Affect Theory Reader*. Durham, NC:
Duke University Press, 2007. P. 2.

Ahmed S. The Cultural Politics of Emotion. Edinburgh: Edinburgh University Press, 2014. P. 8.

Ibid. P. 10.

91

Ott B. L. Affect. P. 13–16. См. также: *Lundberg C.* Lacan in Public: Psychoanalysis and the Science of Rhetoric. Tuscaloosa: University of Alabama Press, 2012; *Böhme G.* Atmosphere as the Fundamental Concept of a New Aesthetics // Thesis Eleven. 1993. № 36. P. 113–126.

Smith L., Campbell G. The Elephant in the Room. P. 455.

Illouz E. Cold Intimacies: The Making of Emotional Capitalism.
Cambridge: Polity, 2007. P. 2.

В выборе этой формулировки мы не ориентировались на название книги интервью с Брайаном Массуми «Politics of Affect». В то же время для нас, как и для Массуми, важно проблематизировать возможность переноса аффекта в сферу политического, см.: *Massumi B. Preface // Massumi B. Politics of Affect. Cambridge and Malden: Polity Press, 2015. P. viii–ix.*

Официальное название: Государственный выставочный зал истории войны в Афганистане.

Campbell G., Smith L., Wetherell M. Nostalgia and Heritage: Potentials, Mobilizations and Affects // International Journal of Heritage Studies. 2017. Vol. 23. Nº 7. P. 609 / <https://doi.org/10.1080/13527258.2017.1324558>.

Выражение «культурная политика аффекта» предложено Сарой Ахмед: *Ahmed S. The Cultural Politics of Emotion. Edinburgh: Edinburgh University Press, 2014.*

Vergo P. (ed.) The New Museology. London: Reaktion Books Ltd., 1989; *Шола Т. С.* Вечность здесь больше не живет. Толковый словарь музейных грехов. Тула: Музей-усадьба Л. Н. Толстого «Ясная Поляна», 2012.

O'Sullivan S. The Aesthetic of Affect Thinking Art Beyond Representation // *Angelaki Journal of Theoretical Humanities*. 2001. Vol. 6. № 3 (December). P. 126.

100

Делез Ж., Гваттари Ф. Что такое философия? М.: Институт экспериментальной социологии; СПб.: Алетейя, 1998.
В русскоязычной литературе тема получила развитие:
Ямпольский М. Без большой теории? // Новое литературное обозрение. 2011. № 110 /
<http://magazines.russ.ru/nlo/2011/110/ia14.html>.

101

Фуко М. Слова и вещи. Археология гуманитарных наук. СПб.: А-
cad, 1994.

Кримп Д. На руинах музея. М.: V-A-C press, 2015. С. 80.

Там же.

Hooper-Greenhill E. Museums and the Interpretation of Visual Culture. New York; London: Routledge, 2000. P. 22; *Бонами З. А.* Как читать и понимать музей. Философия музея. М.: АСТ, 2018.

См.: Фуко М. Слова и вещи.

Убежденным приверженцем версии происхождения музея «от древних» был русский философ-космист Николай Федоров, см.: *Федоров Н. Музей, его смысл и назначение // Федоров Н. Сочинения. М.: Мысль, 1982. С. 587.*

Butler B. Return to Alexandria. An Ethnography of Cultural Heritage, Revivalism and Museum Memory. California: Walnut Creek, 2007. P. 22.

Butler B. Return to Alexandria. P. 22.

Bazin G. The Museum Age. New York: Universe Books, 1967. P. 7.

110

Groys B. The Role of Museums When the National State Breaks Up // ICOM News. 1995. № 4 (48).

Ahmed S. The Cultural Politics of Emotion. P. 9.

Барт Р. Миф сегодня // Барт Р. Избранные работы. Семиотика. Поэтика. М.: Прогресс, 1989. С. 98.

113

Carey J. A Cultural Approach to Communication / Communication as Culture // Carey J. Essays on Media and Society. Boston: Unwin Hyman, 1989.

Ольга Беззубова анализирует с этой точки зрения здание Еврейского музея в Берлине по проекту Даниэля Либескинда (2001). См.: *Беззубова О.* Экспозиция как пространство производства аффекта // Музей–памятник–наследие. 2017. № 1. С. 155–164 / <http://museumstudy.ru/mmh-journal>.

Тэрнер В. Символ и ритуал. М.: Наука, 1983.

Morris R. Imaginary Museums. What Mainstream Museums Can Learn from Them // Macleod S., Hourston Hanks L., Hale J. (eds) Museum Making: Narratives, Architectures, Exhibitions. London; New York: Routledge, 2012.

117

См. описание проекта на сайте Музея изящных искусств в Бостоне: <http://www.mfa.org/collections/object/museum-epiphany-iii-559132>.

Butler B. Return to Alexandria. P. 63.

Фрейд З. Недовольство культурой. ЛитРес, 2014; *Фрейд З.* По ту сторону принципа удовольствия. ЛитРес, 2012. Впечатления от этих и некоторых других текстов Фрейда легли в основу работы Жака Деррида «Архивная лихорадка» (1995), в которой архив предстает местом, возвращающим память. См.: *Derrida J., Prenowitz E.* Archive Fever: A Freudian Impression // *Diacritics*. 1995. Vol. 25. № 2 (Summer). P. 9–63.

120

См.: *Фрейд З.* Недовольство культурой; *Фрейд З.* По ту сторону принципа удовольствия; *Фрейд З.* Человек по имени Моисей и монотеистическая религия // *Фрейд З.* Психоанализ. Религия. Культура. М., 1992.

121

Halbwachs M. Das kollektive Gedachtnis. Frankfurt, 1985;
Хальбвакс М. Коллективная и историческая память //
Неприкосновенный запас. 2005. № 2–3 (40–41). С. 8–27 /
<http://magazines.russ.ru/nz/2005/2/ha2.html>.

Halbwachs M. Das kollektive Gedachtnis. S. 72.

123

Ассман А. Длинная тень прошлого: Мемориальная культура и историческая политика. М.: Новое литературное обозрение, 2014. С. 34.

Там же. С. 35.

125

Carrier D. Museum Skepticism. A History of the Display of Art in Public Galleries. Durham; London: Duke University Press, 2006.

Deloche B. Mythologie du musée. De l'uchronie à l'utopie. Paris: Le Cavalier Bleu, 2010.

Беньямин В. Производство искусства в эпоху его технической воспроизводимости // Беньямин В. Избранные эссе. М.: Медиум, 1996. С. 26.

Dorrian M. Museum Atmospheres: Notes on Aura, Distance and Affect // Journal of Cultural Studies. 2015. Vol. 4. Nº 3 (October).

Фрэнсис Йейтс работала с архивом рукописей и реликвий Ренессанса, собранным немецким коллекционером Аби Варбургом и незадолго до Второй мировой войны перемещенным в Великобританию. См.: *Йейтс Ф.* Искусство памяти. СПб.: Университетская книга, 1997.

130

Хаттон П. История как искусство памяти. СПб.: Владимир Даль, 2004. С. 91.

131

Higbee K. L. Recent Research on Visual Mnemonics: Historical Roots and Educational Fruits // Review of Educational Research. 1979. Vol. 49. Nº 4 (Fall). P. 611–629 / <http://citeseerx.ist.psu.edu/viewdoc/download?doi=10.1.1.889.9079&rep=rep1&type=pdf>; *Long D. S.* Visualizing Words and Knowledge: Arts of Memory from Agora to the Computer. Syracuse University Surface, 2015 / <https://surface.syr.edu/cgi/viewcontent.cgi>.

132

Йейтс Ф. Искусство памяти. С. 479.

Мальро А. Голоса безмолвия. Воображаемый музей. М.: КРУК-Престиж, 2005. С. 16.

Там же. С. 233.

Morris R. Imaginary Museums.

Эпштейн М. Вещь и слово. О лирическом музее // Эпштейн М.
Парадоксы новизны. О литературном развитии XIX–XX веков.
М.: Советский писатель, 1988 /
https://www.booksite.ru/localtxt/epsh/tein/epshtein_m/parad_nov/33.htm

Делез Ж., Гваттари Ф. Что такое философия? С. 73.

Федоров Н. Музей, его смысл и назначение. С. 578.

Шола Т. С. Мнемософия. Эссе о науке публичной памяти. Ростов Великий: ИКОМ России, ГМЗ «Ростовский кремль», 2017.

*Делез Ж. Фрэнсис Бэкон: Логика ощущения. СПб.: Machina, 2011.
С. 49, 59.*

Валери П. Об искусстве. М.: Искусство, 1976. С. 261.

Там же. С. 39.

Там же. С. 326. Курсив мой. — З. Б.

O'Sullivan S. The Aesthetic of Affect Thinking Art Beyond Representation. P. 130.

Ibid. P. 125.

Dorrian M. Museum Atmospheres: Notes on Aura, Distance and Affect // *The Journal of Architecture*. 2014. Vol. 19. N° 2 / <http://doi.org/10.1080/13602365.2014.913257>.

Процесс превращения самого обычного объекта в произведение актуального искусства, которое по замыслу музейного куратора должно вызывать у зрителей чувства любви и альтруизма, с большой иронией запечатлен в шведском художественном фильме «Квадрат» (реж. Р. Эстлунд, 2017).

Борис Гройс отмечает, что современные художественные практики создают не произведения искусства, а события. По этой причине музейные объекты превращаются в инсталляции, интегрирующие произведения «в контингентное материальное пространство». *Гройс Б.* Реология искусства/В потоке. М.: Ад Маргинем Пресс, 2018. С. 23.

Шуберт К. Удел куратора. Концепция музея от Великой французской революции до наших дней. М.: Ад Маргинем Пресс, 2016. С. 197.

150

Выставка «Луиз Буржуа. Структуры бытия: клетки» (25 сентября 2015 — 07 февраля 2016 / <https://garagemca.org/ru/event/louise-bourgeois-structures-of-existence-the-cells>).

151

Беньямин В. Московский дневник. М.: Ад Маргинем Пресс, 2012.

Делез и Гваттари берут за основу Спинозовское понятие «affectio» («affectus») и в этой связи отмечают: «...это... состояние тела, поскольку оно индуцировано другим телом... ничто не пассивно, все представляет собой взаимодействие, даже тяжесть. <...> Взаимодействие становится коммуникацией». Делез Ж., Гваттари Ф. Что такое философия? С. 68.

Bauman Z. Liquid Modernity. Malden: Polity Press, 2006.

154

Примером симулятивной выставки может служить мультимедийный исторический парк «Россия — моя история», действующий в павильоне № 57 на ВДНХ.

155

Проект мастера пороховой живописи Цай Гоцяна «Октябрь» на тему столетия революции 1917 в России. Музей изобразительных искусств им. А. С. Пушкина. 2017.

156

Lord B. Foucault's Museum: Differences, Representation and Genealogy // Museum and Society. 2006. № 4 (1). P. 11–14.

Данкан К., Уоллак А. Музей современного искусства как ритуал позднего капитализма: иконографический анализ // Разногласия. Журнал общественной и художественной критики. 2016. № 2 (24 марта) / Музеи. Между цензурой и эффективностью (<https://www.colta.ru/articles/raznoglasiya/10436>).

Krauss R. The Cultural Logic of the Late Capitalist Museum // October. 1990. Vol. 54 (Autumn). P. 3–17.

Примером выставки с сильным перформативным воздействием может служить работа известного французского дизайнера Натали Креньер «Диор: под знаком искусства» в Музее изобразительных искусств имени А. С. Пушкина. 2011.

Дебор Г. Общество спектакля. М.: Логос, 1999.

«Культура, ставшая всецело товарной, — подчеркивал Ги Дебор, — должна стать ведущим товаром зрелищного общества» (Там же. С. 66).

162

Как принято считать, выражение «блокбастер» применительно к музейной выставке впервые было использовано Томасом Ховингом, директором Метрополитен-музея (1967–1977).

Понятие «культурная индустрия» предложено представителями Франкфуртской философской школы Теодором Адорно и Максом Хоркхаймером для описания процессов коммерциализации и унификации культуры позднего капитализма. См.: *Хоркхаймер М., Адорно Т. Диалектика Просвещения. Философские фрагменты.* М.; СПб.: Медиум; Ювента, 1997.

Fredberg S. J., Jackson-Stops G., Spear R. E. On Art History and the Blockbuster Exhibitions // *The Art Bulletin*. 1986. Vol. 68. № 3.

165

Бонами З. Per Aspera Ad Astra. Хроники выставочной жизни // 100 лет Государственному музею изобразительных искусств им. А. С. Пушкина. 1912–2012. М.: Гамма-Пресс. Т. 2. С. 167–169.

Безелянский Ю. Заметки с вернисажа. Улыбка Джоконды.
М.: Радуга, 1999.

167

Это точно 2016-й? Почему посетители вынесли двери на выставку Серова // РИА Новости. 2016. 22 января / <https://ria.ru/analytics/20160122/1363448175.html>.

Дюркгейм Э. Самоубийство: социологический этюд. М.: Мысль, 1994. С. 3–4.

Бауман З. Текучая современность. СПб.: Питер, 2008. С. 103.

170

Бауман З. Текучая современность. С. 109.

Речь идет о сути понятия «музейная публика». Если музеи XIX века стремились к превращению публики в единую общность, отражая тем самым принцип общедоступности новой институции, то современный музей демонстрирует свою демократичность через репрезентацию отдельных групп и сообществ. См.: *Barrett J. Museum and the Public Sphere*. Oxford: Wiley-Blackwell, 2011.

Ahmed S. The Cultural Politics of Emotion.

Roppola T. Designing for the Museum Visitor Experience. New York: Routledge, 2012. P. 35.

Hooper-Greenhill E. Museums and the Shaping of Knowledge. London; New York: Routledge, 1992. P. 204.

Шенталь А. Импорт/экспорт: Тезисы о культурном самообеспечении // Разногласия. Журнал общественной и художественной критики. 2016. № 2 / Музеи. Между цензурой и эффективностью / <https://www.colta.ru/articles/raznoglasiya/10481>.

Культурология как наука: Материалы «круглого стола» // Вопросы философии. 2008. № 11.

Там же.

Хоркхаймер М., Адорно Т. Диалектика Просвещения. С. 180–181.

Экомузеи часто называют также «общими», «средовыми», «атмосферными» и т. д.

180

Третьяковская галерея приглашает москвичей заняться «Физкультурой в музее» // Москва 24. 2015. 14 июля / <https://www.m24.ru/articles/Tretyakovskaya-galereya/14072015/79066>.

Witcomb A. Re-Imagining the Museum. Beyond the Masoleum. London; New York: Routledge, 2001. P. 129–130.

Вайбель П. Музей 2.0 // Искусство. Музей: настоящее прошлое.
2012. № 2 (581). С. 57.

183

Шуберт К. Удел куратора. С. 183.

Krauss R. The Cultural Logic of the Late Capitalist Museum. P. 3–17.

Deloche B. Mythologie du musée.

Ходнев С. «Людам нужен аттракцион — и мы его дадим». Рем Колхас о реконструкции Новой Третьяковки на Крымском Валу // Коммерсантъ. 2018. 21 февраля / <https://www.kommersant.ru/doc/3554815>.

Худякова Л. Музей между утопией и *ischronie*: Б. Делош о сущности музейной институции // Вестник Санкт-Петербургского университета. 2013. Сер. 2. Вып. 4. С. 145–152.

Freedman A., Medway P. Introduction: New Views of Genre and Their Implications for Education // Freedman A., Medway P. (eds) *Learning and Teaching Genre*. Portsmouth: Boyton/Cook Publishers, 1994. P. 1–24. Здесь р. 3.

Snow D. et al. Frame Alignment Processes, Micromobilization and Movement Participation // *American Sociological Review*. 1986. № 51. P. 464–481. Здесь P. 477; *Wagner-Pacifici R.* Memories in the Making: The Shapes of Things that Went // *Qualitative Sociology*. 1996. № 19. P. 301–322.

СМ.: *Sturken M.* Tangled Memories: The Vietnam War, the AIDS Epidemic and the Politics of Remembering. Berkeley: University of California Press, 1997; *Crang M., Tolia-Kelly D.* Nation, Race, and Affect: Senses and Sensibilities at National Heritage Sites // *Environment and Planning A.* 2010. № 42 (10). P. 2315–2331.

См.: *Thrift N.* Intensities of Feeling: Towards a Spatial Politics of Affect // *Geogr. Ann.* 2004. № 86 B (1). P. 57–78; *Lorimer H.* Cultural Geography: The Busyness of Being «More-Than-Representational» // *Progress in Human Geography.* 2005. № 29. P. 83–94.

СМ.: *Yanow D.* Space Stories: Studying Museum Buildings as Organizational Spaces while Reflecting on Interpretive Methods and Their Narration // *Journal of Management Inquiry*. № 7 (3). 1998. P. 215–239; *Young J.* The Texture of Memory: Holocaust Memorials and Meaning. New Haven; London: Yale University Press, 1993; *Huysen A.* Present Pasts: Urban Palimpsests and the Politics of Memory. Stanford, Calif.: Stanford University Press, 2003; *Waterton E.* More-Than-Representational Heritage? The Past and the Politics of Affect // *Geography Compass*. 2014. № 8 (11). P. 823–833.

Nora P. Between Memory and History: Les Lieux de Mémoire // Representations. 1989. Vol. 26 (Spring). P. 7–24.

Young J. The Texture of Memory.

Carr G. After Ground Zero: Problems of Memory and Memorialisation // *Illumine*. 2003. № 2. P. 36–44.

Yanow D. Space Stories. P. 215.

Ooi C.-S. Persuasive Histories: Decentering, Recentring and the Emotional Crafting of the Past // Journal of Organizational Change Management. 2002. Vol. 15. Nº 6. P. 606–621; Micieli-Voutsinas J. An Absent Presence: Affective Heritage at the National September 11th Memorial & Museum // Emotion, Space and Society. 2016. P. 93–104.

Linenthal E. Preserving Memory: The Struggle to Create America's Holocaust Museum. New York: Penguin Books, 1995; *Huysen A.* Present Pasts; *Savage K.* Monument Wars: Washington DC, the National Mall and the Transformation of the Memorial Landscape. Berkeley: University of California Press, 2009.

Waterton E. More-Than-Representational Heritage? P. 824.

200

Разбору Мемориала синти и рома была посвящена групповая дискуссия на страницах журнала «Интеракция. Интервью. Интерпретация», инициированная автором: *Рождественская Е.* Мемориал Синти и Рома: групповая аналитическая дискуссия // Интеракция. Интервью. Интерпретация. 2014. № 8. С. 86–91 / <http://jour.isras.ru/index.php/inter/article/view/4374/4157>.

201

Сайт Дани Каравана: <http://www.danikaravan.com>.

202

Глубина гранитной чаши была предметом переговоров автора мемориала с городскими властями, но возобладала позиция по безопасности, то есть неглубокий объем чаши.

203

Этому предшествовала долгая публичная дискуссия, затягивавшая инсталляцию Мемориала синти и рома.

204

Слово «коммеморат», созвучное меморату, понимается нами как мемориальный продукт для ритуалов коллективной памяти.

205

CM.: *Felman S., Laub D.* Testimony: Crises of Witnessing in Literature, Psychoanalysis and History. Florence, KY: Taylor & Frances/Routledge, 1992; *Caruth C.* Unclaimed Experience: Trauma, Narrative, and History. Baltimore: Johns Hopkins University Press, 1996; *Brown S., Tucker I.* Eff the Ineffable: Affect, Somatic Management, and Mental Health Service Users // Gregg M., Seigworth G. (eds) The Affect Theory Reader. Durham, NC: Duke University Press, 2010. P. 229–249; *La Capra D.* Representing the Holocaust: History, Theory and Trauma. Ithaca: Cornell University Press, 1994; *La Capra D.* Writing History, Writing Trauma. Baltimore: Johns Hopkins University Press, 2001.

Kerler D. Trauma and the (Im)Possibility of Representation: Patrick McGrath's Trauma // Culture, Language and Representation. 2013. № 11. P. 83–98. Здесь p. 85.

Ibid. P. 84.

Davidson J., Milligan C. Embodying Emotion, Sensing Space: Introducing Emotional Geographies // *Social and Cultural Geography*. 2004. № 5 (4). P. 523–532. Здесь p. 524.

Atkinson M., Richardson M. (eds) Traumatic Affect. Newcastle, UK: Cambridge Scholars Publishing, 2013. P. 12.

210

Bennett J. The Aesthetics of Sense Memory // Radstone S., Hodgkin K. (eds) *Memory Cultures: Memory, Subjectivity and Recognition*. New Brunswick, London: Transaction Publishers, 2006. P. 26–39.

Ibid. P. 28.

Huyssen A. Present Pasts; *Bennett T.* The Birth of the Museum: History, Theory, Politics. London: Routledge, 1995; *Bennett T.* Stored Virtue: Memory, the Body and the Evolutionary Museum // Radstone S. et al. (eds) Memory Cultures. P. 40–54; *Lauzon C.* What the Body Remembers: Rebecca Belmore’s Memorial to Missing Women // Asselin O., Lamoureux J., Ross C. (eds) Precarious Visualities: New Perspectives on Identification in Contemporary Art and Visual Culture. Montreal, Kingston: McGill-Queen’s University Press, 2008. P. 155–179.

213

Bennett J. The Aesthetics of Sense Memory. P. 29.

214

Ibid. P. 27.

Moscardo G. Mindful Visitors: Heritage and Tourism // *Annals of Tourism Research*. 1996. № 23. P. 376–397.

216

Ibid. P. 398.

McIntosh A., Prentice R. Affirming Authenticity Consuming Cultural Heritage // Annals of Tourism Research. 1999. № 26. P. 589–612.

Ibid. P. 601–602.

219

Сайт проекта Готфрида Хельнвайна «Ночь 9 ноября»:
<http://kristallnacht.helnwein.com>.

Rose G. Visual Methodologies. An Introduction to the Interpretation of Visual Materials. London; Thousand Oaks; New Delhi: SAGE Publications, 2002. P. 16.

Bird J. et al. (eds) The BLOCK Reader in Visual Culture. London: Routledge, 1996.

222

Sekula A. Reading an Archive: Photography Between Labour and Capital // Holland P., Spence J., Watney S. (eds) *Photography/Politics: Two*. London: Photography Workshop/Comedia, 1986. P. 61–153.
Здесь p. 145.

223

Bennett T. The Birth of the Museum. P. 6.

224

Burke K. A Rhetoric of Motives. New York: Prentice Hall, 1950.

Charland M. Constitutive Rhetoric: The Case of the People
Quebécois // Quarterly Journal of Speech. 1987. № 73. P. 133–150.
Здесь р. 134.

Ibid. P. 138–139.

Rice J. The New «New»: Making a Case for Critical Affect Studies // Quarterly Journal of Speech. 2008. № 94 (2). P. 200–212. Здесь p. 204.

Ahmed S. The Cultural Politics of Emotion. New York: Routledge, 2004.

Brennan T. The Transmission of Affect. Ithaca: Cornell University Press, 2004.

230

Rice J. The New «New». P. 206.

231

Massumi B. Parables for the Virtual: Movement, Affect, Sensation.
Durham, NC: Duke University Press, 2002.

Davis D. Identification: Burke and Freud on Who You Are // *Rhetoric Society Quarterly*. 2008. N° 38 (2). P. 123–147.

233

Brown S., Tucker I. Eff the Ineffable. P. 234.

234

Grossberg L. Affect's Future: Rediscovering the Virtual in the Actual // Gregg M. et al. (eds) The Affect Theory Reader. P. 315.

Seyfert R. Beyond Personal Feelings and Collective Emotions: Toward a Theory of Social Affect // *Theory, Culture & Society*. 2012. № 29. P. 27–46. Здесь p. 29.

Clough P., Halley J. The Affective Turn: Theorizing the Social. Durham, NC: Duke University Press, 2007. P. 28.

237

Сайт ГБУК «Государственный выставочный зал истории войны в Афганистане»: <http://afgan-zal.ru>.

238

Сайт Музея Победы: <http://victorymuseum.ru>.

Подробнее об Афганском музее см. в: *Рождественская Е., Тартаковская И.* Пространство памяти в Афганском музее: попытки договориться с прошлым // *Интеракция. Интервью. Интерпретация (INTER)*. 2011. № 6. С. 103–117.

Williams P. Memorial Museums: The Global Rush to Commemorate Atrocities. Oxford; New York: Berg Publisher, 2007.

241

Sontag S. Regarding the Pain of Others. Paris: Presses Universitaires de France, 2003.

Assmann A., Conrad S. Memory in a Global Age: Discourses, Practices and Trajectories. Houndsmills, Basingstoke; New York: Palgrave Macmillan, 2010; *Erll A.* Travelling Memory // *Parallax*. 2011. № 17 (4). P. 4–18; *Huyssen A.* Present Pasts: Urban Palimpsests and the Politics of Memory. Stanford University Press, 2003; *Levy D., Sznajder N.* The Holocaust and Memory in the Global Age. Philadelphia: Temple University Press, 2006; *Misztal B. A.* Collective Memory in a Global Age: Learning How and What to Remember // *Current Sociology*. 2010. № 58 (1). P. 24–44; *Reading A.* Globalisation and Digital Memory: Global Memory's Six Dynamics // *Neiger M., Meyers O., Zandberg E.* (eds) On Media Memory. Basingstoke: Palgrave Macmillan, 2011. P. 241–252.

243

Alexander J. C. Trauma: A Social Theory. Cambridge: Polity Press, 2012.

Андерсон Б. Воображаемые сообщества. М.: Канон-Пресс-Ц; Кучково поле, 2001; *Ренан Э.* Что такое нация? // Ренан Э. Собрание сочинений / Пер. с фр. под ред. В. Михайловского. Т. 6. Киев, 1902. С. 87–101.

Smith A. D. Myths and Memories of the Nation. Oxford: Oxford University Press, 1999.

Levy D., Sznajder N. Human Rights and Memory. University Park:
Pennsylvania State University Press, 2010.

Bennett T. The Birth of the Museum: History, Theory, Politics.
London: Routledge, 1995.

Андерсон Б. Воображаемые сообщества.

Levitt P. Artifacts and Allegiances: How Museums Put the Nation and the World on Display. Oakland: University of California Press, 2015.

250

Sontag S. Regarding the Pain of Others.

251

Kirshenblatt-Gimblett B. The Museum as Catalyst // Keynote address. Museums 2000: Confirmation or Challenge. Vadstena. 2000. September 29.

Engelhardt I. A Topography of Memory: Representations of the Holocaust at Dachau and Buchenwald in Comparison with Auschwitz, Yad Vashem and Washington DC. Bruxelles: Presses Interuniversitaires Européennes, 2002; *Hansen-Glucklich J.* Holocaust Memory Reframed: Museums and the Challenges of Representation. New Brunswick, New Jersey: Rutgers University Press, 2014; *Linenthal E. T.* Preserving Memory: The Struggle to Create America's Holocaust Museum. New York; Chichester: Columbia University Press, 2001; *Sodaro A.* Exhibiting Atrocity: Presentation of the Past in Memorial Museums. New Brunswick: New School University, 2011.

Giama B. The Myth of the Vanquished: the Hiroshima Peace Memorial Museum // *American Quarterly*. 2003. № 55 (4). P. 717.

Hansen-Glucklich J. Holocaust Memory Reframed.

Hansen-Glucklich J. Holocaust Memory Reframed.

256

Ibid.

Oren G., Shani A. The Yad Vashem Holocaust Museum: Educational Dark Tourism in a Futuristic Form // *Journal of Heritage Tourism*. 2012. № 7 (3). P. 255–270.

Crysler G., Kusno A. Angels in the Temple: The Aesthetic Construction of Citizenship at the United States Holocaust Memorial Museum // *Art Journal*. 1997. № 56 (1). P. 52–64.

Williams P. Memorial Museums.

260

Crysler G., Kusno A. Angels in the Temple.

261

Giama B. The Myth of the Vanquished.

Williams P. Memorial Museums.

Sodaro A. Politics of the Past: Remembering the Rwandan Genocide at the Kigali Memorial Centre // Lehrer E., Milton C., Patterson M. (eds) Curating Difficult Knowledge. Basingstoke: Palgrave Macmillan, 2011. P. 72–88.

Violi P. Trauma Site Museums and Politics of Memory: Tuol Sleng, Villa Grimaldi and the Bologna Ustica Museum // *Theory, Culture & Society*. 2012. № 29 (1). P. 36–75.

Cole T. Nativization and Nationalization: a Comparative Landscape Study of Holocaust Museums in Israel, the US and the UK // *Journal of Israeli History*. 2004. № 23 (1). P. 130–145.

266

Crysler G., Kusno A. Angels in the Temple.

Macdonald S. A Companion to Museum Studies. Chichester: John Wiley & Sons, 2011.

268

Crysler G., Kusno A. Angels in the Temple.

Apor P. An Epistemology of the Spectacle? Arcane Knowledge, Memory and Evidence in the Budapest House of Terror // Rethinking History. 2014. № 18 (3). P. 328–344.

Tai E. Local and Global Efforts for Human Rights Education: A Case from the Osaka Human Rights Museum // *The International Journal of Human Rights*. 2010. № 14 (5). P. 771–788.

Layne V. The District Six Museum: An Ordinary People's Place // The Public Historian. 2008. № 30 (1). P. 53–62.

Williams P. Memorial Museums. Об этой особенности фотографий также см.: *Беньямин В.* Производство искусства в эпоху его технической воспроизводимости. М.: Медиум, 1996.

273

Giama B. The Myth of the Vanquished.

274

Crysler G., Kusno A. Angels in the Temple.

275

Hansen-Glucklich J. Holocaust Memory Reframed.

276

Violi P. Trauma Site Museums and Politics of Memory. P. 51.

Patraka V. Spectacular Suffering: Performing Presence, Absence, and Witness at US Holocaust Museums // Eber D. E., Neal A. G. (eds) *Memory and Representation: Constructed Truths and Competing Realities*. Bowling Green: Bowling Green State University Popular Press, 2001. P. 139–166.

Lopate P. Resistance to the Holocaust // Tikkun. 1989. № 4 (3).
P. 55–65.

Хили Д. Что такое «традиционные сексуальные отношения»? // Кондаков А. (ред.) На перепутье: методология, теория и практика ЛГБТ и квир-исследований. СПб.: Центр независимых социологических исследований, 2014. С. 55–67.

Hobsbawm E., Ranger T. (eds) The Invention of Tradition.
Cambridge: Cambridge University Press, 1992.

Шульга Р. Возможные стратегии ЛГБТ-движения в России в условиях репрессивной политики властей // Кондаков А. (ред.) На перепутье: методология, теория и практика ЛГБТ и квир-исследований. СПб.: Центр независимых социологических исследований, 2014. С. 119–120.

Warner M. (ed.) Fear of a Queer Planet: Queer Politics and Social Theory. 3d Edition. Minneapolis: University of Minnesota Press, 1997;
Abelove H., Barale M. A., Halperin D. M. (eds) The Lesbian and Gay Studies Reader. London: Routledge, 1993.

Пушкарева Н. Женская и гендерная история: итоги и перспективы развития в России // Историческая психология и социология истории. 2010. № 2. С. 55.

Held V. Feminism and Epistemology: Recent Work on the Connection between Gender and Knowledge // *Philosophy and Public Affairs*. 1985. Vol. 14. № 3. P. 296.

См.: Юкина И. История женщин России: женское движение и феминизм в 1850–1920-е годы. СПб.: Алетейя, 2003; Дубина В. «Обыкновенная история» Второй мировой войны: дискурсы сексуального насилия над женщинами оккупированных территорий // Журнал исследований социальной политики. 2015. № 13 (3). С. 437–450; Muravyeva M., Novikova N. (eds) *Women's History in Russia: (Re)Establishing the Field*. Cambridge: Cambridge Scholars Publishing, 2014.

Miles R. The Women's History of the World. Topsfield, Mass.: Salem House Publishers, 1989.

Miles R. Who Cooked the Last Supper: The Women's History of the World. New York: Three Rivers Press, 2001.

На самом деле это не совсем так, если вспомнить, например, «La cocinera» Диего Веласкеса. За напоминание спасибо Евгению Шторну.

Looser D. British Women Writers and the Writing of History, 1670–1820. Baltimore: Johns Hopkins University Press, 2000. P. 1–3.

Rubin G. Thinking Sex: Notes for a Radical Theory of the Politics of Sexuality // Carole V. (ed.) Pleasure and Danger. London: Routledge and Kegan Paul, 1984. P. 267–319; *Butler J.* Gender Trouble: Feminism and the Subversion of Identity. London: Routledge, 1990.

Темкина А., Здравомыслова Е. Интерсекциональный поворот в гендерных исследованиях // Журнал социологии и социальной антропологии. 2017. № XX (5). С. 15–38.

de Lauretis T. Queer Theory: Lesbian and Gay Sexualities // Differences: A Journal of Feminist Cultural Studies. 1991. № 3 (2). P. 3–18.

Nestle J. The Will to Remember: The Lesbian Herstory Archives of New York // *Feminist Review*. 1990. № 34. P. 86–94.

В научной литературе и активистских кругах часто можно встретить суждение, что некоторым из указанных в аббревиатуре «ЛГБТ» группам дается приоритет, а другие игнорируются. Это особенно касается транс*-идентичностей. Поэтому разные группы готовы создавать отдельные «квир-архивы». См., например: *Lewis A. J. «I Am 64 and Paul McCartney Doesn't Care»: the Haunting of the Transgender Archive and the Challenges of Queer History // Radical History Review. 2014. № 120. P. 13–34.*

Carmichael J. «They Sure Got to Prove It on Me»: Millennial Thoughts on Gay Archives, Gay Biography, and Gay Library History // *Libraries & Culture*. 2000. № 35 (1). P. 88–102.

Cvetkovich A. An Archive of Feeling: Trauma, Sexuality and Lesbian Public. Durham: Duke University Press, 2003. P. 7.

Теория «эфемерности» опыта и феноменов активно развивается в квир-теории, в особенности благодаря работам Хосе Эстебана Муньоса. См. об «архиве эфемерного»: *Muñoz J. E. Cruising Utopia: The Then and There of Queer Futurity*. New York: New York University Press, 2009. P. 115.

Przybylo E., Cooper D. Asexual Resonances: Tracing a Queerly Asexual Archive // GLQ: A Journal of Lesbian and Gay Studies. 2014. № 20 (3). P. 298.

См. статью Дарьи Хлевнюк в данном сборнике. — *Примеч. ред.*

300

Rohy V. In the Queer Archive: Fun Home // GLQ: A Journal of Lesbian and Gay Studies. 2010. № 16 (3). P. 343.

301

Boym S. The Future of Nostalgia. New York: Basic Books, 2001.
P. xvi.

Butler J. Excitable Speech: A Politics of the Performative. New York: Routledge, 1997; *Батлер Дж.* Заметки к перформативной теории собрания. М.: Ад Маргинем Пресс, 2018. С. 36–37.

303

Foucault M. The History of Sexuality: An Introduction. New York: Vintage Books, 1990. P. 106.

Halberstam J. In a Queer Time and Place: Transgender Bodies, Subcultural Lives. New York: New York University Press, 2005.

305

Marshall D., Murphy K. P., Tortorici Z. Queering Archives: Intimate Tracings // Radical History Review. 2015. N° 122. P. 1.

306

Фуко М. Надзирать и наказывать. Рождение тюрьмы. М.: Ад
Маргинем Пресс, 1999.

Butler J. Bodies that Matter: On the discursive limits of «sex». New York: Routledge, 1993. P. 228.

Edenheim S. Lost and Never Found: The Queer Archive of Feelings and Its Historical Propriety // *Differences: A Journal of Feminist Cultural Studies*. 2014. № 24 (3). P. 36–62.

Ibid. P. 39.

310

Ibid. P. 41.

311

Ibid. P. 42.

312

Ibid. P. 49; *Marshall D. et al. Queering Archives*. P. 6.

313

Это является своего рода воспроизводством (репродуктивным трудом) для ЛГБТ, см.: *Freeman E. Queer Belongings: Kinship Theory and Queer Theory* // Haggerty G. E., McGarry M. (eds) *A Companion to Lesbian, Gay, Bisexual, Transgender, and Queer Studies*. Oxford: Blackwell, 2007. P. 309.

Nguyen M. T. Minor Threats // Radical History Review. 2015. N° 122.
P. 11–24.

315

Edenheim S. Lost and Never Found.

316

Edelman L. No Future: Queer Theory and the Death Drive. Durham: Duke University Press, 2004.

317

Hall S. Constituting an archive // Third Text. 2008. № 15 (54). P. 92.

318

Halberstam J. In a Queer Time and Place. P. 169–170.

Сэдэвжик Кософски И. Эпистемология чулана. М.: Идея-Пресс, 2002.

320

Именно в этом духе можно трактовать новый проект нью-йоркского художника-концептуалиста Евгения Фикса, который объявил о создании международного квир-языка и «Словаря квир-интернационала». См.: Dictionary of the Queer International: Call for Participation. 2018. 2 февраля / http://artseverywhere.ca/2018/02/02/queer_dictionary/.

321

Edenheim S. Lost and Never Found. P. 50.

Чакраворти Спивак Г. Могут ли угнетенные говорить? // Жеребкина И. (ред.) Введение в гендерные исследования. Часть II (Хрестоматия). Харьков; СПб.: ХЦГИ; Алетейя, 2001. С. 649–670.

323

Музей истории ЛГБТ в России (<http://lgbtru.com/>).

Kondakov A. The Silenced Citizens of Russia: Exclusion of Non-heterosexual Subjects from Rights-Based Citizenship // Social and Legal Studies. 2014. № 23 (2). P. 151–174.

325

Гей-пресса России в 1990–2000-е годы. Обзор // Музей истории ЛГБТ в России. 2017. 28 июля / <http://lgbtru.com/movement/smi/3660/>.

Гей-пресса России в 1990–2000-е годы. Обзор.

327

Там же.

Healey D. Active, Passive, and Russian: The National Idea in Gay Men's Pornography // Healey D. Russian Homophobia from Stalin to Sochi. London: Bloomsbury, 2018. P. 111.

Halperin D. M. How to Be Gay. Cambridge, Mass.: Harvard University Press, 2012. P. 79; *Мосс К.* Воплощение гомосексуальности в работах Евгения Харитонов и Геннадия Трифонова // Кондаков А. (ред.) На перепутье: методология, теория и практика ЛГБТ и квир-исследований. СПб.: Центр независимых социологических исследований, 2014. С. 191–201.

Хили Д. Что такое «традиционные сексуальные отношения»?

331

Lost Boys. 2018. 8 марта / <http://slavamogutin.com/lost-boys/>.

См.: Moss K. (*ed.*) *Out of the Blue: Russia's Hidden Gay Literature*.
San Francisco: Gay Sunshine Press, 1997. P. 393.

Floyd K. The Reification of Desire: Toward a Queer Marxism.
Minneapolis: University of Minnesota Press, 2009.

Levy D., Johnson C. What does the Q mean? Including queer voices in qualitative research // *Qualitative Social Work*. 2012. № 11. P. 130–140.

Современные дискуссии в квир-теории ставят под сомнение то, что сексуальность вообще и сексуальные идентичности в частности являются ее предметом. См.: *Halley J., Parker A. Introduction: After Sex? On Writing Since Queer Theory // South Atlantic Quarterly. 2007. № 106 (3). P. 421–432.*

Kachurin P. Making Modernism Soviet: The Russian Avant-Garde in the Early Soviet Era, 1918–1928. Chicago: Northwestern University Press, 2013; *Gough M.* Futurist Museology // Modernism / Modernity. 2003. № 2. P. 327–348; *Chlenova M.* Soviet Museology During the Cultural Revolution: An Educational Turn, 1928–1933 // *Histoire@Politique*. 2017. № 33 (www.histoire-politique.fr).

Groys B. The Struggle against the Museum; or, The Display of Art in Totalitarian Space // Sherman D. J., Rogoff I. (eds) *Museum Culture. Histories, Discourses, Spectacles*. London: Routledge, 1994. P. 144–162;
Jolles A. Stalin Talking Museums // *Oxford Art Journal*. 2005. Vol. 28. Nº 3. P. 431–455.

Иовлева Л. Галерея без Третьякова // Наше наследие. 2006. № 78. С. 40; *Майстровская М.* Музеи революционной России // Дельфис. 2016. № 87. № 3 (<http://www.delphis.ru/journal/article/muzei-revoljutsionnoi-rossii>). В 2010-е новые попытки подойти к музееведческой практике в русле художественного потенциала предприняты Арсением Жилевым в антологии «Авангардная музеология» (М.: V-A-C, 2015).

Формализм не означал антипсихологизма, если речь шла о психологии восприятия. См.: Ханзен-Левё О. А. Русский формализм: Методологическая реконструкция развития на основе принципа остранения / Пер. с нем. С. Ромашко. М.: Языки русской культуры, 2001. С. 178, 209; *Frank M., Adler D. (eds) German Art History and Scientific Thought: Beyond Formalism. Farnham: Ashgate, 2012. P. 13–32, 73–96.*

Наиболее влиятельными в первые десятилетия XX века являлись труды Генриха Вельфлина, Конрада Фидлера, Алоиса Ригля, Вильгельма Воррингера и др. См.: *Богаевский Б.* Задачи искусствознания // Задачи и методы изучения искусства [1924]. СПб.: ГИИИ, 2012. С. 27–78. Здесь с. 142; *Сидоров А.* Эстетика и искусствоведение [1922] // Плотников Н., Подземская Н. (ред.), Якименко Ю. (уч.). Искусство как язык — языки искусства. Государственная академия художественных наук и эстетическая теория 1920-х годов. М.: Новое литературное обозрение, 2017. Т. 2. С. 142.

341

См.: *Bennett T.* Civic Laboratories: Museums, Cultural Objecthood and the Governance of the Social // *Cultural Studies*. 2005. № 19 (5). P. 521–547.

Серापина Н. (сост.) Эрмитаж, который мы потеряли. Документы 1920–1930 годов. СПб.: Нева, 2001; Соломаха Е. (сост.) Государственный Эрмитаж. Музейные распродажи 1928–1929. Архивные документы. СПб.: Эрмитаж, 2006; Козлов В. «Огосударствленное» краеведение. История и уроки (По страницам журнала «Советское краеведение». 1930–1936) // Вестник РГГУ. 2013. № 9 (110). С. 53–83.

Это положение касается как конструктивистского дизайна экспозиций, широко применявшегося в 1920–1930-х годах, так и изучения музейного зрителя, социологии искусства и пр. См., например: *Равикович Д. (сост.) Актуальные проблемы музейного строительства: (музей и посетитель)*. М.: [б. и.], 1981.

Этот вопрос подробно исследован, особенно в связи с влиянием психофизических опытов на модернистскую культуру. См.: *Podro M.* The Manifold in Perception: Theories of Art from Kant to Hildebrand. Oxford: Oxford University Press, 1972; *Jarzombek M.* The Psychologizing of Modernity: Art, Architecture, and History. Cambridge, New York: Cambridge University Press, 2000. P. 37–65; *Крэри Д.* Техники наблюдателя. Видение и современность в XIX веке. М.: V-A-C press, 2014.

345

Работа Гильдебранда 1893 года была переведена в 1914 году: *Гильдебранд А.* Проблема формы в изобразительном искусстве. М.: Мусагет, 1914; о рецепции текстов Фидлера в 1920-е годы в СССР см.: *Богаевский Б.* Задачи искусствознания. С. 39–47; *Плотников Н.* Искусство как знание. Г. Шпет и К. Фидлер об эпистемологической функции искусства // Плотников Н. и др. (ред.) Искусство как язык. Т. 1. С. 172–189.

346

Плотников Н. и др. (ред.) Искусство как язык. Т. 2. С. 349–350.

347

Empathy, Form, and Space: Problems in German Aesthetics, 1873–1893 / Transl. and preface by R. Fischer, H. F. Mallgrave, E. Ikonomidou. Santa Monica: Getty Center for the History of Art and the Humanities, 1994.

348

Frank M. et al. (eds) German Art History. P. 16–19.

Бакушинский А. Методы художественного воспитания [1925] // Бакушинский А. Исследования и статьи. Избранные искусствоведческие труды. М.: Советский художник, 1981. С. 58–59.

350

См., например, доклад С. С. Скрябина «Красота простых форм по Фехнеру» [1926]. Комиссия по Изучению Восприятия Пространства // Сидоров А. (ред.) Бюллетени ГАХН. М., 1927. № 6–7. С. 25.

351

См., например, доклад О. И. Никифоровой «О восприятии композиции в живописи и о постановке экспериментального изучения проблемы его объективности» [1927]. Комиссия по Изучению Восприятия Пространства // Бюллетени ГАХН. М., 1927–1928. № 8–9. С. 15.

Александр Габричевский «...выразил свое удивление... зачем психологи вместо настоящих художественных произведений делают свои выводы на основе изучения простых геометрических фигур». Прения по докладу В. М. Экземплярского «Дифференциально-психологический подход к проблемам эстетики» [1927] // Плотников Н. и др. (ред.) Искусство как язык. Т. 2. С. 377.

353

Плотников Н. Искусство как знание.

Избранную библиографию см.: *Ракитин В., Михайлова М. Гинхук* // Ракитин В., Сарабьянов А. (сост.) Энциклопедия русского авангарда. Изобразительное искусство. Архитектура. М.: Русский авангард, 2014. Т. 3. Кн. 1. С. 242–243; *Карасик И. Гинхук* // Там же. С. 125–129; *Подземская Н. Наука об искусстве в ГАХН и теоретический проект В. В. Кандинского* // Плотников Н. и др. (ред.) Искусство как язык. Т. 1. С. 44–78; *Успенский Н. Роль позитивных наук при изучении общих путей художественного творчества [1921]* // Там же. Т. 2. С. 161–166.

Фомина Н. Художественное воспитание детей в культуре России первой половины XX века. М.: Альтекс, 2002.

Анциферов Н. О методах и типах историко-культурных экскурсий // Шулепова Э. (отв. ред.) Музееведческая мысль России XVIII–XX веков: Сб. документов и материалов. М.: Этерна, 2010. С. 520–524. Здесь с. 520, 523.

357

Там же. С. 524.

358

Empathy, Form, and Space. P. 1–85.

Вельфлин Г. Ренессанс и барокко. СПб.: Азбука-классика, 2004.
С. 142–143.

360

Джафарова С. Музей живописной культуры // Сарабьянов А., Сорвина И., Бобко Дж. (ред.) Великая утопия: русский и советский авангард 1915–1932. Каталог выставки. М.: Галарт; Берн: Бентелли, 1993. С. 84–96.

361

Карасик И. Петроградский Музей художественной культуры // Музей в музее. Русский авангард из коллекции Музея художественной культуры в собрании Государственного Русского музея. СПб.: Palace Editions, 1998. С. 9–33. Здесь с. 22–23.

Frank M. et al. (eds) German Art History. P. 85. В России проблема морфологии научно-исследовательских институтов была на повестке дня в ГАХН. См.: Сидоров А. Три года РАХН. 1921–1924 [1924] // Плотников Н. и др. (ред.) Искусство как язык. Т. 2. С. 35–36, 46, 51–52.

363

Карасик И. Петроградский Музей художественной культуры.
С. 24.

364

Бакушинский А. Методы художественного воспитания. С. 60, 69–70.

365

Там же. С. 73.

366

Бакушинский А. Методы художественного воспитания. С. 71.

367

Там же. С. 58.

368

Там же. С. 51.

В это же время началась социологическая работа по изучению «массового зрителя»: *Розенталь Л.* Как вести изучение музейного зрителя // Советский музей. 1931. № 2. С. 19–26; *Кудрявцев А.* Изучение восприятия музейного материала экскурсантом и одиночным посетителем // Советский музей. 1935. № 1. С. 53–57; *Кобылина А.* К методике изучения юного посетителя музея // Там же. С. 64–69; *Кобылина А.* Итоги семинара по методике изучения юного посетителя музея // Советский музей. 1935. № 4. С. 83–84.

370

На исследования Выготского ссылались музейные работники — исследователи зрителя: *Иванова К.* Опыт изучения экскурсионной работы со школьниками // Там же. С. 85–94. Здесь с. 88.

Об «энергетической» теории эмпириокритицизма на примере творчества Александра Богданова см.: *Стейла Д.* Наука и революция. Рецепция эмпириокритицизма в русской культуре (1877–1910 гг.). М.: Академический проект, 2013. С. 155–165; на материале советской архитектуры: *Vronskaya A.* The Architecture of the Unconscious: Empiriocriticism and Nikolai Ladovskii's «Psychoanalytical Method» at VKhUTEMAS // *Hendrix J., Holm L.* (eds) Architecture and the Unconscious. London: Routledge, 2015. P. 77–96.

Выготский Л. Психология искусства. Ростов н/Д.: Феникс, 1998.
С. 7.

373

Там же. С. 277.

Дружинин Н. Классовая борьба как предмет экспозиции историко-революционного музея // Советский музей. 1931. № 1. С. 32–49; *Лившиц С.* История классовой борьбы и ее отражение в музеях // Советский музей. 1931. № 6. С. 42–48.

Первые эксперименты, которые использовали принцип «самоговорящего монтажа», были опробованы уже в 1920-е годы: «Крестьянское искусство» в Историческом музее в Москве (1921); антирелигиозная выставка в Тамбове в 1923 году; Археологический музей Херсонеса, реэкспозиция 1924 года; выставки Историко-бытового отдела Русского музея и др.

Помимо обсуждений на Музейном съезде, в Комкадемии и Государственной академии искусствознания в 1930–1931 годах статьи о реэкспозиции были опубликованы в нескольких изданиях: *Федоров-Давыдов А.* Некоторые вопросы реконструкции Третьяковской галереи // Советский музей. ГТГ. ГНМЗИ. Бюллетень. М., 1930. С. 6–11; *Коваленская Н.* Опыт марксистской выставки в Государственной Третьяковской галерее // Советский музей. 1931. № 1. С. 50–59; *Федоров-Давыдов А.* Советский художественный музей. М.: Огиз-Изогиз, 1933.

Одним из первых среди художественных музеев осуществил реэкспозицию Эрмитаж в 1930 году. Эта реэкспозиция, проведенная под руководством Иеремии Иоффе, оценивалась музейными работниками как удачная. Иоффе исходил из искусствоведческой репрезентации категории жанра как отражения классового «способа мышления». Так, наряду с художественной экспозицией «эпохи разложения феодализма» (XVIII век) была устроена так называемая «музыкальная экспозиция» для «оживления» эпохи того времени. Однако наиболее востребованным и наглядным стал принцип репрезентации искусства по методу Федорова-Давыдова. См.: *Иоффе И.* Выставка французского искусства в Эрмитаже. К вопросу о принципах художественной экспозиции // Советский музей. 1933. № 3. С. 33–41.

Коваленская Н. Опыт марксистской выставки в Государственной Третьяковской галерее. С. 52.

Розенталь Л. В. Неprimечательные достоверности: свидетельские показания любителя стихов начала XX века. М.: Новое литературное обозрение, 2010. С. 82.

Хотя не обходилось, конечно, без двусмысленностей. Художник Виктор Перельман, выступая на обсуждении экспозиции ГТГ в 1933 году, привел пример: «...Висят две картины... Максимова и Поленова „Все в прошлом“. А под ними в столике, под стеклом, лежит конвертик, очень хорошо сделанный, с кружевом... Подходит рабочий и говорит: вот в старое время даже конверты хорошо сделанные с кружевом, а у нас ничего не умеют делать. Я сам попал на удочку и лишь в дальнейшем понял, что эта вещь символизирует пошлость мещанского уклада». РГАЛИ. Ф. 990. Оп. 3. Ед. хр. 7. Л. 184–184 об. Стенограмма дискуссии о реэкспозиции Государственной Третьяковской галереи. Первый вечер. 27 января 1933.

Содоклад А. А. Федорова-Давыдова. Экспозиция художественных музеев // Шулепова Э. (отв. ред.) Музееведческая мысль России. С. 655.

Присёлков М. Историко-бытовые музеи. Л.: ГРМ, 1926;
Фармаковский М. Техника экспозиции в историко-бытовых музеях.
Л.: ГРМ, 1928.

Шапошников Б. Музей как художественное произведение [1923]
и прения по докладу // Плотников и др. (ред.) Искусство как язык.
Т. 2. С. 458–472. Здесь с. 460–462.

РГАЛИ. Ф. 990. Оп. 3. Ед. хр. 5. Л. 9 об. — 10.
Реплика Н. Н. Коваленской. Стенограмма I-го музейного съезда
РСФСР. 4–5 декабря 1930.

Глаголев В. Концентрация и контраст в историко-революционной экспозиции (На материале музея Революции СССР за 1930/31 г.) // Советский музей. 1932. № 2. С. 18–37. Здесь с. 18.

386

Там же. С. 20.

387

Там же. С. 22.

388

Резолюция [Первого музейного] съезда. Принципы и формы массовой политпросветработы в музее. 1931 // Шулепова Э. (отв. ред.) Музееведческая мысль России. С. 668.

Дракокруст Е. К вопросу о месте макета и фигурного интерьера в обществоведческом (экспозиционном) комплексе // Советский музей. 1935. № 1. С. 26–32. Здесь с. 26.

Ефимов И. Об искусстве и художниках: художественное и литературное наследие. М.: Советский художник, 1977. С. 35–36.

Дракокруст Е. К вопросу о месте макета и фигурного интерьера в обществоведческом (экспозиционном) комплексе. С. 32.

Сосфенов И. Внемузейная работа Третьяковской галереи. Выставка «Война и религия» // Советский музей. 1931. № 4. С. 106–109. Здесь с. 107.

Кашеваров А. Православная российская церковь и советское государство (1917–1922). М.: Общество любителей церковной истории, 2005. С. 194.

394

Орешников А. Дневник. 1915–1933. М.: Наука, 2010. Запись от 17 апреля 1927 (цит. по: <http://prozhito.org/person/213>).

Воронцовская М. Опыт антирелигиозной работы Биомузея им. К. А. Тимирязева (На основе музейного материала) // Советский музей. 1931. № 1. С. 104–107. Здесь с. 105.

Clifford J. On Ethnographic Surrealism // Comparative Studies in Society and History. 1981. Vol. 23. N° 4. P. 539–564.

397

Розенталь Л. Непримечательные достоверности. С. 79, 158.

Федоров-Давыдов А. Принципы строительства художественных музеев // Печать и Революция. 1929. № 4. С. 63–79. Это же спустя пятьдесят лет, станет центральным тезисом одного из самых влиятельных текстов о художественных музеях, где критиковалась ритуализация пребывания в музейном пространстве и его элитарная повестка: *Duncan C., Wallach A. The Museum of Modern Art as Late Capitalist Ritual: An Iconographic Analysis* [1978] // Prezios D., Farego C. (eds) *Grasping the World. The Idea of Museum*. Aldershot: Ashgate, 2004. P. 483–500. Здесь p. 484, 496.

Романовская Н. Методика экскурсионной работы в искусствоведческих музеях // Советский музей. 1936. № 1. С. 56–60. Здесь с. 57, 60.

400

Соловьев К. Художественное оформление музейной экспозиции // Советский музей. 1936. № 1. С 18–31. Здесь с. 18.

Лоскутова М. Уездные ученые: самоорганизация научной общественности в российской провинции во второй половине XIX – первой трети XX века // *Ab Imperio*. 2009. № 3. С. 119–169; *Лоскутова М.* Наука областного масштаба: идея естественных районов в русской географии и истоки краеведческого движения 1920-х годов // *Ab Imperio*. 2001. № 2. С. 83–121; *Johnson E. D.* How St. Petersburg Learned to Study Itself: The Russian Idea of Kraevedenie. University Park: Pennsylvania State University Press, 2006; *Evtuhov C.* Voices from the regions: How kraevedenie meets the Grand Narrative. *Kritika: Explorations in Russian and Eurasian History*. 2012. Vol. 13. № 4 (Fall). P. 877–887; *Donovan V.* How Well Do You Know Your Krai? The Kraevedenie Revival and Patriotic Politics in Late Khrushchev-Era Russia // *Slavic Review*. 2015. Vol. 74. № 3. P. 464–483.

402

В данном случае речь идет о 1927–1937 годах — периоде формирования советского краеведения.

403

Российская
museum.ru/rme/sci_kray.asp.

музейная

энциклопедия:

Hooper-Greenhill E. Museums and the Shaping of Knowledge.
London: Routledge, 1992.

405

См., например: *Hooper-Greenhill E. Museums and Education. Purpose, Pedagogy, Performance.* Abingdon; Oxon.; New York: Routledge, 2007.

Владимирский Н. К пониманию краеведческого движения // Краеведение. 1924. № 3. С. 219.

407

Владимирский Н. К пониманию краеведческого движения.
С. 219.

408

Национальный архив Республики Якутия: Ф. 490и. Оп. 1. Д. 26.
Л. 49.

Три века Пермского музея. Краткая летопись 1890–2005 /
Баранова О. (сост.) М.: Художник и книга, 2005. С. 29–50.

410

Стоит заметить, что позднее, уже в СССР, материальная культура русских всегда экспонировалась отдельно.

411

Национальный архив Республики Якутия. Ф. 490и. Оп. 1. Д. 26.
Л. 49.

412

См., например: *Яковлев А.* Основы Советского краеведения, 1936; Структура исторического отдела краеведческого музея, 1934. ГАРФ. Ф. А 100001. Оп. 4. Д. 3.

413

Hooper-Greenhill E. Museums and the Shaping of Knowledge. P. 9.

Подробнее см.: *Лоскутова М.* Уездные ученые: самоорганизация научной общественности в российской провинции во второй половине XIX — первой трети XX века // *Ab Imperio*. 2009. № 3. С. 119–169; *Лоскутова М.* Наука областного масштаба: идея естественных районов в русской географии и истоки краеведческого движения 1920-х годов // *Ab Imperio*. 2011. № 2. С. 83–121.

415

Дословный перевод немецкого термина *Heimatkunde*; также предлагались следующие варианты перевода: страноведение, родиноведение. Подробнее см.: *Johnson E. D. How St. Petersburg Learned to Study Itself.*

416

Изначально бюро подчинялось Академии наук, впоследствии перешло в ведение Наркомата просвещения.

Интересно, что выражение «золотой век краеведения» (или «золотое десятилетие») глубоко укоренилось в краеведческих исследованиях — и просоветских, и критикующих привнесенные СССР изменения. При этом содержание этого термина может быть диаметрально противоположным: в одних работах под ним понимается восхваление тренда на централизацию и советизацию, в других — относительно либеральный, «несоветизированный» период в истории краеведческого движения.

418

Подробнее см.: *Соболев В.* Нести священное бремя прошедшего... Российская академия наук: Национальное культурное и научное наследие. 1880–1930 гг. СПб.: Нестор-История, 2012.

419

Подробнее см.: *Шнирельман В.* В поисках самобытности: у истоков советского мультикультурализма // *Неприкосновенный запас.* 2011. № 4 (78).

420

Среди почетных участников конференции были Михаил Калинин, Иосиф Сталин, Анатолий Луначарский и Надежда Крупская.

421

Стоит отметить, что и до 1921 года существовали документы, регламентирующие экспозиционную деятельность, однако они носили региональный характер и были изданы по инициативе самих музеев (см. «Проект программы Якутского областного музея» Алексея Кузнецова, упоминавшийся ранее).

Например, в 1929 году было издано «Методическое письмо по организации волостного музея», согласно которому работа волостного музея заключалась в организации научной работы, которая производилась в рамках помощи волости в строительстве социализма и которая должна была показывать результаты строительства и вовлечения в исследовательские работы; экспозиции должны были состоять из следующих отделов: «Введение», «Природа», «Население и экономика», «Быт (старый и новый)».

423

На самом деле определение принципов «новых советских» музеев началось ранее — на заседаниях отдела по делам музеев Главнауки в 1929 году. ГАРФ. Ф. А 2307. Оп. 14. Д. 20.

IV Всероссийская конференция по краеведению. М., 1930. С. 13.

425

Этот сборник содержит много важных для понимания теории краеведения докладов и резолюций, которые определили путь развития краеведения и судьбы «старых» краеведов в 1930-е годы. Особо стоит отметить доклад Якова Улицкого про задачи краеведения в промышленности, доклад А. А. Тахо-Годи про национальное краеведение и доклад Петра Смидовича «Роль краеведения на путях социалистического строительства».

426

См. также статью Марии Силиной в данном сборнике. —
Примеч. ред.

427

ΓΑΡΦ. Φ. Α 2307. Οπ. 14. Δ. 20.

428

Там же.

429

ΓΑΡΦ. Φ. 10001. Οπ. 4. Δ. 3.

430

ΓΑΡΦ. Φ. 10001. Οπ. 4. Δ. 3.

431

Там же.

432

Там же.

433

Котс А. К вопросу о структуре отдела природы в краеведческих музеях (тезисы), 1944. ГАРФ. Ф. 10010. Оп. 4. Д. 268.

Следует отметить такие особенности этого отдела, как «плавающие» временные рамки (так, в городе Кашин исторический отдел заканчивается 1917 годом) и большая политическая гибкость (он мог вобрать в себя пропаганду ВОВ — даже в регионах, далеких от линии фронта, — и процесс десталинизации).

435

Это особенно значимо для этнически неоднородных регионов, в которых «русские» и представители этнических меньшинств показывались в разных отделах.

436

Был основан в 1932 году и находился в ведении Наркомпроса.

437

Это, однако, не означает, что краеведческое движение прекратило существовать.

438

Под десталинизацией понимается развенчание культа личности Сталина, но не признание жертв советского режима, существования лагерей, ссылок и т. д.

Выбор музеев в проведенном исследовании основывался на авторском концепте «постсоветских конфликтных зон», в которых наиболее вероятно возникновение альтернативных краеведческих нарративов.

Как упоминалась выше, в краеведческой музейной сети насчитывается более восьмисот музеев, что делает любое их исследование довольно ограниченным. Очевидна манипулятивность исследования возможностей альтернативных краеведческих нарративов исходя из довольно общего анализа состояния краеведческой сети: засилье старых кадров, проблемы с финансированием, отсутствие развития критического поля. Даже на таком довольно неблагоприятном поле нельзя исключать появления альтернативных историй, однако их количество явно не дает основания говорить о тренде развития локальных дискурсов.

441

Речь не идет о попытке музеефицирования советских принципов и выстраивания критической дистанции к ним, как можно было бы предположить. В данном случае речь идет лишь о технических приемах, которые наложены на непереосмысленную советскую экспозицию.

442

Например, инициативы, спонсируемые Фондом на Дальнем Востоке, см.: Новые экспозиции: Пять музеев Дальнего Востока / <http://rfk16.tilda.ws>.

443

См. статью Алисы Савицкой в данном сборнике. — *Примеч. ред.*

444

«Изжить недоверие и отвращение к краеведческим музеям».
Александра Селиванова о новом Музее авангарда // Коммерсантъ.
2017. 11 августа / <https://www.kommersant.ru/gallery/3373564>.

445

Савицкая А., Филатов А. Кураторский текст к выставке «Жизнь живых». Государственный центр современного искусства в составе РОСИЗО, 2017.

Нистратова А. Кураторский текст к выставке «Свежий слой». Волго-Вятский филиал Государственного центра современного искусства в составе РОСИЗО, 2017.

447

Фестиваль уличного искусства «Новый Город». Электронный каталог. 2014.

448

Дайджест по выставке «Жизнь живых» // Селедка: газета. 2016.
Июль — август.

449

Группировка «ЗИП». Общий язык двора // Каталог выставки «Остановка ДК ЗИП». М.: Московский музей современного искусства, 2017.

450

Верещагин Е. Синий забор открывают по-тихому // Свободная пресса: общественно-политическое интернет-издание (Нижний Новгород). 2016. 2 декабря / <http://svpressa-nn.ru/2016/23-023/sinii-zabor-otkryvayut-po-tihomu.html>.

451

Сайт художника Артема Филатова: www.anvilrosenkreuz.ru.

452

ЦАНО. Ф. 30. Оп. 38. Д. 6344.

453

Наумова О. Интеллигенция как музейная ценность // 100 биографий домов Нижнего. Нижний Новгород: Кварц, 2013.

454

Единый государственный реестр объектов культурного наследия (памятников истории и культуры) народов Российской Федерации.

455

Филатов А. «Обратно домой». Путеводитель по выставке в бывшем Музее интеллигенции в Нижнем Новгороде // Артгид. 2017. 12 октября / www.artguide.com.

456

Вспышка [спец. издание к выставке «Обратно домой»]. Музей нижегородской интеллигенции, 2017.

457

Obrist H. U. Curators on the move: Hans Ulrich Obrist in conversation with Victoria Lynn // Art & Australia Magazine. 2011. N° 49 (2).

458

Филатов А. Мы слишком часто открещиваемся от нашей истории / Интервью А. Токареву // Говорит Нижний: Независимое информационное агентство (Нижний Новгород). 2017. 15 сентября / <http://govoritnn.ru/?p=13831>.

Fleming D. The Emotional Museum: The Case of National Museums Liverpool // Kidd J. et al. (eds) Challenging History in the Museum: International Perspectives. Farnham: Ashgate, 2014; *Watson S.* Emotions in the History Museum // Message K., Witcomb A. (eds) The International Handbooks of Museum Studies, Volume 1. Museum Theory. Oxford: John Wiley & Sons, 2013. P. 283–301.

460

Новости от 14 мая, 19 часов // 100-ТВ /
<http://www.tv100.ru/news/v-artillerijskom-muzee-otkryvaetsya-vystavka-posvyashennaya-vojne-93477/> (дата обращения 01.08.2014).

Antichan S., Gensburger S., Teboul J., Torterat T. Visites scolaires, histoire et citoyenneté: les expositions du centenaire de la Première Guerre mondiale, Paris, La Documentation française, 2016; *Boursier J.-Y. (dir.)* Musées de guerre et mémoriaux: politiques de la mémoire. Paris: MSH, 2005; *Mazé C.* La fabrique de l'identité européenne. Dans les coulisses des musées de l'Europe. Paris: Belin, 2014; *Rousseau F.* Décrypter en historien le musée de l'Infanterie de Montpellier // Culture et musée. 2012. N° 20. P. 23–46; *Rousseau F. (dir.)* Les présents des passés douloureux – Musées d'histoire et configurations mémorielles, essais de muséohistoire. Paris: Michel Houdiard, 2012; *Gensburger S.* Voir et devoir voir le passé. Retour sur une exposition historique à visée commémorative // Critique internationale. 2015. N° 68 (3). P. 81–99; *Wahnich S., Tisseron A.* «Disposer des corps» ou mettre la guerre au musée: L'historial de Péronne, un musée d'histoire européenne de la guerre de 1914–1918 // Tumultes. 2001. N° 16. P. 55–81; *Wahnich S. (dir.)* Fictions d'Europe: la guerre au musée. Paris: Editions des archives contemporaines, 2002; *Wahnich S.* Réfléchir l'histoire des guerres au musée. Introduction // Culture & Musées. 2012. N° 20. P. 13–21.

Военно-исторический музей артиллерии, инженерных войск и войск связи в Санкт-Петербурге (далее – Музей артиллерии). Автор статьи благодарит руководство Музея артиллерии – директора Валерия Крылова и заместителя директора по научно-просветительской и выставочной работе Сергея Ефимова – за содействие данному исследованию.

463

Макаркин А. Память о забытой войне: политические аспекты //
Неприкосновенный запас. 2014. № 4 /
<http://magazines.russ.ru/nz/2014/96/6m.html>.

464

Волкова Е. Дмитрий Медведев распорядился готовиться к Первой мировой войне // Русский мир. 2013. 2 марта / <http://www.ruskiymir.ru/news/48600>.

465

РВИО было создано указом президента Владимира Путина от 29 декабря 2012 года и получило редкий юридический статус «государственная НКО».

466

Материалы первого съезда РВИО, состоявшегося 14 марта 2013 года, см: Материалы съездов // Российское военно-историческое общество / <https://rvio.histrf.ru/officially/materiali-syezdov>.

467

О политике патриотизма в 2000-е годы см.: *Daucé F. et al. What Does It Mean to Be a Patriot? // Europe-Asia Studies. 2015. Vol. 67. № 1 (January). P. 1–7* и все статьи этого специального номера.

468

Очередное заседание Оргкомитета по 100-летию Первой мировой войны // Парламентская газета. 2014. 16 июля / <https://www.pnp.ru/russia-today/ocherednoe-zasedanie-orgkomiteta-po-100-letiyu-pervoy-mirovoy-voyny.html>.

Petrone K. The Great War in Russian Memory. Bloomington: Indiana University Press, 2011.

Janeke K. Il ne doit pas y avoir de terre inexplorée. La mémoire de la Première Guerre mondiale en Russie depuis 1989–1991 // Matériaux pour l'histoire de notre temps. 2014. N° 113–114. P. 75–83; *Petrone K.* Now Russia Returns Its History to Itself: Russia Celebrates the Centenary of the First World War // *Ziino B.* (ed.) Remembering the First World War. London: Routledge. P. 129–145; *Макаркин А.* Указ. соч.

471

Great War (англ.), La Grande Guerre (фр.), La Grande Guerra (итал.).

472

Например, 8-серийная документальная драма «Первая мировая» (2014). Режиссер А. Верещагин, А. Федосов. Сценарий М. Бандиленко. Первый канал.

Слово «коммеморация» стало использоваться в русском языке после публикации в книге «Франция — память» отрывков из книги «Места памяти» французского историка Пьера Нора (см.: Нора П., Озуф М., Пюимеж Ж. де, Винок М. Франция — память. СПб.: Издательство Санкт-Петербургского университета, 1999). Во французской традиции слово «коммеморация» (*commémoration*) изначально использовалось в религиозном контексте и обозначало упоминание погибших священником во время мессы. Когда в процессе секуляризации государство заменило церковь в качестве основного организатора крупномасштабных акций памяти, это слово стало чаще употребляться в светском значении, для описания любого акта совместного и торжественного вспоминания, в том числе ежегодных церемоний по поводу значимых общественно-политических событий прошлого. Тем не менее у понятия *commemoration* по-прежнему иной смысл, чем у *celebration*. Первое включает в себя оплакивание погибших. Нора назвал современную эпоху с 1980-х годов до настоящего времени «эрой коммемораций», поскольку количество отмечаемых памятных дат и юбилеев стремительно возросло, так же как и количество музеев и памятников.

«Политические эмоции» — это очень широкое понятие в современной политической философии и в социальных науках. Например, изучается, как разные коллективные эмоции (любовь, гордость, горе, отвращение, стыд, зависть и другие) могут повлиять на возможность построения плюралистического либерального комьюнити или вызвать потребность в социальном исключении части граждан. См.: *Nussbaum M. C. Political Emotions, Why Love Matters for Justice. Cambridge: Harvard University Press, 2015; Ahmed S. The Cultural Politics of Emotion. Edinburgh: Edinburgh University Press, 2014; Staiger J., Cvetkovich A., Reynolds A. M. Political Emotions: New Agendas in Communication. London: Routledge, 2010.* В данном исследовании мы рассматриваем лишь один, очень узкий аспект темы политических эмоций: какие эмоции по поводу войны столетней давности стремится вызвать государство посредством коммеморации, какие эмоции стремятся вызвать музеи и какие эмоции спонтанно возникают у граждан во время юбилейных культурных событий.

475

За исключением Великобритании. Ее политика памяти отличается от европейской, что видно в том числе по тому, как функционируют музеи войн, см.: *Wahnich S. (dir.) Fictions d'Europe: la guerre au musée.*

476

L'historial de Peronne (<https://www.historial.fr>).

Wahnich S., Tisseron A. «Disposer des corps». О создании историала также подробно написано в книге Джея Винтера, который был одним из его создателей: *Winter J.* Remembering War: The Great War Between Memory and History in the Twentieth Century. New Haven; London: Yale University Press, 2006.

478

Mazé C. La fabrique de l'identité européenne.

479

Mémoires de la Grande Guerre, numéro spécial // Matériaux pour l'histoire de notre temps. 2014. N° 113-114.

480

Единственное место битвы Первой мировой на территории Российской Федерации — это Гумбиннен (Гусев) в Калининградской области.

481

Открытие памятника героям Первой мировой войны // Сайт
Президента России. 2014. 1 августа /
<http://www.kremlin.ru/transcripts/46385>.

482

Там же.

Миллер А. Юбилей 1812 года в контексте политики памяти современной России // *Лапин В.* (отв. ред.) Два века в памяти России. 200-летие Отечественной войны 1812 года: сб. ст. СПб.: Издательство Европейского университета в Санкт-Петербурге, 2015.

Winter J. Commemorating Catastrophe: 100 Years on // War and Society. 2017. № 36 (4). P. 239–255.

485

См., например: *Александров К.* Август 14-го. День за днем // Град Петров. Радио Санкт-Петербургской митрополии. 2014. Август / <http://www.grad-petrov.ru/den-za-dnem/avgust-1914-go-den-za-dnem>.

486

Мемориально-просветительский и историко-культурный центр «Белое дело» — организация, способствующая распространению знаний об имперской и Белой армиях и занимающаяся также поддержанием в порядке воинских захоронений: <http://beloedelo.com>.

487

Санкт-Петербургское военно-историческое общество занимается исторической реконструкцией. Эта организация существует с начала 1990-х годов: <https://vk.com/club49664422>.

488

Центр «Возвращенные имена»: <http://visz.nlr.ru/pages/centr-vozvrashchennye-imena>.

489

См. выступления на круглом столе «100-летие начала Первой мировой: монументальное выражение национальной памяти» при участии НГО, занимающихся темой Первой мировой войны: <https://www.youtube.com/watch?v=5LJvShQxr6U>.

«Было что-то не так с нашей цивилизацией и с ценностями, в которые мы так верили? Великая война дала ужасный ответ». Лорд Э. Грей («Was there something wrong with our civilization and the values we believed in? The Great War gave us a terrible answer». Lord E. Grey); «Война является гигантской тратой жизни и средств». Г. Г. Асквит («The war is a colossal waste of human lives and material». H. H. Asquith); «Такой войны еще не было. Она ведется со звериной яростью». К. А. М. Гофман («Solcher Krieg ist noch nie vorgekommen... Er wird mit brutaler Grausamkeit durchgeführt». C. A. M. Hoffmann); «Я верю в людей, я верю в какую-то основную порядочность и чувство товарищества, без которого общество не может существовать». Р. Олдингтон («I believe in men, I believe in a certain fundamental integrity and comradeship, without which society could not endure». R. Aldington).

491

Kurilla I., Ivanov S., Selin A. «Russia, My History»: History as an Ideological Tool // PONARS Eurasia. 2018. 5 August / <http://www.ponarseurasia.org/ru/point-counter/russia-my-history-as-ideological-tool>.

Sumpf A. L'historiographie russe (et soviétique) de la Grande Guerre // Histoire@Politique. Politique, Culture, Société. 2014. N° 22. Janvier – avril. (<http://www.histoire-politique.fr/index.php?numero=22>); *Sumpf A.* La Grande Guerre oubliée, Russie 1914–1918. Paris: Perrin, 2014.

493

Здесь и далее цитируются интервью, проведенные в Петербурге в Музее артиллерии, за исключением отдельно оговоренных случаев.

494

Выставка «Антанта. 1914–1918. К 100-летию Первой мировой войны». Музей-заповедник «Царицыно», Хлебный дом. 10 декабря 2014 — 5 апреля 2015.

495

Выставка «Первая мировая война. 1914–1918». Русский музей,
Корпус Бенуа. 4 июня — 11 августа 2014.

Rousso H. Face au passé. Essais sur la mémoire contemporaine. Paris: Belin, 2016; *Joutard P.* Histoire et mémoires, conflits et alliance. Paris: La Découverte, 2013.

497

Интервью автора с Анной Савельевой. 2014. 14 августа.

498

Молитвой об упокоении погибших в Музее А. В. Суворова открылась выставка «Солдаты Великой войны» // Официальный сайт Санкт-Петербургской митрополии Российской православной церкви. 2014. 20 августа / <http://mitropolia.spb.ru/news/culture/?id=57534>.

499

Rousseau F. Décrypter en historien. P. 27.

500

Wahnich S. Réfléchir l'histoire des guerres au musée. P. 19.

501

Ibid.

502

Wahnich S., Tisseron A. «Disposer des corps».

503

До Второй мировой доминировала национальная военно-политическая история, затем с конца 1950-х до конца 1970-х — социальная история, с 1980-х годов — культурная история, а с начала XXI века — транснациональная история Первой мировой войны.

504

Vergo P. (ed.) The New Museology. London: Reaktion Books Ltd., 1989.

505

См. также статьи Зинаиды Бонами и Галины Янковской в данном сборнике. — *Примеч. ред.*

506

Выставка «Взгляни в глаза войны. Россия в Первой мировой войне в кинохронике, фотографиях, документах». Новый Манеж. 29 августа — 28 сентября 2014.

507

Официальный пресс-релиз выставки «Взгляни в глаза войны»
в Новом Манеже: <http://moscowmanege.ru/vzglyani-v-glaza-vojny>.

508

В Москве открылась выставка, посвященная Первой мировой войне // ОТР. 2014. 29 августа / <https://otr-online.ru/news/v-moskve-otkrilas-33326.html>.

509

Пыхова Н. Три выставки о Первой мировой // Ваш Досуг. 2014.
9 сентября / <http://www.vashdosug.ru/msk/exhibition/article/74363>.

510

Садчиков-мл. М. Кровавая сталь Первой мировой в Артиллерийском музее // Фонтанка.ру. 2014. 15 мая / <https://calendar.fontanka.ru/articles/1561>.

511

Saunders N. J. Trench Art: A Brief History and Guide, 1914–1939.
Barnsley: Leo Cooper, 2001.

512

Садчиков-мл. М. В Петербурге представили выставку «Сталь и Кровь», посвященную 100-летию начала Первой Мировой войны // Вечерняя Москва. 2014. 15 мая / <https://vm.ru/news/248712.html>.

513

Пользователь RINOS, пост от 30 апреля 2010 // Форум Guns.ru /
[http://forum.guns.ru/forum_light_message/125/624131-
m15305980.html](http://forum.guns.ru/forum_light_message/125/624131-m15305980.html).

Saunders N. J. (ed.) Matters of Conflict: Material Culture, Memory and the First World War. London: Routledge, 2004.

515

О выставке «Великая война»: <http://www.museum.ru/N53143>;
Великая война: к 100-летию начала Первой мировой войны. Каталог
выставки. СПб.: Центральный военно-исторический музей
артиллерии, инженерных войск и войск связи, 2014.

516

Реконструкция сражения проходила 24 августа 2014 года в поселке Лермонтово Гусевского района Калининградской области. Полное видео реконструкции: <https://www.youtube.com/watch?v=yJ-vV37p5mI>; телерепортаж: <https://www.youtube.com/watch?v=313t7cVedX8>.

517

Интервью автора с Алексеем Арановичем. 2014. 2 сентября.

518

Там же.

519

Интервью автора с Алексеем Арановичем. 2014. 2 сентября.

520

Becker A. Art, Material Life and Disaster. Civilian and Military Prisoners of War // Saunders N. J. (ed.) Matters of Conflict. P. 26–34.

521

Saunders N. J. Material culture and conflict: The Great War, 1914–2003 // *Saunders N. J.* (ed.) *Matters of Conflict*. P. 5–25.

522

Nussbaum M. C. Political Emotions.

Пыхова Н. Три выставки о Первой мировой; *Принцева П.* Москва в годы Первой мировой войны // GEO. 2014. 22 сентября / <http://www.geo.ru/geo-priglasheet/moskva-v-gody-pervoi-mirovoi-voiny>.

Визуальной агитации была также посвящена выставка «Образы войны. Первая мировая и художники авангарда» (1 января — 4 мая 2015) в Музее петербургского авангарда (Дом М. В. Матюшина). Там была представлена деятельность издательства «Сегодняшний лубок». Оно публиковало работы художников-футуристов, работавших в жанре русского лубка и сатирически изображавших противника. На выставке в петербургском Государственном музее политической истории России «Два мира одной войны» (30 июля — 15 сентября 2014) были сопоставлены русский и иностранный агитационные художественные дискурсы.

525

Исключение составляет выставка «Русские социалисты в Первой мировой войне 1914–1918 гг.: поиски решений проблем войны и мира» (21 ноября — 5 декабря 2014) в Российской национальной библиотеке (РНБ) в Петербурге.

526

«За веру, царя и отечество». Выставка, посвященная 100-летию начала Первой мировой войны и роли Русской православной церкви в событиях начала XX века. 24 июля — 15 сентября 2014.

527

Фр. *mascotte* (амулет, фетиш, живое существо, приносящее счастье). Маскотами называли животных, которые жили при полках, которых возили повсюду с собой, кормили, оберегали и которые, как считалось, приносили удачу.

528

Протопресвитер военного и морского духовенства — духовенству воинских частей действующей армии. 14 сентября 1915 года. № 3287. Ставка Верховного главнокомандующего (экспонат выставки «За веру, царя и отечество»).

Габдрафикова Л. Первая мировая война глазами солдата-татарина: нехалаяльная еда, отсутствие муллы и запрет на родной язык // Реальное время. 2016. 19 октября / <https://realnoevremya.ru/articles/45813>.

530

Пыхова Н. Три выставки о Первой мировой.

Белогубцева Н. Военный альбом. 100 фотографий Первой мировой войны (1914–1918). СПб.: Военно-исторический музей артиллерии, инженерных войск и войск связи, 2014.

532

Речь идет о выставке «Война, покончившая с миром» (9 июля — 19 октября 2014) в Московском доме фотографии (Мультимедиа Арт Музей): *Пыхова Н.* Три выставки о Первой мировой.

533

Выставки «О доблестях, о подвигах, о славе» (24 сентября — 5 ноября 2014) в Оружейной палате, «Мир начинался страшен и велик» (20 сентября — 24 ноября 2014) в Государственном литературном музее в Доме Остроухова, «Петроградское небо мутилось дождем, на войну уходил эшелон» (27 ноября 2014 — 26 мая 2015) в Музее-квартире А. А. Блока.

534

La commémoration en pratique. Usages et appropriations du centenaire de la Première Guerre mondiale // Matériaux pour l'histoire de notre temps. 2016. N° 121-122.

Antichan S., Teboul J. Faire l'expérience de l'histoire? Retour sur les appropriations sociales des expositions du centenaire de la Première Guerre mondiale // Matériaux pour l'histoire de notre temps. 2016. N° 121-122. P. 32-39.

Опрос с помощью анкет и фокусированных интервью проводился командой исследователей, включая автора данной статьи, на выставке в Музее армии (Дом Инвалидов) в Париже («Vu du front. Représenter la Grande Guerre». Musée de l'Armée/BDIC. 15 октября 2014 — 25 января 2015).

Saunders N. J., Cornish P. Contested Objects: Material Memories of the Great War. London: Routledge, 2009.

Bienenstock M. (dir.) Devoir de mémoire? Les lois mémorielles et l'histoire. Paris: Editions de l'Eclat, 2014.

Halbwachs M. Les cadres sociaux de la mémoire. Paris: Albin Michel, 1994 (1925); *Halbwachs M.* La mémoire collective. Paris: Albin Michel, 1997 (1950).

Winter J. Remembering War: The Great War Between Memory and History in the Twentieth Century. New Haven; London: Yale University Press, 2006.

541

Миллер А. Юбилей 1812 года в контексте политики памяти.
С. 21.

Статья подготовлена в ходе исследования «Социологический анализ коллективной памяти о позднем советском периоде: контексты музеефикации и коммодификации» (№ 17-01-0058) в рамках программы «Научный фонд Национального исследовательского университета „Высшая школа экономики“ (НИУ ВШЭ)» в 2017 году и в рамках государственной поддержки ведущих университетов Российской Федерации «5-100».

Рейнольдс С. Ретромания: поп-культура в плену своего собственного прошлого. М.: Белое Яблоко, 2015.

544

Kalinina E. Mediated Post-Soviet Nostalgia. Stockholm: Södertörns högskola, 2014.

545

Cross G. Consumed Capitalism: Memory in the Age of Fast Capitalism. New York: Columbia University Press, 2015.

Абрамов Р., Чистякова А. Ностальгические репрезентации позднего советского периода в медиапроектах Л. Парфенова: по волнам коллективной памяти // Международный журнал исследований культуры. 2012. Т. 6. № 1. С. 52–58; *Абрамов Р.* Музеефикация советского: между барахолкой и винтажным салоном // Музей. Российский партнер журнала Museum International. 2013. № 6. С. 4–8.

Важными акторами здесь стали неправительственные организации — Международное историко-просветительское, правозащитное и благотворительное общество «Мемориал» (основано в 1987 году) и Сахаровский центр (основан в 1990 году).

Юдин Г., Хлевнюк Д., Максимова А. и др. Аналитический отчет по социологическому исследованию в рамках доклада Вольного исторического общества «Какое прошлое нужно будущему России?». М., 2017.

Абрамов Р. Репрезентации советского в российской блогосфере: социологический взгляд // Вестник Удмуртского университета. 2011. № 3–1. С. 40–48.

550

Crane S. A. (ed.) Museums and Memory. Stanford: Stanford University Press, 2000.

Bernhard M., Kubik J. (eds) Twenty Years After Communism. The Politics of Memory and Commemoration. Oxford: Oxford University Press, 2014.

Несколько лет назад об этой форме ностальгии вышла книга под редакцией Марии Тодоровой и Жужи Жилле и много других исследований: *Bancroft C. Yugonostalgia: The Pain of the Present*. ISP Collection. Paper 787. 2009 (http://digitalcollections.sit.edu/isp_collection/787); *Velikonja M. Titostalgia — A Study of Nostalgia for Josip Bros*. Ljubljana: Mirovni Institut, 2008; *Nikolayenko O. Contextual Effects on Historical Memory: Soviet Nostalgia Among Post-Soviet Adolescents // Communist and Post-Communist Studies*. 2008. № 41. P. 243–259; *Todorova M., Gille Z. (eds) Post-Communist Nostalgia*. New York: Berghahn Books, 2010. Этот тип ностальгии также имеет свои формы музеефикации: *Berdahl D. «(N)Ostalgie» for the Present: Memory, Longing, and East German Things // Ethnos: Journal of Anthropology*. 1999. № 64. P. 192–211; *Betts P. Remembrance of Things Past: Nostalgia in West and East Germany, 1980–2000 // Betts P. and Eghigian G. (eds) Pain and Prosperity: Reconsidering Twentieth-Century German History*. Stanford: Stanford UP, 2003. P. 178–207; *Martin B. Club Cola and Co.: Ostalgie, Material Culture and Identity // Starkman R. A. (ed.) Transformations of the New Germany*. New York: Palgrave, 2006.

Понятие «остранение» введено в оборот литературоведом Виктором Шкловским в 1916 году как особый прием видения и чтения, который позволяет вывести зрителя или читателя из «автоматизма восприятия» и раскрыть новые грани восприятия.

Каспэ И. «Съесть прошлое»: идеология и повседневность гастрономической ностальгии // Никулин А. (общ. ред.) Пути России: культура — общество — человек: Материалы Международного симпозиума (25–26 янв. 2008 г.). Т. XV. М.: Логос, 2008. С. 205–218.

Абрамов Р. Музеефикация советского. Историческая травма или ностальгия? // Человек. 2013. № 5. С. 99–111.

556

Zerubavel E. Time Maps: Collective Memory and the Social Shape of the Past. Chicago: The University of Chicago Press, 2003.

557

Музей индустриальной культуры // Живой Журнал. Сообщество «Прогулки по Москве». 2014. 13 февраля / <http://moscow-walks.livejournal.com/1789777.html>.

558

Использованы отзывы посетителей музея, размещенные на портале Tripadvisor: https://www.tripadvisor.ru/Attraction_Review-g298484-d6652851-Reviews-Museum_of_Industrial_Culture-Moscow_Central_Russia.html.

В 2011 году Московский государственный технический университет «МАМИ» (МГТУ «МАМИ») и Московский государственный университет инженерной экологии (МГУИЭ) были реорганизованы путем присоединения МГУИЭ к МГТУ «МАМИ» в качестве структурного подразделения.

В этой части главы использованы материалы, опубликованные в журнале ИНТЕР: *Абрамов Р.* Ностальгические аффекты и коммодификация советского: на примере Музея советских игровых автоматов // ИНТЕР. 2018. № 15. С. 41–54.

561

Интервью с Александром Стахановым, директором «Музея советских игровых автоматов» // Games.mail.ru. 2013. 31 октября / https://games.mail.ru/pc/articles/feat/intervju_s_odnim_iz_osnovatelej_v
Васильков Е. «Мы хотим, чтобы взрослые люди играли...» Музей советских игровых автоматов в московском бомбоубежище // Частный корреспондент. 2009. 6 августа / <http://www.chaskor.ru/p.php?id=9091>.

Хальбвакс М. Сновидения и образы-воспоминания //
Хальбвакс М. Социальные рамки памяти. М.: Новое издательство,
2007. С. 41.

Creighton M. R. Anthropology of Nostalgia // International Encyclopedia of the Social & Behavioral Sciences. 2001. P. 10744–10746.

564

Васильков Е. «Мы хотим, чтобы взрослые люди играли...»

565

«Музей советских игровых автоматов»: как продать ностальгию // Секрет фирмы. 2015. 23 апреля / <https://secretmag.ru/business/trade-secret/soviet-avtomat.htm>.

566

Там же.

567

Брукс Д. Бобо в раю: откуда берется новая элита. М.: Ад
Маргинем Пресс, 2014.

568

Wolf M. Abstraction in the Video Game // Wolf M., Perron B. (eds)
The Video Game Theory Reader. London: Routledge, 2003. P. 47–67.

569

Bernstein C. Play it Again, Pac-Man // Postmodern Culture. 1991.
Nº 2 (1). P. 155–168.

Murphy D. Hacking Public Memory: Understanding the Multiple Arcade Machine Emulator // Games and Culture. 2013. № 8 (1). P. 43–53.

571

Бодрийяр Ж. Система вещей. М.: Рудомино, 1999.

572

Бодрийяр Ж. Символический обмен и смерть. М.: Добросвет, 2000.

573

Васьков Е. «Мы хотим, чтобы взрослые люди играли...»

574

Артог Ф. Какова роль историка во все более «презентистском» мире? // Гефтер: интернет-журнал. 2013. 15 марта / <http://gefter.ru/archive/8000>.

575

Новиков И. Из сегодня // Художественный журнал.
Тематический номер «Время истории». 2018. № 104. С. 133–135.

576

Отдельнов П. Персональный сайт. Стартовая страница рубрики «Работы»: <http://otdelnov.com/ru>.

Шёнле А. Архитектура забвения: руины и историческое сознание в России Нового времени / Авториз. пер. с англ. А. Степанова. М.: Новое литературное обозрение, 2018. С. 304–338;
Ершов Г. Пиранези советских руин: проекты Петра Белого // Труды Санкт-Петербургского государственного института культуры. Искусство. Искусствоведение. 2012. С. 60–66.

578

Толстова А. Томас Хиршхорн: инсталляция и интуиция // Colta.ru. 2014. 8 июля / http://www.colta.ru/articles/swiss_made/3819;
Hirschhorn, Thomas // SIKART Lexicon on art in Switzerland. 2018. 28 февраля / <http://www.sikart.ch/KuenstlerInnen.aspx?id=4032861>.

579

Работы Дмитрия Булныгина «Вспомнить все», «Союз 11» и др.
см.: http://bulnygin.com/video_inst/index2_total%20recall.html.

580

Сайт Ольги Чернышовой: <http://www.olgachernysheva.ru/>.

581

Бродский А. Инсталляции. Каталог выставки в музее PERMM.
Пермь: Музей современного искусства, 2010.

582

Сайт Хаима Сокола:
http://www.haimsokol.com/ru/catalogue/category/recent_works/288/.

583

Ольга Субботина и Михаил Павлюкевич // Гараж: Триеннале
российского современного искусства /
[http://triennial.garagemca.org/ru/Olga-Subbotina-and-Mikhail-
Pavlukevich](http://triennial.garagemca.org/ru/Olga-Subbotina-and-Mikhail-Pavlukevich).

Обзор англоязычной литературы о различных аспектах «новой музеологии» см.: *McCall V., Gray C. Museums and the «New Museology»: Theory, Practice and Organisational Change // Museum Management and Curatorship. 2014. Vol. 29. № 1. P. 1–17; Харрис Д. Наша печаль, наше хрупкое мужество: музеефикация и новая музеология // Вопросы музеологии. 2011. № 1 (3). С. 31–41.*

Беззубова О. Экспозиция как пространство производства аффекта // Музей–памятник–наследие. 2017. № 1. С. 155–164.

586

Пример одного из откликов СМИ на выставку: *Позднякова О.* Чувственное жужжание завода // Cultrigger. 2017. 20 июня / <https://medium.com/@cultrigger/чувственное-жужжание-завода-7210aad1484e>.

587

Виртуальный тур по выставке «333. Запахи. Звуки. Заводы»:
<https://zzz.permm.ru/>.

588

Персональный сайт Кати Бочавар: <https://www.bochavar.com/>.

589

Перформанс «R&J» (дата публикации 2013. 17 декабря;
https://www.youtube.com/watch?v=-T_oPf06MY).

590

Выставка «Заводы. Прямая речь». 2015. Ноябрь /
<https://weburg.net/afisha/events/42521>.

591

Третьяков С. В PERMM открылась уникальная выставка запахов и звуков пермских заводов // Комсомольская правда: Пермь. 2017. 17 мая / <https://www.perm.kp.ru/daily/26680.4/3702746/>.

592

См., например, подборку звуков завода на сайте «Шумотека. Библиотека звуков»: <http://noisefx.ru/skachat-zvuk-sexa-zavoda.html>.

593

«Потрясающий опыт, огромный спектр эмоций...» [Отзыв пользователя zverunes о посещении Галереи]. 2017. 24 августа / http://otzovik.com/review_5287489.html.

594

Выставка «Запахи — невидимая красота Петербурга» // KudaGo.
2016. 22 сентября / <https://kudago.com/spb/event/vystavka-zapahi-nevidimaya-krasota-peterburga/>.

595

Выставка «Запахи истории» // Культура.рф. 2017. Апрель / <https://www.culture.ru/events/186360/vystavka-zapakhi-istorii>.

596

Раздел «Ароматизация музеев и галерей» на сайте
«AromaSystems: Ароматы для бизнеса...»:
http://airlia.ru/articles/solutions/Aromatizaciya_muzeev_i_hudozhestven

Назову несколько резонансных русскоязычных публикаций: *Вайнштейн О. (сост.) Ароматы и запахи в культуре. Кн. 1. М.: Новое литературное обозрение, 2003; Лапин В. Петербург. Запахи и звуки. СПб.: Европейский дом, 2009; Пироговская М. Миазмы, симптомы, улики. Запахи между медициной и моралью в русской культуре второй половины XIX века. СПб.: Издательство Европейского университета в Санкт-Петербурге, 2018.*

598

Генис А. Аромат прошлого // Радио «Свобода». 2017. 22 марта / <https://www.svoboda.org/a/28375302.html>.

599

Козлов И. Скульптуры из запахов и световые слепки. В PERMM открывается выставка «нематериальных субстанций» // Звезда. 2017. 10 мая / <http://zvzda.ru/articles/e4ae918630ce>.

600

Ассман А. Длинная тень прошлого. Мемориальная культура и историческая политика. М.: Новое литературное обозрение, 2014. С. 170.

601

Эссе студента пермского вуза по мотивам посещения выставки
«Запахи. Звуки. Заводы». Архив автора.

602

Альманах фестиваля текстов об искусстве «Вазари». Нижний Новгород: Издательство «Покровка, 7», 2015. С. 230.

603

Федеральный закон Российской Федерации от 29 июня 2013 г. № 136-ФЗ г. Москва «О внесении изменений в статью 148 Уголовного кодекса Российской Федерации и отдельные законодательные акты Российской Федерации в целях противодействия оскорблению религиозных убеждений и чувств граждан» // Российская газета. 2013. № 6117. 2 июля / <https://rg.ru/2013/06/30/zashita-site-dok.html>.

604

Соколов А. Когда отчется Пиотровский от смрада бесовского? // Русская народная линия. 2016. 21 октября / http://ruskline.ru/news_rl/2016/10/21/kogda_ochnetsya_piotrovskij_ot_sn

Вокруг PERMM сформировались эмоциональные сообщества за и против его деятельности. Заголовок «За что я ненавижу Гельмана» в одной из пермских газет дает представление об эмоциональном накале противостояния сторонников и противников (Аргументы и факты: Пермь. 2011. 7 июля / <http://www.perm.aif.ru/culture/details/121037>). В целом о полярности оценок «Пермского культурного проекта», частью которого является музей, см.: *Федотов Н.* Пермский проект: вопросы и ответы // Суть времени. 2013. 22 августа / <http://eotperm.ru/?p=1606>; *Лысенко О.* Последствия пермского культурного проекта (по материалам социологических исследований). Статья первая // Неприкосновенный запас. 2016. № 1 (105) / <http://magazines.russ.ru/nz/2016/1/posledstviya-permskogo-kulturnogo-proekta.html>; *Он же.* Последствия пермского культурного проекта (по материалам социологических исследований). Статья вторая // Неприкосновенный запас. 2016. № 2 (106). С. 203–221.

606

В Перми взорвали «Ротонду» Бродского // Сноб. 2010. 30 апреля / <https://snob.ru/fp/entry/17780>.

607

О проекте «Relikva»: <https://relikva.com/about>.

Баталина Ю. Три века Пермского университета // Новый компаньон. 2016. 19 октября / <https://www.newsko.ru/articles/nk-3444687.html>.

609

Перов К. Все ради пиара // Business Class. 2016. 15 октября / <https://www.business-class.su/news/2016/10/15/vse-radi-piara>.

610

Служебный запрос руководства музея к научно-методическому совету музея от 8 сентября 2016 года. Архив автора.

611

Баталина Ю. «Сидим, терпим». В Перми тлеет очередной «культурный скандал». На сей раз — в музее, не в театре // Новый компаньон. 2016. 25 октября / <https://www.newsko.ru/articles/nk-3455143.html>; *Бавильский Д.* Выставка в Перми началась со скандала // The Art Newspaper Russia. 2016. 13 октября / <http://www.theartnewspaper.ru/posts/3555/>.

612

Рубинштейн Л. Минут пятнадцать тому назад [Запись в персональном блоге]. 2016. 10 ноября / <http://old.inliberty.ru/blog/2424-Minut-pyatnadcat-tomu-nazad>.

613

Статья является доработанной версией опубликованного ранее текста автора: *Dubina V.* Spuren des Gulag im postsowjetischen Russland // Berliner Colloquien zur Zeitgeschichte. Beilage Mittelweg 36. 2015. № 3. S. 110–118.

614

Гудков Л. (ред.) Образ врага. М.: ОГИ, 2005. С. 58.

615

Ассман А. Длинная тень прошлого. Мемориальная культура и историческая политика. М.: Новое литературное обозрение, 2014. С. 288.

616

Феретти М. Неприми́мая память: Россия и война. Заметки на полях на жгучую тему // Неприкосновенный запас. 2005. № 2–3 (40–41) / <http://magazines.russ.ru/nz/2005/2/fer8.html>.

617

Assmann A. Das neue Unbehagen an der Erinnerungskultur: Eine Intervention. Munich: C. H. Beck, 2013. S. 187–191.

618

Scherrer J. Russlands neue-alte Erinnerungsorte // Bundeszentrale für politische Bildung. 2006. 10 März / <http://www.bpb.de/apuz/29874/russlands-neue-alte-erinnerungsorte?p=4>.

619

Федеральный закон «О внесении изменений в отдельные законодательные акты Российской Федерации в части регулирования деятельности некоммерческих организаций, выполняющих функции иностранного агента» был подписан президентом РФ 20 июля 2012 года: Консультант Плюс. 2012. 20 июля / http://www.consultant.ru/document/cons_doc_LAW_132900.

620

Верховный суд отклонил иск Минюста о ликвидации
Российского Мемориала // Сайт Международного Мемориала. 2015.
28 января / <http://www.memo.ru/d/223531.html>.

621

«...Рабочие распилили на металлолом исторические ворота музея. Они объяснили, что новое руководство „Перми-36“ дало им указание прибратсья на территории музея». Началось уничтожение музея «Пермь-36» // Грани.ру. 2014. 16 июля / <https://giganda.graniru.org/Politics/Russia/Regions/m.231137.html>.

622

Сечина А. Государственный музей репрессий: Музей истории политических репрессий «Пермь-36» будет работать под контролем государства // Радио «Свобода». 2014. 28 июля / <https://www.svoboda.org/a/25473051.html>.

623

Подробнее о новых экспозициях, идущих вразрез со старой концепцией музея, см.: *Holm K. Auferstanden aus Siegerlager // Frankfurter Allgemeine Zeitung. 2015. 29 Juli / <http://www.faz.net/aktuell/feuilleton/nicht-wiederzuerkennen-das-gulag-museum-in-perm-13724175.html>.*

624

Подробнее о развитии этой истории см.: *Seifert D.* Die Gedenkstätte «Perm-36» in Russland // Gedenkstättenrundbrief. 2014. № 176 (12). S. 39–50 / <https://www.gedenkstaettenforum.de/nc/aktuelles/einzelansicht/news/di>

625

Сайт Музея политических репрессий «Пермь-36» находился по адресу <http://www.perm36.ru/>, но в данный момент не работает. Сайт ГАУК «Мемориальный комплекс политических репрессий» располагается по адресу <http://itk36-museum.ru/>.

626

Музей ГУЛАГа «Пермь-36» объявил о закрытии // РБК. 2015.
3 марта / <https://www.rbc.ru/rbcfreenews/54f57fff9a794705788c934f>.

627

Из личного разговора с исполнительным директором АНО «Пермь-36» Татьяной Курсиной. 2014. 6 декабря; 2018. 20 марта. Архив автора; см. также интервью с Татьяной Курсиной и Виктором Шмыровым: *Dornblüth G.* Gründer wollen Gulag-Museum ins Internet verlegen // Deutschlandradio. 2017. 12 Juni / https://www.deutschlandfunkkultur.de/kontroverse-um-gedenkstaette-perm-36-gruender-wollen-gulag.1013.de.html?dram:article_id=388525.

628

Fürstner T. Das virtuelle Metamuseum // [http://www.virtuelles-museum.at/stories/storyReader\\$13](http://www.virtuelles-museum.at/stories/storyReader$13) (дата обращения 25.05.2015).

629

Ibid.

630

Виртуальный музей
[http://www.gulagmuseum.org/showObject.do?
object=3315723&language=1.](http://www.gulagmuseum.org/showObject.do?object=3315723&language=1)

ГУЛАГа:

631

Там же.

632

Там же.

633

Ассман А. Длинная тень прошлого. С. 289.

634

Fürstner T. Das virtuelle Metamuseum.

635

Виртуальный музей ГУЛАГа. Курсив мой. — В. Д.

636

Алюминиевая миска // Виртуальный музей ГУЛАГа /
[http://www.gulagmuseum.org/showObject.do?
object=44381166&language=1.](http://www.gulagmuseum.org/showObject.do?object=44381166&language=1)

637

Сайт Музея истории ГУЛАГа: <http://www.gmig.ru/>.

638

Устав государственного бюджетного учреждения культуры
города Москвы «Государственный музей истории ГУЛАГа» // Музей
истории ГУЛАГА /
[https://gmig.ru/upload/iblock/520/520522db65d628195110f89360c2fd05.](https://gmig.ru/upload/iblock/520/520522db65d628195110f89360c2fd05)

639

О музее истории ГУЛАГа (<http://www.gmig.ru/o-muzee>) (дата обращения 07.08.2018).

640

Концепция развития музея ГУЛАГа (<http://gmig.ru/view/page/22>)
(дата обращения 07.08.2018).

641

Там же.

642

См. иллюстрации: <http://www.gmig.ru/view/news/85> (дата обращения 07.08.2018).

643

Сайт Мемориального музея «Следственная тюрьма НКВД»:
<http://nkvd.tomsk.ru>.

644

Концепция развития музея ГУЛАГа за 2015 год. С. 10–11. Архив автора. Впоследствии документ несколько раз переписывался. Версия концепции, опубликованная на сайте сейчас, отличается от более ранних.

645

Там же. О международной практике создания музеев памяти в местах, не связанных с аутентичными местами исторических событий, см. статью Дарьи Хлевнюк в данном сборнике. — *Примеч. ред.*

Нора П. Проблематика мест памяти // Нора П., Озуф М., де Пюимеж Ж. и др. (ред.) Франция-память. СПб.: Издательство Санкт-Петербургского университета, 1999. С. 17.

647

Например, Алейда Ассман рассказывает об экскурсионном туре по местам в Германии, где происходила депортация евреев и где сейчас находятся обычные жилые кварталы. Знакомство с этими местами памяти осуществляется посредством смартфона, на котором установлено специальное приложение: *Assmann A. Der iPod als Denkmal Zwei Gedenkorte in Gusen (Oberösterreich) und Berlin // Berliner Colloquien zur Zeitgeschichte. Beilage Mittelweg 36. 2015. № 3. S. 102–109.*

648

Народный музей истории ГУЛАГа в Йошкар-Оле:
<http://gulagmuzeey.ucoz.ru/>. За информацию о закрытии этого музея благодарю Владислава Стафа.

Завадский А. Резервация для памяти? // Русский журнал. 2015.
3 декабря / <http://www.russ.ru/Mirovaya-povestka/Rezervaciya-dlya-pamyati>.

650

«Сказать, что в нем искажены исторические факты, пожалуй, нельзя, но акценты, сделанные создателями этой части экспозиции, представляются спорными». *Гизен А., Завадский А., Кравченко А.* Между рабским трудом и социалистическим строительством. Заметки о том, как в экспозициях некоторых российских музеев репрезентирован труд заключенных ГУЛАГа // Новое литературное обозрение. 2016. № 6 / <http://magazines.russ.ru/nlo/2016/6/mezhdu-rabskim-trudom-i-socialisticheskim-stroitelstvom.html>.

651

См. также: *Завадский А.* Резервация для памяти?

652

См., например, принятый в 1976 году документ «Бейтельсбахский консенсус», который не только действенен для всех мемориальных комплексов и выставок для школьников на территории Германии, но и стал общемировой нормой благодаря Международному уставу мемориальных музеев (International Memorial Museums Charter). Одним из важнейших пунктов этого договора является «запрет на эмоциональное подавление» учеников (<https://www.lpb-bw.de/beutelsbacher-konsens.html>). См. также: Международный устав мемориальных музеев // Уроки истории. 2011. 9 декабря / <http://urokiistorii.ru/article/2712>.

653

«Ты четко осознаешь, где находишься, прекрасно понимаешь, что любое проявление положительной эмоции неуместно, но мышцы губ бессовестно растягиваются в улыбке» (*Завадский А. Резервация для памяти?*).

654

Virtuelles Migrationsmuseum: <https://virtuelles-migrationsmuseum.org/>.

655

Brüder Grimm-Haus: http://www.mai-tagung.lvr.de/media/mai_tagung/pdf/2014/MAI-2014-Kling-PPT.pdf.

656

Я познакомилась с разработчиками этого проекта и их виртуальными очками во время визита в «Пермь-36» 2 декабря 2014 года.

657

Этот квест несколько лет проходил под маркой фирмы «Клаустрофобия» и пользовался большой популярностью, но в 2018 году проект неожиданно закрыли. Сайт квеста (http://questscatalog.ru/catalog/sledstvennaya_tyurma_nkvd_202) сейчас недоступен.

658

[shabanov_f]. Кое-что про квест «Следственная тюрьма НКВД» в Томске // Блог «Журнал о птичьих правах» / <https://shabanov-f.livejournal.com/451058.html>. 2015. 25 октября.

659

Online-Einstiege für Schulklassen. Zwangsarbeiter-Interviews in der Vorbereitung des Museumsbesuchs: http://www.mai-tagung.lvr.de/media/mai_tagung/pdf/2014/MAI-2014-Pagenstecher-PPT.pdf.

660

Официальный сайт проекта «Звуковые архивы. Европейская память о ГУЛАГе»: <http://museum.gulagmemories.eu/ru>.

661

Проект «Люди и судьбы»: https://www.youtube.com/playlist?list=PLGvrMPO_OSyN77y6_PG86mp3mABWSx-FJ.

662

Brüder Grimm-Haus. Еще один пример подобных проектов — аудиоспектакль Brest Stories Guide белорусского театра «Крылы халопа». Этот спектакль является своего рода путеводителем по еврейской истории Бреста: «Созданное для платформы Android приложение позволяет совершить экскурсию по городу, до начала Второй мировой почти наполовину заселенному евреями, а сегодня почти забывшему об этой части своего прошлого» (*Завадский А. Амнезия как главная черта белорусской памяти // openDemocracy. 2017. 19 декабря / <https://www.opendemocracy.net/od-russia/andrei-zavadski/amneziya-kak-glavnaya-cherta-belorusskoi-pamyati>*).

663

Карта террора и ГУЛАГа в Прикамье: <http://pmem.ru/index.php?id=32>.

664

О проекте «Последний адрес»:
<http://www.memo.ru/d/180566.html>; сайт проекта «Последний адрес»:
<https://www.poslednyadres.ru/>.

665

Подробнее о проекте «Типография террора» см. интервью с куратором проекта: *Шешенин С.* «Топография террора»: это прямо здесь. Интервью с Александрой Поливановой // Уроки истории. 2015. 30 октября / <http://urokiistorii.ru/article/52912>.

666

О частных инициативах локальных музеев ГУЛАГа см. на сайте Ассоциации музеев памяти. Ассоциация музеев памяти включает разные — и даже не совсем — музеи: <http://memorymuseums.ru/museum/sayanskij-kraevedcheskij-muzej>.

667

Подробнее о феномене «третьего поколения» в проработке памяти о трагедии см. работы социолога Габриэль Розенталь: *Rosenthal G. Historische und familiale Generationenabfolge // Szydlik M., Kohli M. (Hg.) Generationen in Familie und Gesellschaft. Opladen: Leske + Budrich, 2000. S. 162–178.*

668

66-й номер журнала «Сеанс» за 2018 год полностью посвящен фильму «Последняя семья»: *Матвиенко К., Разбежкина М., Лидерман Ю.* Посредник. Беседа о фильме Яна Матушиньского «Последняя семья» // Искусство кино. 2018. № 1–2. С. 86–99.

Фостер Х. и др. Искусство с 1900 года. Модернизм. Антимодернизм. Постмодернизм. М.: Ад Маргинем Пресс, 2015.

670

Подробнее об этом см.: Синий диван: философско-теоретический журнал. 2016. № 21.

671

Соломон-Годо Э. Призраки документального // Синий диван.
Философско-теоретический журнал. 2016. № 21. С. 150–177.

Klippel H. Der Abglanz der Moderne. Das Filmprogramm der ersten Dokumente. Eine Recherche // 50 Jahre Documenta, 1955–2005. Archive in Motion. documenta-Handbuch. Göttingen: Steidl, 2005. S. 68–91.

673

Wegenast U. Anziehung und Anstoßung. Film auf der dokumenta // 50 Jahre Documenta, 1955–2005. Archive in Motion. documenta-Handbuch. Göttingen: Steidl, 2005. S. 95–104.

Куприянов П. Боярский быт, русский дух и освоение прошлого в историческом музее // Этнографическое обозрение. 2010. № 4. С. 43–51.

Куприянов П. Историческая экспозиция глазами посетителя: к проблеме музейной реконструкции // Е. Воронцова (сост.) Роль музеев в информационном обеспечении исторической науки. Сборник статей. М.: Этерна, 2015. С. 530–553.

676

При цитировании книг отзывов в скобках указывается дата записи. Книги хранятся в фондах музея (Оп. I. Ед. хр. 48–50, 53, 56, 60. Оп. II. Ед. хр. 10–13).

О музейной театрализации в музееведческом дискурсе см., например: *Щепеткова И.* Театрализация музейного пространства как форма взаимодействия с посетителями. Дисс. ... канд. культурологии. М., 2006.

По замечанию заведующей музеем Галины Щуцкой, «каждый, кто переступает порог палат, попадает в „театр памяти“»: *Щуцкая Г.* Материальное и нематериальное наследие в музее «Палаты в Зарядье» // Музей и нематериальное культурное наследие. Сб. тр. творческой лаборатории «Музейная педагогика» кафедры музейного дела. Вып. 6. М., 2005. С. 81.

Щуцкая Г., Игнатьева Т. Особенности реконструкции нематериального наследия в музее «Палаты в Зарядье» // Научные реконструкции в современной экспозиционной и образовательной деятельности музеев. Труды ГИМ. Вып. 160. М., 2006. С. 127.

680

Здесь и далее в скобках даются краткие ссылки на полевые материалы автора — ПМА. Полный их список приведен в конце статьи.

681

Столь же полемичен и посыл другой лекции, «Россия XVII века...»: он нацелен на разоблачение существующего представления о культурной отсталости допетровской России.

682

Это приглашение — не просто *узнать* о «старинных традициях, правилах, уставах и обрядах», а именно *поучаствовать* в них — отражает установку на вовлечение посетителей в театрализованное действие.

Куприянов П. Образ традиционной культуры в историческом музее: производство, особенности и функции // Этнографическое обозрение. 2016. № 6. С. 11–26.

684

Школьник, побывавший на театрализованной экскурсии, афористично выразил эту особенность в форме загадки о боярине: «Зимой и летом — всегда нарядный» (ПМА 3).

685

Разумеется, конкретная эстетическая программа может не соответствовать вкусам притязательной публики, иначе говоря, предлагаемая красота может не нравиться и даже раздражать, но едва ли может остаться незамеченной.

Наглядной иллюстрацией такого комплексного художественного решения является сцена в белокаменном подвале из программы «Московский быт...», в которой молодой боярин «вспоминает» любовный заговор. Сам заговор звучит в записи (в исполнении мужского и женского голосов) на фоне музыки и сопровождается демонстрацией слайдов, воспроизводящих лесной пейзаж как условное место действия. При этом изображение, проецируемое на фактурную белокаменную стену в сводчатом подвале, вступает в визуальную переключку с тенями от экспонируемого здесь же оружия и старинной мебели. Все вместе это производит сильное впечатление на зрителей.

В отличие, например, от таких реконструкций, которые могли бы быть приняты за подлинные человеком прошлого: *Bruner E. M. Abraham Lincoln as Authentic Reproduction. A Critique of Postmodernism* // Knell S. J. (ed.) *Museums in the Material World*. New York: Routledge, 2007. P. 302.

По пронциательному замечанию Лоры Олсон, исследовавшей фольклорное движение в России XX века, «для определенной аудитории... самая аутентичная музыка — не та, что самая „традиционная“, а та, в которой исполнители творчески выражают собственную идентичность, а аудитория находит отражение своей»:
Olson L. J. Performing Russia — Folk Revival and Russian Identity. London: Routledge, 2004. P. 228.

689

Малков А. Восстание // Красное знамя. 1990. 31 марта —
1 апреля /
http://nkvd.tomsk.ru/researches/history_investigation/chainsk/publiat/.

690

Из обвинительного заключения по уголовному делу о вооруженном выступлении крестьян-спецпереселенцев в Чаинском районе Западно-Сибирского края. Архив УФСБ по Томской области. Д. П-14075. Л. 744–747, 763 / http://nkvd.tomsk.ru/researches/history_investigation/chainsk/Arhiwydo

691

Simon N. The Participatory Museum. Santa Cruz, CA: Museum 2.0, 2010 / <http://www.participatorymuseum.org/read>; *McSweeney K., Kavanagh J. (eds)* Museum Participation: New Directions for Audience Collaboration. Edinburgh: MuseumsEtc, 2016; *Tøndborg B.* The Dangerous Museum. Participatory practices and controversy in museums today // Nordisk Museologi. 2013. № 2. S. 3–16 / <https://www.journals.uio.no/index.php/museolog/article/view/3075/2657>

Банасюкевич А. «Живые пространства» фестиваля «Территория»: экспансия театра // РИА Новости. 2013. 8 октября / https://ria.ru/weekend_theatre/20131008/968485300.html.

693

О спектакле «Цивилизация XX» см. на сайте ГЦСИ:
<http://www.ncca.ru/events.text?filial=3&id=1804>.

Барыкина Л. Спектакль-поступок // Петербургский театральный журнал. 2010. № 4 (62) / <http://ptj.spb.ru/archive/62/music-theatre-62/spektakl-postupok>.

695

Столярчук А. Приговский фестиваль в Эрмитаже начнется с оперной премьеры // Colta.ru. 2012. 26 октября / http://archives.colta.ru/docs/8164?_ga=2.13237623.1333735615.1534268029-1370917099.1524569645.

696

О спектакле «И дольше века длится день» см. на сайте музея:
<http://gmig.ru/view/events/220>.

697

В Музее архитектуры состоится премьера оперы о Константине Мельникове // Colta.ru. 2017. 4 декабря / <https://www.colta.ru/news/16753>.

698

Калужский М. Память.doc // Театр. 2015. № 19. С. 108–111 / <http://oteatre.info/pamyat-doc>.

699

Что такое verbatim? // Teatr.doc /
[http://www.teatrdoc.ru/stat.php?page=verbatim.](http://www.teatrdoc.ru/stat.php?page=verbatim)

700

Подробнее об истории документального театра см.:
Мамадназарбекова К. История факта // Театр. 2011. № 2 /
<http://oteatre.info/istorija-fakta-istoki-i-vehi-dokumentalnogo-teatra>.

701

Историческая память в России и в Германии: надо ли говорить о тоталитарном прошлом и какими словами? // Радио «Свобода». 2010. 2 июня / <https://www.svoboda.org/a/2061180.html>.

702

О театральной программе Сахаровского центра см.:
<https://www.sakharov-center.ru/index.php/article/teatralnaa-programma>.

703

О проекте «Сибиряки вольные и невольные» см.: <https://сибиряки.онлайн>.

704

О спектакле «Восстание» см. на сайте Томского ТЮЗа: <http://tuz-tomsk.ru/theatrical/adult/vosstaniye>.

705

Чаинское крестьянское восстание (опыт документального театра в музее) // Форум «Музейный гид» (Благотворительный фонд Владимира Потанина) / <http://museumguide.ru/chainskoye-vosstaniye>.

706

Чаинское восстание 1931 г. // Мемориальный музей
«Следственная тюрьма НКВД»: Исторические расследования /
http://nkvd.tomsk.ru/researches/history_investigation/chainsk.

707

Петр Павлович Бармин: интервью // Мемориальный музей
«Следственная тюрьма НКВД»: Проекты: Последний свидетель /
<http://nkvd.tomsk.ru/projects/posledniysvidetel/videovosp/barminpp>.

708

Программа конференции «Публичная история в России: музеи для прошлого или прошлое для музеев?»:
<http://publichistorylab.ru/archives/321>.

709

См. статью Елены Рождественской и Ирины Тартаковской в данном сборнике. — *Примеч. ред.*

710

Калужский М. Восстание. 2015. Архив автора.

711

Freytag G. Freytag's Technique of the drama: an exposition of dramatic composition and art / Transl. E. J. MacEwan. Chicago: Scott, Foresman and Company, 1900 / <https://archive.org/details/freytagstechniqu00freyuoft>.

712

В Подгорном открыли памятник жертвам политических репрессий // ТВ2. 2016. 29 октября / <http://tv2.today/TV2Old/V-podgornom-otkryli-pamyatnik-zhertvam-politicheskikh-repressiy>.

713

Подробнее об определениях аффекта см. во Введении.

Об этом см.: *Ушакин С. (ред.) Объекты аффекта: к материологии эмоций // Новое литературное обозрение. 2013. № 120 (2). С. 29–93;*
Ушакин С. (ред.) Объекты аффекта: к материологии эмоций – 2 // Новое литературное обозрение. 2013. № 121 (3). С. 10–45, прежде всего
Ушакин С. Динамизирующая вещь // Новое литературное обозрение. 2013. № 120 (2). С. 29–34.

715

Ушакин С. Динамизирующая вещь. С. 30.

716

Минаева С. Музей глазами посетителя // Лебедев А. (отв. ред.), Юхневич М. (сост.) Музей и личность. М.: Лаборатория музейного проектирования, Российский институт культурологии, 2007. С. 67–79.

Дукельский В. В поисках музейной концепции истории // Майстровская М. (отв. ред.) Музейная экспозиция. Теория и практика. Искусство экспозиции. Новые сценарии и концепции (На пути к музею XXI века). М.: Российский институт культурологии, 1997. С. 33.

718

Alexander E. P., Alexander M. Museums in Motion: An Introduction to the History and Functions of Museums. Lanham, MD: AltaMira Press, 2007. P. 29.

719

Андерсон Б. Воображаемые сообщества. Размышления об истоках и распространении национализма. М.: Кучково поле, 2016. С. 254, 290.

720

Павлова Н. Музей «for fun»? // Лебедев А. (отв. ред.), Юхневич М. (сост.) Музей и личность. С. 117.

Дукельский В. Пространство публичного одиночества //
Лебедев А. (отв. ред.), Юхневич М. (сост.) Музей и личность. С. 7.

Майстровская М. Музейная экспозиция: тенденции развития // Майстровская М. (отв. ред.) Музейная экспозиция. Теория и практика. Искусство экспозиции. Новые сценарии и концепции (На пути к музею XXI века). М.: Российский институт культурологии, 1997. С. 10.

723

Никишин Н. Музейные средства: знаки и символы //
Майстровская М. (отв. ред.) Музейная экспозиция. С. 25.

Беньямин В. Производство искусства в эпоху его технической воспроизводимости // Беньямин В. Избранные эссе. М.: Медиум, 1996; цит. по: Кафедра истории зарубежной литературы филологического факультета МГУ им. М. В. Ломоносова: Библиотека / <http://forlit.philol.msu.ru/lib-ru/benjamin1-ru>.

725

Там же. Разумеется, Беньямин рассуждал о произведениях искусства, но по своей сути речь шла о процессах, затрагивающих культуру в целом.

726

См., например, официальный сайт «Креативного пространства „Люмьер-Холл“», организующего подобные выставки:
<https://www.lumierehall.ru>.

727

Официальный сайт Google Art Project:
<https://artsandculture.google.com>.

728

Стоит отметить, что такое тиражирование оказывается возможным именно благодаря изменению роли аутентичных предметов.

Политика аффекта. Музей как пространство публичной истории

Редактор С. Тимофеева
Дизайнер серии Д. Черногаев
Корректоры С. Крючкова, О. Семченко
Верстка Д. Макаровский

Адрес издательства:
123104, Москва, Тверской бульвар, 13, стр. 1
тел./факс: (495) 229-91-03
e-mail: real@nlo.magazine.ru
сайт: nlobooks.ru

Присоединяйтесь к нам в социальных сетях:

facebook.com/nlobooks

vk.com/nlobooks

twitter.com/idnlo

Новое литературное обозрение