

НЕФОРМАЛЬНАЯ МУЗЕОЛОГИЯ

МУЗЕЙ
И МУЗЕЙНЫЕ
ПРАКТИКИ
В СОВРЕМЕННОЙ
КУЛЬТУРЕ



АЛЕКСАНДРА
БАЛАШ

Министерство культуры Российской Федерации
Санкт-Петербургский государственный институт культуры

А. Н. Балаш

Неформальная музеология

Музей и музейные практики в современной культуре

Санкт-Петербург
2022

УДК 069.01
ББК 79.1

Б20

Монография издается по решению Редакционно-издательского совета
Санкт-Петербургского государственного института культуры

Рецензенты:

В. Г. Ананьев, доктор культурологии, доцент кафедры музейного дела
и охраны памятников Института философии
Санкт-Петербургского государственного университета

Е. Н. Мастеница, кандидат исторических наук, доцент,
заведующий кафедрой музеологии и культурного наследия
Санкт-Петербургского государственного института культуры

Балаш, Александра Николаевна

Б20

Неформальная музеология: Музей и музейные практики в современной культуре / А. Н. Балаш ; М-во культуры РФ, Санкт-Петерб. гос. ин-т культуры. – Санкт-Петербург : СПбГИК, 2022. – 160 с.

ISBN 978-5-94708-339-2

В монографии представлен авторский взгляд на изменения, которые происходят в музейных практиках и музейных исследованиях конца XX – первой четверти XXI в. Определяется значение метамузеологии как особой стратегии, которая интегрирует анализ тенденций развития музея и музеологии в проблематику современных междисциплинарных исследований культуры и экспериментальные проекты современного искусства. Предлагаются к обсуждению новые статусы музейных предметов и музейных коллекций, альтернативные формы музейной репрезентации, этика публичного показа и эмпатия музейных взаимодействий, интенсивность и ауратичность музейного опыта в пространстве перформативного музея.

Издание адресовано музейным исследователям и музейным практикам, культурологам, студентам и преподавателям профильных специальностей.

УДК 069.01
ББК 79.1

ISBN 978-5-94708-339-2

© А. Н. Балаш, 2022

© Федеральное государственное бюджетное образовательное учреждение высшего образования «Санкт-Петербургский государственный институт культуры», 2022

© Оформление ФГБОУ ВО СПбГИК, 2022

На обложке: интерактивная выставка для подростков «Ты один из моих двойников. К 130-летию А. Ахматовой», Музей А. А. Ахматовой в Фонтанном доме, 20 октября – 7 декабря 2019 г.

Оглавление

| | |
|----------------------------------------------------------------------------------------------------|-----|
| Введение. Музеология и терминологический аппарат междисциплинарных исследований культуры | 7 |
| Глава 1. Музеология и исследования новой материальности. | 26 |
| Глава 2. Агентность музейных коллекций. | 42 |
| Глава 3. Репрезентация в перформативном музее. | 58 |
| Глава 4. Экологизация музея как цель и новая реальность | 74 |
| Глава 5. Аура и аутентичность музейного опыта | 92 |
| Заключение | 111 |
| Список литературы | 118 |
| Приложение 1. Вальтер Беньямин о коллекционировании | 133 |
| Приложение 2. Новое мемориальное пространство в музейных практиках Санкт-Петербурга. | 148 |



Интерактивная выставка «Ты один из моих двойников. К 130-летию А. Ахматовой»,
Музей А. А. Ахматовой в Фонтанном доме, 20 октября – 7 декабря 2019 г.
Совместный проект музея и творческой мануфактуры «ГТХ».

Выставка была организована в рамках фестиваля «Детские дни в Петербурге» и адресована подросткам. Концептуальное решение экспозиции предполагало активную работу критического мышления и воображения, индивидуализацию музейного опыта. На выставке была представлена интерпретация ключевых моментов биографии и связанных с ними поэтических текстов А. А. Ахматовой, переведенных на язык инсталляции и дополненной реальности. Посредством приемов театральной сценографии и AR-технологий посетители становились свидетелями событий, о которых они могли получить уточняющую информацию и эмоциональное впечатление. Экспозиционный замысел был рассчитан на динамичные переходы между материальными и нематериальными, визуальными и вербальными компонентами повествования, ряд экспозиционных комплексов имел разреженный характер, представляя пространство для аудиального компонента и эффектов дополненной реальности. Предполагалось активное восприятие, прочтение и прослушивание на мобильных гаджетах текстов, представленных QR-кодами и цифровыми метками. Во время подготовки выставки были сделаны записи, на которых волонтеры из числа студентов читали стихи Ахматовой; ссылка на эти материалы была включена в выставочные инсталляции. В рамках данного проекта состоялась дискуссия кураторов, экспертов и волонтеров «На каком языке говорить с поколением XXI в.?»





Введение

Музеология и терминологический аппарат междисциплинарных исследований культуры

Можно сказать, что новые гуманитарные дисциплины, с которыми соотносятся концептуальные позиции современной музеологии, находятся в некоторой неопределенности и даже факультативности по отношению к сохраняющим свой статус и влияние традиционным наукам. Визуальная семиотика, исследования визуальной культуры, культурная антропология, неклассическая эстетика, современная философия и пограничные с ними концептуальные и перформативные художественные практики, которые могут выступать в статусе визуальных исследований, – все это достаточно новые дисциплины, чьи границы либо еще не устоялись и нуждаются в дополнительных обоснованиях, либо сразу же после своего утверждения начали переживать процесс деконструкции и теперь требуют своего переназначения. Именно с этими дисциплинами и художественными медиа имеет дело экспериментальная музеология, которой становится музеологическая мысль в тот момент, когда она стремится осознать очертания нового музейного пространства, выходит из «зоны комфорта», обусловленной уже достаточно разработанной методологией классической музеологии и признанными институциональными формами, стремясь определить новые изменчивые конфигурации и логику трансформации музея как феномена современной культуры.

В этом смысле идеи экспериментальной музеологии пока далеко не обязательны, выглядят спорно и недостаточно обосновано даже по отношению к музеологическим подходам второй половины XX и рубежа XX–XXI вв., опиравшимся на радикальные позиции, которые в наше время обрели статус новой нормы для всех областей современного гуманитарного знания. Вопрос о том, что в дискуссиях и философском

поле второй половины – конца XX в. оказалось принципиально важным для музеологии все еще требует уточнения и существенной редукции¹, которая позволит более четко осознать наиболее значимые позиции, перспективные для дальнейшей, теперь уже музеологической, проработки в наше время.

В контексте взаимодействия музеологии и неклассической философии наиболее значимым и во многом определяющим оказалось наследие Мишеля Фуко², и особенно его книги «Слова и вещи» и «Археология знания», которые проявили свой уникальный потенциал в контексте исторических и концептуальных исследований, а также при анализе конкретных музейных практик.

Первый и наиболее последовательный опыт интеграции идей М. Фуко в музеологию был связан с авторитетной публикацией одного из наиболее значительных представителей лестерской школы музейных исследований Э. Хупер-Гринхилл «Музей и формирование знания» (1992). В этой работе по отношению к анализу истории музея была применена неклассическая модель развития, которая позволила перенести акцент на основные направления и обстоятельства изменения музейных практик, взамен традиционной модели генетической преемственности, сфокусированной на музейных институтах. Для Э. Хупер-Гринхилл было принципиально значимо то, что «Фуко отвергает представление о непрерывной, плавной, прогрессивной, тотальной истории развития. Вместо этого он [...] подчеркивает прерывность, разрыв, смещение и рассеивание. Целями работы Фуко являются не «институты», «теории» или «идеологии», а «практики» с целью уловить условия, которые делают их приемлемыми в данный момент»³. Не менее перспективным было осуществленное Э. Хупер-Гринхилл перенесение на музейный материал идеи эпистем как доминирующих структур социальных, политических, культурных отношений, определяющих конкретные исторические формы организации знания⁴, в рамках которых она рассматривала музейные институты конкретной исторической эпохи. Проекция идей М. Фуко на

¹ Dolak J. *Museology and its Theory*. Brno: Technical Museum, 2022. P. 52–88.

² Hetherington K. *Foucault and the Museum // The International Handbooks of Museum Studies. Museum Theory. Part 1. Thinking about Museums*. New York: John Wiley & Sons Ltd, 2015. P. 21–40.

³ Hooper-Greenhill E. *Museum and the shaping of knowledge*. London, New York: Routledge, 1992. P. 10.

⁴ *Ibid.* P. 12–18.

материал исторической музеологии позволила убедительно описать модель публичного музея как «дисциплинарного музея»⁵, основывающегося на соотношении власти/знания; интерпретировать исторические формы музейной систематизации и репрезентации как технологии производства, представления и контроля знаний в рамках ренессансной, классической и современной эпистем, определить вектор развития познавательных практик в музее⁶. В современной эпистеме доминанта гуманитарных наук приводит к перефокусировке всех областей знания в их соотнесенности с человеком и его опытом, что определяет статус музея, его предметных коллекций и взаимодействий⁷

Следующий логический шаг в интерпретации концепции музея как дисциплинарного механизма по отношению к обществу был сделан в исследовании «Рождение музея» (1995) и ряде предшествующих и последующих публикаций австралийского социолога, культуролога и исследователя музея Т. Беннета. В его работах музей представлен как часть более широкого «выставочного комплекса»⁸, который включает в себя и другие институты публичной репрезентации, определяемые актуальной моделью политической рациональности. Беннет рассматривает «выставочный комплекс» как сочетание институций и знаний, определяя последнее как «риторику»⁹, которая варьируется и расширяет свои темы в конкретных социокультурных контекстах, объективных процессах развития общества. С этих позиций музейное пространство рассматривается как особая модальность дисциплинирующих практик, а также различных «типов социальной сплоченности»¹⁰, которые проявляются в последовательности и разнообразии исторических и современных форм музейной репрезентации. В этом случае весь комплекс репрезентативных взаимодействий формируется вокруг музейных собраний и подразумевает «значительную гибкость отношений между текстами, вещами, технологиями и

⁵ Ibid. P. 167–190.

⁶ Ibid. P. 191–215.

⁷ Ibid. P. 198.

⁸ Bennett T. The Exhibitionary Complex // Culture/Pover/History: A Reader in Contemporary Social Theory / Ed. N.B. Dirks, G. Eley, S. B. Ortner. Princeton: Princeton University Press, 1994. P. 73–102.

⁹ Bennett T. Thinking (with) museums: from exhibitionary complex to governmental assemblage // The International Handbooks of Museum Studies. Museum Theory. Part 1. Thinking about Museums. New York: John Wiley & Sons Ltd, 2015. P. 6–7.

¹⁰ Bennett T. The birth of the museum. History, theory, politics. London, New York: Routledge, 1995. P. 101.

телями, которыми управляют музеи»¹¹. Такое уточнение статуса «выставочного комплекса» по отношению к музейным коллекциям позволяет использовать данную модель как эффективный инструмент для анализа практик музейной репрезентации в современной культуре.

Влиятельным опытом выстраивания диалога музейных практик с идеями М. Фуко представляется известная статья Д. Кримпа «На руинах музея», а также другие публикации автора 1980–1990-х гг. В своем анализе музея как «институционального обрамления»¹² современного искусства, Кримп сделал основной нелинейную концепцию развития и связанности событий: «Археология Фуко подразумевала замену таких единиц исторической мысли, как традиция, влияние, развитие, эволюция, исток и происхождение, понятиями прерывности, разрыва, порога, границы и трансформации»¹³. Эти позиции не только превращают в руины классическую модель художественного музея, но также позволяют наметить качественно новую форму музея современного искусства, которая соотносится с концептами «бесформенного»¹⁴ в искусстве конца XX в. и «пористого»¹⁵ в современных художественных практиках.

В статьях Д. Кримпа, в работах других авторов, связанных с журналом «October», или находящихся под их влиянием, при анализе тенденций современного искусства также прорабатывалась сформированная Фуко модель соотношения дискурса, как нарратива и особого типа высказывания в социуме, и взгляда, как опыта визуальности. Безусловно, развитие данных исследований корректировалось другими влиятельными позициями, в том числе теорией взгляда Ж. Лакана. В этом плане показательным является публикация В. Кейси «Эффект музея: перевод взгляда с предмета на перформанс в современном культурно-историческом музее» (2003), в которой позиции Фуко и Лакана становятся опорой для концептуальных размышлений о практиках музейного дизайна¹⁶. В этом небольшом по объ-

¹¹ Bennett T. Thinking (with) museums: from exhibitionary complex to governmental assemblage. P. 14–17.

¹² Кримп Д. На руинах музея. Москва: V-A-C press, 2015. С. 11.

¹³ Там же. С. 72.

¹⁴ Венкова А. В. Идея «бесформенного» и иммерсивный опыт искусства. Феномен иммерсивности. Мультисенсорный поворот в культуре. Санкт-Петербург: Астерион, 2021. С. 114–132.

¹⁵ Куртов М. Музеология и интенсивная география // Альманах ЦЭМ. Номер 1. Москва: ЦЭМ, V-A-C press, 2020. С. 29.

¹⁶ Casey V. The Museum Effect: Gazing from object to performance in the contemporary cultural-history museum. Paris: Ecole du Louvre, 2003. P.4.

Музеология и терминологический аппарат междисциплинарных исследований культуры ему тексте была представлена трехчастная модель «законодательного»¹⁷, «интерпретирующего» и «перформативного»¹⁸ музея, которая остается актуальной и для нашего времени. В обозначенной структуре первая позиция, – «законодательного музея», – несет на себе очевидное влияние модели «дисциплинарного музея» и опосредованное влияние идей Фуко, а при изучении концепта «перформативного музея» автор опирается на лакановскую концепцию взгляда (формулировки и начальная разработка позиций «интерпретационной» и «перформативной» модели связаны с идеями музеологов Д. Камерона и Б. Киршенблат-Гимблет). Показательно, что общая схема В. Кейси допускает интерпретацию всех стадий не как последовательных, а как наслаивающихся и одновременно присутствующих в современной культуре, что также может быть охарактеризовано в рамках идеи исторических разрывов и смещений.

Еще один, и в настоящее время последний, подход музеологии к идеям М. Фуко оказался связан с переосмыслением намеченной в ряде его публичных выступлений и в статье «Другие пространства» концепции гетеротопий – пространственных и культурных феноменов, которые существуют и меняются в особом временном режиме, определяя инвариантность путей развития, внутреннюю логику и динамику существования культуры. Среди таких гетеротопий Фуко называл архив, библиотеку и музей¹⁹. Идея музея как гетеротопии оказалась необычайно продуктивной как при обосновании новых подходов к музейной архитектуре в контексте вопросов урбанистики, так и в теоретических дискурсах сначала критической, а теперь постколониальной музеологии²⁰ и экспериментальных музеологических исследований, которые стремятся интегрировать в свое научное поле позиции гуманитарной географии²¹. Заданный вектор позволяет размышлять о соотношении идеи музея-гетеротопии и влиятельных концепций «места памяти» (П. Нора), «не-места» (М. Оже), социальной модели «третьего места» (Р. Ольденбург), формируя концептуальные основания для архитектурного и социокультурного проектирования современного музея.

¹⁷ Ibid. P. 4–5.

¹⁸ Ibid. P. 6–7, 9–10.

¹⁹ Балаш А. Н. Музей как «другое пространство» культуры // Музей. Памятник. Наследие. 2018. № 1 (3). С. 12–22.

²⁰ De Angelis A., Ianniciello C., Orabona M., Quadro M. Disruptive Encounters – Museums, Arts and Postcoloniality // The Postcolonial Museum. The Arts of Memory and the Pressures of History. New York: Routledge, 2017. P. 21.

²¹ Куртов М. Музеология и интенсивная география. С. 21.

Таким образом, можно утверждать, что теоретическая музеология делает свой вполне осознанный и обоснованный выбор в интеллектуальном поле неклассической философии конца XX в., который в реальных исследовательских текстах, конечно же, шире обозначенной здесь основной парадигмы и вовлекает в круг своих концептуальных источников тексты Ж. Батая, Р. Барта, Ж. Деррида, Ж. Делеза, Ф. Гватари, П. Бурдьё, Ю. Хабермаса и др. В то же время музеология и идентифицирующие себя с нею исследователи достаточно сдержанно присматриваются к идеям современных философов, среди которых наиболее последовательный интерес вызывают динамично менявшиеся позиции Бруно Латура²², возможности интерпретации музеологической проблематики с позиций акторно-сетевой теории и стратегия экологизации культуры, предлагаемая им в качестве альтернативы процессам модернизации. Сам философ представлял свои идеи в том числе в качестве эксперта ряда проектов Центра искусства и медиатехнологий (ZKM) в Карлсруэ, и даже куратора проходившей там же в 2005 г. выставки «Делая вещи публичными» (Making Things Public).

По мнению бельгийского музеолога Ф. Мересса, – в 2013–2019 гг. президента Международного комитета по музеологии (ИКОФОМ) Международного совета музеев (ИКОМ), профессора Университета Новая Сорбонна, – определяющими для современных дискуссий о статусе и структуре музеологии являются общие подходы Б. Латура к современной науке. Принципиально значимо ее концептуализация как «процесса, в котором идеи включаются в полемику», «создаются новые ресурсы и новые лаборатории политических альянсов, [...] разрабатываются стратегии, в которых научные аргументы являются лишь одним из аспектов»²³. Используемые Латуром понятия «мобилизация мира» и «исследовательская мощь»²⁴ могут быть весьма эффективны для развития всех направлений музейных исследований и музейных практик, а также для их интеграции с музейным образованием. Появляется возможность динамичного и вариативного выстраивания проблемного поля музеологических исследований и профессиональных взаимодействий в рамках экспе-

²² Ананьев В. Г. История зарубежной музеологии. Москва: Памятники исторической мысли, 2018. С. 208.

²³ Mairesse F. The politics and poetics of Museology // ICOFOM Study Series. 2018. Vol. 46. The politics and poetics of Museology. Paris: ICOFOM, 2018. P. 18.

²⁴ Мересс Ф. О будущем музеологии: несколько замечаний к русскому изданию диссертации Петера ван Менша // Вопросы музеологии. 2014. № 1 (9). С. 10–11.

Музеология и терминологический аппарат междисциплинарных исследований культуры риментальных музейных лабораторий; аккумуляции профессиональных знаний в виде специализированных библиотек по музеологии; формирования архивов и специальных коллекций по истории музеев, которые могут стать объектом показа в рамках специальных музейных проектов.

Представляется, что «исследовательская мощность» музеологии в значительной мере связана с ее последовательной открытостью междисциплинарным и интердисциплинарным практикам, способностью включать в свое проблемное поле методы и подходы различных научных дисциплин. Если принять во внимание важное замечание Н. А. Хренова: «слишком дорога цена ассимиляции методов других наук – утрата предмета науки»²⁵, – и интерполировать его на музеологию, то здесь возникает прямо противоположная ситуация. В силу некоторого изначального несоответствия теоретической музеологии позициям академической научной дисциплины, в связи с нечеткостью определения ее предмета, сформулированного как предметное поле, – музей/музеалия/музеализация²⁶, – она уходит от опасности утратить то, чем в полной мере не обладала; открывает для себя новые возможности экспериментов и радикальных взаимодействий. Аналогичная тенденция выявляется и в музейной практике, при анализе которой в работе «Новые тренды в музеологии» Петер ван Менш и Леонтина Мейер – ван Менш приходят к выводу, что «всё больше музеев начинают применять возникший в конце XX в. подход, связанный с интердисциплинарностью»²⁷.

Если же более точно характеризовать современные тенденции, то нужно признать, что интердисциплинарность в музеологии приобретает черты не столько ассимиляции, сколько более активной и целенаправленной апроприации. Эта стратегия творческого освоения и присвоения, возникнув в области современного искусства, переместилась в музеи благодаря широкому распространению в музейной среде художественных исследований, которые объединяют науку и искусство. Использование методов художественных исследований постепенно осваивает теоретическая музеология, и это ее направление можно назвать одним из наиболее радикальных.

²⁵ Хренов Н. А. Методологические трансформации современной науки об искусстве // Музей. Памятник. Наследие. 2020. № 2 (8). С. 27.

²⁶ ван Менш П. К методологии музеологии. С. 100–104; Девалье А., Мересс Ф. Ключевые понятия музеологии. Москва: ИКОМ России, 2012. С. 43–45, 54–58.

²⁷ ван Менш П., Мейер-ван Менш Л. Новые тренды в музеологии. Москва: ИД «Перспектива», 2021. С. 80–81.

Принципиально важным является обращение музеологии к влиятельным неклассическим направлениям современного гуманитарного знания, их критическое рассмотрение и обоснованный выбор, «из каких наук следует черпать новые методы и подходы»²⁸. Можно заметить, что выбор этих дисциплин во многом определен и задан теми «поворотами», которые произошли в научном знании и культуре в XX – начала XXI вв. и продолжают происходить в наше время. Для музеологии важнейшими в этом плане стали «два ключевых теоретических сдвига за последние два десятилетия [...] это „визуальный поворот“ и „материальный поворот“»²⁹. В контексте научной дисциплины, обращенной к артефактам и осмыслению их музейности, «материальный поворот» становится одним из вариантов «перформативного» и предполагает динамичную взаимосвязь, непрерывный диалог материальных и нематериальных компонентов культуры.

Новые научные области или же культурные практики в рамках интердисциплинарности претендуют на переформатирование субъектно-объектных отношений, способов конструирования идентичности и выражения субъективности – в том числе и в музейном пространстве. Также они нацелены на переосмысление традиционного для музея дискурса вербальных и визуальных, а в перформативном контексте – фонетических, как «произнесенных», – и оптических, как «видимых, кажущихся, – модусов культуры; усиливают статусы (и в то же время критику) нарратива и репрезентации, причем не только в музейной экспозиции (хотя, безусловно, прежде всего в ней), но и в широких рамках формирования музейного опыта и музейной культуры.

Как отмечают авторы, называющие современность эпохой метамодерна³⁰, новые стратегии построения и осмысления культуры нацелены на возможности выхода за пределы субъективности, обладают открытым и векторным характером: «многие современные теории фокусируются на отношении субъекта и культуры к миру»³¹. При этом ясно обри-

²⁸ Мазур Н. Н. Исследования визуальной культуры: история и предыстория // Искусствознание. 2018. № 1. С. 22.

²⁹ Divya P., Gillian R. *Visuality/ Materiality. Introducing a Manifesto for Practice* // *Visuality/ Materiality. Images, Objects and Practices*. London: Routledge, 2012. P. 1–13.

³⁰ Ван ден Аккер Р., Вермюлен Т. Периодизируя 2000-е, или Появление метамодернизма // *Метамодернизм. Историчность, аффект и глубина после постмодернизма*. Москва: Рипол классик, 2020. С. 49; Ван ден Аккер Р., Вермюлен Т. Заметки о метамодернизме. URL: <https://metamodernizm.ru/notes-on-metamodernism/> (дата обращения 16.08.2022).

³¹ Браун Л. *Демократия объектов*. Пермь: Гиле Пресс, 2019. С. 206.

совывается понимание того, что «репрезентации играют важную роль в том, как организуются человеческие отношения»³². Репрезентация и взаимодействия (воспринимаемые именно как «отношения») оказываются взаимосвязанными понятиями, которые существуют сегодня в режимах «открытой субъективности», интенсивности аффекта и перезагрузки искренности³³. В этом контексте среди новых дисциплин, проблемное поле которых интегрируется с современной музеологией, можно выделить: визуальные исследования – как аналитику различных «режимов или модусов визуального восприятия и визуализации (т. е. репрезентации увиденного)»³⁴, визуальную семиотику – как исследование «визуально-коммуникативных аспектов современной культуры»³⁵ и визуальную антропологию – изучение «визуальных презентаций социокультурных сообществ и традиций»³⁶. Их подходы позволяют эффективнее работать с осмыслением понятия «музейная репрезентация», углубляя понимание ее базовых аспектов – демонстрации и интерпретации артефактов культуры, – моделируя их взаимопроникновение и взаимодействие³⁷.

Сегодня все более очевидно меняется представление о границах и содержании привычных музейных форм, каждая из которых может оказаться способом демонстрации или быть вовлеченной в демонстрацию. Также, в связи с переживаемым нашей эпохой «антропологическим поворотом» и «перформативным поворотом», расширяется представление о том, что может стать объектом музейного показа: будь то звук или запах, голос, взгляд или движение, личная эмоция или процессы межличностных взаимодействий, которые получают различные формы визуализации средствами музейного дизайна и музейной медиации. Одновременно обретает силу встречное движение: этика публичного показа, которая накладывает свои ограничения на возможность демонстрации определенных видов объектов. В фокусе общественного внимания оказывается

³² Там же.

³³ Гиббонс Э. Аффект метамодерна // *Метамодернизм. Историчность, аффект и глубина после постмодернизма*. С. 216–217.

³⁴ Мазур Н. Н. Исследования визуальной культуры: история и предыстория. С. 21.

³⁵ Аванесов С. С. Что можно назвать визуальной семиотикой? // *Праксема. Проблемы визуальной семиотики*. 2014. № 1 (1). С. 11.

³⁶ Аванесов С. С. Предметная сфера и эпистемическая структура визуальной антропологии // *Праксема. Проблемы визуальной семиотики*. 2015. № 1 (3). С. 13.

³⁷ Dolak J., Sobanova P. *Museum Presentation*. Olomouc: Palacky University, 2018. P. 37–42.

собрание, хранение и показ антропологического материала³⁸, животных³⁹, демонстрация артефактов и свидетельств, относящихся к диссонантному наследию⁴⁰, объектов колониального наследия⁴¹ в контексте постколониальных музейных исследований и реорганизаций. Принципы их хранения и экспонирования формулируются на институциональном уровне, становятся нормой музейной профессии. В этом плане показателен «Кодекс этики ИКОМ для музеев естественной истории»⁴², уточняющий положения «Этического кодекса ИКОМ», принятый в 2013 г.: здесь оговариваются требования для антропологических коллекций, которые должны «храниться и экспонироваться с достоинством»⁴³, обозначается необходимость высоких профессиональных стандартов в работе с подобным материалом. основополагающие позиции и подходы к сбору, сохранению и показу диссонантного наследия зафиксированы в «Международном уставе мемориальных музеев»⁴⁴, утвержденном в 2011 г. Новая эпоха началась и в отношении фиксации и визуализации текущих музейных взаимодействий, партиципаторных практик, социального активизма, которые не просто происходят в музейном пространстве и не только интегрируются в область музейной интерпретации, но обретают подтверждение своего статуса как социально и эстетически значимых объектов перформативной демонстрации⁴⁵, становятся одной из форм паблик-арта.

В определенных условиях в качестве артефакта и объекта репрезентации может выступать и сам музей⁴⁶, его пространство и коллекция.

³⁸ Шола Т. Вечность здесь больше не живет. Толковый словарь музейных грехов. Тула: Музей-усадьба Л. Н. Толстого «Ясная поляна», 2013. С. 157–160; Maranda L. Taboos and conflict in museums // *Taboos in Museology: Difficult issues for museum theory. Material for a discussion* / Ed. E. Weiser, M. Bertin, A. Leshchenko. 2022. P. 69–71.

³⁹ Ван Менш П., Мейер-ван Менш Л. Новые тренды в музеологии. С. 102–103; Springer A.-S., Turpin E. Necroaesthetics: denaturalising the collection // *Ecologising museums. L'Internationale Online*. 2016. P. 78–89.

⁴⁰ Ассман А. Длинная тень прошлого. Мемориальная культура и историческая политика. Москва: Новое литературное обозрение, 2018. С. 256–260.

⁴¹ Maranda L. Taboos and conflict in museums // *Taboos in Museology*. P. 70.

⁴² Кодекс этики ИКОМ для музеев естественной истории // Государственный Дарвиновский музей. URL: <http://www.darwinmuseum.ru/pages/kodeks-etiki-icom-dlya-muzeev-estestvennoj-istorii> (дата обращения 02.08.2022).

⁴³ Кодекс этики ИКОМ для музеев естественной истории. Раздел I.

⁴⁴ Международный устав мемориальных музеев // *International Holocaust remembrance alliance (IHRA)*. URL: <https://www.holocaustremembrance.com> (дата обращения 02.08.2022).

⁴⁵ ван Менш П., Мейер-ван Менш Л. Новые тренды в музеологии. С. 98–100; Dolak J., Sobanova P. *Museum Presentation*. P. 185.

⁴⁶ Dolak J., Sobanova P. *Museum Presentation*. P. 240.

Не только ее состав, представляемый в том числе в формате электронных каталогов, но и обстоятельства формирования могут быть визуализированы (современные специалисты теперь все чаще используют перформативный вариант – «распакованы»⁴⁷) в виде специальных выставок, которые представляют проблему в полемическом ключе, как правило, оспаривая или расследуя обстоятельства конкретного выбора⁴⁸. Также визуализированными при помощи выставок-реинакментов могут оказаться отдельные приемы экспонирования, или музейные технологии и даже целые выставки, – условием их реконструкции выступает наличие фиксационных фотографий. В этом случае объектом репрезентации, как визуальной, так и вербальной, становится сама «музейная культура» (с позиций теоретической музеологии это понятие можно рассматривать как одну из форм музеальности). Профессиональные критерии оценки музейных проектов и музейного пространства выносятся на обсуждение перед широкой зрительской аудиторией.

Важным фактором для современного музея представляется опыт выхода музейной репрезентации за пределы классических музейных пространств. Прежде всего, этот выход имеет виртуальный статус, осуществляется в цифровой среде в виде оцифрованного наследия, а также новых цифровых объектов современной культуры. Ресурсы цифровой репрезентации, ее эффективность и возможности по сохранению и трансляции культуры и связанный с этим гуманистический потенциал очевидным образом проявились в период пандемии COVID–19. В то же время тенденцию репрезентации, размыкающей границы музейных пространств, поддерживают и простые реальные формы, значение которых трудно переоценить. Прежде всего, это различные типы внешних проектов (outdoor-проектов), которые активно развивают многие современные музеи, часто комбинируя подобные формы с традиционными способами репрезентации.

Изменение принципов музейной репрезентации, ее ассимиляция с методами других дисциплин и художественных практик в процессе междисциплинарных взаимодействий не могли не повлиять на разви-

⁴⁷ Byrne S., Clarke A., Harrison R., Tottence R. Networks, Agents and Objects: Frameworks for Unpacking Museum Collections // Unpacking the Collection. Networks of Material and Social Agency in the Museum / Byrne S., Clarke A., Harrison R., Tottence R. (Ed.). New York; London: Springer, 2011. P. 3–28.

⁴⁸ Badovinac Z. The Sustainable Museum or Repetition // Glossary of common knowledge. URL: <https://glossary.mg-lj.si/referential-fields/subjectivisation/sustainable-museum> (дата обращения 02.08.2022).

тие музейной архитектуры и значение нового музейного строительства в современном обществе. Новые музейные здания, а также приспособление исторических объектов под музейные коллекции и депозитарии, создание музейных кварталов и интеграция музеев в новые культурные кластеры, ландшафтные проекты, которые создаются для показа памятников наследия *in situ*, – подобные архитектурные объекты являются уникальными авторскими произведениями, но в то же время выступают результатом сложных междисциплинарных взаимодействий⁴⁹, отражают эволюцию современной концепции музея в целом.

Открытое пространство остекленных стен Центра Помпиду в Париже устанавливает сложные визуальные взаимосвязи между музейной коллекцией и панорамным видом на город. Такое архитектурное решение позволяет соотносить идеи модернизации, связанные с размещенными в Центре коллекциями, библиотекой Кандинского, выставками, и универсалии города как многослойного исторического места. Остекленный архитектурный блок, в котором располагаются публичные и офисные пространства центра визуальной культуры Киасама в Хельсинки, представляет музей как неразрывную часть современной городской жизни, связывает музейный опыт с рутинными повседневности и в то же время влияет на качество последних⁵⁰. Музейная архитектура неизменно оказывается в фокусе художественной критики и истории современного искусства, привлекает внимание внеинституциональной музейной критики, примером которой может быть названо философское эссе Т. Адорно «Музей Валери-Пруста»⁵¹. Множество ярких критических суждений в адрес музея, высказанных интеллектуалами XX в. и современными авторами, оттеняет и служит смысловым рефреном разнообразию архитектурных концепций новых музеев, которые активно создавались на рубеже XX–XXI вв. и создаются в наше время.

⁴⁹ Архитектура // Ключевые понятия музеологии / сост. А. Девалье, Ф. Мересс; пер. А. В. Урядникова. ИКОМ России: [б. м.], 2012. С. 25.

⁵⁰ Idema J., Herpt R. v. Beyond the Black box and the White cube. 2010. URL: <https://www.johanidema.net/beyond-the-black-box-and-the-white-cube> (дата обращения 02.08.2022); Сурикова К. Музей. Архитектурная история. Москва: Издательский дом Высшей школы экономики, 2021. С.107.

⁵¹ Адорно Т. Музей Валери-Пруста / Т. Адорно // Художественный журнал. 2021. № 88. URL: <https://moscowartmagazine.com/issue/9/article/112> (дата обращения 02.08.2022).

Интересным и возможным представляется сравнительный анализ образа музея, созданного музейной архитектурой, и музейных концептов, которые возникают в критической и посткритической музеологии, обладают собственной оригинальной и умозрительной логикой, направляют развитие экспериментальных музейных практик и присутствуют в дискурсивом культурном пространстве. Можно утверждать, что подобные концептуальные образы музея продуцируются в пространстве мета-музеологии, которая сегодня должна быть переосмыслена не только как «сфера, которая изучает саму музеологию»⁵² (в чем состояла авторитетная позиция З. Странского, предложившего данный термин), но и как область научных исследований, которая создает «мосты между музейной теорией и практикой»⁵³. В таком случае метамузеология может быть названа чрезвычайно актуальной и востребованной областью музеелогических исследований и определена как опыт институциональной критики и саморефлексии⁵⁴, как средство продвижения новых музеелогических идей, ценностей и этических норм среди профессионального сообщества, а при его непосредственном участии, – среди общества в целом. Убедительным представляется высказанное недавно мнение о том, что метамузеология может стать «мастерской для систематического изучения прогресса музеологии и средств, с помощью которых она взаимодействует с обществом»⁵⁵; предложение рассматривать ее как «инструмент развивающейся музеологии»⁵⁶.

Современная ситуация, новые возможности, которые дает метамодернистская стратегия развертывания интеллектуальных практик культуры в режимах осцилляции (в данном случае трактованных как перформативное по своей природе «раскачивание между» и одновременно присутствие в состоянии «мета» – не только как «между», но и как «с» и «за»)⁵⁷, укрепляет и позволяет по-новому интерпретировать пози-

⁵² Лещенко А. Г. Посткритическая музеология // Вопросы музеологии. 2017. № 2 (16). С. 22.

⁵³ Там же.

⁵⁴ Duarte Cândido M. M. Reflections for reframing the taboos of collections // *Taboos in Museology: Difficult issues for museum theory. Material for a discussion* / Ed. E. Weiser, M. Bertin, A. Leshchenko. ICOM, ICOFOM, 2022. P. 33.

⁵⁵ Collineau E. *La metamuseologie, un outil pour une museologie evolutive*. 2020. URL: <https://matheo.uliege.be/handle/2268.2/11006> (дата обращения 05.06.2022).

⁵⁶ Ibid.

⁵⁷ Ван ден Аккер Р., Вермюлен Т. Заметки о метамодернизме. URL: <https://metamodernizm.ru/notes-on-metamodernism/> (дата обращения 05.06.2022).

ции метамузеологии. Эта ситуация позволяет трактовать метамузеологию как дискурс, разворачивающийся в пространстве между теоретической музеологией и музейными практиками (и одновременно «за» и «с» ними, наслаиваясь или оттеняя существующие значения); а также между музеологией и другими гуманитарными дисциплинами. В этом контексте метамузеологию можно определить как форму трансдисциплинарного исследования, если согласиться с утверждением российского антрополога С. В. Соколовского, по мнению которого «одной из отличительных особенностей трансдисциплинарных исследований [...] в отличие от междисциплинарных, является и то обстоятельство, что их трудно рассматривать как производные конкретных дисциплин»⁵⁸. И тот факт, что эта область музеологической мысли «до сих пор не имеет границ, определения и структуры»⁵⁹, что особенно подчеркивает в своей оценке научного и аксиологического потенциала метамузеологии А. Г. Лещенко, в современной ситуации становится не недостатком, но ресурсом и условием ее развития.

Это наблюдение совпадает с размышлениями известного российского музеолога О. С. Сапанжа, которая называет «терминологическую неоформленность научного знания» и его «структурную нечеткость» ключевыми проблемами развития современной музеологии, наряду с «локальным характером музеологических исследований»⁶⁰. И при этом она же отмечает, что «все три перечисленные позиции не имеют выраженного отрицательного оттенка – это общий круг проблем ряда гуманитарных и социальных наук, возникших во второй половине XX в.»⁶¹. О. С. Сапанжа развернуто обосновывает значимость и необходимость углубленного изучения «структурных связей музея и культуры, музеологии и культурологии»⁶² как важного направления для современных музейных исследований. «Исследование музея как целостного организма основывается на междисциплинарных связях [...], что методо-

⁵⁸ Соколовский С. В. Будущее антропологии: кросс-, интер-, мульти-, транс-, а- или постдисциплинарность? // Сибирские исторические исследования. 2016. № 4. С. 24.

⁵⁹ Лещенко А. Г. Посткритическая музеология. С. 22.

⁶⁰ Сапанжа О. С. Российская музеология в XXI в.: к вопросу о структуре и направлениях научных исследований // Общество: филология, история, культура. 2020. № 1 (69). С. 83.

⁶¹ Там же.

⁶² Там же.

Музеология и терминологический аппарат междисциплинарных исследований культуры логически необходимо в данный момент»⁶³, – существенность данной позиции и обозначенного культурологического подхода к музеологии позволяет рассматривать метамузеологию не столько как научную дисциплину, сколько как определенный подход, который помогает эффективно раскрыть «представление о многомерности, о полиморфизме музейного пространства»⁶⁴.

Понимание и приверженность метамузеологии как научному подходу, который позволяет наметить очертания и изменчивые границы музейного пространства в современной культуре, определяют выбор исследовательских позиций и следование методам дискурсивного анализа, который стал основным для данного текста, определяет его содержание и структуру. В фокусе внимания оказываются работы тех музеологов, которые целенаправленно изучают темы, пограничные для классической музеологии и открытые для других дисциплин в рамках исследований культуры, а также научные материалы Международного комитета музеологии (ICOFOM), которые демонстрируют динамику музеологической мысли, ее нацеленность на обсуждение проблем современного общества. В качестве основных вопросов далее будут рассматриваться позиции новой материальности, с которых переосмысляется содержательное поле и статус музейных предметов; феномен агентности музейных коллекций и его формообразующее значение для современной культуры; динамика взаимодействия репрезентации и перформативности в музейном пространстве; истоки и развитие движения за экологизацию музея и специфика понимания аутентичности музейного опыта как те явления, которые все более интенсивно меняют содержание традиционных и способствуют развитию экспериментальных музейных практик. Попытка представить все эти вопросы в междисциплинарном поле современного гуманитарного дискурса, свободно пересекающего не только границы дисциплин, но также научной и творческой деятельности, по мнению автора, может быть отнесена к области гибридных исследований, что и предопределило заглавие данной работы, в котором область таких взаимодействий обозначена как «неформальная музеология».

⁶³ Сапанжа О. С. Культурологическое измерение музея: морфология музейности // Вопросы музеологии. 2011 7 № 2 (14). С. 5–6.

⁶⁴ Там же.

Следует отметить, что само определение «неформальная музеология» в качестве проективного уже использовалось в профессиональном поле по отношению к локальным внеинституциональным музеологическим практикам, которые развиваются параллельно государственным музеям по инициативе общественных культурных и экологических движений, образуя множественные «музеологические процессы»⁶⁵; а также по отношению к музейным педагогическим программам, которые отражают подобную переориентацию, смещение приоритетов в современном музейном пространстве⁶⁶. В этом контексте неформальная музеология интерпретируется как «музеология, которая представляет различные культуры нашего времени, культуру разнообразия, отражает общество в период трансформации»⁶⁷. В связи с чем признаются различные, «более или менее разработанные и теоретизированные» способы высказывания «по вопросам, касающимся столь многих видов наследия [...] в контексте валоризации и выявления местных особенностей и компетенций»⁶⁸, когда музейность рассматривается как измерение самой повседневной жизни, как глубокое выражение современных социокультурных процессов, основанных на все более последовательном утверждении культуры участия, в том числе в рамках концепции социальной музеологии.

Учитывая эти значения, а также отмечая, что само определение «неформальная музеология» не получило еще достаточно широкого хождения, а следовательно, закрепления в профессиональном языке, автор посчитал возможным его перенесение в контекст самих музейных исследований. В этом случае оно используется по отношению к широкому междисциплинарному интеллектуальному полю, во многом неравномерному, прерывистому, экспериментальному⁶⁹ и подчас маргинальному, которое формируется в период трансформации музея, возможно, не только как социального института, но также как культурной формы.

⁶⁵ Moutinho M. What is Informal Museology // *Informal Museology Studies*. URL: <https://informalmuseology.wordpress.com> (дата обращения 16.08.2022).

⁶⁶ Tisliar P. The Development of Informal Learning and Museum Pedagogy in Museum // *European Journal of Contemporary Education*. 2017. № 6 (3). P. 586–592.

⁶⁷ Moutinho M. What is Informal Museology.

⁶⁸ Ibid.

⁶⁹ Центр экспериментальной музеологии. URL: <https://redmuseum.church> (дата обращения 02.08.2022).



«Иосиф Бродский. Натюрморт». Постоянная экспозиция в музее А. А. Ахматовой в Фонтанном доме. Открыта 22 декабря 2021 г. Куратор П. Котляр, архитектор С. Падалко. Сменила выставку-инсталляцию «Американский кабинет Иосифа Бродского» (2011–2021).

Инсталляция, составленная из мемориальных вещей И. А. Бродского, которые находятся в фонде Музея А. А. Ахматовой, происходят из квартиры в доме Мурузи и были переданы друзьями поэта, а также из вещей, которые находились в рабочем кабинете и доме поэта в Саут-Хэдли и Бруклине, переданных его вдовой М. Соццани-Бродской.

Световая инсталляция: тени от предметов на стенах помещения накладываются на строфы стихотворения «Натюрморт» (1977), выведенные в одну линию. В экспозиции звучит авторское чтение стихотворения.

На выставке отсутствуют этикетаж и экспликации. Проводятся встречи с куратором, экскурсии «Часть речи», на которых посетители могут получить комментарии по экспозиции и отдельным предметам. Предметы взаимозаменяемы, возможна их ротация, временное участие в других проектах.

Подъем по лестнице на экспозицию. На стены, выкрашенные серой краской, в линию нанесены строфы из стихотворения «Натюрморт», на площадке лестничного марша размещена фотография И. Бродского.

Арт-объект «В алфавитном беспорядке» (2021) перед входом в музей. Использование методов визуальной поэзии для представления взаимосвязи вербального и визуального компонентов экспозиции литературного музея.





Глава 1

Музеология и исследования новой материальности

Расширение музейных практик за счет музеализации и репрезентации нового типа объектов и феноменов нематериального, цифрового и оцифрованного наследия подводит к необходимости существенного уточнения базового аппарата музеологии. Закономерно, что прежде всего необходимость ревизии относится к понятию музейный предмет/ музейный объект, являющемуся основным и концептуально образующим всю музейную теорию и практику.

В дискуссиях о возможностях выделения музеологии как научной дисциплины было высказано мнение, что именно вопрос о музейном предмете является стержневым концептом, вокруг которого строится музеологическая теория и происходит поиск оригинального научного метода⁷⁰. Существующие в настоящее время музеологические модели акцентируют интеграцию и соотнесение всех этапов создания и существования артефакта в культуре и в музее (С. Пирс)⁷¹, или же обозначают и осмысляют смещение и разрывы контекстов происхождения, бытования и музейной ревалоризации (З. Странский, П. ван Менш, Э. Таборски)⁷². И все же эти тщательно разработанные модели не всегда эффективны по отношению к современной гибридной ситуации, в которой часть артефактов переходит в нематериальность, или же, наоборот, «возвращается» из нее путем контекстуальной и перформативной репрезентации эфемерного; обретает свои оригинальные виртуальные копии, изначально существует как цифровое или нематериальное.

⁷⁰ Мересс Ф. О будущем музеологии: несколько замечаний к русскому изданию диссертации Петера ван Менша // Вопросы музеологии. 2014. № 1 (9). С. 8–9.

⁷¹ Ананьев В. Г. История зарубежной музеологии. Москва: Памятники исторической мысли, 2018. С.158–162.

⁷² Там же. С. 107–112, 175–179; ван Менш П. К методологии музеологии. Москва: Перспектива, 2018. С. 217–233, 261–285.

Становятся новой нормой варианты одновременного функционирования артефакта в музейном контексте в качестве музейного предмета и во внемузейном пространстве в качестве интегрированной в него значимой вещи (мягкая музеализация, совместное владение музея и сообществ происхождения, динамическое сохранение)⁷³. Влиятельные произведения и артефакты, физически представленные в музее, обретают двойственный статус прототипа, поскольку их достаточно самостоятельные цифровые копии свободно функционируют в современных медиа и дизайне, обретая множество новых связей и значений. Смыслы и потенциал этих ситуаций требуют изучения, побуждают к разработке концептуальных интерпретаций, к проведению включенного наблюдения и реконтекстуализации средствами современного искусства и дизайна.

Можно высказать предположение, что расширение и гибридизация функционирования артефактов в современной культуре открывает новые возможности и дает существенный импульс для развития метамузеологии, позволяет углубленно прорабатывать связи музейных исследований с экспериментальными направлениями гуманитарной мысли. Особенно перспективным в ракурсе расширения представлений о музейном предмете представляется взаимодействие музеологии с исследованиями материального (*material studies*), которые развиваются, прежде всего, в этнологии и антропологии, захватывая профильные данным дисциплинам музейные собрания.

Методологическим основанием новых исследований материального стали позиции акторно-сетевой теории – одного из наиболее влиятельных концептов рубежа XX–XXI вв. «Центральное новшество акторно-сетевой теории – это реконтекстуализация переплетения людей и вещей в современном мире»⁷⁴, которая прорабатывается не только на уровне гуманитарных дисциплин, но также и в области актуальных исследований науки, технологии и общества. Основываясь, прежде всего, на идеях Бруно Латура, новые исследования материального выявляют и анализируют трансформацию предметной среды культуры, описывают ее процессуальный

⁷³ ван Менш П., Мейер-ван Менш Л. Новые тренды в музеологии. Москва: Перспектива, 2021. С. 19–20.

⁷⁴ Хархордин О. Теория *Res Publica* и современная Россия: роль вещей и роль публики // Инфраструктура свободы: общие вещи и *res publica* / Ред. О. Хархордин, Р. Алапуро, О. Бычков. Санкт-Петербург: Изд-во Европейского университета в Санкт-Петербурге, 2013. С. 11.

характер «в противоположность прежнему взгляду на вещь как равную самой себе и неизменную сущность»⁷⁵. Важно, что в фокусе их внимания оказывается подвижный статус материального в современной культуре⁷⁶, динамика соотношения материальных и нематериальных факторов⁷⁷, как на макро-, так и на микроконтекстуальном уровне, что определяет проективный аналитический компонент данного научного направления. Разрабатываемая методология, основанная на признании горизонтальных и множественных связей⁷⁸, позволяет различать и изучать многоуровневые процессы перехода между материальными и нематериальными компонентами культуры как в настоящем, так и в прошлом, что открывает возможности для новых интерпретаций и интеграции культурного и природного наследия в современные исследовательские практики.

По отношению к музею и работе с музейными коллекциями данные позиции ярко обозначил Джеймс Клиффорд, создатель одной из наиболее важных для нашего времени концепций музея как контактной зоны: «не существует главенствующего метода, только эксперименты за рамками застывших дихотомий локального и глобального, структуры и процесса, макро- и микро-, материального и духовного»⁷⁹. Прежде всего, с этим инструментарием работает та экспериментальная и все более значимая область музеологии и музейной практики, которая связана с формированием критериев отбора, коллекционирования и репрезентации артефактов современности. «Документирование настоящего»⁸⁰ составляет комплексную и сложную задачу как в прагматическом аспекте сбора артефактов и «иных источников информации, включая нематериальные»⁸¹, так и в условиях дематериализации и медиализации общественной и частной жизни человека, общества и культуры в целом. Развитие музейных коллекций посредством документирования настоящего стимулирует накопление не только новых типов артефактов, но и

⁷⁵ Незамеченные революции. Вопросы редколлегии // Антропологический форум. 2015. № 24. С. 7.

⁷⁶ Соколовский С. В. О новой материальности и тихих революциях // Антропологический форум. 2015. № 24. С. 61,72.

⁷⁷ Вахштайн В. С. Три поворота к «нематериальному» // Антропологический форум. 2015. № 24. С. 34.

⁷⁸ Соколовский С. В. О новой материальности и тихих революциях. С. 67.

⁷⁹ Цип. по: Делисс К. Метаболический музей. Москва: Музей современного искусства «Гараж», 2021. С. 96.

⁸⁰ ван Менш П., Мейер-ван Менш Л. Новые тренды в музеологии. С. 24.

⁸¹ Там же.

новых смыслов, превращает коллекцию в лабораторию исследования современности, определяет ее процессуальный характер. Разрабатывая это направление, современная музеология может и должна опираться на технологии изучения микроконтекста в новых исследованиях материального и используемый в этих целях метод включенного наблюдения⁸². Его освоение и осмысление в рамках музейных задач формирования и презентации соответствующих коллекций требует наращивания дополнительной исследовательской мощности самой музеологии, распространения музеологических и междисциплинарных знаний среди музейных практиков, взаимодействия со специалистами в области культурной антропологии и социологии. В мировой практике такие взаимодействия уже происходят, тогда как в отечественном музейном деле они замедляются в связи с тем, что музейное документирование современности и создание соответствующих коллекций еще практически не ведется, работа с современностью ограничивается временными, подчас очень интересными, выставочными проектами и лишь в исключительных случаях выходит на уровень постоянных музейных экспозиций и развития музейных коллекций.

Внимание к процессуальности позволяет иначе видеть и интерпретировать прошлое, по-иному работать с существующими коллекциями, дает возможность представлять их как «пространство, где постоянно происходит процесс формирования новых культурных значений, новых [...] реалий»⁸³. Процессуальность усиливает интеграцию и взаимодействие практик сохранения, реставрации и презентации, становится стимулом к развитию самих коллекций и новых методов их научной обработки. В этом плане вновь значимыми и актуальными оказываются наработки лестерской школы музейных исследований конца XX в., проходившие под руководством С. Пирс, и дискуссии, возобновленные здесь в рамках научной конференции «Материальные миры» (2008 г.) и в последующих публикациях. С позиций лестерской школы, изучение материальной культуры воспринимается как отдельная научная дисциплина, по отношению к которой можно говорить об этапах ее исторического развития

⁸² Соколовский С. В. Будущее антропологии: кросс-, интер-, мульти-, транс-, а- или постдисциплинарность? С. 19.

⁸³ Баранов Д. А. Незамеченные революции // Антропологический форум. 2015. № 24. С. 20.

и современных направлениях⁸⁴. В попытке выстроить общую схему развития исследований материальной культуры в 1990–2010-х гг. С. Дадли, выступившая координатором данного направления в настоящее время, дает следующую развернутую характеристику: «Постструктуралистские взгляды Пирс, ее анализ и понимание семиотики, а также многочисленные интерпретации, приписываемые музейным предметам и коллекциям разными посетителями, кураторами и другими людьми, оказали непреходящее влияние, которое продолжается и сегодня [...] В предыдущие десятилетия исследования материальной культуры были сосредоточены на социально-исторических траекториях вещей, на том, как объекты создают и изменяют значения и ценности, а также на встроенности материальной культуры в социальные отношения [...] Некоторые дебаты были сосредоточены на понятии агентности и на том, можно ли сказать, что объекты обладают ею в той или иной форме [...] В последнее время также возрос интерес к чувственному восприятию и потенциальному вкладу антропологических открытий в культурно обусловленную природу чувств [...] и к феноменологически обоснованным подходам, которые подчеркивают воплощенную природу опыта»⁸⁵. Таким образом, дается определенная периодизация не столько появления, сколько актуализации различных подходов, уже существовавших в гуманитаристике второй половины XX – начала XXI в., по отношению к исследованиям материальной культуры: непреходящее влияние постструктурализма и семиотики, акцент на социологических исследованиях, утверждающееся и сохраняющее свою актуальность значение акторно-сетевой теории; последний этап – раскрытие преформативных психосоматических аспектов восприятия предметности в контексте антропологического и сенсорного поворотов современной культуры. При этом С. Дадли особо акцентирует значение акторно-сетевой теории для «изучения процессов, посредством которых смыслы и ценности вещей, а также дискурсы, сплетающиеся вокруг них, создаются, разыгрываются и трансформируются в музеях»⁸⁶. Новые подходы позволяют еще более активно отстаивать идею реконтекстуализа-

⁸⁴ Barnes A. J., Walklate J. Afterword. A conversation with Sue Pearce // *The Thing about Museum. Objects and Experience, Representation and Contestation* / Ed. S. Dudley. London: Routledge, 2017. P. 405.

⁸⁵ Dudley S. Museums and things // *The Thing about Museum. Objects and Experience, Representation and Contestation* / Ed. S. Dudley. London: Routledge, 2017. P. 13–24.

⁸⁶ Ibid.

ции как живой и подвижной технологии, обеспечивающей многомерные и естественные взаимосвязи музейных предметов и коллекций с окружающим миром, интегрируя музейные исследования в процесс посредничества между вещами и обществом. «Интересные возможности для исследования и теоретизирования взаимодействий между людьми и объектами и их последствий» воспринимаются современной лестерской школой музейных исследований как «хороший повод для музеев и их объектов вернуться в центр изучения материальной культуры»⁸⁷.

В том же направлении развиваются мысли отечественных музейных специалистов. Директор Музея антропологии и этнографии им. Петра Великого (Кунсткамеры) А. В. Головнёв также обрисовывает динамический характер современных коллекций: «В музейности сходятся микроистории предметов, их прежние и новые значения, сюжеты наследия, памяти и реинкарнации. Современное музейное этнографическое вещеведение позволяет по-новому рассмотреть длинную цепочку (монтажный ряд) образов и смыслов, сопровождающих переход предмета из жизненной реальности в музейно-экспозиционное пространство и обратно»⁸⁸. В этом высказывании также указывается на связанность («монтажный ряд») всех моментов существования вещей в музее. Обозначена возможность «обратного» движения артефактов, что может подразумевать как реальное перемещение – реституцию или деацессию (изъятие)⁸⁹, – наиболее сложный и подчас травматичный момент музейной деятельности, который требует комплексных решений и общественных обсуждений, так и различные формы мобильности музейных коллекций⁹⁰. Ясно обозначена динамичная траектория присутствия вещи в музее, снимается дискурс разрыва⁹¹ и деструкции изначальных смысловых контекстов: «В ряде случаев можно насчитать до десятка функциональных и семиотических превращений вещи (например, холодного оружия) через фазы изготовления, товара, дара, войны, статуса, культа, ритуала, а затем, в музейной „жизни“, учета, описания, интерпретации, экспозиции, публикации, брендинга,

⁸⁷ Ibid.

⁸⁸ Головнев А. В. Визуализация этничности: музейные проекции // Уральский исторический вестник. 2019. № 4 (65). С. 78.

⁸⁹ ван Менш П., Мейер-ван Менш Л. Новые тренды в музеологии. С. 30–34.

⁹⁰ Там же. С. 34–35.

⁹¹ Балаш А. Н. Вещь в музее: размышления о судьбе «предмета музейного значения» // Вопросы музеологии. 2013. № 1 (7). С. 19–24.

сувенирности, цифровизации, 3D-скан/принта. Такие микроистории вещей, помимо самостоятельной ценности, открывают многомерную панораму преобразования культуры [...]»⁹².

Во многом интеллектуальным вызовом, оказавшимся совершенно необходимым в контексте сложных экологических, социально-политических и гуманитарных проблем конца XX – первой четверти XXI в., можно назвать установку акторно-сетевой теории и последовавших за ней научных исследований на «пересмотр существующих конвенций относительно роли материальных объектов»⁹³, который носит далеко не завершённый характер. Радикальным по своей сути является допущение того, что «любая вещь, изменяющая сложившееся положение дел тем, что создает различие, является актором»⁹⁴ и что «вещи могут не только «детерминировать» или служить «фоном человеческого действия», но еще и допускать, позволять, предоставлять, способствовать, разрешать, предлагать, влиять, мешать, делать возможным»⁹⁵, то есть активно вовлекаются в формирование «контрастного ландшафта»⁹⁶ культуры. Моделируемые в рамках этой системы стратегии самостоятельного поведения объектов (обладающих статусом «не-людей» и составляющих неотъемлемую часть общего коллектива и общего мира), ситуация, при которой акторами в равной мере могут быть как люди, так и не-человеки⁹⁷, составляет очевидный интеллектуальный вызов и определенную модель ответственного развития общества. Этот концепт ведет к экспериментальным междисциплинарным практикам и в целом к переосмыслению и пересборке этических доминант современного общества, предполагая более осознанное отношение, большую чувствительность и внимание людей к «общему миру», который разделяет человек с нелюдьми⁹⁸. Все эти позиции становятся еще одним этапом разворачивавшегося в XX и теперь уже в XXI в. дискурса о месте вещи в

⁹² Головнев А. В. Визуализация этничности: музейные проекции. С. 80.

⁹³ Артюшина А. В. Незамеченные революции // Антропологический форум. 2015. № 24. С. 12.

⁹⁴ Латур Б. Пересборка социального. Введение в акторно-сетевую теорию. Москва: Изд. дом Высшей школы экономики, 2014. С. 101.

⁹⁵ С. 102.

⁹⁶ С. 103.

⁹⁷ Латур Б. Где недостающая масса? // Социология вещей / под ред. В. Вахштайна. Москва: Издательский дом «Территория будущего», 2006. С. 210.

⁹⁸ Латур Б. Политики природы. Как привить наукам демократию. Москва: Ад маргинем пресс, 2018. С. 272.

контексте культуры, обладая концептуальной преемственностью и в то же время обретая более широкое истолкование при конструировании мира «нелюдей».

Заведующий Отделом этнографии русского народа Российского этнографического музея Д. А. Баранов полагает, что эти представления могли бы принципиально изменить музейную работу, обратив ее в «описание собирательской, выставочной и исследовательской работы „с точки зрения“ вещей»⁹⁹. Признавая лишь частичную реалистичность и экспериментальное значение данного подхода, Д. А. Баранов отмечает его значение при изучении уникальных аспектов бытования конкретных музейных предметов, обстоятельств коллекционирования и поступления вещей в музейное собрание¹⁰⁰. Присоединяясь к этому мнению, можно утверждать, что для последовательного раскрытия музейных коллекций обществу в рамках идей их большей доступности, для обоснования возможности творческого моделирования новых горизонтальных связей музейных предметов и объектов, новых взаимодействий и значений, представление об агентности вещей имеет решающее значение, позволяет концептуально обосновать агентность самих коллекций.

Независимый статус вещей является лишь частным случаем более глубокой установки новой научной парадигмы на отказ от традиционных для европейской культуры и философии границ субъектно-объектных отношений, обозначение сложной горизонтальной области человеческих и нечеловеческих (non-human) взаимодействий. Эта проблема сегодня выходит за рамки породившей ее акторно-сетевой теории, вдохновляет широкий спектр научных и социальных поисков¹⁰¹, намечая новую ценностную структуру современного культурного пространства: иное отношение к животным, природе и возникающим новым цифровым системам. Вопрос об уместности и значимости данных представлений по отношению к музейным предметам и коллекциям определяется задачами диверсификации музея в ответ на гуманитарные и экологические вызовы современности.

⁹⁹ Баранов Д. А. Незамеченные революции. С. 17.

¹⁰⁰ Баранов Д. А. Об этнографическом измерении материальности // *Studia Slavica et Balcanica Petropolitana*. 2018. № 2 (24). Июль – Декабрь. С. 38–39.

¹⁰¹ Вахштайн В. С. Три поворота к «нематериальному». С. 31.

Эта мысль последовательно проводится в статье профессора Берлинского университета Гумбольдта Ш. Макдональд «Пересобирая музеи. Музеи для возможного будущего» (2020)¹⁰² и новой монографии профессора Университета Западного Сиднея Ф. Камерон «Будущее цифровых данных, наследия и кураторства в более, чем человеческом мире» (2021)¹⁰³, а также некоторых других более ранних работах того же автора¹⁰⁴. Не классификация артефактов, а сложные многомерные связи и системы, которые должны научиться представлять и генерировать музейные коллекции и экспозиции, – таким образом формулируется в данных работах основной принцип музейных практик ближайшего будущего. При этом дискуссионной остается сборка подобных музейных систем, которая может представляться как создание активных «человеко-вещных ассоциаций»¹⁰⁵, что в полной мере соответствует представлениям об антропологическом повороте и роли телесных перформативных практик в современной культуре; или же допускает возможность существования самостоятельных композиций, непосредственно не связанных с человеком.

Переосмысляя потенциал существующих музейных предметов и коллекций стать «хранилищами других способов представления и создания мира»¹⁰⁶, Ш. Макдональд выделяет в качестве катализатора новых отношений современные «нарушающие границы»¹⁰⁷ (междисциплинарные) выставочные проекты, в которых объединяются различные категории предметов, связанные с различными дисциплинами. Показательны и характерны для современности предлагаемые примеры таких связей и соотношений: археология и технология, естественная история и современное искусство. По мнению профессора Макдональд, «жизнь и опыт объектов – уже собранных, но также и тех, которые еще только

¹⁰² Macdonald Sh. Re Worlding The Museum. The Museum for possible futures // *Das Museum der Zukunft*. Regensburg: Fredrich Puster CmbH&Co, 2020. P. 183–188.

¹⁰³ Cameron F. R. The future of digital data, heritage and curation in a more-than-human world. London: Routledge, 2021. 308 p.

¹⁰⁴ Cameron F. Beyond the Cult of the Replicant: Museum and Historical Digital Objects: Traditional Concerns, New Discourses // *Theorizing Digital Cultural Heritage: A Critical Discourse* / Ed. Cameron F. , Kenderdine S. Cambredge, London: The Mit Press, 2007. P. 49–75; Cameron F. *Posthuman Museum Practices*//*Posthuman Glossary* / Ed. R. Braidotti, M. Hlavajova. London – New York: Bloomsbury Academic, 2018. P. 349–352.

¹⁰⁵ Соколовский С. В. О новой материальности и тихих революциях. С. 69.

¹⁰⁶ Macdonald Sh. Re Worlding The Museum. The Museum for possible futures. P. 184.

¹⁰⁷ *Ibid.* P. 186.

могут быть объединены физически или виртуально, – дают импульс для воображения альтернативного мира и других вариантов будущего»¹⁰⁸. Важно, что представляемые на «нарушающих границы» выставках артефакты трактуются именно как акторы, обладающие собственным опытом, который участвует в «постепенном построении общего мира»¹⁰⁹. Перспективным наброском, который требует дальнейшей разработки, представляется попытка Макдональд продумать новую роль музейных коллекций, которая переформатируется как «практика ухода», «заботы о вещах» и основа «устойчивых режимов работы»¹¹⁰ в новой динамичной музейной модели.

Ф. Камерон более радикально, на концептуальном музеологическом уровне, трансформирует идеи Латура, акцентируя возможность и даже необходимость «пересборки» не столько социокультурного, сколько всего жизненного пространства человеческого и не-человеческого, в которую все больше вовлекаются музейные практики. С этих позиций Камерон рассматривает музейные объекты как «социально-материальные композиции» и «экологические образования», которые находятся в расширенном поле множественных последовательностей, взаимодействий и «запутанностей», получают «многозначное дискурсивное и аффектированное обрамление»¹¹¹. Таким образом, музейные предметы представляются не столько как объекты, сколько как сложные процессы, что далее приводит к снятию понятия «музейный предмет» по отношению к новым формам наследия. Акцентируя процессуальность современных коллекций, Камерон определяет новое направление музейных исследований как «картографирование»¹¹² (сближая музеологию и гуманитарную географию), и что еще более важно, выходит на формулировку новой функции музея: «посредством выставок и коллекций современные музеи осуществляют проработку и продвижение постчеловеческих практик»¹¹³. Радикальность или же связь данной позиции с классической концепцией музея как институции, вовлечен-

¹⁰⁸ Ibid.

¹⁰⁹ Латур Б. Политики природы. Как привить наукам демократию. Москва: Ад Маргинем Пресс, 2018. С. 274.

¹¹⁰ Macdonald Sh. Re Worlding the Museum. The Museum for possible futures. P. 186.

¹¹¹ Cameron F. Posthuman Museum Practices. P. 351–352.

¹¹² Ibid. P. 352.

¹¹³ Ibid. P. 349.

ной в формирование знаний, также становится предметом обсуждения и осмысления¹¹⁴.

Закономерно, что цифровая реальность и начавшийся процесс обретения ею статуса наследия оказались в фокусе внимания нового музеев-логического направления, которое формируют исследования Ф. Камерон. В рамках рассматриваемой темы оправданно охарактеризовать лишь один аспект этих работ: опыт конструирования смыслового поля объекта наследия (а точнее, оспаривание самого факта сохранения и легитимности данного понятия) по отношению к цифровому пространству, в котором разделяются и вместе с тем описываются как взаимосвязанные оцифрованные и собственно цифровые артефакты. Первые, соответственно, в попытке их определения проявляют смысловое смещение по отношению к исходным коллекциям и музейным предметам, которое происходит в горизонте таких позиций, как материальность, авторство, аура, аутентичность, репрезентация, аффект, знание, опыт и ценность¹¹⁵. Этот вопрос обретает все большее значение в связи с тотальной оцифровкой музейных коллекций и использованием оцифрованных образов за пределами музейного пространства в современных медиа и дизайне. Усложняет ситуацию значительный поток «бедных изображений»¹¹⁶: цифровых фотографий, снятых на мобильные телефоны музейными посетителями и функционирующих в социальных медиа, которые активно участвуют формировании современной зрительской культуры и гибридного музейного пространства. Именно эти «размытые» образы побуждают размышлять «не о подлинности, аутентичности и первоначальном оригинале, а о реальных условиях существования изображения: о циркуляции, цифровой дисперсии, разорванной и гибкой темпоральности»¹¹⁷.

Важный и самостоятельный вопрос представляет корпус цифровых образов, систем и сред, изначально возникающий в виртуальном пространстве, свободный от материальности, а подчас и визуализации, который все более вовлекается «в цикл ценности и потребления

¹¹⁴ Macdonald Sh. Re Worlding the Museum. The Museum for possible futures. P. 185.

¹¹⁵ Cameron F. Beyond the Cult of the Replicant: Museum and Historical Digital Objects: Traditional Concerns, New Discourses. P. 51.

¹¹⁶ Штейрель Х. В защиту бедного изображения // Штейрель Х. По ту сторону репрезентации. Нижний Новгород: Красная ласточка, 2021. С.17.

¹¹⁷ Там же. С. 27.

наследия»¹¹⁸. Ф. Камерон последовательно отказывается рассматривать цифровую среду и цифровое наследие с позиций объекта, признавая этот путь более привычным и инструментальным по отношению к работе музея с коллекциями и музейными предметами, но затрудняющим понимание уникальных и качественно отличных свойств нечеловеческих систем, с которыми активно взаимодействует сегодня человечество.

На этом основывается полемика Ф. Камерон с влиятельной сегодня объектно-ориентированной онтологией, которая также имеет перспективы для интеграции в музеологические концепты. Можно отметить, что влияние объектно-ориентированной онтологии на музейные исследования еще только обозначилось в рамках экспериментальных кураторских проектов, а также указать некоторые альтернативы, которые это направление мысли может дать музеологии. В частности, возможность формирования критической позиции по отношению к доминирующим в экспериментальной музеологии перформативным практикам, для которых любое действие в музейном пространстве «должно оставаться неожиданностью, посредничеством, событием»¹¹⁹. Редукция концепции события, вокруг которой выстраиваются современные музейные процессы, и особенно процессы в области музейной репрезентации, может начаться в рамках переосмысления и утверждения первичной значимости самих объектов, «находящихся глубже всех и всяческих отношений»¹²⁰. Эта позиция, обозначенная лидером объектно-ориентированной онтологии Грэмом Харманом, диаметрально противоположна последовательному отрицанию объекта в разрабатываемой Ф. Камерон «более чем человеческой цифровой музеологии» (*more-than-human digital museology*)¹²¹, которая интегрирует человека в сложные «запутанности» и «обрамления». Показательна также попытка антрополога Тима Ингольда всупить в полемику с идеей агентности вещей, возродить дискуссию о соотношении вещей

¹¹⁸ Cameron F. *Beyond the Cult of the Replicant: Museum and Historical Digital Objects: Traditional Concerns, New Discourses*. P. 50.

¹¹⁹ Латур Б. *Пересборка социального. Введение в акторно-сетевую теорию*. Москва: Издательский дом Высшей школы экономики, 2014. С. 67.

¹²⁰ Харман Г. *Объектно-ориентированная онтология: новая «теория всего»*. Москва: Ад Маргинем Пресс, 2021. С. 206.

¹²¹ Cameron F. R. *The future of digital data, heritage and curation in a more-than-human world*. P. 265.

и объектов, а также представить существование вещей как протекание между «материалами и силами»¹²² во «взаимной проницаемости и связанности»¹²³ жизни, что может активизировать интертекстуальные связи артефактов при изучении музейных коллекций, побуждать к поискам новых форм репрезентации.

Обозначенное латентное пока противостояние, также как активная интеграция новых исследований материального в современные музейные практики, демонстрируют разнообразие дискурсов, которые восходят к акторно-сетевой теории, но уже все более активно начинают оспаривать ее позиции. Продуктивность подобной ситуации для музеелогии подкрепляется самим первоисточником новых теорий, призывом Б. Латура «рассматривать все неопределенности, сомнения, смещения и замешательства как свою опору»¹²⁴.

¹²² Ингольд Т. Погружая вещи в жизнь: творческие переплетения в мире материалов //Неприкосновенный запас. 2021. № 2 (136). С. 32.

¹²³ Там же. С. 38.

¹²⁴ Латур Б. Пересборка социального. С. 69.



«Сырое и приготовленное». Выставка в формате арт-интервенции в постоянной экспозиции
Российского этнографического музея. 26 ноября 2021 г. – 17 января 2022 г.
Кураторы П.-К. Броше, А. Буренков.

Выставка создана на материалах Первой Коми биеннале современного искусства. Название выставки отсылает к работе К. Леви-Стросса «Мифологики. Сырое и приготовленное», в которой рассматриваются отношения между естественным («сырым») и рукотворным («приготовленным»). Кураторы экспозиции интерпретировали «сырое» как традиционное, а «приготовленное» – как современные арт-практики на основе опыта взаимодействия художников с локациями традиционной культуры. Информация об экспонатах была доступна через QR коды на платформе IZI Travel.

Экспозиция РЭМ, раздел «Народы Поволжья и Приуралья. XIX – начало XX в. (Коми, Марийцы, Мордва, Удмурты)». Работа Ульяны Подкорытовой «Зарни ань» 2021 г. (видео-документация перформанса, лайтбоксы) включена в обстановочную сцену «„Кудо“ – курная изба, старинный тип жилого помещения марийцев». Работа Родиона Китаева «Тени забытых предков» 2021 г. (ткань, вышивка, берестяной короб, хлеб, найденные объекты, текстиль) на фоне экспонатов «Свадебные кадки (ларь) для хранения одежды. Середина XIX в. Мордва-эрзя», обстановочной сцены «Свадебный обряд у мордвы. Укладывание приданного невесты в свадебный сундук-кадку» и костюмных комплексов «Одежда невесты. Середина XIX в. Мордва-мокша», «Одежда замужней женщины. Начало XX в. Мордва-шокша».





Глава 2

Агентность музейных коллекций

В 2021 г. В издательстве Музея современного искусства «Гараж», в серии «Современная критическая мысль», было опубликовано исследование Клементин Делисс «Метаболический музей»¹²⁵. Эту книгу можно определить как теоретическое исследование и в то же время как обобщение и попытку концептуализации экспериментального опыта музейных преобразований. Клементин Делисс – специалист в области культурной антропологии, куратор проектов современного искусства, в прошлом редактор междисциплинарного журнала по современным художественным практикам «Metronom», в 2010–2015 гг. – директор Музея мировых культур (Weltkulturen Museum) во Франкфурте-на-Майне, в настоящее время – куратор (associate curator) Института современного искусства KW в Берлине, приглашенный профессор в Кембридже¹²⁶. Она активно представляет свои позиции в современных медиа, ведет исследовательские и виртуальные музейные проекты в рамках студенческих курсов, много внимания уделяя университетскому преподаванию и вовлечению исследовательских, креативных и музеологических практик в развитие современного общества.

История трансформации Музея мировых культур была описана Делисс уже после ее отставки и представляет собой анализ ситуации как целостного проекта в его динамическом развитии и открытом финале. Автор уподобляет себя исследователю-антропологу, вернувшемуся из экспедиции, характеризуя свою деятельность на посту директора музея как опыт «музейной полевой работы»¹²⁷. Это важное определение, кото-

¹²⁵ Данный материал впервые опубликован в журнале «Вопросы музеологии», 2022, № 1 (11) как рецензия на книгу Клементин Делисс «Метаболический музей» (Москва: Музей современного искусства «Гараж», 2021. 136 с.)

¹²⁶ Clementine Deliss. URL: <https://cambridge.academia.edu/ClementineDeliss> (дата обращения 21.02.2022).

¹²⁷ Делисс К. Метаболический музей. Москва: Музей современного искусства «Гараж», 2021. С. 4.

рое в данном тексте имеет не метафорический, но концептуальный характер, позволяет осмыслить конкретную последовательность событий и в то же время обосновать саму идею «метаболического музея». В работе над книгой Делисс систематически опирается на дневниковые записи, сделанные в музее, что придает документальную четкость и лаконичность характеристике многих описанных ситуаций и музейных событий, вводит в текст прямую речь их участников, сохраненную в рабочих материалах куратора. Автор последовательно анализирует свой первоначальный проект, который был представлен для того, чтобы занять искомую позицию; первичные наблюдения и анализ существующей структуры, коллекции и деятельности музея, которые предшествовали преобразованиям; обозначает основные линии этих преобразований и их промежуточные результаты. Кроме того, в книге представлены материалы концептуального плана и итоговый манифест, который имеет образный и полемический характер.

С одной стороны, книга К. Делисс посвящена музеям одного профиля, – этнографическим музеям, коллекции и практики которых на рубеже XX–XXI вв. и в наше время оказались в фокусе постколониальной критики и попыток их реорганизации¹²⁸ с целью деколонизации и частичной реституции. В своих решениях относительно направления преобразований музея и при дальнейшем анализе их результатов Делисс исходит из четко сформулированной позиции: «этнографические музеи, которые иногда называют музеями культуры народов мира, являют собой наиболее яркий пример учреждений, в которых и по сей день сохраняется „колониальное присутствие“»,¹²⁹ отголосок специфических отношений к предметам, «которые были привезены для обучения европейской публики тому, как живет „другой“»¹³⁰. Заостряя вопросы постколониальных исследований, критикуя имперские отголоски в работе с этнографическими коллекциями как «европоцентричную идеологию хранения»¹³¹, Делисс также критична ко многим попыткам преодоления наследия колониализма в современной музейной практике, к

¹²⁸ Debrosse C. Museums of ethnography and world cultures as a taboo spaces // *Taboos in Museology: Difficult issues for museum theory. Material for a discussion*. P. 26–30.

¹²⁹ Там же.

¹³⁰ Deliss C. Exhibition and Empire: decolonizing museums requires a new “Metabolic” Architecture // 032c. August, 11, 2021. URL: <https://032c.com/exhibition-and-empire-curator-clementine-deliss-calls-for-a-decolonial-museum-architecture> (дата обращения 21.02.2022).

¹³¹ Делисс К. Метаболический музей. С. 114.

переносу презентистских приемов мультимедийного показа в область демонстрации этнографических коллекций, которые, по ее мнению, не решают, но лишь скрывают сохраняющиеся противоречия. В фокусе ее критического внимания как в книге, так и в дальнейших исследованиях и публичных выступлениях оказываются Музей на набережной Бранли, концепция Гумбольд-Форума, а позднее ее реализация, а также реконструкция Этнографического музея Раутенштрауха-Йоста в Кельне. В поиске концептуальных решений по деколонизации К. Делисс также выходит на метамузеологический уровень, разрабатывая подходы, которые во многом объясняют и проектируют векторы современной диверсификации и трансформации музея как культурного института, который продолжает свое развитие и многоуровневое взаимодействие с современным обществом.

«Метаболический музей» – название книги и определенная концептуальная позиция, которая указывает на особую значимость телесных практик и перформативного опыта для современной культуры. Безусловно, в таком названии присутствуют отголоски модернистского восприятия телесности и его трансляции в практиках неоавангарда. В то же время это концепт, обращенный к архетипам культуры и базовым культурным традициям, которые представляют предметы в коллекциях этнографического музея. Также это модель музейных отношений, которые уподобляются внутренним обменным процессам организма, обеспечивающим его жизнеспособность. Все эти аспекты заявлены уже в начале преобразований в контексте размышлений о музейном опыте, который мыслится Делисс не опционально, что чаще всего происходит в музейных практиках, но как фактор интеграции музейной культуры в целом: «Начала я непосредственно с того, что представляет собой опыт посещения музея. Я пыталась соотнести тело посетителя с корпусом коллекций, равно как и с общим метаболизмом музея»¹³². Музей, который требует реформирования, Делисс сравнивает с «телом, где нарушен метаболизм»¹³³. В отличие от других современных концепций музея, отмеченных влиянием идей метамодерна и предполагающих возможность включения в музей нечеловеческих систем, в тексте К. Делисс очевидно сохранение доминанты человеческого опыта и его процес-

¹³² Там же. С. 9.

¹³³ Там же. С. 14.

суальности. Но вместе с тем «метаболизм музея как тела»¹³⁴ мыслится достаточно самостоятельно, позволяя акцентировать его внутренний потенциал, его особую «телесность»: ее составляют музейные коллекции, их материальные и нематериальные компоненты, которые находятся в состоянии обмена и взаимодействия. В определенной мере эта позиция близка попыткам концептуального описания перформативной природы современного музея Барбары Киршенблат-Гимблет: «В перформативных практиках изучается не только тело, но и объекты – перформативное взаимодействие с ними. И эти исследования сконцентрированы в музеях [...] перформативность объекта обеспечивает особенно богатую арену для отношений между людьми и вещами»¹³⁵.

Концептуальные позиции эссе изложены, прежде всего, в параграфе «Агентность и музейные собрания». Как следует из этого названия, музеологические идеи Клементин Делисс возникли под непосредственным влиянием акторно-сетевой теории Бруно Латура и предполагают агентность музейных предметов и коллекций, когда «артефакт из коллекции сам генерирует новые и неожиданные толкования»¹³⁶, а «музейные собрания представляют собой сложносочиненные совокупности»¹³⁷ и «многослойные структуры изобретательной материальности, которые дожидаются того момента, когда их перекодируют в соответствии с современными контекстами, потребностями и реалиями»¹³⁸. Следует отметить, что сегодня эту точку зрения занимает все более широкий круг музейных исследователей и специалистов в междисциплинарных областях культурной антропологии, этнологии и археологии. Прежде всего, к ним относятся авторы коллективной монографии «Сети, агенты и объекты: критерии распаковки музейных коллекций» (2011), которые полагают, что «интегрируя и перерабатывая теории об агентности и материальности, а также опираясь на идеи акторно-сетевых связей» в применении к музеологии, возможно открытие (в терминах авторов сборника «распаковка») «новых способов осмысления отношений, складывающихся между объектами и индивидуумами, а также между различными группами, разбросанными по всему

¹³⁴ Там же. С. 127.

¹³⁵ Kirshenblatt-Gimblett B. Performance Studies (1999) // Laboratoire du geste. URL: <http://www.laboratoiredugeste.com/spip.php?article129> (дата обращения 21.02.2022).

¹³⁶ Делисс К. Метаболический музей. С. 69.

¹³⁷ Там же. С. 67.

¹³⁸ Там же. 12.

миру»¹³⁹. Этот подход дает несколько важных методологических позиций, которые в разных ситуациях могут фокусировать на себе внимание: агентность самих музейных предметов и особое отношение к соотношению материальности/нематериальных компонентов в их интерпретации; агентность коллекций, которая предполагает внимание к их процессуальности, к тем связям, которые привели к их формированию и развитию и определяют их существование в настоящее время в разнообразных внутренних и внешних взаимодействиях.

Определение нового типа взаимодействия с музейными коллекциями как «распаковки» непосредственно отсылает к заглавию эссе В. Беньямина «Я распаковываю свою библиотеку» и имеет концептуальный характер¹⁴⁰. Оно акцентирует процессуальность и связи, которые обуславливают значимость коллекций, их принципиальную незавершенность. Эту позицию также отстаивают антропологи, авторы сборника «Распаковка коллекции. Сети материальной и социальной агентности в музее». (2011). Данное проективное понятие используется ими в оперативном исследовательском поле, позволяя интерпретировать процесс создания коллекций не столько как естественный ход событий, сколько как результат разнообразных и сложных культурных практик, которые объединяли между собой различных людей, предметы и пространства в прошлом и продолжают создавать новые связи в настоящем. С этих позиций акт «распаковки» направлен на проблематизацию коллекций как материальных и социальных объектов, которая осуществляется посредством исследования того, как они развивались, как менялось их влияние и роли, которые они продолжают играть в современном мире. Подобная процессуальная, то есть перформативная по своему характеру, интерпретация исходит из того, что «музейные коллекции были и остаются активными в формировании социальных отношений между различными людьми и группами [...] посредством взаимодействия друг с другом и с материальными объектами»¹⁴¹.

¹³⁹ Byrne S., Clarke A., Harrison R., Tottence R. Networks, Agents and Objects: Frameworks for Unpacking Museum Collections // Unpacking the Collection. Networks of Material and Social Agency in the Museum / Byrne S., Clarke A., Harrison R., Tottence R. (Ed.). New York, London: Springer, 2011. P. 3.

¹⁴⁰ Беньямин В. Я распаковываю свою библиотеку. Речь о коллекционировании // Беньямин В. О коллекционерах и коллекционировании. Москва: V-A-C press, 2018. С. 7–21.

¹⁴¹ Byrne S., Clarke A., Harrison R., Tottence R. Networks, Agents and Objects: Frameworks for Unpacking Museum Collections. P. 4.

Новое направление исследований акцентирует и удерживает в интеллектуальном поле тот факт, что сами коллекции «создают отношения, которые не просто являются феноменом прошлого, но продолжают пересматриваться в разворачивающемся настоящем»¹⁴². Эта позиция заставляет в том числе пересмотреть вопрос о степени доступности музейных коллекций, о необходимости более радикальной доступности, не ограничивающейся традиционными формами музейной презентации и коммуникации, включающими, но не исчерпывающимися новыми формами взаимодействий с «сообществами создателей», а также представлением оцифрованных коллекций. Следует согласиться с тем, что все «эти идеи имеют важные последствия для разработки кураторских практик в будущем»¹⁴³, побуждая формировать новую политику и этику музейных отношений. Близкие позиции разделяет музеолог Н. Томас: творческий потенциал музеев сегодня «зависит от открытости учреждений и особенно от доступности коллекций»¹⁴⁴, которая порождает новые идентичности, запускает процессы диверсификации общества и культуры. В связи с чем он также предлагает рассматривать коллекции как «ресурсы будущего и творческие технологии, которые можно использовать для создания нового»¹⁴⁵.

Размышляя о новом подходе к музейным коллекциям, П. ван Менш и Л. Мейер-ван Менш также соглашаются со смещением основных доминант как следствием осмысления музеологией позиций акторно-сетевой теории: «музей коллекционирует не предметы, а связи [...] музей в рамках сообщества наследия участвует в процессе на равных с другими сообществами [...] музей действует как платформа для отдельных лиц или групп, коллекционирующих собственное наследие»¹⁴⁶. Представляя свою интерпретацию идеи «распаковывания» музейных коллекций, они дают этому процессу несколько иное истолкование: «ответственный музей – это прозрачный музей, это музей, который интегрирует биографию своих коллекций в свой общий нарратив»¹⁴⁷. Не углубляясь в интер-

¹⁴² Ibid. P. 5.

¹⁴³ Ibid. P. 5.

¹⁴⁴ Thomas N. The return of curiosity. What museums are good for the 21st century. London: Reaktion books, 2016. P. 18.

¹⁴⁵ Ibid. P. 17.

¹⁴⁶ ван Менш П., Мейер-ван Менш Л. Новые тренды в музеологии. Москва: Перспектива, 2021. С. 21.

¹⁴⁷ Там же. С. 19.

претацию идеи «прозрачности», следует отметить, что такое определение является еще одной попыткой моделирования музейных процессов современности. И именно совокупность различных обозначений – перформативного, метаболического, распакованного музея, ориентированных на гаптическое и динамическое переживание; образ прозрачного музея, апеллирующий к визуальному опыту, концепты деколонизального или экологического музея, непосредственно связанные с требованиями экологической справедливости и устойчивого развития, – все они дополняют друг друга в попытке определить многомерность современных музейных процессов.

Другим важнейшим источником для формирования музеологических подходов К. Делисс и уточнения ее позиций по взаимодействию индивидуумов и сообществ с музейными коллекциями, конкретизацией этих подходов в контексте современной культуры, являются идеи американского антрополога Пола Рабинова. Прежде всего, это концепция ремедиации, которая была перенесена Рабиновым из философии медиа в культурную антропологию и определяется как основной канал передачи-ретрансляции традиции и наследия в ситуации современной цифровой культуры. Ремедиация, по мысли П. Рабинова, не представляет унифицированного процесса и не ограничивается лишь новыми медиа, а включает в себя сложный комплекс межличностных и социальных отношений, направленных на ревизию и изменение существующих подходов, предполагает возможность «высматривать пересечения и микропрактики», «выдумывать практики производства знаний»¹⁴⁸, работая в поле междисциплинарных коллабораций. По отношению к музею и его коллекциям К. Делисс говорит о ремедиации как о двухэтапном процессе критической «переработки» предшествующего опыта в прикладных музейных исследованиях и последующем «перекодировании»¹⁴⁹ коллекций при помощи альтернативных творческих и исследовательских проектов с целью построения более открытых взаимодействий и динамичных репрезентаций.

Анализируя актуальность и возможность интеграции акторно-сетевой теории Бруно Латура в современную музеологию, П. ван Менш и Л. Мейер-ван Менш отмечали, что «сделать шаг от анализа к стратегии

¹⁴⁸ Делисс К. Метаболический музей. С. 89.

¹⁴⁹ Там же. С. 12.

чрезвычайно сложно»¹⁵⁰. Представляется, что К. Делисс, опираясь на идеи агентности музейных собраний и концепцию двухэтапной ремедиации, удалось решить эту сложную задачу в своем экспериментальном музейном проекте и в своей книге. Если же определять ее действия с позиций расширенного понимания задач кураторства как «кураторства культуры», которое доминирует в настоящее время, этот шаг представляется радикальным, новаторским, но в то же время совершенно закономерным. «Для того, чтобы обнаружить и артикулировать всю сложность музея через его коллекции, нужна методология кураторства, которая вбирает в себя самые разные аспекты эстетики, художественной критики, культуры, историографии, науки, личного восприятия»¹⁵¹, – так определяет междисциплинарный уровень своих задач К. Делисс, сохраняя при этом эстетическую доминанту как основу целостности и выразительности всего проектного замысла.

Реализация идей новой доступности и ремедиации музейных коллекций определила основные направления практической деятельности Клементин Делисс в Музее мировых культур, прошла апробацию в конкретных музейных формах, подробно описанных на страницах книги. В качестве наиболее эффективной для начала преобразований была определена форма музея-лаборатории, также дополненная решением организовать на базе музея арт-резиденцию для приглашенных художников. Деятельность музея-лаборатории, созданной с целью «инициировать [...] исследования нового типа»¹⁵², была организована в расширенном междисциплинарном поле: к работе в музее оказались привлечены не только художники и дизайнеры, но и писатели, фотографы, кинематографисты. Общий подход Делисс в качестве куратора проекта состоял в том, чтобы увести его участников от ожидаемых и обычных положений, «создавая им непредвиденные ситуации и склоняя к концептуальной работе над этими деликатными, живыми коллекциями»¹⁵³. В качестве сокураторов в работе музейной лаборатории принимали участие те из хранителей, кто был готов использовать новые формы в своей работе с коллекцией и уже приступил к ее реатрибуции с привлечением консультаций представителей сообществ

¹⁵⁰ ван Менш П., Мейер-ван Менш Л. Новые тренды в музеологии. С. 19.

¹⁵¹ Делисс К. Метаболический музей. С. 31.

¹⁵² Там же. С. 13.

¹⁵³ Там же. С. 6.

создателей. Кроме того, в качестве приглашенных кураторов могли выступать известные специалисты, среди них следует особенно отметить Пола Рабинова, который написал вступительную статью к каталогу выставки «Атлас объектов. Полевая работа в музее» (2011), а также вместе с другим известным антропологом Дж. Клиффордом был приглашен в жюри архитектурного конкурса на постройку нового здания Музея.

Работа лаборатории предполагала посещение хранилищ, архива и библиотеки, где художникам и другим приглашенным специалистам предлагалось выбрать заинтересовавшие их артефакты и документы. Далее выбранные объекты переносились в специальное помещение, приспособленное для временного хранения музейных предметов и творческой работы с ними. Делисс многократно возвращается к сложностям, которые возникали в процессе диалога приглашенных участников и хранителей в связи с ограничениями оперирования с музейными предметами с учетом требований к их сохранности и безопасности. Она тщательно восстанавливает по своим рабочим записям попытку консенсуса между намерениями художников и установками хранителей коллекций. И несмотря на все сложности, их преодоление оценивается как результативное именно по отношению к музейным предметам и коллекциям: «когда мы стали проводить в музее полевые исследования с участием художников и писателей, предметы, которые хранители не замечали уже много лет, вдруг вышли на свет: их стали трогать и постепенно включать в осмысленно-экспериментальный процесс ремедиации»¹⁵⁴.

Помещение лаборатории было оборудовано функциональной и нейтральной мебелью, которая учитывала требования к безопасному размещению предметов и в то же время оставляла пространство для работы с ними. Предметы перемещались в различные ассамбляжи, обсуждались, фотографировались. В итоге у Делисс возникли четкие представления о том, что оборудование подобных пространств в музее должно стать объектом специального внимания музейных проектировщиков и дизайнеров, перед которыми возникает сложная задача организации в музее «нового междисциплинарного научного центра»¹⁵⁵. Важным моментом работы лаборатории стало приглашение

¹⁵⁴ Делисс К. Метаболический музей. С. 29.

¹⁵⁵ Там же. С. 64.

профессиональных фотографов: и им предлагалось переснять музейные предметы, заинтересовавшие художников и исследователей, а также отснять рабочие моменты и все мероприятия – выставки, дискуссии, публичные лекции, которыми завершались отдельные проекты. Съёмка музейных предметов на цифровую технику осуществлялась на белом фоне, в одном ракурсе и при нейтральном освещении – этот процесс также был частью ремедиации, поскольку ассоциировался с эстетикой белого куба и практиками показа современного искусства. По мнению куратора, этот подход «придавал [...] лабораторной деятельности явственность намерений»¹⁵⁶.

Значимо, что результаты работы музея-лаборатории также подвергаются критическому анализу. Делисс указывает на сложность и неоднозначность критериев интерпретации, отмечает, что идеи лаборатории и ее публичные программы далеко не всегда казались убедительными профессиональной аудитории этнографов и другим музейным специалистам, побуждая их выходить из зоны профессионального комфорта и предполагать возможность иных интерпретаций. В то же время она задается вопросом о том, в какой мере работа в музее повлияла на дальнейшее творчество художников, насколько глубоким и вдохновляющим оказался для них опыт ремедиации. Все эти вопросы представляются открытыми, и сегодня ими могут задаваться уже российские специалисты и российские зрители, поскольку первые эксперименты в данном направлении возникают и в отечественной музейной практике. В качестве примера здесь следует назвать экспериментальную выставку «Сырое и приготовленное» (кураторы П.-К. Борше, А. Буренков), состоявшуюся в Российском этнографическом музее в ноябре 2021– январе 2022 г. и представлявшую объекты современного искусства, созданные в рамках Первой Коми биеннале, интегрированные в постоянную экспозицию музея с целью ее ремедиации. Этот проект, кураторы которого целенаправленно работали с идеями «Метаболического музея», стал убедительным примером того, что художники, вступая в сотрудничество с музеем, действительно способны «создавать новые взаимоотношения между коллекцией и способами ее исследования»¹⁵⁷.

¹⁵⁶ Там же. С. 47.

¹⁵⁷ Там же. С. 25.

Другая перспективная форма, которая на концептуальном уровне, еще достаточно эскизно, представлена на страницах «Метаболического музея», а позднее на практическом уровне реализуется автором в разнообразной кураторской и преподавательской деятельности, обозначена как музей-университет (в последних интервью и публикациях К. Делисс – как «метаболический музей-университет»)¹⁵⁸. Эта идея имеет более радикальный характер, поскольку предполагает систематическую работу над открытостью и доступностью коллекций, в отличие от более спонтанной событийности художественных акций музея-лаборатории. Музей-университет продумывается Делисс, исходя из осмысления степени интеграции музейных коллекций в современные процессы производства новых знаний. В своих наиболее радикальных формах «метаболический музей-университет» обретает форму перформанса, «дискуссионной палаты»¹⁵⁹, когда в процессе полемичной реинтерпретации и реконтекстуализации артефактов разыгрываются альтернативные возможности развития современной культуры¹⁶⁰, обсуждаются вопросы «новой социальной ответственности, построенной на этике доступности обширного культурного наследия обществу»¹⁶¹.

Пожалуй, то внутреннее противоречие, которое все более проявляется сегодня в классических музейных коллекциях, полемично, но точно выражено Б. Киршенблат-Гимблет: «Музеи, особенно музеи естествознания, науки и техники, представляют собой архив устаревших знаний, отложившихся в коллекциях, каталогах, системах хранения, особых способах демонстрации и исторически сложившихся установках его зрителей. [...] Они были основаны на коллекциях, сформированных в ходе исследований, и послужили основой для анализа. По мере того, как эти области мигрируют в лаборатории и университеты, в музеях возникает противоречие между исторической ценностью старых коллекций и проблемами представления новых знаний, не основанных на коллекциях»¹⁶². Размышляя о новом качестве современных знаний, признавая, что «рост гетерогенности в новом тысячелетии не имеет аналогов в истории куль-

¹⁵⁸ Deliss C. Exhibition and Empire: decolonizing museums requires a new “Metabolic” Architecture.

¹⁵⁹ Deliss C. Enigmatic debris // Performing collections. L'internationale Online. 2022. P. 69.

¹⁶⁰ Ibid. P. 74.

¹⁶¹ Ibid. P. 94.

¹⁶² Kirshenblatt-Gimblett B. Performance Studies.

туры и образования», К. Делисс при этом полагает, что «именно поэтому нам нужно вернуться к научным коллекциям и выявить артефакты, агентность которых невозможно держать под замком и под печатью»¹⁶³. Она указывает на возможность реверсивного движения современных университетов в музеи, что позволит развивать «незакрепощенное образование, как можно более независимое, [...] новую платформу для профессионального развития, объединив следующее поколение протагонистов культуры со всего мира [...] преодолевая границы дисциплин прошлого и созданных ими коллекций»¹⁶⁴.

Таким образом, вновь возникает и еще более значимым становится вопрос о доступности музейных коллекций и их вовлеченности в новые образовательные формы, а также об интеграции самой музеологии, не столько как учебной дисциплины, сколько как определенного корпуса концептуальных представлений, в различные формы современных образовательных программ. Размышляя о взаимодействии с музейными предметами, К. Делисс представляет себе, прежде всего, взаимодействие с самими артефактами, с оригиналами, воспринимая цифровые объекты (цифровую фотографию) как дополнительную, но не замещающую их документацию. И именно доступ к оригинальным предметам, прежде всего для студентов и художников, становится императивом «Метаболического музея» и его манифестом. Всё это также побуждает задуматься о необходимости новых музейных пространств и новой музейной инфраструктуры: «может понадобиться построить внутри музея новый образовательный кластер, теснейшим образом связанный с экспозициями и фондами. Такое гибридное пространство потребует технологического оснащения, позволяющего проводить глубинное изучение артефактов и архивов»¹⁶⁵, а его доступность будет способствовать все большей культурной инклюзии, диверсификации отношений современного общества и музейных коллекций, построению все более сложных ассамбляжей и взаимодействий, появлению новых направлений музейной работы.

В целом следует отметить, что концепция «метаболического музея» и развивающие ее идеи «метаболического музея-университета», раз-

¹⁶³ Делисс К. Метаболический музей. С. 83.

¹⁶⁴ Там же. С. 8.

¹⁶⁵ Там же. С. 125.

работка которых продолжается Клементин Делисс в настоящее время не только в музейных пространствах, но и в вузовских «лабораторных» практиках и проектах, – вся совокупность этих усилий образует значимое явление современной культуры, дает импульс для развития нестандартных решений в музеологии. В построении собственной оригинальной концепции, которая в то же время связана с многими тенденциями современной гуманитарной мысли, ее автора направляло «желание создать новое пространство гибкости и инакомыслия, где разнообразные навыки, методологии и изменчивые социальные контексты можно собрать в единый музей XXI века»¹⁶⁶. В связи с пристальным вниманием современного профессионального сообщества к проблеме диверсификации музея такая постановка вопроса, безусловно, имеет особое значение. Она позволяет проектировать разнообразные экспериментальные музейные практики, не теряя при этом общего плана выражения музейных смыслов, сохраняя структурную целостность музейной деятельности. В то же время исследовательский, педагогический и творческий проект К. Делисс помогает утверждению нового, более сложного представления о значимости музейных коллекций и необходимости дополнительных усилий для обеспечения их намного более существенной доступности и вовлеченности в процессы культурной коммуникации современного общества.

¹⁶⁶ Делисс К. Метаболический музей. С. 118.



Выставка-погружение «Аникушин/Чехов». Мемориальная мастерская М. К. Аникушина – филиал Музея городской скульптуры. 22 декабря 2021 г. – до ноября 2022 г.

Выставка представляет развернутую сценографическую и документальную интерпретацию истории создания М. К. Аникушиным памятника А. П. Чехову для Москвы. 37 лет работы над образом Чехова, которая осталась незавершённой.

96 метров деревянных дорожек, 11 тонн гальки, рассыпанной по полу мастерской, стволы 11 деревьев, инсталляции с фотографиями и копиями документов, а также расстановка скульптуры и ее направленное освещение задают тему путешествия по творческому сознанию художника.

Документальная составляющая выставки образует систему свободных ассоциативных комментариев. Дизайн экспозиции минималистическими средствами объединяет условность экспозиционного повествования, множественность интерпретации, формирует зрительский опыт естественного и креативного поведения в экспозиционном пространстве. Кураторские экскурсии, экспертные встречи с музейными специалистами способствуют широкому представлению, обсуждению идей и сюжетов выставочного проекта. Атмосферу музея определяет его сотрудничество с современными художниками, и прежде всего скульпторами, творческие занятия и мастер-классы, которые проходят одновременно с выставочными проектами.





Глава 3

Репрезентация в перформативном музее

В настоящее время вопросы репрезентации постоянно оказываются в фокусе внимания междисциплинарных исследований¹⁶⁷. Представлявшаяся ранее локальной проблематика «истории зрительства» в контексте истории искусства, а также происхождение, развитие и концептуальные аспекты экспозиций и выставок, изучаемые с позиций музеологии, сопрягаются с анализом различных культурных практик репрезентации в философии и философской эстетике, в культурологии и культурной антропологии, в визуальных исследованиях и исследованиях медиа. В то же время понимание сущности и динамики политик показа, выработанное в этом междисциплинарном поле, возвращаясь в локальные исследовательские практики, может оказаться значимым фактором их концептуальной трансформации, переосмысления научного аппарата и предметной области, как это происходит сегодня в музеологии. В этой гуманитарной дисциплине пристальное внимание к вопросам репрезентации, к политикам показа имеет не только инструментальное, но и серьезное теоретическое значение, способствует интеграции институционального и феноменологического понимания самого музея в более сложную и многомерную историческую, интеллектуальную и, – что самое важное, – актуальную повестку.

В музейных исследованиях уже сложилось и развивается как отдельное направление изучение исторических форм и методов репрезентации реликвий, артефактов культуры, частных коллекций и публичных музейных собраний. Новый качественный уровень, высокая степень концептуализации практик показа, которые трактуются как определяющий фактор институционального становления и развития музея, связан с ключевой для современной музеологии книгой Эйлин Хупер-Гринхилл «Музей и формирование знания» (1992). Позднейшие исследования

¹⁶⁷ Данный материал впервые опубликован в «Международном журнале исследований культуры», 2022, № 1 (46).

Мари-Анн Станишевски (1998), Валери Кейси (2003), авторов коллективной монографии «Музейные медиа» (2010) сконцентрировали внимание на модернизации и новейших формах демонстрации музейных коллекций, интерпретировав их как особую культурную практику, нарратив и «экран», на котором фокусируется взгляд, обретая уникальный зрительский опыт¹⁶⁸, трансформируя «насмотренность» в лично окрашенную аксиологическую разметку культурного пространства.

В одном из важнейших текстов внеинституциональной музейной критики конца XX в. – «Культурная логика позднекапиталистического музея» Розалинды Краусс (1990), – был поставлен и даже полемически заострен вопрос о девальвации сложившихся форм репрезентации классических музейных коллекций. По мнению одного из ведущих критиков и теоретиков современного искусства, традиционная систематическая развеска классических произведений неизбежно утрачивает выразительность и силу воздействия в контексте интенсивного зрительского опыта, который возникает под воздействием экспозиций современных художественных артефактов: «эффект этого опыта – невозможность смотреть на живопись, висящую в тех нескольких залах, где еще показывают постоянную коллекцию»¹⁶⁹. Перенося это наблюдение в реалии художественных музеев первой четверти XXI в. философ и теоретик современного искусства Б. Гройс замечает, что «в современных музеях постоянные экспозиции, следующие определенному нормативному историко-искусствоведческому нарративу, становятся все менее релевантны»¹⁷⁰.

В определенной мере созвучны этому мнению позиции, заявленные в эссе «Опыт или интерпретация: дилемма музеев современного искусства» директором галереи Тейт Модерн, руководившим этой институцией в 1998–2016 гг., Н. Серотой. Признавая, «что и статичность остается значимым компонентом музея»¹⁷¹ и «постоянная экспозиция предлагает встречу с конкретным произведением искусства в

¹⁶⁸ Casey V. The Museum Effect: Gazing from object to performance in the contemporary cultural-history museum. Paris: Ecole du Louvre, 2003. P. 10.

¹⁶⁹ Краусс Р. Культурная логика позднекапиталистического музея // Художественный журнал. 2021. № 117. С. 36.

¹⁷⁰ Гройс Б. Когда живопись становится вещью // Художественный журнал. 2021. № 117. С. 56.

¹⁷¹ Серота Н. Опыт или интерпретация. Дилемма музеев современного искусства. Москва: Арт Гид, 2022. С. 70.

определенном пространстве, где перемена происходит не из-за новых сопоставлений, а благодаря изменению естественного освещения в разное время дня и движению зрителя»¹⁷². В то же время он считает, что для более тонкой и динамичной настройки музеев на модуляции современности необходимо сократить число таких постоянных залов. «Некоторые залы и произведения будут неизменными – как Полярная звезда, вокруг которой вращаются остальные»¹⁷³, – так набрасывается контур новой тенденции: сокращение площадей постоянных экспозиций, или же перевод практик экспонирования музейных коллекций в формат пролонгированных выставочных проектов. Результат, ожидаемый в данном случае, связан с формированием «матрицы меняющихся взаимоотношений, которые зрители будут исследовать согласно своим интересам и восприимчивости»¹⁷⁴. Следует отметить, что данная тенденция в наше время стала не просто обсуждаемым проектом, но уже реализуется в деятельности ряда европейских музеев, и прежде всего, музеев современного искусства. Наиболее значимым представляется опыт Музея Ван Аббе в Эйнховене (Нидерланды), который последовательно реформатировал основные экспозиции в пролонгированные кураторские выставочные проекты¹⁷⁵, наращивая новые смыслы и меняя взгляд на возможности и ресурсы существующей музейной коллекции и архива.

На этом фоне позиция Б. Гройса выглядит более полемичной и критической. Представляя общую характеристику альтернативных и временных практик показа, Гройс полагает, что они «организуются вокруг пустоты»: «коллекция, репрезентируя всю палитру противостоящих друг другу художественных позиций, производит нулевую сумму [...] воспроизводящую пустоту самого музейного пространства»¹⁷⁶. Такая постановка вопроса заставляет вновь вернуться к размышлениям Р. Краусс о смещении современного зрительского опыта, в формировании и переживании которого «музей предстает как мощное присутствие и в то же время как собственно пустота: музей как пространство, из которого

¹⁷² Там же.

¹⁷³ Там же. С. 75.

¹⁷⁴ Там же.

¹⁷⁵ Музей Ван Аббе. Проект «DELINKING AND RELINKING. Multi-sensory collection display». URL: [https:// vanabbemuseum.nl/en/programme/programme/delinking-and-relinking/](https://vanabbemuseum.nl/en/programme/programme/delinking-and-relinking/) (дата обращения 13.09.2022).

¹⁷⁶ Гройс Б. Когда живопись становится вещью. С. 56.

изъяли коллекцию»¹⁷⁷. Пустота в том месте, где должна была находиться коллекция и ее смыслы; изъятие коллекции как информационного потока в ситуации смещения или наложения новых контекстов; самостоятельное существование музеальности как определенного качества культурного пространства, – позиции, заявленные подобным образом, заставляют задуматься об актуальном статусе музейных собраний, побуждают искать новые способы их репрезентации и фиксации в ценностном поле современной культуры¹⁷⁸.

Частично на поставленный вопрос отвечает британский искусствовед и критик Клер Бишоп в своей небольшой, но очень содержательной работе «Радикальная музеология» (2013), целью которой стала попытка обозначить конструктивные, основанные на социальном взаимодействии, модели развития музея (в данном случае – музея современного искусства) и кураторства с позиций пересборки наших представлений о современности.

Модель музея и публичных практик показа, обозначенную в тексте Р. Краусс и распространенную на рубеже XX–XXI вв., К. Бишоп определяет как «презентизм»¹⁷⁹, сформированный преимущественно музейной архитектурой и дизайном. Динамика взаимодействия зрительского опыта, художественных произведений (арт-объектов) и экспозиционного пространства представляется здесь системой, которая усиливает переживание зрительского аффекта, наращивает масштаб выставочных проектов, стимулирует развитие «звездной архитектуры» музейных зданий, в которой «„современность“ инсценируется на уровне образа»¹⁸⁰. Зритель оказывается полностью захвачен потребностью в кумулятивном, последовательном нарастании интенсивности впечатления, потребностью испытывать это впечатление снова и снова, как это происходило с известной инсталляцией «Погода» Олафура Элиассона в Турбинном зале Тейт Модерн в 2003 г., демонстрация которой несколько раз продлевалась в ответ на высокий и пролонгированный интерес со стороны посетителей. В то же время и сами объ-

¹⁷⁷ Краусс Р. Культурная логика позднекапиталистического музея. С. 36.

¹⁷⁸ Ср.: Фостер Х. После белого куба. Впечатление или интерпретация? // Фостер Х. и др. Искусство с 1900 года. Москва: Ад Маргинем Пресс, Музей современного искусства «Гараж», 2019. С. 837–841.

¹⁷⁹ Бишоп К. Радикальная музеология, или Так ли уж «современны» музеи современного искусства? М.: Ад Маргинем Пресс, 2014. С. 10.

¹⁸⁰ Там же. С. 16.

екты показа, стремясь подчеркнуть свое значение на фоне зрелищной «архитектурной оболочки [...] приобретают гигантские размеры, чтобы соперничать со своим окружением»¹⁸¹. Эта тенденция наиболее ярко и художественно значимо проявилась во взаимодействии грандиозных стальных объектов американского скульптора Ричарда Серры, – композиции «Материя времени» (2005), которая была заказана для музея Гуггенхайма в Бильбао, – с архитектурой музейного пространства, созданного Ф. Гери (1997).

Подобное нарастание эмотивности и зрелищности авторских и кураторских выставочных проектов максимально сблизило их значение, содержание и организационные формы с современной индустрией кинопроизводства¹⁸². Постепенно накапливается усталость, понимание симулятивности эффекта, производимого «презентистскими» выставками, все еще необходимыми современному обществу, но уже не исчерпывающими всех его потребностей. Та же тенденция наблюдается и в современных художественных практиках¹⁸³: проекты художников первой четверти XXI в. все более тяготеют к локальным, незрелищным и перформативным формам, которые имеют неочевидную структуру и вариативность в реализации авторского замысла. Эфемерность, а подчас и симулятивность, ответов и образов, представляемых большими выставочными проектами на конкретные вызовы современности, побуждает к поиску альтернативных и новых путей репрезентации, переносит центр внимания на те выставочные практики, которые обходятся «без блокбастеров» и могут иметь более конструктивное, локальное и созидательное значение.

Альтернативную модель музейного показа и музея Бишоп определяет как «непрезентистскую»¹⁸⁴, соотнося ее формирование с началом нового столетия. Ее возникновение, как и становление предшествующей модели, происходило в практиках показа современного искусства, но было связано не с пространственными (минимализм), а с временными формами (перформанс), определяется свойственным перформативным искусствам динамическим переживанием телесно-

¹⁸¹ Бишоп К. Радикальная музеология. С. 18.

¹⁸² Буррио Н. Реляционная эстетика / Постпродукция. Москва: Ад Маргинем Пресс, 2016. С. 118, 210.

¹⁸³ Фостер Х. После белого куба. С. 837.

¹⁸⁴ Бишоп К. Радикальная музеология. С. 29.

сти и междисциплинарных взаимодействий. В этом контексте уменьшается (но, безусловно, не снимается) значение архитектуры и модусов пространственного опыта¹⁸⁵; перформативные события могут возникать в любых, подчас неожиданных, музейных локациях, образовывать новые темпоральные, – реальные или нематериальные, – ассамбляжи. Интенсивно переживается здесь именно длительность события, завершённые, открытые или закольцованные формы его представления. Яркий пример новой экспериментальной практики – популярные в последнее десятилетие «танцевальные выставки»; первая попытка их концептуальной интерпретации также принадлежит К. Бишоп¹⁸⁶. Выставка как лаборатория, исследование, архив, документальный театр или реинактмент, – список только самых очевидных форм, которые если и не возникли в настоящее время, то обрели совершенно новый смысл и влияние в изменившемся культурном контексте.

Подвижные, гибридные опыты перформативной репрезентации в музее интегрированы в общую ситуацию перформативного поворота, активно используют различные медиа и социальные практики, что открывает музей и его коллекции для широкого спектра экспериментальных взаимодействий с современностью. Опираясь на интерпретацию современности как разрыва и дисхронии, данное Дж. Агамбенном, и понимание современного искусства как асинхронии в текстах историка искусства и аналитика кураторских практик Терри Смита, К. Бишоп размышляет о потенциале перформативных форм показа как «анахронического действия, нацеленного на перезагрузку будущего посредством неожиданного появления значимого прошлого»¹⁸⁷. Поэтому закономерно, что именно «музеи, обладающие историческими коллекциями, стали самым эффективным испытательным полигоном для «непрезентистской» мультитемпоральной современности»¹⁸⁸. Перформативному переосмыслению подвергаются уже находящиеся в музеях ценности, что особенно ярко просматривается в проектах танцевальных выставок, которые происходят в пространстве постоянных музейных экспозиций, а также в использовании форм выставок-

¹⁸⁵ Фостер Х. Впечатление или интерпретация? С. 839.

¹⁸⁶ Бишоп К. Черный ящик, белый куб: пятьдесят оттенков серого? // Художественный журнал. 2017. № 103. С.48–59.

¹⁸⁷ Бишоп К. Радикальная музеология. С. 25, 75.

¹⁸⁸ Там же. С. 29.

реинакментов при моделировании различных аспектов, связанных с составом и историей музейных коллекций. Эти сложные процессы порождают не только принятие, но и критику, которая определяет их темпоральность как особое, «вязкое» время, а также отмечает существенную деформацию субъектно-объектных отношений в культурных и художественных практиках современности¹⁸⁹. В то же время все более влиятельной становится позиция, определяющая возможность перформативной реконтекстуализации коллекций¹⁹⁰ как значимую технологию презентации и дальнейшей трансляции ценностей и смыслов культуры.

В реалиях нашего времени данные тенденции еще только наметились, но в то же время они все более ясно читаются в другой сфере, – в области социального перформанса и его взаимодействий с музеем. Как отмечает К. Бишоп в другой работе, посвященной практикам комьюнити-арта и их вовлеченности в «создание нового социального и художественного опыта»: «эти изменения зачастую оказываются действеннее в качестве идеалов, чем в виде воплощенной реальности»¹⁹¹. Однако, актуальные примеры музейных событий, их аналитика в музейных исследованиях убеждают в том, что «непрезентистская» тенденция получает все большее признание и распространение в связи с ее способностью гибко проникать в различные области музейных взаимодействий, по-новому воспринимать потенциал музейных коллекций и их диалог с современными сообществами: «вместо того чтобы думать о музейных коллекциях как о хранилищах сокровищ, их можно переосмыслить как общественные архивы»¹⁹². Эту же позицию поддержал в своей книге «Эмансипированный зритель» французский философ Ж. Рансьер. По его мнению, музей необходимо понимать «не просто как некое здание, а как форму распределения общего пространства и особый модус зримости»¹⁹³. В связи с развитием общественных отношений и гражданского общества, он может «вместить в себя способы движения информации и формы поли-

¹⁸⁹ Фостер Х. Хвала актуальности // Художественный журнал. 2017. № 103. С. 80–91.

¹⁹⁰ Zelinska J. Performing collections // Performing collections. L'internationale, 2022. P. 17.

¹⁹¹ Бишоп К. Искусственный ад. Партиципаторное искусство и политики зрительства. Москва: V-A-C press, 2018. С. 19, 11.

¹⁹² Бишоп К. Радикальная музеология. С. 72.

¹⁹³ Рансьер Ж. Эмансипированный зритель. Нижний Новгород: Красная ласточка, 2018. С. 58.

тических дискуссий, противостоящие господствующим способам подачи информации и обсуждений общих дел»¹⁹⁴. Музей как общее дело – радикальный поворот, который, однако, логически вписывается в диалог с различными подходами к интерпретации функций и форм музея среди заинтересованных сообществ, имеет определенные сближения с разработкой данного понятия в истории философии, но также побуждает к поиску решений.

В обсуждении стратегий дальнейшего развития современной культуры, трансляции ее смыслов и ценностей в рамках перформативной модели все чаще упоминается понятие «ремедиация», которое пришло в творческие и гуманитарные области из исследований медиа. В одной из базовых для этой области книг, в работе Джея Дэвида Болтера и Ричарда Грусина «Ремедиация: понимание новых медиа» (1999), данное понятие вводится для обозначения постоянно происходящего опосредования между новыми и предшествующими медиа. Представление о ремедиации позволяет раскрыть механизмы, посредством которых «цифровые медиа участвуют в наших собственных процессах культурного переопределения», а также показывают новую практику и новые медиа как закономерный этап в развитии мировой культуры: «новые цифровые медиа – это не внешние агенты, которые приходят, чтобы разрушить ничего не подозревающую культуру. Они возникают внутри культурных контекстов и переделывают другие медиа [...]»¹⁹⁵. Также была разработана концепция двойной ремедиации, подразумевающая, что новые медиа переживают встречную трансформацию в процессе перекодирования классических практик. Эта модель важна и может быть транслирована в область репрезентации культурного наследия¹⁹⁶.

Существенно для понимания смысла и значения ремедиации то, что она трактуется как динамическая практика, обусловленная стремлением к достижению все большей аутентичности: «каждое медиа обещает реформировать своих предшественников, предлагая более непосредственный или аутентичный опыт, обещание реформы неизбежно приводит к осозна-

¹⁹⁴ Там же.

¹⁹⁵ Bolter J. D. Grusin R. Remediation: Understanding New Media. Cambridge, Massachusetts: MIT Press, 1999. P. 14, 19.

¹⁹⁶ Холмс Б. Текущая античность // Випперовские чтения 2018. Вып. XLIX. Классика и современность. Отражения. Москва: ГМИИ им. А. С. Пушкина, 2019. С.108–117.

нию нового медиа как медиа. Таким образом, непосредственность ведет к гипермедиации»¹⁹⁷. Аутентичность вновь оказывается ключевой ценностью, теперь уже медиакультуры и порождаемых ею новых взаимодействий, в связи с чем Болтер и Грусин перефразируют заглавие ключевого для истории медиа текста В. Беньямина «Произведение искусства в эпоху его технической воспроизводимости», предлагая свою версию: «произведение искусства в эпоху ремедиации» и, соответственно, «переопределение» важнейшего беньяминовского тезиса: «ремедиация не разрушает ауру произведения искусства, вместо этого она всегда переводит эту ауру в другую медийную форму»¹⁹⁸. Так обосновывается аутентичность, а не симулятивность ремедиации, что особенно важно в дискуссиях о возможности и легитимности представления различных видов культурного наследия, материального и нематериального, а также музейных коллекций в контексте современной культуры. К тому же, «осознание медиа как медиа»¹⁹⁹ по отношению к музею ведет к значительному росту осведомленности зрителя в самих механизмах и формах репрезентации. Вместе с «насмотренностью», связанной с развитием визуальной культуры, зритель обретает уверенность и в своих поведенческих стратегиях, возможность вариативно реагировать на предлагаемые музейные ситуации и требовать большего от современного музейного дизайна, который также вовлекается в процессы гипермедиации в поисках все большей аутентичности музейного опыта.

Ремедиация по-разному проявляет свой культурный потенциал в различных научных дисциплинах, социальных практиках и в музейной деятельности. Исследования публичной памяти и связанные с ними музеи диссонантного наследия одни из первых интегрировали ремедиацию как эффективный инструмент для осмысления и представления механизмов трансляции и разрывов исторической памяти и ее взаимодействия с событиями современности. В этом контексте ремедиация трактуется как постоянно осуществляемая перезапись свидетельств о прошлом, их ретрансляция различными медиа культуры и технологий, перенос на различные носители и их репрезентация. Важным фактором здесь остается свойственное ремедиации стремление к аутентичности, поскольку

¹⁹⁷ Bolter J. D., Grusin R. Remediation: Understanding New Media. P. 19.

¹⁹⁸ Ibid. P. 73, 75.

¹⁹⁹ Ibid. P. 73.

каждое новое медиа в реализации политики публичной памяти мотивировано сохранением статуса свидетельства, поиском все более достоверной формы репрезентации события и более активного вовлечения зрителя в его переживание и осмысление²⁰⁰. Ремедиация как стратегия активно способствует «перформатизации памяти и культурной истории» и становлению «перформативной субъективности»²⁰¹, что также позволяет осознавать и более внимательно обозначать этические границы, гарантирующие сохранение уважительного отношения к памяти жертв и сообществ, чьи свидетельства представляют музеи диссонантного наследия.

Более решительным и последовательным стало обращение к понятию ремедиации в культурной антропологии, где оно обрело дополнительные смыслы и концептуальное развитие в работах Пола Рабинова в связи с формированием антропологических подходов к изучению современности и разработкой концептуальных основ для междисциплинарных взаимодействий в рамках новых научных направлений. Как уже было отмечено, идеи Рабинова были перенесены в музейную деятельность К. Делисс, которая увидела в них возможность сближения антропологических исследований с кураторскими практиками, рассматривая музейные коллекции как объект для подобной коллаборации. Ремедиация воспринимается К. Делисс, прежде всего, в социокультурном контексте и интерпретируется как метод преобразования этнографического музея с позиций постколониальной критики. Признавая, что идея деколонизации музея имеет особое значение для современных международных музейных практик, следует все же отметить, что концепция ремедиации, основывающаяся на антропологическом подходе, еще не реализовала весь свой потенциал и перспективна для более широких интерпретаций, связанных с музеем как пространством взаимодействия и расширением доступности и вариативности форм репрезентации музейных коллекций.

Процесс ремедиации с позиций критического анализа музейных практик разделяется на два этапа: критика (диагностика) существую-

²⁰⁰ Erll, A., Rigney, A. Introduction: Cultural Memory and its Dynamics // *Mediation, Remediation, and the Dynamics of Cultural Memory* / A. Erll, A. Rigney (Ed.). Berlin, New York: De Gruyter, 2009. P. 1–14.

²⁰¹ Гароян Ч. Р. Перформативный музей // *The Garage Journal: исследования в области искусства, музеев и культуры*. 2020. № 1. С. 30–31.

щего состояния и принятие необходимости изменений; путь к желаемым улучшениям через «смену среды», в значительной степени через смену принципов взаимодействия между посетителями, музейными сотрудниками и «наблюдателями», – художниками, учеными, преподавателями и студентами университетов, которые в данном случае выступают в качестве представителей «сообщества пользователей», осуществляя свое легитимное право на попечительство по отношению к музейным коллекциям в формате экспериментальных лабораторий и мастерских, а также дискурсивных практик. Смыслом подобных взаимодействий становится не столько сохранение и трансляция определенных культурных кодов, сколько «зарождение концептуальной лиминальности, охватывающей широкий спектр способов репрезентации»²⁰², что дает «возможность оглянуться назад на артефакты, которые потенциально могут поднять вопросы экологии и дизайна, актуальные сегодня»²⁰³ – то есть перформативная интеграция исторических артефактов культуры в динамические контекстуальные связи, определяемые экологическими, цивилизационными и гуманитарными вызовами современности. «На более глубоком уровне музеи, художники и другие заинтересованные стороны в мире культуры могли бы помогать человечеству, создавая выставки, инсталляции и другие инициативы, направленные на то, чтобы новыми глазами взглянуть на проблему [...] привнести творчество в гуманитарную работу, и не только расширяя диапазон того, что воспринимается как реальное, но и того, что воспринимается как возможное»²⁰⁴, – эта точка зрения, высказанная недавно в дискуссии об участии музея в решении проблем климата и климатического неравенства, возвращает к концепции «выставочного комплекса» Т. Беннета, к пониманию данного феномена как совокупности не только институций, но и актуальных идей, которые в форме выставочных проектов представляются на общественное обсуждение.

Рассматривая ремедиацию как особую практику перформативной репрезентации, возможна фокусировка исследовательских позиций

²⁰² Делисс К. Метаболический музей. С. 68.

²⁰³ Deliss C. Exhibition and Empire: decolonizing museums requires a new “Metabolic” Architecture.

²⁰⁴ Suarez P. Climate Risks, Art and Red Cross Action: Towards a Humanitarian Role for Museums? // Ecologising Museums. L'internationale Online. 2016. P. 118.

на качественных изменениях музейных технологий и самой музейной институции. В этом случае пересмотру подвергаются взаимоотношения музея и музейной аудитории, новые статусы образовательных процессов в музее и качество возникающего музейного опыта. Анализируется то, в какой мере новые технологии развивают воображение и эмпатию как ведущие компоненты современной культуры и модусы ее дальнейшего развития. И. Зеленская, один из кураторов научной программы Европейской музейной конфидерации L'internationale, описывая состояние современных музеев как переломный этап трансформации, отмечает его ключевые моменты: «Из статической модели, сосредоточенной на сохранении отдельных объектов, часто тщательно изолированных от их контекста, им (музеям – А. Б.) приходится трансформироваться в действующие институты, поддерживающие расширенные отношения со своей аудиторией и окружением. Технологические разработки в сочетании с оцифровкой коллекций внесли дальнейшие изменения в музейную парадигму. Изменился способ функционирования коллективного тела (публики и музейного сообщества – А. Б.) [...] в пространстве технологизированного музея. Новый тип учреждения требует другого участия»²⁰⁵. Все это переносит акцент с визуальных практик репрезентации на ее перформативные и нарративные аспекты, которые могут рассматриваться как индивидуальная и «коллективная работа»²⁰⁶, что способствует развитию дискурсивных стратегий современной культуры; а также как опыт реконтекстуализации и фиксации «эфемерного»²⁰⁷ семантического поля культурных артефактов и событий, что акцентирует значимость музейной документации, позволяет интегрировать музейные архивы в новые выставочные проекты.

Безусловно, понимание музейной репрезентации как ремедиации – лишь один из возможных сегодня подходов, технология, которая дополняет и переформатирует предшествующие практики музейной репрезентации, «стимулируя турбулентность»²⁰⁸, усложняя модусы

²⁰⁵ Zelinska J. Performing collections // Performing collections. L'internationale, 2022. P. 17.

²⁰⁶ Ibid. P. 20.

²⁰⁷ Ibid.

²⁰⁸ Deliss C. Enigmatic debris // Performing collections. L'internationale Online. 2022. P. 94.

музейного опыта, но не отменяя сложившиеся ранее формы. Экспериментальные перформативные практики заставляют задуматься и дать новую калибровку сложившихся в XX в. канонов постоянных экспозиций и временных выставок, смещая значение визуального опыта и представляя пространство для вариативных «иконоборческих»²⁰⁹ нарративов перформативной репрезентации, что позволяет обрести более гибкий и эффективный инструментарий для реализации миссии современного музея как форума и «дискуссионной палаты»²¹⁰ для общественного обсуждения значимых вопросов и вызовов нашего времени.

²⁰⁹ Deliss C. Enigmatic debris.

²¹⁰ Ibid.



«Город – приближение – человек». Выставка на площади у западного фасада Центрального выставочного зала «Манеж». 21 марта – 17 апреля 2022 г.

Кураторский проект благотворительной организации «Ночлежка», помогающей бездомным людям. Проект включал в себя мастер-класс, проведенный в реабилитационном приюте «Ночлежки» фотографом Ю. Молодковцом. На уличной выставке были показаны фотоснимки, сделанные бездомными с помощью фотокамер, предоставленных организаторами.

Каждый двусторонний стенд посвящен фотографиям, сделанным одним участником проекта. Фотографии сопровождаются авторскими комментариями, в которых выражено отношение бездомных людей к ситуации, в которой был сделан снимок, их восприятие города, других людей, суждения о самом проекте и процессе фотографирования.

Проект решал задачи формирования позитивной идентичности людей, попавших в трудные жизненные обстоятельства. Проект также был направлен на развитие соучастия со стороны горожан и приурочен ко Дню бездомного человека, который был объявлен и отмечается ежегодно с 2017 г. по инициативе «Ночлежки» и фонда «Нужна помощь».

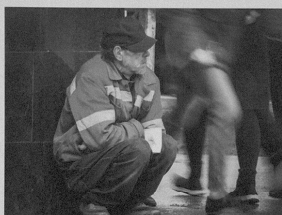
ГОРОД-ПРИБЛИЖЕНИЕ-ЧЕЛОВЕК



Сергей

В детстве мужчине со степенями понравилось после работы. Никто не продавал кино, это происходило только с ним. Он сидел в урне. В кинотеатре продавали не только билеты, но и напитки. Там не было ни одного человека. И вот я не знаю, что у меня на голове и какой-то хитрый, короче, это не ослышался.

Когда я начал устроиться на работу, прощай кино. Сидишь дома, там сидишь один. Хотел поймать момент, когда человек в форме пошел по дороге, но не получилось. Так я все время сидел, стоял перед фотоаппаратом без людей сзади.



Canon

МАНЕК

КОЛОДЕЦКАЯ КОМПАНИЯ
НОЧЛЕЖКА

Арт

ГОРОД-ПРИБЛИЖЕНИЕ-ЧЕЛОВЕК



Евгений

Мне нравится небо. Фотографировать его. Если только не будет облаков. Люблю смотреть на звезды. Когда их в этот момент не видно. И в этот момент не видно. А облака не всегда так хороши. Потому что мне хочется наблюдать за облаками, чтобы увидеть...

Мне нравится небо. Фотографировать его. Если только не будет облаков. Люблю смотреть на звезды. Когда их в этот момент не видно. И в этот момент не видно. А облака не всегда так хороши. Потому что мне хочется наблюдать за облаками, чтобы увидеть...



Canon

MANEX

НОЧЛЕЖКА

App

Глава 4

Экологизация музея как цель и новая реальность

«Экологизация музеев» – яркое программное заглавие одного из сборников, опубликованных в рамках исследовательской и издательской программы Европейской музейной конфедерации L'Internationale в 2016 г. Примечательной в данном случае является уже сама формулировка, которая требует пояснения для тех, кто находится в стороне от дискуссий по теоретической музеологии, которые проходят под эгидой Международного комитета по музеологии (ИКОФОМ) Международного совета музеев (ИКОМ). Требуется комментарий и тот факт, что призыв к «экологизации» прозвучал со стороны организации, объединяющей европейские музеи современного искусства. С позиций музейного опыта последней трети XX – начала XXI в. возникает сомнение в том, чем заявляемая идея нова и радикальна по отношению к экомузеям и новой музеологии. Можно ли в данном случае говорить о какой-либо преемственности между этими уже безусловными достижениями музейной теории и практики и новым концептом? И также требует ответа вопрос о том, в какой степени и почему именно «экологизацию» можно определять как цель и тренд развития музея первой четверти XXI в. После такой предварительной разметки проблемного поля, в котором оказалось это новое и принципиально значимое понятие, можно перейти к его детализации и последовательному раскрытию.

Одним из наиболее значимых, а, возможно, и самым существенным событием в музейной практике XX века стало появление экомузеев в 1970-х гг. и формирование новой музеологии в 1980-х. В специальной литературе при углубленном анализе эти события разделяют, акцентируя различия, тогда как в ретроспективном представлении истории музейных практик XX в. их часто объединяют, отмечая единую концептуальную базу, контекстуальные связи и общее влияние на последующее развитие музеологии. «Движение Новой музеологии, связанное с изобретением экомузеев, позволило определенной точке зрения на демо-

кратизацию института распространиться в самых разных местах мира [...]»,²¹¹ – в этом замечании, высказанным Б. Б. Соаресом и А. Г. Лещенко в исследовательских материалах ИКОФОМ, представлен актуальный в наше время взгляд, объединяющий оба движения в исторической перспективе в связи с их ролью в решающем изменении представлений о музее в последней трети XX в. и далее на рубеже XX–XXI вв. Схожую мысль высказал в своем монографическом исследовании музеологии Я. Долак, также объединяя и обобщая тенденции ее развития в XX в.: «В основе новой музеологии лежит стремление объединить людей для познания себя, развития их способностей, выражения их стремлений и приведения их к ответственному отношению к собственному культурному и природному наследию»²¹².

Несколько раз уточнявшееся Ж. А. Ривьером определение экомuzeя строилось как общественно значимое высказывание, в котором достаточно эскизно был обозначен ряд важных аспектов, которые в окончательной редакции были сформулированы следующим образом: «Экомuzeй посвящен человеку и природе. В нем индивид представлен в привычной среде. Животный и растительный мир также показан здесь в естественном состоянии и вместе с тем таким, каким его воспринимает традиционное или индустриальное общество»²¹³. В этой части описания экомuzeя его существование обозначается через участие и взаимодействия, причем индивидуальные – отдельного человека как субъекта: с природой, что определяет базовый уровень его существования, а также с социумом в рамках традиционного жизненного уклада, который стремились сохранить общинные музеи, и процессов модернизации, представленных в музеях промышленного наследия. Данную позицию можно свободно соотносить с современностью, по отношению к которой сложнее выявляются взаимосвязи индивидуума и традиционного уклада, сместившиеся больше в сторону сохранения и трансляции нематериального наследия. Таким образом, в непосредственное сопряжение приходят взаимодействия человек – природа, человек – постиндустриальное общество, образуя комплекс экологических проблем и

²¹¹ Brulon Soares B., Leshchenko A. *Museology in Colonial Contexts. A Call for Decolonisation of Museum Theory* // *The Politics and Poetics of Museology. ICOFOM Study Series. Vol. 46.* 2018. P. 64.

²¹² Dolak J. *Museology and its Theory.* Brno: Technical Museum, 2022. P. 132.

²¹³ Ривьер Ж. А. Эволюционное определение экомuzeя // *Museum.* 1985. № 148. С. 2.

оставляя открытым вопрос о том, в какой конкретной музейной форме им можно найти наиболее адекватное воплощение. «Экомузей не предлагает готовых решений, а ограничивается информацией и критическим анализом»²¹⁴, – т.е. экомузей трактуется и как дискурсивная практика, которая ведет к развитию и диверсификации музейной культуры общества. В связи с чем другой основатель движения, известный музейный деятель Юг де Варин, предложивший сам термин «экомузей», отмечал: «термины «экомузей» и «экомузеология» появились в стране латинской культуры, где сильна любовь к слову и к рассуждениям» [...] «мне, почти случайно предложившему определение «экомузей», его судьба кажется труднообъяснимой»²¹⁵. Как раз эти нечеткие и динамические формы экомузея, не на уровне конкретных музейных институций, а на уровне общих идей, являются не только частью теперь уже истории музеологии, но вовлекаются в современное поле музейной теории и практики.

Также важная позиция, по которой Ж. А. Ривьер определял экомузей, состоит в его обозначении как «места», что укореняет данный концепт в философских позициях XX в., в которых эта категория получила сложное обоснование. «Экомузей – это интерпретация пространства, выбор наиболее примечательных мест, где следует остановиться или совершить прогулку»²¹⁶, – заявленное перформативное восприятие места в динамике движение/остановка содержит значительный эмотивный и кинетический заряд, что также показывает смещение в сторону деятельного, перформативного переживания компонентов культуры. Далее Ривьер называет экомузеи лабораториями, которые широко используют методы включенного наблюдения; и более привычными понятиями – заповедником (связывая такой музей с задачами сохранения природного и культурного наследия) и школой (ретранслирующей определенный социальный опыт местному населению, общее поле этого опыта может быть вариативно и расширенно)²¹⁷. Эти комментарии могут быть названы модернизацией феномена, но, следует особо подчеркнуть, что именно так феномен экомузея открывается различным трансформациям и интегрирован в них.

²¹⁴ Там же.

²¹⁵ де Варин Ю. Термин и его значение // *Museum*. 1985. № 148. С. 5.

²¹⁶ Ривьер Ж. А. Эволюционное определение экомузея // *Museum*. С. 3.

²¹⁷ Там же.

Такое же свободное наполнение термина предлагал Ю. де Варин, полагая, что «оно различно в каждом конкретном случае» и может подразумевать «просветительное учреждение, парк-музей, музей на общественных началах, этнографический заповедник или центр промышленного наследия»²¹⁸, что стало принципиальным свойством свободной, открытой формы музея. То общее, что обозначает принадлежность конкретной институции к единому движению, определяется скорее как импульс практической деятельности (вне жестких институциональных границ), «настойчивые и увлекательные поиски путей обновления музея, рассматриваемого как необходимый инструмент совершенствования общества, позволяющий использовать общечеловеческое наследие в целях глобального развития»²¹⁹. Несмотря на то, что понятие «общечеловеческое наследие» и «глобальное развитие» к нашему времени получили иное осмысление, сама идея музея как инструмента, интегрированного в процессы общественного развития, стала основой для новых движений в музеологии. В приведенной цитате также присутствует важная и для сегодняшнего дня переориентация понимания музея как инструмента сохранения прошлого на восприятие его как средства формирования будущего. В целом на рассматриваемом этапе происходит уход от статичной иерархизированной модели музея как храма/дворца высокой культуры к динамичной и многоплановой модели музея как «дома» и «местообитания», что, как представляется, и дало название новой форме. И именно эта новая модель музея как местообитания получила существенное развитие, была радикально переосмыслена в первой четверти XXI в.

Современники и участники процесса в первых критических очерках отмечали своеобразие экомузеев на уровне практик, но существенно более важными стали именно концептуальные особенности: «Своеобразие экомuzeя заключается в продемонстрированной им удивительной способности соответствовать своему времени, отражать его и, кроме того, служить источником некоего нового гуманизма»²²⁰. Время подвергло корректировке идею «нового гуманизма», но с исторической дистанции оказалась принципиально значимой именно «способность

²¹⁸ де Варин Ю. Термин и его значение // *Museum*. 1985. № 148. С. 5.

²¹⁹ Там же.

²²⁰ Юбер Ф. Экомuzeи во Франции: противоречия и несоответствия. // *Museum*. 1985. № 148. С. 9.

соответствовать времени» – динамичность, открытая форма и последовательная неклассическая направленность экомuzeя: «Экомuzeй [...] ставит под сомнение концепцию универсального музея, статичного во времени и пространстве»²²¹. Экомuzeи – это не столько музеи «времени» (т. е. прошлого), сколько «музеи пространства и музеи деятельности»²²².

И. А. Куклинова, изучая исторический опыт французских экомuzeев, отмечает в качестве основополагающей их «антропологическую составляющую»²²³, акцентирует многомерную постановку вопроса о природном окружении и его статусе, возникающие в связи с этим особые темпоральные режимы и топосы существования данной музейной формы, тем самым определяя те аспекты, которые были переосмыслены и оказались в фокусе музейных практик и теоретических позиций современности. Эти акценты позволяют понять, почему современные музеологи называют значимым общий вектор, заданный идеей экомuzeя, тогда как по поводу деятельности конкретных музейных институций даются скептические комментарии: «сегодняшние посетители экомuzeев почти исключительно туристы, а не местные жители [...] следующее поколение почти потеряло к ним интерес»²²⁴, оспаривается также соотношение экомuzeя и экомuzeологии как нового направления музейной деятельности²²⁵.

Институциональная история и концептуальные подходы новой музеологии были репрезентативно представлены публикациями ее создателей и соответствующих ассоциаций (Новая музеология и социальный эксперимент, Международное движение за новую музеологию), представлены в ретроспективных хрестоматийных сборниках (Vagues, 1992, 1994), а затем подробно изучены зарубежными и отечественными музеологами²²⁶. С позиций миссии и функций музея новая музеология воспринимается как переопределение и обновление изначальных смыслов публичного музея эпохи Просвещения с ее ориентированностью на преобразование и дальнейшее развитие общества; как освобождение от

²²¹ Там же.

²²² Там же.

²²³ Куклинова И. А. Экомuzeй – музей времени и пространства. Западноевропейский образец и Восточная модель // Труды СПбГИК. 2010. Т. 190. С. 264.

²²⁴ Dolak J. Museology and its Theory. P. 134.

²²⁵ Ibid.

²²⁶ Куклинова И. А. Новая музеология: современное осмысление концепта // Вестник Санкт-Петербургского государственного института культуры. 2020. № 3 (44). С. 68–72.

фиксации на прошлом и наследии, которое закрепили по отношению к музею эстетика романтизма и преемственные ей концепции историзма (и можно добавить, – актуальные сегодня концепты публичной памяти и новой мемориальности, которые привели к созданию новых мемориальных музеев). С позиций теоретической музеологии, новая музеология – качественно новый этап развития и особый тип гуманитарного дискурса, начатый в последней четверти XX в., который уходит от монологизма всех предшествовавших музейных исследований. И именно понимание концептуального поля музеологии как дискурсивного, социальная направленность этого дискурса представляются важными и влиятельными для развития современных музейных практик²²⁷.

Т. Шола, критически представляя направления музеологии, которые «склонны к теоретизированию и заигрыванию с философией»²²⁸, полагая значимой лишь ту теорию, которая «обретает форму концентрированного профессионального знания с целью передачи профессионального опыта»²²⁹, очень высоко оценивал значение новой музеологии с такой практикоориентированной, деятельной позиции. При этом мысль Шолы-критика очень пронизательна: он указал еще один важный процесс, в который оказались интегрированы новая музеология и экомузей, – замещение массовой культуры культурой сообществ. Именно это определяет современную социокультурную ситуацию и деятельность музея: «В шестидесятих годах открытие того факта, что музеи – это, возможно, как раз и есть нечто чрезвычайно необходимое, привело к созданию демократического образовательного учреждения для масс, а массы вскоре превратились в то, что стали называть сообществом. При таком движении мысли появление новой теории и практики, призванной служить нуждам сообщества, было лишь вопросом времени. Так родились экомузеи. Несмотря на развитие новой музеологии, социомузеология, экомузеология и концептуальный потенциал экомузеев пока так и не были восприняты всем спектром музейных учреждений»²³⁰. Обозначая эту закономерность, Т. Шола указывает, что эта тенденция в разной мере проявляется в музеях различных профилей, при этом

²²⁷ ван Менш П. К методологии музеологии. С. 130; Куклинова И. А. Новая музеология: современное осмысление концепта. С. 71–72.

²²⁸ Шола Т. Вечность здесь больше не живет. С. 195.

²²⁹ Там же. С. 196.

²³⁰ Там же. С. 197.

наиболее опосредованно – в художественных музеях. Дискуссионным остается вопрос, в какой мере они могут оказаться в фокусе интереса локальных сообществ. Различая экомuzeи и новую музеологию, Шола полагает, что модель экомuzeя «пока не была воспринята», – значит, у нее есть определенные перспективы в новой ситуации, когда происходит диверсификация представлений о сообществах, а также о том, с кем и в чьих интересах может действовать музей и чем обусловлена агентность его коллекций. Показательно в контексте современных тенденций, что Я. Долак также называет экомuzeологию «наиболее существенным аспектом»²³¹ новой музеологии.

П. ван Менш отмечал использование некоторыми институциями понятия «критическое кураторство» для обозначения экспериментальных практик, основанных на изучении и преобразовании работы музея, в связи с чем полагал, что это «определение подхода, сходного с тем, что практикуется под лозунгами новой музеологии»²³². В связи с чем «критическое кураторство» представляется перспективным концептом, расширенное понимание которого будет близко обсуждаемой в художественной критике и непосредственно на уровне художественных практик идее «кураторства культуры»²³³. По отношению к музею данный подход может основываться на взаимодействии двух ранее отдельно развивавшихся направлений – переосмысления и преобразования традиционного музейного кураторства и экспериментальной деятельности независимых кураторов, которые оказались катализатором формирования и развития новых подходов и сегодня все чаще привлекаются для создания музейных проектов. Безусловно, подобные взаимодействия возникают в пространстве художественных музеев, но в последнее время они все чаще перемещаются в музеи других профильных групп, а также в междисциплинарные музейные проекты. В результате влияния новой музеологии одной из ведущих стала практика «показ и сохранение наследия осуществляются в контексте социальных действий и изменений»²³⁴. Это принципиально значимая тенденция, которая существенно влияет на развитие современной концепции музейной репрезентации.

²³¹ Dolak J. *Museology and its Theory*. P. 131.

²³² ван Менш П. К методологии музеологии. С. 133.

²³³ О'Нил П. *Культура кураторства и кураторство культуры*. Москва: Ад Маргинем Пресс, 2015. 270 с.

²³⁴ ван Менш П. К методологии музеологии. С. 132.

Другим важным следствием влияния идей новой музеологии на современную музейную культуру специалисты называют смещение и трансформацию в понимании специфики музейных коллекций. Этот вопрос впервые возник в эпоху создания экомузеев и особенно остро обсуждался по отношению к общинным музеям, которые становились новыми культурными центрами²³⁵, что коренным образом меняло представление о соотношении музея и коллекции, направляло на поиски новых способов идентификации и интерпретации культурного наследия. Еще более радикально вопрос о переносе внимания музеев с коллекций на социальные взаимодействия был обозначен в дискуссиях Круглого стола в Сантьяго (Чили) в 1972 г., которые стали основой для формирования концепции интегрированного музея. Прозвучавшая достаточно локально и далее последовательно развивавшаяся только в латиноамериканской музейной практике, данная концепция обрела вторую жизнь и новый смысл в современной культурной ситуации²³⁶.

Сегодня, в процессе интенсивного развития идеи интегрированного музея, которая расширяется до концепции интегрированного подхода к наследию,²³⁷ все больший круг музейных исследователей и музейных практиков начинает иначе воспринимать возможности и задачи коллекционирования. Музейная коллекция в этом случае рассматривается как собрание связей, смыслов, отношений, которые раскрываются с позиций «расширенных категорий сбора», «коллекции без владения», «территориальных коллекций»²³⁸, что приводит к радикальной диверсификации музейных практик. С этих позиций музейные коллекции разделяются на институциональные (систематически подобранные коллекции движимых предметов, которые имеют юридически оформленный статус) и оперативные (впервые определенные именно по отношению к экомузее и в настоящее время признанные в зарубежной экомuzeологии). Оперативные коллекции могут состоять из «пространств, ландшафтов, структур, памятников, оборудования, культурных проявлений, социально при-

²³⁵ Юбер Ф. Экомузеи во Франции: противоречия и несоответствия // *Museum*. 1985. № 148. С. 9.

²³⁶ Weiser E., Bertin M., Leshchenko A. Introductions // *Taboos in Museology: Difficult issues for museum theory. Material for a discussion*. ICOM, ICOFOM. 2022. P. 11–12.

²³⁷ ван Меш П., Мейер-ван Менш Л. Новые тренды в музеологии. С. 77–81.

²³⁸ Duarte Cândido M. M., Papalardo G. Reflections for reframing the taboos of collections // *Taboos in Museology: Difficult issues for museum theory. Material for a discussion*. ICOM, ICOFOM. 2022. P. 31.

знанных знаний и практик»²³⁹. Традиционное музеологическое представление о коллекции как об институциональной основе любого музея не опровергается, но получает корректировку: «не бывает музеев без коллекций, но есть музеи, которые работают с более широким понятием коллекции»²⁴⁰. Такой подход сегодня позволяет эффективно работать не только с объектами, принадлежащими экомузеям, или вовлеченным в сферу их деятельности, но также и с архивами документов по художественным практикам и институциям в музеях современного искусства и архивами персональных свидетельств в новых мемориальных музеях; искать альтернативные методы работы с «сообществами наследия»²⁴¹ в этнографических музеях и музеях мировых культур при формировании новых коллекций, «созданных гораздо более этичным способом»²⁴².

«Коллекционирование связей», которое осуществляется в пространстве демократического интегрированного музея, обретает все большее признание в теоретической музеологии и оформляется как концепция «нового коллекционирования» и «динамической коллекции»²⁴³. Переосмысление структуры музейных коллекций в контексте интегрированного музея приводит к новому режиму отбора объектов, который можно было бы назвать режимом экономии, что в полной мере соответствует идеям устойчивого развития, обозначенным как важный фактор сохранения и воспроизведения общества: «Современным музеям необходимо установить другие методы сбора и другие отношения с материальным миром – рационализировать их, быть бережливыми, минималистичными, действовать экономно, осознавая свой экологический след»²⁴⁴. Экономия и экологичность музейного коллекционирования, – необычайно важный и интересный для продумывания фактор музейной деятельности, особенно значимый при создании коллекций, документирующих настоящее.

Движение за преобразование музея и музейного пространства, начатое экомузеем и новой музеологией, встречает достаточно после-

²³⁹ Ibid. P. 32.

²⁴⁰ Ibid. P. 33.

²⁴¹ ван Меш П., Мейер-ван Менш Л. Новые тренды в музеологии. С. 21.

²⁴² Duarte Cândido M. M., Papalardo G. Reflections for reframing the taboos of collections. P. 34

²⁴³ ван Меш П., Мейер-ван Менш Л. Новые тренды в музеологии. С. 21.

²⁴⁴ Duarte Cândido M. M., Papalardo G. Reflections for reframing the taboos of collections. P. 33.

довательную и справедливую критику со стороны современных постколониальных исследований²⁴⁵, в которых указывается, что проведенные в музейной сфере преобразования по-прежнему носят колониальный характер, несвободны от стремления навязать модель, разработанную на базе европейской культуры, в том числе модель экомuzeя, как ориентир для музейных практик во всем мире. Этой тенденции противопоставляется объективное обстоятельство: «многие цивилизации, не только в западном мире, создали институты, систематические правила и комплексные методы для сохранения памяти, знаний и материальной культуры в течение длительного периода»²⁴⁶. В этой связи предлагается начать альтернативное картографирование музейного пространства, которое находится сегодня лишь на начальном этапе. Вместе с тем наиболее важным следствием признания вариативности музейного опыта становится изменение стратегий диверсификации музея, на которое указывает Б. Б. Соарес: «...реконструкция музеев и культурного наследия, которая происходит со стороны их границ, как творческая альтернатива центральным нарративам, может быть значительно более эффективным способом деколонизации, чем «включение» периферийных голосов в самый центр, ответственный за их исключение»²⁴⁷. Идея «реконструкции со стороны границ» необычайно перспективна, а также вовлечена в современную социокультурную динамику и интеллектуальные структуры метамодерна.

По отношению к современной ситуации Я. Долак отмечает два важных момента. Первый состоит в сближении новой и традиционной музеологии, за счет существенных преобразований теоретических музейных исследований, которые сегодня опираются на принципы системности, междисциплинарности и взаимодействия²⁴⁸. Те идеи, которые отставала новая музеология, в настоящее время стали концептуальной основой дисциплины, повлияли на обсуждение новой формулировки понятия «музей» в профессиональных дискуссиях 2019–2022 гг. между

²⁴⁵ Brulon Soares B. The myths of museology: on deconstructing, reconstructing, and redistributing // ICOFOM study series. The Decolonisation of Museology: Museums, Mixing, and Myths of Origin. Vol. 49. Issue 2. 2021. P. 252, 254.

²⁴⁶ Hsiao-Chiang W. Overcoming the taboos of collaboration: Primary research project of Indigenous museum value // Taboos in Museology: Difficult issues for museum theory. P. 130.

²⁴⁷ Brulon Soares B. The myths of museology: on deconstructing, reconstructing, and redistributing. P. 250.

²⁴⁸ Dolak J. Museology and its Theory. P. 131–132.

XXV и XXVI Генеральными конференциями ИКОМ, в результате которых на уровне международных документов и официально признанного определения был зафиксирован статус интегрированного музея. Второй важный момент – необходимость экспериментальных направлений в современной музеологии, новое движение, которое «имеет, или будет иметь еще более радикальную, т.е. «новую» форму»²⁴⁹ и сможет наметить концептуальные основы и векторы будущего развития.

В связи с чем в многообразии мнений и направлений экспериментальной музеологии в качестве наиболее перспективного, совершающего значимое смещение, и в то же время появившегося на фоне всего предшествующего дискурса интегрированного музея и определенным образом координирующего с ним свои позиции, следует назвать движение за экологизацию музея. По сути своей это радикальная музеологическая концепция, которая встраивает музей в новые биополитические и геополитические рамки, вызванные глобальным потеплением, и в то же время ведет его к сотрудничеству с экспериментальными направлениями естественнонаучных, технических, социальных и антропологических исследований. Благодаря формированию и усилению влияния данной концепции музей оказался перед важным вопросом о возможностях его вовлечения в движения экологического активизма²⁵⁰. Возникла очевидная потребность в развернутой профессиональной дискуссии о том, в какой мере социальный перформанс, как практика современного активизма, может соотноситься с институциональными задачами музея²⁵¹.

Идея экологизации музея, наиболее последовательно продуманная и представленная Ф. Камерон и только обретающая силу нового движения (о чем свидетельствуют материалы сборника «Экологизация музея» (2016)), определяет себя как часть более общей и сложной проблемы: попытки выстраивания нового режима развития общества вместо практик модернизации, которые привели не только к интенсивному технологическому развитию, но и новому масштабу социальных противоречий и системной кризисной ситуации, связанной с изменением климата. Всесторонне раз-

²⁴⁹ Ibid. P. 131.

²⁵⁰ Seurat C. Fictioning is a worlding // *Ecologising museums*. L'Internationale Online. 2016. P. 35–53.

²⁵¹ Viita-aho M. The taboo of activism in the museum field // *Taboos in Museology: Difficult issues for museum theory*. P. 126–129.

работанная Б. Латуром концепция экологизации общества и его институтов как альтернатива модернизации впервые была сформулирована в статье с программным названием «To modernize or to ecologize?» в сборнике «Преобразование реальности: природа в Миллениум» (1998). Экологизация понимается здесь как «новый способ обращения со всеми объектами человеческой и нечеловеческой жизни»²⁵²; эта стратегия обретает все большее значение в условиях, когда «все геополитические устремления определяются климатическим вопросом, который неразрывно связан с вопросами несправедливости и неравенства»²⁵³. В текстах Латура обозначается позиция, значительно более радикальная, чем концепция устойчивого развития общества, принятая на уровне ООН и широко используемая при определении социальной миссии современного музея. Идея экологизации музея интегрируется в общие задачи «всесторонне изменить свой образ жизни», «приземлиться»²⁵⁴ – осознать и сформировать новые аксиологические основы своего существования.

Ф. Камерон утверждает возможность для музея присоединиться к процессам экологизации как пересборки современности: «Чтобы продвигать жизнеспособное будущее, музеи и художники могут внести свой вклад в критику современных способов мышления и действия, перерабатывая знакомые модернистские дуализмы, такие как „природа“ и „культура“, „человеческое“ и „нечеловеческое“, „социальное“ и „природное“, „субъект“ и „объект“, „я“ и „другой“, „реальное“ и „виртуальное“. Таким образом, у них есть возможность продвигать новые способы представления, говорить о людях, не-людях, культуре и культурном разнообразии, объектах наследия, окружающей среде и изменении климата в качестве альтернативных нарративов, наборов практик и концепций»²⁵⁵. Тем самым от «движения за музейную модернизацию», которое стало основой «музейной революции» рубежа XIX–XX вв.²⁵⁶ и последовательно развивалось в музейных практиках XX в., в начале XXI в. возникают концептуальные предпосылки для перехода к стратегиям музейной эко-

²⁵² Latour B. To modernize or to ecologize? That's the question. URL: <http://www.bruno-latour.fr/sites/default/files/73-7TH-CITY-GB.pdf> (дата обращения 15.10.2022).

²⁵³ Латур Б. Где приземлиться? Санкт-Петербург: Изд-во Европейского университета в СПб, 2019. 202 с. С. 13.

²⁵⁴ Там же. С. 18.

²⁵⁵ Cameron F. R. Theorising more-than human collectives for climate change action in museums // *Ecologising Museums*. L'internationale Online. 2016. P. 28.

²⁵⁶ ван Менш П. К методологии музеологии. С. 42–45, 50–51.

гизации, которые используют и трансформируют методы критического кураторства. Показательно, что к тем же методам также обращается другое яркое профессиональное движение современности – критические исследования наследия²⁵⁷.

В качестве музейной технологии, которая может оказаться наиболее перспективным инструментом для реализации поставленных задач, Ф. Камерон предлагает практику «экологизационных экспериментов», которая во многом совпадает с идеями Б. Латура о необходимости создания «описаний» таких «пространств для жизни»²⁵⁸, которые можно рассматривать как модель и прототип нового экологического существования. Примечателен междисциплинарный состав команд, которые планируется привлекать для совместных экспериментов: «музейные исследователи, профессионалы и художники могут способствовать изменениям в реальном мире и науке, проводя [...] серию „экологических экспериментов“, которые потенциально могут переработать возможные отношения между вещами и людьми через новые типы музеев, приемы и способы концептуализации произведений искусства»²⁵⁹. Обсуждение подобных экспериментов и новых форм экологизации современного музейного опыта позволяет соотнести позиции Ф. Камерон, обозначенные пока весьма эскизно, и уже реализованные и реализуемые проекты ремедиации музейных коллекций, осуществляемые К. Делисс, что демонстрирует сближение экспериментальных музеологических практик и идей, образующих интеллектуальное поле современной метамузеологии.

Экологизация музея представляет альтернативную модель музейных коллекций материального, нематериального и цифрового наследия как «социально-материальных совокупностей»²⁶⁰; обозначает свое намерение участвовать в дискуссиях о деколонизации музея, указывая на способность выявлять и представлять для общего обсуждения то, каким образом «могут существовать и взаимодействовать множественные мировоззрения»²⁶¹. Но наиболее эффективным данный подход предполагается по отношению к коллекциям и экспозициям естественнонаучных музеев: «экологические

²⁵⁷ Manifesto // Association of critical heritage studies. URL: <https://www.criticalheritage-studies.org/history> (дата обращения 15.10.2022).

²⁵⁸ Латур Б. Где приземлиться? С. 167.

²⁵⁹ Cameron F. R. Theorising more-than human collectives for climate change action in museums. P. 29.

²⁶⁰ Ibid. P. 32.

²⁶¹ Ibid. P. 29–30.

эксперименты с коллекциями естественной истории и выставочными нарративами в самом широком смысле могут переработать ориентированное на человека высокомерное восприятие мира; создавать новые социальные коллективы, которые могут признавать и работать с взаимодополняющими отношениями между людьми и не-людьми; продвигать концепции социальной инклюзивности и этики заботы о том, что находится за пределами человеческого мира [...] и сложить человеческое и нечеловеческое в динамичные, нелинейные и сложные системы»²⁶². Таким образом, музей становится местом новых взаимодействий, ассамбляжем сложных гибридных связей, а также посредником и посольством, которому делегируются права на представление интересов не только людей, но и не-людей в современном культурном пространстве. Масштаб и радикальность поставленных экспериментальных задач, междисциплинарная технологическая оснащённость концепции экологизации музея, а также ее эстетическая составляющая, связанная с идеей экологических композиций и креативных проектных решений²⁶³, позволяет сравнить это направление с интенсивно развивающимися сегодня практиками «научного искусства» (science art), которые в данном случае разворачиваются в пространстве теоретической музеологии.

Подводя некоторые промежуточные итоги, важно отметить позицию, которая определяет не различие, но взаимосвязь между демократизирующими тенденциями в музеологии, концепцией и практиками интегрированного музея и новыми процессами его экологизации. Такой позицией представляется эмпатия, – способность к пониманию состояния другого, – которая становится основой и целью коллективных музейных взаимодействий, ведет к их индивидуализации и определяет этический статус партиципаторных музейных проектов²⁶⁴. Выступая определяющим фактором человеческой intersубъективности, эмпатия формирует основу социальной и морали²⁶⁵ и именно в этом качестве она пронизывает все музейные коммуникации. Отзывы кураторов, аналитиков и философов, прямо или косвенно вовлеченных в развитие современных форм музея, можно

²⁶² Ibid. P. 30.

²⁶³ Маньковская Н. Феномен постмодернизма. Художественно-эстетический ракурс. Москва, Санкт-Петербург: Центр гуманитарных инициатив, 2020. С. 211, 217.

²⁶⁴ Бишоп К. Этический поворот // Бишоп К. Искусственный ад. Партиципаторное искусство и политика зрительства. Москва: V-A-C press, 2018. С. 34–47.

²⁶⁵ Карягина Т. Д. Философские и научные контексты проблемы эмпатии // Московский психотерапевтический журнал. 2009. № 4. С. 51, 54.

использовать как верифицированный источник и сделать некоторые наблюдения относительно последовательности развития чувства эмпатии в демократических формах музея. В экомузее эмпатия проявляет себя как согласие и сотрудничество членов сообщества: «декларируя оппозиционные лозунги, он [экомузеей – А. Б.] на самом деле далек от действительного радикализма, поскольку его программа направлена на установление согласия между всеми слоями населения»²⁶⁶. На следующем этапе чувство эмпатии носит уже более интенсивный характер, воспринимается как сопричастность: «Новая музеология [...] продемонстрировала в своих разнообразных формах более ясное осознание идеи сопричастности, что порождает более очевидный социальный контекст»²⁶⁷. В эпоху формирования движения за экологизацию музея на первый план выходит еще более связанная с активизмом позиция – солидарность, которую можно определить как «межпоколенческую солидарность, ответственность перед потомками»²⁶⁸. Для экологического философа Т. Мортонa солидарность – именно то чувство, которое может возникать между человеком и нелюдью в глобальной экосистеме – сопричастность, факт проницаемости миров, который «подразумевает освобождение от схваченности прошлым и вступление в вибрирующую сейчасность, в которой открывается будущее»²⁶⁹, «это очень приятное, волнующее чувство и политическое состояние»²⁷⁰. Мортон связывает и одновременно различает солидарность и эмпатию²⁷¹, обсуждая «настроенность» человека в целом на совместное существование и отмечая солидарность как «правильное слово для описания [...] зависимости между дискретными, но тесно взаимосвязанными существами»²⁷². Сотрудничество как форма реализации взаимодействий в экомузеех, соучастие как смысл инклюзивных проектов и солидарность в рамках экологизации музея, – в своей совокупности и последовательности все эти формы проявления эмпатии и составляют опыт осознанного присутствия человека в мире, который формирует современный музей.

²⁶⁶ Юбер Ф. Экомузееи во Франции: противоречия и несоответствия. С. 8.

²⁶⁷ Moutinho M. What is Informal Museology? // Informal Museology Studies. URL: <https://informalmuseology.wordpress.com/>; The Empathy Museum: <https://www.empathymuseum.com/> (дата обращения 16.10.2022).

²⁶⁸ Брайдотти Р. Постчеловек. Москва: Издательство Института Гайдара, 2022. С. 356.

²⁶⁹ Мортон Т. Род человеческий. Солидарность с нечеловеческим народом. Москва: Издательство Института Гайдара, 2022. С. 49.

²⁷⁰ Там же.

²⁷¹ Там же. С. 177.

²⁷² Там же. С. 17, 77.



«Иосиф Бродский. „Сохрани мою тень“». Выставка-инсталляция в саду Шереметевского дворца. Творческая мануфактура ПТХ (Маша Небесная, Женя Исаева) в соавторстве с режиссером Яной Туминой. Музей Анны Ахматовой в Фонтанном доме. Открытие 3 ноября 2020 г., продолжает свое существование в настоящее время.

Выставка-реинакмент, выполненная по фотографиям, снятым М. Мильчиком в день отъезда И. Бродского в вынужденную эмиграцию 4 июня 1972 г. В сопроводительных текстах садовая стена, на которой была смонтирована экспозиция, определялась авторами как «пространство поэтической археологии, сохранившее слои времени, отпечатки предметов, артефакты» (URL: <https://izi.travel/ru/0d82-vystavka-iosif-brodskiy-sohrani-moyu-ten/ru>).

«Лестница»: почтовые ящики, на каждом написана цифра 28, – номер квартиры поэта. В один из ящиков положено факсимильное воспроизведение открытки, отправленной И. А. Бродским родителям из Венеции. Почтовые ящики открыты, посетители могут оставить в них свои записки.

Метки QR кодов, размещенные на стене, содержат ссылки на сопроводительные тексты выставки на платформе IZI Travel. Аудиальное сопровождение – приглушенная саунд-инсталляция со звуками повседневных шумов и записями авторского чтения стихов.

Уникальный опыт длительной инсталляции, во время которой закрепленные на стене ассамбляжи из артефактов постепенно разрушаются, фотографии выцветают, что делает более читаемым текстовый компонент выставки. Поновление инсталляции было осуществлено к Ночи музеев 18 мая 2022 г.





Глава 5

Аура и аутентичность музейного опыта

Слова «аутентичность», «аура», «здесь и сейчас» стали почти что новой языковой нормой в общении современного человека. Они используются не только в профессиональной гуманитарной среде, осознающей нечеткость и принципиальную неоднозначность связанных с ними смысловых полей, но также перешли в более широкое общение, активно присутствуют в медиа при обсуждении различных аспектов социокультурной и политической жизни. И то, что далеко не все знакомы с источником этих понятий, с текстами В. Беньямина, но используют их как устоявшиеся определения, свидетельствует об успехе немецкого философа, поставившего себе задачу разработки терминологического аппарата для независимого анализа явлений современной культуры²⁷³. Сегодня можно признать, что намеченные Беньямином позиции обнаружили способность динамично развиваться и не только сохранять свои моделирующие свойства, но также активно включаться в процессы личностной самоидентификации, демонстрируя, что «восприимчивость, впечатлительность, эстетическая чуткость»²⁷⁴ возможны в любом, в том числе в цифровом, формате. Дополненный еще одной важной и менее известной вне гуманитарного дискурса позицией, которую составляет «пунктум» Р. Барта, воспринятый как «опыт, в котором присутствие преобладает над интерпретацией»²⁷⁵, обозначенный круг понятий оказался определяющим для выявления концептуальных оснований современных музейных практик.

При обсуждении вопроса об аутентичности в его соотнесении с музейными коллекциями, музейными пространствами и музейными взаимодействиями

²⁷³ Беньямин В. Произведение искусства в эпоху его технической воспроизводимости // Беньямин В. Краткая история фотографии. Москва: Ад Маргинем Пресс, 2013. С. 61.

²⁷⁴ Дриккер А. С., Маковецкий Е. А. Музейная аура в цифровом формате // Вестник Томского государственного университета. Культурология и искусствоведение. 2020. № 40. С. 56.

²⁷⁵ Dorset C. Things and theories. The unstable presence of exhibited objects // The Thing about Museums. Objects and Experience, Representation and Contestation. P. 97–113.

ствиями важным является еще один интеллектуальный опыт. Он связан с образом корабля Арго в известном описании Р. Барта, которое можно рассматривать как «креативную модель ментальной среды»²⁷⁶, позволяющую обрести более сложное и соответствующее современному состоянию культуры понимание заявленной темы. Используя историю корабля Тесея, переданную Плутархом (Тесей. 23), Барт пересказывает ее на свой лад, очевидно, не случайно перенося рассказ на другой легендарный корабль: «Часто возникает образ корабля Арго (белого и сверкающего), в котором аргонавты одну за другой заменяли все части, так что в итоге у них получился совершенно новый корабль, который не требовалось ни переименовывать, ни менять его форму»²⁷⁷. Барт определяет две основные операции, которые обеспечивают тождественность и возобновление легендарного объекта. Он говорит о номинации (наименовании), что позволяет сохранять структурную целостность и сущность объекта; а также о субституции (замещении), что ведет к его материальной возобновляемости и, в конечном счете, становится способом создания нового. Последнее обстоятельство особо акцентировала Р. Краусс, пересказывая текст Барта: «так что в конце концов они оказались на совершенно новом корабле, хотя не изменили ни формы его, ни имени»²⁷⁸. Этот интеллектуальный парадокс, его артикуляция в наше время, когда цифровые или медиазамещения обретают самостоятельное значение и могут влиять на судьбу своего прототипа, когда каждое воспроизведение созданного в цифровой среде объекта становится оригиналом, словно отвечают на вопросы Р. Краусс: «Что будет, если не подавлять понятие копии? Что получится, если произведение искусства будет воплощать дискурс репродукции без подлинника?»²⁷⁹. И эти ответы позволяют проводить новую калибровку понимания аутентичности, ее уровней и их легитимности в современной культуре и обществе. В то же время выразительный образ «белого и сверкающего» корабля, особенно подчеркнутый в высказывании Барта, обнаруживает присутствие уникальной колористики греческого эпоса, внимательного не столько к цвету, сколько к свету и блистанию как к

²⁷⁶ Суворов Н. Н. Воображаемое как феномен культуры. Санкт-Петербург: СПбГИК, 2018. С. 291.

²⁷⁷ Ролан Барт о Ролане Барте. М.: Ад Маргинем пресс, 2014. С. 52.

²⁷⁸ Краусс Р. Подлинность авангарда и другие модернистские мифы. Москва: Художественный журнал, 2003. С. 12.

²⁷⁹ Там же. С. 172.

проявлению сакрального и героического. Использование этого модуса в контексте современной культуры выстраивает показательный «нематериальный» уровень моделирования аутентичного. Выразительность данного образа создает ореол²⁸⁰, обеспечивающий интенсивность и глубину этого переживания. Образ корабля Арго как динамическая модель трансформации и сохранения аутентичности направляет на поиски ауратического компонента в современной культуре, в том числе в экспериментальных музейных практиках.

Вопрос об определении аутентичности музейных предметов и коллекций наиболее подробно, с опорой на широкий спектр мнений других специалистов и с учетом динамики изменений предметного поля дисциплины, был представлен в диссертации П. ван Менша «К методологии музеологии» (1993). Эта работа в значительной мере подытожила важный этап развития музеологии как научной дисциплины, завершившийся к концу XX в. Проблематика аутентичности рассматривалась здесь в рамках исследования идентичности музейного предмета как артефакта культуры и носителя информации. При этом понятие «идентичность» использовалось ван Меншем для обозначения состояния²⁸¹, в котором проявляются атрибутивные физические и функциональные свойства артефакта (определяемые как структурная и функциональная идентичность), а также фиксируются изменения его значений в контексте современности (актуальная идентичность)²⁸², что в целом соотносится с описанными Бартом процессами номинации и субституции.

Показательно, что ван Менш не ставит перед собой задачу осмысления феномена аутентичности в культуре в целом, но фокусирует свое внимание на вопросах аутентичности только тех артефактов, которые оказались вовлечены в процесс музеализации и в результате оказались в музее. Музеализацию он понимает как процесс перехода в режим сохранения, характеризует происходящие при этом трансформации как существенные, что отличает его позицию от модели непрерывности смысловых контекстов циркуляции артефактов в культуре, рассматриваемой С. Пирс и лестерской школой. Последовательный музеологический взгляд на про-

²⁸⁰ Бернштейн Б. М. От магии культа к магии эстетического взгляда. Аура утраченная и обретенная. // *Художественная аура. Истоки, восприятие, мифология* / ред. О. А. Кривцун. Москва: Индрик, 2011. С. 44.

²⁸¹ ван Менш П. К методологии музеологии. С. 226.

²⁸² Там же. С. 226–227.

блему, в данном случае без междисциплинарных аспектов, но с большим вниманием к предшествовавшим музеологическим концепциям²⁸³, направлен на то, чтобы охарактеризовать артефакт именно как музеалию, сделать более осознанной рутинную музейную работу, укрепить классические подходы к изучению фондовых коллекций и строительству музейных экспозиций. В результате ставится конкретный и более локальный вопрос об аутентичности музейного предмета в качестве документа или реликвии/свидетельства²⁸⁴. Важно, что аутентичность понимается ван Меншем не как состояние, но как процесс, который призван восполнить утрату изначальных смыслов артефакта и обретение новых музейных значений; а также провоцировать обсуждение статуса воспроизведений и замещений по отношению к музеалиям и музейным коллекциям. Поэтому данное понятие определяется как одно из основополагающих в теоретической музеологии²⁸⁵, тогда как подлинный музейный предмет выступает основой всей практической музейной деятельности.

Закономерно, что в фокусе этих размышлений оказывается соотношение двух важнейших понятий – оригинальности (уникальности, авторства) и аутентичности, – где первое в целом описывается как объективное атрибутивное свойство, которое может быть исследовано, опротестовано или доказано, а второе становится динамичной позицией соответствия, которая «не является имманентным, постоянным элементом или свойством самого предмета»²⁸⁶ и представляет собой «особое утверждение о предмете»²⁸⁷, отсылает к связанным с ним событиям, личностям, историческому контексту. В связи с чем ван Менш говорит о «научной аутентичности предмета»²⁸⁸, которая «утверждается его связями с другими предметами или утверждениями, подложность которых не была доказана»²⁸⁹ и нуждается в постоянной верификации. Понимание аутентичности как процесса, а не состояния, как длящейся верификации, распространяется и на современные статусы музейного предмета, его потенциал к развитию в музейном пространстве, определяемый актуальной идентично-

²⁸³ Там же. С. 261–277.

²⁸⁴ Там же. С. 272–276.

²⁸⁵ Там же. С. 277.

²⁸⁶ Там же. С. 281.

²⁸⁷ Там же.

²⁸⁸ Там же. С. 282.

²⁸⁹ Там же.

стью. Все эти аспекты делают аутентичность динамической величиной, которая организует вокруг себя музейный дискурс и вдохновляет на новые задачи в изучении музейных предметов и коллекций, способствует расширению представлений о тех объектах и системах, которые могут претендовать на статус новых музеалий.

Ван Менш отказывается от различения – предметы, которые сами за себя свидетельствуют (материальные предметы) / предметы, о которых мы можем собрать лишь косвенные свидетельства (события, нематериальное наследие), – таким образом он конструирует современное понимание «музейного объекта», по отношению к сложным архитектурным и ландшафтными объектам, техническим системам и нематериальному культурному наследию. Параллельное движение в сторону расширенного толкования можно видеть и в современном искусствознании, где определение «художественное произведение» во многих случаях замещается понятием «художественный артефакт»²⁹⁰, которое позволяет существенно расширить исследовательское и дискуссионное поле, прежде всего, по отношению к современности, но также в качестве рабочей модели для интерпретации некоторых неуловимых ранее исторических процессов. Сегодня эти позиции активно используются в трансисторических выставках²⁹¹, которые варьируют различные способы конструирования смыслов, в том числе вмещаются в процесс подтверждения аутентичности представляемых артефактов и произведений средствами кураторского проектирования и экспозиционного дизайна.

В реальной музейной практике, прежде всего при экспонировании и интерпретации музейных объектов, специалисты зачастую интуитивно работают с понятием подлинности, сталкиваются с противоречивыми ситуациями, которые определяют компромиссный характер конкретных решений²⁹². Спектр возникающих вопросов может быть необычайно широк и касаться как рутинных задач подбора аналогов или замещений

²⁹⁰ Ключина Е. В., Мальцева С. В., Станюкович-Денисова Е. Ю. Артефакт. Арт-объект. Аргумент. Объект в изобразительном искусстве // Актуальные проблемы теории и истории искусства. Вып. VIII. СПб., 2018. С. 15–19.

²⁹¹ Данилова А. О музейной репрезентации. Стратегии экспонирования современного искусства в мировой практике последних 20 лет: сравнения, интервенции, карамболяжи // Випперовские чтения 2018. Вып. XLIX. Классика и современность. Отражения. Москва: ГМИИ им. А. С. Пушкина, 2019. С. 92–101; Мартен Ж.-Ю. Эхо эпох. Чувственный опыт и внеисторическое мышление // Випперовские чтения 2018. Вып. XLIX. С. 86–91.

²⁹² Калугина Т. П. К вопросу о дуализме музейного предмета: подлинность или аутентичность? // Музей. Памятник. Наследие. 2020. № 2 (8). С. 14–20.

в традиционных экспозициях, так и сложных вопросов показа объектов современного искусства, моделирования или реконструкции отдельных исторических мест или событий, представления личных историй. Все более глубокая интеграция музея в практики сохранения нематериального наследия, понимаемого как живая система, переносит вопрос об аутентичности с конкретных артефактов на их создателей, их жизнь и взаимодействия²⁹³, что становится одним из важных аспектов процесса демократизации и экологизации музея.

В то же время возможно и иное восприятие аутентичности, которое становится значимым в наше время: не только как подтверждения подлинности артефакта, но и как подтверждения подлинности зрительского восприятия и зрительского опыта, которые реализуются в концепции события. Эта позиция намечена в совместной монографии П. ван Менш и Л. Мейер – ван Менш «Новые тренды в музеологии» (2011, 2015). Можно согласиться с тем, что авторы выступают в этом исследовании «в качестве музейных антропологов [...] делают акцент на людях и институтах»; и «даже когда речь заходит о главном элементе музея, коллекциях, позиция авторов заключается в том, что сегодня интерпретация и поиск новых смыслов коллекций важнее количества объектов»²⁹⁴. Персонализация музейного восприятия, личный опыт взаимодействия с артефактами, который раньше был привилегией частного коллекционера, сегодня определяют вариативные сценарии присутствия посетителей в музее. Авторы подчеркивают, что «посетители хотят осмысленного личного опыта»²⁹⁵, который рождается в диалогическом взаимодействии на экспозиции и может быть сформирован методами, близкими социальной сценографии²⁹⁶. В связи с чем «персонализация используется на двух уровнях: идентификации с биографией личности, о которой рассказывает экспозиционный нарратив, и стимулирования рефлексии относительно проблем, поднимаемых экспозицией»²⁹⁷.

Можно предположить, что внутреннюю весомость данных размышлений определяет профессиональный опыт Л. Мейер-ван Менш, препода-

²⁹³ Киршенблат-Гимблет Б. Нематериальное наследие как метакультурное производство // Вопросы музеологии. 2013. № 2 (8). С. 5.

²⁹⁴ Гринько И. Вступление // ван Менш П., Л. Мейер – ван Менш. Новые тренды в музеологии. Москва: Перспектива, 2021. С. 4.

²⁹⁵ ван Менш П., Л. Мейер-ван Менш. Новые тренды в музеологии. С. 46.

²⁹⁶ Там же. С. 47.

²⁹⁷ Там же. С. 47.

дававшей вопросы музейной этики в Академии Рейнварта в Амстердаме, а в 2000-х гг. сотрудничавшей в качестве куратора и исследователя с Еврейским музеем в Амстердаме и Еврейским музеем в Берлине. Работа с новым музейным зданием берлинского музея, созданным архитектором Даниэлем Либескиндом, поставила перед музейными специалистами сложную задачу реализации метода персонализации в особой архитектуре, «превосходящей многие возможности экспозиции»²⁹⁸. Здесь сложно и диссонантно выстраивается уровень персональных исторических нарративов, формируется интенсивное переживание аутентичности этого опыта. «Как и в классическом историческом музее, символизм экспозиций Еврейского музея требует от посетителя фактических знаний. Однако в эстетическом и экзистенциальном измерениях музея гораздо более важными оказываются способность чувствовать и открытость новому опыту»²⁹⁹, – так определяет специфику восприятия данного пространства исследователь музейной архитектуры К. Сурикова. Предпосылкой для возникновения аутентичного опыта становится чувство эмпатии, которое требует значительной душевной и интеллектуальной работы. В случае, если эмпатические переживания сопрягаются с мультисенсорным персональным опытом, возникают сложные взаимодействия, всегда локализованные в конкретной ситуации.

Критерием аутентичности музейного опыта П. ван Менш и Л. Мейер-ван Менш называют его достоверность, реальность³⁰⁰, которая может разворачиваться на двух уровнях: «встречи посетителя с артефактами в контексте музея как здания (пространства) и музея как институции (нарратива)»³⁰¹. Можно сказать, что в таком образом обозначаются феноменологический подход к интерпретации восприятия музейного предмета и музейного пространства и механизмы экспертного подтверждения аутентичности музейного опыта. С этих позиций, базовым критерием для которых является достоверность, аутентичный опыт связан с ответом на вопросы: «правда ли это само по себе; и правда ли то, что нам об этом говорят?»³⁰²; его формирование определяется «честностью и

²⁹⁸ Сурикова К. Музей. Архитектурная история. Москва: Издательство высшей школы экономики, 2021. С. 100; Супрыгина Г. Г. Еврейский музей в Берлине // Вестник Томского государственного университета. История. 2008. № 2 (3). С. 80–82.

²⁹⁹ Сурикова К. Музей. Архитектурная история. С. 103–104.

³⁰⁰ Ван Менш П., Мейер-ван Менш Л. Новые тренды в музеологии. С. 48.

³⁰¹ Там же.

³⁰² Там же.

прозрачностью»³⁰³ музея. Аутентичность музейного опыта непосредственно соотносится с проблемами музейной этики и этики музейного показа, а также с доступностью коллекций и информации, представляемой музеем. Очевидно, что данная позиция представляется серьезно аргументированной и обоснованной самими функциями музея как общественного института, потребностями определения критериев профессиональной музейной деятельности и музейных взаимодействий.

Следует отметить, что концептуальные исследования музеев памяти, – одна из наиболее интенсивно развивавшихся в последнее десятилетие областей теоретической музеологии, – подтверждает обозначенные позиции в части раскрытия основополагающего значения достоверности музейного опыта, указывая психологические процессы, которые формируют отношение к историческому прошлому: усиленная ассимиляция, познавательное восприятие и ретроактивная ассимиляция. Усиленная ассимиляция предполагает «сопоставление прошлого с настоящим стилем жизни; опыт исторической достоверности ассимилируется с помощью имеющихся знаний и в отношении того, что лично значимо»³⁰⁴. Познавательное восприятие интерпретируется как основа экспериментального обучения, «в рамках которого углубленное понимание возникает из эмпатического восприятия и критического взаимодействия с прошлым»³⁰⁵. В рамках этого подхода определяется также «новый опыт аутентичности»³⁰⁶: он интерпретируется как феномен «ретроактивного мышления, в котором объекты становятся личностно значимыми и воспринимаются как часть индивидуальной истории»³⁰⁷.

В то же время рутины музейной деятельности ставят сложные, подчас противоречивые вопросы об аутентичности как о содержании и глубине полученного музейного опыта, уровнях взаимодействия с музейными предметами, информационной и визуальной составляющей в восприятии и интерпретации музейных коллекций и музейного пространства. Во многом ответы на эти вопросы сегодня делегированы музейным дизайнерам. По мнению дизайнера и исследователя музейного дизайна Е. В. Волковой, эти

³⁰³ Там же.

³⁰⁴ Рождественская Е., Тартаковская И. В поисках этоса, в бегстве от пафоса: место аффекта в музее и вне его // Политика аффекта. Музей как пространство публичной истории. Москва: Новое литературное обозрение, 2019. С. 89.

³⁰⁵ Там же.

³⁰⁶ Там же.

³⁰⁷ Там же.

практики все чаще принимают на себя функции «экрана»³⁰⁸, консолидирующего и направляющего взгляд посетителя, его взаимодействие с музейными предметами и коллекциями. Развитие данной тенденции приводит к эмансипации музейного дизайна, превращая музейное пространство в тотальную инсталляцию³⁰⁹. Таким образом утрачивается связь между аутентичностью музейного опыта и достоверностью музейных коллекций, поскольку она уже не верифицируется демонстрацией подлинных артефактов. Активное развитие и усиление влияния музейного дизайна приводит к тому, что «опыт, в котором присутствие преобладает над интерпретацией, оказывается значим для всех видов выставочных практик»³¹⁰. Поэтому возникает необходимость дополнительной концептуальной проработки и специальных исследований, которые ведутся в данном направлении.

По емкому замечанию Барбары Киршенблат-Гимблет, «опыт, каким бы визуальным он не был, всегда телесный»³¹¹. Это определяет значимость антропологического поворота, сфокусировавшего внимание музейных кураторов и исследователей на проблемах телесности при разработке и анализе музейных практик, которые, в свою очередь, обретают перформативный характер³¹². Перформативные трансформации намечаются и в базовых для музея исследованиях материальной культуры. Показателем опыта художницы и музейного куратора В. Ю. Тинг, в рамках научного эксперимента исследовавшей восприятие и музейную интерпретацию археологических объектов и памятников прикладного искусства Китая с позиций европейской феноменологии восприятия и восточной традиции отношения к артефактам. Итоги ее работы намечают развитие нового концептуального направления музейных исследований, которое может стать основанием в том числе для практик музейной интерпретации и репрезен-

³⁰⁸ Волкова Е. В. «Триумф» музейного дизайна и метаморфозы музейной интерпретации // Ярославский педагогический вестник. 2018. № 3. С. 341.

³⁰⁹ Волкова Е. В. Музей без подлинника: музейный дизайн как тотальная инсталляция // Общество. Среда. Развитие. 2021. № 2 (59). С. 44–52.

³¹⁰ Dorset C. Things and theories. The unstable presence of exhibited objects // The Thing about Museums. Objects and Experience, Representation and Contestation. P. 97.

³¹¹ Kirshenblatt-Gimblett B. Performance Studies // Laboratoire du Geste. URL: <http://www.laboratoire dugeste.com/spip.php?article129> (дата обращения 02.10.2022).

³¹² Технологии, чувства и будущее музея. Беседа Н. Левент, Х. Найт, С. Чана и Р. Лозано-Хеммера // Мультисенсорный музей: междисциплинарный взгляд на осязание, звук, запах, память и пространство / ред. Н. Левент, А. Паскуаль-Леоне. Москва: Музей современного искусства «Гараж», 2022. С. 444.

тации: «помещая исследования материальной культуры в контекст телесных переживаний, можно создавать различные сценарии для объектов и изучать человеческие истории, воплощенные в материалах»³¹³.

Для музейной репрезентации и медиации особое значение имеет позиция известного исследователя театрального перформанса и перформативности в культуре Э. Фишер-Лихте: «характерной чертой перформативного пространства является то, что оно постоянно меняется»³¹⁴, в связи с чем по своим характеристикам «ближе к событию, а не к артефакту»³¹⁵, что акцентирует переход между материальными и нематериальными аспектами музейных практик. Культуролог Л. В. Никифорова отмечает, что фактически современный музей может быть интерпретирован как пространство не только интеллектуального, но и перформативного опыта, который строится в формате определенных сценариев движения, регламентов телесности и наделенных силой аффекта культурных ритуалов³¹⁶.

И поскольку «перформативное пространство всегда в то же самое время является атмосферным пространством»³¹⁷, по отношению к музею также рабочей может оказаться теория атмосфер Г. Бёме. Стремясь выделить и описать этот феномен, он утверждает, что атмосферы «окрашены присутствием предметов, людей или окружающей обстановки, то есть их «экстазом» [...], являются сферами присутствия чего-то, то есть сферами действительности объектов в пространстве»³¹⁸. Другое определение Г. Бёме может обозначить достаточно необычные для классической музейной теории, но хорошо знакомые в музейной практике обстоятельства: возможность размышлять об «экстазе вещей» как об особой атмосфере, которая «разливается в перформативном пространстве между предметом и воспринимающим его субъектом»³¹⁹. Помыслив подобные отношения, можно допустить, что благодаря порождаемой ими атмосфере пространство и предметы производят эффект интенсивного

³¹³ Ting W. Y. V. Living objects. A theory of museological objecthood // *The Thing about Museums. Objects and Experience, Representation and Contestation*. P. 167–178.

³¹⁴ Фишер-Лихте Э. Эстетика перформативности. Москва: Канон-плюс, 2021. С. 217.

³¹⁵ Там же. С. 218.

³¹⁶ Никифорова Л. В. Антропология музея: концептосфера идей, исторического диалога и сохранения ценностных констант (материалы «круглого стола») // *Вопросы философии*. 2019. № 5. С. 11.

³¹⁷ Фишер-Лихте Э. Эстетика перформативности. С. 218.

³¹⁸ Цит. по: Фишер-Лихте Э. Эстетика перформативности. С. 217.

³¹⁹ Там же. С. 219.

присутствия³²⁰: «объект может улавливать атмосферы, которые сопровождают его словно своеобразный ореол»³²¹. С этих позиций определяется и несколько иной взгляд на музейный дизайн, при котором идея экрана заменяется близким ему по смыслу концептом насыщенной атмосферы: «Главная функция дизайна экспозиции – это создание подходящей для восприятия работ или сопутствующей информации атмосферы [...] дизайн должен быть посредником между пространством, экспонатами и посетителем, а также усиливать эффект от экспонатов путем создания такой атмосферы, которая резонировала бы с духом и смыслом выставки»³²². Очевидно, что атмосфера и связанные с нею отношения функционируют не линейно, но в импульсном режиме переживания и затухания аффектов и основываются на мультисенсорных режимах восприятия.

Непосредственно сфокусированным на музее является исследование американского теоретика Ч. Гарояна, основанное на перформативном истолковании феноменологии восприятия и противопоставлении взгляда и зрения, разработанном в европейской философии и психоанализе. Эти позиции позволяют оперировать концептами «перформатизации восприятия» и «перформативного музея» как значимыми для практической деятельности музейных институций. Важны и соотносятся с общими тенденциями развития музеологии первой четверти XXI в. выраженные здесь преференции эмпатическим переживаниям: «Перформатизация восприятия заключается в том, чтобы увидеть то, на что смотришь, вникнуть в эстетические качества предмета взгляда путем эмпатической проекции»³²³. Оригинальна концепция музейного хиазма, которая созвучна идеям, воплощенным в проектах музейных зданий эпохи метамодерна: «с одной стороны, наше тело переплетается с архитектурной средой и выставленными артефактами, с другой – с людьми, которых мы встречаем в залах»³²⁴.

Европейские классические музеи формировались как пространства зрения и созерцания. Одним из явлений, сопутствующих их истоку, были

³²⁰ Там же.

³²¹ Венкова А. В. Феномен иммерсивности. С. 65.

³²² Палласмаа Ю. Музей как телесный опыт // Мультисенсорный музей: междисциплинарный взгляд на осязание, звук, запах, память и пространство / ред. Н. Левент, А. Паскуаль-Леоне. Москва: Музей современного искусства «Гараж», 2022. С. 322.

³²³ Гароян Ч. Р. Перформативный музей // The Garage Journal: исследования в области искусства, музеев и культуры. 2020. № 1. С. 35.

³²⁴ Там же. С. 36.

живописные аллегории, фиксировавшие все пять модусов восприятия, но все же выделявшие зрение, его возможность «воссоздавать впечатления мира – звуки, тактильные ощущения, запахи, температуры»³²⁵. Множественные попытки искусства авангарда, концептуализма и неоавангарда в полной мере вернуть мультисенсорику в пространства репрезентации были значимыми экспериментами, которые активно используются сегодня уже в рамках музейных медиа. И все же более значимым для настоящего времени стало создание тактильных художественных и исторических музеев, которые возникли в рамках развития инклюзивных музейных практик³²⁶. Подобные экспозиции, предназначенные для тактильного осмотра людьми незрячими или с различной степенью потери зрения, сегодня привлекают множество других категорий посетителей, которые хотят пережить полноценный опыт тактильного контакта с артефактами³²⁷. Однако, следует особо подчеркнуть, что результатом этого движения стало не просто внимание к тактильным ощущениям, но и новые возможности использования рук – традиционного средства общения с другими людьми, – в налаживании социальной коммуникации и взаимопонимания между различными группами музейных посетителей³²⁸. Тактильные музеи меняют базовое соотношение визуальных и кинэстетических компонентов культуры, формируют определенную нишу и особые практики присутствия осязания в музее: «прикосновение – это сенсорная модальность, которая удостоверяет реальность того, что мы видим, позволяя нам подтвердить физическое присутствие объектов и людей вокруг нас. Видение может побудить нас вступить в контакт с объектом или человеком, но, прикасаясь, мы усиливаем субъективное воздействие этого объекта или человека. [...] Субъективность осязания может служить для овеществления прошлого: сделать его имманентным

³²⁵ Палласмаа Ю. Музей как телесный опыт // Мультисенсорный музей: междисциплинарный взгляд на осязание, звук, запах, память и пространство / под ред. Н. Левента, А. Паскуаль-Леоне. Москва: Музей современного искусства «Гараж», 2022. С. 322.

³²⁶ Левент Н., Мак Рэйни Д. Л. Осязание и нарратив в художественных и исторических музеях // Мультисенсорный музей: междисциплинарный взгляд на осязание, звук, запах, память и пространство. С. 112.

³²⁷ Saunderson H. Do not touch. A discussion on the problems of a limited sensory experience with objects in a gallery // *The Thing about Museums. Objects and Experience, Representation and Contestation*. P. 155–167.

³²⁸ Левент Н., Мак Рэйни Д. Л. Осязание и нарратив в художественных и исторических музеях. С. 126.

через акты воображения. И наоборот, воображение может заменить физическое прикосновение»³²⁹.

Таким же образом можно было бы раскрыть присутствие ольфакторного компонента в современных музейных практиках, который возникая на их периферии, сегодня в качестве экспериментальных проектов разворачивается на базе крупных художественных и исторических музеев. Использование запахов, как правило, имеет целью усиление эмоционального воздействия экспозиции, причем часто негативного свойства. Среди уже существующих примеров – включенные в экспозицию парфюмерные композиции, в которых можно слышать резкие запахи бытовой повседневности, индустриальные запахи, предполагаемая аутентичная реконструкция запахов прошлого³³⁰. Запахи воспринимаются сегодня как мощный стимулятор механизмов памяти, обращенный к индивидуальному опыту; ценится, но при этом в силу многих причин достаточно локально используется способность запахов вызывать сильные эмоции³³¹. В экспериментальных формах выставок, прежде всего – в выставках-инсталляций также активно используется аудиальный эффект, который работает и в качестве архива свидетельств в новых мемориальных музеях, и в качестве саундскейпов, вовлеченных в картографирование различных культурных и природных объектов. Одновременно все эти практики можно рассматривать и как результат творческой деятельности, как созданные объекты искусства. Несмотря на то, что «эстетический дискурс, используемый для описания форм постмедиального искусства, обращающегося к незрительным каналам восприятия, еще находится в стадии формирования»³³², мультисенсорный опыт необычайно значим для современного общества. Высоко оценивается его способность усиливать зрительское восприятие, стимулировать работу памяти и механизмов запоминания.

Современный уровень развития техники и ее интеграция в жизнь всего общества приводят к тому, что развивающиеся технологии уже не воспринимаются как непреодолимое препятствие опыту аутентичности. Обо-

³²⁹ Petrov J. Playing dress-up. Inhabiting imagined spaces through museum object // The Thing about Museums. Objects and Experience, Representation and Contestation. P. 228–240.

³³⁰ Стивенсон Р. Дж. Забытое чувство: обоняние в музейном контексте с точки зрения нейробиологии // Мультисенсорный музей: междисциплинарный взгляд на осязание, звук, запах, память и пространство. С. 206–208.

³³¹ Там же. С. 207.

³³² Дробник Д. Обонятельный ландшафт музея // Мультисенсорный музей: междисциплинарный взгляд на осязание, звук, запах, память и пространство. С. 252.

снованием этой позиции стала идея миграции ауры оригинала, достаточно полемично обозначенная Бруно Латуром по отношению к высокотехнологичным цифровым копиям и их присутствию в историческом контексте³³³. С позиций перформативного телесного опыта техническая аппаратура все более воспринимается как естественная среда: «модерн представлял ее в качестве некоего “протеза”, механического отростка, но наша с ней близость куда сложнее и генеративнее», замечает по этому поводу Р. Брайдотти, обозначая постчеловеческие тенденции развития современного общества³³⁴. Также позитивно воспринимает потенциал цифровой эпохи А. Пшера: «Подлинная цифровая революция, о какой следует задуматься, есть не оцифровка нашего мира, но то, во что дигитализация превращает нашу жизнь, – как она нас освобождает и мобилизует, как она заставляет нас по-новому понимать время и пространство, как заставляет по-новому участвовать в принятии решений и относиться к общему достоянию»³³⁵. Технологии с этих позиций составляют эффективный инструментарий дизайна музейного опыта, регулируют широкий спектр прикладных задач, «от того, как освещены залы, до того, как посетители взаимодействуют с различными устройствами в пространстве музея»³³⁶.

Индивидуализация и диверсификация форм интерактивного взаимодействия посетителей не только с музейными предметами, которое все же ограничено в силу требований их физической сохранности, сколько с самим пространством музея, во многом основывается на диалоге с экспериментальным театром и танцевальным перформансом. Следствием этого становится появление новых гибридных форм музейной репрезентации, таких как танцевальные выставки или выставки-реинакменты, которые интерпретируются критиками как «серые зоны [...], где поведенческие конвенции еще не состоялись»³³⁷

³³³ Latour B., Lowe A. The migration of the aura or how to explore the original through its facsimilies. URL: <http://www.bruno-latour.fr/sites/default/files/108-ADAM-FACSIMILES-GB.pdf> (дата обращения 12.10.2022).

³³⁴ Брайдотти Р. Постчеловек. Москва: Издательство института Гайдара, 2021. С. 160.

³³⁵ Пшера А. Интернет животных. Москва: Ад Маргинем Пресс, 2017. С. 161.

³³⁶ Технологии, чувства и будущее музея. Беседа Н. Левент, Х. Найт, С. Чана и Р. Лозано-Хеммера // Мультисенсорный музей: междисциплинарный взгляд на осязание, звук, запах, память и пространство. С. 444.

³³⁷ Имдаль Г. Тело и цифровая логика. Конфликтный перформанс в наше время: художница Анне Имхоф // Третьяковская галерея. 2021. № 1 (70). URL: <https://www.tg-m.ru/articles/1-2021-70/telo-i-tsifrovaya-logika> (дата обращения 16.10.2022).

или же «пойманы между конкурирующими представлениями публичного и личного, физического и виртуального»³³⁸ и являются «как фактом, так и фикцией»³³⁹, формируя специфический опыт аутентичности, наиболее подходящий аналог которому – концепция «смутных» зон эстетики атмосфер. Динамика личного и коллективного перформативного опыта, ярко разворачивающаяся в этих практиках, но также очевидным образом присутствующая в других, сегодня уже более привычных партиципаторных проектах, позволяет размышлять о специфике перформативных «общих усилий и коллективного воображения»³⁴⁰ и трансформации под их воздействием понимания общественного служения музея уже не как публичного учреждения, но как культурной институции, радикально открытой обществу.

Мультисенсорный опыт активно используют в музеях памяти, цель которых, как уже было отмечено, составляет личностный аутентичный контакт посетителя с персонифицированной историей и нарративами, что формирует интенсивный аффектированный опыт, активизирует личные воспоминания и работу воображения³⁴¹. Анализируя средства, которыми достигается эмоциональное вовлечение зрителя, социолог Д. Хлевнюк выделяет несколько аспектов. Это выбор места и архитектурное решение музея, в котором возможны и эффективны неудобные и неприятные ощущения, что позволяет вывести зрителя из зоны комфорта, сделать уязвимым и открытым для трудных взаимодействий³⁴², работая не только с созданием форм, но и с психологически напряженным чувством отсутствия и пустоты. Далее – специфический и сложный статус артефактов, по отношению к которым у создателей экспозиций возникает сложный выбор: «стоит ли наделять ценностью вещи тех, память о ком они бы не хотели хранить» (вещи преступников) и, напротив, «важная особенность вещей, принадлежащих жертвам трагедий, заключается в том, что, как и сами жертвы, они часто

³³⁸ Бишоп К. Черный ящик, белый куб: пятьдесят оттенков серого? // Художественный журнал. 2017. № 103. С. 57.

³³⁹ Фостер Х. Хвала актуальности // Художественный журнал. 2017. № 103. С. 81.

³⁴⁰ Брайдотти Р. Постчеловек. Москва: Издательство Института Гайдара, 2021. С. 378.

³⁴¹ Там же. С. 321–322.

³⁴² Хлевнюк Д. Почувствовать права человека: аффект в музеях памяти // Политика аффекта. Музей как пространство публичной истории. Москва: Новое литературное обозрение, 2019. С. 111.

обезличены»³⁴³. В последнем случае возникает сильный и сложный прием массированного показа, – «все обезличенные предметы экспонируются вместе»³⁴⁴, что подчеркивает невинность жертв и усиливает эмоциональное переживание. Также подтверждается значимость нарративов, и особенно представленных в аудиальных формах свидетельств: эмоциональный контакт многократно усиливается, если посетителю предлагается неоднократно «сменить перспективу и увидеть события с точки зрения вовлеченных наблюдаелей»³⁴⁵, сопоставляя различные точки зрения и рассказы. Эта позиция может дополняться перформативными элементами, особенно сложными для этической проработки в тех случаях, когда в экспозициях воссоздаются какие-либо части исторической обстановки, позволяющие «почувствовать себя на месте жертвы»³⁴⁶.

Музеи памяти стали во многом пионерами в обращении к аффекту фотографии, который уже глубоко и всесторонне осмыслен ее исследователями. Философ медиа В. В. Савчук отмечает по этому поводу, что «[...] существо дела фотографии открывается [...] в процессе осознания ее влияния на другие жанры искусства и общество в целом», поскольку «она [...] освобождает место в нашей жизни, устраняя старый и порождая новый комплекс восприятия, мыслительных и экзистенциальных структур»³⁴⁷. В данном случае сложные решения, которые предполагают обсуждение этики предъявления фотографий-свидетельств, и многоплановый смысл портретных фотографий жертв, показ которых «выворачивает наизнанку привычную практику сохранения семейных архивов», представляя идею разрыва и утраты, демонстрируя «фотографии, которые потеряли функцию связи прошлого и настоящего – фотографии ушедшего поколения»³⁴⁸ и при этом активно напоминая, что «жертвы и посетители – обычные люди, совершенно одинаковые»³⁴⁹, формируя чувство солидарности между ними. Сложный комплекс задач, профессиональная проработка и обозначение

³⁴³ Там же. С. 113.

³⁴⁴ Там же.

³⁴⁵ Там же. С. 116.

³⁴⁶ Там же.

³⁴⁷ Савчук В. В. Аура в контексте онтологии фотографии // Художественная аура: истоки, восприятие, мифология / ред. О. А. Кривцун. Москва: Индрик, 2011. С. 388.

³⁴⁸ Хлевнюк Д. Почувствовать права человека: аффект в музеях памяти. С. 119.

³⁴⁹ Там же. С. 122.

ние границ аффекта в музеях памяти как новых мемориальных музеях продолжается в музеологических исследованиях³⁵⁰, координируется с регламентирующей документацией, и прежде всего, с Международным уставом мемориальных музеев³⁵¹.

Отмечая значимость развития мультисенсорных практик в музее, следует обозначить и критику этих тенденций, которая позволяет выйти из сферы иммерсивности, за рамки мультисенсорного поворота современной культуры, чтобы увидеть возникающие здесь проблемы, а также возможности альтернативных музейных подходов и иного опыта аутентичности. Философ и куратор В. Мазин выявляет внутреннюю противоречивость ситуации: «Эмоции сегодня в тренде. Они удостоверяют подлинность переживания. Главное – почувствовать, вызывают отклик слова ближнего, или нет, оставляет выставка равнодушным или нет. Эмоции – свидетели подлинности. Эмоции делают людей живыми [...]»; и в то же время он раскрывает во многом фиктивный характер нового эмоционального поля: «[...] эмоции сегодня со всей их пресловутой подлинностью зачастую представляют собой *redymade*, промышленным образом произведенные переживания»³⁵². С другой стороны, художественный критик и куратор Н. Петрешин-Башлез обосновывает возможность «медленных институций» как форму экономии эмоций, отказа от аффекта и вариант построения новых институциональных отношений: «[...] это предложение кураторам снизить скорость работы и жизни с тем, чтобы подумать о новых экосистемах заботы и начать внимательно прислушиваться к чувствам, возникающим при встречах с объектами и субъектами»³⁵³. Высказанная позиция направляет на развитие интересубъективных взаимодействий и «может научить исследовательские институции и исследователей испытывать влияние на себе и самим влиять на созидание будущего»³⁵⁴. В связи с чем в рамках идеи «замедления» культурных институций также обсуждается концепция

³⁵⁰ Садаро Э. Мемориальные музеи: возникновение новой формы // Новое литературное обозрение. 2019. № 6. С. 85–103.

³⁵¹ Международный устав мемориальных музеев // International Holocaust remembrance alliance (IHRA). URL: <https://www.holocaustremembrance.com> (дата обращения 16.09.2022).

³⁵² Мазин В. Во власти эмоций: письмо из Санкт-Петербурга // Художественный журнал. 2019. № 108. С. 7, 11.

³⁵³ Петрешин-Башлез Н. За медленные институции // Художественный журнал. 2021. № 117. С. 75.

³⁵⁴ Там же. С.82.

«медленного музея»³⁵⁵, которая углубляет наше понимание аутентичного музейного опыта.

В новых музеологических исследованиях в фокусе внимания оказалась поэтика музеологии³⁵⁶: область, которую можно трактовать как стилистический анализ текстов музейных исследований, их специфических риторических приемов, связанных с популяризацией музейной культуры³⁵⁷, а также как анализ примеров музейного экфрасиса. Но в то же время значимым и перспективным кажется другой подход к интерпретации данной проблемы, ее осмысление в свете представлений о мусическом компоненте, изначально присущем коллекционированию и музейным практикам; стремление привлечь этот классический модус к анализу экспериментальных сенсорных и ауратических аспектов современного музейного опыта³⁵⁸. Концепты ауры и ауратического опыта, по замечанию известного искусствоведа Б. М. Бернштейна, можно описать как троп: «его неясность, размытость, расплывчатость, рассогласованная множественность значений, нечеткая отграниченность от определенных понятий и категорий делают его удобным именно там, где рациональный анализ по каким-либо причинам вынужден умолкнуть»³⁵⁹. Как представляется, данная ситуация и соответствующие предпосылки сложились сегодня и в музеологии, которая нуждается в метаконцепциях, позволяющих найти объяснения вне классических рамок и застывших форм, но все же обладающих свойством соотносить уже существующие и возникающие в наше время процессы и явления.

Эти позиции определяют возможность более активного диалога об ауратическом эффекте музея и музейного опыта, в связи с чем также не нужно забывать, что данная ситуация стала возможна благодаря переносу «ауры» и «ауратического» как категорий коллективного духовного

³⁵⁵ Там же; Petresin-Bachelez N., Werkmeister S. Ecosophy and Slow Anthropology. A Conversation with Barbara Glowczewski // *Ecologising Museums*. L'Internationale Online. 2016. P. 75.

³⁵⁶ Mairesse F. The Politics and Poetics of Museology // *ICOFOM Study Series*. Vol. 46. 2018. The politics and poetics of Museology. Paris: ICOFOM, 2018. P. 17–23.

³⁵⁷ Weiser E. Crafting a Poetic Museology // *The Politics and Poetics of Museology*. ICOFOM study Series. Vol. 46. 2018. Paris: ICOM, ICOFOM, 2018. P. 215–229.

³⁵⁸ Clayton N., Goodwin M. The poetic triangle of objects, people and writing creatively. Using museum collections to inspire linguistic creativity and poetic understanding // *The Thing about Museums. Objects and Experience, Representation and Contestation*. P. 179–196.

³⁵⁹ Бернштейн Б. М. От магии культа к магии эстетического взгляда. Аура утраченная и обретенная // *Художественная аура: истоки, восприятие, мифология* / ред. О. А. Кривцун. Москва: Индрик, 2011. С. 46.

и ритуального опыта в практики культуры³⁶⁰. Этот перенос, или, следуя мысли Б. Латура, миграция, определяется индивидуальным переживанием дистанции и дали, возникающим в процессе напряженного всматривания и осознания этого визуального опыта как целостного и энигматического. Не случайно, что при своем первом появлении, в тексте В. Беньямина о фотографии, ауратический эффект объяснялся через рассмотрение абриса ветки на фоне находящихся вдалеке гор³⁶¹.

Особенно значимым для перформативных форм культуры становится способность ауратического опыта к «результатирующему воздействию»³⁶², возможность подытожить действие, наделяя его обобщенным смыслом. Именно это свойство возвращало и возвращает к нему не только исследователей, но и практиков, связанных с развитием художественных и мультидисциплинарных областей современной культуры. Напротив, подручность, тактильность близкого пространства образуют телесное и эмоциональное переживание, представляющее иммерсивный мультисенсорный опыт, который позволяет схватывать детали, фрагменты окружающей среды и предметности.

Оба состояния: ауратический эффект, который можно назвать аксиологической разметкой музейного пространства, и мультисенсорное восприятие, которое ведет к его аффектированному эмоциональному постижению³⁶³, формируют зрительский опыт аутентичности именно как процессуальный, «содержащий в себе одновременно присутствие и дистанцию»³⁶⁴. Важно, что подобная процессуальность представляет «индивидуальную топологию пути, закрепленную в предметных ориентирах»³⁶⁵. Это обстоятельство определяет связанность аутентичного музейного опыта и аутентичность музейных предметов и коллекций; позволяет более емко осознать их потенциал, который раскрывается в процессе многоуровневой и динамичной интеграции музея в практики современной культуры.

³⁶⁰ Там же. С. 34–35.

³⁶¹ Беньямин В. Краткая история фотографии. Москва: Ад Маргинем Пресс, 2013. С. 23; Бернштейн Б. М. От магии культа к магии эстетического взгляда. С. 45–46.

³⁶² Кривцун О. А. Аура произведения искусства: узнаваемое и ускользающее // Художественная аура: истоки, восприятие, мифология / ред. О. А. Кривцун. Москва: Индрик, 2011. С. 17.

³⁶³ Van Oost O. The (ir-)relevance of research in the 'public' museum // *Taboos in Museology: Difficult issues for museum theory*. P. 216.

³⁶⁴ Венкова А. В. Феномен иммерсивности. С. 68.

³⁶⁵ Там же. С. 106.

Заключение

Тексты, составившие данную книгу, представляют попытку осмысления динамики изменений музея как институции и как совокупности определенных культурных практик, связанных с сохранением и воспроизведением культурного наследия. В общем контексте развития современного общества все более очевидной становится роль музея в укреплении аксиологических основ культуры и поддержании человечности в сегодняшней «такой хрупкой, фрагментированной реальности», в которой «смещенное с центральных позиций «я» утверждает себя, обретая основу для своей субъективности в живом опыте, а также во взаимодействии наших тел и окружающей среды»³⁶⁶. Новые реалии и новые идентичности человека и общества открывают возможность для использования в качестве экспериментальных и вариативных «моделей для сборки» современного культурного пространства различных постнеклассических образов музея.

Концепции прозрачного/транспарентного, темного, текучего/медленного, пористого, гибридного, метаболического музея имеют метафорический характер, относятся к области музейной поэтики, но в то же время отражают основные тенденции и трансформации, которые приводят к формированию уже более отработанных на понятийном уровне концептов интегрированного и перформативного музея. Последние указывают на место музея в современной социокультурной динамике, его соотношение с другими культурными институциями и художественными практиками. Исследование всех этих концептов относится к метамузеологическому уровню, к той дискуссионной и едва уловимой в своей локации, но важной области музеологической мысли, которая проходит между музейной теорией и практикой, связывая их с общим контекстом современных исследований культуры.

³⁶⁶ Гиббонс Э. Современный автофикшен и аффект метамодерна // Метамодернизм. Историчность, аффект и глубина после модерна. С. 315.

В профессиональной среде глубоко утвердилась критика отвлеченной музеологической теории, неприятие «бессмысленных аргументов в философском споре, который едва ли способен хоть как-то помочь миру реальных музеев»³⁶⁷. Однако также скептически можно относиться и к музейной практике, если она сознательно отдаляется от актуального дискурса современных гуманитарных наук, замыкается в собственном проблемном поле как самодостаточном и исключительном. Очевидна потребность и необходимость для современной музеологии входить в общее исследовательское поле, осмысляя, каким образом современные гуманитарные тенденции преломляются в пространстве музея. Подобное исследование не должно исключать музей из общей культурной динамики и не абсолютизировать его как квинтэссенцию культурной идентичности. Так смотрят на музей специалисты из других областей науки и культуры; музейным исследователям полезно периодически вставать на эту точку зрения и не забывать о разнообразии других культурных институций, в которых происходит интенсивная переработка современности.

Нужно признать, что автор, имея базовое музеологическое образование, определенный опыт музейной работы в экспозиционной и хранительской областях, а теперь уже достаточно длительную историю преподавания на профильной вузовской кафедре, долгое время избегал прямого разговора о музеологических темах, во многом разделяя общее профессиональное недоверие по отношению к отвлеченным музейным исследованиям. И все же именно вузовская музеология: необходимость практически ежедневно прорабатывать вопросы аксиологии и феноменологии музея, отслеживая и анализируя тенденции музейной деятельности для их представления в образовательных курсах; возможность обсуждения этих наблюдений с коллегами в рамках научных конференций и публикационных проектов; интересные вопросы и суждения студентов, – все эти наблюдения, контакты и взаимодействия привели к решению о создании данной книги. Особую признательность автор выражает своим коллегам по кафедре музеологии и культурного наследия Санкт-Петербургского

³⁶⁷ Лоренте П. Х. Развитие музеологии как университетской дисциплины: от технической подготовки к критической музеологии // Вопросы музеологии. 2011. № 2 (4). С. 51.

государственного института культуры, без интеллектуальной поддержки и дружеского участия которых эта работа не была бы возможной.

Также пришло время дать комментарии к иллюстративному материалу, который подобран для данной книги. Все иллюстрации происходят из личного архива автора и представляют попытку небольшого критического исследования петербургских музейных реалий. Петербургский опыт чутко реагирует, а иногда и предугадывает, многие тенденции современных музейных практик, дает им своеобразное, подчас очень локальное, но почти всегда яркое воплощение. И не только, а может, и не столько в больших и известных своих музеях, но в разнообразии форм камерных музейных локаций и экспериментальных площадок. Их возникновение связано с интеллектуальными и художественными сообществами города, способствует поддержанию и развитию креативности, сохраняет черты преемственности артистической петербургской культуры от Серебряного века до нашего времени. Именно этот неформальный музейный уровень отражает сложность, противоречивость и в то же время значимость личного переживания, динамику построения индивидуального культурного пространства в уникальном городе, который часто называют музеем. Развитие и активная креативная деятельность ряда городских музеев, устанавливаемые по их инициативе и под их влиянием неформальные связи между музейными институциями, общественными организациями и движениями формируют неповторимый и живой музейный опыт современного Петербурга.

Камерные и простые по средствам воплощения, оригинальные и «неформатные» по смыслу идеи и проекты, представленные в качестве иллюстративного ряда, как раз и отражают основную концепцию книги, подкрепляют позиции неформальной музеологии, которая сегодня представляется не менее, а может быть, и более значимой, чем практики глобального масштаба. В интонации и атмосфере этих проектов часто возникает то состояние «между» музейными и другими культурными практиками, которое делает их привлекательными и с позиций метамузеологии. Комментарии, уточняющие выбор конкретных примеров, размещаются непосредственно под иллюстра-

циями; их также можно рассматривать как небольшой сквозной текст, незавершенный очерк современных петербургских музейных практик. Приложения, которыми сопровождается книга, позволяют указать важные исторические аллюзии по отношению к концепции перформативного музея, а также углубить локальную музейную проблематику, показать ее своеобразие на примере одного из наиболее интересных современных петербургских проектов.

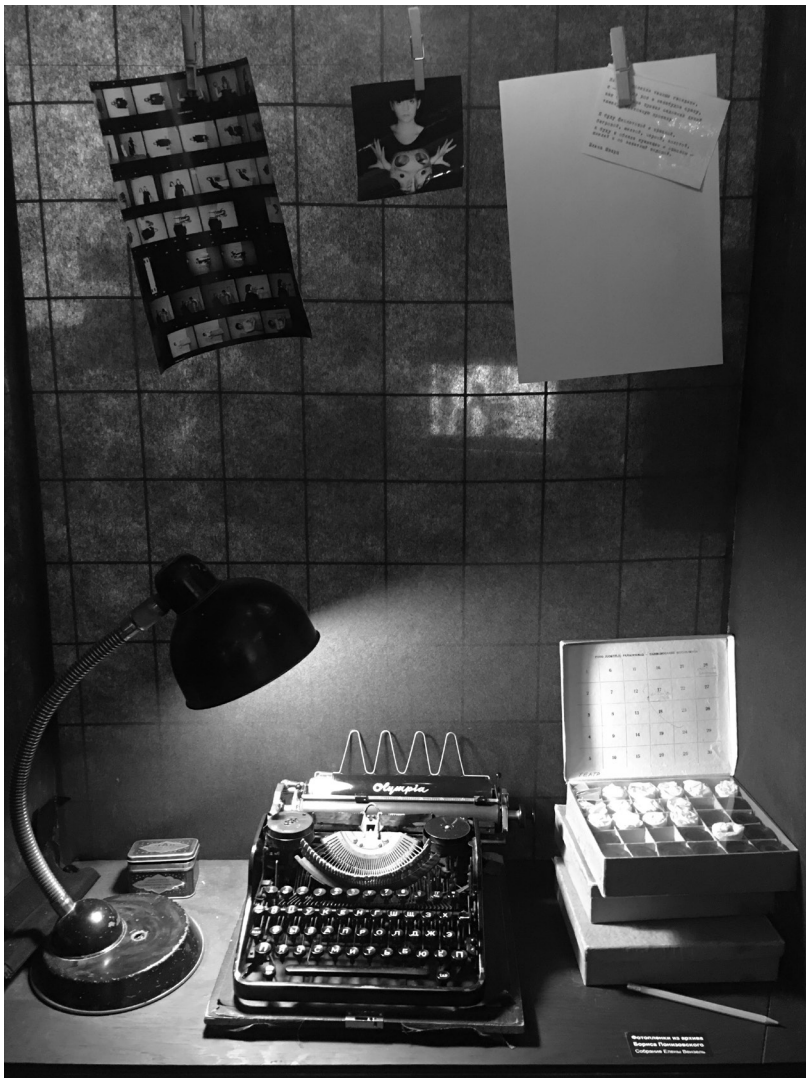


«Эрика берет 4 копии». Интерактивная выставка из цикла «В предлагаемых обстоятельствах». Государственный литературно-мемориальный музей Анны Ахматовой в Фонтанном доме. 28 октября – 11 декабря 2022. Концепция и художественное решение – Э. Б. Капелюш.

Выставка посвящена феномену самиздата 1950–1980-х гг. В название вынесена строчка песни А. Галича «Мы не хуже Горация» о творцах неподцензурной литературы. Эрика – марка популярной в данный период пишущей машинки, – обыгрывалась на экспозиции как собирательный женский образ музы, поэтессы, актрисы, который олицетворяла фотография, использованная в экспликации и видеоинсталляции. Лейтмотив выставки, обращенной к молодежной аудитории, обозначен в ее экспликации: «Предлагаемые обстоятельства меняются, но потребность в территории свободы остается. И каждое поколение ищет и находит для нее свою форму». В качестве сопроводительных текстов были использованы словарные статьи, уточняющие исторический контекст и отдельные явления контркультуры и искусства андеграунда.

Жанровая специфика интерактивной выставки определила возможности активного участия зрителей, контактного взаимодействия с многими экспонатами. Печатные машинки и аксессуары к ним были собраны через объявления в социальных сетях; таким же способом на выставку поступил ряд материалов, растиражированных в самиздате. Все эти объекты были доступны для непосредственного взаимодействия со зрителями. Уникальные архивные материалы, предметы из фондов музея и персональные реликвии из частных собраний представлялись на стендах и в небольших витринах. Этот материал сопровождался аудиальными комментариями и видеозаписями воспоминаний участников движения андеграунда.

Выделенные временными перегородками пространства, в которых находились печатные машинки и связанные с ними предметные инсталляции, формировали атмосферу уединения и давали возможность напечатать фразу, текст, или просто несколько знаков, почувствовав разницу удара по клавишам между механической машинкой и клавиатурами современных цифровых устройств. Свет настольных ламп выделял предметные инсталляции, обозначал личное пространство и жизненный мир, разворачивающийся в пределах выделенных локаций.





Список литературы

1. Аванесов С.С. Предметная сфера и эпистемическая структура визуальной антропологии / С.С. Аванесов // Праксема. Проблемы визуальной семиотики. – 2015. – № 1 (3). – С. 11–20.

2. Аванесов С.С. Что можно назвать визуальной семиотикой? / С.С. Аванесов // Праксема. Проблемы визуальной семиотики. – 2014. – № 1 (1). – С. 10–22.

3. Адорно Т. Музей Валери-Пруста / Т. Адорно // Художественный журнал. – 2012. – № 88. – URL: <https://moscowartmagazine.com/issue/9/article/112> (дата обращения: 29.11.2022).

4. Ананьев В.Г. История зарубежной музеологии: идеи, люди, институты / В.Г. Ананьев. – Москва : Памятники исторической мысли, 2018. – 392 с.

5. Антропология музея: концептосфера идей, исторического диалога и сохранения ценностных констант : материалы «круглого стола» // Вопросы философии. – 2019. – № 5. – С. 5–23.

6. Ассман А. Длинная тень прошлого. Мемориальная культура и историческая политика / А. Ассман. – Москва : Новое литературное обозрение, 2018. – 328 с.

7. Балаш А.Н. Вещь в музее: размышления о судьбе «предмета музейного значения» / А.Н. Балаш // Вопросы музеологии. – 2013. – № 1 (7). – С. 19–24.

8. Балаш А.Н. Музей как «другое пространство» культуры / А.Н. Балаш // Музей. Памятник. Наследие. – 2018. – № 1 (3). – С. 12–22.

9. Баранов Д. А. Об этнографическом измерении материальности / Д.А. Баранов // *Studia Slavica et Balcanica Petropolitana*. – 2018. – № 2 (24). – С. 36–56.

10. Барт Р. Ролан Барт о Ролане Барте / Р. Барт. – Москва : Ад Маргинем Пресс, 2014. – 224 с.

11. Беньямин В. Краткая история фотографии / В. Беньямин. – Москва : Ад Маргинем Пресс, 2013. – 144 с.

12. Беньямин В. О коллекционерах и коллекционировании / В. Беньямин. – Москва : V-A-C press, 2018. – 104 с.

13. Бернштейн Б. М. От магии культа к магии эстетического взгляда. Аура утраченная и обретенная / Б. М. Бернштейн // Художественная аура: истоки, восприятие, мифология / ред. О. А. Кривцун. – Москва : Индрик, 2011. – С. 32–46.
14. Бишоп К. Радикальная музеология / К. Бишоп. – Москва : Ад Маргинем Пресс, 2014. – 96 с.
15. Бишоп К. Искусственный ад. Партиципаторное искусство и политики зрительства / К. Бишоп. – Москва : V-A-C press, 2018. – 528 с.
16. Бишоп К. Искусство инсталляции / К. Бишоп. – Москва : Ад Маргинем Пресс, 2022. – 192 с.
17. Бишоп К. Черный ящик, белый куб: пятьдесят оттенков серого? / К. Бишоп // Художественный журнал. – 2017. – № 103. – С. 48–59.
18. Брайант Л. Демократия объектов / Л. Брайант. – Пермь : Гиле Пресс, 2019. – 320 с.
19. Брайдотти Р. Постчеловек / Р. Брайдотти. – Москва : Изд-во Ин-та Гайдара, 2021. – 408 с.
20. Буррио Н. Реляционная эстетика. Постпродукция / Н. Буррио. – Москва : Ад Маргинем Пресс, 2016. – 216 с.
21. Ван ден Аккер Р. Периодизируя 2000-е, или Появление метамодернизма / Р. Ван ден Аккер, Т. Вермюлен // Метамодернизм. Историчность, аффект и глубина после постмодернизма / под ред. Р. Ван ден Аккера [и др.]. – Москва : Рипол Классик, 2020. – С. 39–82.
22. Ван ден Аккер Р. Заметки о метамодернизме / Р. Ван ден Аккер, Т. Вермюлен // Metamodern: журнал о метамодернизме. – 2015. – URL: <https://metamodernizm.ru/notes-on-metamodernism/> (дата обращения: 29.11.2022).
23. Ван Менш П. К методологии музеологии / П. Ван Менш. – Москва : Перспектива, 2018. – 448 с.
24. Ван Менш П. Новые тренды в музеологии / П. Ван Менш, Л. Мейерван Менш. – Москва : Перспектива, 2021. – 128 с.
25. Варин Ю. де Термин и его значение / Ю. де Варин // Museum. – 1985. – № 148. – С. 5.
26. Венкова А. В. Феномен иммерсивности. Мультисенсорный поворот в культуре / А. В. Венкова. – Санкт-Петербург : Астерион, 2021. – 336 с.
27. Волкова Е. В. Музей без подлинника: музейный дизайн как тотальная инсталляция / Е. В. Волкова // Общество. Среда. Развитие. – 2021. – № 2 (59). – С. 44–52.

28. Волкова Е. В. «Триумф» музейного дизайна и метаморфозы музейной интерпретации / Е. В. Волкова // Ярославский педагогический вестник. – 2018. – № 3. – С. 340–345.

29. Гароян Ч.Р. Перформативный музей / Ч.Р. Гароян // The Garage Journal: исследования в области искусства, музеев и культуры. – 2020. – № 1. – С. 28–47.

30. Гиббонс Э. Аффект метамодерна / Э. Гиббонс // Метамодернизм. Историчность, аффект и глубина после постмодернизма / под ред. Р. Ванден Аккера [и др.]. – Москва : Рипол Классик, 2020. – С. 213–220.

31. Гиббонс Э. Современный автофикшен и аффект метамодерна / Э. Гиббонс // Метамодернизм. Историчность, аффект и глубина после постмодернизма / под ред. Р. Ван ден Аккера [и др.]. – Москва : Рипол Классик, 2020. – С. 284–315.

32. Головнев А.В. Визуализация этничности: музейные проекции / А.В. Головнев // Уральский исторический вестник. – 2019. – № 4 (65). – С. 72–81.

33. Гройс Б. Когда живопись становится вещью / Б. Гройс // Художественный журнал. – 2021. – № 117. – С. 49–57.

34. Данилова А. О музейной репрезентации. Стратегии экспонирования современного искусства в мировой практике последних 20 лет: сравнения, интервенции, карамболяжи / А. Данилова // Випперовские чтения-2018 : материалы междунар. науч. конф. – Москва : Изд-во ГМИИ им. А.С. Пушкина, 2019. – Вып. 49 : Классика и современность. Отражения. – С. 92–101.

35. Девалье А. Ключевые понятия музеологии / А. Девалье, Ф. Мересс. – Москва : ИКОМ России, 2012. – 104 с.

36. Делисс К. Метаболический музей / К. Делисс. – Москва : Изд-во Музея современного искусства Гараж, 2021. – 136 с.

37. Дриккер А.С. Музейная аура в цифровом формате / А.С. Дриккер, Е.А. Маковецкий // Вестник Томского государственного университета. Культурология и искусствоведение. – 2020. – № 40. – С. 49–58.

38. Дробник Д. Обонятельный ландшафт музея / Д. Дробник // Мультисенсорный музей: междисциплинарный взгляд на осязание, звук, запах, память и пространство / ред. Н. Левент, А. Паскуаль-Леоне. – Москва : Изд-во Музея современного искусства «Гараж», 2022. С. 238–267.

39. Ингольд Т. Погружая вещи в жизнь: творческие переплетения в мире материалов / Т. Ингольд // Неприкосновенный запас. – 2021. – № 2 (136). – С. 31–49.

40. Искусство с 1900 года / Х. Фостер, Р. Краусс, И.-А. Буа [и др.]. – 2-е изд., доп. – Москва : Ад Маргинем Пресс : Изд-во Музея современного искусства «Гараж», 2019. – 896 с.

41. Калугина Т. П. К вопросу о дуализме музейного предмета: подлинность или аутентичность? / Т. П. Калугина // Музей. Памятник. Наследие. – 2020. – № 2 (8). – С. 14–20.

42. Карягина Т. Д. Философские и научные контексты проблемы эмпатии / Т. Д. Карягина // Московский психотерапевтический журнал. – 2009. – № 4. – С. 51–54.

43. Киршенблат-Гимблет Б. Нематериальное наследие как метакультурное производство / Б. Киршенблат-Гимблет // Вопросы музеологии. – 2013. – № 2 (8). – С. 3–16.

44. Кодекс этики ICOM для музеев естественной истории // Государственный Дарвиновский музей. – Москва, 2014. – URL: <https://www.darwinmuseum.ru/pages/izdanie-kodeks-etiki-icom-international-council-of-museum-dlya-muzeev-estestvennoy-istorii> (дата обращения: 29.11.2022).

45. Краусс Р. Культурная логика позднекапиталистического музея / Р. Краусс // Художественный журнал. – 2021. – № 117. – С. 34–47.

46. Кривцун О. А. Аура произведения искусства: узнаваемое и ускользающее / О. А. Кривцун // Художественная аура: истоки, восприятие, мифология / ред. О. А. Кривцун. – Москва : Индрик, 2011. – С. 14–31.

47. Кримп Д. На руинах музея / Д. Кримп. – Москва : V-A-C press, 2015. – 432 с.

48. Куклинова И. А. Новая музеология: современное осмысление концепта / И. А. Куклинова // Вестник Санкт-Петербургского государственного института культуры. – 2020. – № 3 (44). – С. 68–72.

49. Куклинова И. А. Экомuseum – музей времени и пространства. Западноевропейский образец и Восточная модель / И. А. Куклинова // Труды Санкт-Петербургского государственного института культуры. – Санкт-Петербург: Изд-во СПбГИК, 2010. – Т. 190 : Современные проблемы межкультурных коммуникаций. – С. 263–269.

50. Куртов М. Музеология и интенсивная география / М. Куртов // Альманах Центра экспериментальной музеологии. – Москва : ЦЭМ : V-A-C Press, 2020. – № 1. – С. 9–56.

51. Латур Б. Где недостающая масса? / Б. Латур // Социология вещей / под ред. В. Вахштайна. – Москва : Территория будущего, 2006. – С. 199–222.

52. Латур Б. Где приземлиться? / Б. Латур. – Санкт-Петербург : Изд-во Европейского университета, 2019. – 202 с.

53. Латур Б. Пересборка социального. Введение в акторно-сетевую теорию / Б. Латур. – Москва : Изд-во Высш. шк. экономики, 2014. – 384 с.

54. Латур Б. Политики природы. Как привить наукам демократию / Б. Латур. – Москва : Ад Маргинем Пресс, 2018. – 336 с.

55. Левент Н. Осязание и нарратив в художественных и исторических музеях / Н. Левент, Д. Л. Мак Рэйни // Мультисенсорный музей: междисциплинарный взгляд на осязание, звук, запах, память и пространство / ред. Н. Левент, А. Паскуаль-Леоне. – Москва : Изд-во Музея современного искусства «Гараж», 2022. – С. 101–127.

56. Лещенко А. Г. Посткритическая музеология / А. Г. Лещенко // Вопросы музеологии. – 2017. – № 2 (16). – С. 22.–29.

57. Лоренте П. Х. Развитие музеологии как университетской дисциплины: от технической подготовки к критической музеологии / П. Х. Лоренте // Вопросы музеологии. – 2011. – № 2 (4). – С. 45–64.

58. Мазин В. Во власти эмоций: письмо из Санкт-Петербурга / В. Мазин // Художественный журнал. – 2019. – № 108. – С. 7–11.

59. Мазур Н. Н. Исследования визуальной культуры: история и предистория / Н. Н. Мазур // Искусствознание. – 2018. – № 1. – С. 10–51.

60. Маньковская Н. Феномен постмодернизма. Художественно-эстетический ракурс / Н. Маньковская. – Москва ; Санкт-Петербург : Центр гуманитарных инициатив, 2020. – 496 с.

61. Мартен Ж.-Ю. Эхо эпох. Чувственный опыт и внеисторическое мышление / Ж.-Ю. Мартен // Випперовские чтения-2018 : материалы междунар. науч. конф. – Москва : Изд-во ГМИИ им. А. С. Пушкина, 2019. – Вып. 49 : Классика и современность. Отражения. – С. 86–91.

62. Международный устав мемориальных музеев // International Holocaust remembrance alliance (IHRA) : [сайт] – 2000. – URL: <https://www.holocaustremembrance.com> (дата обращения: 29.11.2022).

63. Мересс Ф. Международное обсуждение понятия «Музей»: итоги дискуссии / Ф. Мересс // Мировые тренды и музейная практика в России. – Москва : Изд-во РГГУ, 2019. – С. 31–41.

64. Мересс Ф. О будущем музеологии: несколько замечаний к русскому изданию диссертации Петера ван Менша / Ф. Мересс // Вопросы музеологии. – 2014. – № 1 (9). – С. 6–14.

65. Мортон Т. Род человеческий. Солидарность с нечеловеческим народом / Т. Мортон. – Москва : Изд-во Ин-та Гайдара, 2022. – 368 с.
66. Незамеченные революции / А. В. Артюшина, Д. А. Баранов, В. С. Вахштайн [и др.] // Антропологический форум. – 2015. – № 24. – С. 7–92.
67. О’Нил П. Культура кураторства и кураторство культуры / П. О’Нил. – Москва : Ад Маргинем Пресс, 2015. – 270 с.
68. Палласмаа Ю. Музей как телесный опыт / Ю. Палласмаа // Мульти-сенсорный музей: междисциплинарный взгляд на осязание, звук, запах, память и пространство / ред. Н. Левент, А. Паскуаль-Леоне. – Москва : Изд-во Музея современного искусства «Гараж», 2022. – С. 320–328.
69. Петрешин-Башлез Н. За медленные институции / Н. Петрешин-Башлез // Художественный журнал. – 2021. – № 117. – С. 75–83.
70. Пшера А. Интернет животных / А. Пшера. – Москва : Ад Маргинем Пресс, 2017. – 192 с.
71. Рансьер Ж. Эмансипированный зритель / Ж. Рансьер. – Нижний Новгород : Красная ласточка, 2018. – 128 с.
72. Ривьер Ж. А. Эволюционное определение экомuzeя / Ж. А. Ривьер // *Museum*. – 1985. – № 148. – С. 2–3.
73. Рождественская Е. В поисках этоса, в бегстве от пафоса: место аффекта в музее и вне его / Е. Рождественская, И. Тартаковская // Политика аффекта. Музей как пространство публичной истории. – Москва : Новое литературное обозрение, 2019. – С. 79–105.
74. Савчук В. В. Аура в контексте онтологии фотографии / В. В. Савчук // Художественная аура: истоки, восприятие, мифология / ред. О. А. Кривцун. – Москва : Индрик, 2011. – С. 388–408.
75. Садаро Э. Мемориальные музеи: возникновение новой формы / Э. Садаро // Новое литературное обозрение. – 2019. – № 6. – С. 85–103.
76. Сапанжа О. С. Культурологическое измерение музея: морфология музейности / О. С. Сапанжа // Вопросы музеологии. – 2011. – № 2 (14). – С. 3–13.
77. Сапанжа О. С. Российская музеология в XXI в.: к вопросу о структуре и направлениях научных исследований / О. С. Сапанжа // Общество: философия, история, культура. – 2020. – № 1 (69). – С. 80–86.
78. Серота Н. Опыт или интерпретация. Дилемма музеев современного искусства / Н. Серота. – Москва : Арт Гид, 2022. – 84 с.
79. Соколовский С. В. Будущее антропологии: кросс-, интер-, мульти-, транс-, а- или постдисциплинарность? / С. В. Соколовский // Сибирские исторические исследования. – 2016. – № 4. – С. 12–29.

80. Стивенсон Р. Дж. Забытое чувство: обоняние в музейном контексте с точки зрения нейробиологии / Р. Дж. Стивенсон // Мультисенсорный музей: междисциплинарный взгляд на осязание, звук, запах, память и пространство / ред. Н. Левент, А. Паскуаль-Леоне. – Москва : Изд-во Музея современного искусства «Гараж», 2022. – С. 205–225.

81. Суворов Н.Н. Воображаемое как феномен культуры / Н.Н. Суворов. – Санкт-Петербург : СПбГИК, 2018. – 299 с.

82. Супрыгина Г.Г. Еврейский музей в Берлине / Г.Г. Супрыгина // Вестник Томского государственного университета. История. – 2008. – № 2 (3). – С. 69–84.

83. Сурикова К. Музей. Архитектурная история / К. Сурикова. – Москва : Изд-во Высш. шк. экономики, 2021. – 176 с.

84. Технологии, чувства и будущее музея : беседа Н. Левент, Х. Найт, С. Чана и Р. Лозано-Хеммера // Мультисенсорный музей: междисциплинарный взгляд на осязание, звук, запах, память и пространство / ред. Н. Левент, А. Паскуаль-Леоне. – Москва : Музей современного искусства «Гараж», 2022. – С. 442–457.

85. Фишер-Лихте Э. Эстетика перформативности / Э. Фишер-Лихте. – Москва : Канон-плюс, 2021. – 384 с.

86. Фостер Х. Хвала актуальности / Х. Фостер // Художественный журнал. 2017. – № 103. – С. 80–91.

87. Харман Г. Объектно-ориентированная онтология: новая «теория всего» / Г. Харман. – Москва : Ад Маргинем Пресс, 2021. – 272 с.

88. Хархордин О. Теория Res Publica и современная Россия: роль вещей и роль публики / О. Хархордин // Инфраструктура свободы: общие вещи и res publica / ред. О. Хархордин [и др.]. – Санкт-Петербург : Изд-во Европейского ун-та в Санкт-Петербурге, 2013. – С. 11–66.

89. Хлевнюк Д. Почувствовать права человека: аффект в музеях памяти / Д. Хлевнюк // Политика аффекта. Музей как пространство публичной истории / под ред. А. Завадского [и др.]. – Москва : Новое литературное обозрение, 2019. – С. 106–122.

90. Холмс Б. Текучая античность / Б. Холмс // Випперовские чтения-2018 : материалы междунар. науч. конф. – Москва : Изд-во ГМИИ им. А.С. Пушкина, 2019. – Вып. 49 : Классика и современность. Отражения. – С. 108–117.

91. Хренов Н.А. Методологические трансформации современной науки об искусстве: междисциплинарный аспект / Н.А. Хренов // Музей. Памятник. Наследие. – 2020. – № 2 (8). – С. 21–49.

92. Шола Т. Вечность здесь больше не живет. Толковый словарь музейных грехов / Т. Шола. – Тула : Музей-усадьба Л.Н. Толстого «Ясная поляна», 2013. – 360 с.

93. Штейрель Х. В защиту бедного изображения / Х. Штейрель // По ту сторону репрезентации / Х. Штейрель. – Нижний Новгород : Красная ласточка, 2021. – С. 17–27.

94. Юбер Ф. Экомuzeи во Франции: противоречия и несоответствия / Ф. Юбер // *Museum*. – 1985. – № 148. – С. 6–10.

95. Badovinac Z. The Sustainable Museum or Repetition / Z. Badovinac // *Glossary of common knowledge*. – 2017. – URL: <https://glossary.mg-lj.si/referential-fields/subjectivisation/sustainable-museum/> (date of application: 29.11.2022).

96. Barnes A.J. Afterword. A conversation with Sue Pearce / A.J. Barnes, J. Walklate // *The Thing about Museum. Objects and Experience, Representation and Contestation* / ed. S. Dudley. – London : Routledge, 2017. – P. 400–410.

97. Bennett T. *The birth of the museum. History, theory, politics* / T. Bennett. – London ; New York : Routledge, 1995. – 320 p.

98. Bennett T. *The Exhibitionary Complex* / T. Bennett // *Culture/Pover/History: A Reader in Contemporary Social Theory* / ed. N.B. Dirks [et al.]. – Princeton : Princeton University Press, 1994. – P. 73–102.

99. Bennett T. Thinking (with) museums: from exhibitionary complex to governmental assemblage / T. Bennett // *The International Handbooks of Museum Studies. Museum Theory..* – New York : John Wiley & Sons Ltd, 2015. – Part 1 : Thinking about Museums. – P. 3–20.

100. Bolter J.D. *Remediation: Understanding New Media* / J.D. Bolter, R. Grusin. – Cambridge, Massachusetts : MIT Press, 1999. – 282 p.

101. Brulon Soares B. The myths of museology: on deconstructing, reconstructing, and redistributing / B. Brulon Soares // *ICOFOM study series. The Decolonisation of Museology: Museums, Mixing, and Myths of Origin*. – 2021. – Vol. 49, Issue 2. – P. 242–260.

102. Cameron F. Beyond the Cult of the Replicant: Museum and Historical Digital Objects: Traditional Concerns, New Discourses / F. Cameron // *Theorizing Digital Cultural Heritage: A Critical Discourse* / ed. F. Cameron, S. Kenderdine. – Cambridge ; London : The Mit Press, 2007. – P. 49–75.

103. Cameron F. *Posthuman Museum Practices* / F.R. Cameron // *Posthuman Glossary* / ed. R. Braidotti, M. Hlavajova. – London ; New York : Bloomsbury Academic, 2018. – P. 349–352.

104. Cameron F.R. The future of digital data, heritage and curation in a more-than-human world / F.R. Cameron. – London : Routledge, 2021. – 308 p.
105. Cameron F.R. Theorising more-than human collectives for climate change action in museums / F.R. Cameron // *Ecologising Museums*. L'internationale Online. – 2016. – P. 25–34.
106. Casey V. The Museum Effect: Gazing from object to performance in the contemporary cultural-history museum / V. Casey. – Paris : Ecole du Louvre, 2003. – 21 p.
107. Clayton N. The poetic triangle of objects, people and writing creatively. Using museum collections to inspire linguistic creativity and poetic understanding / N. Clayton, M. Goodwin // *The Thing about Museum. Objects and Experience, Representation and Contestation* / ed. S. Dudley. – London : Routledge, 2017. – P. 179–196.
108. Cultural Coordinates in Present-Day Museology: Five Neologisms. – Madrid : Museo Nacional del Prado, 2021. – URL: <https://arthist.net/archive/34863/view=pdf> (date of application: 29.11.2022).
109. Debrosse C. Museums of ethnography and world cultures as a taboo spaces / C. Debrosse // *Taboos in Museology: Difficult issues for museum theory* / ed. E. Weiser [et al.]. – [S. l.] : ICOM, ICOFOM, 2022. – P. 26–30.
110. Deliss C. Enigmatic debris / C. Deliss // *Performing collections*. L'internationale Online. – 2022. – P. 68–100.
111. Deliss C. Exhibition and Empire: decolonizing museums requires a new “Metabolic” Architecture / C. Deliss // 032c. – 2021. – 11 August. – URL: <https://032c.com/magazine/exhibition-and-empire-curator-clementine-deliss-calls-for-a-decolonial-museum-architecture> (date of application: 29.11.2022).
112. Deliss C. Remediation, and some problems post-ethnographic museums face / C. Deliss, F. Keck // *HAU: Journal of Ethnographic Theory*. – 2016. – № 6 (1). – P. 386–390.
113. Dewdney A. Post-critical museology: theory and practice in the art museum / A. Dewdney, D. Dibossa, W. Walsh. – Ney York : Routledge, 2013. – 270 p.
114. Disruptive Encounters – Museums, Arts and Postcoloniality / A. De Angelis, C. Ianniciello, M. Orabona, M. Quadro // *The Postcolonial Museum. The Arts of Memory and the Pressures of History*. – Ney York : Routledge, 2017. – P. 1–24.

115. Divya P. *Visuality/ Materiality. Introducing a Manifesto for Practice* / P. Divya, R. Gillian // *Visuality/ Materiality. Images, Objects and Practices*. – London : Routledge, 2012.– P. 1–13.

116. Dolak J. *Museology and its Theory* / J. Dolak. – Brno : Technical Museum, 2022. – 225 p.

117. Dolak J. *Museum Presentation* / J. Dolak, P. Sobanova. – Olomouc : Palacky University, 2018. – 377 p.

118. Dorset C. *Things and theories. The unstable presence of exhibited objects* / C. Dorset // *The Thing about Museum. Objects and Experience, Representation and Contestation* / ed. S. Dudley. – London : Routledge, 2017. – P. 97–113.

119. Duarte Cândido M.M. *Reflections for reframing the taboos of collections* / M.M. Duarte Cândido, G. Pappalardo // *Taboos in Museology: Difficult issues for museum theory*. / ed. E. Weiser [et al.]. – [S. l.] : ICOM, ICOFOM, 2022. – P. 31–35.

120. Dudley S. *Museums and things* / S. Dudley // *The Thing about Museum. Objects and Experience, Representation and Contestation* / ed. S. Dudley. – London : Routledge, 2017. – P. 13–24.

121. Erll A. *Introduction: Cultural Memory and its Dynamics* / A. Erll, A. Rigney // *Mediation, Remediation, and the Dynamics of Cultural Memory* / ed. A. Erll, A. Rigney. – Berlin ; New York : De Gruyter, 2009. – P. 1–14.

122. Henning M. *Museum media: An Introduction* / M. Henning // *The International Handbooks of Museum Studies*. – 2013. – URL: https://www.academia.edu/30789805/Museum_Media_An_Introduction (date of application: 29.11.2022).

123. Hetherrington K. *Foucault and the Museum* / K. Hetherrington // *The International Handbooks of Museum Studies. Museum Theory*. – New York : John Wiley & Sons Ltd, 2015. – Part 1 : *Thinking about Museums*. – P. 21–40.

124. Hooper-Greenhill E. *Museum and the shaping of knowledge* / E. Hooper-Greenhill. – London ; New York : Routledge, 1992. – 232 p.

125. Hsiao-Chiang W. *Overcoming the taboos of collaboration: Primary research project of Indigenous museum value* / W. Hsiao-Chiang // *Taboos in Museology: Difficult issues for museum theory. Material for a discussion*. / ed. E. Weiser [et al.]. – [S. l.] : ICOM, ICOFOM, 2022. P. 130–135.

126. Idema J. *Beyond the Black box and the White cube* / J. Idema, R. v. Herpt. – URL: <https://www.johanidema.net/beyond-the-black-box-and-the-white-cube> (date of application: 29.11.2022).

127. Kirshenblatt-Gimblett B. Performance Studies / B. Kirshenblatt-Gimblett // *Laboratoire du geste*. – 1999. – URL: <http://www.laboratoire dugeste.com/spip.php?article129> (date of application: 29.11.2022).

128. Latour B. The migration of the aura or how to explore the original through its facsimilies / B. Latour, A. Lowe. – 2010. – URL: <http://www.bruno-latour.fr/sites/default/files/108-ADAM-FACSIMILES-GB.pdf> (date of application: 29.11.2022).

129. Latour B. To modernize or to ecologize? That's the question / B. Latour. – 1998. – URL: <http://www.bruno-latour.fr/sites/default/files/73-7TH-CITY-GB.pdf> (date of application: 29.11.2022).

130. Macdonald Sh. Re Worlding The Museum. The Museum for possible futures / Sh. Macdonald // *Das Museum der Zukunft*. – Regensburg : Fredrich Puster CmbH&Co, 2020. – S. 183–188.

131. Mairesse F. The Politics and Poetics of Museology / F. Mairesse // *The Politics and Poetics of Museology*. ICOFOM study Series. – Paris : ICOM, ICOFOM, 2018. – Vol. 46. – P. 17–23. – URL: <https://icofom.mini.icom.museum/publications-2/icofom-study-series-archive/> (date of application: 29.11.2022).

132. Manifesto // Association of critical heritage studies. – 2012. – URL: <https://www.criticalheritagestudies.org/history> (date of application: 29.11.2022).

133. Maranda L. Taboos and conflict in museums / L. Maranda // *Taboos in Museology: Difficult issues for museum theory. Material for a discussion* / ed. E. Weiser [et al.]. – [S. l.] : ICOM, ICOFOM, 2022. – P. 69–73.

134. Moutinho M. What is Informal Museology? / M. Moutinho // *Informal Museology Studies*. – 1993. – URL: <https://informalmuseology.wordpress.com/> (date of application: 29.11.2022).

135. Networks, Agents and Objects: Frameworks for Unpacking Museum Collections / S. Byrne, A. Clarke, R. Harrison, R. Tottence // *Unpacking the Collection. Networks of Material and Social Agency in the Museum* / ed. S. Byrne [et al.]. – New York ; London : Springer, 2011. – P. 3–28.

136. Petresin-Bachelez N. Ecosophy and Slow Anthropology. A Conversation with Barbara Glowczewski / N. Petresin-Bachelez, S. Werkmeister // *Ecologising Museums*. L'internationale Online. – 2016. – P. 63–77.

137. Petrov J. Playing dress-up. Inhabiting imagined spaces through museum object / J. Petrov // *The Thing about Museum. Objects and Experience, Representation and Contestation* / ed. S. Dudley. – London : Routledge, 2017. – P. 228–240.

138. Saunderson H. Do not touch. A discussion on the problems of a limited sensory experience with objects in a gallery / H. Saunderson // *The Thing about Museum. Objects and Experience, Representation and Contestation* / ed. S. Dudley. – London : Routledge, 2017. – P. 155–167.
139. Seurat C. Fictioning is a worlding / C. Seurat // *Ecologising museums*. L'Internationale Online. – 2016. – P. 35–53.
140. Springer A.S. Necroaesthetics: denaturalizing the collection / A.S. Springer // *Ecologising Museums*. L'internationale Online. – 2016. – P. 78–89.
141. Suarez P. Climate Risks, Art and Red Cross Action: Towards a Humanitarian Role for Museums? / P. Suarez // *Ecologising Museums*. L'internationale Online. – 2016. – P. 110–119.
142. Thomas N. The return of curiosity. What museums are good for the 21st century / N. Thomas. – London : Reaktion books, 2016. – 144 p.
143. Ting W. Y.V. Living objects. A theory of museological objecthood / W. Y.V. Ting // *The Thing about Museum. Objects and Experience, Representation and Contestation* / ed. S. Dudley. – London : Routledge, 2017. – P. 167–178.
144. Tisliar P. The Development of Informal Learning and Museum Pedagogy in Museum / P. Tisliar // *European Journal of Contemporary Education*. – 2017. – № 6 (3). – P. 586–592.
145. Van Oost O. The (ir-)relevance of research in the 'public' museum / O. van Oost // *Taboos in Museology: Difficult issues for museum theory. Material for a discussion*. / ed. E. Weiser [et al.]. – [S. l.] : ICOM, ICOFOM, 2022. – P. 115–120.
146. Viita-aho M. The taboo of activism in the museum field / M. Viita-aho // *Taboos in Museology: Difficult issues for museum theory. Material for a discussion* / ed. E. Weiser [et al.]. – [S. l.] : ICOM, ICOFOM, 2022. – P. 126–129.
147. Weiser E. Crafting a Poetic Museology / E. Weiser // *The Politics and Poetics of Museology*. ICOFOM study Series. – Paris : ICOM, ICOFOM, 2018. – Vol. 46. – P. 215–229.
148. Weiser E. Introductions / E. Weiser, M. Bertin, A. Leshchenko // *Taboos in Museology: Difficult issues for museum theory. Material for a discussion* / ed. E. Weiser [et al.]. – [S. l.] : ICOM, ICOFOM, 2022. – P. 9–14.
149. Zelinska J. Performing collections / J. Zelinska // *Performing collections*. L'internationale. – 2022. – P. 8–22.



Граффити с портретом Даниила Хармса. П. Кас и П. Мокич.
Мурал на фасаде дома на ул. Маяковского, 11. Февраль 2016 г. – 4 июня 2022 г.

В этом доме (Надеждинская ул., 11) в квартире № 8 Д. Хармс жил с 1925 г. до ареста в 1941 г. В квартире Хармса часто собирались поэты-обэриуты. Музея Хармса не существует. Коллекция рукописей и мемориальных вещей, основу которой составляют материалы, сохраненные Я. С. Друскиным, в настоящее время принадлежит издательству «Вита Нова». Она экспонировалась в 2013 г. на выставке «Случаи и вещи. Даниил Хармс и его окружение» в Литературно-мемориальном музее Ф. М. Достоевского.

Мурал с портретом Даниила Хармса был признан арт-сообществом и экспертами как одно из наиболее значимых произведений современного искусства на улицах Санкт-Петербурга, стал городской достопримечательностью.

Портрет Д. Хармса закрасен коммунальными службами 4 июня 2022 г., несмотря на широкое общественное движение за легализацию данного граффити и сохранение арт-объекта. Оригинальный мурал заменили световой проекцией.

Плакат с репродукцией мурала в качестве выражения общественной поддержки был размещен на витринах книжного магазина-клуба «Подписные издания» и сохранился как знак петербургской культуры после утраты оригинального объекта.





Приложение 1

Вальтер Беньямин о коллекционировании

Все, кто пишут о Вальтере Беньямине, называют коллекционирование одной из важнейших составляющих интеллектуальной биографии философа, говоря о нем не просто как о пристрастии, но как о деятельности, формирующей особенности мышления, специфический взгляд на окружающий мир и определенный способ взаимодействия с ним. Многочисленные упоминания о собирательской деятельности Беньямина остались в воспоминаниях его друзей³⁶⁸, страсть к коллекционированию стала ключевой при характеристике его личности в эссеистике Х. Арендт³⁶⁹ и С. Сонтаг³⁷⁰. Чтобы понять, почему эта позиция оказалась в фокусе интеллектуальной и личной истории философа, чтобы объяснить ее значимость для нашего времени, следует внимательно сопоставить все сохранившиеся свидетельства, в которых его стратегия коллекционирования выступает как уникальное и даже вызывающее событие.

В настоящее время выявлен и опубликован, в том числе и в переводах на русский язык, основной корпус текстов Вальтера Беньямина, посвященных коллекционированию: прежде всего, это эссе «Я распаковываю свою библиотеку. Речь о коллекционировании»³⁷¹, а также наброски из Конволюта h («Коллекционер»), связанные с несостоявшейся книгой «Пассажи»³⁷². Множество существенных дополнений к этим текстам содержится в эссеистике Беньямина: в «Улице с односторонним

³⁶⁸ Шолем Г. История одной дружбы. Москва: Грюндис, 2016. 464 с.

³⁶⁹ Арендт Х. Вальтер Беньямин // Арендт Х. Люди в темные времена. Москва: Моск. шк. полит. исслед., 2003. С. 175–237.

³⁷⁰ Сонтаг С. Под знаком Сатурна // Сонтаг С. Под знаком Сатурна. Москва: Ад Маргинем Пресс, 2019. С. 90–110.

³⁷¹ Беньямин В. О коллекционерах и коллекционировании. Москва: V-A-C press, 2018. С. 7–21.

³⁷² Там же. С. 73–89.

движением»³⁷³, «Берлинской хронике»³⁷⁴ и в «Берлинском детстве на рубеже веков»³⁷⁵, в которых картина индивидуального жизненного мира набрасывается поверх портрета времени, а точками перехода между личной и «большой» историей часто оказываются различные практики коллекционирования. Важнейшее место занимает тема составления коллекции и в «Московском дневнике»³⁷⁶. Здесь непонятная на первый взгляд сфокусированность интересов автора на коллекционировании, достаточно странная в контексте описываемых обстоятельств, позволяет сохранить собственную систему координат и выстроить индивидуальный маршрут в абсолютно новом и неизвестном культурном пространстве.

Оригинальный, а подчас и маргинальный, способ коллекционирования, который предпочитал и которому сознательно следовал Вальтер Беньямин, находился на периферии традиционных собирательских практик. В перспективе развития художественной культуры XX в. его основное свойство проявляется достаточно ясно и может быть определено как перформативность, которая хорошо прослеживается и в принципах отбора предметов, каждый из которых становится не собственностью, но событием в жизни коллекционера, а также в самом построении коллекции, которая никогда не может обрести завершенности. В этом качестве перформативность может быть названа основной темой и художественной стратегией эссе «Я распаковываю свою библиотеку...»³⁷⁷. Оно написано в форме рассуждения, внутреннего монолога с потенциальными читателями-зрителями, который сопровождает процесс раскрытия ящиков и размещения книг в библиотеке. «Мне важно, – говорит по этому поводу Беньямин, – показать вам отношение коллекционера к тому, чем он владеет, показать скорее процесс коллекционирования, чем саму коллекцию»³⁷⁸.

Чтение заглавий книг, которые еще только предстоит расставить в определенном порядке, порождает пространственные рассуждения об исто-

³⁷³ Беньямин В. Улица с односторонним движением. Москва: Ад Маргинем Пресс, 2012. 77 с.

³⁷⁴ Беньямин В. Берлинская хроника // Павлов Е. Шок памяти: автобиограф. поэтика Вальтера Беньямина и Осипа Манделштама. Москва, 2005. С. 165–208.

³⁷⁵ Беньямин В. Берлинское детство на рубеже веков. Москва: Ад Маргинем Пресс, 2012. 144 с.

³⁷⁶ Беньямин В. Московский дневник. Москва: Ад Маргинем Пресс, 2012. 154 с.

³⁷⁷ Беньямин В. О коллекционерах и коллекционировании. С. 9–21.

³⁷⁸ Там же. С. 9.

рии их приобретения. На первый взгляд, все сообщаемые по этому поводу факты имеют опосредованный или совершенно случайный характер, но парадоксальным образом оказываются связаны с личностью коллекционера. Этот перечень и его произнесение напоминают о первом теоретическом музеологическом трактате, о «Заголовках и заглавиях обширнейшего театра» Самуэля фон Квикхеберга (1565 г.), в котором идеальная коллекция-прототип мыслилась, прежде всего, как система оглавительных текстов³⁷⁹. Однако в данном случае заглавия не выстраиваются в целостную систему: вскрытые коробки с книгами до последних страниц текста так и остаются неразобранными, полки, предназначенные для книг, незаполненными.

Подобная «неаккуратность» в рассматриваемом тексте концептуальна и не является простым воспроизведением свойственной Беньямину коллекционерской практики. Напротив, однажды он с неприязнью упоминает о беспорядке хранения собрания детских книг, в котором «не было места расставить книги, как полагается, и все лежало и стояло на стеллажах в коридоре как попало»³⁸⁰. Неосуществленная расстановка книг в случае с Беньямином – это не просто хаос, поскольку его возникновение преднамеренно и обладает определенным смыслом: «ведь любая страсть граничит с хаосом, страсть коллекционирования – с хаосом воспоминаний» и любое «упорядоченное расположение материала – всего лишь плотина бурного потока воспоминаний»³⁸¹. Перформативная коллекция проявляет себя как изменчивая в своей конфигурации система, в которой «вещи не указывают на свое историческое время, а выступают способом его бытия в художественной реальности»³⁸². Это убедительно доказывает следующее замечание Беньямина, обозначающее динамику взаимодействия коллекционера и принадлежащих ему предметов: «едва он берет их в руки, как они словно одухотворяют его, он созерцает через них незримые дали»³⁸³.

³⁷⁹ Ананьев В. Г. История зарубежной музеологии. Идеи, люди, институты. Москва: Памятники ист. мысли, 2018. С. 28–29.

³⁸⁰ Беньямин В. Московский дневник. С. 93.

³⁸¹ Беньямин В. О коллекционерах и коллекционировании. С. 9.

³⁸² Загвоздкин Н. Вещественность истории: Вальтер Беньямин среди картонных королей, старых книг и металлических конструкций // *Esse*. Философские и теологические исследования. URL: <https://esse-journal.ru/?p=4621-journal.ru/?p=4621> (дата обращения 05.08.2022).

³⁸³ Беньямин В. О коллекционерах и коллекционировании. С. 11.

Структурообразующими принципами перформативной коллекции оказываются случай и судьба, которые ведут к особому типу координации предметов, определяемому самим Беньямином как «беспорядок, к которому привыкаешь настолько, что он кажется порядком»³⁸⁴. Эта незавершенная, подвижная и «слабая»³⁸⁵ позиция становится источником нового опыта. Сам коллекционер в таком случае также является «слабой» фигурой: «Воспоминающий человек выступает как частное лицо..., замыкаясь в себе и отказываясь от любой иной точки опоры, он оказывается непомерно слабее внешнего мира...»³⁸⁶, а потому и более открытым по отношению к нему, способным гибко реагировать на все происходящие изменения и отвечать на обращенные к нему вызовы.

Принципиально новым в понимании коллекционирования, которое всегда выступало как практика постоянного или временного легитимного владения, становится проявляемое Беньямином особое «отношение к собственности»³⁸⁷. Именно оно заставляет избегать всего высоко оцененного и ценного, что включено в оборот современных культурных индустрий. Беньямин мыслит коллекцию малого, не нагруженного высокими символическими и ценностными смыслами, а сам процесс создания коллекции выводит за рамки традиционных задач накопления собственности. В связи с чем он легко, возможно, с полемическими целями, допускает в круг легитимных источников коллекционирования присвоение. В некоторые исторические эпохи, а также в отдельных культурах прошлого присвоение становилось вполне приемлемым путем пополнения коллекций, но в европейской традиции всегда воспринималось негативно. В связи с чем утверждение: «Из всех привычных способов приобретения книг самым подходящим для собирателя было бы взять у кого-нибудь книгу и потом ее не вернуть»³⁸⁸, – выглядит достаточно вызывающе, так же как и последующее за ним: «Настоящий любитель брать чужие книги [...] ведет себя как прирожденный коллекционер, и не только в том смысле, что он страстно хранит

³⁸⁴ Там же. С. 10.

³⁸⁵ Чубаров И. Беньямин Шмитту не товарищ, или Ошибка Агамбена // Логос. 2012. № 5 (89). С. 45–68. URL: <https://cyberleninka.ru/article/n/benyamin-shmittu-ne-tovarisch-ili-oshibka-agambena/viewer> (дата обращения: 05.04.2022).

³⁸⁶ Там же.

³⁸⁷ Беньямин В. О коллекционерах и коллекционировании. С. 10.

³⁸⁸ Там же. С. 12.

позаимствованные сокровища [...], но более всего в том, что он и сам эти книги не читает»³⁸⁹.

Не только отрицание вещей как собственности, но также отрицание их функциональности и полезности определяет в глазах Беньямина уникальную значимость коллекционирования, поскольку только здесь «к предметам относятся должным образом», вплетая их «в театр собственной судьбы» и «оживая в них»³⁹⁰. Коллекционирование, которое, по мысли Беньямина, ведется «способом открытой выемки, либо... глубинной разработки»³⁹¹, т. е. становится интеллектуально-художественной практикой, приводит к парадоксальным результатам. На это указывает содержимое последнего ящика распаковываемой библиотеки: в нем обнаруживаются «вещи, которые [...] вообще не должны были бы находиться в ящике для книг»³⁹² – «два альбома с цветными картинками, наклеенными [...] матерью, когда та была еще ребенком»³⁹³. Образ матери, ее детства, к которому редуцируется собственная история коллекционера, задает вектор обратного движения времени и обозначает статус всей коллекции как убежища, в котором коллекционер окончательно «исчезает внутри – как ему и подобает»³⁹⁴.

В «Улице с односторонним движением» Беньямин сравнивает коллекционирование с детской игрой в собирательство, уподобляя последнее «охоте», позволяющей ребенку посредством артефактов, владельцем которых он становится, «захватить»³⁹⁵ новое явление или событие. При этом для него вновь важно, что выбор этих артефактов никак не связан с какой-либо очевидной полезностью: ребенок «охотится на духов, чьи следы чует в вещах», а не на сами вещи, тем самым «расколдовывая» их³⁹⁶. Лишь те вещи, которые могут быть признаны абсолютно бесполезными, способны генерировать вокруг себя новые бесконечные смыслы³⁹⁷. Сохранение коллекционерами внимания к подобным вещам интерпретируется Беньямином как «дар интерполяции в бесконечно малом [...], способность

³⁸⁹ Там же. С. 13.

³⁹⁰ Там же. С. 20–21.

³⁹¹ Там же. С. 18.

³⁹² Там же. С. 19.

³⁹³ Там же.

³⁹⁴ Там же. С. 21.

³⁹⁵ Беньямин В. Улица с односторонним движением. С. 41.

³⁹⁶ Там же.

³⁹⁷ Там же. С. 24.

отыскивать избыточную насыщенность»³⁹⁸. Поэтому интересны фрагментарные и в то же время «избыточно насыщенные» ряды вещей, которые выстраиваются в тексте «Улицы...»: детские игрушки (набор картинок для моделирования, мишени, стереоскоп)³⁹⁹ или антиквариат (медальон, молитвенный барабан, старинная ложка, веер, старая географическая карта, рельеф, торс)⁴⁰⁰. Но также коллекциями могут стать сами воспоминания – «сувениры», когда возникающий в памяти образ архитектурного памятника или природного пространства воспринимается как свидетель происходивших здесь личных событий. Такими аккумуляторами воспоминаний для Беньямина становятся (вновь упорядоченные в подобие списка) парусники на фоне моря и горизонта, Версаль, Альказар, Фрайбургский собор, собор Василия Блаженного, Флорентийский баптистерий и архитектура ночного звездного неба⁴⁰¹. Беньямин сконцентрирован на ближайшем личном мире, из которого открываются разнообразные перспективы пространства культуры. И его отнюдь не смущает, а, напротив, кажется естественным и закономерным, что эти перспективные виды могут оказаться весьма условными и так же перформативными: ведь «синяя даль, не боящаяся близости и [...] не растворяющаяся, как бы близко ты ни подошел [...] это нарисованная даль кулисы»⁴⁰².

Другим определяющим аспектом перформативной стратегии коллекционирования становится его тактильность: касания, прикосновения и соприкосновения, которые постоянно подчеркиваются в текстах Беньямина как неотъемлемая прерогатива владения, позволяют коллекционеру возобновлять силу вещей, «утрачивающих теплоту», «изо дня в день проделывать колоссальную работу, преодолевая тайное [...] сопротивление, исходящее от них», возмещая «их холодность... своим теплом»⁴⁰³. Культурный жест коллекционера тем значительнее, что «всякое человеческое движение, будь то духовного или естественного происхождения, совершаясь, наталкивается на колоссальное сопротивление окружающей среды»⁴⁰⁴, окружающих вещей. В этом смысле жест коллекционера имеет ясное целеполагание, поскольку позволяет противостоять общему

³⁹⁸ Беньямин В. Улица с односторонним движением. С. 42.

³⁹⁹ Там же. С. 51–52.

⁴⁰⁰ Там же. С. 42.

⁴⁰¹ Там же. С. 50–51.

⁴⁰² Там же. С. 46.

⁴⁰³ Там же. С. 23.

⁴⁰⁴ Там же.

течению жизни, при котором «всякая вещь, непрестанно смешиваясь и утрачивая чистоту, теряет свою сущность, и на место подлинности приходит двусмысленность»⁴⁰⁵. Перформативность коллекционирования позволяет выходить к подлинности, преодолевая всякую двусмысленность: по мысли Ханны Арендт, такое обращение к подлинному, стирающее с любой вещи «знаки типичного», возможно и осмысленно лишь потому, что в XX в. осуществился глубокий разрыв с традицией, выход из контекстов, освободивший ценности культуры для прямого диалога и непосредственных взаимодействий⁴⁰⁶. В этом смысле показателен личный опыт самого Беньямина, зафиксированный в «Московском дневнике»: именно коллекционирование позволило автору в неизвестной зимней Москве конца 1926 г. – начала 1927 г. найти тот невербальный язык, который помог в самостоятельной навигации в неизвестном и иноязычном месте, переживавшем к тому же процесс глубокой социокультурной трансформации.

Текст «Московского дневника» представляет также еще одно направление в коллекционировании Беньямина – увлечение детскими игрушками. Во время московского путешествия его внимание привлекали, прежде всего, народные игрушки: деревянные, ярко раскрашенные (особенно впечатляла проявившаяся в них «непосредственная связь дерева и цвета»⁴⁰⁷), и глиняные (коллекционерской удачей стало приобретение вятских «кукол и всадников»⁴⁰⁸). Интерес коллекционера направил Беньямина в Музей игрушки и способствовал его знакомству с создателем музея Н. Д. Бартрамом, от которого он получил в дар оттиск известной лубочной картинки «Как мыши кота хоронили»⁴⁰⁹. И даже единственный выезд за пределы Москвы, совершенная накануне отъезда, была предпринята в Сергиев Посад с целью покупки игрушек из папье-маше⁴¹⁰. В своем условно комфортном гостиничном номере Беньямин расставлял на подоконнике постоянно пополнявшуюся новую коллекцию, образуя еще одно «убежище» и в то же время резерв для укрепления сложных взаимоотношений с Асей Лацис, ради которой и была совершена московская

⁴⁰⁵ Там же.

⁴⁰⁶ Арендт Х. Вальтер Беньямин. С. 219, 227.

⁴⁰⁷ Беньямин В. Московский дневник. С. 18.

⁴⁰⁸ Там же. С. 84.

⁴⁰⁹ Там же. С. 100.

⁴¹⁰ Там же. С. 110–111.

поездка: «поставил на подоконник, где я собираю свои игрушки, две глиняные куклы, чтобы одну из них она выбрала себе»⁴¹¹.

Не стоит также забывать, что сам Вальтер Беньямин, сын достаточно успешного берлинского антиквара, долгое время существовавший именно за счет финансовой поддержки семьи⁴¹², был хорошо знаком с традиционными формами владения и коллекционирования. Подтверждение этому можно встретить на страницах «Берлинской хроники», в которой перемежаются воспоминания детства и ранней юности, и «Берлинского детства на рубеже веков», где оставлены лишь детские, самые яркие впечатления и события. В этих текстах называются предметы, связанные с антикварной деятельностью отца: прежде всего, молоток аукциониста на его рабочем столе и детские фантазии о его «воображаемых ударах»⁴¹³. В то же время среди множества вещей, которыми запомнился мир детства, отчетливо материализуется одна из первых коллекций самого Беньямина – коллекция почтовых открыток с видами различных мест. Эфемерность этой коллекции обрела особый смысл именно в перспективе безвозвратно ушедшего времени и утраченного города детства: здесь по-своему значимо и рассматривание изображений памятных мест на лицевой стороне, и чтение коротких посланий на обороте, которые возвращают в события прошлого⁴¹⁴. Эта же эфемерность позволяет аккумулировать опыт визуальной памяти и взглянуть из прошлого в будущее, минуя настоящее: «многое в оставшейся жизни мне бы прояснила моя коллекция почтовых открыток, если б сегодня я мог ее еще раз посмотреть»⁴¹⁵. Другим важным опытом раннего коллекционирования, обозначенным в «Берлинском детстве», становится собирание всего случайного, накапливающегося в ящике первого собственного письменного стола в качестве уникальных, наполненных значимости и смысла сокровищ: «чего там только не было: колючие каштаны – бердыши, кусочки фольги – серебряный клад, деревянные брусочки – гробы, кактусы – священные деревья дикарей, наконец, медные пфенниги – воинские щиты»⁴¹⁶. Обычно о детских коллекциях и их значении забывают, вырастая. Тогда как в интеллектуальной

⁴¹¹ Беньямин В. Московский дневник. С. 88.

⁴¹² Арендт Х. Вальтер Беньямин. С. 202–203.

⁴¹³ Беньямин В. Берлинская хроника. С. 191.

⁴¹⁴ Беньямин В. Берлинское детство на рубеже веков. С. 41–43.

⁴¹⁵ Беньямин В. Берлинская хроника. С. 193.

⁴¹⁶ Беньямин В. Берлинское детство на рубеже веков. С. 111.

биографии Беньямина весь этот первичный опыт оказался уникальным резервом предметных миниатюр, внезапно возникающих в памяти и в «рваной речи» его текстов⁴¹⁷.

В коллекционерской практике Беньямина, наряду с книгами и детскими игрушками, важным объектом стало одно произведение – оригинальный монопринт Пауля Клее «Angelus Novus» (1920, Музей Израиля, Иерусалим), приобретенный в 1921 г. в Мюнхене. С изображенным на нем персонажем философ соизмерял и свой личный миф о тайных защитных именах, и свое понимание исторической судьбы, истолковывая его как аллегорический образ Ангела истории. Ощущение уникальной связи с этим произведением он сохранял даже тогда, когда в сложное предвоенное время, в 1938 г., работа была передана на хранение другу Гершому Шолему. В «Историко-философских тезисах» в 1940 г. Беньямин описывает образ, созданный Клее, уже в процессе припоминания своего зрительского опыта, и это описание показывает, что «при повторном разглядывании произведение искусства возвышается»⁴¹⁸. Духовная связь между коллекционером и когда-то принадлежавшим ему произведением способна сохраняться даже тогда, когда само владение уже аннулировано.

Возможность изучения альтернативных стратегий видения и владения представилась В. Беньямину в работе над статьей «Эдуард Фукс, коллекционер и историк»⁴¹⁹, посвященной немецкому общественному деятелю, историку культуры и нравов. Беньямин видит в публицистической и исследовательской деятельности Фукса показательную редукцию, при которой «история подверглась упрощению и превратилась в «историю культуры»»⁴²⁰. При этом он признает эффективность коллекционирования как способа экспериментального изучения художественной культуры, отмечая, что «Фукс-коллекционер научил Фукса-теоретика понимать многое, чему ситуация того времени препятствовала. Именно коллекционер забрел на пограничные территории, [...] где большинство шаблонов привычной истории искусства рано или поздно перестает действовать»⁴²¹. В целом Беньямин характеризует Фукса как коллекционера современного искус-

⁴¹⁷ Сонтаг С. Под знаком Сатурна. С. 100.

⁴¹⁸ Беньямин В. Улица с односторонним движением. С. 32.

⁴¹⁹ Беньямин В. О коллекционерах и коллекционировании. С. 25–71.

⁴²⁰ Там же. С. 34.

⁴²¹ Там же. С. 40.

ства, понимая под этим не столько коллекционера произведений живущих художников, сколько «ненасытного»⁴²² охотника за такими объектами, которые, даже с некоторой избыточностью, представляют характерные грани своего времени⁴²³. Этот опыт воплощения в коллекции интеллектуальных амбиций историка современной культуры в интерпретации Беньямина приобретает достаточно гротескные черты, позволяет уяснить отличие его собственной коллекционной практики.

Более сложным становится выявление различий между собственной склонностью к коллекционированию и столь значимой для Беньямина фигурой фланера как коллекционера впечатлений, которое осуществляется в подготовительных материалах к незавершенной книге «Пассажи» (Конволют h, имеющий подзаголовок «Коллекционер»)⁴²⁴. Отмечая, что «обладание и имение относятся к области тактильного и находятся в известном противостоянии оптическому», Беньямин приходит к важному заключению, которое выявляет логику развития художественной культуры в XX и XXI вв.: «в последнее время вместе с отказом от натурализма завершился и примат оптического, определявший прошлое столетие». В связи с чем фигуру фланера он называет уходящей в прошлое, выдвигая на первый план мыслящего и действующего «тактильно» коллекционера⁴²⁵.

Тексты Конволюта h – выписки и собственные наброски – в целом представляют замысел общей теории коллекционирования, который в силу объективных, и возможно, субъективных причин имеет незавершенный, эскизный характер. Некоторые записи Беньямина вступают в достаточно очевидную полемику с представлениями о вещи, развернутыми в работах М. Хайдеггера «Бытие и время» и «Исток художественного творения», дают свою интерпретацию заявленных в них идей подручности и близости, обозначивших базовые категории предметного мира культуры в понимании современной философии и философской антропологии. В полемику с Хайдеггером здесь вступают положения, уже заявленные в интеллектуальном творчестве Беньямина, обнаруживая потенцию к своему дальнейшему развитию. Утверждавшаяся ранее функциональ-

⁴²² Беньямин В. О коллекционерах и коллекционировании. С. 54.

⁴²³ Bach U. Eduard Fuchs between elite and mass culture // Publishing culture and the «reading nation»: German book history in the long nineteenth century. New York; Rochester, 2010. P. 295–312.

⁴²⁴ Беньямин В. О коллекционерах и коллекционировании. С. 73–103.

⁴²⁵ Там же. С. 78.

ная «бесполезность» коллекционных предметов рассматривается им как альтернатива «простой подручности» и источник достижения необычайной «полноты», которая может быть обретена посредством включения предмета «в новую, специально разработанную историческую систему – коллекцию»⁴²⁶. Отрицая экзистенциальную хайдеггеровскую «подручность», Беньямин сохраняет и дает новое наполнение его же категории «близости», воспринимая коллекцию как способ ее обретения: «Коллекционирование представляет собой форму практической памяти, и среди всех профанных проявлений «близости» оно наиболее убедительно»⁴²⁷.

Таким же образом Беньямин переносит на коллекционирование концепцию восприятия А. Бергсона, представляя зрительский опыт как производную от времени события, «разыгрывающегося перед нашим взором» и «приключающегося с нами»⁴²⁸. Преломляя эти позиции в область взаимодействия коллекционера и принадлежащих ему вещей, философ утверждает, что «они (вещи. – А. Б.) случаются с ним» и всегда «предстают перед ним в виде непрерывного потока»⁴²⁹. В связи с чем «истинный метод, чтобы сделать вещи присутствующими в настоящем, – представить их в нашем пространстве, а не в их собственном»⁴³⁰. Однако в данном случае эта позиция основана на понимании самой репрезентации как перформативного события, которое разворачивается в актуальном пространстве, вовлекая в себя зрителя. «Представленные таким образом вещи не терпят опосредующих конструкций из „широких контекстов“»⁴³¹, – это дополнительное ограничивающее условие, которое способствует достижению эффекта присутствия объекта в пространстве зрителя.

Материалы Конволюта *h* представляют некоторые промежуточные итоги концепции коллекционирования Беньямина (в связи со спецификой личной и интеллектуальной судьбы философа «промежуточное» состояние и является единственно возможным для его мысли). Прежде всего, здесь обозначена возможность рассматривать коллекцию как материализованную и развернутую предметно-пространственную аллегорическую

⁴²⁶ Беньямин В. О коллекционерах и коллекционировании. С. 75.

⁴²⁷ Там же.

⁴²⁸ Там же. С. 76.

⁴²⁹ Там же.

⁴³⁰ Там же. С. 77.

⁴³¹ Там же.

которая всегда остается незавершенной и по своей природе фрагментарной. Живое, развивающееся собрание «никогда не бывает полным»⁴³² и потому открыто к любым трансформациям и реконфигурациям. Другим отличительным свойством коллекции, постоянным источником новых смыслов становится механизм непроизвольного припоминания – «своего рода творческий беспорядок»⁴³³ противостоящий преднамеренным и регламентированным способам передачи традиции, сопровождающим «всякий предмет номерком, за которым он исчезает»⁴³⁴. В стремлении ухватить исчезающее, обнаружить способы для взаимодействия с ним и написаны тексты Бенямина о коллекционировании. Зафиксированный ими индивидуальный перформативный опыт – открытый, фрагментарный и в то же время максимально достоверный и живой, – может рассматриваться как существенный ресурс в поисках новых форм показа и интерпретации музейных коллекций.

⁴³² Бенямин В. О коллекционерах и коллекционировании. С. 88.

⁴³³ Там же.

⁴³⁴ Там же.



Полторы комнаты. Музей Иосифа Бродского. Музей открыт в 2020 г. в доме Мурузи (Литейный пр., д.24; ул. Пестеля, 27).

«Полторы комнаты» – жилые помещения в мемориальной коммунальной квартире, – экспонируются после работ по раскрытию элементов интерьера на 1955–1972 г., когда здесь в месте с родителями проживал И. А. Бродский.

Книжная полка над письменным столом в «половине» И. Бродского; световая проекция фотографии М. И. Мильчика, сделанной 4 июня 1972 г. На выставке «Вещи-1», которая проходила с 1 мая по 4 июня 2022 г., в мемориальном пространстве экспонировались оригинальные письменный стол, книжная полка и шведский шкаф из фондов Музея истории Петербурга; а также кресло, канделябр и часы из Музея А. А. Ахматовой в Фонтанном доме.

Входная зона музея выполнена по проекту архитектора и художника А. С. Бродского.





Приложение 2

Новое мемориальное пространство в музейных практиках Санкт-Петербурга

В канун католического Рождества 2020 г., в Санкт-Петербурге, в доме Мурузи (Литейный пр., д. 24), открылся музей Иосифа Бродского «Полторы комнаты»⁴³⁵. Это открытие стало важным этапом в непростом диалоге о коммеморации памяти поэта в его родном городе, произошло в юбилейный год его восьмидесятилетия. Здесь будет рассмотрен лишь один, музеологический аспект данного события, обстоятельства которого соотносятся со многими организационными, межличностными и междисциплинарными проблемами.

Долгая история целенаправленных усилий по созданию музея частично отражена в публичном пространстве в материалах Фонда создания музея Иосифа Бродского⁴³⁶, действующего с 1999 г., и музея А. Ахматовой в Фонтанном доме, который выступал партнером этого проекта. Этапами этого сотрудничества стала выставка к 75-летию поэта, проходившая 24 мая 2015 г. в выкупленных Фондом исторических помещениях⁴³⁷, лекции из цикла «Часть речи», спектакли и концерты, проходившие здесь же в 2017–2018 гг. Важной вехой в практической реализации проекта было появление новой организационной инициативы, расширение пространства и открытие частного музея, сохраняющего сотрудничество с Фондом и с музеем Ахматовой, в

⁴³⁵ Официальный адрес музея: «Полторы комнаты. Музей Иосифа Бродского», ул. Короленко, д. 14. URL: <https://brodsky.online> (дата обращения 04.05.2022).

⁴³⁶ Фонд создания музея Иосифа Бродского. Официальный сайт. URL: <https://brodskymuseum.com/> (дата обращения 04.05.2022).

⁴³⁷ Мильчик М. И. 75-летие И. Бродского. Выставка в квартире поэта // «Полторы комнаты Иосифа Бродского в фотографиях» / авт.-сост. М. И. Мильчик. Санкт-Петербург: Perlov design center 2020. С. 233–246; Архитектурная мастерская «Витрувий и сыновья». Арт-проекты. «Полторы комнаты» (2015). URL: <http://vitruvions.com> (дата обращения 04.05.2022).

котором находится постоянная экспозиция «Американский кабинет И. Бродского»⁴³⁸, собраны документальные и предметные фонды по персоналии поэта, осуществляются выставки и различные акции, посвященные его памяти. Все обстоятельства этой многосложной истории в наиболее значимых своих моментах представлены для более широкой аудитории их непосредственными участниками⁴³⁹. Поэтому, в силу объективных причин, они останутся за пределами данного исследования, также как и литературоведческие аспекты темы.

В то же время при представлении концепции нового проекта в публикациях, а также в кураторских экскурсиях и выступлениях в самом музее прозвучали очень важные позиции и были заявлены к публичному обсуждению сложные культурологические и музеологические понятия – аутентичность, музейное пространство, соотношение материального и нематериального планов в музейной интерпретации жизненного мира поэта, альтернативные формы взаимодействия с музейной аудиторией. Поэтому важно проанализировать экспериментальные позиции и конкретные решения, предлагаемые создателями музея И. А. Бродского, их внутреннюю логику, сопряжение с идеями современной музеологии. Необходимо начать дискуссию о том, в какой мере опыт новой музейной институции может быть интегрирован и как он может повлиять на развитие отечественных музейных практик.

Основу нового музея составляет память места, – локация Дома князя А. Д. Мурузи (1874–1879, архитектор А. С. Серебряков), его необычная для петербургской городской застройки неомавританская стилистика⁴⁴⁰, буржуазная роскошь богатого доходного дома и насыщен-

⁴³⁸ В 2021 г. экспозиция «Американский кабинет И. Бродского» в музее А. А. Ахматовой в Фонтанном доме была демонтирована. Вместо нее в конце 2021 г. в музее была создана новая постоянная экспозиция «Иосиф Бродский. Натюрморт».

⁴³⁹ Михаил Мильчик рассказал о будущем музее Иосифа Бродского. URL: <https://protect812.com/2018/02/20/milchik-o-muzee-brodskogo/> (дата обращения 04.05.2022); Открылся музей Иосифа Бродского в доме Мурузи. Каким он будет – рассказывает основатель Максим Левченко // Собака.ru. URL: <https://www.sobaka.ru/city/society/121929> (дата обращения 04.05.2022).; Наринская А. Комната, из которой он вышел. Через 25 лет после смерти Иосифа Бродского, наконец, можно попасть в его музей «Полторы комнаты» // Новая газета. 2021. № 9 (29 января). URL: <https://novayagazeta.ru/articles/2021/01/28/88919-komnata-iz-kotoroy-on-vyshel> (дата обращения 04.05.2022).

⁴⁴⁰ Воробьева Н. Н. Памятники испано-мавританского искусства собрания Государственного Эрмитажа в контексте русской культуры XIX века // Новое искусствоведение. 2020. № 2. С. 28–29.

ный культурный, прежде всего, литературный контекст⁴⁴¹. На этом фоне острее переживается трансформация Дома Мурузи в советский период, когда на месте респектабельных квартир, расположенных по фасадам, с их богатой художественной отделкой интерьеров, появилось коммунальное жилье. Квартиросъемщики принялись разгораживать внутренние анфилады, сбивать лепнину со стен, чтобы плотнее придвинуть к ним мебель, а главенство над всем приобрели новые, коммунальные пространства, – коридоры и кухни с побеленными и выкрашенными стенами, разделенными «горизонтальной полоской на уровне глаз»⁴⁴², такие же, как и в других жилых и общественных помещениях советского государства. Немногие сохранившиеся фрагменты внутреннего убранства в неомавританском стиле превратились в руину – «место встречи двух или более миров»⁴⁴³, – в котором при особом стечении обстоятельств могли возникнуть новые, значимые смыслы.

Так и случилось с комнатой, в которой жила семья И. А. Бродского, сохранившей значительную часть исторической отделки. Необычный облик этой комнаты был связан с тем, что она представляла собой часть анфилады некогда роскошной квартиры второго этажа, в неравных частях разделенную двойной аркой. Это пространство было зафиксировано и представлено как значимый культурный феномен дважды. 4 июня 1972 г., после отъезда И. Бродского в эмиграцию, М. И. Мильчик тщательно отснял меньшую часть разделенной комнаты, в которой обосновался сам поэт, попутно сделав и другие снимки в части, занятой его родителями – А. И. Бродским и М. М. Вольперт⁴⁴⁴. В 1985 г., через год после смерти отца, И. А. Бродским написано эссе «Полторы комнаты»⁴⁴⁵, в котором был осуществлен «пере-

⁴⁴¹ Кобак А. В., Лурье Л. Я. Дом Мурузи // «Полторы комнаты Иосифа Бродского в фотографиях» / авт.-сост. М. И. Мильчик. Санкт-Петербург: Perlov design center 2020. С. 21–37.

⁴⁴² Бродский И. А. Меньше единицы // Бродский И. А. Меньше единицы: эссе. Санкт-Петербург: Лениздат, Книжная лаборатория, 2020. 288 с. С. 14.

⁴⁴³ Соколов Б. Руина как граница культурных миров // Соколов Б. Библиотека научных работ. URL: <http://www.gardenhistory.ru/page.php?pageid=169> (дата обращения 09.05.2022).

⁴⁴⁴ Мильчик М. И. Отъезд 4 июня 1972 года // «Полторы комнаты Иосифа Бродского в фотографиях» / авт.-сост. М. И. Мильчик. Санкт-Петербург: Perlov design center 2020. С. 189–191.

⁴⁴⁵ Бродский И. А. Полторы комнаты. In a Room and a Half: эссе / пер. с англ. М. Немцова. Санкт-Петербург: Лениздат, Книжная лаборатория, 2020. 208 с.

вод» судьбы родителей и воспоминаний о совместном доме в иное культурное пространство, образованное посредством другого языка: «Для них это единственная возможность увидеть меня и Америку. А для меня – единственный способ увидеть их и нашу комнату»⁴⁴⁶; «Я пишу это по-английски потому, что хочу подарить им толику свободы; сколько именно – зависит от количества людей, желающих это прочесть»⁴⁴⁷.

Определение «полторы комнаты», данное в эссе, закрепилось за конкретным пространством в доме Мурузи, поэтому закономерно и то, что оно вошло в название нового музея. В то же время сам текст Бродского с открытием музея обрел дополнительное значение музейного «путеводителя», который прочитан еще до того, как посетитель приходит познакомиться с историческим местом. Особенно важно и по-своему уникально то, что текст И. А. Бродского, не только конкретные детали, но выраженная в нем персональная идея памяти, стали непосредственным источником для формирования концептуальных подходов к сохранению и представлению мемориального места; этот текст подкрепляется памятью близких друзей поэта, которые принимают участие в развитии музея. В целом перечисленные обстоятельства и подходы трудно определить термином «музеефикация», распространенным в отечественной музеологии. Скорее, в данном случае более подходящим будет разговор о «музеализации» в том смысле, который вкладывают в это понятие зарубежные музеологи: «создание пространства для чувственного показа «на границе с реальностью» [...] через обособление и деконтекстуализацию», «воображаемого пространства, несомненно, символического, но не обязательно нематериального»⁴⁴⁸.

На сайте открывшегося музея указано: «Основная концепция «Полтора комнат» – сохранение в них подлинной пустоты»⁴⁴⁹. Подход, который обозначают создатели музея, в целом не имеет прямых аналогов в музейной практике, где любая пустота, с которой

⁴⁴⁶ Бродский И. А. Полторы комнаты. С. 39.

⁴⁴⁷ Там же. С. 51.

⁴⁴⁸ Девалье А., Мересс Ф. Ключевые понятия музеологии. Москва: ИКОМ России, 2012. 104 с. С. 45.

⁴⁴⁹ «Полторы комнаты. Музей Иосифа Бродского». О проекте. URL: <https://brodsky.online/about/> (дата обращения 04.05.2021).

нередко начинается создание музея, стремится быть заполненной реальными предметами – мемориальными, или типологическими, при их недостатке дополняться воспроизведениями, а в некоторых случаях – ассоциативными объектами. Показ пустоты более связан с радикальными музыкальными формами, практиками перформанса и тотальных инсталляций, с отдельными экспериментальными выставочными проектами, которые происходили в искусстве XX в. и сегодня вдохновляют новых художников. Музеальным, специфичным по сравнению с художественными практиками, является само сопряжение понятий «пустота» и «подлинность», которое предлагают создатели музея «Полторы комнаты». Идея музеализации «подлинной пустоты» на первый взгляд выглядит абсолютно радикальным шагом, но в то же время она – во всяком случае в отношении «пустоты», – мотивирована как особым отношением к прошлому и к судьбе родительского дома, характерным для И. А. Бродского, так и особым значением этой категории в его поэзии⁴⁵⁰, что и определяют возможность данного решения.

В обосновании выбранной концепции сохраняемого и представляемого мемориального пространства создатели музея и на его сайте, и в поясняющих интервью приводят цитату из «Полтора комнаты». Этот фрагмент позволяет понять внутреннее напряжение текста Бродского и, в силу объективных жизненных и исторических причин, диссонантное состояние сохраняемой им памяти о покинутых в родном городе родителях и семейном доме: «их тела, одежда, телефон, ключ, наши пожитки, мебель, – пропало, их никогда не найдут, как будто в наши полторы комнаты угодила бомба. Не нейтронная – та, по крайней мере, оставляет нетронутой мебель, – а временная, которая раскалывает даже человеческую память. Дом стоит до сих пор, но внутри все вычищено, и в него въезжают оккупанты – новые жильцы, нет, войска: вот в чем польза временной бомбы. Ибо это – война времени»⁴⁵¹.

В данном случае «никогда не найдут» относится не столько к реальным обстоятельствам, которые не так сильно заботили поэта, но

⁴⁵⁰ Лосев Л. Щит Персея. Литературная биография Иосифа Бродского / Бродский И. Стихотворения и поэмы в 2 т. Т. 1. / вступ. статья, сост., подг. текста, примеч. Л. Лосева. Санкт-Петербург: Лениздат, Книжная лаборатория, 2017. С. 102–103.

⁴⁵¹ Бродский И. А. Полторы комнаты. С.179, 181.

всегда важны при создании музея. Некоторые вещи И. Бродского оказались сохранены близкими и друзьями и были переданы в музей Ахматовой, а также в Музей истории Санкт-Петербурга. Конечно, лишь часть из них непосредственно относится к «полутора комнатам»; эта коллекция более фрагментарна, чем комплекс вещей, переданных М. Соццани в музей Ахматовой из Саут-Хэдли, где и было написано эссе. Но и эти немногие предметы, представляющие жизнь поэта в родном городе, составляют сегодня возможный резерв для временной выдачи и участия в выставочных проектах нового музея. Важно то, что тексте «Полутора комнат» императив «никогда не найдут» более относится к смыслу предметов, к их внутреннему содержанию, которое также неразрывно связано с пустотой, продолжается в ней. «Она, – по мысли Ю. М. Лотмана, анализирувавшего этот аспект творчества поэта, – основа всего вещного мира, она содержится в вещах, составляет их сущность или – точнее – их абсолютный остаток. Именно благодаря пустоте вещь и не конечна»⁴⁵².

Переходы между материальностью и нематериальностью вещей, которые происходят в метафорах поэтического языка, «незавершимы» и «хотят продления»⁴⁵³. Этот опыт все более актуален сегодня, дематериализация культуры стала очевидным вызовом и в жизненном мире человека, и в мире культуры и музея. Развоплощение вещного мира обладает обратимостью: «Чем незримей вещь, тем оно верней,/ что она когда-то существовала/ на земле, и тем больше она – везде» (Римские элегии, XII)⁴⁵⁴. Этот важный элемент поэтики Бродского уже был использован в музейных проектах в музее А. Ахматовой, и в экспозиции-инсталляции «Американский кабинет Иосифа Бродского», и более всего в выставке «Иосиф Бродский. Метафора, которая близка» (2017)⁴⁵⁵, а также в игровом, театральном ключе – в инсталляции «Сохрани мою тень», размещенной на стене в саду Фонтанного дома

⁴⁵² Цит.по: Лосев Л. Щит Персея. С. 102.

⁴⁵³ Бродский И. Набережная неисцелимых. Санкт-Петербург: Лениздат, 2016. 192 с. С. 150.

⁴⁵⁴ Бродский И. А. Стихотворения и поэмы. В 2 т. Т. 2. Санкт-Петербург: Лениздат, Книжная лаборатория, 2017. С. 87.

⁴⁵⁵ Бородина И. П. Музейный предмет в литературном музее (на примере экспозиции «Американский кабинет Иосифа Бродского» в Государственном литературно-мемориальном музее Анны Ахматовой в Фонтанном доме) // Литературные музеи в контексте истории и культуры. Сб. статей. Москва: Литературный музей, 2019. С. 214–227.

осенью 2020 г. и в новой постоянной экспозиции «Иосиф Бродский. Натюрморт», открывшейся в музее Ахматовой в конце 2021 г. Возможно, новому музею придется искать свой подход к интерпретации мемориального вещного мира И. Бродского, свои формы его представления: одним из озвученных в связи с музеем предложений была идея временно разместить в комнате с эркером, соседней с комнатой Бродских в исторической коммунальной квартире, предметы из «Американского кабинета», тем самым создать игру и напряжение смыслов – сохранившееся пространство дома утратило свою вещьность, тогда как вещи из американского кабинета отъединились от своей изначальной локации и кочуют в новое пространство: «для общества в целом и каждого из его членов в частности было бы благоразумно разработать модели беспорядочной подвижности ([...] мобильных жилищ и смены места жительства), дабы физическому или метафизическому врагу труднее было взять вас на мушку»⁴⁵⁶.

Сын военного фотокорреспондента, деливший свое жизненное пространство в полукомнате за аркой с фотолабораторией отца, Бродский внимательно относится к соотношению памяти и фотографии. Память и процесс припоминания, в котором возникают фрагментарные образы, он уподоблял проявке отснятой пленки: «Не следует ожидать от памяти слишком многого; не стоит рассчитывать, что на пленке, отснятой в темноте, проявятся новые образы [...] но все равно можно упрекнуть пленку, снятую на свету жизни, за то, что в ней недостает кадров»⁴⁵⁷. В «Римских элегиях» фотография, словно фаюмский портрет, становится гарантом узнавания себя в инобытии: «Так задремывают в обнимку / с “лейкой”, чтоб, преломляя в линзе / сны, себя опознать по снимку, / очнувшись в более длинной жизни» (Римские элегии, V)⁴⁵⁸. Известно, что любое свое личное жизненное пространство И. А. Бродский украшал фотоснимками и репродукциями; этот факт, в свою очередь, зафиксирован в фотографиях его рабочего места. Фотография или сам процесс фотографирования в текстах Бродского могут стать фиксацией радикального экзистенциального опыта:

⁴⁵⁶ Бродский И. Профиль Клио. Бродский И. А. Похвала скуке: избр. эссе. Санкт-Петербург: Лениздат; Кн. лаборатория, 2016. С. 140.

⁴⁵⁷ Бродский. Полторы комнаты. С. 163.

⁴⁵⁸ Бродский И. А. Стихотворения и поэмы. В 2 т. Т. 2. Санкт-Петербург: Лениздат, Книжная лаборатория, 2017. С. 84.

таково воспоминание о снимке со сценой военной казни в «Набережной неисцелимых»⁴⁵⁹, а также финальная сцена из «Полтора комнат» – А. И. Бродский, фотографируя в Летнем саду, говорит смерти, отвечая на вопрос сына⁴⁶⁰.

Поэтому закономерно, что фотографии, и прежде всего, снимки М. И. Мильчика 4 июня 1972 г., зафиксировавшие сложные контекстуальные связи предметов в личном жизненном пространстве поэта, выступают в качестве основного источника для практик реконструкции во всех посвященных ему музейных и выставочных проектах. Впервые этот прием использовался в 1997 г. на временной выставке в тогда еще недавно открывшемся музее А. А. Ахматовой, где были представлены книжные полки и письменный стол, а также предметы, находившиеся на них, расставленные по порядку, зафиксированному на фотографиях. Эту выставку подробно описала и привела ее фотофиксацию в своем известном исследовании «Будущее ностальгии» С. Бойм⁴⁶¹. Во время первой выставки в доме Мурузи в 2015 г., организованной фондом создания музея И. Бродского совместно с музеем А. А. Ахматовой, была осуществлена попытка реконструкции исторического контекста мемориального места с помощью проекции фотографий интерьера на ткань, закрывавшую стены наподобие экрана⁴⁶².

В современном решении в 2020 г. видеопроекция осуществляется непосредственно на стены. Сегодня этот прием стал основным способом представления, или, скорее, обозначения, предметного наполнения, существовавшего в историческом пространстве. Его выразительность можно было бы объяснить словами С. Сонтаг: «фотографии могут быть более запоминающимися, чем движущиеся образы, потому что они – тонкие срезы времени, а не поток»⁴⁶³. Проекция, как временный прием, позволяет варьировать воспроизводимые снимки: в настоящее время таким дополнением является фотография, изображающая море,

⁴⁵⁹ Бродский И. Набережная неисцелимых. Санкт-Петербург: Лениздат; Команда А, 2016. 192 с. С. 142–143.

⁴⁶⁰ Бродский И. Полторы комнаты. С. 195, 197; Бойм С. С. 566.

⁴⁶¹ Бойм С. Полторы комнаты Иосифа Бродского // Бойм С. Будущее ностальгии. Москва: Новое литературное обозрение, 2019. С. 545–548.

⁴⁶² 75-летие Иосифа Бродского. Выставка в квартире поэта // «Полторы комнаты Иосифа Бродского в фотографиях» / автор-сост. М. И. Мильчик. Санкт-Петербург: Perlov design center, 2020. С. 240–241.

⁴⁶³ Сонтаг С. О фотографии. Москва: Ад Маргинем Пресс, 2015. С. 31.

которая проецируется на одну из стен, перекликаясь с темой воды как разделения и уподобления в «Полутора комнатах: «в том городе было слишком много рек и каналов»⁴⁶⁴, «Теперь мамы и папы нет уже в живых. Я стою на побережье Атлантики»⁴⁶⁵.

Анализируя методы показа «полутора комнат» в новом музее, необходимо также сказать о проведенных реставрационных работах, а точнее, о реконструкции, которая была осуществлена в историческом пространстве. Здесь вновь уместно вспомнить концепцию «подлинной пустоты», обозначенную создателями музея, и акцентировать внимание на первой части этого определения. На сайте музея о сути проделанной работы можно прочесть следующее: «В ходе реставрации все [...] более поздние слои были аккуратно сняты, и обнажилось настоящее»⁴⁶⁶. Опубликованные фотографии проходивших работ позволяют яснее представить себе суть процесса⁴⁶⁷. В данной ситуации кажется корректным говорить о применении одного из признанных методов реконструкции – анастилозе, – «возврате к прежнему состоянию»⁴⁶⁸, который воспринимается как «один из щадящих методов реконструктивного вмешательства в состояние памятника»⁴⁶⁹. В данном случае методика близка раскрытию сохранившихся (первоначальных, на определенную дату) элементов, используемому для исторических экстерьеров или интерьеров, а также при частичном раскрытии памятников живописи. Достоверность достигается, прежде всего, сохранностью *in situ*, которая и создает переживание аутентичности.

В то же время более радикальной трансформации оказалось подвержено пространство второй квартиры, приобретение которой позволило создать публичную зону музея и организовать постоянный доступ к историческим комнатам. Здесь помещение было расчищено до кирпичных стен, досок и дранки, сохранными оказались камин,

⁴⁶⁴ Бродский. Полторы комнаты. С. 11.

⁴⁶⁵ Там же.

⁴⁶⁶ «Полторы комнаты. Музей Иосифа Бродского». О проекте. URL: <https://brodsky.online/about/> (дата обращения 04.05.2022).

⁴⁶⁷ Реставрация «Полутора комнат» // «Полторы комнаты Иосифа Бродского в фотографиях» / авт.-сост. М. И. Мильчик. Санкт-Петербург: Perlov design center, 2020. С. 247–252.

⁴⁶⁸ Душкина Н. О. Историческая реконструкция: теория, реалии и фантомы // В фокусе наследия: сб. статей. Москва: Институт наследия, 2017. С. 219–241. С. 232.

⁴⁶⁹ Там же.

печи, отреставрированными или восполненными – распашные двери XIX в. «Все получилось честным, настоящим»⁴⁷⁰, – так прокомментировал итоги работы над данным пространством директор музея и владелец этого объекта М. Левченко. «Настоящим» в соответствии с присутствующим в культуре метамодерна восприятием старого и старинного как ветхого и руинированного; не скрывающим разрушающей силы времени, а потому «честным», т.е. аутентичным, вызывающим соответствующие эмоции посетителя. Этот подход, распространенный в современной урбанистике при приспособлении исторических зданий и интерьеров под размещение новых общественных пространств и лофтов, был достаточно радикально использован для создания креативной и демократичной атмосферы «третьего места» во входной и общественной зоне нового музея: «тут можно чувствовать себя как дома – налить кофе, взять книгу из библиотеки и почитать ее в кресле у камина»⁴⁷¹.

Тактичность такого решения обеспечена сотрудничеством музея с московским архитектором и художником Александром Бродским, который обладает богатым опытом работы с многослойными историческими объектами и их оригинальным авторским видением, что подтверждают, прежде всего, самые известные его работы «Ротонда» (2009) и «Cisterna» (2012). В собрании Государственного Русского музея находится известная инсталляция художника «Серое вещество» (1999, ГРМ), – ассамбляж объектов, вылепленных из необожженной глины, – непосредственно посвященная теме личной памяти.

Тонко продуманная корреляция объективных и субъективных пространств восприятия, сдержанность и парадоксальность выразительных средств, метафорический образ временности, обратимость художественных приемов, – все эти качества определяют сложный визуальный язык А. Бродского. В данном случае в публичной музейной зоне он активно использовал фанеру для строительства небольшого общественного пространства-форума, а также для музейной

⁴⁷⁰ Открылся музей Иосифа Бродского в доме Мурузи. Каким он будет – рассказывает основатель Максим Левченко // Собака.ru. URL: <https://www.sobaka.ru/city/society/121929> (дата обращения 04.05.2022).

⁴⁷¹ «Полторы комнаты. Музей Иосифа Бродского». О проекте. URL: <https://brodsky.online/about/> (дата обращения 04.05.2021).

мебели, в том числе для письменных столов, расположившихся у окон раскрытой анфилады, которые уподобляют общественной зоне музея одновременно личному кабинету и библиотеке, располагают к индивидуальному чтению. Расстановка столов вдоль окон акцентирует и направляет взгляд посетителя за пределы музея, делая городское пространство частью его своеобразного интерьера. Фанера как нейтральный материал, широко используемый в дизайне на стадии моделирования и здесь транслирующий чувство незавершенности и условности, дополняется насыщенными в своей фактуре и эмотивности винтажными вещами – мебелью, предметами исторической обстановки, книжными полками и самими книгами, которые концентрируют в себе теплоту материальности и при этом предназначены именно для чтения.

«Полторы комнаты. Музей Иосифа Бродского» может стать местом, в котором происходит не только представление и прочтение текстов поэта, но местом, открытым к другим текстам культуры. Представляется, что эта возможность позволит музею и его гибридным пространствам в будущем обращаться к различным творческим практикам и креативным формам современной культуры в форме временных проектов. Другим перспективным направлением представляется собирание контекста: тот путь изучения и осмысления биографии поэта, который, по наблюдению Л. Лосева «молчаливо принимал»⁴⁷² и сам Бродский: «жизнеописание поэта не обязательно объясняет стихи. Оно может говорить о взаимоотношениях его творчества с культурой его времени, [...] о том, как разнообразно реагировало общество на его произведения, об историческом процессе, в котором он вольно или невольно участвовал»⁴⁷³. В силу особой структуры музейного пространства здесь также свободно могут сочетаться как специальные проекты, так и локальные жесты: на стеллаже с книгами в общественной зоне музея сейчас можно взять полистать книгу У. Одена, и в то же время сборник стихов Олега Охупкина. В перспективе важной представляется возможность для нового музея стать инициатором процессов музееализации наследия неподцензурной литературы

⁴⁷² Лосев Л. Возможно ли жизнеописание поэта? // Лосев Л. Иосиф Бродский. Опыт литературной биографии. <https://www.litmir.me/br/?b=97623&p=2> (дата обращения 10.05.2022).

⁴⁷³ Там же.

1960–1970-х гг. и новой русской поэзии как значимой части петербургской культуры XX в.

Опыт музея «Полторы комнаты» невозможно повторить, не обесценив его, и делать этого совершенно не нужно. Однако, он становится еще одним примером плодотворной локальности, сайт-специфичности современных музейных проектов, которая приводит их к оригинальному выбору и преломлению в своем материале и в своей деятельности новых концептуальных идей, а также языка экспериментальных художественных практик. И в этой вариативности просматривается не просто новое свойство, но принципиальная особенность архитектуры современного музейного пространства.

Научное издание

А. Н. Балаш

Неформальная музеология

Музей и музейные практики в современной культуре

Верстка А. С. Шитовой
Дизайн обложки А. Н. Балаш
Выпускающий редактор А. С. Шитова

Подписано в печать 15.12.2022. Формат 60 x 90^{1/16}.
Усл. печ. л. 10. Уч.-изд. л. 10. Тир. 500 (1-й завод 1–120). Зак. 30515.
ФГБОУ ВО «Санкт-Петербургский гос. ин-т культуры»
191186, Санкт-Петербург, Дворцовая наб., 2. Тел. 8(812)318 97 16
Отпечатано с готового оригинал-макета в типографии
ООО «Первый издательско-полиграфический холдинг» (ООО Первый ИПХ)
194044, Санкт-Петербург, Б. Сампсониевский пр., д. 60, лит. У