


р а з н о г л а с и я



Музеи.  
Между цензурой  
и эффективностью

*№ 2*

Разногласия.  
Журнал общественной  
и художественной критики.  
№2: Музеи. Между цензурой  
и эффективностью.  
(Март 2016)

«Разногласия» – ежемесячное  
приложение к сайту Colta.ru.

## Содержание

Привилегии и метафизика в Третьяковской галерее ГЛЕБ НАПРЕЕНКО <i>Глеб Напреенко раскрывает тему второго номера «Разногласий» — «Музеи. Между цензурой и эффективностью» — на одном кейсе</i>	5
«Из энциклопедии музей превращается в презентационную площадку» АЛЕКСАНДР БИКБОВ ГЛЕБ НАПРЕЕНКО <i>Александр Бикбов объясняет Глебу Напреенко: за ура-патриотизмом в духе Мединского скрывается общемировой неолиберальный поворот</i>	18
Наш или турок? СЕРГЕЙ ГУСЬКОВ АЛЕКСАНДРА НОВОЖЕНОВА <i>Национальное против классового в музейной системе путинской эпохи</i>	35
Диалог превыше всего ТАТЬЯНА СОХАРЕВА <i>Потанинская программа не только делала музеи современными, но и определяла, что такое эта современность</i>	50
Победила ли «историческая Россия»? ИЛЬЯ БУДРАЙТСКИС ГЛЕБ НАПРЕЕНКО <i>Илья Будрайтскис рассказал Глебу Напреенко, как мы дошли до такого отношения к истории в российских музеях и на выставках и с каких пор Сталин оказался эффективным менеджером</i>	60

1937. Реконструкция АННА МИХАЙЛОВА <i>Государственный исторический музей дезинформирует посетителей об истории собственного здания</i>	75
Импорт/экспорт: тезисы о культурном самообеспечении АНДРЕЙ ШЕНТАЛЬ <i>Андрей Шенталь предлагает российским музеям преодолеть провинциальные комплексы — и объясняет, почему «Гараж» этому вовсе не способствует</i>	92
Музей современного искусства как позднекапиталистический ритуал: иконографический анализ КЭРОЛ ДАНКАН АЛЛАН УОЛЛАК <i>МоМА в Нью-Йорке — священный лабиринт, пронизанный взглядом Богини-матери</i>	107
Ключевые пункты музея: разговор в галерее АНДРЕА ФРЕЙЗЕР <i>Мужской туалет и музейный буфет как духовные скрепы. Критический перформанс Андреа Фрейзер</i>	136
Дневник марта БОРИС КЛЮШНИКОВ <i>Борис Ключников критикует второй номер «Разногласий» и анархизм, но хвалит Виталия Безпалова, который выставил патриотический триколор в сердце андеграунда</i>	166

# Привилегии и метафизика в Третьяковской галерее



Министр культуры РФ Владимир Мединский, вице-премьер РФ Ольга Голодец, советник президента РФ по культуре Владимир Толстой, президент РФ Владимир Путин и директор Третьяковской галереи Зельфира Трегулова на выставке Валентина Серова

*Глеб Напреенко раскрывает тему второго номера «Разногласий» — «Музеи. Между цензурой и эффективностью» — на одном кейсе*

Летом 2015 года в московском Мультимедиа Арт Музее прошла выставка «Норильский комбинат. 8 десятилетий». Незадолго до того компания «Норильский никель» стала попечителем музея. Вместе с директором музея Ольгой Свибловой, выразившей признательность компании за поддержку, выставку открывала Ольга Голодец, вице-премьер Российской Федерации.

**Голодец подчеркнула**, как важно сегодня для страны, что благотворительный фонд генерального директора «Норильского никеля» Владимира Потанина поддерживает не только музеи, но и социальные проекты, а также «успешно продолжа-

[http://www.aif.ru/culture/art/kak\\_plavilsya\\_metall\\_otkrylas\\_vystavka\\_ob\\_istorii\\_norilskogo\\_nikelya](http://www.aif.ru/culture/art/kak_plavilsya_metall_otkrylas_vystavka_ob_istorii_norilskogo_nikelya)

ет сегодня традиции уважения к истории, уважения к памяти, уважения к профессионализму».

Из уважения к истории стоит напомнить, что Голодец сама когда-то работала в «Норильском никеле»: в 2001—2008 годах она была заместителем по персоналу и социальной политике тогдашнего генерального директора компании Михаила Прохорова. После того как компанию возглавил новый директор Владимир Потанин, она ушла со своего поста вслед за Прохоровым, но в конфликтный период междуцарствия сумела провернуть операцию с негосударственным пенсионным фондом «Норникель», **обеспечив бывшим членам совета директоров фонда пожизненные ежемесячные пенсии 125—150 тысяч рублей, а себе самой — 200 тысяч**. Позднее, уже на государственных постах, Голодец руководила рядом непопулярных мер: слиянием московских школ на должности вице-мэра города в 2010—2011 годах и, уже как вице-премьер, — реорганизацией Российской академии наук. Тогда Голодец выступила с инициативой передачи имущества академии под управление Федерального агентства научных организаций, что многими было воспринято как **очередной подрыв российской науки во имя коммерции**.

Деятельность Голодец можно описать как сочетание неолиберальных мер, поощряющих конкуренцию и избавляющих государство от социальных обязательств, перекладываемых на плечи частных корпораций, и неоконсервативной патриотической идеологии, стремящейся обеспечить стабилизацию государства в новой социально-экономической конфигурации. (Подробнее о таком гибриде меркантилизма и неолиберализма, характерном для современной России, вы сможете прочесть в интервью социолога Александра Бикбова в этом номере «Разногласий».)

Но вернемся к отношениям Ольги Голодец с культурой. В октябре 2015 года она вместе с министром культуры Владимиром Мединским открыла выставку Валентина Серова в Третьяковской галерее на Крымском Валу, и министр тогда сказал, что эта экспозиция должна **«сломить тенденцию и "побить" посещаемость старого исторического здания Третьяковки»** — что позднее и произошло. Владимира Путина во время его нашумевшего визита на выставку, экскурсию по которой ему провела директор галереи Зельфира Трегулова, **сопровождали они же**: Мединский и Голодец.

Для Третьяковки, как и для «Норникеля», Голодец не со-

<http://comnarcon.com/568>

<http://www.lebedev.ru/ru/about2/483-vse-taki-ona-vertitsya.html>

<http://ria.ru/culture/20151006/1297919346.html>

[http://tvkultura.ru/article/show/article\\_id/147150/](http://tvkultura.ru/article/show/article_id/147150/)

всем чужая: в 2015 году после скандально резкого решения Мединского о смене директора галереи [советником нового директора Зельфиры Трегуловой стала дочь Голодец](#) Татьяна Мрдуляш.

С Зельфирой Трегуловой побеседовал Глеб Напреенко.

\*\*\*

— Можно ли обозначить какие-то новые идейные ориентиры в выставочной деятельности Третьяковской галереи сегодня?

— В [выставке Гелия Коржева](#) мы стремимся снять предвзятые клише и стереотипы, которые, к сожалению, в нашей стране очень живучи — причем стереотипы как левого, так и правого толка. Я стараюсь всегда воспринимать явления в их многогранности и не делить на черное и белое, на правых и левых, красных и белых. Выставки искусства второй половины XX века как раз будут направлены на то, чтобы посмотреть на это искусство вне политики и вне партийной принадлежности, непредвзято — посмотреть на все, что происходило, как на единый процесс.

Долгое время мы воспринимали искусство Советского Союза второй половины XX века в полярности официального/ неофициального. Но на самом деле, несмотря на существование железного занавеса, художественные процессы в СССР и в мире шли параллельно. Например, то, что вы увидите на выставке Коржева, становилось также сутью работ Люсьена Фрейда и Фрэнсиса Бэкона.

Не случайно мы делаем в следующем году выставку, посвященную оттепели. Это великий период, когда в культуре произошел переход от коллективного к индивидуальному сознанию, к праву на собственный внутренний мир и вынесению своих сложных раздумий вовне, в искусство. Коржев, как и Таир Салахов, чью выставку мы недавно закрыли, — плоды как раз этого перехода. И если снять идеологическую зашоренность нашего восприятия, то где у Салахова или Коржева пропаганда радостного труда советского человека? Нет ее! У Салахова — меланхолический взгляд на место человека в мире, у Коржева господствует трагическое переживание всемирной драмы.

Я мечтаю в 2018 году сделать ретроспективу Ильи Кабакова. Уже ведутся переговоры с другими институциями; пока эти переговоры не вышли на уровень договоренности, но желание мое очень сильно. Столь же важно было бы организовать и ретроспективу Михаила Рогинского.

<http://www.tretyakvgallery.ru/ru/museum/contact/>

<http://www.tretyakvgallery.ru/ru/calendar/exhibitions/exhibitions6136/>

— Как формировать тот объективный взгляд на искусство, о котором вы говорите?

— Важно не только что ты показываешь, важно, как ты показываешь. Выставка сегодня должна быть серьезным посланием, меседжем, который надо донести до зрителя. Нужно выстроить ее так, чтобы посетитель воспринимал это послание не через чтение экспликаций, но чтобы говорил сам набор работ, говорила вся архитектура выставки. Для оформления выставки Коржева мы пригласили архитектора Евгения Асса, и экспозиция выглядит невероятно современно. Я уверена, что у любого человека после просмотра этой выставки сформируется абсолютно определенное представление о том, что есть искусство, каково его место в нашей жизни. Нужно стремиться к эмоциональному потрясению, к постановке стереотипов под вопрос — это и есть интерпретация.

А следующая выставка в том же пространстве, выставка Айвазовского, — представьте себе — тоже с архитектурой Евгения Асса. Мое восприятие Айвазовского изменил Аниш Капур, обративший при посещении нашего музея внимание на картину «Черное море» — в самом деле, абсолютно беспредметную композицию. Капур сказал: это же абсолютная метафизика, ровно то, чем я занимаюсь! Весь Айвазовский — про могучую стихию, перед которой человек беспомощен, и это абсолютно современная и актуальная тема. Сегодня время быть объективными.

— И все же — что это за объективность — если сформули-



Василий Перов.  
Тройка. 1866

ровать кратко?

— Беспартийность. Право на свой взгляд. Поэтому мы и заняты поисками того, что интересно современному восприятию, современному сознанию.



— То есть вы пытаетесь создавать такие экспозиции, которые по-разному бы отвечали на запросы и восприятие того или иного зрителя?

— Да. И, например, на Серове это получилось. Для этого во всей выставке должна присутствовать пульсация творческой личности, творческой энергии. И на Серове посетители ее почувствовали.

— На сайте Третьяковской галереи в отчете о деятельно-



Илья Репин.  
Бурлаки  
на Волге.  
1873

сти Фонда поддержки музея за 2015 год указано, что фонд в прошлом году был реструктурирован и инвестировал в проекты галереи в четыре раза больше денег, чем в предыдущем году. Итак, в финансировании Третьяковской галереи увеличивается процент частных денег?

— Разумеется, увеличивается. Но увеличивается и процент того, что мы зарабатываем сами — в том числе за счет посещаемости. Общий процент доходов — около 40 процентов с учетом пожертвований — и не считая того, что пошло в фонд.

— Имеется ли тенденция к снижению значения государственного субсидирования?

— Мы все прекрасно понимаем, что государственные дотации сейчас снижаются, и нам еще в этом смысле повезло, так как мы — один из важнейших музеев России. Но впечатление, что раньше музеи делали свои проекты исключительно на государственные деньги, абсолютно ошибочно: почти все выставочные проекты делаются на привлеченные деньги. Выставки Серова и Коржева были организованы полностью на частные деньги. Разумеется, такие выставки приносят нам доход. Одновременно мы расширяем и другие доходные отрасли — например, открыли на том же Крымском Валу небольшой музейный магазин, который тоже приносит нам неплохой доход.

— **Стремление к повышению автономности учреждений культуры — это пожелание Министерства культуры?**

— Да, они в этом очень поддерживают музеи. И я давно пришла к выводу, что если у тебя есть что предложить спонсорам — проект резонансный или обреченный на успех (причем предложить правильным людям), — то вы найдете бюджет, даже несмотря на то что сейчас у многих компаний непростые времена. С Коржевым я пошла к Алексею Николаевичу Ананьеву (председателю совета директоров ОАО «Промсвязьбанк», основателю Института русского реалистического искусства. — Ред.), у которого потрясающее собрание картин Коржева — причем он, став главным спонсором выставки, разрешил выбрать из своей коллекции именно то, что подходило для нашей экспозиции.

— **И вы направляете полученные деньги на привлечение посетителей?**

— Да, потому что мы понимаем, что эти вложения нам вернуться — с новыми посетителями. При этом мы ввели бесплатные среды на Крымском Валу, бесплатные среды на выставках Салахова и Рокотова. Работа по привлечению людей в музеи имеет два смысловых уровня. Один — общегуманитарный, государственный: людям сегодня достаточно сложно жить, и музеи дают им ту психическую подпитку, которая позволяет им оставаться на плаву, дает им внутреннюю стабильность. Другой уровень смысла — наши посетители приносят тот доход, который мы можем направлять на то, чтобы привлечь их снова и снова и чтобы они провели здесь как можно больше времени: не только на выставке, но и на концерте, лекции, кинопоказе. Я очень горжусь тем, что мы запустили кинопрограмму — у нас есть редчайшая по нынешним временам возможность показа кино с пленок 16 и 35 мм.

— **Как вам и вашей команде удастся привлекать такие обширные частные инвестиции? Благодаря связям?**

— Я уже сказала: нужно, чтобы у тебя было что-то всерьез интересное, что предложить инвесторам. Да, важны связи — например, мои еще со времен работы в Музеях Кремля. Сохраняются хорошие отношения с нашими традиционными спонсорами: ВТБ и *British Petroleum*. И мы расширяем круг партнеров — поэтому нам важны сотрудники, которые имеют опыт общения с потенциальными спонсорами. Также нам важно привлекать молодых специалистов, способных решать новые задачи по развитию галереи, которые перед нами ставят

время. Я рада, что к нам приходят молодые профессионалы — и в выставочном деле, и в стратегическом развитии, и с пониманием музейного маркетинга. *(Здесь Трегулова имеет в виду, среди прочего, директора Фонда поддержки галереи Оксану Бондаренко и своего советника Татьяну Мрдуляш, занимающуюся главными вопросами развития, — эти подробности выпали из текста интервью при его заверке директором.)*

— **Что входит сейчас в понятие «развитие» для галерей?**

— Сейчас для нас главное — форма обращения со зрителями. Музей должен ориентироваться на тех, для кого он создан, и уделять огромное внимание интерпретации. Если раньше в музеи приходили зрители не менее образованные, чем часть наших специалистов, то сейчас ситуация иная...

Так как мы ориентируемся на будущее, нам важны молодые сотрудники, которые транслируют точку зрения нового поколения, — и то, как нужно передать этому поколению то национальное достояние, ту национальную идентичность, которая заключена в нашей галерее. Люди вашего поколения не будут читать 500-страничные книги, им нужна острая и точная подача материала — и тогда они тут же интересуются и включаются.

— **Планируется ли внутренняя реструктуризация галерей?**

— Разумеется. С нашей ориентацией на будущее мы должны развивать службу маркетинга, нам надо наращивать новые подразделения, связанные с фандрайзингом, с созданием системы базовой лояльности, бонусов и привилегий — что на Западе называется *membership*... Все это — абсолютно необходимые в современном музее элементы. Кроме того, мы будем стараться делать так, чтобы рабочий процесс становился более интенсивным и чтобы тот фонд заработной платы, который вряд ли в ближайшее время решительно изменится, более рационально распределялся между теми, кто реально готов работать и делает это с ощущением невероятного энтузиазма в связи с причастностью к реальным и живым процессам изменения. Для молодых людей сегодня это очень важно.

— **Сокращения сотрудников возможны?**

— Они неизбежны.

— **В научных отделах?**

— Мы пока только в начале пути, но поймите, что речь идет именно о рационализации, а не о каких-то массовых сокращениях. Возможно, будут сокращения и в каких-то технических службах; пока рано об этом говорить. Каждый раз так или

иначе будет идти речь о конкретном, индивидуальном случае, и так же внимательно мы будем подходить к набору новых кадров. Из кого выбирать, нам есть — уже выстроилась очередь из молодых людей, которые хотят у нас работать.

\*\*\*

В ответах Зельфиры Трегуловой на мои вопросы озвучиваются идеологемы и тенденции, которые будут раскрыты в других материалах этого номера «Разногласий». Демолитизация прошлого и осуждение «крайностей» (левого и правого, красного и белого) анализируются в интервью Ильи Будрайтскиса как орудия консервативной идеологии, характерные для российской музейной политики. В том же интервью вы сможете прочесть об идеологеме «объективного» суда над историей, который должен вестись именно из путинской эпохи.

Отказ от текстуальности и энциклопедичности во имя зрелищности и театральной силы впечатления — важная тенденция в современной общемировой трансформации музеев, как объясняет в своем интервью Александр Бикбов. Тот же Бикбов рассказывает о двойных целях современной культурной политики в России (о которых Трегулова говорит как об уровнях отношения к зрителю) — превратить культуру в средство политической и социальной стабилизации и повысить ее рентабельность.

О посещении музея как ритуале, примиряющем зрителя с его неудовлетворительной жизнью, можно будет прочесть в статье Кэрол Данкан и Аллана Уоллаха.

Про Третьяковскую галерею и другие музеи как производителей национальной идентичности и попросту национализма вы сможете прочесть в статье Сергея Гуськова и Александры Новоженовой.

Наконец, в тексте экскурсии художницы Андреа Фрейзер по Филадельфийскому художественному музею будут затро-



Валентин Серов.  
Солдатушки  
бравы  
ребятушки!  
Где же ваша  
слава.  
1905

нуты вопросы привилегий и деления на социальные классы в музее (о которых Трегулова говорит в связи с программами лояльности).

\*\*\*

В большинстве своем российские музеи, вопреки повсеместным заявлениям о своей открытости потребителям, не любят критики (кроме той, на которую у них уже заготовлен ответ) и воспринимают ее как порчу пиара. Например, за критические высказывания в адрес [политики директора «Гаража» Антона Белова](#) критик Анна Толстова была исключена из списка лиц, приглашаемых на открытия «гаражных» выставок. Особенно бессмысленной провозглашается критика, затрагивающая место институций в социальной и исторической ситуации, а обычный ответ-отмашка на такую критику гласит, что столь общие вопросы выходят за границы компетенции данной институции. Подобное разграничение компетенций закрепляет установившееся в обществе разделение власти и статус-кво. Мысль о необходимости сохранения существующих иерархий формулируют порой в виде заповеди «[нельзя кусать руку дающего](#)» — или, как объяснила [Зельфира Трегулова в интервью Илье Азару](#), «поскольку господин Мединский является моим прямым работодателем, я не комментирую ничего, связанное с ним».

Интеллигентная лояльность Трегуловой помимо высоких организаторских способностей, вероятно, была одной из причин ее нового назначения. Как сформулировал еще до своего увольнения Сергей Капков: «Новый руководитель галереи — человек очень системный, неконфликтный, человек, который может выстроить отношения и с городскими властями. ... Зельфира сможет вернуть былую славу так называемому новому зданию, потому что оно находится на стратегическом маршруте между парком Горького с музеем современного искусства “Гараж” и классическим зданием Третьяковской галереи. Мы планируем, что это будет большой музейный квартал. С прошлым руководством ГТГ нам не удалось договориться, чтобы сдвинуть дело с мертвой точки. Предыдущее руководство игнорировало все инициативы города». За выполнение «инициатив города» и взялась сразу новый директор.

При Трегуловой галерея стала более открытой — но открытой в первую очередь городским и федеральным властям и лишь во вторую (как следствие) — посетителям и медиа, с которыми все активнее работают пиар-службы. Это как раз

<http://www.kommersant.ru/doc/2036748>

<http://www.colta.ru/articles/art/59>

<https://meduza.io/feature/2016/03/15/ya-ne-vizhu-hudozhestvennoy-sostavlyayushey-v-aktsiyah-pavlenskogo>

то, чего не происходило в достаточной для властей мере при предыдущем директоре Ирине Лебедевой. Новый директор демонстративно порвала со слухами о коррупции в Третьяковке, ходившими ранее, в частности, вокруг экспертизы произведений (хотя с коррумпированной экспертизой боролась уже Лебедева): при Трегуловой отдел экспертизы упразднили, и был издан [приказ о запрете частной экспертизы сотрудника-](#)



Николай Касаткин. Сбор угля бедными на выработанной шахте

<https://rns.onLine/interviews/Zelfira-Tregulova-ob-ekonomike-Tretyakovki-2016-02-26/>

### [ми внутри галереи.](#)

Распахнувшаяся навстречу пожеланиям власти Третьяковка — показательный полигон реализации новой модели культурной политики со всей ее логичной прагматикой и противоречивой идеологией. Политически учреждения культуры в этой модели должны быть подконтрольны государственной власти. В случае Третьяковской галереи связь музея и властей становится почти семейной (я имею в виду Ольгу Голодец и Татьяну Мрдуляш). И если здесь можно говорить о коррупции, то уже общегосударственного, а не внутриинституционального уровня. На уровне идеологии тут требуются «объективность» и воздержанность от крайностей, консервативное уважение к опытным властям предрежающим и национальному достоянию — вся та лояльность, которую Трегулова продемонстрировала [своей выставкой «Романтический реализм»](#). Патриотическую риторику сопровождает риторика сострадания и благотворительной помощи обездоленным: искусство в музее как доступное утешение и поддержка для усталых и несчастных российских граждан.

Одновременно экономически от институций требуется быть все менее зависимыми от государства и все более привлекательными для платежеспособных посетителей и для

<http://www.colta.ru/articles/art/9440>

инвесторов. (Тут также многое зависит от связей — некоторые институции идут на гораздо более отчаянные шаги, как, например, ММСИ, где с 28 марта будет проходить отныне ежегодный коммерческий фестиваль Art up Art in — «попытка найти точки соприкосновения между искусством XX—XXI веков и визуальной философией известных на российском рынке компаний».) Здесь уже нет места состраданию: вместо него говорят о рационализации и эффективности как разумных объяснениях сокращения штата сотрудников. Озвучивается уже не столько патриотическая повестка, сколько идея отставания от мировых тенденций музейного дела, которые надо срочными темпами перенимать и осваивать. Не к месту тут и разговоры об уважении к старшим: вы устарели — пора омолаживаться! (О провинциальном и колониальном самосознании передовых российских институций вы сможете прочесть в тексте Андрея Шенталя в этом номере.)

Все эти противоречивые ноты идеологии — преклонение перед национальной мудростью и восторг перед модернизированной молодостью, сострадательность перед движниками и жесткость экономической оптимизации — прозвучали в моей беседе с Зельфирой Трегуловой, приведенной выше в сокращенном виде.

Как указала Трегулова, развитием музея занимается в первую очередь ее советник Татьяна Мрдуляш. Если сосредоточиться на изменениях во внутреннем устройстве Третьяковки, можно кратко суммировать происходящие перемены так: повышается доходность галереи, но фонд заработной платы сильно не увеличивается. Нарращиваются универсальные подразделения любой капиталистической институции культуры, связанные с пиаром, маркетингом и фандрайзингом и призванные обеспечить производство и посещаемость ярких, привлекательных мероприятий. Но реструктуризация и сокращения грозят техническим и (sic!) научным отделам.

Татьяна Мрдуляш была секретарем состоявшегося летом 2015 года [Конкурса на разработку концепции развития Третьяковской галереи и программы ее реализации](#). Организатором конкурса выступила Оксана Бондаренко, директор Фонда поддержки галереи, а консультантом — Наталья Сергиевская, заместитель генерального директора по развитию Политехнического музея. Татьяна Мрдуляш до того также работала в Политехническом — где тоже была советником директора. В конкурсе победили две иностранные компании

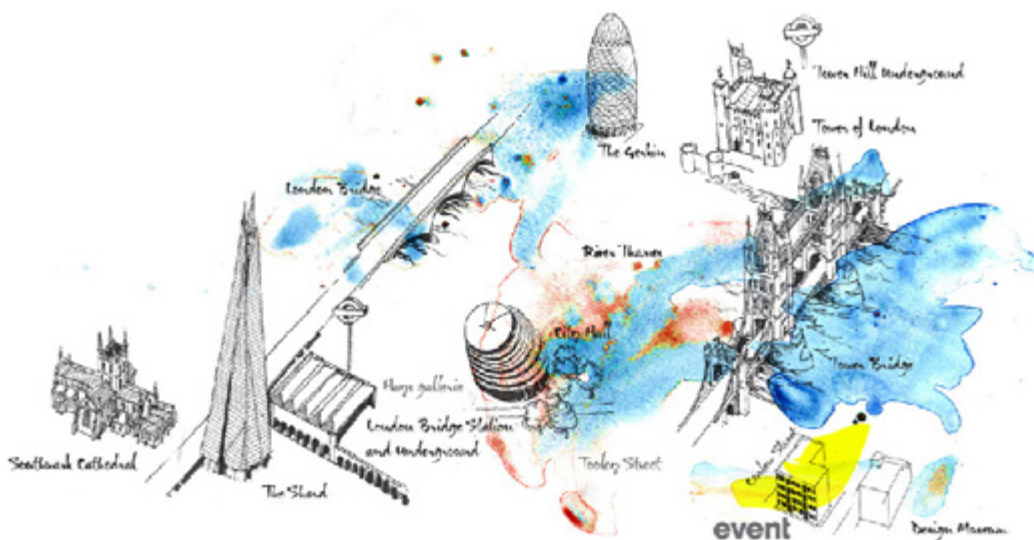
<http://www.tretyakovgallery.ru/ru/museum/news/5849/>

<http://www.eventcomm.com/work/polytechnic-museum-moscow#.VvHCGOKLIU>

— **Event Communications и AEA Consulting**. Первая из них, британская Event Communications, до того, в 2010 году, выиграла конкурс на аналогичную **модернизацию Политехнического музея**.

Как бы ни понимать историю с Event Communications, в любом случае она о том, как одна и та же иностранная компания может разрабатывать проекты музеев совершенно разной специфики, опираясь на очень ограниченный круг сотрудников этих музеев, в случае Третьяковки — в основном на Татьяну Мрдуляш, очевидно, далекую от научной деятельности.

Мы видим здесь примат универсальной менеджерской и управленческой логики над научной спецификой того



Карта Лондона с указанием расположения офиса компании Event communications

или иного музея и одновременно интерфейса потребления над спецификой производства — короче говоря, формы над содержанием. Думается, предпринимаемыми мерами — обилием интересных мероприятий, зрелищностью подачи, дружелюбным интерфейсом — Третьяковке действительно удастся произвести большое количество довольных потребителей культуры. Возможно, мы откроем таких потребителей в самих себе — или станем производителями культурных услуг в этом музее. Но, может быть, стоит задуматься, за счет чего достигается такая модернизация в современных российских условиях? В какие общественные отношения погружено то, что выглядит объективным улучшением, то, что считается нелепым критиковать?

\*\*\*

Ситуация по-своему символическая. Пока старшее поколение постсоветской элиты в лице Ольги Голодец проводит непопуляр-



ные решения социальных вопросов в жизнь, младшее в лице Татьяны Мрдуляш занимается, кажется, несомненным добром: обустривает и модернизирует культуру — а также поддерживает благотворительность и Навального. Расхваленный Ольгой Голодец на открытии выставки о «Норникеле» фонд Потанина также поощряет филантропию. (О музейной программе этого фонда читайте в статье Татьяны Сохаревой.) Удивительно, насколько это связанные вещи — прославление благотворительности и прославление конкурентности и инициативности, поддержка волонтерских программ и повышение эффективности труда... И как часто эти идеи исходят именно от богатых представителей элиты. Кажется, это то, что описывают как капитализм — уже не «дикий» капитализм российских 1990-х, а зрелый и нормализованный. Капитализм второго поколения.

Казалось бы, при чем здесь искусство? Входят ли пенсия вице-премьера РФ, слияние школ, резкие меры министра культуры, благотворительность или деятельность компании Event Communications в мою компетенцию как искусствоведа? Уверен, что да — если не сводить искусство к «метафизике», «эмоциональному потрясению» или «трагическому переживанию всемирной драмы».

<http://www.ehands.ru/about/board/mrdulyash-tatyana/>

<https://www.facebook.com/photo.php?fbid=4465551376625&set=t.1824995698&type=3&th eater>

# «Из энциклопедии музей превращается в презентационную площадку»



*Социолог Александр Бикбов объясняет  
Глебу Напреенко: за ура-патриотизмом  
в духе Мединского скрывается общемировой  
неолиберальный поворот*

— Сейчас риторика маркетинга и менеджмента стала в работе культурных институций в России нормативной, и в ответ уже возникает ироническая реакция раздражения. Но насколько за такой повсеместностью риторики об инновации, интердисциплинарности, интерактивности, эффективности стоят реальные перемены?

— Перемены серьезны. Но давайте начнем с не очень серьезного. При взгляде на отчеты российских культурных институций можно нередко обнаружить усилия по мимикрии. Это особенно характерно для периферийных и региональных институций,

поскольку императив нового менеджмента нередко «спускается» к ним без дополнительных пояснений и поддержки. Поэтому в стратегиях и отчетах некоторых региональных музеев, например, маркетинговые и пиар-акции, проводимые на базе музея, могут включать встречи с ветеранами ВОВ и детьми.



То есть целый ряд мероприятий советской музейной модели просто подводится под коммерческие категории. В 1970-е была позднесоветская мимикрия, в 1990-е — демократическая, сегодня — подобная коммерческая.

Это относится не только к России. На публичной презентации культурной стратегии первого постреволюционного Министерства культуры Украины диалог шел между представителями ведущих британских музеев, продвигавших тонкие маркетинговые стратегии, которыми они пользуются, чтобы охватывать новые аудитории, и работниками постсоветских культурных институций, перекодирующих свою гуманитарную миссию на язык маркетинга. Так, директор одной из армянских институций рассказывал о киноклубе в стенах музея, где плата за сеанс ощутимо ниже, чем в городских кинотеатрах. То есть в постсоветском пространстве конфликтующие модели работы с публикой могут восприниматься как совместимые ответы на императивы публичного спроса и коммерческой рентабельности.

Ситуация иная в ведущих институциях, флагманах реформ, где изменения более ощутимы. Почти обязательным пунктом в рамках новой доктрины стало облегчение доступа к музейному пространству для людей с ограниченными возможностями: установка спецпандусов, надписи шрифтом Брайля... Кроме того, универсальным ключом к новым аудиториям признана виртуализация: продажа билетов онлайн, виртуальный гид по

музею, обновляемый раздел новостей на сайте институции. Все это — попытки минимальными затратами ответить на требование меняться.

Но ряд музеев идет еще дальше, и чем более серьезна и весома коллекция музея, чем выше его ранг в государственной или региональной иерархии, тем более ощутимы перемены

«

## Приоритетной публикой становятся зрители исторических блокбастеров.

»

в его работе. После двух десятилетий успешного сопротивления институции всерьез озаботились цифрами посещаемости, доходами от сувениров и даже комфортом посещения для разных типов публики. Возвращаясь к региональным музеям: музеи в Сургуте, Тольятти и некоторых других городах проводят исследования аудитории, в том числе чтобы выяснить, насколько посетителям комфортно пребывание в музейном пространстве. Но изменения затронули не только интерфейс работы с публикой: еще более серьезные перемены происходят во внутреннем управлении институциями. Работников переводят на разновидность эффективного трудового контракта, где часть зарплаты зависит от участия в мероприятиях нового типа, организации тематических выставок, привлечении новой публики. Средний срок, на который заключаются трудовые договоры, сокращается. С директорами, выступающими за сохранение некоммерческой миссии музеев, просто не возобновляют договоры.

**— Какое понимание задач музея становится теперь господствующим?**

— Прежде всего, из энциклопедии культурной памяти музей превращается в презентационную площадку, на которой регулярно проводятся единичные тематические мероприятия.

Статус музея как институции, близкой библиотеке или архиву, сменяется статусом центра по предоставлению культурных и зрелищных услуг. Это общемировой сдвиг, который с конца 2000-х утверждается и в российской музейной политике. Он основан на переходе от демонстрации публике фондов, наибо-



лее представительных для того или иного исторического периода, явления или направления, к проведению «уникальных» привлекательных событий, в отношении которых основная коллекция выступает скорее фоном. В результате изменяются структура и назначение самого музейного пространства.

Я поясню это на сравнении двух экспозиций. В 1996 году на выставке «Золото Трои» в Пушкинском музее экспонаты были представлены в первую очередь как произведения искусства, часть культурной памяти, и сопровождалась большими дидактическими панно, посвященными биографии Шлимана, истории его открытия и т.д. Даже расположение основных экспозиционных витрин на уровне пояса и их насыщенность предметами воспроизводили логику перелистывания гигантской книги. В свою очередь, на выставке 2010 года в Историческом музее, посвященной Помпеям, были выстроены специальные декорации с колоннами, которые превращали залы в разновидность театральной или кинематографической сцены, где была представлена не коллекция, а самые впечатляющие, яркие артефакты. Визуально в залах доминировали витрины в человеческий рост, экспонирующие один объект. Выставка, посвященная Трое, воспроизводила модель культурного архива, экспозиция, посвященная Помпеям, следовала модели развлекательного киноповествования, которое превращает исторические события в необременительный спектакль.

Пример совершенно иного рода: несколько лет назад тематический музей «Пресня», где представлена история российских революций, отвел зал парадной выставке о российском спецназе. Очевидная смысловая коллизия была проигнорирована руководством музея во имя более высоких целей: внешне-го партнерства и спонсорства.

Найденный музеем «Пресня» спонсор — единичный пример. Однако само присутствие силовых ведомств в музее оказывается вопросом столь же стратегическим, сколь и пополнение фондов. В конце прошлого года источником дальнейших изменений в музейном пространстве могла стать уже даже не новая модель культурного менеджмента, а реформа МВД. Всех полицейских, охраняющих музейные помещения и произведения искусства, предполагалось заменить работниками частных охранных предприятий. То есть сделать то, что уже давно сделано в аэропортах: перед пересечением государственной границы багаж пассажиров досматривают сотрудники не государственных, а частных служб безопасности. Директора крупных музеев крайне обеспокоенно отреагировали на эту инициати-

«

**Всякому имеющему  
дастся и приумножится,  
а у неимеющего отнимется  
и то, что имеет.**

»

ву, по-видимому, добившись ее приостановки. Но сама попытка очень показательна, позволяя понять логику реформы, которая затронула не одни музеи, но весь культурный и государственный сектор. Полиция охраняла музейные ценности как государственное и народное достояние начиная с раннесоветского времени. Культурный порядок в пространстве музея был неотделим от общественного порядка. Сейчас в желании сократить нерентабельные расходы государство стремится уступить свою привилегию сохранения инертной материи культурных арте-

фактов исполнителям, которые назначают меньшую цену за свои услуги. Вызванные этим сдвиги в музейном пространстве не просто отражают новую модель государственного управления. Они вносят свой вклад в метаморфозы самого государства, которое будет представлять уже не хранителем культурного наследия, а просто самым крупным спонсором.

Итак, главными в музее становятся зрелищность и привлекательность для новых аудиторий, а приоритетной публикой — уже не ценители, историки искусств или внимательные читатели учебников истории в средней школе, а, скорее, зрители исторических блокбастеров. И требование больше зарабатывать на публике, одновременно экономя на охране или даже отоплении, сказывается на музейном пространстве не менее ощутимо, чем императивы новых форм коммуникации с аудиторией.

— Откуда исходит императив на такую перестройку музея?

— Еще в 1960-е годы в экспертных докладах ОЭСР был озвучен тезис о неоправданности национальных бюджетных расходов на образование, медицину, культуру. Экспертизы ОЭСР рекомендовали коммерциализацию этих секторов: превращение культурных институций в эффективные организации, которые возвращали бы деньги в государственный бюджет не за счет налогов, а из кошелька семей, пользующихся их услугами. В тот момент это было лишь одно из экспертных течений, и целый ряд глобальных факторов, в том числе технологический скачок и рост производительности труда, позволял не воспринимать такие рекомендации как необходимые. В 1990-е годы к власти в Европе и России разными путями приходят сторонники именно такого взгляда на культуру и социальный сектор. Если в российском обществе они оправдывают такой подход экономической необходимостью — распадом прежней культурной и политической инфраструктуры, то в европейских обществах это историческая победа фракции либеральных консерваторов, которые стремятся рентабилизировать само госуправление. В обоих случаях один из ключевых императивов, стоящих за реформой культурной сферы, сохраняет примерно то звучание, которое он получил еще в экспертных материалах ОЭСР в 1960-е. А именно: нужно сделать нерентабельную культуру, образование и медицину более рентабельными.

Для большинства институций, начиная с образовательных, первые столкновения с этим требованием всегда травматичны. Это справедливо и для культурной миссии институций, и для

субъективности их работников, и отчасти для публики, которая сформирована в иных условиях, например, в понимании того, что музеи финансируются за счет наших налогов, а не за счет дополнительных сборов из кармана семей. В музейной сфере, в образовании и медицине, даже в министерствах работники, которые были носителями этоса общественной и государственной гуманитарной миссии, восприняли смену модели и даже риторики как вызов своей идентичности. Это конфликт с миссией просвещения, установления исторической истины, которое возможно, прежде всего, в результате исследовательской работы. И здесь снова можно увидеть ясную связь между прежней моделью культурной политики и представлением о музее, библиотеке или университете как об архиве лучших достижений человечества, организованном энциклопедически, иерархически и знакомящем с этими достижениями каждое новое поколение. Напряженность и дебаты между неолиберальными менеджерами-управленцами и работниками культуры — миссионерами были неизбежны. Наиболее яркий пример подобного рода в России — многолетняя дискуссия о реформе университетов.



За прошедшие годы в подобных дискуссиях с разных сторон прозвучало множество аргументов, как повторяющихся от страны к стране, так и отсылающих к российскому «особому пути». Я коротко остановлюсь на главном — об исторической неизбежности таких реформ. На самом деле, модель неолиберального менеджмента реализуется во всем мире не потому, что служит единственным ответом на «естественный» коллапс государства социального благоденствия. Историческая логика событий здесь обратная. В 1990-х сторонники коммерче-



ских реформ сделали необычайно много, чтобы убедить всех, и прежде всего правительства, в необоснованности самой модели социального государства. Уверенность в наличии иных, «волшебных» рецептов сыграла роль самоосуществляющегося пророчества. Реформы продолжают уже не первое десятилетие, но ни в одном из обществ вы почти никогда не встретите серьезной государственной экспертизы уже достигнутых результатов и возникающих издержек. Императив

«

## Правительство желает сделать всех предприимчивыми по принуждению.

»

реформаторов нередко звучит так: главное — продолжать, не допуская возврата к социальному государству, которое плодит лентяев и иждивенцев. То есть новый культурный менеджмент — и, в частности, музейная реформа — уходит корнями в фундаментальный исторический конфликт социальных и политических моделей. В России критика нерентабельности культуры тесно связана с антисоциальной риторикой преодоления советского иждивенчества, и эту линию легко проследить от экономических реформ начала 1990-х до реформ науки и культуры в 2000-х. В этом смысле советское все еще остается референтной фигурой в государственном управлении культурой — как негативная константа. Для европейских госменеджеров такой негативной референцией выступает государство всеобщего благоденствия.

— **Министр культуры Владимир Мединский — не только неоконсерватор, но и неплохой пример неолиберального управленца, не так ли?**

— Верно. Нередко Владимира Мединского описывают исключительно как консерватора, мракобеса, даже сталиниста, который вламывается в двери культурных институций, только

чтобы затянуть их в темное прошлое. И часто за его крайне неприязненными высказываниями о современном искусстве или документальном театре остаются незамеченными абсолютно интернациональные, ультрасовременные, ясно сформулированные менеджерские мотивы. В деятельности Министерства культуры эти мотивы — не просто формы риторики, а вполне осязаемые административные решения.

Например, по итогам учета посещаемости культурных институций, в частности, театров и музеев наиболее посещаемые из них премируются дополнительно. Это происходит на фоне общего сокращения бюджетных расходов, когда финансирование менее успешных срезается еще сильнее, а наиболее рентабельные театры получают на пять-семь процентов больше. Министерство культуры выступает исполнителем закона из евангельской притчи (закон Матфея): «всякому имеющему дастся и приумножится, а у неимеющего отнимется и то, что имеет». В результате, вступая на территорию неолиберальной политики, министерство запускает в театральном секторе дарвинистскую борьбу за выживание.

Другой пример. Уже в 1990-е в российском кинематографе возникли частные или частно-государственные компании, которые занимались продюсированием и производством коммерческого кино. Несмотря на непрерывную кризисную риторику, выход на массовую аудиторию в коммерческом сегменте киноиндустрии не был непреодолимой проблемой. Потому в самых разных кабинетах, включая министерские, тогда же обсуждалась идея о государственной поддержке кино, ориентированной на некоммерческий сектор, на производство российских арт-проектов. Но с утверждением неолиберальной модели эта идея была погребена под могильным камнем социального государства. Моделью государственных субсидий стал тот же закон из евангельской притчи: производителям, кто зарабатывает много, мы дадим еще больше, а тот, кто не зарабатывает, естественным образом должен исчезнуть.

Здесь нужно отметить, что министр Мединский не сводит этот закон лишь к финансам. Та же логика в равной мере распространяется на символическую экономику престижа. Если режиссер уже является обладателем международных призов, ему с большей готовностью выделяют средства для съемок нового фильма, что, в свою очередь, может отзываться ростом кассовых сборов или работать как реклама страны.

Здесь происходит абсолютизация конкурентных отно-

шений, которые всегда присутствуют в культурном секторе: в художественном, научном, литературном мирах. Неолиберальная политика культуры намеренно форсирует дисбаланс в этих мирах, закрепляя и усиливая «естественные» неравенства. Предшествующие неолиберализму эксперименты в сфере



культурной политики опирались на попытки сгладить эффекты неравенства и обеспечить возможностями творчества и ресурсами культуры тех, кто не попадал на верх иерархий. Новый менеджмент сознательно ориентирован на уже существующую стратификацию в культуре или пытается переиграть ее в пользу тех, кто обеспечен близостью к власти как одним из решающих ресурсов всеобщей конкуренции.

— Про музеи можно сказать то же самое: мы видим процветание крупных музеев и приход в упадок не востребуемых, например, краеведческих музеев в провинции. И нельзя представить себе сейчас частичную передачу коллекций Третьяковки или Эрмитажа в провинциальные музеи — а именно это происходило в XX веке.

— Возможно даже движение в обратном направлении. С этой точки зрения показательна история Пермского художественного музея, где хранится знаменитая коллекция деревянной скульптуры, «пермских богов». На 2015 год намечалась передача здания музея РПЦ. Одно из решений по сохранению коллекции, которое обсуждалось в начале 2010-х, было следующим: коллекция выезжает на временную экспозицию в один из центральных московских музеев и, когда здание будет передано церкви, «просто» остается в Москве. Упомянув об охране музеев, я сказал, что государство желает расстаться с ролью гаранта сохранности коллекций. На деле, когда оно перестает высту-

пать гарантом самого существования музеев, выполняющих в том числе «идейно-воспитательные» функции, неолиберальная культурная политика демонстрирует одно из самых глубоких своих противоречий. За фасадом автономии учреждений обнаруживаются не региональное развитие и демократизация доступа к культуре, а централизация и сверхселективность в отношении культурных ресурсов.

— Многие жалуются, что политика Мединского привела музейные институции во взвинченное, истерическое состояние — конкуренция внутри институций, конкуренция с другими институциями...

— Это показывает, что традиционалистская риторика становится лишь своеобразным прикрытием ультралиберального подхода к культуре. Министерство образования критикуют за схожие меры в отношении университетов, которые вовлекаются в пространство всеобщей конкуренции, в первую очередь конкуренции за абитуриентов и показатели в международных рейтингах. Но, в отличие от Владимира Мединского, министр

«

## Основой новой концепции культурной политики в Голландии послужили стратегии компаний мобильной связи.

»

образования Дмитрий Ливанов не выступает с неотрадиционалистскими заявлениями. Поэтому действия Министерства образования воспринимаются в совершенно иной оптике. Сегодня в преподавательской среде гораздо более ясный консенсус о том, что образовательный сектор подвергается коммерческой реформе, что это попытка ультралиберальной модернизации, дестабилизации условий труда и найма. Критика таких мер

министерства преподавателями нередко рефлексивная и адресная. Неотрадиционалистские мотивы в работе Министерства образования прослеживаются разве что при попытках введения уроков патриотического и религиозного воспитания.

В оценках культурной политики, например, часто недостает элементарного научного позитивизма. И разрыв в восприятии государственной политики образования, с одной стороны, и культуры — с другой представляется мне весьма опасным. Культурные деятели, работающие в литературе, СМИ, театре, сплачиваются в борьбе против неотрадиционализма, в том числе из элементарного чувства самосохранения, и не замечают, что одновременно с этим происходит точно такая же коммерциализация и дестабилизация условий труда в сфере культуры, как и в социальном секторе. В перспективе ближайших лет это может привести к тому, что возникнут две не принимающие, не слышащие друг друга культуры. Культура в широком смысле художественная, носители которой будут выступать за право на творчество и самовыражение, не замечая галопирующей коммерциализации своих институций и условий труда; и культура преподавателей, ученых, медиков, которые в тех же самых условиях будут говорить на языке социальных издержек и профсоюзных требований. Без взаимопонимания между ними не будет общекультурной межпрофессиональной солидарности. Не будет возможна, например, сколько-нибудь серьезная кампания против дальнейшей коммерциализации всего бюджетного сектора.

— Как уживается желание Мединского напрямую управлять ключевыми институциями со стремлением снять с себя социальные обязательства? Вроде того, что **он устроил в Государственном институте искусствознания?**

— Ключевой лозунг такой комбинации — «эффективность». Во взгляде из министерских кабинетов на культурных работников последние нередко предстают отсталыми иждивенцами, которые не только не владеют новыми техниками управления, в том числе управления собой на рынке культурных услуг, но и просто не желают меняться. И наиболее заметной, наиболее нервной реакцией на такую «отсталость» становятся своеобразные поездки Петра Первого по боярам: чтобы они стриглись, мылись и занимались потребно торговлей с госзаказом.

Однако «ручное управление» — конечно, не единственный механизм реформ. Предполагается, что культурные институции должны выстраивать сеть партнерских связей, действуя по

[http://pstgu.ru/  
news/smi/2012/12/  
14/41855/](http://pstgu.ru/news/smi/2012/12/14/41855/)

образцу предпринимателей. Проблема здесь в том, что правительство реформаторов желает сделать всех предприимчивыми по принуждению. Другая проблема: культура и образование, как и медицина с наукой, — рынки, где оценить рентабельность можно лишь на длительных циклах и скорее в отношении всего общества. Поэтому государству следует выступать гарантом при построении новых партнерских сетей, особенно когда правительство сокращает бюджеты культуры.

Поясню. Перевод ранее государственных бюджетных институций в новый рыночный формат не может обойти целой цепочки профессиональных и правовых опосредований, которые в российской культурной сфере выстроены крайне редко. Директор очень крупного музея, имеющий прямой контакт с чиновником высшего ранга или с министром, может вступать во взаимодействие со спонсором музея в кабинете этого чиновника. В этом случае чиновник выступает гарантом нового партнерства. Требуется несколько лет, чтобы доверие внешних партнеров стало доступно музею напрямую. Но в большинстве случаев, когда посредничество чиновников отсутствует или неустойчиво, подобная связь со спонсорами находится в зоне высокой рискованной турбулентности. И то, что необходимые,



но отсутствующие цепочки опосредований пытаются преодолеть путем начальственного разноса, свидетельствует как раз о том, что в самом министерстве нет ясного понимания, какова должна быть технология их выстраивания. Если это непонимание сохраняется, то ситуативная, временная мера прямого давления рискует превратиться в постоянную форму воздействия на «отстающие» культурные институции, которая будет сосуществовать с механизмом финансового регулирования

отношений с более успешными. История с «неэффективными вузами» и попытками их реформ и ликвидации — наглядный пример того, как это работает — или, точнее, не работает.  
— Каким музеям полезна новая политика эффективности в области культуры, а каким вредна?

«

## Культура служит закреплению населения на территории России.

»

— Чтобы ответить на этот вопрос, нужно снова обратиться к субъективности культурных работников и дирекции. В случае, если их этосу и профессиональным интересам отвечают расширение аудитории и тематическая экспансия, они, скорее всего, умеют воспользоваться инструментами, которые включены в пакет реформ. К ним относится, например, серия тематически не связанных мероприятий с внешними партнерами или исследование своей аудитории. То есть у тех, кто хотел бы что-то изменить, например, повернуть музей, библиотеку, архив лицом к публике, предложенные инструменты могут оставлять впечатление новых возможностей. Нетрудно представить или даже найти музей, например, техники, который активно тестирует эту модель, — как московский Политехнический. Музеи техники в силу особенностей своего предмета могут относительно легко обеспечить искомую интерактивность, событийность, интерес со стороны детей, молодых семей, ищущих культурного досуга, и так далее.

Но целый ряд музеев, скорее всего, будет испытывать куда более ощутимые трудности перед лицом подобных императивов. Например, краеведческие музеи, дизайн которых изначально отвечал идеологическим задачам. Когда таким музеям резко сокращают государственное финансирование, они обречены на мимикрию или непрофильную активность. Учитывая историю их создания, по сути, это историческое предательство со стороны государства.

При этом нужно понимать, что неолиберальная модель,

оперирующая языком коммерции, вовсе не препятствует повторному внедрению в музейное пространство, например, ура-патриотических тем. С технической точки зрения эти темы становятся предметом «нейтрального» коммерческого заказа и партнерства, а экспозиционные площадки, которые берутся их реализовать, размывают свою тематическую специализацию. В этих условиях музеи имеют все шансы последовать за московским Манежем как площадкой, которая может принимать у себя и выставку мэтра советского андеграунда Эрика Булатова или Московскую биеннале, и экспозицию, прославляющую царскую династию. Здесь культурная институция выступает реципиентом финансовых ресурсов, которые она получает от нескольких ситуативных коммерческих партнеров. И одним из самых богатых партнеров может выступать государство. В диффузном, незавершенном виде эту динамику можно наблюдать в самых разных музеях. На площадках таких всеприемлющих институций могут, не пересекаясь, сменять друг друга несколько типов публики, которые приносят институции диверсифицированный доход. Но сама институция не формирует никакой повестки, по сути, занимаясь дружелюбным менеджментом помещения.

**— Наиболее часто современную российскую власть критикуют как коррупционную. Какие коррупционные ходы может породить или поощрять неолиберальная политика в сфере культуры?**

— Уже сама политика материальной дифференциации в культуре является видом институциализированной коррупции. Она повторяет ситуацию в экономике, когда биржевой брокер или руководитель концерна получает сверхприбыль благодаря тому, что выступает оператором рискованных проектов, вне зависимости от того, является риск оправданным или нет. Модель, которой подчиняется сегодня рынок биржевого и финансового капитала, вызывает заслуженные сомнения в справедливости. Точно так же культурные (или образовательные) институции рискуют снизить свою репутацию, в экстренном порядке привлекая новые аудитории. Подобные попытки могут быть неуспешными, и премиальный фонд работников институций будет зависеть от этого успеха или провала. А вот премии дирекции или приглашенных соорганизаторов — не будут.

Другой вопрос, который гораздо чаще дебатруется сегодня в России, — это коррупция как незаконная приватизация государственных средств, выделяемых на проведение культур-



ных мероприятий или образовательных проектов. Провести прямую связь между такой коррупцией и неолиберализмом невозможно. Есть свидетельства, что за последние пять лет доля откатов, которые фигурируют в реализации госпроектов, возросла. Казалось бы, в ситуации, когда государство пытается выступать регулятором экономических отношений, предотвращая коррупцию, этот процент должен становиться ниже. Более того, некоторые фонды приватизированных госкорпораций известны тем, что в них действительно не берут откатов. Но игроки, которые остаются в коррупционном поле, повышают ставки. Это связано как с иерархией принятия решений, так и с ростом рисков самой коррупционной деятельности. В этом контексте показателен эффект от повсеместного введения ЕГЭ в самом конце 2000-х: судя по ряду свидетельств и фактов продажи заданий до экзаменов, коррупция в форме договоренностей или финансового подкупа переместилась с уровня школ на региональный или даже федеральный уровень, что требует со стороны заинтересованных участников более высоких коррупционных вложений.

**— И все-таки насколько вообще российская политика в сфере культуры похожа на современные зарубежные аналоги?**

— Чтобы это понять, давайте заглянем в положения многократно раскритикованной концепции Основ российской государственной культурной политики. Озвученная в ней версия культурного неолиберализма отличается от, например, голландской или французской. Как следует из анализа социолога Паскаля Гилен, в Голландии за последние годы были проведены реформы, сходные по замыслу с российскими: работники культурных институций перестали пользоваться благами, которые были доступны им как госслужащим. Среди прочего был закрыт целый ряд институций, финансировавшихся государством и функционировавших как площадки международной встречи исследователей, художников, деятелей литературы и искусства. Гилен обнаружил, что основой для новой концепции культурной политики в Голландии послужили маркетинговые стратегии компаний мобильной связи. Это «чистая» в своих коммерческих задачах модель, основанная на принципах всеобщей конкуренции, зависимости положения работника от финансовой эффективности учреждения, от охвата аудитории или вклада в завоевание новых аудиторий.

Задачи российской культурной политики расходятся со

стратегиями международных телеком-компаний сразу по нескольким пунктам. И главный из них, лежащий в основе российской концепции, — обеспечение государственной безопасности. Да, культура выступает инструментом, который призван обеспечивать выгоды главному инвестору, то есть государству. Но основное ее назначение подчиняет коммерцию задачам, родственным меркантилизму XVIII века: культура служит закреплению населения на территории и мотивации к потреблению отечественных продуктов. В разделе ожидаемых результатов, который можно рассматривать как попытку наиболее прагматически определить смысл преобразований, проглядывает фигура коллективного Мединского. С одной стороны, он настаивает на том, что культура, не возвращающая патриотов, — бесполезная, если не дегенеративная. С другой стороны, он ожидает, что потребление российской медиапродукции должно превосходить потребление зарубежной. По замыслу авторов, итоги новой политики культуры должны быть таковы: утверждаются семейные ценности и знание истории, молодежь теряет желание уезжать из России, россияне потребляют все больше отечественного кино и телепередач, гармонизируется социоэкономическое развитие малых городов и сел (это волшебство, увы, никак не конкретизировано). Это не традиционализм и не коммерция в чистом виде: это государственный меркантилизм. Закрепление производящего населения на территории выступает здесь даже более важной задачей, чем сохранение его идеологической лояльности. Логика соединения патриотизма и коммерции тут по-своему стройная — хотя и пугающая.

# Наш или турок?



© ТАСС

*Почему Третьяковка — не художественная галерея: национальное против классового в музейной системе путинской эпохи.*

Странная причуда — считать Государственную Третьяковскую галерею художественным музеем. ГТГ для России — прежде всего, национальный исторический музей, а уже потом — собрание искусства. С самого своего основания Третьяковка колеблется между двумя сходящимися и расходящимися измерениями — национального и демократического. Павел Третьяков собирал свою коллекцию в полном осознании того, что делает «великое дело для России», — и это великое дело осуществлялось на фоне националистических настроений, сопутствовавших, например, Русско-турецкой войне и колонизации Российской империей Средней Азии.

Русский реализм, который составляет костяк старой Третьяковки, вписан в до сих пор функционирующее идеологическое противоречие, сформулированное в XIX веке для многих

стран, — противоречие национального и всеобщего. Общечеловеческое, наднациональное, то, что выше цивилизационных разногласий и солидарности по национальному признаку, представлено в рассказе друга многих русских реалистических живописцев, писателя и художественного критика Всеволода



Почтовая марка, посвященная юбилею Третьяковской галереи.

Гаршина «Четыре дня». Гаршин — любимый герой Ильи Репина, появляющийся на его картинах в разных ролях: в роли самого себя, молодого писателя, чрезмерно чуткого к страданиям угнетенных, в роли вернувшегося ссыльного в «Не ждали», в роли окровавленного царевича в «Иване Грозном». В рассказе «Четыре дня» Гаршин рассказывает о молодом человеке, ушедшем в порыве солидарности с братскими славянскими народами добровольцем на войну с Турцией, раненом на поле боя и проведенном четыре страшных дня возле разлагающегося трупа убитого им турка: «Это труп. Наш или турок? Ах, боже мой! Будто не все равно!»

Рассказ Гаршина — изнанка любого, даже «прогрессивного», национализма, в том числе — национализма Третьякова, который, соревнуясь с царем, выкладывает капиталы за монументальные ультрареалистические военные серии Василия Верещагина — за его мастеровитое колониальное гиперзрение, удовлетворяющее любопытство метрополии к экзотическим ужасам войн, которые где-то далеко ведет империя с варварами. Третьяков, для которого «война против варварства» — «великое дело русского народа», собирает в своей галерее не только и не столько искусство, сколько героев, создавая до сих пор успешно функционирующий исторический пантеон «оживляемых» художественным воображением исторических личностей (часто связанных с ключевыми моментами фор-

мирования российской государственности), таких, как Иван Грозный Антокольского и Репина, Петр Первый Ге и Сурикова, и среди них — главной исторической личности, по которой меряется значение других, — Христа (Антокольского, Иванова, Крамского и многих прочих). Важнейший кураторский проект Третьякова — галерея портретов великих деятелей русской культуры, живых, умерших или готовящихся умереть (на момент написания) бородатых мужей от Мусоргского до Толстого, от Некрасова до Глинки.

Наднациональный, классовый демократизм критических реалистов, говорящих на международном художественном языке своего времени, встраивается в идеологическую рамку национального искусства, которую конструирует и поддерживает само собрание галереи как цельный организм. Стилистическая «русскость» каждого из эмблематических художников Третьяковки, если сравнивать их с западными аналогами, почти неуловима и поэтому до сих пор продвигается как некое имманентное, чисто художественное качество, которое знаток обязан чувствовать

«

## Кураторский проект Третьякова — галерея портретов деятелей русской культуры, живых, умерших или готовящихся умереть.

»

интуитивно. Иначе невозможно было бы сказать, почему Михаил Нестеров — более русский, чем его любимый Бастьен-Лепаж, а Верещагин — более русский, чем его учитель-ориенталист Жан-Леон Жером, как невозможно было бы в 2013 году назвать ретроспективу того же Нестерова «В поисках своей России».

«Национальная» модель главного художественного музея была в обновленном виде переизобретена в конце 1930-х и в 1940-е, военные годы, когда классовые категории предше-

ствующего периода ушли со сцены, а все культурное наследие переосмыслялось как «народное богатство», гордость великой нации, которая должна была противостоять агрессии фашистских захватчиков.

Способ, которым в эпоху путинского правления ГТГ встраивается в публичные нарративы, многим обязан именно сталинской модели военных лет. В обращении к народу в ноябре 1941 года Сталин ставил художников и композиторов на одну доску с полководцами, спасителями нации: «Эти люди, лишенные совести и чести, люди с моралью животных имеют наглость призывать к уничтожению великой русской нации, нации Плеханова и Ленина, Белинского и Чернышевского, Пушкина и Толстого, Глинки и Чайковского, Горького и Чехова, Сеченова и Павлова, Репина и Сурикова, Суворова и Кутузова!»

Вслед за этой сталинской установкой искусствовед и автор экспериментальной марксистской экспозиции Третьяковки 1931 года Алексей Федоров-Давыдов в 1940-е — 1950-е вынужден был отойти от классовой интерпретации истории русского искусства, полностью переключившись на националистический нарратив. В 1920-е он писал, что искусство эпохи капитализма принципиально интернационально и что одинаковые процессы идут во всех национальных школах, но, скажем, в книге 1951 года «Великий художник Илья Ефимович Репин» он уже воспроизводит обязательную националистическую



Опытная марксистская экспозиция в Третьяковской галерее, начало 1930-х.

формулу: «в дни суровых испытаний, когда фашистские полчища приблизились к столице нашей Родины, наш великий вождь Сталин назвал имя Репина в числе тех выдающихся деятелей, которые составляют вершину культуры великой русской нации».

Заданная Третьяковым националистическая установка, совмещенная с демократическим, освободительным импульсом, в 1940-е была переосмыслена в государственно-националистическом духе, а уже в наши дни из сочетания демократического

«

**Экспозиция строилась так же, как в музеях атеизма, — только материалистически разоблачалась не вера в Бога, а вера в искусство.**

»

<http://www.colta.ru/articles/art/9440>

и имперского в дореволюционном искусстве репрезентируется только одна имперскость. Так была устроена прогремевшая только что **юбилейная выставка Валентина Серова**, которая — сколько ни говорили ценители о великолепном художественном мастерстве виртуоза — воспринималась именно как историко-бытовая и только во вторую очередь художественная (весь серовский модернизм, а заодно и политическая сатира были запрятаны на нижний затемненный этаж, чтобы «графика не выцветала»). Эта выставка стала блестящей галереей портретов распознаваемых по экспликациям царей и аристократок, с которыми желали соотнести себя зрители самых разных социальных слоев — «вельможи и простолюдины»; выставку приходили не смотреть, а читать, но читать, наслаждаясь глазами, не как сухой текст, а как великолепный цветник оживших исторических образов. Все разговоры об «уничтоженной национальной элите» и «генофонде нации», сопутствовавшие выставке, были поддержаны визитом Путина, который лично пожелал посмотреть на последних русских царей. Ну и на «как написано!», конечно.

\*\*\*

Роль старой Третьяковки как центрального исторического музея нации, где особенно легко манипулировать воображением, выстраивая «художественные» образы в самоочевидные после-

довательности и не затрудняясь «достоверным» историческим комментированием, укрепляется на фоне умирания советских историко-бытовых и революционных музеев, построенных по классовой модели. Собственно, такой классовый музей еще в 1930-х годах умер внутри самой Третьяковки — это была та самая марксистская экспозиция Федорова-Давыдова, которая при всем своем новаторстве не могла не раздражать своим дидактизмом, отвлекающим от «собственно искусства». Каждый этап развития искусства в ней был снабжен навязчивым классово-детерминистским комментарием, связывающим художественные объекты с определенным состоянием производственных отношений. По сути, экспозиция строилась так же, как в музеях атеизма, где каждый объект культа сопровождался разъяснением его места в быте и представлениях определенного класса, — только материалистически разоблачалась не вера в Бога, а вера в искусство. В СССР программной частью атеистического воспитания считались и этнографические, антропологические, геологические, и все вообще нехудожественные, особенно естественнонаучные, музеи.

Несмотря на сворачивание в СССР классового подхода в построении нарратива художественного музея, классовый подход существовал в исторических, историко-бытовых и краеведческих музеях. В 1920-х, когда встал вопрос о сохранении усадеб и особняков, была найдена форма музея-усадыбы, подразумевавшая сохранение не просто памятника архитектуры, а классового музея дворянского или боярского быта, который не идеализировался, не очернялся, но реконструировался и разъяснялся. Так был организован открытый в 1920-е и за-



Экспозиция  
Музея ситца  
в Иванове.



крытый в 1930-е годы Бытовой музей 1840-х годов, в котором был представлен быт демократической дворянской интеллигенции этого периода (музей был растворен в фондах Государственного исторического музея).

До конца советского периода экспозиции краеведческих музеев строились не «безотносительно», а исходя из представ-

«

## В проекте музея современного искусства заложен национальный интерес.

»

ления о позициях классов, находящихся друг с другом в антагонистических отношениях, — и некоторые из этих экспозиций дожили до наших дней. Скажем, в обновленной в 1980-х экспозиции Музея ситца в Иванове данные о владельцах и организаторах мануфактур сопоставлены со сведениями о рабочих волнениях и революционной борьбе за трудовые права. Точно так же через классовый анализ показаны археологические экспонаты в краеведческом музее Великого Новгорода. При этом быт фабрикантов или реалии Новгородской республики не осуждаются и не очерняются — через музейную реконструкцию повседневности и производства дана диалектическая картина отношений хозяев и работников. Та самая классовая диалектичность, которая, как сегодня считается, ни к чему в «чисто художественных» портретных галереях меценатов, а по совместительству владельцев фабрик, — например, на выставке Серова в ГТГ.

Самые радикальные из историко-бытовых музейных проектов просуществовали недолго и в основном не пережили сталинский консервативный поворот, связанный с возрождением национализма. С конца 1920-х и до конца 1940-х годов многие историко-бытовые музеи были закрыты или прикреплены к более крупным музеям, чтобы потом опять же быть

ликвидированными, поддерживающие их структуры вроде Общества изучения русской усадьбы были расформированы, а их активные сотрудники — репрессированы. Тогда же пострадали и «художественные» музеи, в первую очередь Государственный музей нового западного искусства. Причина была та же: они не соответствовали утверждавшемуся сверху народно-националистическому подходу.

Те историко-бытовые музеи, что выжили после этой «большой чистки», оказались на периферии институциональной системы. В советское время их, конечно, поддерживали, но главными в музейной сфере СССР были вовсе не они, а художественные музеи-гиганты вроде Пушкинского, Третьяковки и Эрмитажа. Два последних вполне могли бы быть именно историко-бытовыми музеями, но были превращены в их противоположность — музеи изобразительного искусства. Позднесоветская «религия культуры», общая и для власти, и для диссидентов, позволила перенести эту музейную систему в постсоветское время, когда она естественным образом начала деградировать, попав в изменившиеся экономические условия, но принималась практически всеми без вопросов и не была подвергнута критическому переосмыслению. Но тут у старых музейщиков изобразительного искусства появился конкурент.

\*\*\*

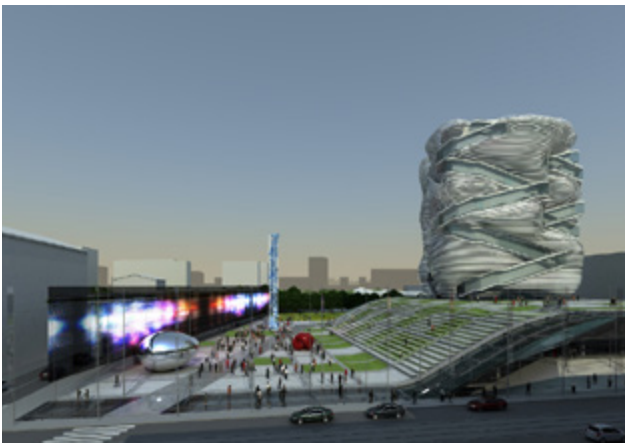
Заигрывая с «гордостью нации», в XXI веке власть пользуется проверенными инструментами (будь то советская живопись или Репин с Серовым), но не прочь привлечь и современное искусство в его международном понимании — по определению наднациональное. Разрешение этого противоречия лежит на поверхности: какими бы космополитичными в культурном смысле ни были выставки, художники и аудитория — как институция музей является проводником «национального». Ни его архитектура, ни его начинка здесь ни при чем: оболочка так же подгоняется под мировые требования, как и содержимое. Музей как таковой, а вовсе не то, что в нем показывают, — инструмент пропаганды «национального».

Лоббирование руководством ГЦСИ своего музея современного искусства строилось на игре в «национальные достижения»; возможные манипуляции с бюджетом были вторым стимулом для чиновников от культуры. Мечта о федеральном музее превратилась в идею фикс. «Во всей России нет ни одного полноценного музея современного искусства, сопоставимого с основными зарубежными аналогами, и целесообразно

[http://  
archives.colta.  
ru/docs/10222](http://archives.colta.ru/docs/10222)

строить его в первую очередь в Москве», — [говорил Михаил Миндлин](#).

В стране, где за 25 лет капитализма не построили «нормального» музея искусства XX века, фантазии о нем выдают желание соответствовать международным трендам в сфере национального воображаемого. Давно замечено, что постройка музея современного искусства — проявление своего рода карго-культу капиталистической современности. На Ближнем Востоке богатые нефтью государства строят свои музеи не только потому, что шейхи вкладывают в искусство деньги или любят шиковать (хотя верно и это). Главная идея мегамузеев — Гуггенхайма в Персидском заливе или различных центров искусств, носящих имена отцов восточных народов, — в монументальной форме воплотить национальную гордость. Это важно не только для «молодых наций» вроде ОАЭ и Катара, получивших независимость в 1970-х, но и для бывших республик Советского Союза, в том числе России, которая гордится своей тысячелетней историей. В постсоветский период поиск национальной идентичности активизировался, если не сказать «начался заново». Дежурные отсылки к прошлому не работают — изменились мировой контекст и содержание понятия «Россия», появились новые формы национализма. С прошлым работают и конструируют его так же, как настоящее.



Один из проектов  
нового здания  
ГЦСИ в Москве.

В России огромные деньги выделяются на музей современного искусства не только потому, что это удачный повод их разворовать: по логике российского хозяйствования в каждый проект и так заложена статья на «распил». Но наивно считать, что несколько миллиардов было выделено только ради того, чтобы обогатились не самые близкие к верховной власти люди. В про-

екте музея современного искусства (повторимся: искусства наднационального) заложен именно национальный интерес.

За последние лет пятнадцать были опробованы разные инструменты национальной пропаганды — часть из них была признана менее эффективной. И Московская биеннале тоже создавалась как «большой проект для России». Пусть конкретному министру культуры искусство на биеннале кажется

«

## Предметом национальной гордости становится учреждение.

»

грудой кирпичей — важно, что, несмотря на «эстетические» разногласия, это площадка, через которую Россию можно транслировать как серьезный национальный проект. Так было и два года назад с «Манифестой» в Санкт-Петербурге, которая совпала с актуализацией дискурса «русского мира».

И все же при всей своей затратности музей — более надежное вложение в «национальный» капитал. Конечно, в кризис стараются инвестировать во что-то более броское и народно-патриотическое, и потому проект музея, задуманного ГЦСИ, заморожен. Но не стоит исключать, что в будущем его разморозят или создадут его аналог.

На национальную логику музея современного искусства работало и художественное сообщество, даже та его часть, у которой сильна аллергия на националистические нарративы. Интеграция современного искусства через структуру мегамузея или мегасобытия — всегда политтехнология. Таким образом власти косвенно переманивают на свою сторону недовольных, а публика, настроенная условно прогрессистски, со скепсисом отнесется к выставкам типа «Романтического реализма» и тем более «Православной Руси», но в случае биеннале или музея современного искусства будет настроена благосклонно. Побольше «нового» и «неожиданного». Если все будет сделано как надо, то событие или институция будет выглядеть

«как в лучших домах Лондона и Парижа», но смысловую рамку будет задавать тот, кто платит.

Предметом национальной гордости становится учреждение. Это логично и неизбежно в стране, где правит бюрократия, спаянная с бизнесом и криминалом. Единственно важная для властей составляющая такого музея — документооборот, подтверждающий его существование, и материалы в СМИ. Ар-



Краеведческий музей в городе Слободском, где хранится коллекция русского авангарда.

хитектура, выставки, коллекция и звездные кураторы — только инфоповоды. Важна еще только фигура директора, который должен быть «эффективным» управленцем и назначенцем с накопленным опытом серости. Эта фигура нужна опять же для СМИ, реальным директором обновленных музеев является российская бюрократия — коллективно. На эту логику указывают все музейные перестановки последнего времени.

Когда содержанием музея становится его учрежденческая сущность, в него можно больше не заглядывать — проще прочитать о его административной работе, посмотреть интервью с директором, изучить список выставок и упоминания в прессе. Музеем интересна теперь медийная скандальность акционизма, пример чему — шумиха вокруг очереди на Серова. Идеал, к которому он стремится, — открытие Олимпиады в Сочи. Ярко о главном в нашей большой и богатой стране.

Выставлять в таком музее можно что угодно. Коллекция превращается в конструктор, из которого собираются все новые выставки: этому способствуют укрупнение музеев и программы межмузейного сотрудничества. Привозные выставки — будь то «Манифеста» или текущая выставка Кранахов — делаются ради того, чтобы сказать: наконец это можно увидеть в России. Так же гордятся на Ближнем Востоке, когда в только выстроенный пустой музей привозят импрессионистов. Такое

отношение свойственно не только чиновникам, но и художественному сообществу: о проекте музея говорили в том духе, что хоть и плохонький — но главное, чтобы построили.

\*\*\*

Государственная бюрократия и глобальный капитализм совместными усилиями будут воспроизводить описанный паттерн настолько долго, насколько им это позволят. Если первая стремится подчинить музеи как пропагандистское орудие, то второй все время повышает ставки в сфере коммерциализации выставочных пространств. Музеи могут, конечно, существовать практически вне государственного контроля. Не надо забывать, что Третьяков и Рокфеллеры — это локомотивы капиталистического национализма, и музеи, которые они создают, могут жить без бюджетных вливаний и «в свободном мире» — они готовы стать главными игроками на музейном поле, если государственная машина ослабеет. И фактор «национального» от этого не исчезнет, просто примет другие формы. Примеры всем известны.

Альтернатива может начать прорасти и через нынешнюю ситуацию, но не сможет оформиться до конца. Музеи будут постоянно сбивать с дороги, как в 1990-е и 2000-е, когда, например, в Иванове их оккупировали в частных интересах. Пример такого остановленного движения — музей «Пресня» в Москве,

«

## **Классово-конфликтный подход к экспонированию материала неумолимо уничтожается.**

»

который стал было реальной площадкой для разговора о постсоветском через события 1905-го и — особенно — 1993 года. И тут же полетели головы сотрудников, а еще чуть погодя под удар попали экспозиция и в целом статус музея как музея революции.

Музеи революции, так же как вообще классово-конфликтный подход к экспонированию материала, неумолимо уничтожаются. Классовое экспонирование сворачивается в пользу примиряюще-патриотического нарратива о великих представителях и сокровищах нации. В революционном Иванове — когда-то третьей промышленной столице России, где сегодня почти ничего не осталось от бывшего производства, — в 2000-е



Жюль Бастьен-Лепаж. Жанна д'Арк. 1879.



Михаил Нестеров. Видение отроку Варфоломею. 1889-1890

годы не только ставят памятники «фабрикантам и меценатам», но и музеям дают имена промышленников, чьи особняки были когда-то отданы под музеи.

В центральном для ивановской истории Музее ситца занимавший большую часть второго этажа раздел экспозиции, посвященный знаменитым агитационным тканям 1920-х годов, был демонтирован еще в 2007 году, чтобы дать место постоянной экспозиции моделей Славы Зайцева; ивановский Музей первого Совета используется как универсальный выставочный зал для коммерческих экспозиций. Панорама стачки на Талке — сердце этого музея — закрыта и разрушается: печальное отражение судьбы московского музея «Пресня» и его панорамы.

Именно в провинции бросается в глаза параллель между ликвидацией проблемного классового экспонирования и гибелью музеев революции, с одной стороны, и с другой — шатким положением, в котором оказываются коллекции авангарда в местных художественных музеях, которые, как и краеведческие, борются за финансовое выживание. Как и Музей первого Совета или Музей ситца, Краеведческий музей города Слобод-

ской (Кировская область) вынужден ради заработка прятать ядро своей коллекции. Но только в данном случае это не историко-бытовая экспозиция, а несколько десятков первоклассных произведений авангарда, распределенных сюда в 1920-е



Жан-Леон  
Жером. Головы  
восставших беев.  
1866



Василий  
Верещагин.  
Представляют  
трофеи. 1872.

годы Наркомпросом, — они убираются в запасники, чтобы, например, разместить коммерческую выставку тропических бабочек. Такая же история происходит в Петрозаводском художественном музее, где, чтобы показать заезжую выставку батика, в запасник прячутся не иконы и не второсортные «русские» пейзажи XIX века, а авангард, который в карельском Петрозаводске представлен работами филоновцев (Порет и Глебовой).

Иногда вытеснение авангарда в запасники или высылка из постоянных экспозиций на гастроли для заработка совпадает с эстетическими предпочтениями местного музейного руководства, но не это решающий фактор. Самим своим существованием эти музеи и их коллекции противоречат ситуации, в которой оказались, а потому их отдают на откуп коммерческим структурам, местным Союзам художников и, конечно, нуждам государственной пропаганды. Авангард провинциальных собраний, хоть к нему и прицепилось определение «русский», в большей степени, чем современное искусство, неудобен для националистической инструментализации. В нем могут быть национальные элементы, как, например, у Натальи Гончаровой, и крупные институции в России умеют этим пользоваться, но сам проект подобного искусства — так же как проект ре-



волюционных и классово организованных историко-бытовых и краеведческих музеев — предполагает радикальное преодоление границ национального, чего не так много в сегодняшнем современном искусстве. Оно наднационально по факту своей миграции с биеннале на биеннале, из музея в кунстхалле — но внутри страны музейная система охотно принимает «национальное», не желая мыслить «классовое».

И, возможно, альтернативу националистической логике центрального художественного музея — будь то старая Третьяковка с искусством от икон до модерна, Новая Третьяковка с авангардом и соцреализмом или будущий Музей современного искусства — стоит искать именно в запасниках провинциальных краеведческих, художественных и революционных музеев, которые таят в себе вытесненное нынешней музейной системы.

# Диалог превыше всего



Норильский комбинат, собственность «Норильского никеля», генеральным директором которого является Владимир Потанин

*Потанинская программа не только делала музеи современными, но и определяла, что такое эта современность*

Музейная программа Благотворительного фонда Владимира Потанина началась с изобретения формата. Точнее — с разжывания для российской аудитории мысли, что музей можно и нужно воспринимать как место коллективного производства культуры, а не как склад или архив. На сегодняшний день уже можно говорить о том, что в сознании российского музейного сообщества она осела во многом благодаря фонду.

В начале нулевых программными задачами фонда были разработка методологии культуры как индустрии и возвращение экспертного сообщества. На уровне конкретных задач это

выражалось в последовательном формулировании и воспроизводстве «новых музейных стандартов», пришедших вместе с обновленной культурной элитой в лице менеджеров и предпринимателей. Переизобретение музея в духе нового времени в итоге потребовало от институций перезагрузки ценностных ориентиров.



Глебова Т.Н.,  
Порет А.И.  
Дом в разрезе  
(Разрез нашего  
дома), 1931.  
Ярославский  
художественный  
музей

К ориентации на медиа, к открытости и доступности, прозрачности и публичности производственного процесса (при непрозрачности конкурсного отбора заявок, механизмы которого остаются для публики невидимыми) добавились сопутствующие им «умеренность и аккуратность»: то есть нейтрализация рефлексии и отсутствие среди победителей грантового конкурса проектов, не вписывающихся в формат околосугубых культурных мероприятий.

Для Владимира Потанина, который в 1998 году стал президентом и председателем совета директоров холдинговой компании «Интеррос», музейная программа фонда была не первым проектом в сфере культуры. «ОНЭКСИМ Банк» во время его президентства стал первым российским банком, финансирующим Эрмитаж, — фактически «финансовым консультантом музея». Следующий яркий эпизод его меценатской деятельности имел место в 2002 году, когда Потанин выкупил «Черный квадрат» Казимира Малевича из коллекции обанкротившегося Инкомбанка за миллион долларов и подарил его Министерству культуры. Это был первый случай такого масштабного вложе-

ния в культуру от частного лица в постсоветской России.

Позже, в 2013 году, Владимир Потанин присоединится к «Клятве дарения», став первым российским бизнесменом, поддержавшим инициативу Уоррена Баффета и Билла Гейтса: все присоединившиеся к «Клятве» обязуются при жизни или посмертно передать 50% и больше своего состояния на благотворительные цели.

«

**Искусственно создавалась  
необходимость  
конкурировать между собой  
за внимание как зрителя,  
так и спонсора.**

»

Сегодня фонд, основанный в 1999 году, ассоциируется в первую очередь с двумя инициативами — знаменитой потанинской стипендией для студентов и молодых ученых и с музейной программой, которая существует с 2003 года (за эти годы фонд поддержал 206 музейных проектов из 49 регионов Российской Федерации).

Профессиональное музейное сообщество, особенно в провинции, на момент рождения фонда представляло собой довольно рыхлую массу, еще не отошедшую от шоковой терапии 1990-х. «Новые стандарты» программы фонда держались на двух столпах — интерактивности и социальной вовлеченности музея в жизнь города и профессионального сообщества, внутри которого искусственно создавалась необходимость конкурировать между собой за внимание как зрителя, так и спонсора. Фонд, таким образом, работал на тиражирование событий. Одним из главных инструментов их производства стали образовательные программы для участников грантового конкурса, которые позволяли довести претендующий на поддержку фонда проект до ума — то есть сделать доступным для более широкой аудитории.

Во многом отношения между меценатом и институциями в тот период основывались на принуждении к коммуникации в обмен на поддержку — финансовую и информационную. Музей, замкнутый на исследовательской работе, которая не может быть предъявлена в качестве шоу, едва ли мог рассчитывать на поддержку.

При этом фонд, согласно идеологии программы поддержки музеев, не имеет дела со смыслами проектов, но задает им жесткую бюрократическую рамку, соответствие которой является основой конкурентоспособности. Бизнес-структура, таким образом, вмещивается в жизнь институции в качестве постоянно присутствующего и требующего отчетности наблюдателя. Музей в этой конфигурации теряет право на эксперимент, не прописанный в изначальной заявке, ему остается лишь соблюдение договора.

Тем не менее музейная программа фонда стала воплощением непривычного для России «умного» меценатства, чуть ли не впервые сфокусировавшего внимание на процессе создания проекта, а не на результате.

Сегодня программа дробится на несколько направлений, среди которых есть партнерская программа для разработки совместных проектов с госмузеями и грантовый конкурс «Музейный гид», призванный оживить и «повысить туристическую привлекательность» не очень популярных краеведческих и археологических музеев, усадеб и парков. Программа «Музейный десант» предлагает зарубежные стажировки для сотрудников музеев и помощь в налаживании межмузейного сотрудничества в любой форме — от проведения совместных семинаров до консультирования. И самый известный грантовый конкурс фонда, «Меняющийся музей в меняющемся мире», работает



Проект «Больше, чем сувенир»

над тем, чтобы вывести ряд музеев, растерявших заряд актуальности, из культурного анабиоза, расшевелить сообщество на местах и создать базу экспертов.

Последняя программа особенно показательна. Она также утверждает приоритет коммуникации перед репрезентацией, но и назначает проект основной единицей музейной жизни.

«

## Непривычное для России «умное» меценатство, сфокусировавшее внимание на процессе создания проекта, а не на результате.

»

Всем ее участникам в первую очередь пришлось пересмотреть понятие «выставка», потому что «проект» должен быть основан на процессе или контексте, а не на артефактах. Это, пожалуй, наиболее ярко выраженная инновация фонда, делающая его своего рода соавтором тех проектов, которые он поддерживает. Вне проектов, которые поддерживает фонд, он как будто не несет никакую идеологию или, по крайней мере, не артикулирует ее: его представители говорят лишь о задачах текущего момента. Однако на следовании «тенденциям» и строится тот новый тип отношений — как внутри музейного сообщества, так и в общении институций с аудиторией, — над созданием которого работает программа.

С момента появления ее победителями становились самые разные проекты в диапазоне от рефлексивного социологического исследования Московского Кремля «Кому нужен этот музей» до победившего в 2013 году «Дома в разрезе» — образовательной истории Ярославского художественного музея, которая выросла из одноименного полотна филоновской школы. Проект представлял собой попытку разглядеть общее в частном — через одну картину представить срез культуры 1920—1930-х

годов. В итоге получился интерактивный сериал, предполагавший лекции, работу с подлинником, создание мультимедийного приложения и сайта.

Сегодня в конкурсе существует четыре номинации — «Музейный дизайн», «Музей и местное сообщество», «Музейный старт» и «Открытая коллекция». В каждой может быть несколько победителей. Призовой фонд программы — 25 миллионов рублей.

Поясняя финансовые вопросы, генеральный директор фонда Оксана Орачева рассказала, что практически все проекты, которые поддерживает фонд в рамках музейных программ, являются партнерскими. «Уже на этапе заявки подразумевается, что проект должен быть софинансирован, — говорит она. — Если же возникает необходимость расширить проект, его авторы просто ищут дополнительные средства. Фонд не помогает им в этом процессе — наша задача несколько иная. Но поддержка фонда, как правило, является для заявителей существенным подспорьем в поиске дополнительных ресурсов». То есть одно из базовых условий для институций, участвующих в конкурсе, — способность к самофинансированию.



Реорганизация выставочного зала для проекта «Рекламное место сдается»

Подавать заявку при этом могут только некоммерческие организации. В 2015 году, например, на конкурс поступило 424 проектные заявки, из которых сначала выбрали 63 наиболее перспективные, а потом по решению экспертного совета наградили 20 из них. Одни музеи-победители составляли тури-

стические маршруты по местам рыбной ловли в Астраханской области с дегустацией местной кухни (как проект-победитель 2015 года «Больше, чем сувенир»), другим представлялось достаточным запустить сайт или издать книгу. Общая досуговая направленность всех проектов также оказывается одним из новых стандартов музейной деятельности.

За 15 лет существования фонд действительно выполнил почти все свои установки (в первую очередь, создав базу лояльных экспертов) и в 2014 году сформулировал новую музейную стратегию, переформатировав старые программы. Организаторы конкурса «Меняющийся музей в меняющемся мире», например, отказались от промежуточной доработки заявок и ввели новый подход к номинациям. «Каким образом музей реализует свой проект, зависит исключительно от него: это может быть выставка, образовательное мероприятие, что-либо еще», — говорит Оксана Орачева, рассказывая про номинацию «Музей и местное сообщество» программы «Меняющийся музей...».

«

## Одно из базовых условий для институций — способность к самофинансированию.

»

Максимальная открытость и превращение музея в бренд стали новыми ориентирами программы. Правда, и то, и другое со временем довольно быстро обернулось информационным пресыщением. Так, в контексте конкурса «Меняющийся музей...» запустился механизм, производящий тонны вторичного контента — от дневников, которые в обязательном порядке должны вести руководители проектов, до публикаций в прессе и профильных семинаров. Формы отчетности, которым не было конца, подменили собой и процесс, и собственно результат. То есть проект, взятый за единицу музейного производства, перестал существовать вне медийной истории.



В ходе работы стали ясны некоторые неочевидные ранее ходы. Например, что поработать на актуализацию коллекции зачастую означало нащупать коды, свободно конвертируемые из одного медиа или формата в другой. Наиболее показателен в этом смысле проект, победивший в 2009 году: Курская государственная картинная галерея имени Александра Дейнеки ре-



«Язык скульптуры по Брайлю»

ализовала тогда проект «Рекламное место сдается». Его авторы крутили на билбордах в городе видеоролики о картинах, находящихся в галерее. Параллельно те же небольшие фильмы проецировались и в самой галерее во время выставок. Это была не просто интервенция в город, а поиск формата, доступного как можно более широкой аудитории.

С той же целью культурные функции институций нередко замещались социальными: музеи сознательно производили ситуации, работая на стыке просвещения и интертейнмента. Например, в 2011 году одним из победителей стал проект «Язык скульптуры по Брайлю» Елены Герасимовой, заведующей отделом образовательных программ Третьяковской галереи. Экспозиция, предназначенная для людей с проблемами зрения (все скульптуры можно было трогать руками), транслировала торжество социальной включенности. Другой пример: в Литературном музее при содействии фонда появилась студия «Сказка выходного дня», где дети читали сказки русских писателей XX века и ставили по ним спектакли, делали мультфильмы, фильмы и иллюстрации. Музей, таким образом, приобретал доверие аудитории, становясь из исследовательского центра школой. Рассказывая о номинации «Удивительные музеи России» в программе «Музейный гид», Оксана Орачева пояснила, что «любой проект, который поддерживает фонд, должен быть социально ориентирован».

В свое время у программы даже существовали квоты по

федеральным округам. Но несколько лет назад организаторы конкурса от них отказались. «К сегодняшнему дню сформировалось сильное сообщество музейных проектировщиков, которые способны конкурировать на равных независимо от того, в какой части страны они работают, — рассказывает Орачева. — Московские и питерские музеи, кстати, с этой точки зрения находятся в более сложной ситуации: они привыкли почивать на лаврах и порой не слишком тщательно прорабатывают проекты. Мы, конечно, заинтересованы в том, чтобы расширять географию проектов, но формальных предпочтений нет, потому что эксперты принимают решение, основываясь на качестве заявки».

Когда музейная программа поменяла формат в 2014 году, фонд стал требовать большей самостоятельности от участников в работе над проектами. В частности, он отказался от специальных семинаров для участников программы. «Семинар для полуфиналистов никогда не был целью программы — это было средство для доработки заявок, — считает Орачева. — Музейное сообщество изменилось: со всей страны поступают сильные заявки. Для их авторов семинары являются избыточными, потому что они и сами прекрасно пишут заявки, выступают в роли экспертов и побеждают на международных



Музей  
«Коломенская  
пастила»

конкурсах». Теперь в рамках программы «Музейный десант» есть стажировки для музейных сотрудников, а также образовательная история «Лаборатория Музейного гида» на фестивале «Интермузей».

Со временем уже не социализация музея и умножение «новых стандартов» стали основным приоритетом программы, а превращение каждого проекта в бренд — как это случилось с проектом «Коломенская пастила». В этом случае целый му-

зейный кластер вырос из гранта, полученного от фонда. Музей «Коломенская пастила» был открыт в 2009 году, чтобы возродить утраченные вкусы местной пастилы и рассказать через них историю места.

Ставка программы на расширение горизонтальных связей, конечно, ориентирована в первую очередь на традиционные государственные музеи, одна часть которых все еще представляет собой не способный к мобильной деятельности архив, а другая часть воспроизводит сознание советских клубов по интересам. Производя в первую очередь опыт создания проектов нового типа, фонд действительно инициировал живой творческий процесс в тех институциях, где жизнь уже почти замерла.

Но в то же время еще одним следствием такой ориентации на коммуникацию стала потеря связи с музеями, существующими для себя — ради символических ценностей, которые нельзя измерить отчетами о посещаемости и проделанной работе. Ведь проект — это всегда отклик на происходящее. Отсюда и повышенная чувствительность фонда к «тенденциям», и установка на производство формально «нового», которое противопоставляется, нарушая обычную систему антонимов, не «старому» и «традиционному», а «скучному».

К сегодняшнему дню уже можно говорить о том, что система работы музейной программы фонда научилась воспроизводить сама себя. С одной стороны, результат работы стал более предсказуемым, а процесс в чем-то оказался сведен к ритуалу. Но, с другой, сформировался общий язык, упрощающий диалог между музеями и фондом, — консенсус касательно того, как может и должен выглядеть современный музейный проект.

# Победила ли «историческая Россия»?



Открытие  
выставки «Миф  
о любимом  
вожде»  
в выставочном  
комплексе  
Государственного  
исторического  
музея, 2014  
© Павел Смертин  
/ ТАСС

*Илья Будрайтскис рассказал Глебу Напреенко, как мы дошли до такого отношения к истории в российских музеях и на выставках и с каких пор Сталин оказался эффективным менеджером*

— Исток нынешнего состояния исторических музеев в России можно увидеть в перестройке. В провинциальных музеях уже почти нигде не осталось экспозиций более раннего советского времени, но еще можно встретить экспозиции периода перестройки. Перестройка стала временем активизации низовой общественно-политической жизни в Советском Союзе. Насколько эта активизация коснулась исторических музеев?

— Период перестройки и пробуждение общества конца 1980-х годов были связаны со взрывным ростом интереса к истории.

Этот интерес был порожден уникальным пересечением двух факторов. С одной стороны, сохранились институциональные формы советской науки: все академические институты продолжали работать, наращивали тираж исторические журналы, сохранялась советская культура чтения и общедоступности информации — то есть все те некапиталистические экономические условия, которые давали широкой общественности возможность для работы с открывающимся историческим материалом. С другой стороны, в этот период был практически ликвидирован идеологический контроль и впервые в СССР практически сняты барьеры для изучения истории.

С этим был связан и энтузиазм музейных работников, которые впервые ощутили свободу на своем рабочем месте. В период перестройки и в начале 1990-х открылись возможности для инновативных выставок. Инновационность эта была,

«

## Такое понимание музея венчает идею путинской стабильности как «вечного настоящего».

»

прежде всего, связана с открытием документов. Начало 1990-х вошло в историографию как архивная революция, когда открывалось огромное количество новых материалов, в том числе запреты снимались с огромных коллекций исторических музеев, таких, как Государственный музей революции в Москве (ныне Музей современной истории России) или бывший Ленинградский музей Октябрьской революции (нынешний Музей политической истории). Это дало возможность их сотрудникам делать какие-то выставки, связанные с поисками исторической правды, как они ее себе представляли, с расширением представлений о событиях 1917 года или малоизвестных страницах советской истории.

Кроме того, стало возможным пересмотреть концепции

консервативных и ритуализированных историко-революционных музеев. Появилась идея, что музею нужно быть открытым пространством, через которое общество может себя познать. Например, в Ленинграде в 1989 году была принята абсолютно новая концепция Музея Октябрьской революции, в основе которой лежали пересмотр линейных сталинских нарративов советской истории, сосредоточение на различных политических позициях, на репрессиях, на внутренних конфликтах. То есть попытка представить советскую историю как драматическую, в которой содержались не только основания для развития социализма, но и его вытесненные травмы.



На выставке  
«Романовы»  
© myhistorypark.ru

Советский исторический музей в результате последней мощной волны музеефикаций в 1970-е годы, связанных с ленинским столетием и с юбилеем революции 1905 года, окончательно приобрел формы своеобразного «музея истории после конца истории», в котором революция была представлена как завершенное и уникальное событие. Идентичность посетителя этого позднесоветского музея была идентичностью гражданина, перед которым уже не стоит проблема выбора, сделанного за него предшествующим героическим поколением. Его гражданский долг — лишь подтвердить верность этому осуществленному выбору, ритуально приобщиться к которому можно в музее. Не случайно в историко-революционных музеях происходил прием в пионеры.

Перестроечный музейный нарратив, напротив, связан с возвращением истории, с идеей, что на советских людях, которые осознают кризис своей страны и сообщества, лежит ответственность, сопоставимая с ответственностью революционного поколения начала XX века. И, чтобы сделать свой выбор, они должны знать историю, ужасную правду прошлого

и природу современного общественного кризиса.

В какой-то момент многие работники музеев были охвачены гражданским пафосом, ощущением, что они не только хранят историю, но и живут в историческое время.

Например, сотрудники [Историко-мемориального музея «Пресня»](http://www.museum.ru/M363) в 1991 году во время событий у Белого дома ходили к нему, чтобы подбирать листовки, камни, собирать любые артефакты. Несмотря на то что они не понимали, чем все это закончится, они воспринимали себя как свидетелей, хронистов, профессиональный долг которых состоит в том, чтобы сохранить это событие в памяти людей.

#### — Какие изменения произошли в исторических музеях в 1990-е?

— Если говорить про начало 1990-х, то, конечно, оно связано с попыткой придать, по крайней мере, главным из историко-революционных музеев новое содержание, связанное с репрезентацией обновленной демократической России. Например, Музей революции в Москве был переименован в Музей революций, подразумевая, что события августа 1991 года были также демократической революцией, которая нуждается в исторических основаниях, связанных с борьбой русского дореволюционного освободительного движения — но в его либерально-демократической, антикоммунистической интерпретации.

Однако, так сказать, базисная и надстроечная составляющие, чье сочетание породило уникальную ситуацию всеобщего интереса к истории в перестройку, быстро разошлись друг с другом в начале 1990-х. Финансирование музеев резко сократилось, сотрудники многих из них уже не могли обеспечить себе элементарное существование на свои зарплаты. То есть музеи столкнулись с теми ограничениями свободы своей деятельности, которые создавало уже капиталистическое, а не советское, общество, а именно — с отсутствием денег. Гражданские чувства музейных сотрудников и вообще любые нематериальные мотивации к работе в этой ситуации притупились и исчезли.

В результате закрепились ситуация, с которой я столкнулся, работая в филиале Музея современной истории России на Пресне: логика музея как бюрократизированного учреждения начинает доминировать в сознании историка и исследователя. Сотрудник музея живет в той же системе координат, что и сотрудник любого другого бюджетного учреждения: у него

есть ограниченная зона ответственности, планы, отчетности, цикличный режим жизни, воспроизводящий музей как институт. Такой сотрудник, держащийся за выживание в данной институции, — хранитель музея не с точки зрения содержания, а с точки зрения формы; человек, выключенный из истории. — В какой момент можно констатировать поворот после 1990-х годов к активному конструированию идеологии истории государством? На третьем сроке президентства Путина, в начале 2010-х годов?

«

## Советский музей приобрел формы «музея после конца истории».

»

— Да, и этот поворот связан со стремлением усилить идеологический контроль над обществом в целом. Актуализируется воспитательная задача музея — приобщение посетителя к некой большой истории, продолжением и завершением которой является существующий здесь и сейчас порядок вещей. В отличие от перестройки, сегодняшняя музейная политика не апеллирует к пробуждению общественного самосознания. Наоборот, тип ответственности, предлагаемый посетителю, — это пассивная ответственность, схожая с позднесоветской, когда основой гражданской идентичности выступает патриотическая преданность прошлому («мы должны быть достойны наших предков»).

Такое понимание музея венчает идею путинской стабильности как «вечного настоящего». То есть нынешняя эпоха — это не просто страница в истории, но страница результирующая. Если мы хотим понять, зачем нужна была победа советского народа в Великой Отечественной войне, зачем нужны были жертвы индустриализации и так далее — то это все нужно было для того, чтобы мы сегодня видели над головой мирное небо и испытывали уверенность в завтрашнем дне, которую нам дарит современная российская власть. Власть,



<http://ria.ru/culture/20151120/1324962428.html>

являющаяся продолжением и выражением того, что называется «историческая Россия», о которой все чаще говорят государственные функционеры. С другой стороны, этот растущий интерес к истории на третьем сроке Путина связан с обострившимся стремлением раз и навсегда выяснить отношения текущего государства со своей собственной исторической идентичностью. Все 1990-е и 2000-е годы этот вопрос в значительной степени оставался отложенным: путинское правление презентовало себя как прагматическое, технократическое, ориентированное на деполитизацию населения: что-то вроде «хватит с нас истории, давайте поживем нормально, без историй». В рамках этого подхода друг с другом вполне мирно уживались либеральные и консервативные версии, православие и реверансы в сторону советского прошлого — поскольку они не были принципиально важны. А на третьем сроке Путина и в особенности с началом украинского конфликта возникает острая потребность систематизации этих прежде риторических и декоративных элементов идеологии. Эта систематизация необходима государственному аппарату, так как ситуация, в которой практически каждая бюрократическая позиция используется для личного обогащения, приводит к кризису целеполагания. Сейчас чуть ли не любой коррупционер в Рос-



На выставке  
«Юриковичи»  
© myhistorypark.ru

сии одновременно является истовым православным и считает себя государственным, и если бы такие люди не находили высший смысл своего существования в принадлежности к фантомной «исторической России», процессы внутреннего гниения государства были бы гораздо интенсивнее.  
— Можно ли сказать также, что смысл этого конструирова-

**ния истории — противопоставить что-то вопросам к государственной власти, озвученным в ходе гражданских протестов 2011—2012 годов?**

— Да, конечно, в идее об «исторической России» содержится консервативный посыл: существует тысячелетняя традиция российского государства, которая не может быть изменена волевым образом или революцией, а возрождается из всех катаклизмов благодаря верности традиции и православной вере, понимаемой как этническая, племенная русская религия. Эта антиреволюционная идеология действительно связана и с вызовом митингов 2011—2012 годов, и с навязчивой фантазией правящего класса об «оранжевой угрозе» — внешних силах, которые готовят свержение режима изнутри. Это представление об угрозе опрокинуто в прошлое: на каждом этапе российской истории мы видим как возрождение мистической структуры русского централизованного государства, так и заговоры, целью которых было пробудить темные силы разрушения и бунта.

[http://  
myhistorypark.  
ru/](http://myhistorypark.ru/)

Квинтэссенция подобной идеологии — [серия выставок «Моя история»](#), прошедшая в Манеже и теперь размещившаяся на ВДНХ. Один из ее основных мотивов — криминализация не только революции 1917 года, но и любого протеста. Это не только известные конспирологические нарративы о масонстве декабристов или финансовой поддержке народовольцев американскими банкирами, но и утверждения, что за восстаниями Разина, Булавина или Пугачева тоже стояли иностранные разведки. Согласно концепции этой выставки, с XIX века внешние силы переходят к другой тактике, используя в качестве инструмента уже не крестьян, но предателей внутри элиты, «образованного Пугачева» (используя определение Жозефа де Местра). Логичным развитием этой линии может быть, например, предположение, что такого рода предатели развалили Советский Союз и организовала эту [«крупнейшую геополитическую катастрофу XX века»](#) и так далее.

[www.regnum.  
ru/news/  
polit/444083.  
html](http://www.regnum.ru/news/polit/444083.html)

Все ориентиры современной государственной власти находят в этих выставках свои подтверждения в сколь угодно отдаленном прошлом. Этой цели служат, например, сопровождающие всю экспозицию постеры с поясняющими цитатами Владимира Путина, Сергея Лаврова и патриарха Кирилла. Так, в разделе, посвященном декабристам и народникам, есть плакат с высказыванием Путина о том, что на протяжении нашей истории мы слишком часто сталкивались не с оппозицией

к власти, а с оппозицией к самой России. В другом месте Сергей Лавров разъясняет, что Александр Невский заложил основы «многовекторной российской дипломатии», так как был готов взаимодействовать с Востоком — Золотой Ордой и в то же время противостоять амбициям Запада в битве на Чудском озере. В связи с монгольским нашествием патриарх Кирилл говорит, что Орда оказалась менее серьезной угрозой, чем крестоносцы:

«

**Сергей Лавров разъясняет,  
что Александр Невский  
заложил основы  
«многовекторной  
русской дипломатии».**

»

первые претендовали лишь на земную власть, в то время как вторые покушались на душу и пытались изменить цивилизационный код русского народа.

— Интересно, что форма развлекательной мультимедийной выставки-шоу вне исторического музея играет здесь роль алиби, чтобы сконструировать антинаучный нарратив. Музей, как бы он ни был консервативен, должен следовать фактам и документам, а на этой выставке нет практически ни одного документа, только сакральные реликвии вроде икон — и именно поэтому эту столь важную для современной государственной идеологии выставку провели в Манеже, а теперь перевезли на ВДНХ.

— Подобная выставка — проявление деградации общества, когда большинству посетителей удобнее и легче воспринимать российскую историю как мультимедийный проект, представляющий комбинацию элементов рекламы, видеоигр и развлекательного кино. Показательно, что, когда эти выставки проходили в Манеже, на них стояли огромные очереди, которые совершенно непредставимы для Государственного

исторического музея, расположенного буквально в нескольких сотнях метров. Кроме того, проводить опыты с таким резким повышением идеологического градуса, как в этих выставках, действительно лучше на экспериментальной площадке, чтобы представить их не как установку государства в отношении



Открытие выставки «Советский Нюрнберг» в Музее современной истории России © mkrf.ru

всей музейной политики, а в качестве некоего ориентира для будущего. Любая профессиональная критика бессильна перед этими выставками, так как они не претендуют на научный характер.

— Является ли сегодня Музей современной истории России, в филиале которого ты работал, центром конструирования идеологии исторической памяти?

— Безусловно. Например, недавно там проходила большая выставка **«Советский Нюрнберг»**, посвященная судам над нацистскими преступниками после Второй мировой войны, и особый упор там делался на то, что нацисты на оккупированной территории России уничтожали православные церкви, пытались, выступая как одно из воплощений этого вневременного Запада, изменить душу русского народа. И они понесли заслуженное и неизбежное наказание за свою антирусскую деятельность на судебных процессах, в том числе в Нюрнберге. Завершается эта экспозиция большой фотографией Майдана в Киеве 2014 года. Подтекст этого хода очевиден: остались еще недобитые преступники, и, таким образом, борьба против Майдана и против Украины является борьбой, которая продолжает Великую Отечественную войну. На этой выставке также обращало на себя внимание радикальное снижение планки: там было очень мало артефактов и документов, мало экспо-

[histrf.ru/ru/rvio/activities/projects/item-2143](http://histrf.ru/ru/rvio/activities/projects/item-2143)

зиционных ходов, которые могли бы поставить проблемы или показать посетителю неоднозначность событий. Музей одновременно пытается и соответствовать задачам пропаганды, и использовать ее склонность к упрощениям, чтобы увеличить посещаемость, ориентируясь на добровольно-принудительные школьные экскурсии.

Такое направление деятельности музея взяла после смены его руководства, которая была связана именно с поворотом к активной исторической политике. Предыдущий директор, Сергей Архангелов, получил пост директора как номенклатурную sineкуру, и период его деятельности в музее был связан с консервацией сложившейся ситуации межвременья. Было очевидно, что Музей современной истории — важное стратегическое место, но его новые идеологические задачи долго не были сформулированы. Ситуация изменилась, когда на место Архангелова пришла энергичная Ирина Великанова, которая сразу же получила мандат доверия сверху на трансформацию музея в главную институцию, повествующую о советской истории с консервативных позиций «исторической России».

«

## Легче воспринимать российскую историю как мультимедийный проект.

»

Сразу же вслед за ее приходом очевидно возросли и финансовые возможности музея. У этого есть свои положительные моменты — например, была отреставрирована погибавшая диорама в музее «Пресня», посвященная революции 1905 года. Но одновременно в том же филиале была демонтирована большая часть старой экспозиции, в том числе связанная с событиями 1991—1993 гг. Сейчас ее место заняла новая экспозиция с акцентом на быт, повседневность, дореволюционную Москву и т.д.

Это закономерно: ведь именно напоминание о 1991 и 1993 годах возвращает к тем страницам постсоветской истории, которые способны дать иное представление о генеалогии

современного российского государства, уходящей не к временам Ярослава Мудрого и Екатерины Второй, а к распаду СССР, насилию первоначального накопления капитала и расстрелу парламента. Это именно те страницы истории, которые сложнее всего нормализовать и объяснить.

«

**Каждый получает ту дозу  
приспособления, которая  
соответствует его взглядам:  
вполне рыночный подход.**

»

— Конец Советского Союза не является столь спорной точкой для идентичности большинства других стран бывшего соцблока?

— Для большинства восточноевропейских стран после распада СССР было принципиально важно сразу же недвусмысленно сформулировать свою идентичность, построенную на признании того, что социалистический период был исключением из национальной истории, когда нация не имела власти над собой, а ее государственная традиция была прервана. Поэтому социалистический период становился объектом музейного внимания как травма, через которую нация осознает себя как единое целое не в меньшей мере, чем через память о победах и успехах. Место музея скорби, музея социалистического преступления практически сразу было заполнено в восточноевропейских странах: так, например, Музей геноцида в Вильнюсе, Музей оккупации в Таллине, Дом террора в Будапеште. Социалистическое прошлое понимается в этих музеях как чуждое и внешнее. Подобный подход в России просто невозможно реализовать. Так долго откладываемый вопрос о государственной идентичности в России во многом связан как раз с этой сложностью с советским: как оно может быть интегрировано в новую модель самосознания?

— Тем временем как раз приближается юбилей 1917 года, который, конечно, не обойти никаким институциям, связан-

**ным с историей. Как могут реагировать и с чем сталкиваются здесь консервативно ориентированные институции?**

— Наиболее подходящей объяснительной схемой тут является упрощенное заимствование сменовеховского взгляда на 1917 год: это был триумф антигосударственных сил, катастрофа, вопреки которой тысячелетняя русская государственность все равно смогла возродиться, пусть и в другой форме. Большевики, несмотря на свои криминальные антигосударственные установки и порочные догмы, вопреки своим связям с западными разведками воссоздали тысячелетние русские традиции. Что, конечно, самих большевиков никак не оправдывает. Недавнее высказывание Путина о том, что Ленин заложил бомбу под государственный фундамент своими идеями равноправного союза советских республик, вполне укладывается в эту схему.

Но для современной России, претендующей на преемственность с СССР, невозможно открыто солидаризироваться, например, с антибольшевистскими силами в 1917 году и в период Гражданской войны (которые как раз воспринимали происходящее как заговор и бунт хтонических антигосударственных сил, вполне в соответствии с концепцией выставки «Россия. Моя история»). В этом контексте выходом из сложной ситуации становится идея [министра культуры Владимира Мединского о том, что в результате революции проиграли и красные, и белые, а победила пресловутая «историческая Россия»](#). Поэтому, по Мединскому, именно с путинских позиций можно разглядеть объективное, действительное значение 1917 года. Эта претензия на объективность подкрепляется самой объективной монопольной возможностью власти устраивать экспозиции вроде «Моей истории». С подобной объективностью, кстати, может уживаться и взгляд на советское прошлое как на миф, проект или утопию, который заимствован из антикоммунистических постмодернистских нарративов и обеспечивает деполитизацию конкретных исторических явлений.

**— Можешь привести пример такой деполитизации в музейных выставках?**

— Например, выставка [«Миф о любимом вожде»](#), шедшая на протяжении года в Государственном историческом музее. Она показательна как пример современной стратегии этого музея, который сохраняет респектабельность и высокий научный уровень экспозиций и не может позволить себе таких брутальных идеологических интервенций, как серия выставок «Моя история».

<http://ria.ru/culture/20151120/1324962428.html>

<http://www.shm.ru/shows/1113/>

На «Мифе о любимом вожде» было представлено множество документов и предметов из огромной коллекции музея (в которую перешло также собрание Музея Ленина), и экспозиция не только не носила ярко выраженного идеологического характера, но, наоборот, имела характер деидеологизирующий. Выставка как бы призывала: давайте посмотрим не на то, какими были Ленин и Сталин, а на то, как складывались их культы, как миф Ленина и Сталина стал частью ушедшего советского проекта. Опыт этой выставки будто бы не политичен, потому что политика связана с действительностью, а советские мифы к действительности не имеют уже никакого отношения. Мы смотрим на них где-то с безразличием, где-то с любопытством, где-то с теплотой, где-то с ужасом, но мы к ним тем не менее не можем относиться политически. Как не можем относиться политически к Ленину, поскольку Ленин — это, прежде всего, культ Ленина, образ Ленина.

<http://www.mamm-mdf.ru/exhibitions/dream/>

Выставка в Мультимедиа Арт Музее **«Отоваренная мечта»** также воспроизводит подход к советскому как к герметичному, завершённому проекту. Эта выставка, смешивая все периоды советской истории от 1920-х до 1980-х, изображает советскую потребительскую повседневность как подчиненную законам, принципиально отличным от тех, в которых мы все живем сегодня. Определяющим законом «реального социализма» являлся закон дефицита, перманентного неудовлетворения базовых человеческих потребностей, который создавал советского человека, воспринимаемого из сегодняшней реальности в качестве носителя специфического ушедшего опыта, непонятого «другого».

— **Показательно, что эта выставка проходила именно в Мультимедиа Арт Музее — месте почти демонстративно капиталистического потребления культуры.**

— Происходит четкое разделение: посетители «Моей истории», посетители Государственного исторического музея и Третьяковки, посетители Мультимедиа Арт Музея и «Гаража» или Музея истории ГУЛАГа — это разные среды, которые обладают разными системами исторических референций, культурных предпочтений, способов восприятия. И эти среды должны существовать и получать те дозы приспособления к нынешней государственной исторической политике, которые соответствовали бы их взглядам. Вполне рыночный подход.

— **Мы наблюдаем здесь работу глобальной логики маркетинга и менеджмента — логики распределения целевых**



**аудиторий.**

— Да, и если мы пытаемся оценивать всю современную российскую выставочную политику в целом, она нам может показаться противоречивой: в одном месте говорится о том, что Сталин продолжал тысячелетнюю традицию русской государственности, а в другом рассказывается о репрессиях. Но если



«Отоваренная мечта». Роберт Диамант. Перед витриной. 1954  
© Собрание МАММ/МДФ

мы встраиваемся в одну из этих целевых аудиторий, все эти противоречия исчезают: мы просто не идем на одну выставку, а идем на другую. И в сумме все эти разные аудитории создают то общество, которое должно соотносить себя только с теми элементами прошлого, которые так или иначе могут примирить его с настоящим.

— **Принцип эффективности, таким образом, оказывается одной из объективных основ идеи о вечной «исторической России».**

— Эффективность управления становится одним из способов оправдания нынешней властью своих непопулярных решений — как и действий своих предшественников, которым она претендует наследовать. Более того, эффективность можно оценить лишь с исторической дистанции — лишь со временем становится понятно, насколько высокая цена и жертвы были

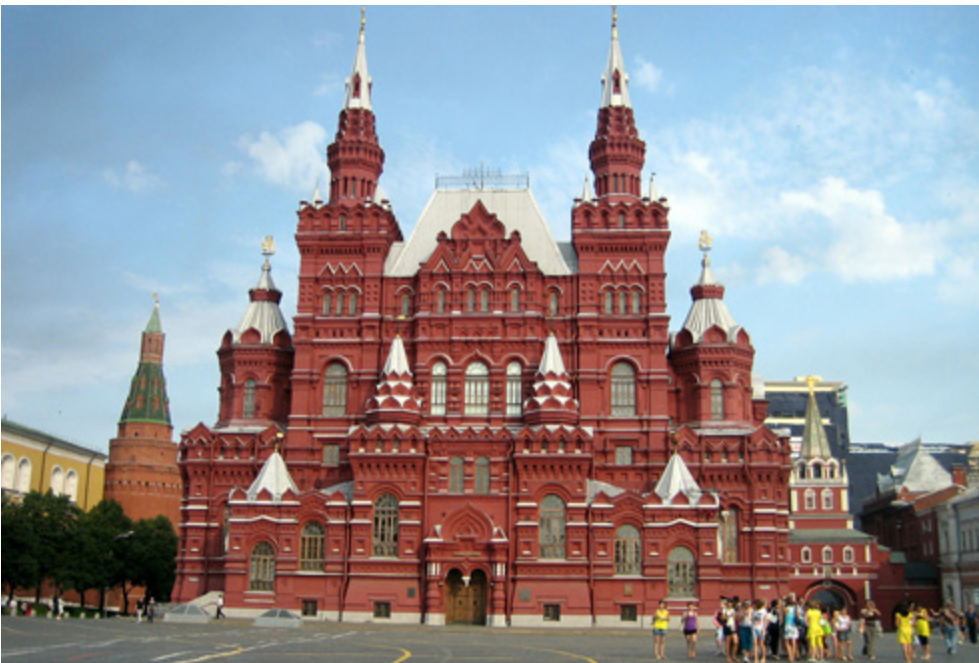
[http://ria.ru/  
analytics/20100908/  
273522924.html](http://ria.ru/analytics/20100908/273522924.html)

оправданы значительностью результата. Можно вспомнить знаменитое высказывание, что Сталин был «эффективным менеджером» — то есть действовал по тем правилам менеджмента, которые были характерны для его времени. Подобным образом оправданы могут быть как Сталин, так и все цари и императоры: главное — не разрушать, а строить, и каждый строит как умеет, не нам их «подвергать сомнению».

[http://www.  
svoboda.  
org/content/  
article/27345123.  
html](http://www.svoboda.org/content/article/27345123.html)

# 1937. Реконструкция

*Анна Михайлова призывает  
быть справедливыми  
к прошлому Государственного  
исторического музея*



© Ben Freeman

29 февраля 2016 года в интервью журналу «Огонек» (ИД «Коммерсантъ»)<sup>1</sup> директор Государственного исторического музея Алексей Левыкин рассказал об истории музея, выставочных проектах и планах развития. Один из первых вопросов корреспондента был посвящен интерьерам Исторического музея:

«— Если внешне музей остается таким же, как полтора века назад, то его интерьеры реставрировались не раз... Что осталось от задуманного Александром II музея?»

<sup>1</sup> «Каждая эпоха таит подделки» (<http://www.kommersant.ru/doc/2922745>), 29.02.2016.

— Да все и осталось. Конечно, в годы советской власти интерьеры подверглись переделке — в залах “великокняжеского и царского периодов” были забелены росписи, сбиты порталы и карнизы. От разрушения удалось спасти залы каменного, бронзового, железного веков, эллино-скифский зал. Вспомните Парадные сени с древом государства Российского — от Рюрика и до императора Александра III. Их своды плотно забелили известью в 1936-м, раскрыты они были только в ходе реконструкции музея в 1990-х — начале 2000-х годов. Тогда же восстановлены исторические интерьеры, открыта новая экспозиция. Музей на протяжении десятилетий сохранил верность целям, поставленным основателями, — наглядно показывать ход российской истории».

На портале «Культура.РФ» на странице Исторического музея читаем<sup>2</sup>:

«Каждый из залов соответствует особой исторической эпохе, росписи в них повторяют знаменитые церковные и дворцовые фрески. В 1936 году было принято решение уничтожить залы, посвященные дореволюционному периоду. Росписи были закрашены, лепнина скелета, позолота снята. Более 15 лет, начиная с 1986 года, в музее велась комплексная реставрация, и сейчас его интерьеры воссозданы в изначальном виде».

В книге искусствоведа и реставратора Натальи Датиевой, выпущенной в 2015 году, эти же события описаны следующим образом<sup>3</sup>:

«В конце 1920-х — 1930-е гг. архитектурное наследие Москвы понесло большие потери. <...> В 1936 г. уничтожили красочное убранство Парадных сеней, прославлявшее правление династий Рюриковичей и Романовых, — своды и стены зала плотно забелили известью. Через 20—30 лет посетители, входившие в сени, даже не догадывались о том, что скрывается под слоем побелки. Залы “великокняжеского и царского” периодов в считанные недели также подверглись “переделке”: в Новгородском, Владимирском и Суздальском ограничили забеливанием живописи на сводах. В Московском зале, залах Ивана Грозного, Бориса Годунова и Смутного времени была забелена живопись, сбиты порталы и карнизы. От уничтожения удалось спасти исторические интерьеры залов каменного,

<sup>2</sup> Государственный исторический музей на портале «Культура.РФ» (<http://www.culture.ru/institutes/10124>).

<sup>3</sup> Датева Н.С. Исторический музей. Архитектура. Интерьеры. С. 28, с. 31.

бронзового, железного веков, эллино-скифского зала. Уцелело и убранство трех литерных залов, включая ценнейшую стенопись в зале А.

К 20-летию советской власти музею предстояло провести реэкспозицию. Заново оформить залы первого этажа (№ 13—21) в соответствии с “идеологически выдержанным” тематико-экспозиционным планом было поручено архитектору Андрею Константиновичу Бурову (1900—1957), но в 1950—1970-х гг. при очередном перемещении экспозиции созданные Буровым интерьеры также были “искажены” <...> К началу 1980-х гг. огромное здание музея нуждалось в капитальном ремонте и реконструкции. Благодаря углубленным исследованиям удалось провести оценку разрушений, полученных в 1936—1937 гг., установить сохранность пострадавших интерьеров и возможность их восстановления».

Итак, и руководство музея, и профессиональный реставратор, и интернет-ресурс, курируемый Министерством культуры РФ, дают однозначную оценку событиям, произошедшим в ГИМе в 1936—1937 годах. Изменения, которые были сделаны, описываются как разрушения, а интерьеры считаются «пострадавшими». Подчеркивается, что часть залов «удалось спасти».<sup>4</sup> Между тем, кроме единственного объяснения в необходимости следовать «идеологически выдержанному тематико-экспозиционному плану», а также упоминания о 20-летию советской власти, не приводится никаких аргументов и объяснений, которые могли бы представить точку зрения тех, кто принимал непосредственное участие в реэкспозиции.

В ходе работы над диссертацией, посвященной истории управления зданием ГИМа<sup>5</sup>, я не могла обойти вниманием эти события. Изучая документы, хранящиеся в Ведомственном архиве музея (входит в структуру Отдела письменных источников), а также дневники и письма архитектора А.К. Букова, опубликованные в 1980 году, я пришла к выводу, что

<sup>4</sup> В главах, описывающих интерьеры залов №№ 1—12 первого этажа, не приводятся данные, подтверждающие, что эти залы «были спасены» во время реконструкции 1936—1937 гг.

<sup>5</sup> Я являюсь соискателем степени PhD в Школе музейных исследований Университета Лестера. Диссертация посвящена истории развития facility management в музеях; в качестве примера детально изучается история строительства и последующего управления зданием Исторического музея. Основное внимание уделяется следующим периодам: 1872—1917, 1936—1937, 1986—1997. Управление музеем рассматривается в контексте государственной культурной политики; анализируются процессы принятия решений и результаты этих решений.

распространяемая уже несколько десятилетий оценка событий не передает всей полноты картины<sup>6</sup>. Именно поэтому я предлагаю вам ознакомиться с материалами, которые позволяют взглянуть на реэкспозицию музея не с точки зрения идеологии и политики, но с точки зрения архитектора и процесса художе-



Андрей Буров.  
«Ажурный дом» в Москве.  
1939—40. Один из первых и самых интересных экспериментов в области типового блочного строительства в СССР

ственного творчества, а также с позиций советского музееведения — научной дисциплины, формирование которой происходило на протяжении 1920—1930-х годов.

История строительства здания музея подробно описана во вступительной статье уже упомянутой книги Датиевой. Обратим внимание на тот факт, что до 1917 года далеко не все залы музея получили окончательную отделку. На первом этаже были завершены залы А, Б, В, №№ 1—13, №№ 17—21, в то время как залы второго этажа вовсе не были отделаны и использовались как пространство для временных выставок.

«Залы Западной Руси и Литвы, великих князей Ивана III и Василия III (№ 14—16) до революции оформить так и не удалось, равно как и залы второго этажа. Но эти хорошо освещенные, высокие и просторные помещения стали удобной площадкой для проведения выставок. Иногда залы использова-

<sup>6</sup> В отделе газет РГБ в Химках находится картотека, посвященная публикациям о музеях, в частности — о ГИМе. Газетные заметки 1990-х — начала 2000-х гг. транслируют формулу «реконструкция в преддверии юбилея революции подразумевала забеливание потолков и уничтожение лепнины». См.: «Культура», № 48 (7305), 20—26 декабря 2001 г.; «Деловой мир», № 30 (121), 8—11 августа 1997 г.; «Коммерсантъ», № 230 (2360), 18 декабря 2001 г.; «Культура», № 36 (7096), 18 сентября 1997 г. и др.

лись художниками под мастерские — здесь писали свои картины В.И. Суриков, В.М. Васнецов, И.Е. Репин, В.А. Серов. В годы Первой мировой войны в залах хранились исторические реликвии, эвакуированные из западных губерний России».<sup>7</sup>

В 1936 году в Государственном историческом музее началась подготовка к 20-летней годовщине Октябрьской революции. Подготовка включала в себя как содержательное обновление экспозиции, в частности, включение в показ событий XVIII и XIX веков благодаря использованию залов второго этажа, так и ремонт и в некоторых случаях изменение облика музейных залов первого этажа<sup>8</sup>. Работы по реконструкции замедлились в связи с необходимостью открыть выставку, приуроченную



Молочная ферма  
архитектора  
Андрея Бурова  
из фильма С.  
Эйзенштейна  
«Старое и новое»

к 100-летию со дня гибели А.С. Пушкина. Залы второго этажа были отданы пушкинской выставке. После завершения работы над пушкинской выставкой основные усилия экспозиционеров были сосредоточены на залах №№ 13—21 первого этажа. Эти залы были посвящены периоду XIV—XVIII вв.

В Ведомственном архиве содержится документ, описывающий принципы оформления новой экспозиции. Авторство и дата создания документа не указаны. Тем не менее тот факт, что этот документ хранится в деле, посвященном реконструк-

<sup>7</sup> Датиева Н.С. Исторический музей. Архитектура. Интерьеры. С. 28.

<sup>8</sup> Согласно документации, подготовленной во время реконструкции конца 1980-х гг., в залах №№ 1—12 и А, Б, В были проведены ремонтные и реставрационные работы. С документами можно ознакомиться в Ведомственном архиве ГИМа. См., например, опись 2, дела 203 и 233; опись 1, д. 517.

ции 14—21-го залов, дает основания предполагать, что именно им должен был руководствоваться архитектор. Прочитую весь документ<sup>9</sup>:

«1. В оформлении новой экспозиции должны быть отброшены следующие основные ошибочные установки старого оформления:

1. Попытки восполнить содержание экспозиции средствами ее оформления, придания частям оформления самостоятельное экспозиционное значение, лишенное служебной цели (примеры: массивное фанерное сооружение, заканчивающее динамически развивающуюся линию щитов в теме “Крестьянско-казацкое движение в начале XVII в.”, башенное сооружение в зале № 18).

«

## Фальсификация в интерьерах Исторического музея считалась недопустимой.

»

2. В зрительном отношении лишать экспонаты или группы их самостоятельного значения, превращая их, хотя частично, в составную часть оформления (примеры: картина-масло, сознательно поданная без рамы, — портрет Алексея Михайловича в теме “Московское самодержавие XVII вв.”, копьё и бердыши в теме “Движение Разина” и др.).

Примечание: здесь не имеются в виду музейные вещи, взятые в качестве дополнения к оформлению не как экспонаты, раскрывающие определенную экспозиционную тему: ткани, взятые как фон, мебель, использованная в качестве музейной мебели, и пр.

3. Допускать фальсификацию художественного стиля перенесением элементов этого последнего в чуждые им конструк-

<sup>9</sup> Ведомственный архив ГИМа, опись 1, дело 553, л. 1.



ции, сочетания, иные масштабы, выражение их в фактуре и т.д. (примеры: перенесение типичных книжных орнаментов или орнаментов для украшения тканей в увеличенном масштабе на стены и потолок, конструирование щитов и витрин в типе архитектурных сооружений эпохи).

2. Перед новым оформлением экспозиции выдвигаются следующие задачи:

1. Учесть специфику Исторического музея, оперируя его самыми разнообразными категориями экспонатов, которые требуют в их подаче логической и художественной согласованности, особенной в случае объединения в одном тематическом комплексе экспонатов, разнородных по материалам, фактуре и проч. (вещь, документ, иллюстрация, книга).

2. Добиться максимально четкого архитектурного членения зал (с учетом их конфигурации). Разработать типы витрин и щитов и систему их расположения в залах, обеспечивающую простое и наиболее удобное размещение экспонатов в соответствии с научным содержанием данного раздела экспозиции, с условиями осмотра экспозиции и движения посетителей, а также определяющиеся требования эмоциональной выразительности экспозиции, художественной организации зрительного восприятия и материальной сохранности экспоната.

3. Цветом и отделкой стен, щитов, витрин, обрамлением отдельных экспонатов и т.п., согласованным в ряде зал, относящихся к одному историческому периоду, сообщить этому ряду необходимую зрительную цельность, чтобы самое оформление уже показывало посетителю границы экспозиции данного исторического отрезка и заставляло воспринять этот ряд зал как нечто единое, отличное от соседних зал.

4. Обеспечить экспонатам, имеющим по своему содержанию первостепенное тематическое значение для всего зала или для значительной его части, главенствующее местоположение таким образом, чтобы они приковывали к себе в первую очередь внимание посетителей.

5. Сочетать в размещении плоскостного и трехмерного материала его научно-логическую обусловленность с выразительностью экспозиционного образа и общими требованиями к художественной организации зрительного восприятия.

Не придавая первенствующего значения стилевому оформлению, признается допустимым использование элементов стиля данного времени, национальности и класса для отделки стен, щитов и рам с тем, однако, чтобы это не искажало дан-

ный стиль, как это указано в пункте 3 раздела 1.

Признается желательным, чтобы цвет стен, цвет и форма отделки их, а также музейного оборудования диктовались принятым для отображаемого времени строительным и отделочным материалом».

Этот документ показывает, что стилевое оформление интерьеров должно было подчиняться содержанию экспозиции; подчеркивалась важность подлинного музейного предмета.

К работе над проектом по реконструкции этих залов был приглашен архитектор Андрей Константинович Буров<sup>10</sup>. К сожалению, в Ведомственном архиве ГИМа не сохранилось сведений, указывающих на то, кто именно предложил и одобрил кандидатуру Бунова в качестве архитектора проекта. Есть основания предполагать, что Буров был знаком с сотрудниками Исторического музея и именно эти знакомства повлияли на окончательное решение. Чтобы проверить достоверность этой гипотезы, в мае 2016 года я познакомлюсь с документами, хранящимися в архиве Государственного музея архитектуры им. А.В. Щусева.

Но вернемся к реконструкции здания Исторического музея. В июле 1937 года Буров написал об этом проекте следующее:

«Сейчас я работаю и должен закончить в натуре к 20-летию Великой Октябрьской революции оформление залов Исторического музея, который серьезным образом реконструируется. Каждый из 9 исторических залов (с XIV по XVIII век), порученных мне, оформляется применительно к эпохе и ее экспонатам. Я пытаюсь достигнуть этого максимально скуными архитектурными средствами — характером наличников и капителей, определяющим характер эпохи, а также окраской стен. Для меня лично эта работа представляет большой интерес, ибо она позволяет вскрыть подлинные корни русской архитектуры, показать, что народные мотивы в ней переплетались с античными традициями.

Такое изучение нашего архитектурного прошлого чрезвычайно важно, ибо позволит освободить наше представление о русской архитектуре от той омерзительной репетовской<sup>11</sup> трактовки, которая была дана ей в конце XIX века и до сих пор

<sup>10</sup> Буров учился на архитектурном факультете ВХУТЕМАСа в мастерской Александра Веснина. Как архитектор-практик Буров является автором Центрального дома архитектора в Гранатном переулке, Московского ипподрома, жилых домов на Тверской, Полянке, Ленинградском проспекте, Бережковской набережной, в Лефортове. В последние годы жизни занимался исследованиями в области физики, химии, инженерного дела.

для многих подавляет истинную подлинную красоту национального русского искусства. В этом трудность и интерес моей работы».<sup>12</sup>

Исследуя истоки русского стиля в архитектуре, Буров продолжал поиски, начатые его предшественниками, в числе которых был и Владимир Осипович Шервуд, спроектировавший фасад Исторического музея. И Буров, и Шервуд использовали в своих проектах различные архитектурные элементы, заимствованные из построек XIV—XVII веков. Если Шервуд стремился к максимальному использованию архитектурных средств для создания особой атмосферы сродни театральной, то Буров склонялся к научному подходу, в основе которого было тщательное изучение принципов создания того или иного элемента и контекста, где он использовался. Буров был противником слепого копирования внешней формы.

В дневнике за 1943 год Буров пишет:

«Вполне естественно стремиться к национальной форме, но ведь это верх пошлости — в наивной безграмотности думать, что русские детали XVII века, понятые через Стасова и повешенные на дырявую стену жилого дома, — это по-русски. Семнадцатый век делал не так, как XVI, оставаясь русским, а наш XX, чтобы стать русским, не должен делать так, как XVII. До того ясно, что и писать противно. Ну конечно, понять национальные представления, сложившиеся в веках и проявившие себя во всем многообразии, трудно, но нужно. Вот это и будет национальным по форме».<sup>13</sup>

В мемуарах Анны Борисовны Закс<sup>14</sup>, историка, музеоведа, сотрудницы ГИМа, принимавшей участие в разработке новой экспозиции, читаем:

«Музей работал над созданием новой экспозиции, которая должна была занять весь нижний этаж (23 зала). Готовящаяся экспозиция имела важную особенность. Впервые за советское

<sup>11</sup> Скорее всего, речь идет о постройках архитектора Ивана Павловича Ропета, работавшего в так называемом псевдорусском стиле. Подробнее о русском стиле см. работы Е.И. Кириченко.

<sup>12</sup> А. Буров. После архитектурного съезда. 1937 г.

<sup>13</sup> Цит. по: Андрей Константинович Буров: Письма. Дневники. Беседы с аспирантами. Суждения современников. Сс. 99—100.

<sup>14</sup> Цит. по: Закс А.Б. Из истории Государственного исторического музея (1917—1941). Сс. 368—369. Воспоминания А.Б. Закс опубликованы в 2000 году, см. книгу «Эта долгая, долгая, долгая жизнь: 1933—1963».

время была сделана попытка дать для всех залов нижнего этажа — от первобытно-общинного строя до середины XVIII века — единое архитектурно-художественное решение. Автором его был талантливый архитектор А. Буров (в московском Научно-исследовательском музее архитектуры хранятся его эскизы). Он тоже сделал попытку ввести в декор залов элементы “стиля эпохи”. Сохранил принятое пушкинской выставкой отделение нижнего пояса экспозиции карнизами, но сделал их разнообразными, профилированными в зависимости от исторического периода. Так же были оформлены наличники дверных проемов. Опреде-

«

## Показать, что народные мотивы переплетались в русской архитектуре с античными традициями

»

ленному стилю соответствовало и обрамление. Использовались также подлинные рамы и паспарту. Составом и композицией экспонатов Буров мало интересовался, поручив это своим помощникам. Но если облик Букова я прекрасно помню, то непосредственно связанный со мной художник совсем не остался в памяти. Вероятно, он был просто “оформителем”<sup>15</sup>.

Селим Омарович Хан-Магомедов, советский и российский искусствовед, исследователь архитектуры русского авангарда, выпустивший в 2009 году книгу о Бурове, в главе, посвященной интерьерам ГИМа, так характеризует работу архитектора:

«На этапе зрелого постконструктивизма (и даже “сталинского ампира”) Буров был вынужден детально анализировать наследие русской архитектуры на предмет ее откровенной стилизации. Речь идет о двухлетней работе Букова над реконструкцией интерьеров залов ГИМа в Москве (1936—1937 гг.) В этой работе Буров впервые столкнулся с необходимостью прорисовывать

<sup>15</sup> Закс А.Б. Эта долгая, долгая, долгая жизнь: 1933—1963. Книга 2, с. 44.

детали не как архитектор-стилизатор, а как архитектор-археолог, который стремится донести до зрителя подлинную стилистику конкретного этапа развития русской архитектуры. Это были некие “стилистические раскопки”, которые увлекли Букова <...> Элита нашего искусствоведения ревниво следила за тем, что делал в музее архитектор, известный и как авангардист, и как неоклассик. Были опасения, но они оказались напрасными. Ведущие искусствоведы Д. Аркин и А. Габричевский посвятили этой работе Букова специальные статьи».<sup>16</sup>

Обратимся теперь к статьям Аркина и Габричевского, чтобы посмотреть, как современники оценивали работу Букова.

Статья Д. Аркина показывает, что именно было сделано в залах<sup>17</sup>:

«Интерьеры, реконструированные в настоящее время, начинаются с зала, посвященного эпохе создания русского национального государства. В этом зале, охватывающем XV и отчасти XVI век, дан строгий орнамент, свидетельствующий о ранних исканиях русского каменного зодчества, еще целиком воспитанного на традициях и формах работы в дереве. XV—XVI века приносят в русскую архитектуру мощное влияние Ренессанса. Но русская архитектура отнюдь не становится каким-то вариантом западного ренессансного стиля. Напротив, кремлевские соборы сохраняют все своеобразие замечательного наследия старого зодчества <...>

Для характеристики следующего зала, занятого материалами конца XVI — начала XVII веков, архитектор выбирает формы дверных наличников и деревянного потолка, отражающие зрелость русского национального зодчества, успевшего к этому времени глубоко переработать ренессансные начала и найти свой собственный, уверенный и четкий язык. Зал начала XVII века носит уже иные черты. Наличник двери развивает орнаментальный мотив Грузинской церкви, ряд деталей напоминает о “теремных формах” — о декоративном убранстве московских теремов — Постельных палат. В русское зодчество все с большей и большей силой проникает “узорочное” начало. Конец столетия ознаменовывается пышным расцветом того своеобразного, ярко-выразительного стиля, который условно именуется русским барокко».

<sup>16</sup> Цит. по: Хан-Магомедов С.О. Андрей Буков. Сс. 185—186.

<sup>17</sup> Д. Аркин. Интерьеры Исторического музея. 1937 г

А. Габричевский заостряет внимание на том, как изменился показ музейных предметов<sup>18</sup>:

«Прежнее оформление не отвечало своему основному “музейному” назначению: оно, во-первых, мешало обозрению экспонатов и, во-вторых, искажало их природу, навязывая

«

## Какие ассоциации приходят вам на ум, когда вы слышите «1937 год»?

»

зрителю исторически ложные художественные образцы под предлогом археологической реконструкции древнерусских интерьеров.

Теперь совсем не то. Экспонаты прекрасно видны даже в самых тесных и мало освещенных залах, благодаря белым сводам и цветовому решению, которое всюду строится на удачно подобранном трезвучии: цвет стены, цвет поверхности щита и цвет его деревянного обрамления. Нигде никаких орнаментальных излишеств, нигде автор архитектурного обрамления себя не навязывает, нигде не отвлекает посетителя от созерцания выставленных предметов. Он берет слово только при входе и выходе у каждого зала, а также в конструктивно наиболее выразительных точках архитектурной композиции зала, главным образом в консольных капителях или угловых пилястрах, поддерживающих распалубки сводов. При всей скромности, сдержанности и лаконичности архитектурного языка вы сразу же, однако, чувствуете, что автор поставил себе правильные задачи и что он нашел для них правильные и притом творчески значительные решения.

В целях музейного показа экспонатов архитектор должен был добиться максимальной их освещенности. Он этого достиг введением больших белых поверхностей и цветовой композиции стен и щитов».

<sup>18</sup> А. Габричевский. Новое оформление интерьеров Исторического музея. 1938 г.

Остановимся на зале № 13, где была заделана (заметим, не уничтожена полностью) роспись потолка. Вот как она описана в путеводителе по ГИМу (1921 г.)<sup>19</sup>:

«Украшения залы заимствованы из древнейших памятников Московской Руси <...> Роспись потолка залы и оконных наличников воспроизводит узоры так называемой шапки Мономаха, древнейшего московского венца».

Руководствуясь документом о принципах оформления новой экспозиции, мы можем привести аргумент в пользу закрашивания потолочной росписи: так как она повторяет узор с предмета одежды, а значит, не является примером заимствования подлинного архитектурного элемента, это дает основание считать ее фальсификацией. Фальсификация в интерьерах Исторического музея считалась недопустимой.

Фотография зала № 13, реконструированного по проекту Бурова, была опубликована в статье уже упомянутого А. Габричевского.



*Современный вид зала № 13. Дореволюционное оформление было воссоздано в ходе реконструкции 1986—1997 гг. (Другие фотографии залов первого этажа можно посмотреть [на официальной странице ГИМа в Фейсбуке](#).)*

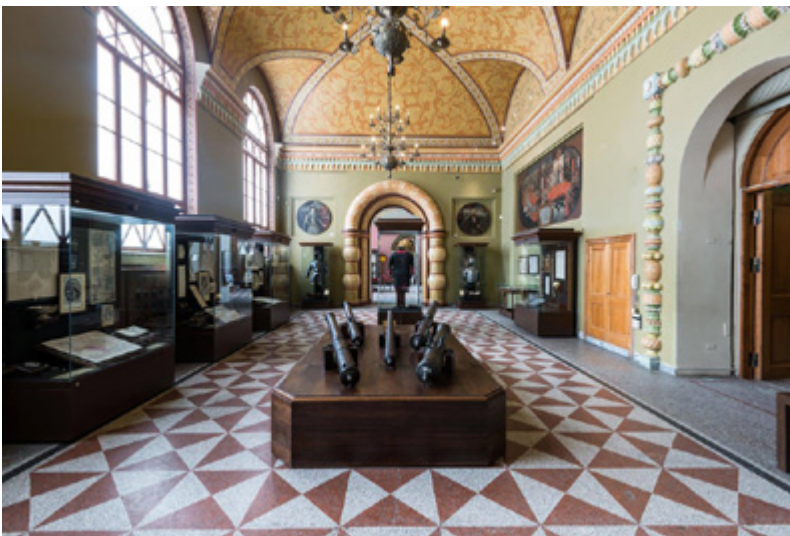
<https://www.facebook.com/media/set/?set=a.1001254566577124.1073741949.126013167434606&type=3>

Вот как описывает экспозицию 1937 года А.Б. Закс:

«Экспозиция 1937 года, посвященная более поздним эпо-

<sup>19</sup> Краткий путеводитель по музею, с. 209.

хам, была значительным шагом вперед по сравнению с предыдущими, социологическими. Каждый из восьми обширных залов был посвящен определенному историческому периоду. Каждая тема рассматривалась конкретно-исторически. Авторам экспозиции удалось подобрать значительное количество ценных и выразительных экспонатов — подлинных исторических памятников. Большое внимание было уделено этикетажу, в котором давались источниковедческая характеристика и краткие пояснения к экспонатам. Количество текстов цитат было значительно сокращено. Авторы экспозиции полностью отказались от спорных в научном отношении приемов: в новых залах не было фигурных интерьеров, обстановочных сцен. На смену конструктивизму и цветовой символике пришло строгое, несколько однообразное обрамление экспонатов; “кричащие” карты и диаграммы, текстовые плакаты не допускались. Каждый зал имел архитектурное оформление в соответствии с характерным для данной эпохи стилем (экспозицию оформляли архитектор А. Буров и художник Л. Же-



Зал №21.  
Внешняя политика  
и вооруженные  
силы России  
в XVI–XVII вв.  
© Государственный  
исторический музей

гин). И все же лозунг первого музейного съезда “показывать не вещи, а идеи” не был изжит. Принцип предметного показа не был осуществлен в этой экспозиции. Тематическая структура экспозиции была книжной. Автор ставил перед собой задачу наиболее полно иллюстрировать тему как при помощи экспонатов-подлинников, так и путем создания копий и разного рода наглядных пособий. <...> Недооценка предметов-подлинников ясно выражена в листовках-путеводителях по залам. Они составлены по типу небольших статей на исторические темы.



В них лишь в скобках дается краткая ссылка на выставленные экспонаты, причем на первом месте, как правило, указываются вспомогательные материалы и тексты».

Обобщим сказанное: в результате реконструкции первоначальный облик некоторых залов первого этажа был изменен. Изменения производились в соответствии с текущими тенденциями в области создания музейных экспозиций, а также в соответствии с внутренними установками музея. В большинстве случаев оригинальная роспись на потолках и стенах была скрыта побелкой, а не уничтожена полностью. При реконструкции приоритет отдавался не стилистическому оформлению, но показу подлинных предметов. Проект, выполненный архитектором Андреем Бутовым при участии экспозиционеров Исторического музея, получил положительные отзывы искусствоведов. Бутов, исследуя особенности русской архитектуры, продолжал традиции творческого поиска, характерные для конца XIX века.

Анализировать любые события, происходившие в России в 1937 году, сложно. Готовя эту статью, я провела небольшой опрос, обратившись к коллегам с двумя вопросами: «Какие ассоциации приходят вам на ум, когда вы слышите “1937 год”?» и «Что вам известно о реконструкции ГИМа в 1936—1937 гг.?» Сделайте предположения. При ответе на первый вопрос 25 человек из 28 опрошенных упомянули репрессии. 7 человек указали 100-летие со дня смерти Пушкина, индустриализацию, демографический взрыв, «сталинский ампир», молодость своих бабушек и дедушек. При ответе на второй вопрос подавляющее большинство респондентов ответили, что не знали о реконструкции в ГИМе. Прозвучали следующие версии:

«О реконструкции не знаю, но по логике предполагаю, что были организованы новые залы, посвященные истории 20-летней советской уже России — с 17-го по 37-й год, возможно, интерьеры переоформили соответственно новой тематике» (женщина, 25—40).

«Вероятно, меньше сведений об императорском прошлом страны, больше — о “новейшей истории”» (женщина, 18—24).

«Думаю, закрыли сени с дровом Романовых. Какие-то залы посвятили революции, Гражданской войне, коллективизации, индустриализации, доблестной Красной армии, сталинской конституции. Подчеркнули военные победы в истории России» (женщина, 61 или старше).

«Нет, я не знала об этой реконструкции. Либо идеологиче-

ские изменения в построении экспозиции, либо накопленный музейный опыт повлиял. А скорее и то, и другое» (женщина, 25—40).

«Нет, не знаю. Залы могли быть переделаны под более современные, оформлены в духе 1930-х гг. В те же годы были приспособлены под новые задачи многие старые экспозиции» (мужчина, 41—60).

«Это как-то связано с “новым прочтением” истории страны?» (мужчина, 41—60).

«Неизвестно. Надо думать, что акцент на личности Сталина и роли партии» (мужчина, 25—40).

Привычка смотреть на все события 1930-х годов и конкретно 1937 года исключительно через призму репрессий может парализовать нашу способность к критическому мышлению. Как мы можем обойтись с этим страхом, чтобы осознать всю многогранность нашей истории? Как не побояться увидеть в принимавшихся тогда решениях объективные причины, личности отдельных людей, продолжавшиеся творческие поиски? Как сохранить критическое мышление и быть менее доверчивым и к современным идеологиям?

*Анна Михайлова — аспирант Школы музейных исследований, Университет Лестера (Великобритания)*

### **Библиография**

Ведомственный архив ГИМа, опись 1, дело 553, тематико-экспозиционные планы 14—21-го залов музея, 1937 год.

А. Буров. После архитектурного съезда / Советское искусство, 17 июля 1937 года, № 33 (379).

Андрей Константинович Буров: Письма. Дневники. Беседы с аспирантами. Суждения современников / Сост., вступ. статья и примеч. Р.Г. Буровой, О.И. Ржехиной. — М.: Искусство, 1980.

Аркин Д. Интерьеры Исторического музея. Газета «Советское искусство», № 56 (402), 5 декабря 1937 г.

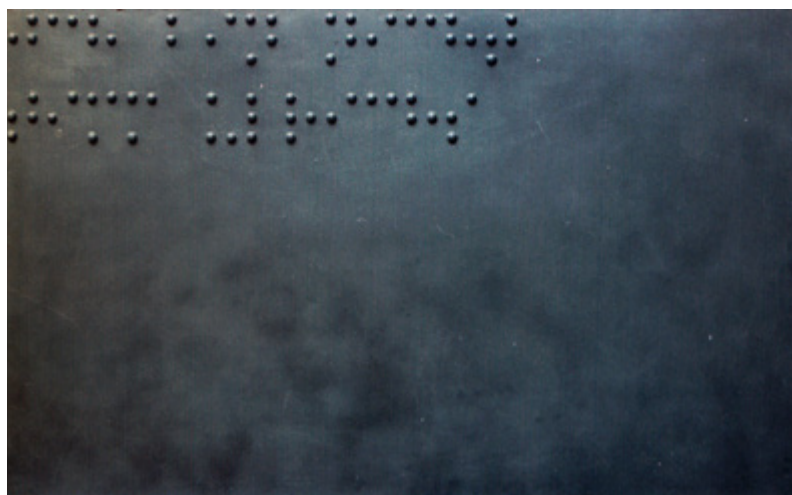
Габричевский А. Новое оформление интерьеров Исторического музея. Журнал «Архитектура СССР», январь 1938 года, № 1, сс. 75—79.

Государственный исторический музей на портале «Культура. РФ» (<http://www.culture.ru/institutes/10124>).

Государственный Российский исторический музей. Краткий путеводитель по музею. Составлен Ученой коллегией музея. — М.: Государственное издательство, 1921.

- Датиева Н.С. Исторический музей. Архитектура. Интерьеры. — М.: Исторический музей, 2015.
- Закс А.Б., «Из истории Государственного исторического музея (1917-1941)», Очерки по истории музейного дела в России / Под ред. Л.Я. Каировой и Т.И. Громовой. — М.: Советская Россия, 1960.
- Закс А.Б., Эта долгая, долгая, долгая жизнь: 1933-1963 — М.: ГИМ, 2000.
- «Каждая эпоха таит подделки», <http://www.kommersant.ru/doc/2922745>, 29.02.2016
- Кириченко Е.И., Архитектурные теории XIX века в России — М.: Искусство, 1986.
- Кириченко Е. И. Архитектор И. Ропет // Архитектурное наследство. № 20. М., 1972.
- Первый всероссийский музейный съезд. Декабрь 1930 г. Тезисы докладов — Л.: Ленинградский областной отдел союза работников просвещения. Музейная комиссия, 1930.
- Хан-Магомедов С.О., Андрей Буров — М.: Фонд «Русский авангард», 2009.

# Импорт / экспорт: тезисы о культурном самообеспечении



Ich bin nicht  
Timm Ullrichs,  
1989, Krings-  
Ernst collection,  
Cologne  
© Юрий Альберт

*Андрей Шенталь предлагает  
российским музеям преодолеть  
провинциальные комплексы —  
и объясняет, почему «Гараж» этому  
вовсе не способствует*

Униженное экономическое, политическое и культурное положение, в котором оказалась Россия после распада СССР, обеспечивает выгодный правящим кругам рост популистских настроений. На волне новой антизападной риторики и попыток самоизоляции, включая ответные санкции на ввоз продуктов из Европы, идея импортозамещения стала опорной точкой новой имперской политики. Хотя она так и осталась на уровне фантазма, важность импортозамещения для периферийных стран признают представители всего политического спектра.

В России, где промышленный комплекс последовательно уничтожался сначала ельцинским, а затем путинским режимом, процессы, направленные на сокращение зависимости страны от импорта, — не просто антикризисная мера, необходимая для стабилизации цен на продукты потребления. Полупериферийной сырьевой экономике (т.н. «экономике трубы», или «путиномике») — где более-менее развиваются лишь сферы строительства, IT-технологий, логистики и ритейла — сегодня жизненно необходимо создание полноценных циклов производства, независимых от импортных комплектующих. И это единственный способ преодолеть унизирующий экономический неоколониализм.

Очевидные параллели между российской экономикой и культурой наводят на мысль — можно ли адаптировать идею импортозамещения к системе современного искусства? Тeorетики, осмысляющие имперский опыт России, например, Александр Эткинд или Нэнси Конди, неоднократно отмечали неизменный имитационный, подражательный характер местной культуры, не производящей собственного продукта. Другая ее характеристика — присущее правящему классу чувство чужеродности в своей собственной стране. Его унаследовала и современная периферийная буржуазия: ассоциируя себя с Западом, она дистанцируется от локального контекста и предпочитает импортировать готовые продукты и проверенные модели культурного производства. Будучи частью элиты, непосредственно связанной с государственным аппаратом, влиятельные меценаты никогда не были заинтересованы в том, чтобы инвестировать в рынок искусства (то есть в создание прибавочной стоимости от продажи искусства). Поэтому за филантропией скрывается и более прагматический интерес к превращению капитала в то, что Маркс называл «сокровищами»: деньги извлекаются из обращения — а следовательно, не способствуют развитию экономики — и накапливаются в форме коллекций современного искусства, которые в любой момент можно вывезти из страны. Однако при практически полном отсутствии художников с мировым именем — появление которых стало бы возможным, если бы в России все-таки сложился международный арт-рынок, — в Москве, Петербурге и некоторых других крупных городах сформировалась впечатляющая музейно-институциональная система. Экономическая параллель напрашивается и здесь: в отсутствие местного искусства критики составляют рейтинги российских институций так

<http://www.forbes.ru/news/297391-magnit-voshel-v-reiting-samykh-innovatsionnykh-kompanii-mira-po-versii-forbes>

же, как в отсутствие пищевой промышленности **продуктовый ритейл попадает в списки самых инновационных компаний мира**.

Как частный капитал, так и государственный сектор вынуждены работать с локальным контекстом, однако действительно оригинальные и яркие кураторские высказывания, созданные местными специалистами, остаются исключениями (таковы были, например, проект «Что этим хотел сказать художник?» Юрия Альберта и Екатерины Дёготь (ММСИ, 2013—2014 гг.), «Музей пролетарской культуры» Арсения Жиляева (ГТГ, 2012 г.) и др.). Большинство проектов, чьи кураторские высказывания заслуживают внимания («Грамматика свободы / пять уроков» («Гараж», 2015 г.), «Утопия и реальность? Эль Лисицкий, Илья и Эмилия Кабаковы» (МАММ, 2013 г.)), подготовлено директорами зарубежных музеев. В целом московские институции склонны делать ставку на иностранных специалистов: они покупают франшизы на уже готовые и проверенные выставки (особенно в этом преуспели «Гараж», ГМИИ им.

«

**Такая сверхкомпенсация  
своей отсталости  
поразительным образом  
напоминает имперскую  
культуру Петра Первого.**

»

<http://www.theartnewspaper.ru/posts/2469>

А.С. Пушкина и МАММ), оплачивают услуги приглашенных искусствоведов (что **открыто признает даже директор ГТГ**) или нанимают иностранных кураторов на постоянной основе (например, «Гараж» возглавляет британка Кейт Фаул). Все проекты Московской биеннале, а последние годы даже Московской международной биеннале молодого искусства формируются приглашенными кураторами, которые, добавляя

в обмен на участие строчку к CV локальных художников, якобы должны интегрировать их в глобальный мир искусства. Даже экспортная лондонская галерея Calvert 22, существующая на деньги ВТБ, считает, что представлять русское искусство британской публике должен британский куратор, говорящий с ней



I am not Andy  
Warhol. 1990  
© Юрий Альберт

на одном языке. Любопытно, что от зарубежных специалистов даже не требуется знать русский язык или хотя бы специализироваться на российском искусстве — им достаточно обладать западной оптикой и институциональными связями. Такая сверхкомпенсация своей предполагаемой отсталости поразительным образом напоминает имперскую культуру Петра Первого — с той лишь разницей, что за это время русское искусство (во всяком случае, единожды) успело перегнать мировое на несколько десятков лет.

Самоколонизация российских музеев усугубляется и тем, что даже выставки, подготовленные здешними специалистами, невольно заимствуют искусствоведческие критерии, категории и методологии, выработанные когда-то на Западе. Ориентируясь на опыт экспонирования других стран, они автоматически подписываются под интернациональной (читай: западной) историей искусств — телеологической, линейной и гомогенной. И поскольку русское искусство и искусствоведение исключены из основных исторических нарративов, такие выставки пытаются концептуально ресинхронизировать худо-

<http://xz.gif.ru/numbers/60/pop-art/>

жественные практики с глобальными или же «подтянуть» их до западного уровня, как, например, [выставка «Поп-арт в России» Андрея Ерофеева \(ГТГ, 2005 г.\)](#). В худшем случае они говорят об исключительности или уникальности местного контекста, замкнутого на переваривании своей собственной истории, — таковы были «Русское бедное» Марата Гельмана (2008 г.), «Русские утопии» Юлии Аксеновой и Татьяны Волковой (ЦСИ «Гараж», 2010 г.), а также многочисленные выставки московского концептуализма или нонконформизма. Последняя модель никак не проблематизирует обособленность российского опыта и принимает его как данность — русскому искусству отводится лиминальное положение, будто бы не требующее особого анализа. В отличие от галерей Тейт Британия и Тейт Модерн, которые, ощущая искусственность и устарелость своего размежевания, постоянно актуализируют диалектику локального и глобального, разделение на Пушкинский и Третьяковку в Москве или Эрмитаж и Русский музей в Петербурге редко ставится под вопрос.

Для критики интеллектуальной порабощенности «первым миром» теоретики Мадина Тлостанова и Вальтер Миньоло используют понятие колониальности, противопоставляя его колониализму. Если второй термин является историческим и описывает экономические отношения, то первый говорит об эпистемологических и дискурсивных основаниях модерности, которые определяют соотношение власти и подчинения в сфере философии, науки, а в нашем случае — искусствознания, истории искусства, кураторства и музейной деятельности. Российский «выставочный комплекс» — куда относятся как частные, так и государственные институции, — основан на ассимиляции готовых конструктов и концептов, на парадоксально некритическом импорте критического дискурса. Литература об искусстве преимущественно переводная, российская же обыч-



I am not Kabakov.  
1980  
© Юрий Альберт



но плохого качества. Запоздалый перевод теоретико-методологической библии «Искусство с 1900 года», пережившей много переизданий, был как будто нарочно сделан по старой версии книги, куда американские критики еще не успели в стыдливом покаянии добавить ранее отсутствовавшую главу про москов-

«

## Российский «выставочный комплекс» на парадоксально некритическом импорте критического дискурса.

»

ский концептуализм. Еще печальнее отсутствие должных исследований российских художников, а также исследований самих методологий и кураторских практик. Редкое исключение — «Авангардная музеология» Арсения Жилыева (2015 г.), но даже эта книга представляет собой антологию, а не историю или же анализ. Именно по этой причине идея воссоздания Музея нового западного искусства, три года назад предложенная Ириной Антоновой, могла в теории стать смелым жестом деколонизации художественной системы. Несмотря на то что этот проект воспроизвел бы вышеописанное разделение на русское и западное, в первую очередь он реабилитировал бы уникальный и передовой советский опыт музейной деятельности, опережавший западный, а потому нарушил темпоральную логику отставания.

Учитывая зависимость российских институций от импорта зарубежных комплектующих для их последующей сборки, неудивительно, что экономический кризис и рецессия серьезно затронули музейную сферу. Из-за девальвации рубля стоимость привоза выставки зарубежного художника очень сильно повысилась, тем более что страховые компании подняли цены на услуги (в связи со своей агрессивной внешней политикой Россия попала

в зону повышенного риска). Все эти факторы, как можно предположить, создают благоприятную ситуацию для культурного импортозамещения, которую можно было бы понимать не только сугубо утилитарно, но и метафорически — как деколонизацию знания и сознания. За время затяжного кризиса, который в худшем из сценариев продлится более десяти лет, музеи могли бы при желании выстроить политику протекционизма собственной



I am not Baselitz!  
1986  
© Юрий Альберт

системы, но не ради ее изоляции, а ради внутреннего развития, укрепления и независимости. Например, почему бы не ограничить ввоз выставок, или же установить эмбарго на коммерческое и популистское искусство (вроде проекта Дэмиена Херста «Свобода не гениальность», МАММ, 2013 г.), или же попытаться трактовать их субверсивно, в духе Алексея Федорова-Давыдова, но заменив оригиналы репродукциями, что, кстати, практиковалось в кризисные 1920-е годы? Сэкономленные деньги можно перераспределить, направив их на субсидирование внутреннего производства, которое постепенно вытеснит импорт.

### 1. Показывать локальное

Сила «внутренней колонизации» нигде не проявляется так ярко, как в музее «Гараж». С самого начала этот центр современной культуры был заточен под импорт выставок-блокбастеров звезд мирового искусства. Как и любая институция подобного рода, «Гараж» был создан с целью депровинциализации российской периферийной буржуазии — не столько просвещающей публику, сколько излучающей просвещенность самих

его хозяев. Поэтому способ представления русского искусства, как сказали бы теоретики деколониального поворота, был продиктован «вторичным европоцентризмом» или же проецированием уже готовых представлений о русском искусстве обратно на воображаемый «Запад». Показательно, что первая и последняя на настоящий момент выставки в «Гараже» (ретроспектива Ильи и Эмилии Кабаковых (2008 г.) и «След улитки» Виктора Пивоварова (2016 г.)) представили художников, уже давным-давно принятых глобальной историей искусства. Два других крупных проекта, «Русские утопии» / «Футурология» (2010 г.) и «Перформанс в России: картография истории» (2014 г.), сознательно ограничив искусство рамками одной страны, воспроизвели стандартные траектории историзации. Первый проект, попытавшись стимулировать диалог с «родной» историей, устанавливал генетическую связь между современными художниками и их предшественниками-авангардистами, как если бы любой местный автор соотносил себя с Малевичем или Татлиным. Не этого ли ожидает иностранный зритель от русского художника? Второй исследовательский блокбастер, ставший своеобразным ответом на выставку Клауса Бизенбаха «100 лет перформанса», опирался на устаревшую западную модель медиум-ориентированной онтологии, накладывая ее на российский контекст, куда, например, были включены театральные постановки Всеволода Мейерхольда. Таким же образом строилась и выставочная трилогия Антонио Джеузы (ММСИ, 2007, 2009, 2010—2011 гг.), где те же работы уже назывались видеоартом, что в принципе дискредитирует такую ретроактивную онтологизацию.

Куда продуктивнее попытаться не депроvincialизировать русское искусство, изолируя его, интегрируя или же прочитывая через устоявшиеся методологии, но, говоря словами представителя т.н. группы исследований угнетенных Дипеша Чакрабарти, провинциализировать саму Европу. То есть подходить к истории искусства как «истории, которая сознательно делает видимыми внутри самой структуры своих нарративных форм свои собственные репрессивные стратегии и практики». Историки русского искусства любят цитировать Наталью Гончарову, которая говорила, что кубизм не был европейским изобретением, но исконно существовал в традициях православной иконы и лубка. Но если в высказываниях русских футуристов, критикующих западную гегемонию, проскальзывают элементы скрытого национализма, прогрессивным и убедительным ку-

раторским высказыванием мог бы стать проект, радикализирующий саму российскую, советскую или постсоветскую модерность. Отчасти это пытается сделать проект Дмитрия Гутова и Давида Риффа «Если бы наша консервная банка заговорила... Михаил Лифшиц и советские шестидесятые» («Гараж», 2015—

«

## **За показной вежливостью и учтивостью стоит дисциплинарная система.**

»

2018 гг.), где советский марксистский философ позиционируется не как доктринер, отрицавший модернизм, а оказывается радикальнее самой радикальной модернистской критики — большим модернистом, чем сам западный модернизм! Выявляя «репрессивные стратегии и практики» глобальной истории искусства, этот проект провинциализирует сам тот институт, порождающий «Гараж» и аналогичные проекты. Однако как часть «полевых исследований» «Гаража», находящихся на периферии выставок-блокбастеров вроде выставок Луиз Буржуа или Виктора Пивоварова, «Консервная банка» существует исключительно для экспертов, а ее критический потенциал полностью нейтрализуется.

### **2. Производство зрителя**

Если в экономике потребитель производится в первую очередь благодаря рекламе, то в искусстве действуют более изощренные стратегии производства зрителей. Просвещенческая миссия — популярный конструкт, прикрывающий как исключительно коммерческие интересы (не случайно его берут на вооружение сайты вроде Look At Me), так и различные формы эпистемологической колонизации. Инкультурация аудитории современным искусством, которую практикуют или вынуждены практиковать все крупные музеи и выставочные залы, часто воспроизводит субъект-объектную логику колониальности. Такой подход к истории — а в нашем случае истории

искусства — Чакрабарти называет «историей по модели “зала ожидания”» — где периферийный субъект еще как бы не дорос до того, чтобы полноценно участвовать в политике или культуре. Если кураторы или другие музейные работники занимают безопасную экспертную позицию цивилизаторов, то посетитель, уподобленный дикарю, необразован и глуп — его следует «окультурить». В российском контексте такая асимметрия в отношениях между музеем и посетителем базируется не только на различиях класса и габитуса, но и на историко-культурной специфике контекста. Зритель в этой темпоральной логике всегда еще не готов, всегда отстает, является «прекультурным» подобно тому, как постсоциалистические субъекты должны нагнать якобы ушедший вперед капиталистический мир. Музейные работники не просто приобщают к элитарному знанию, но как бы говорят из иной темпоральности, до которой постсоветская публика еще не успела дорасти. Поэтому зрителю в срочном порядке необходимо увидеть «первые в России» выставки арте повера, Луиз Буржуа, Яёи Кусамы, Александра Колдера — все то, что при желании они спокойно могут найти в любой книге или же просто проверить в интернете. Но считается, что, только увидев все это воочию, они сравниваются со своими зарубежными соратниками.

Никто не спорит, что необходимо привозить художников большой величины, пояснять и, возможно, даже готовить зрителей к встречам с классиками современного искусства. Вопрос заключается в позиции самого музея. К примеру, «Гараж» позиционирует себя как самый «прогрессивный» музей нашей страны, в кильватере которого шагает целое поколение



I am not Jasper  
Johns. 1980  
© Юрий Альберт

молодых зрителей. Для этого в музей была импортирована англо-американская практика *visitor experience*, формирующая опыт посещения экспозиции и навигации в здании: специально обученные сотрудники встречают посетителей и общаются с ними, а весь остальной персонал от официантов



I am not  
Lichtenstein! 1990  
© Юрий Альберт

до гардеробщиков должен быть в курсе происходящего в музее и демонстрировать свою осведомленность в истории искусства. Но за показной вежливостью и учтивостью стоит (можно сказать, постфукианская) дисциплинарность. Специальные дискурсивные и аффективные практики нацелены на установление консенсуса вокруг института современного искусства, воспроизводящего темпоральную логику отставания периферийной культуры. Современное искусство — это то, что российский зритель должен безоговорочно принять как универсальную ценность, которую разделяют все просвещенные сотрудники музея. Считается, что посетитель должен получить непременно приятное впечатление от встречи с музеем: даже если ему не понравится выставка, то кафе, вежливый персонал, книжный магазин и главное — сама атмосфера здания должны компенсировать негативный опыт. Поскольку постсоветский посетитель привык к хамству в отечественных культурных институциях, его несложно подкупить качественным сервисом.

Играя в пинг-понг или поедая пельмени (как в проекте Риркрита Тиравани «Завтра — это вопрос?», 2015 г.), рядовой

посетитель парка — на которого, кстати, и рассчитаны летние проекты — должен признать, что не просто играет в настольный теннис, но одновременно приобщается к высокой мировой культуре. От такого зрителя подчеркнута ждут фидбэка, пусть даже негативного, но по сути у него не остается шансов возразить, а лишь проглотить и согласиться.

Такой подход вызывает вопрос: нужно ли зрителю доказывать, что представленное искусство есть Искусство с большой буквы, или же зритель сам может занять позицию? Изменится ли его отношение к искусству, если его встретит радушие зрителей (как правило, с низкими зарплатами), или же все, что останется в памяти, и будет посещение кафе и магазина (кстати, на сайте TripAdvisor очень интересные комментарии о посещении «Гаража» — [рекомендую их почитать](https://www.tripadvisor.ru/Attraction_Review-g298484-d5600235-Reviews-Garage_Museum_of_Contemporary_Art-Moscow_Central_Russia.html)? Идея visual experience и аналогичная ей система «культурной медиации» (она учит превращать Другого в своего, в участника неконфликтного взаимодействия, и ее даже преподают в европейских магистратурах) составляют модель, которую, видимо, скоро подхватят Третьяковка и другие российские институции. Но эта модель требует критического пересмотра. Прежде чем импортировать неолиберальные тактики работы с аудиторией, стоит задаться вопросом: хотят ли их директора создавать действительно просвещенческий музей, а не досуговый центр? Предпочитают они общедоступность или развлекательность, интеллектуальное и чувственное, но неартикулированное переживание искусства или же положительные отзывы туристов?

Начиная с «Невежественного учителя» (1987) и заканчивая «Эмансипированным зрителем» (2008), философ Жак Рансьер настаивал на том, что субъект знания (учитель, философ, деятель искусства) не имеет интеллектуального превосходства над учеником. Учителю не следует пересказывать, пережевывать или вообще опосредовать свое знание в упрощенной форме, делая его доступным и удобоваримым. Вместо такого патерналистского подхода, который используют многие российские и мировые музеи, пытающиеся [«достучаться даже до заскорузлой железобетонной души»](http://www.strelka.com/ru/magazine/2016/02/18/museum-discussion), следует установить равноправные отношения, где даже «господин» признает «знание о своем неведении». Конечно, такой подход подразумевает конфликт и несогласие, чего боятся культурные институции. Но, возможно, именно такая конфликтность, не прикрытая показной вежливостью и услужливостью, и есть выход из колониальности знания на уровне музея. Культурный перевод мирово-

[https://www.tripadvisor.ru/Attraction\\_Review-g298484-d5600235-Reviews-Garage\\_Museum\\_of\\_Contemporary\\_Art-Moscow\\_Central\\_Russia.html](https://www.tripadvisor.ru/Attraction_Review-g298484-d5600235-Reviews-Garage_Museum_of_Contemporary_Art-Moscow_Central_Russia.html)

<http://www.strelka.com/ru/magazine/2016/02/18/museum-discussion>

го искусства на российский постсоветский язык — если такой вообще существует — не обязательно должен быть адаптацией или ассимиляцией, но может принять форму «богохульства», как у постколониального теоретика Хоми Бабы. Под чем он понимает «не просто неправильную репрезентацию сакрального секулярным», но «момент, когда предмет или содержание культурной традиции потрясены или отчуждаемы актом перевода».

### 3. Кузница кадров

Подобная критика музейной системы справедливо наводит на вопрос: кто же в отсутствие российских специалистов и собственных систем и методик будет работать над подобными проектами? Как музеи смогут создавать свои собственные выставки, вырабатывать независимые методологии и экспозиционные стратегии, формировать критически настроенного зрителя? Хотим ли мы, чтобы вместо импорта западных выставок, которые подготовили зарубежные узкопрофильные профессионалы, сотрудники местных музеев, не имеющие специальных знаний в определенной области, пытались организовать их на основе своих ресурсов? Это и есть главный вопрос, который ставит идея импортозамещения, где параллель между экономикой и культурой снова оказывается актуальна. За долгие

«

**Хотят ли директора  
создавать действительно  
просвещенческий музей,  
а не досуговый центр?**

»

годы существования музейной системы ни ГЦСИ, ни ММСИ, ни обновленные Третьяковка и Пушкинский, ни такие относительно молодые проекты, как «Гараж» или фонд V-A-C, ни целые выставочные сети вроде МВО «Манеж» не посчитали нужным инвестировать время и деньги в воспитание и фор-



мирование новых кадров, ограничившись несколькими собственными специалистами. Основной вопрос, который должны поставить перед собой музеи, — это не столько производство искусства, сколько, как сказал бы Пьер Бурдьё, «институции воспроизводства производителей». Все попытки, которые предпринимала российская художественная система, ограничивались либо факультативными образовательными программами, либо же короткими интенсивами (например, ежегодная летняя кураторская школа фонда V-A-C) или, на худой конец, как правило, неоплачиваемыми стажировками. (Кстати, последние тоже являются любопытной формой самоколонизации, когда так называемые интерншипы, с которыми уже несколько лет борются по всему миру, воспринимаются русскими институциями как позитивный западный опыт.) Создание первой библиотеки по современному искусству при музее «Гараж», издательская деятельность V-A-C Press и «Гаража» — Ad Marginem — действительно похвальные инициативы, но в отсутствие системного образования хлынувший бессистемный поток переводных публикаций многих сбивает с толку.

Подготовка специалистов в области современного искусства — историков, кураторов, критиков, искусствоведов, музейных менеджеров и т.д. — это долгосрочный, энерго- и финансово затратный процесс, сравнимый в процентном соотношении с воссозданием самостоятельной промышленности на осколках советской индустрии. Если Школа Родченко более-менее справляется со штамповкой институциональных художников, которых не стыдно показать на какой-нибудь международной выставке, то почему-то считается, что специалисты в области искусства сформируются ex nihilo на базе устаревших искусствоведческих факультетов — а без них сложно представить какое-либо адекватное функционирование художественной системы, включая работу самих художников. Вместо введения экспортной грантовой системы стоило бы создать хотя бы одну независимую образовательную институцию, мобилизовавшую как местных, так и мировых специалистов в области искусства. Вопрос заключается лишь в распределении ресурсов: выгодно ли [российскому меценату тратить](#) один миллион долларов на имиджевую поддержку художников MIT ради признания среди американских филантропов или все-таки стоит вложиться в будущих российских специалистов.

Возможно, как директорам государственных музеев, так и меценатам удобнее занимать культуртрегерскую, цивилиза-

торскую позицию, импортируя готовые и проверенные иностранные модели современного искусства, нежели последовательно создавать условия формирования и развития местной думающей и часто критически настроенной художественной системы. К тому же воспроизводить колониальные отношения и удерживать местных производителей и потребителей искусства в зависимом положении всегда безопаснее, чем предоставить им хотя бы кажущуюся автономию и независимость.

# Музей современного искусства как позднекапиталистический ритуал: иконографический анализ

*МоМА в Нью-Йорке — священный лабиринт, пронизанный взглядом Богини-матери*



© Alan Wallah

*Эта статья Кэрол Данкан и Аллана Уоллака — один из самых знаменитых образчиков институциональной критики, задавший ход мысли и ироническую интонацию целому ряду других аналитических текстов о музеях. Опубликованная в 1978 году и посвященная в основном анализу нью-йоркского Музея современного искусства (МоМА), статья разбирает уже далеко не самый современный тип художественной институции и не самую свежую форму реализации капиталистической идеологии в музее. Однако типология, представленная МоМА, до сих*

*пор остается влиятельной в мире, особенно в музеях модернистского искусства, а ее элементы российский читатель, скорее всего, признает и во многих наших художественных музеях — существующих или проектируемых.*

<http://www.colta.ru/articles/art/9281>

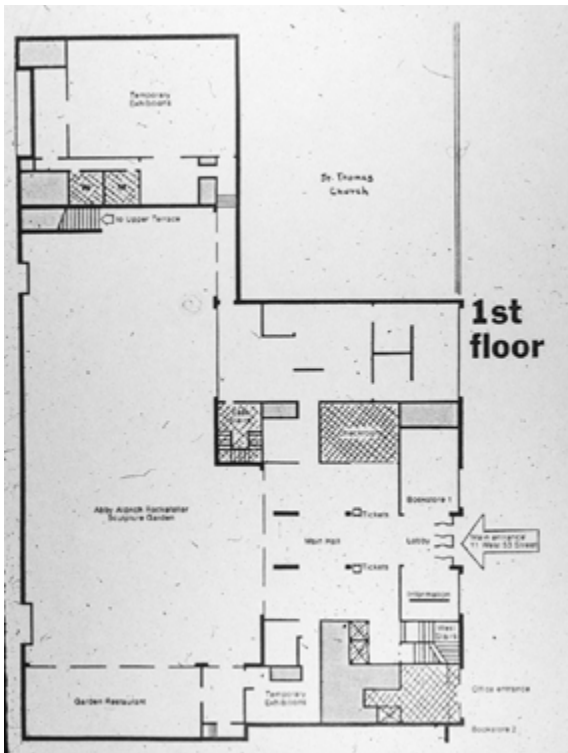
В последние годы историки искусства все больше интересуются рассмотрением произведений искусства в связи с их изначальным окружением — церквями, залами дворцов и храмами, для которых они были созданы<sup>1</sup>. Эти исследовательские усилия показывают, как контекст может наполнять объекты смыслом, и наоборот: как объекты вносят свой вклад в более широкое значение того пространства, которое они оформляют. В нашем обществе типичное место для встречи с искусством в его изначальном окружении — это музей. Как церковь и святилище в прошлом, музей играет уникальную идеологическую роль. С помощью содержащихся в нем объектов и всего, что их окружает, музей превращает абстрактную идеологию в реальное верование<sup>1</sup>.

Музеи как современные церемониальные сооружения принадлежат к тому же классу архитектуры, что и храмы, церкви, святилища и некоторые типы дворцов. Хотя любая архитектура включает в себе идеологический аспект, лишь церемониальные сооружения целиком созданы для идеологических нужд. Их общественная значимость видна уже в количестве средств, которые тратятся на их сооружение и украшение. Требуя больших затрат физического и умственного труда, чем любая другая архитектура, эти здания утверждают собой власть и общественный вес правящего класса.<sup>2</sup> Но церемониальные сооружения несут в себе нечто большее, чем просто господство класса. Они внушают тем, кто рассматривает и посещает их, самые глубинные ценности и верования данного общества.

Музей, как и другие церемониальные сооружения, — это сложный архитектурный феномен, внутри которого произведения искусства оказываются отобранны и распределены в некоей последовательности пространств. Совокупность художественных и архитектурных форм организует опыт посетителя так же, как сценарий организует сценическое действие. Реакция индивидов зависит от их образования, культуры, класса. Но

<sup>1</sup> Первый вариант этого эссе появился в журнале *Studio International*, No 1 (Лондон, 1978). Мы признательны Джорджу Коллинзу, Тому Лайману и Теду Солотароффу за их критическое прочтение нашей рукописи и многие полезные замечания. Мы также хотели бы поблагодарить Элизабет Фокс-Женовез за ее терпеливый труд.

архитектура — это предзаданный фактор, диктующий всем одну и ту же структуру. Следуя архитектурному сценарию, посетитель вовлекается в действие, которое точнее всего было бы назвать ритуалом. В самом деле, музейный опыт несет в своих форме и содержании черты поразительного сходства с религиозными ритуалами<sup>III</sup>.



План первого этажа  
© Alan Wallah

В музее скульптура и живопись играют ту же роль, что и в других типах ритуальной архитектуры. В церкви или во дворце стены нужны, в основном чтобы выделить и оформить пространство, предназначенное для определенных церемоний и действий. Картины, статуи и рельефы, прикрепленные к стенам или вмонтированные в них, составляют неотъемлемую часть сооружения — в некотором смысле его голос. Эти декорации выражают и подчеркивают смысл деятельности, осуществляемой в данном месте. В большинстве традиционных монументальных построек различные декоративные элементы, взятые вместе, формируют связное целое — то, что историки искусства называют иконографической программой. Такие программы обычно опираются на почитаемые литературные источники — письменные или передающиеся изустно мифы, молитвы, священные тексты, эпос. Монументальные иконографические программы часто воскрешают мифическое или историческое

прошлое, одушевляющее и узаконивающее те ценности, которые восхваляются в данном церемониальном пространстве. Выполняя роль визуального комментария, они проясняют назначение данного священного места<sup>iv</sup>.

Так, образ Иоанна Крестителя, которым часто украшали стены баптистериев, придавал смысл ритуалу Крещения. Трапезные монастырей часто украшались образами Тайной вечери, чтобы монахи могли ощущать связь собственной трапезы с жертвой Христа. Таким же образом преграда, отделявшая хор в апсиде готического собора от пространства обхода, иногда

«

## К внешнему миру MoMA обращает равнодушное лицо: стеклянную стену.

»

украшалась рельефами, изображающими ключевые моменты Распятия. Очевидно, ни церковь, ни обход, ни стена вокруг хора не строились исключительно для того, чтобы на них были размещены рельефы. Скорее, рельефы должны были придать смысл движению паломника вокруг хора.

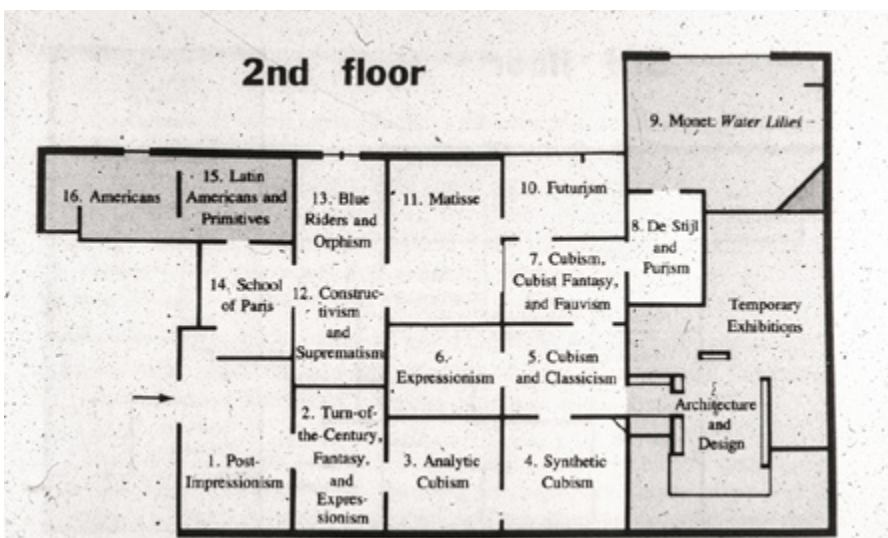
Музей служит церемониальным сооружением — его пространство и содержащаяся в нем коллекция составляют ансамбль художественных объектов, который работает как иконографическая программа<sup>v</sup>. Историки домодернистского и западного искусства вообще-то учитывают ритуальные контексты<sup>vi</sup>, но традиционные историки западного искусства игнорируют те смыслы, которые произведения обретают в музее, и настаивают на том, что опыт зрителя в музее обусловлен — или должен быть обусловлен — исключительно намерением художника, воплощенным в произведении<sup>vii</sup>. Почти повсеместно в музеях торжествует идея, что произведения должны, прежде всего, осматриваться одно за другим, будучи помещены в очевидно неисторическое окружение. Первичная задача музея видится в размещении объектов в нейтральном пространстве, где их можно созерцать. В соответствии с преобладающи-

ми представлениями музейное пространство, если не считать те объекты, которым оно дает кров, само по себе пусто.

Структурированное ритуальное пространство — идеологически активное окружение — обычно остается незримым, оно воспринимается лишь как прозрачный медиум, с помощью которого искусство может быть увидено объективно и без помех.

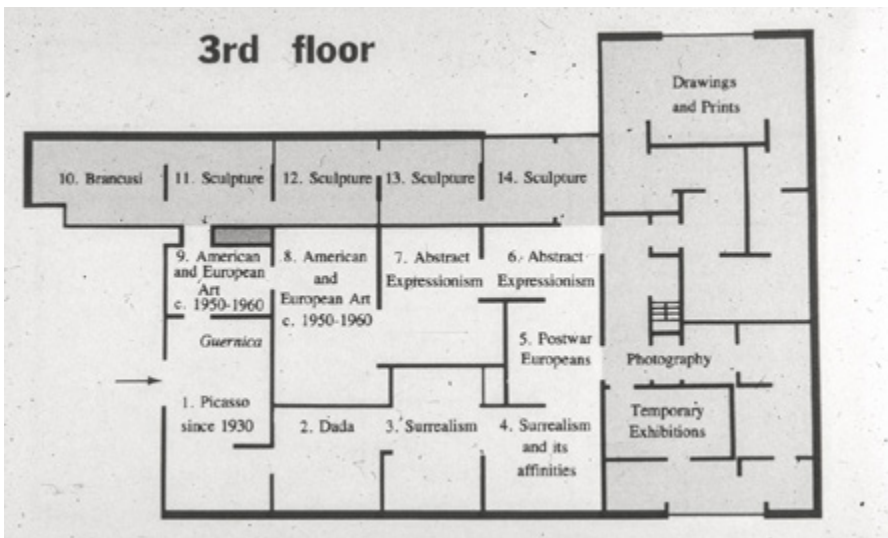
Музеи, как и церкви средневековых аббатств, городские соборы и капеллы дворцов, как правило, относятся к одному из нескольких хорошо разработанных типов, из которых два наиболее влиятельных сегодня на Западе — это традиционный государственный или городской музей, такой, как Метрополитен-музей в Нью-Йорке, и такие музеи современного искусства, как нью-йоркский Музей современного искусства (МоМА)<sup>viii</sup>. В целом каждый из них соответствует разным моментам в эволюции буржуазной идеологии и имеет собственную иконографическую традицию. Действительно, иконографическая программа каждого конкретного музея почти так же предсказуема, как программа средневековой церкви, и в такой же степени зависит от обладающей властью доктрины<sup>ix</sup>. Общепринятая история искусства, которая излагается в энциклопедических учебниках Гарднер, Янсона, Арнасона и других<sup>x</sup>, предоставляет доктрины, обеспечивающие смысловую связность этих современных церемоний.

Музей современного искусства в Нью-Йорке (МоМА) представляет собой своего рода Шартрский собор среди музеев современного искусства середины XX века. Как Шартр дал образец собора высокой готики, так МоМА дает образец музея современного искусства. Изначально, в момент постройки в 1930-х годах, представляя новый иностранный вкус, он бы-



План второго этажа  
© Alan Wallah

стро стал моделью не только для каждого американского города, имевшего претензии в области современной культуры, но и для каждой западной столицы вообще<sup>xi</sup>. В большей степени, чем любой другой музей, МоМА занимался развитием ритуальных форм, которые переводили идеологию позднего капитализма на яркий и непосредственный язык искусства, — музей стал памятником индивидуализма, понятого как субъективная свобода.



План третьего этажа  
© Alan Wallah

Посещение МоМА начинается с его фасада. Чтобы в полной мере оценить то впечатление, которое он производил изначально, нужно представить себе послевоенную застройку этого района. Когда в 1930-е музей только планировался, хотя вокруг и шло бурное строительство, район состоял из элегантных особняков преимущественно конца XIX — начала XX века. Новые, ясные, чистые формы сверкающего сталью и стеклом фасада МоМА провозглашали пришествие новой эстетики — эффективного и рационального будущего<sup>xii</sup>. Начиная со Второй мировой войны район вокруг музея застраивался высотными штаб-квартирами корпораций, в большинстве своем проектировавшимися в международном стиле, пионером которого выступил МоМА. Сегодня МоМА задавлен своими мегалитическими соседями. Но изначально он был форпостом современности, и его строгие, несентиментальные линии разительно контрастировали с викторианской риторикой соседних построек.

К внешнему миру МоМА обращает равнодушное лицо: безличную и молчаливую стеклянную стену. Более старая церемониальная структура вроде неоготической церкви св. Фомы



по соседству с музеем обращалась к миру на архитектурном языке, подразумевающим существование идеального сообщества, чьи ценности и верования она прославляла. Украшенные порталы церкви и скульптурный декор ее фасада декларировали смысл внутреннего пространства. МоМА принадлежит эпохе корпоративного капитализма. Он обращается к нам не как к сообществу граждан, но как к отдельным личностям, которые ценят лишь тот опыт, что может быть понят в субъективных терминах. МоМА ничего не хочет сообщить «общественному» миру. Индивидуальная воля находит для себя смысл лишь внутри здания. Пустота фасадной стены предполагает разделение публичного и частного, внешнего и внутреннего.

Пользуясь привычной риторикой общественных зданий, такие традиционные музеи, как Метрополитен в Нью-Йорке и Национальная галерея в Лондоне, подчеркивают момент перехода извне вовнутрь здания — от повседневного мира в пространство, посвященное созерцанию высших ценностей. Здесь архитектура также утверждает определенную социальную общность. Портал приглашает сделать первый шаг по коллективному маршруту, этапы которого размечены архитектурными прие-

«

## Структура ритуала МоМА подчинена архетипическому опыту лабиринта.

»

мами. В МоМА сценарий посещения тоже начинает разворачиваться от входа. Но условия входа отличаются так же, как и сама архитектура. Только стеклянная мембрана, идущая от тротуара до самого верха здания, отделяет улицу от интерьера. Вход не выделен ступенями. Даже когда вы все еще остаетесь участником уличного движения, интерьер начинает зрительно затягивать вас. Внезапно вырванный из потока пешеходов, посетитель проходит сквозь вращающиеся двери и попадает в низкое, но просторное пространство нижнего этажа<sup>xiii</sup>. Момент входа особо

не подчеркивается. Отделяясь от уличного потока, вы попадаете в интерьер музея, как молекула в газ.

Нижний этаж — это открытое, залитое светом пространство. Чувство такое, что можно пойти в любую сторону. Тут отсутствуют архитектурные императивы вроде торжественной лестницы и анфилады залов Метрополитен-музея. На нижнем этаже МоМА испытываешь приподнятое чувство свободы личного выбора — и это основная тема всего здания.

Теперь нужно выбрать, куда идти. Музей, как храм или святилище, к разным людям относится по-разному<sup>xiv</sup>. Если вы постоянный и подготовленный зритель, вы, вероятнее всего, отправитесь смотреть конкретную выставку или фильм. Если нет, ваше незнание здания может привести к некоторой пространственной дезориентации.

Пространство нижнего этажа МоМА создает напряжение, которое разрешится на последующих этапах архитектурного сценария. Но пока главная проблема — понять, куда идти.

Впереди находится сад — место отдыха, которого новичок, очевидно, пока не заслужил. Налево и направо — пространства для временных экспозиций (см. план). В больших пространствах проводятся большие выставки и ретроспективы, в то время как меньшие залы, расположенные возле кафетерия, предоставляют место новейшим течениям. Эти галереи первого этажа еще больше огорошивают вновь пришедшего. Опытный посетитель уже знает, что тут ничего не понять, пока не совершишь путешествие по главному церемониальному маршруту — основной экспозиции, размещенной на втором и третьем этажах<sup>xv</sup>.

Аура, окружающая постоянную экспозицию МоМА, несравнима ни с одной другой коллекцией современного искусства. Просвещенное мнение буквально отождествляет коллекцию МоМА с магистральной линией развития истории искусства. Посетители приходят в МоМА в уверенности, что увидят не просто шедевры, но произведения, которые являются поворотными в движении истории: «Звездную ночь», «Авиньонских девиц», «Женщину с гитарой», «Красную комнату», «Бродвей. Буги-вуги», «Гернику». Со времен основания музея попечители МоМА во главе с Рокфеллерами продвигали образ блистательной современности и либерализма, который разительно отличал его от более старых музеев с их идеологиями девятнадцатого века<sup>xvi</sup>. Ни одна другая коллекция современного искусства не получала такой щедрой поддержки и освещения для своих при-

обретений, выставок, публикаций и общественных событий. После Второй мировой войны точка зрения МоМА на современное искусство расширяла свое институциональное влияние на академическую историю искусства, художественное образование и высшие сферы галерейного мира и художественной прессы<sup>xvii</sup>. Имидж коллекции как уникального воплощения истории современного искусства остается в силе — он институционально закреплён. Как высказался сам музей в «Календаре для членов» за июнь 1977 г.: «Коллекция современной живописи, скульптуры, графики, дизайна, фотографии и кино, принадлежащая МоМА, — величайшая коллекция в мире. Выборка из собрания, выставленная в залах музея, предлагает несравненную панораму современных мастеров и течений, которые сделали период примерно с 1885 г. до настоящего времени одной из наиболее многообразных и революционных эпох в истории искусства»<sup>xviii</sup>.



Фасад МоМА  
© Alan Wallah

Профессионалы, собиравшие коллекцию музея в 1920-х и 1930-х, имели определенные представления о современном искусстве и его историческом развитии, в соответствии с ними подбирая произведения. Альфред Барр, первый куратор собрания живописи и скульптуры музея, считал французскую живопись, конкретно — Пикассо и кубизм, более важной, чем американское искусство и другие течения европейского аван-

гарда. Он и его коллеги настаивали на том, что они отбирают работы по критерию художественного качества. Отсылки к художественному качеству и эстетике тем не менее могут затуманить ту роль, которую в отборе играет идеология. Работы, приобретенные МоМА, с необычайной полнотой и изобретательностью выражают систему ценностей, высшей из

«

## Музей, как храм или святилище, к разным людям относится по-разному.

»

которых является вера в определенный род индивидуализма. Попечители музея — Джон Хэй Уитни и Нельсон. А. Рокфеллер — подчеркивали это в роскошно изданном путеводителе по коллекции: «Мы считаем, что собрание Музея современного искусства и это издание отражают наше уважение к личности и ее способности служить обществу, свободно используя свои индивидуальные таланты в своем индивидуальном ключе»<sup>xix</sup>.

Искусство девятнадцатого века вмещало индивидуализм в конвенции натурализма. Как бы индивидуалистичен ни был посыл произведения, оно обращалось к зрителю на конвенциональном — то есть общественно разделяемом — визуальном языке, который репрезентировал «реальный» и «объективный» внешний мир. Высокое современное искусство выражает индивидуализм по большей части посредством неконвенциональных визуальных языков: каждый художник стремится изобрести свой особый язык, имплицитно отрицая возможность разделяемого общего опыта. Начиная с Сезанна и постимпрессионизма, Ван Гога и экспрессионизма, Гогена и символизма, внутренний опыт все более начинает считаться самой реальной и значимой частью существования. Чем более субъективен и абстрактен визуальный язык, тем более уникально и индивидуализировано сознание художника.<sup>xx</sup>

Проходя постоянную экспозицию МоМА, зритель все вре-

мя помнит, что смотрит на последовательность произведений художников, чья уникальность заверена авторитетной литературой и чьи характерные стилистические признаки легко узнаются. Эти работы, хотя и выставленные как эмблемы индивидуализма, подчиняются хорошо отработанной исторической схеме музея. Отдельные художники приобретают значение — вес в истории искусства — в соответствии с тем, насколько значительный вклад они внесли в развитие общей схемы. Это очевидно в экспонировании. Как и во всех других музеях, посетитель воспринимает произведения как отдельные моменты на исторической шкале. Как справедливо заметил Майкл Комптон, хранитель галереи Тейт, выступая на симпозиуме музейных кураторов:

«Мы показываем искусство так, что, если вы приглядитесь к посетителям, вы обнаружите, что они проводят у каждой картины в среднем 1,6 секунды. Я думаю, когда они видят картину, они вряд ли думают что-то кроме “о, это типичный кубизм”, “а это типичный образец работы прерафаэлитов”, “какой чудесный Мондриан” и так далее. На самом деле они никогда не встречаются с отдельной картиной»<sup>xxi</sup>.

В МоМА залы, вмещающие постоянную коллекцию, связаны друг с другом по цепочке, так что посетитель всегда следует предписанному маршруту. Сойдя с этого маршрута, можно попасть в несколько тупиков и на несколько второстепенных тропинок, содержание которых музей таким образом обозначает как дополнительное к основной истории современного искусства. Эти ответвления и тупики включают историю фотографии, современной скульптуры, декоративного искусства и печатной графики.

По мере продвижения по предписанному маршруту иконографическая программа подчеркивает ключевые моменты и поворотные точки этой истории. Работы, которым придается особое значение, часто размещаются напротив дверных проемов и видны издали, за несколько залов. Менее значимые работы висят по углам, в несколько рядов или не по ходу основного движения. Отдельные работы должны восприниматься как форпосты — кульминационные моменты в авторизованной истории, в то время как другие, ее вторичные проявления, помещены в галереях в стороне от главного маршрута, вне магистрального движения истории современного искусства: Орозко, Сикейрос, Хоппер, Шан<sup>xxii</sup>.

Если вкратце, эта история фиксирует все большую дема-

териализацию и растворение обыденного опыта. Жемчужины маршрута, которые оформляют и определяют историю современного искусства, — это кубизм, сюрреализм и абстрактный экспрессионизм. Все остальное — немецкий экспрессионизм, Матисс, Дада — приобретают значительность только в связи с этими тремя центральными течениями. Таким образом, в соответствии с версией МОМА, история современного искусства начинается с Сезанна, с которым вы встречаетесь лицом к лицу на входе в основную экспозицию. Развеска делает его значимость очевидной. Он предвосхищает Пикассо и кубизм, то есть решительный слом узнаваемой формы. От Пикассо и кубизма происходит почти все остальное: Леже, футуристы, конструктивисты. После того как высшее положение кубизма оказывается окончательно закреплено, вы встречаете другие течения, которые представлены как производные или подчиненные: Матисс, группа «Мост», «Синий всадник». Еще до того, как вы закончите осмотр второго этажа, история современного искусства окончательно отделится от материального мира: Кандинский, Малевич — момент откровения, освещенный первым и единственным окном на всем пути. На третьем этаже магистраль современного искусства ведет свое развитие от «Герники», которая в этом контексте представляет не столько ужасы Гражданской войны в Испании, сколько неизбежный прогресс

«

## МОМА примиряет вас с внешним миром.

»

от кубизма к сюрреализму. Тут, после Пикассо, Миро предстает уже как протосюрреалист. Вместе с ним современная абстракция достигает новых высот индивидуализма и субъективности. До этого момента сохраняется экспозиционный порядок развития истории искусства, который разработали кураторы МоМА в ранние годы музея и который с тех пор расширился за счет абстрактного экспрессионизма. В самом деле, в музее абстрактный экспрессионизм представляется логическим за-

вершением изначальной исторической схемы<sup>xxiii</sup>.

Цепь маленьких залов вмещает постоянную экспозицию. Здесь нет прямых анфилад, просторных залов и направляющих коридоров. Маршрут заворачивает и петляет. Тут сложно постоянно сохранять чувство направления. Из двадцати залов основного маршрута только в одном есть окна, несмотря на



Начало постоянной  
экспозиции  
© Alan Wallah



Вестибюль  
© Alan Wallah

прозрачные фасады здания. Идти сквозь постоянную экспозицию — то же, что идти через лабиринт<sup>xxiv</sup>. И это больше, чем пространственная аналогия. Структура ритуала МоМА подчинена архетипическому опыту лабиринта.

Лабиринт — основополагающий образ мировых культур — встречается в литературе и драматургии, так же как в церемониальной архитектуре и других ритуальных ситуациях. Независимо от культурного контекста этот образ сохраняет некоторые постоянные элементы:

«Он всегда имеет отношение к смерти и перерождению и связан либо с жизнью после смерти, либо с тайной инициации... обитающий в нем персонаж — мифический или реальный — это всегда женщина... тот же, кто совершает путешествие через лабиринт, — всегда мужчина»<sup>xxv</sup>.

Проход через лабиринт — это испытание, которое оканчивается триумфом: это переход от тьмы к свету, метафора духовного просветления, инициации, перерождения. Древние лабиринты во дворцах и храмах, как и те, что описываются в примитивных мифах, ассоциировались с землей и Великой Богиней-матерью и часто строились под землей<sup>xxvi</sup>.

Лабиринт МоМА, однако, лежит над поверхностью земли. Видимое снаружи голубое зеркальное стекло его фасада намекает на потустороннее царство, куда ведет лабиринт. Снаружи стеклянная стена кажется загадочным занавесом, в котором отражается небо. Догадаться, что лежит за ним, невозможно. Вдохновленная Баухаузом архитектура МоМА должна была олице-

«

## Образы труда здесь по большей части отсутствуют.

»

творять прогресс, научность и рациональность. Но в результате получилась рациональная обертка, скрывающая иррациональное ядро, и, как заметил один критик, рационально выглядящий фасад не соотносится с членением внутреннего пространства<sup>xxvii</sup>. Мы не утверждаем, что архитекторы МоМА сознательно заложили в проект музея образ лабиринта, так же как не утверждаем, что кураторы МоМА думали о лабиринте, когда развешивали коллекцию. Но мы утверждаем, что форма лабиринта является организующей для ритуального действия<sup>xxviii</sup>.

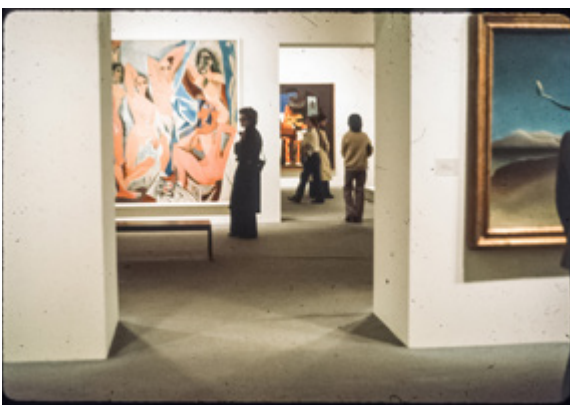
В МоМА вы проходите через последовательность узких, тихих, глухих белых пространств. Эти комнаты оказывают странный эффект. Они глушат речь. Если тут и говорят, то как можно тише и только с теми, с кем пришли сюда изначально. Это в высшей степени приватное пространство. Тут бесшумно передвигаешься по застеленным коврами полам между безликими пустыми стенами, совершенно лишенными значения, в отличие от развешанных по ним картин. Здесь находишься посреди «нигде», посреди первоначальной пустоты, в белом чреве/гробнице, куда не проникает солнце, — очевидно, вне времени и истории. Здесь, как и в большинстве лабиринтов, содержанием ритуала является внутренняя драматургия<sup>xxix</sup>.

Двигаясь сквозь белое сновидение лабиринта МоМА, вы раз за разом обнаруживаете на себе взгляд Богини-матери.



Часто она предстает перед вами с головой на плечах, двумя сверлящими глазами навывкате и похотливым ртом горгоны Медузы, как прекрасные и гротескные богини-шлюхи Пикассо, Кирхнера и де Кунинга. При переходе к сюрреализму она является в виде монстра — гигантской самки богомола. Отовсюду она излучает подавляющую угрозу. Иногда, как в случае с мунковской вампиршей, убивающей мужчин, ее красота — смертельная ловушка. Когда она предстает как сфинкс у Леже, ее облик холоден, а тело становится гигантской стальной машиной. Весь лабиринт — ее царство, но больше всего ее присутствие ощущается на подходах к залам наивысшего духовного преобразования — то есть к моментам «прорывов» в истории искусства. Она видит вас еще до того, как вы входите в первый кубистский зал («Авиньонские девицы»). Она следит за вами («Девушка перед зеркалом» и «Сидящая купальщица» Пикассо), как раз когда вы подходите к сюрреалистскому «Сотворению мира» Миро. Под ее взглядом («Женщина» де Кунинга) вы движетесь к Джексону Поллоку. Она олицетворяет опасности того пути, по которому шли сами художники<sup>xxx</sup>.

Лабиринт подчеркивает ужасные черты богини, ее способность подчинять, гипнотизировать, пронизать, кастрировать. Но во внешнем саду, посреди деревьев, ручьев, зверей и почв, ее силы восхваляются как благие, что выражается в пышных объемах ее массивного тела. Ее бронзовые изображения там повсюду, они триумфально возвышаются на подиумах и пьеде-



Залы кубистов  
© Alan Wallah

сталах (Лашэз) или, напротив, лежат низко у воды, в которой богиня играет или стирает одежды (Ренуар, Майоль). Поблизости, в кафетерии МоМА, патроны могут наслаждаться ее веселостью теплыми летними деньками. Снаружи она может явиться во всем могуществе своих созидательных сил, поскольку

ку только тут, в мире природы, женская фертильность и способность к воспроизводству может быть признана как творческая способность. Но и здесь она не является господствующей. Почти в самом центре сада, на самом высоком из всех пьедесталов, стоит роденовский Бальзак, излучающий мужскую творческую силу и художественную потенцию<sup>xxxI</sup>.

Внутри лабиринта творческий принцип определяется и восславляется как мужской духовный путь, в котором сознание находит себя, преодолевая материальный, биологический мир и его Богиню-мать.

Спасение, понятое как мужская норма, есть отделение от Матери и ее владений. Это слияние с духом, светом, интеллектом. Сад содержит напоминания об Ужасной Матери Лабиринта (например, «Фигура» Липшица), и образы лабиринта иногда отзываются в чертах садовых богинь (Матисс). Вообще-то и Богиня, и Мать — это разные обличья Великой Матери, которая в лабиринте предстает излучающей опасность. Именно она должна быть побеждена. То, как это можно сделать, определяется иконографией.

В лабиринте картины ведут вас по духовному пути, который поднимается ко все более высоким ступеням трансценденции. Они помогают вам проделать этот путь не только за счет

«

## Роден приравнивает маскулинность к творческой способности и мышлению.

»

все более абстрактного языка, но также за счет тем и сюжетов. На втором этаже иконографическая программа славит победу разума над материей и весом (кубизм, пуризм, «Де Стейл»), торжество света, движения и воздуха (футуризм, орфизм) и первые триумфы мистицизма (супрематизм и «Синий всадник»). Ваш опыт на третьем этаже становится все более мистическим, невыразимым, возвышенным. Здесь дух совершенно затмевает разум. Начав с сюрреализма, изгнавшего последние

признаки разума и историчности, какие еще оставались в авангардном языке, вы заканчиваете во владениях абстрактного экспрессионизма, где миф заменяет историю (Горки, Поллок, Готтлиб, Мазеруэлл) и где правит мистическая вера, в которой абстракция воплощает абсолют (Ротко, Ньюман, Рейнхардт).



Третий этаж.  
Живопись Поллока  
и де Кунинга  
© Alan Wallah



Третий этаж.  
«Девушка перед  
зеркалом» Пикассо  
© Alan Wallah

Все более дематериализующиеся и абстрактные формы, также как упор на такие темы, как воздух и свет, провозглашают превосходство духовного и трансцендентного, в то же время отрицая мир людских чувств и потребностей. Образы труда здесь по большей части отсутствуют. Когда же они возникают — как в «Строящемся городе» Умберто Боччони, — они предстают в категориях мифа. Любви как взаимных человеческих отношений не существует, в то время как потребность в любви возникает только в искаженных, кошмарных образах женщин — парализующих горгонах и похотливых самках. Ритуальное шествие сквозь МоМА — это шествие сквозь иррациональный мир, в котором повседневный опыт видится монструозным и ирреальным на фоне высшего царства бестелесного духа. В результате МоМА списывает все содержания повседневной жизни как нерелевантные — как всего лишь препятствие, которое должно быть преодолено на пути к духовному просветлению. Эти «низкие» и «вульгарные» аспекты бытия должны быть вытеснены. Это вытеснение — добродетельное, если верить сценарию лабиринта, — ведет к «отделению эстетического».

Если говорить словами Марка Ротко, «освобожденный от ложного чувства безопасности и общности, художник может отринуть свою чековую книжку, так же как отринул он иные формы гарантий. Как и чувство общности, чувство безопасности зиждется на изведенном. Освободившись от этих чувств, художник откроет для себя возможность трансцендентного опыта<sup>xxxii</sup>».

Просветление в лабиринте означает отделение от мира обыденного опыта и материальных потребностей. По мере разворачивания ритуала требуются все большие жертвы. На третьем этаже отринутыми оказываются история и даже миф. Цитируя Барнетта Ньюмана: «Мы освобождаем себя от оков памяти, ассоциаций, ностальгии, легенд, мифов и всего прочего, что служило западной живописи... Образ, который мы производим, — самоочевидный образ откровения, реального и конкретного — может быть понят любым, кто взглянет на него не сквозь ностальгические очки истории»<sup>xxxiii</sup>.

Без истории и мифа остается лишь очищенное состояние человеческого бытия. Как писал Ротко: «Меня интересует только выражение основных человеческих чувств — трагедии, экстаза и так далее, — и тот факт, что множество людей начинают



Сад, скульптуры  
Майоля и Лашеза  
© Alan Wallah

плакать, когда встречаются с моими картинами, доказывает, что я могу донести эти основные человеческие чувства. Те, кто рыдает у моих картин, проходят через тот же религиозный опыт, что испытал я, когда писал их»<sup>xxxiv</sup>.

Но логика очищения неумолима. Она ведет к финальному

откровению. Подлинная ценность есть ничто, трансцендентная пустота. Как описал ее Рейнхардт: «Ни линий, ни образов, ни форм, ни композиции, ни изображений, ни видений, ни чувств, ни импульсов, ни символов, ни знаков, ни намеков, ни украшений, ни цвета, ни краски, ни удовольствий, ни боли, ни случайностей, ни реди-мейдов, ни вещей, ни идей, ни отношений, ни свойств, ни качеств — ничего, что не относится к сути»<sup>xxxv</sup>.

Таким образом, триумф абстрактного экспрессионизма — это триумф духа. Теперь, в конце лабиринта, дух и только дух



Сад, скульптура  
Майоля  
© Alan Wallah

является видимым, и только видимое может быть «реальным». С приходом абстрактного экспрессионизма ритуал завершен. Посредством этого ритуала посетитель проживает структуру опыта, следующего традиционным путем религиозной западной мысли, которая видит человеческую жизнь как противоборство материального и духовного — потребностей телесного бытия и стремления к слиянию с Божественным. Традиционная религиозная мысль описывает триумф духа над материей как необходимое «отчуждение», которое освобождает сознание от требований повседневного существования<sup>xxxvi</sup>. «Отчуждение» традиционной теологии во многом схоже с концепцией свободы в том виде, в котором она возникает в позднебуржуазной идеологии.

В идеологии модернистского искусства в том виде, в котором она воплощается в МоМА, она принимает форму отделения эстетического — подлинной ценности художественного опыта. Характерный момент и религиозного, и эстетического очищения — экстаз, захлестывающее человека чувство приподнятости и освобождения. Абстрактный экспрессионизм ро-

ждал те же ощущения. Как писал Клиффорд Стилл, «к 1941 году пространство и форма в моих полотнах разрешились в тотальном психическом единстве, освобождая меня от ограничений каждого из них, при этом сливаясь в инструмент, ограниченный лишь пределами моей энергии и интуиции. Мое чувство свободы достигло теперь абсолюта и стало глубоко воодушевляющим»<sup>xxxvii</sup>.

А по словам Ричарда Пуссет-Дарта, «искусство для меня — это разверзшиеся небеса, асимметричный, непредсказуемый, спонтанный калейдоскоп. Это магия, это радость, это кущи, полные сюрпризов и чудес. Это энергия, импульс. По своему духу искусство тотально»<sup>xxxviii</sup>.

Мир повседневности, изгнанный из сознания, тем не менее всплывает на путях лабиринта. Лабиринт — это вообще-то не царство трансцендентного, но мир перевертышей, в которых вытесненные реалии повседневного возвращаются как монструозные, пугающие силы. Иррациональные силы, лежащие, как кажется, за пределами понимания, правят обоими мирами. Тревоги и сомнения характерны для обоих миров. Борьба за существование, которой наполнена повседневная жизнь вне стен музея, отражается внутри этих стен в одиноких, боязливых попытках человека прорваться наверх. Ритуал лабиринта придает блеск соревновательному индивидуализму и отчужденным человеческим отношениям, которые характерны для современного социального опыта. Он примиряет посетителя с неизбежностью чистой субъективности, приравнивая ее к «человеческому существованию» вообще. А в саду, как и во внешнем мире, удовлетворение материальных нужд предстает не как результат труда, но как магия — дары великой богини-природы<sup>xxxix</sup>.

Как институция МоМА кажется убежищем от материалистического общества: культурным раем, идеальным заповедным миром. Но все же музей утверждает именно те ценности, которые вроде бы отрицает, переводя их в царство универсального вневременного духа. Ритуал МоМА — прогулка сквозь залы с зеркалами, в которых изоляция, страх и немота представлены как желаемые состояния бытия. Таким образом МоМА примиряет вас и с внешним миром.

*Перевод с английского Александры Новоженовой*

1 Часто отмечалось, что музеи производят идеологию. Однако критики, как правило, фокусируются на управлении музеями в интересах элиты. Нас же интересует музейный опыт как таковой — то есть то, как музеи и музейное искусство реализуют идеологию.

II Джулио С. Арган, рассуждая о ренессансных истоках современных городских памятников и об архитектурной традиции, к которой принадлежат общественные музеи, утверждает, что эти ренессансные постройки функционировали идеологически, как зримые символы государственной власти. См. *The Renaissance City* (Нью-Йорк, 1969), стр. 22—39. Музеи транслируют власть не только подготовленному и «культурному» музейному посетителю. Для тех, кто так никогда и не попадет внутрь, наглядный — и, как правило, широко известный — факт существования музея может усиливать чувство социальной исключенности. По контрасту, чем больше посетитель знает о том, зачем нужны музеи, тем больше он или она склонны идентифицироваться с социальной властью, стоящей за высокой культурой. Критическое социологическое исследование музейной публики см.: *Alain Darbel avec Pierre Bourdieu, L'Amour de l'art. Les musées et leur public, Paris, Éditions de Minuit (1966)*. Бурдьё и Дарбель обнаруживают, что «каждая деталь морфологии музея выдает его подлинное назначение, а именно: среди одних людей усиливать чувство принадлежности, среди других — чувство исключенности» (стр. 165).

III Виктор Тернер в тексте *Victor Turner, Frame, Flow and Reflection: Ritual and Drama as Public Liminality. Japanese Journal of Religious Studies (Vol. 6, No. 4 (Dec. 1979), pp. 465—499)* сравнивает продукты современной высокой культуры с ритуалами. По Тернеру, такие формы, как театр, романы, выставки, обеспечивают сценарии, или «коды», которые затем реализуются индивидами. Книга Тернера *The Ritual Process (Ithaca, N.Y., 1977) 94 ff.* и *The Rites of Passage (1908)* Арнольда ван Геннепа в подробностях исследуют черты, общие для некоторых типов ритуалов. Понятие архитектуры как ритуальной формы великолепно раскрывается в книге Фрэнка Э. Брауна (*Frank E. Brown, Roman Architecture (Нью-Йорк, 1961)*). Браун утверждает, что романская архитектура не только родилась из ритуальной деятельности, но «требовала ее, провоцировала и усиливала ее» (стр. 10).

Тот факт, что посещение музея — это ритуал, может сначала показаться натянутой метафорой. Мы живем в светское время. Музеи, хотя их часто сравнивают с храмами и святынями, — это все же секулярные институты. Но разделение между светским и религиозным само по себе является частью буржуазной мысли, оно успешно маскировало сохранившиеся в нашем обществе религиозные практики и верования. С самого начала буржуазное общество присваивало религиозные символы и традиции для собственных нужд. Наследие религиозного мышления и чувствования в особенности повлияло на опыт искусства. Хотя Винкельман и другие мыслители XVIII века открывали в искусстве черты сакрального, новый тип культурной институции, публичный художественный музей — храм искусств, каким его создала эпоха, — эволюционировал в соответствующий ритуал. В 1768 году Гете описывал этот новый тип пространства — Дрезденскую галерею — как «святыню», величие и богатство которого «рождает чувство благоговения, куда более напоминающее чувство, с которым приходишь в церковь», но в данном случае «направленное лишь на священные нужды искусства» (автобиография Иоганна Вольфганга Гете). Жермен Базан, отмечая это новое религиозное отношение к искусству, пишет: «Существуя теперь не только для услаждения утонченных любителей, музей, развившийся в общественную институцию, одновременно трансформировался в храм человеческого гения» (*Germain Bazin, The Museum Age* (Нью-Йорк, 1967), p. 160).

iv Общепринятая история искусства в основном изучает иконографию только в отношении к литературным источникам, живописным традициям и религиозным верованиям. Для нас иконография — это нечто более широкое, чем соответствие образов текстам или другим образам. Мы стремимся понять роль посредника, которую иконография играет между идеологией в абстрактном и конкретном, субъективном опыте.

v Большая часть музейного искусства была произведена еще до того, как возникли музеи, и предназначалась для неких церемониальных условий. Но первоначальное предназначение искусства никогда не было помехой для новых способов его использования. История искусства знает многочисленные прецеденты, когда объекты искусства, созданные для одного контекста, трансплантировались в другой и включались в совершенно



иные иконографические программы. Курт У. Фостер в своем докладе «“Музей” скульптуры Джулио Романо в Палаццо Дукале в Мантуе», представленном на Ежегодном собрании Ассоциации художественных колледжей в 1978 году в Нью-Йорке, исследовал выдающийся случай такого рода.

vi Например, см.: *Thomas W. Lyman, Theophanic Iconography and the Easter Liturgy: The Romanesque Painted Program at Saint-Sernin in Toulouse* в *Lucius Grisebach and Konrad Renger, eds., Festschrift für Otto von Simpson zum 65 Geburtstag (Frankfurt, 1977)*, pp. 72—93; *O.K. Werckmeister, The Lintel Fragment Representing Eve from Saint-Lazare. Autun, Journal of the Warburg and Courtauld Institutes, XXXV (1972)*, 1—30, и *Andree Hayum, The Meaning and Function of the Isenheim Altarpiece: The Hospital Context Revisited, Art Bulletin, LIX (1977)*, pp. 501—517.

vii Первоначальные намерения художников не имеют непосредственного касательства к этому исследованию, поскольку нас интересует не производство искусства, но его восприятие — то, как художественные институции структурируют и опосредуют сегодняшний опыт искусства.

viii Менее важные типы включают музеи, которые специализируются на этническом или региональном искусстве, так же как дом нувориша. Большой традиционный музей может вбирать в себя менее важные типы, как в случае со специальными отделами в Метрополитен — залами Лемана или современным американским крылом.

ix О средневековой иконографии см.: *Émile Mâle, The Gothic Image: Religious Art in France of the Thirteenth Century; translated by Dora Nussey (Нью-Йорк, 1958)*.

x *Helen Gardner, Art through the Ages (Нью-Йорк, 1926, и многочисленные последующие переиздания); H.W. Janson, History of Art, 2nd ed. (Нью-Йорк, 1977); H.H. Arnason, History of Modern Art, 2nd ed. (Нью-Йорк, 1977)*.

xi Терри Смит, австралийский историк искусства, анализируя последствия империализма американской высокой культуры, указывает, что «многие американские культурные институции имеют международные программы. Музей современного ис-

кусства, возможно, наиболее активен в этом плане — за прошедшие двенадцать месяцев его выставки проехали через Европу, Южную Америку, Австралию и не только. Такие выставки, может, и не задумываются как инструменты культурного империализма, но было бы наивно считать, что они не оказывают именно такого действия» (*The Provincialism Problem, Artforum* (сент. 1974), стр. 59).

xii Задолго до того, как *MoMA* переехал в новую штаб-квартиру, он пропагандировал международный стиль — архитектуру из стали и стекла Баухауза и Гропиуса — как единственный подлинный стиль двадцатого века, единственный стиль, воплощающий рациональный, научный дух современного массового общества. Музей энергично продвигал эту линию в серии выставок, начиная с выставки «Современная архитектура» 1932 года. В ее каталоге (Нью-Йорк, 1932) (с. 180) Луис Мамфорд призывал к новой архитектуре, основанной на ценностях будущего: «наука, дисциплинированное мышление, логичная организация, коллективная деятельность и та счастливая безличность, которая является одним из высочайших достижений личного развития». Когда собственное здание музея, вдохновленное Баухаузом, было закончено, пресса приветствовала его стеклянные стены и металлический каркас как «последнее слово функциональной архитектуры» и «несомненный урок в виде той красоты, которую можно назвать в подлинном смысле нашей, ведь ее можно создать только с помощью материалов и строительных методов XX века» (*Art Digest* (May 15, 1939), 8; и *Talbot F. Hamlin, Modern Display for Works of Art, Pencil Points* (Sept. 1939), p. 618). С 1960-х исследователи все чаще указывали на ту легкость, с которой корпоративный капитализм присвоил и гламуризовал машинную эстетику Баухауза. См., например: *Joseph Masheck, Embalmed Objects: Design at the Modern, Artforum* (Feb. 1975). P. 49—55.

xiii Первоначальное оформление нижнего этажа было изменено, но эффект прозрачности остался неизменным. См.: *Hamlin, Pencil Points* (Sept. 1939), p. 616. Планы, лифты и другие детали первоначального проекта см. *Philip S. Goodwin and Edward D. Stone, The Museum of Modern Art, New York, Architectural Review* (Sept. 1939), 121—124.

xiv Bourdieu, Darbel. *L'Amour de l'art, passim.*

xv Но все же Ричард Ольденбург, директор *MoMA*, утверждает, что происходящее в нижних галереях не имеет ничего общего с постоянной экспозицией наверху. Выступая на симпозиуме о современных художественных музеях, он отмечал: «В общественных представлениях существует некоторая путаница между музеефицированным искусством и тем искусством, которое мы пытаемся показывать из соображений интереса и просвещения». Ольденбург также ссылается на «кошмарное представление, свойственное большей части нашей публики, что любое искусство, попавшее в музей, даже на небольшую и краткую выставку, имеет непосредственное отношение к тому факту, что на втором и третьем этажах в постоянной экспозиции у нас выставлены признанные шедевры» (*Validating Modern Art, Artforum (Jan. 1977), 52*). Анализ того, как временные выставки и их экспозиционные решения усиливают магистральную линию развития истории искусства, которую продвигает *MoMA*, см.: *Alan Wallach, Trouble in Paradise, Artforum (Jan. 1977), p. 28—35*.

xvi Еще до того, как музей переехал на 53-ю улицу, этот имидж уже был закреплен в том, как его освещала пресса. Новое стеклянное здание подтверждало имидж *MoMA* как нового типа музея. «Ни следа привычных, затхлых музейных останков, — писал один критик. — Урок музейной архитектуры» (*The Studio (Jan. 1940), p. 21*). Генри Расселл Хичкок, историк архитектуры, также восхвалял новое здание как воплощение новой музейной концепции. Такие институции, как *MoMA*, писал он, «функционируют способом, вероятно, немислимым для тех институций, которые своей непосредственной обязанностью считают сохранение старых ценностей, а не открытие новых» (*Museum in Modern World, Architectural Review (Oct. 1939), pp. 147—148*). *Историю MoMA см.: Russell Lynes, Good Old Modern (New York, 1973)*.

xvii Уильям Рубин, нынешний директор отдела живописи и скульптуры в *MoMA*, отмечал в своем интервью: «Образование в области современного искусства во время и сразу после Второй мировой войны определялось, в первую очередь, этим музеем и его публикациями. Многие годы я был учеником Мейера Шапиро. Но даже его чувство современного искусства определялось тем, что можно было увидеть в этом музее». См.: *Talking with William Rubin: «Like Folding Out a Hand of Cards»*,

*Artforum* (Nov. 1974), p. 47. Интервьюировали Рубина Лоуренс Эллоуэй и Джон Копланс.

xviii *MoMA* часто информирует прессу о том, что его новые приобретения имеют величайшее значение для истории искусства. См., например: *Picasso Gives Work to Museum Here*, *New York Times*. Feb. 11, 1971.

xix *Masters of Modern Art* (New York, 1958), 7.

xx Эли Зарецки анализирует современные условия, в которых создается царство новой субъективности. См.: *Capitalism, The Family, and Personal Life* (New York, 1976).

xxi Уильям Рубин подробно рассказал о своем реэкспонировании постоянной экспозиции в интервью журналу *Artforum* (*supra*, n. 18). Его целью, по его же словам, было разместить «большие ключевые картины» на осях движения посетителей (то есть по осям дверных проемов), чтобы зримо проявить определенные причинно-следственные связи в истории искусства.

xxii Ортодоксия *MoMA* привела к искусствоведческому парадоксу. Абстрактный экспрессионизм идеально завершал внутреннюю логику музейной доктрины. Но хотя *MoMA* собирал искусство после абстрактного экспрессионизма, оно не было инкорпорировано в постоянную иконографическую программу. Искусство 1960-х и 1970-х появляется во временных инсталляциях, как правило, на первом этаже. Поскольку ортодоксальность *MoMA* так глубоко укоренена в художественной идеологии 1950-х, в последнее десятилетие или около того музей утратил большую долю того влияния, которое когда-то он оказывал на мир искусства. Лоуренс Эллоуэй и Джон Копланс расспрашивают Уильяма Рубина об этой проблеме в интервью 1974 г. См.: *Talking With William Rubin: «The Museum Concept is Not Infinitely Expandable»*. *Artforum* (Oct. 1974), pp. 51—57. В другом интервью (*Artforum* (Nov. 1974), pp. 46—53) Эллоуэй и Копланс расспрашивают Рубина о том, как музей показывает искусство начала двадцатого века. Эти критики, очевидно, считают, что коллекция и способ ее экспонирования обнаруживают искаженный взгляд на историю искусства: «Вы хотели ввести кубизм как можно раньше, чтобы обеспечить хорошее, безопасное основание для развития конструктивной линии

кубизма, которая вам симпатична...». Рубин защищает «искусствоведческое суждение», которое определяет экспозицию. Он также говорит о закупочной политике *MoMA* в прошлом, по большей части о работе Альфреда Барра. Рубин признает, что выбор Барра страдал «лакунами», но утверждает, что его собственные взгляды на формирование коллекции «и экспонирование очень напоминают взгляды Альфреда. Частично потому, что я был воспитан на музее Альфреда и на коллекции, которую он выстроил».

xxiii *Artforum* (Jan. 1977), p. 38.

xxiv Когда здание впервые открыло свои двери, Тальбот Хэмлин жаловался на «тревожное ощущение, что идешь по лабиринту», которое возникало из-за того, что внутреннее пространство делилось «на большое число маленьких смежных комнат», в результате чего «перемещение из одной в другую возможно только одним фиксированным способом» (*Pencil Points* (Sept. 1939), p. 618).

xxv *John Layard, Stone Men of Malekula. Vao* (London, 1942). Лайард исходил из своей полевой работы на Малекуле, так же как из работы с другими. Если верить С.Н. Дидсу, который изучал древнеегипетские, критские и греческие лабиринты, лабиринт изначально был формой гробницы и только позже эволюционировал в храм. Его архитектурная форма определялась ритуальным действием — танцами и представлениями, которые в нем проходили. Разыгрываемые в лабиринте мифы включали ежегодную смерть и воскрешение божественного короля, часто символизируемого жертвенным быком. См.: *Deeds, The Labyrinth in Samuel H. Hooke, ed., The Labyrinth: Further Studies in the Relation Between Myth and Ritual in the Ancient World* (London, 1935), pp. 1—42.

xxvi *Erich Neumann, The Great Mother* (New York, 1963), 76; *Vincent Scully, The Earth, The Temple and The Gods* (New York, 1969), ch. 2; and *Deeds, The Labyrinth*, p. 26.

xxvii Тальбот Хэмлин отмечал, что «если присмотреться к интерьеру, становится ясно, что гигантское стекло фасада слабо связано с тем, что находится за ним — два этажа галереи и офисный этаж. Все это нелогично...» (*Pencil Points* (Sept. 1939), p. 615).

xxviii Вообще-то заинтересованность сюрреалистов и абстрактных экспрессионистов мифом и ритуалом — одобренная писаниями Фрейда и Юнга — хорошо известна. Образы лабиринта (быки, Минотавры) часто возникают в их работе, например, в выполненном Пикассо оформлении сюрреалистского журнала «Минотавр», которое выставлено в МоМА. «Пасифая» Поллока (1943 г., коллекция Ли Краснер, Нью-Йорк) и «Лабиринт» де Кунинга (1946 г., галерея Аллана Стоуна, Нью-Йорк) также отсылают непосредственно к мифу лабиринта. И многочисленные «Элегии об Испанской республике» Мазеруэлла, одна из которых висит в МоМА, намекают, как выразился один критик, «на фаллос и семенники священного быка» (*Eugen Goosen, цит. по Irvin Sandler, The Triumph of American Painting (New York, 1970), 207*).

xxix «Опыт лабиринта, будь то в живописи, в танце, в садовой тропинке или в коридорной системе храма, всегда имеет похожий психологический эффект. Его темпоральность нарушает разумную сознательную ориентацию до такой степени... чтобы проходящий инициацию индивид оказался “растерян” и символически “потерял бы дорогу”. Но в этой капитуляции перед хаосом пробуждается внутренний ум, который раскрывается навстречу осознанию нового космического измерения, трансцендентного по природе» (*Joseph L. Henderson and Maud Oakes, The Wisdom of the Serpent: the Myths of Death, Rebirth and Resurrection (New York, 1963), p. 46*).

xxx А. Бернارد Дикон, антрополог, записал меланезийский миф о лабиринте, который имеет в точности ту структуру, что мы описываем здесь: алчущая женщина, охраняющая вход в царство духовной трансценденции («Геометрические рисунки с Малекулы и других островов Новых Гебридов», *Journal of the Royal Anthropological Society of Great Britain and Ireland, LXIV (1934), 129—130*). См. также: *John Layard, Maze-Dances and the Ritual of the Labyrinth in Malekula, Folklore, XLVII (1936), pp. 123—170*.

xxxi В «Бальзаке» Роден сознательно приравнивает маскулинность к творческой способности и мышлению: Бальзак, как это очевидно по полностью обнаженным подготовительным вариантам статуи, под халатом держит себя за эрегированный пенис. См.: *Albert E. Elsen, Rodin (New York, 1963), pp. 88—105*.

xxxii Rothko, in Herrschel B. Chipp., Ed. *Theories of Modern Art* (Berkeley, 1970), p. 548.

xxxiii Newman, in *ibid.*, p. 553.

xxxiv Rothko, in Robert Rosenblum, *Modern Painting and the Northern Romantic Tradition* (New York, 1975), p. 215.

xxxv Reinhardt, *Art-as-art*, *Art International* (Dec. 1962), p. 37. *Still*, in Maurice Tuchman, ed., *New York School* (exhibition catalogue, Los Angeles County Museum of Art, 1965), p. 32.

xxxvi Trent Schroyer, *The Critique of Domination* (Boston, 1975), p. 47.

xxxvii Maurice Tuchman, ed., *New York School* (exhibition catalogue, Los Angeles County Museum of Art, 1965), p. 32.

xxxviii Pousette-Dart, in *ibid.*, p. 26.

xxxix Анализ специфических условий производства и потребления, которые славит иконографическая программа МоМА, см. в: Zaretsky, *Capitalism, the Family, and Personal Life* (New York, 1976), esp. pp. 56—77.

# Ключевые пункты музея: разговор в галерее

*Мужской туалет и музейный буфет как духовные скрепы. Критический перформанс Андреа Фрейзер*



Андреа Фрейзер.  
Ключевые  
пункты музея:  
разговор  
в галерее. 1989  
© Andrea Fraser.

*Американская художница Андреа Фрейзер в своих работах кидается в самую гущу пронизывающих сферу искусства явных и тайных социальных связей. Например, для одной из ее работ дилер заплатил коллекционеру, чтобы тот занялся сексом с художницей, результатом чего стало видео их свидания, снятое якобы скрытой камерой.*

*В экскурсии, текст которой приведен ниже, Фрейзер выступает в роли придуманного персонажа-экскурсовода Джейн Каслтон. Монолог Джейн — продукт той логики интерпретации искусства, которую оформляет классический художественный*



музей. Нарочитая искусственность речи словно полубезумного экскурсовода делает явными скрытые основания музея и суждений вкуса: систему привилегий и исключений — то есть структуру классового общества. Подробные пояснения самой Фрейзер о том, как она сконструировала своего персонажа, вы найдете в сносках.

Работа «Ключевые пункты музея: разговор в галерее» («Museum Highlights: A Gallery Talk») существует в нескольких различных формах: сценарий всегда один, а оформление всегда разное. Как живой перформанс, в форме экскурсии по музею, она была представлена посетителям Художественного музея Филадельфии зимой 1989 года. Позднее она была записана на видео пленку как экскурсия по музею. Форма, в которой она представлена здесь, со сценическими ремарками, эпитафиями и подробными сносками, впервые была опубликована в немецком переводе в журнале *Durch* («Дурх»), который издается художественным обществом города Граца (*Grazer Kunstverein*), в 1990 году. Текст, помещенный ниже, основан на сценарии, напечатанном в журнале *October* («Октябрь») летом 1991 года.

Плакаты, объявления, знаки, символы должны распространяться в больших количествах, чтобы каждый мог уяснить их значение. Публичность наказания не должна иметь своим физическим последствием устрашение; она призвана открыть книгу для чтения. Ле Пелетье полагал, что раз в месяц люди должны иметь возможность посетить осужденных «в их жалком застенке: тогда они смогут прочесть начертанные большими буквами над дверью имя виновного, описание его преступления и приговор»... Давайте представим места отбывания наказаний как некий Сад законов, куда по воскресеньям приходят семьи... живой урок в музее порядка.

(Мишель Фуко. «Надзирать и наказывать. Рождение тюрьмы». 1977.)

В каждом доме в Филадельфии детей учат почитать выставленные здесь экспонаты.

(Мэр Гарри А. Макки на открытии нового здания Музея Пенсильвании, 27 марта 1928 года.)

Западный вестибюль Художественного музея Филадельфии,

5, или 11, или 12, или 18, или 19 февраля 1989 года. В юго-восточном углу зала ожидания собралось двадцать-тридцать посетителей. Некоторые из них пришли на лекцию Андреа Фрейзер о современном искусстве, другие ждут начала одной из многочисленных экскурсий по музею, а кто-то просто поджидает друзей.

В три часа Джейн Каслтон заходит в Западный вестибюль и обращается ко всем, кто готов ее слушать. Она одета в серебристо-коричневый двубортный костюм из ткани с орнаментом «гусиные лапки». Юбка чуть ниже колен. Под пиджаком — белесая шелковая блузка консервативного покроя. На ногах — белые чулки и черные туфли-лодочки. Каштановые волосы убраны в пучок с помощью черного банта.

Добрый день! Кто у нас здесь есть? Доброго всем дня. Меня зовут Джейн Каслтон. Хочу поприветствовать вас всех в Художественном музее Филадельфии. Я буду вашим экскурсоводом сегодня, мы познакомимся с музеем, его историей и коллекцией.

Наша экскурсия сегодня посвящена коллекции музея — она называется «Музейные объекты». Мы сосредоточим внимание на нескольких помещениях музея, на его знаменитых тематических залах, столовых, гардеробных, уборных и т.д. Э-э, вы слышите меня? Если вам не слышно, то не стесняйтесь, скажите мне. Итак, как я уже сказала, мы сосредоточим внимание на помещениях, предназначенных для приема посетителей, а также различных служебных пространствах и здании, этом здании, в котором они расположены. И самом музее, музее самом, «самом» само по себе так приятно.<sup>1</sup>

Конечно, мы сможем ознакомиться лишь с небольшой частью музея во время сегодняшней экскурсии, ведь в музее более двухсот залов, где собраны сотни тысяч экспонатов со всего мира и из самых разных эпох. Задача этой экскурсии — дать общее представление, помочь вам сориентироваться. Возможно, сегодня вы впервые посетили этот музей. Итак, еще раз добро пожаловать.

Мы находимся в Западном вестибюле. М-м-м. С противоположной стороны соответственно находится Восточный вестибюль, куда мы скоро направимся. Это самый центр музея, который,

как видно на плане, состоит из длинного главного корпуса и двух уходящих назад крыльев, ограничивающих главный корпус с обоих торцов. В здании четыре этажа, включая подвал.

Западный вестибюль обеспечивает доступ на первый этаж Южного крыла, где расположено несколько общественных сооружений, которые мы немного позже посмотрим.

Джейн идет к информационной стойке, которая находится в центре Западного вестибюля.

Также здесь находится совершенно новая комбинированная стойка, объединяющая три компонента: информационную стойку, кассу — надеюсь, вы уже приобрели входной билет — и стойку для друзей музея. Если вы друг музея, вам, конечно, не нужно платить за вход.

Членство в сообществе друзей, как вы знаете, «играет жизненно важную роль в жизни музея... Многие друзья музея говорят, что вступили в это сообщество, потому что считают музей

«

**За 750 тысяч долларов вы можете дать имя музейному магазину.**

»

учреждением самого высокого качества, одним из величайших в мире запасников человеческой цивилизации. Они видят в нем место, свободное от обыденных требований реальности, где каждый может укрепить свою связь с творческими силами мира, как старого, так и нового».<sup>2</sup>

И если вы друг музея, вы также можете воспользоваться комнатой отдыха для друзей музея, расположенной на балконе над нами, чуть правее от меня, видите?

Сама я не платила за вход. Я не друг музея и даже не работник. Я приглашенный лектор, гость отдела образовательных программ. Также я, как члены Попечительского совета и экскурсоводы, волонтер.<sup>3</sup> Таким образом, я считаю своей привилегией, привилегией гостя, волонтера и, с позволения сказать, художника, просто выразить себя как уникальный индивид, индивид, обладающий уникальными качествами.

И я искренне надеюсь, что я выражаю свои лучшие качества, как и все мы, если позволите. Поэтому-то мы и находимся здесь.<sup>4</sup>

Давайте пройдем дальше в Восточный вестибюль, хорошо? Следуйте за мной, пожалуйста, к лифту...

Джейн ведет группу к лифтам.

Итак, мы пришли. Сейчас мы поднимемся на третий этаж.

Когда группа собирается на третьем этаже в Зале с Большой лестницей, Джейн продолжает свой рассказ.

Все ли собрались? Хорошо, давайте продолжим.

Мы находимся в Зале с Большой лестницей, как вы видите, на третьем этаже Восточного вестибюля. Как я уже упоминала, на самом деле мы находимся в самом центре музея, который обеспечивает доступ к его коллекциям. Справа от меня находится Южное крыло, где на втором этаже размещена коллекция американского искусства, а на третьем — искусство Юго-Восточной Азии, Ближнего и Дальнего Востока, а также искусство Средневековья. Слева от меня находится Северное крыло, второй этаж которого посвящен европейскому искусству и искусству двадцатого века, а на третьем находятся залы с работами европейских мастеров и тематические залы, о которых мы сегодня будем чуть позже говорить.

Художественный музей Филадельфии — один из старейших художественных музеев в Соединенных Штатах. Он был основан в 1877 году и первоначально назывался Художественным музеем Пенсильвании и Школой промышленного искусства.

Тогда он находился в Мемориальном зале, а не в этом здании.<sup>5</sup> Это здание было открыто для посещения в 1928 году. Изначально оно не планировалось как новое здание Художественного музея Пенсильвании. Идея его строительства впервые возникла в 1907 году как «внушительного здания, [которое бы стало] логичным завершением бульвара [Бенджамина Франклина].



Художественный музей Филадельфии.

Назначение здания имело второстепенное значение».<sup>6</sup>

Однако художественный музей — это не только здание, не только собрание экспонатов. Художественный музей, в особенности муниципальный художественный музей, такой, как наш, — это общественное учреждение с определенной миссией, со своими задачами. И Художественный музей Филадельфии, как и все общественные учреждения, был продуктом социальной политики.

Что это была за политика?

Так, в 1922 году, рассказывая о работе «Новый музей и его значение для Филадельфии», музей писал... они написали: «Мы пришли к пониманию того, что украсть... у людей духовные вещи и обеспечить их более высоким заработком в качестве компенсации не есть хорошая экономика, хороший патриотизм, хорошая политика».<sup>7</sup>

Как и другие общественные учреждения того времени, ну, например, Зоологический сад, Аквариум и, конечно же, Фэрмаунт-парк; новая бесплатная библиотека на бульваре; новый муниципальный стадион; «Кэмп Хэппи» для «детей с понижен-

ным питанием»; «Браунз Фарм» для «несовершеннолетних беспризорников»; новый Исправительный дом; новая психиатрическая больница в Байберри; новая больница общего профиля в Блокли; новая инфекционная больница в Блокли; больница для слабоумных в Блокли; приют для неимущих в Блокли;<sup>8</sup> Музей торговли рядом с Блокли, где иногда размещали бездомных, «служащий экономическому просвещению», — теперь здесь находится Гражданский центр Филадельфии, богадельни Джермантауна, Роксбороу и Лоуэр Даблин...<sup>9</sup>

Их называют живыми могилами и социальными кладбища-

«

## Посмотрите, какой замечательный питьевой фонтанчик!

»

ми, мерзкими отстойниками для всех нуждающихся, убогими складами для неудачников и изгоев,<sup>10</sup> никто не пойдет в богадельню по доброй воле. Принятие общественной помощи превратилось в столь отвратительный ритуал общественной деградации, что уж лучше выполнять самую грязную работу за самую ничтожную плату.<sup>11</sup>

Джейн проходит к окну и прислоняется к стоящему напротив него роялю.<sup>12</sup>

Муниципальная художественная галерея, которая «действительно служит своей цели, дает возможность насладиться высочайшей привилегией богатства и досуга всем тем, у кого развит вкус, но не имеется средств его удовлетворить». А тем, у кого вкус еще не развился, музей обеспечит «тренировку для развития вкуса».<sup>13</sup> Но, прежде всего, муниципальная художественная галерея должна быть «достаточно щедрa, чтобы должным образом символизировать функцию искусства как выражения всего самого благородного в достижениях и чаяниях

человечества... «без откровения сверху народ не обуздан»». <sup>14</sup>

Джейн раздвигает шторы, из окна открывается великолепный вид на бульвар Бенджамина Франклина.

Вы только посмотрите! Какой потрясающий вид!

«Если в городе нет искусства или красивых мест, у нас нет основания ожидать притока туристов в наш родной город». <sup>15</sup>

Джейн показывает на группу.

«Этот район особенно привлекателен для молодых людей, и в Филадельфию приезжает много людей с высшим или средним специальным образованием и, благодаря добрым производственным традициям, много квалифицированных рабочих». <sup>16</sup>

Джейн отходит от окна, проходит мимо группы, на ходу жестикулируя, не указывая ни на что конкретно.

«Здоровый климат. Качественное пространство по доступным



Андреа Фрейзер.  
Ключевые пункты  
музея: разговор  
в галерее. 1989  
© Andrea Fraser.

ценам... Системы, обеспечивающие успех, на месте и отлично работают. Но что еще важнее, в Филадельфии можно жить».

«На ваш выбор в городе пять профессиональных спортивных команд, симфонический оркестр мирового уровня, сотня музеев, самая большая муниципальная парковая система в стране и процветающая ресторанный культура, о которой говорит весь

мир».<sup>17</sup>

Кроме того, «восемь миллионов квадратных футов коммерческой площади под офисные помещения... Высокие технологии, система здравоохранения, медицинские журналы, обслуживание в сфере бизнеса и финансов, тяжелая промышленность [и] мода».<sup>18</sup>

А теперь пройдемте в залы, где мы сможем поговорить о некоторых тематических залах музея, как я уже упоминала, речь идет о знаменитых тематических залах. Пожалуйста, пройдите за мной.

Джейн ведет группу через залы европейского искусства в один из тематических залов.

Ну вот мы и здесь.

Это Большая гостиная из замка Шато-де-Дравей. Франция, XVIII век.

В истории не так много периодов, когда люди были настолько озабочены тем, чтобы «жить стильно», как во Франции XVIII века.

Обратите внимание на «строгий стиль, характерный для последних лет правления Людовика XVI... который реализуется здесь в простоте широких поверхностей, изящных пропорциях форм и классическом орнаменте... вырезанном с исключительным мастерством и тонкостью... подчеркнутая красота и изящество... необыкновенный интерес... абсолютная утонченность».<sup>19</sup>

Теперь мне хотелось бы показать вам другой тематический зал. Он как раз напротив. Пройдемте за мной, пожалуйста.

Джейн пересекает зал и проходит в следующий, ко входу в который ведет узкий короткий коридор, где также находится дверь в мужской туалет.

Это комната с панельными стенами из Англии, год ее создания — 1625-й. Панели несут работы голландских живописцев XVII



века. Комната была перенесена в наш музей в 1952 году...

А здесь мы видим мужской туалет.

«Какие различия может скрывать тонкая перегородка! По эту сторону стены — семья, которая живет в грязи и беспорядке из-за недостатков социального воспитания... Чистота людей и комнат совершенно забыта. Пол покрыт нечистотами, потому что никто не хочет или не чувствует необходимости это изменить. Права собственности игнорируются, а если соблюдаются, то только под воздействием страха и личной силы».

«По другую сторону стены, всего в нескольких дюймах, на полу, застеленном ковром, ни пятнышка. На столе в центре комнаты... лампа [и] ваза со свежими травами... На стенах висят картины с... пейзажами, изображениями членов семьи...

Здесь можно увидеть письменный стол, превращенный в алтарь.

Очевидно, неряшливые, дурные обитатели не получают того же внимания, которое уделяется... тем, кто соблюдает чистоту, аккуратен и вовремя платит ренту».<sup>20</sup>

Джейн уходит из тематических залов.

«Публику, которая покупает одежду и столовый фарфор, обои и дорогие украшения, нужно заставить повесить вкусовую планку за счет ознакомления с шедеврами, созданными другими цивилизациями разных времен».<sup>21</sup>

Вот здесь, например...

Джейн обводит рукой зал.

«Внушительные архитектурные формы... создают благородную обстановку в стенах залов музея».<sup>22</sup>

Джейн проходит в следующий зал в северном направлении.

И говорит, обращаясь к «Рождению Венеры» Никола Пуссена:

«Великолепно... потрясающе безупречно... роскошно... Эта фигура — одно из самых изящных и красивых творений... Образ

исключительного ритма и плавности».<sup>23</sup>

Джейн пересекает зал и останавливается у картины Симона Вуэ «Святой Лука».

«Одна из самых выдающихся... ясные, смелые мотивы, относительно малочисленные, но сильные и гармоничные... из более чем тысячи работ, собранных этим выдающимся юристом... монументальный, скульптурный... на суровом фоне...»

Джейн проходит дальше к скульптурной группе «Времена года», которую приписывают Огюстену Пажу. Она говорит на ходу:

[«Надежные, бережливые, предусмотрительные и ориентированные на семью... независимые и полагающиеся на себя... весьма самоуверенные».<sup>24</sup>]

Обращаясь к работе Жан-Пьер-Антуана Тассара «Приношение стрел любви на алтарь дружбы»:

«Одна из самых тревожных и эмоционально сильных интерпретаций... Извивающееся, скованное, мускулистое... величественный, иступленный... [широкий и энергичный... идеально подходит для роскошных европейских дворцов и церквей...]»



Николя Пуссен.  
Рождение Венеры.  
1635(36).

[Давайте пройдем в следующий зал, пожалуйста...]

Джейн проходит в следующий зал. Обводит зал рукой:

«

## Мне бы хотелось жить как предмет искусства.

»

Одна из самых сложных и элегантных композиций XVII века...

Остановившись у шкафчика, приписываемого Адаму Вейсвейлеру:

«Эта очаровательная группа танцующих дев... грациозные, в натуральную величину, мифические... творение почти фантастического великолепия. Плавные и пульсирующие... подчеркнутые, стремительные... одновременно нарочито театральные и остро индивидуальные...»

Джейн возвращается в галерею с «Временами года». Она обращается к группе:

[«Хотя она и была “не из города”, ее социальное положение было сходно с их собственным, и она легко вписалась в рутину: днем она “дома”, во вторник вечером — в ложе Академии музыки, на открытии выставки масляной живописи...»<sup>25</sup>]

Не обращаясь ни к кому:

...где лучшие качества вкуса поддерживались до конца столетия...

Обращаясь к стулу охранника в углу зала:

«По объему и сложности... самое амбициозное предприятие...

в великой европейской традиции... полнота и грация... неподвластно времени и изменениям...»

Обращаясь к скульптуре «Времена года. Осень Вакха»:

А здесь...



Андреа Фрейзер.  
Ключевые пункты  
музея: разговор  
в галерее. 1989  
© Andrea Fraser.

«Американка, мать, четверо братьев явно ненормальные, сама умственно неполноценная, буйная, недисциплинированная, не обладающая никакими качествами, присущими матери, бестолковая, безответственная... Ее второй муж, сильно деградировавший, из плохой семьи... исключительно отсталый и закоснелый... умственные способности отца ниже среднего... в целом... воспринимается всеми, кто имел с ней дело, как слабая... и опасная натура в силу ее склонности к аморальному поведению... исключительно убогие условия... не в состоянии учиться... бесполезна в быту и постоянно... из-за склонности к мастурбации... почти полностью обнаженная... лежит, вытянувшись, на полу с грязной, почерневшей сковородой».<sup>26</sup>

Обращаясь к группе:

Я хочу быть любезной.

Ритуалы семьи, любви и порядка.

Джейн направляется в галерею с «Рождением Венеры». Ни к кому не обращаясь:

«Мягкий, личный... очарование и оригинальность... Абсолютная сдержанность... утилитарный... прямолинейный...»<sup>27</sup>

Обращаясь к «Рождению Венеры»:

«Культура низшего класса: существует значительный сегмент в современном американском обществе, чей образ жизни, ценности и характерные модели поведения являются продуктом отличительной культурной системы, которую можно назвать “низший класс”». <sup>28</sup>

Джейн возвращается в зал между Большой гостиной и Комнатой с панелями. На ходу, ни к кому не обращаясь:

«Чистая грация... гармония и совершенство... выразительный... исключительно формальный, но нежный... энергичный... смиренный... радостный...»<sup>29</sup>

Бестолковый, ленивый, пассивный... хронически бедный...

Обращаясь к «Похищению сабинянок» Луки Джордано:

«не в состоянии “добиться успеха” из-за недостатков характера или навыков... [пожалуйста, следуйте за мной...]; “новые бедные”; “семьи со множественными проблемами”; “культура бедности”; “позорно бедные”, “нищие”, “не справиться”, “шуметь”, причинять беспокойство и в целом “создавать проблемы”... “низшие из низших”». <sup>30</sup>

Обращаясь к знаку выхода над дверью в конце зала:

«Уверенность кисти, деликатность цвета и текстуры — эта картина — великолепный образец великолепной школы». <sup>31</sup>

А вот здесь...

Джейн выходит из зала, большая часть группы на некотором

расстоянии от нее. Она проходит залы средневекового искусства и возвращается в Зал с Большой лестницей. Не обращаясь ни к кому и ни к чему конкретно:

«Нестабильные и поверхностные межличностные отношения... низкий уровень участия... мало интереса к более широкому кругу общества, отсутствие знаний о нем... чувство бесполезности и слабое понимание личной эффективности... Слабое “стремление к достижениям” и низкий уровень желаний в отношении себя».

Обращаясь к группе:

[«Любовь к красоте — одна из тех изящных вещей, которые делают жизнь стоящей». <sup>32]</sup>

Ни к кому не обращаясь:

«Работа, требующая минимальных навыков... неквалифицированный... и физический труд...»

Указывая рукой в разные части зала:

«в отелях, прачечных, на кухнях, в кочегарках, на фабриках без профсоюзов и в больницах...» <sup>33]</sup>

«Разбросанные кирпичные дома... унылые склады... пустые стены и замусоренные дворы... однообразная грязно-коричневая гамма, включающая... иногда синий...» <sup>34]</sup>

Джейн проходит в двери, ведущие в Зал с Большой лестницей. Она останавливается, поворачивается к группе и обращается к ней:

Действительно! Я хочу сказать... Здесь, например...

Джейн идет в направлении лестницы и говорит, указывая рукой в сторону скамеек, каменных перил, гобеленов и т.д.

«Возьмем обычную, скажем так, безвкусно обставленную комнату, в которой мы привыкли жить, о которой мы никогда не думали как о произведении искусства, и вот, неосознанно, мы

переставляем стул в другое место, наводим порядок на каминной полке, избавившись от половины безделушек, — вы знаете, как многие любят заставить каминную полку, — мы просто освобождаем ее и оставляем на ней один-два предмета, правильно расставленные... так делает художник... Я думаю, именно это и делает музей для всех нас».<sup>35</sup>

Приглашаю вас пройти дальше на первый этаж.

Джейн спускается с группой по Большой лестнице. На второй лестничной площадке она начинает говорить и, продолжая движение, указывает в разные части Зала с Большой лестницей. Спустившись до конца лестницы, она обходит ее с левой стороны.

Как я уже говорила, здание музея состоит из длинного главного корпуса и двух уходящих назад крыльев, ограничивающих главный корпус с обоих торцов. В здании четыре этажа, включая подвал...

Жители размещаются в комнатах размером 22 на 45 футов (всего их 42) по 20—24 человека в каждой. Их разместили по комнатам в соответствии с их характером и привычками, наиболее достойные, таким образом, оказываются отделены от беспутных и никчемных, благодаря чему удается избавиться от

«

**Если вы друг музея, вам,  
конечно, не нужно платить  
за вход.**

»

одной из самых уродливых черт подобных заведений. Американцы большей частью проживают с американцами, как и ирландцы, для черных также предусмотрены свои комнаты.

«[Здесь] также есть тюрьма, больница для больных и безум-

ных, несколько просторных зданий для мастерских, школьные классы, жилые помещения для детей и различные хозяйственные постройки, характерные для больших и хорошо управляемых хозяйств».<sup>36</sup>

Она останавливается у работы Диего Риверы «Освобождение пена», которая висит под лестницей у двери, ведущей к гардеробу.



Андреа Фрейзер.  
Ключевые пункты  
музея: разговор  
в галерее. 1989  
© Andrea Fraser.

Посмотрите, какой замечательный питьевой фонтанчик!

Джейн заходит в гардероб, указывая на питьевой фонтанчик в дальнем его конце. Обращаясь к фонтанчику:

Гм, «произведение поразительной экономии и монументальности», «оно смело контрастирует со строгими и сильно стилизованными произведениями этой формы». [Ага, заметьте] «Массивность... широкий [ага]... самый смелый и решительный!»<sup>37</sup>

Грациозные, мифические, в натуральную величину...

Я хочу быть любезной.

Джейн выходит из гардероба, жестом приглашая группу следовать за ней.

Послушайте — следуйте за мной — послушайте. «Каждый человек, какой бы необразованный он ни был, [может найти] тысячу объектов (или, еще лучше, только один...), настолько



очевидно совершенных и настолько отвечающих [ее] собственному полусознанному стремлению к совершенству, что...»<sup>38</sup>

Вот здесь, например...

Джейн направляется к работе Дэвида Смита «Конструкция с двумя кубами». Она останавливается рядом с ней с вытянутой вперед рукой.

Обратите внимание, как свет падает на материал, на крошечные «гусиные лапки» орнамента и еще ярче выделяет его серебристость, когда попадает на руки, ноги, чуть ниже колен, слегка преломляясь в области талии, груди.

Но взгляните на лицо. Кожа растрескалась. Она слегка поворачивает голову в сторону.

Продолжая говорить, Джейн направляется к лестнице, которая ведет к Западному вестибюлю.

Хотя ее платье и манера держать себя могут указывать на принадлежность к высшему классу, пронизательный — да, пронизательный — наблюдатель заметит шероховатость ее рук и отсутствие на них маникюра, а также неровность ее неисправленных зубов.

А теперь мне бы хотелось пройти в Западный вестибюль.

Наполовину спустившись по лестнице, ведущей в Западный вестибюль, Джейн оборачивается и обращается к группе.

«Задачу музея можно описать как постоянное, осознанное и решительное отделение качественного от посредственного».<sup>39</sup>

«Голод — лучший повар, и людям со здоровым аппетитом вкусным кажется все, что только съедобно; стало быть, такое удовольствие показывает, что здесь нет никакого выбора по вкусу. Только тогда, когда потребность удовлетворена, можно распознать, кто из многих имеет вкус, а кто нет».<sup>40</sup>

В Западном вестибюле:

И все же не так уж много требуется для того, чтобы произвести блюдо с фруктами и сыром. Вот, например...

Обращаясь к «Нимфам, держащим наклоненное блюдо с фруктами» работы Клода Мишеля (известного как Клодион):

«...куски острого белого вермонтского чеддера, поданные грубо нарезанными кубиками с единственным прекрасным яблоком, элегантны в своей простоте и предпочтительнее...»

Поворачивается, обращаясь ко второй нимфе:

«...чем устрашающее сочетание куриных медальонов с авокадо».<sup>41</sup>

Джейн отходит от нимф. Она проходит мимо гардероба в коридор, где находятся туалеты, телефоны, пункт проката и галерея, торгующая предметами искусства, а также некоторые образчики современного искусства. Она говорит на ходу, время от времени оборачиваясь, чтобы обратиться к группе.

Не так давно в воскресенье за brunchем я услышала... Кажется, сегодня у всех есть свои страшилки.

Человек, который владеет великолепным домом на Деланси-сквер, говорит, что не может выставить снаружи цветы, потому что каждое утро цветочные горшки оказываются перевернуты, а тротуары покрыты грязью и мусором.

Другой рассказывает, что видел на улице бомжа [которые, кажется, заполнили все углы, щели и лестничные клетки], расположившегося прямо напротив магазина «Нан Даскин» на Уолнат-стрит, в самом сердце нашей розничной торговли. И никто не мог сдвинуть его с места, даже полиция.

Женщина, постоянный гость Художественного музея, диву дается, в какой упадок пришла его территория...

«...больше некуда сбежать [не осталось ни одного цивилизованного оазиса]».<sup>42</sup>

Джейн останавливается в конце коридора и оборачивается,

чтобы обратиться к группе.

В этом коридоре находятся некоторые общественные удобства музея: гардероб, туалеты, телефоны и... э-э-э... у этого даже нет закрепленного названия... в конце зала...

Джейн идет по примыкающему коридору в направлении залов рисунка и гравюры, что напротив музейного магазина.

В конце коридора находятся залы рисунка и гравюры имени Мюриель и Филипа Берман. Эти залы получили имя в рамках программы благодарности спонсорам. Как известно, музей предоставляет потенциальным спонсорам уникальную возможность дать имя какому-нибудь музейному объекту.

Например...

Джейн проходит по коридору и обращается к музейному магазину.

...за 750 тысяч долларов вы можете дать имя музейному магазину.

Знаете, мне бы хотелось дать имя какому-нибудь месту. Будь у меня 750 тысяч долларов, я бы назвала магазин «Андреа». Андреа — такое красивое имя.

Джейн проходит несколько футов по коридору и снова останавливается, обращаясь к группе.

Это магазин нашего музея, «Андреа», названный в 1989 году миссис Джон П. Каслтон, музейным экскурсоводом на день и ценителем искусства на всю жизнь. Джейн, так ее звали, любила говорить, что «пребывание в красивом доме искусства вызывает личное чувство обладания и объединяет самые просвещенные души общества в высоком служении общественному благу».<sup>43</sup>

Вы знакомы с ней? Знать ее значит любить ее. Она была особенной... широкий шаг, точеный профиль, [блондинка] среднего роста, одетая со скромным изяществом, невероятно «законченная». Она часто ходила с портфелем... извиняясь... Ее голос

удивлял... глубокий и вибрирующий от эмоций... выделял гласные и задерживался на них... серьезная студентка, скромная, жаждущая знаний, с аналитическим складом ума. Она читала... и думала, и приглашала нас подумать... Настало время... увидеть все с большей ясностью.<sup>44</sup>

Джейн на мгновение замолкает, а затем снова принимается говорить, проходя мимо музейного магазина и дальше по слабо освещенным коридорам, ведущим к музейному кафетерию. «Музею нужна осведомленная, интересующаяся публика, чье знание коллекций и экскурсионных программ продолжало бы расти».<sup>45</sup>

Музей говорит: здесь вы найдете «удовлетворение», вы найдете «покой», вы найдете «удовольствие», здесь вы найдете «более изящные вещи, которые делают жизнь стоящей», здесь вы освободитесь от «борьбы, навязанной материальными потребностями», здесь вы найдете «идеальную красоту», вы найдете «вдохновение», вы найдете «место особое», здесь вы найдете «стандарты», здесь вы найдете «цивилизацию».<sup>46</sup>

Джейн останавливается перед входом в кафетерий.

О да, я знала счастье, глубокое счастье, изысканное счастье, здесь, в музее, рядом с этой керамической плиткой, и у противоположной стены, и в пространстве между обеими.

Хорошо чувствовать себя живой.

Мне бы хотелось жить как предмет искусства. Ну разве не замечательно было бы жить как предмет искусства...

«Сложное сочетание сурового достоинства, живости и безусловного качества, строгая формальность, сглаженная изысканно светоносной атмосферой».<sup>47</sup>

Разве можно желать большего?

Изящный, мифический, в натуральную величину...

Джейн входит в кафетерий.

«Это помещение представляет период расцвета колониального искусства в Филадельфии накануне Революции, и его должно рассматривать в числе самых изысканных американских залов».<sup>48</sup>

Джейн, продолжая говорить, двигается сквозь помещение, указывая на столы, стулья, мусорные корзины, посетителей музея и т.д.

Обратите внимание на «архитектурные украшения... [Они] сочетают в себе классическую выразительность полуфронтонов и каннелированных пилястров, типичных для английских домов, и выразительные, асимметричные гипсовые украшения в стиле французского рококо. Красивый обитый тканью диван, стулья в стиле “чиппендейл”, стол с мраморной столешницей демонстрируют разнообразие форм, которыми славятся мебельщики Филадельфии».<sup>49</sup>

И... «В этой комнате часто бывал Вашингтон в бытность свою главнокомандующим и президентом».<sup>50</sup>

Джейн выходит из кафетерия и возвращается тем же путем, каким пришла.

«Статные мужчины и женщины — прежде всего статные — сдержанные, уравновешенные, со спокойной элегантностью в обхождении... умеренный цвет, степенная композиция, организация... простой, приятный и сочувствующий нам всем... [характерные черты хорошего рисунка... то, что мне нравится называть “хорошими манерами живописи”]... немного больше размерности, немного больше спокойствия, немного больше безмятежности... достоинство и некая техническая прямота... вкус, чувство меры и приличия».

«Итак, посещайте ваш музей и установите связь с традицией. Вы впитываете традицию, которая существует [здесь], и это... накоплено [здесь], все эпохи, все великие времена. Вместе со мной вы почувствуете, что эти критерии, эти стандарты вовсе не педантичны, [но] это стандарты для развитого, контролируемого и разборчивого инстинкта».<sup>51</sup>

Давайте не просто говорить об искусстве. Потому что конеч-

ная цель музея — не только научить понимать искусство, но и научить понимать ценности.

«Под пониманием ценностей мы понимаем способность отличать стоящее от нестоящего, настоящее от фальшивого, красивое от уродливого, отличать утонченность от грубости, искренность от ханжества, отличать то, что возвышает, от того, что унижает, приличное от неприличного в одежде и поведении, отличать вечные ценности от ценностей преходящих»,<sup>52</sup> отличать...

Сюда, пожалуйста...

Джейн быстро проходит в коридор с телефонами, туалетами, гардеробом и т.д. Она движется по коридору, указывая на помещения или удобства, которые называет.

...способность отличать гардероб от туалета, картину от телефона, охранника от экскурсовода, себя от питьевого фонтанчика, то, что отличается, от того, что лучше, объекты внутри от объектов снаружи, отличать ваши права от ваших потребностей, отличать, что хорошо для вас, от того, что хорошо для общества.

Итак, наша сегодняшняя экскурсия окончена.

Спасибо, что были со мной в этот замечательный день.

*Перевод Елены Напреевко*

### **Примечания**

1. «Музейные объекты: разговор в галерее» был задуман как часть лекционного курса о современном искусстве, который был организован школой искусств Тайлера Темпльского университета и финансировался благотворительным фондом Пью. Перформанс обязан своим существованием Эстер Стиннет, директору Contemporary Viewpoints, которая пригласила меня в Филадельфию, и Даниэле Райс, куратору по образовательным программам Художественного музея Филадельфии. Мне также хотелось бы поблагодарить Дональда Мосса за его комментарии к наброскам этого сценария, Алана Макколума за то, что обратил мое внимание на деятельность экскурсоводов, и Дугласа Кримпа, по чьей просьбе сценарий был впервые подготовлен

для публикации в журнале October («Октябрь»).

2. Robert Montgomery Scott and Ann d'Harnoncourt, *From the President and the Director*, опубликовано в журнале Художественного музея Филадельфии Philadelphia Museum of Art Magazin весной 1988 года.

3. Отчасти это правда. За первый перформанс я получила гонорар от Contemporary Viewpoints. Следующие четыре перформанса были «добровольными». Экскурсовод-волонтер, который исполняет роль гида в залах и у информационной стойки, не просто проводит экскурсии по музею для малой части его посетителей, но представляет музей. В отличие от обслуживающего персонала музея, охраны, продавцов сувенирных магазинов, с которыми сталкиваются посетители музея, экскурсовод — это фигура, с которой идентифицирует себя публика, преимущественно белые представители среднего класса. И, в отличие от профессиональных сотрудников музея, экскурсовод — представитель волонтерского сектора музея. Художественный музей Филадельфии, как и многие муниципальные и гражданские музеи США, — это гибрид общественной и частной некоммерческой организации, в которой заняты как волонтеры, так и профессиональные штатные сотрудники. Городу принадлежит здание, и оно обеспечивает муниципальных служащих — охрану и обслуживающий персонал, а волонтерам-попечителям принадлежит все, что находится внутри здания, и они управляют частной некоммерческой корпорацией, которая нанимает штатных профессионалов и привлекает волонтеров. Хотя экскурсоводов, как правило, готовят сотрудники-профессионалы, я бы сказала, что они претендуют не столько на профессиональную компетентность, сколько на то, что Пьер Бурдьё называет «характер отношения к легитимной культуре», который указывает на тех, кому принадлежат или принадлежали объекты, помещенные в музей, характер отношения, который может быть приобретен только через «незаметное обучение» с течением времени и теми, у кого достаточно для этого времени (см.: Пьер Бурдьё. Различение: Социальная критика суждения вкуса).

4. Несмотря на то что Джейн — фиктивный экскурсовод, мне бы хотелось рассматривать ее не столько как индивидуальный «характер» с автономными чертами, сколько как средоточие речи, сконструированной в рамках различных отношений, которые образуют музей. Таким образом, прежде всего, Джейн определяется своим статусом экскурсовода, волонтера, не

имеющего квалификации эксперта. Ее волонтерский статус указывает на то, что она располагает некоторым количеством свободного времени и культурно-экономического капитала, который определяет класс людей, посещающих музей. Однако речь идет лишь о небольшом количестве этого времени и капитала, что не столько нивелирует, сколько указывает на классовые различия, которые вынуждают ее предложить свои услуги в качестве волонтера при отсутствии капитала, отдать, возможно, свое тело за неимением арт-объектов. Однако имеющегося у нее количества достаточно для того, чтобы поставить ее в позицию идентификации с советом попечителей музея и представить ее как образцового музейного зрителя.

5. Художественный музей Пенсильвании и Школа промышленного искусства возникли как результат Всемирной выставки, которая проводилась в Филадельфии в 1876 году. В 1893 году Школа промышленного искусства переехала в «здание, ранее принадлежавшее Институту глухонемых». В Художественном музее Пенсильвании хранилась большая коллекция предметов декоративно-прикладного искусства. К 1910 году его начали высмеивать, называя «путаным собранием экспонатов с промышленных выставок, антикварных предметов, а также произведений искусства в... захлапленном мраке Мемориального зала» (Nathaniel Burt, *Perennial Philadelphians* [Boston: Little Brown, 1963], 344). «Заставленный образчиками промышленного искусства», Мемориальный зал считался непригодным для «выставки живописи и произведений изящного искусства» (Report of the Commissioners of Fairmount Park for the Year 1912, 9).

6. George and Mary Roberts, *Triumph on Fairmount* (Philadelphia: J.V. Lippincott Co., 1959), 24.

7. Анонимный автор, *The New Museum and Its Service to Philadelphia* (Philadelphia: The Pennsylvania Museum and School of Industrial Art, 1922, 19). В последнюю четверть XIX столетия в США было основано большое число художественных музеев. В то время возникло общее движение, инициированное банкирами и промышленниками, с целью урезать социальное обеспечение и реорганизовать общественную политику. Главной целью этого движения было уничтожить любое прямое, внешнее или внеинституциональное, социальное обеспечение, которое, по словам Фрэнсис Фокс Пивен и Ричарда Клауарда, «позволяло некоторым бедным избежать нового натиска промышленности», давая им возможность выбирать между рабо-



той на любых условиях и голодом (Francis Fox Piven and Richard Cloward, *The New Class War* [New York: Pantheon, 1982], 64).

Прямая материальная помощь должна была быть ограничена домами для неимущих, где «дисциплина и образование» должны быть «поставлены в обязательную связь с любой системой социальной помощи» (Майкл Б. Катц (Michael B. Katz) приводит слова Жозефин Шоу Лоуэлл в своей книге *In the Shadow of the Poorhouse* [New York: Basic Books, 1986], 71).

8. Согласно «Отчету комиссии по муниципальным благотворительным учреждениям Филадельфии» (Report of the Committee on Municipal Charities of Philadelphia) за 1913 год, Блокли был местом «масштабного воспроизводства условий, которые часто можно встретить в сельских домах для неимущих», перенаселенным, «неразумным средоточием иждивенцев различного типа» (11). В 1928 году, когда Художественный музей Пенсильвании открыл свои двери для посетителей в новом здании на бульваре Бенджамина Франклина, филладельфийский приют для неимущих в муниципальных отчетах описывался следующим образом: «В этом отделении учреждения содержатся городские неимущие обоих полов; подельники в преступлениях и темных делах, которые столь же небрежны в уходе за своим телом, как и за своими нравственными качествами, на собственном опыте изучившие правила и обычаи исправительных заведений и тюрем, выпускники Исправительного дома и подобных ему учреждений, продавшие “право первородства за чечевичную похлебку” и, оказавшись не в состоянии продолжать вести привычный образ жизни в силу возраста или болезни, переместившиеся в приют на иждивение общества» (The Fourth Annual Message of W. Freeland Kendrick, Mayor of Philadelphia, Containing the Reports of the Various Departments of the City of Philadelphia for the Year Ending December 31, 1927, 244).

9. Этот список был составлен на основании следующего материала: *The First Annual Message of Harry A. Mackey, Mayor of Philadelphia, Containing the Reports of the Various Departments of the City of Philadelphia for the Year Ending December 31, 1928*.

10. Описания домов для неимущих XIX века, сделанные в том же XIX веке, процитированы в следующей работе: Walter I. Trattner, *From Poor Law to Welfare State* (New York: Free Press, 1984), 59.

11. Идея создания общественных учреждений, в особенности рабочих домов, как средства устрашения и принуждения

к физическому труду за плату, не могущую обеспечить существование, вероятно, впервые была оформлена в Англии в 1834 году в отчете комиссии Его Величества по практическому выполнению законов о бедных (Report from His Majesty's Commissioners for Inquiring into the Administration and Practical Operation of the Poor Laws): «В такой дом никто не захочет прийти добровольно; работа, заключение и дисциплина остановят ленивых и порочных; ничто, кроме крайней нужды, не может заставить согласиться на то, чтобы... пожертвовать привычным образом жизни и удовольствиями» (Frances Fox Piven and Richard A. Cloward, *Regulating the Poor* [New York: Random House, 1971], 33—34).

12. Где миссис Роберт Монтгомери Скотт имела обыкновение давать импровизированные чтения.

13. Музейный фонд, *A Living Museum: Philadelphia's Opportunity for Leadership in the Field of Art* (Philadelphia: Pennsylvania Museum and School of Industrial Art, 1928), 2, 17.

14. Художественная ассоциация Фэрмаунт-парк (Fairmount Park Art Association), *Forty-Second Annual Report of the Board of Trustees* (1913), 18. Я бы в этом случае рассматривала художественный музей в одном ряду с другими общественными институтами, как систему стимулов и сдерживающих средств, поощрения и наказания. Эта система, состоящая из парных идей, с родственными и противоположными представлениями, могла функционировать сходным образом с тактикой реформирования пенитенциарной системы в девятнадцатом веке, описанной Фуко в «Надзирать и наказывать»: «Какова точка приложения наказания, захвата контроля над индивидом? — Представления: представления о его интересах, о преимуществах и невыгодах, удовольствии и неудовольствии... Каким инструментом воздействуют на представления? — Другими представлениями или, скорее, ассоциациями идей (преступление — наказание, воображаемая выгода от преступления — невыгода от наказаний); эти пары действуют лишь как элемент публичности: сцены наказания, устанавливающие или укрепляющие их в глазах всех...» (Мишель Фуко. *Надзирать и наказывать. Рождение тюрьмы*. Перевод Владимира Наумова [Издательство Ad Marginem, Москва, 1999]. С. 187—188.)

15. Joseph Widener, *Address*, опубликовано в следующем отчете: *Fairmount Park Art Association, Fifty-Sixth Annual Report of the Board of Trustees* (1928), 44.

16. Philadelphia Industrial Development Corporation, *How a*

- Unique Combination of Location, Lifestyle and Low Costs Is Sparking a Regional Economic Boom in the Nation's Birthplace, напечатано в журнале *Business Week* от 18 апреля 1986 года, с. 27.
17. Philadelphia Industrial Development Corporation, Philadelphia Is a Decision You Can Live With, напечатано в журнале *Business Week* от 18 апреля 1986 года, с. 13.
18. Philadelphia Industrial Development Corporation, Unique Combination of Location, Lifestyle and Low Costs, 27.
19. Fiske Kimball, Six Antique Rooms from the Continent, напечатано в Бюллетене музея Пенсильвании № 24 за октябрь-ноябрь 1928 года, с. 7 (Кимболл был директором-учредителем музея на бульваре Бенджамина Франклина).
20. Octavia Hill Association of Philadelphia, Good Housing that Pays (Philadelphia, 1917), 83.
21. N.A., The New Museum and Its Service to Philadelphia, 5.
22. Следующие описания (кроме тех, что были отмечены другими ссылками) были взяты в том же порядке, в котором они изложены в следующем материале: Introduction to the Philadelphia Museum of Art, Philadelphia: Philadelphia Museum of Art, 1985.
23. Мне бы хотелось рассматривать следующие описания не как представление картины, а как представление идеального посетителя музея — как представление его интересов, его преимуществ и недостатков, удовольствий и неудовольствий. Эти представления обращены не столько к самой музейной публике, сколько к ее формированию — формированию гомогенной публики из гетерогенных областей различных, сталкивающихся интересов. Это формирование становится возможным через овладение интересами, потребностями и желаниями публики, через представление их, через их реформирование и управление ими, через определение пространства, языка и логики, с помощью которых они могут быть артикулированы.
24. Описания филадельфийцев взяты из следующих работ: Burt, Perennial Philadelphians, 108 и John Lukacs, Philadelphia: Patricians and Philistines 1900—1950 (New York: Farrar, Straus & Giroux, 1981), 72.
25. Описание миссис Эли Керк Прайс (Eli Kirk Price). По мнению Джорджа и Мэри Робертс, именно благодаря Прайс новое здание музея появилось на плане города. См.: Roberts and Roberts, Triumph on Fairmount, 21.
26. Department of Public Health and Charities of Philadelphia, The Degenerate Children of Feeble-Minded Women (1910), 2—8:

«Истории этих слабоумных женщин и их слабоумных детей фактически одинаковые. Их ненужное появление на свет, беспомощность, нищета и падение — фрагмент бесконечной рутины, из-за которой общество постоянно пополняется дегенеративными элементами».

27. См.: Introduction to the Philadelphia Museum of Art.

28. См.: Walter B. Miller, quoted in Chaim I. Waxman, *The Stigma of Poverty: A Critique of Poverty Theories and Policies* (New York: Pergamon Press, 1977), 26.

29. См.: Introduction to the Philadelphia Museum of Art.

30. Z.D. Blum and P.H. Rosi, *Social Class Research and Images of the Poor: A Biographical Review*, in *On Understanding Poverty*, ed. Patrick Moynihan (New York: Basic Books, 1969), 350.

31. Это предложение — полное описание картины, приведенное в разделе «Выставленные собрания. Европейское и американское искусство» в путеводителе по музею: *Pennsylvania Museum of Art Handbook* (1931), 65.

32. Фонд музея, *A Living Museum*, 27.

33. Blum and Rosi, *Social Class Research*, 351.

34. Описание пейзажа при подъезде на поезде к станции «Двадцать первая улица» в Филадельфии. См.: Roberts and Roberts, *Triumph on Fairmount*, 17.

35. Royal Cortissoz, *Life and the Museum*, Fairmount Park Art Association, опубликовано в следующем отчете: *Fifty-Seventh Annual Report of the Board of Trustees* (1929), 55.

36. Philadelphia Board of Guardians, *Report of the Committee Appointed by the Board of Guardians of the Poor of the City and Districts of Philadelphia to Visit the Cities of Baltimore, New York, Providence, Boston, and Salem* (1827), опубликовано в сборнике отчетов *The Almshouse Experience: Collected Reports*, ed. David Rothman (New York: Arno Press, 1971), 8.

37. Introduction to the Philadelphia Museum of Art.

38. *The New Museum and Its Service to Philadelphia*, 20.

39. Alfred H. Barr, Jr., с таблички Музея современного искусства.

40. См.: Иммануил Кант, *Критика способности суждения* (М.: Мысль, 1966, т. 5, с. 211).

41. Fran R. Schumer, *Salad and Seurat: Sampling the Fare at the Museums*, опубликовано в журнале *The New York Times* от 22 апреля 1987 года, 1.

42. D. Herbert Lipson, *Off the Cuff*, опубликовано в журнале *Philadelphia Magazine* за декабрь 1988 года, 2.

43. Фонд музея, *A Living Museum*, 19.
44. *The Weekday Museum Guides Twenty-Fifth Anniversary 1960—1985*, Philadelphia: Philadelphia Museum of Art, 1985, 2.
45. From the President and the Director, *Philadelphia Museum of Art Magazine* (весна 1988 г.).
46. From the President and the Director, *Philadelphia Museum of Art Magazine*; *Museum Fund, A Living Museum*; и анонимный автор, *The New Museum and Its Service to Philadelphia*.
47. Описания произведений искусства в путеводителе по Метрополитен-музею; *The Metropolitan Museum of Art Guide* (New York: Metropolitan Museum of Art, 1983), 18, 20.
48. *The Display Collections: European and American Art*.
49. *Guide*, Philadelphia: Philadelphia Museum of Art, 1977.
50. *Путеводитель Pennsylvania Museum of Art Handbook* (1931).
51. Cortissoz, *Life and the Museum*, 53.
52. Edwin C. Broome, *Report of the Superintendent of Schools*, опубликовано в следующем отчете: *One Hundred and Tenth Report of the Board of Public Education for the Year Ending December 31, 1928*, 275—276.

# Дневник марта



Виталий  
Безпалов.  
«Одиннадцать»

*Борис Ключников критикует второй номер «Разногласий» и анархизм, но хвалит Виталия Безпалова, который выставил патриотический триколор в сердце андеграунда*

Второй номер «Разногласий» был полностью посвящен институциональной критике и культурной политике. Сосредоточив внимание на крупных институциях и музеях, авторы статей раскрывали проблемы макроуровня: государственные программы, [проблемы национальной репрезентации](#) и судьбы музеев в сегодняшнем идейном климате. Однако такая расстановка акцентов серьезно деформирует тот взгляд на институции, который я хотел бы отстаивать. Если, говоря о культурной политике, мы будем представлять только документы и директивы Министерства культуры, крупные персональные

<http://www.colta.ru/articles/raznoglasiya/10453>

<http://www.colta.ru/articles/raznoglasiya/10494>

выставки Александра Герасимова, Серова или Коржева, **ре-структуризацию Третьяковской галереи**, привозные блокбастеры «Гаража» или работу фонда Потанина, то многие важные черты художественной системы могут от нас ускользнуть. Есть риск решить, что обсуждаемые проблемы культурной политики и идеологии касаются всерьез только музеев и крупных центров искусства. Мой ключевой тезис в этом «Дневнике марта» — что малые институции и небольшие выставки также



N-Teo

являются носителями определенной идеологии, транслированной осознанно или безотчетно. Они также пытаются определить собственное положение в российском контексте.

Акцент на работе музеев и крупных культурных центров ведет к последствиям в рефлексивной аргументации и художественной стратегии всех участников культурного процесса. Если мы решаем, что культурная политика исходит из некоторых центров и структур, будь то Минкульт, музеи, официальные СМИ или телевизионные передачи, то мы представляем себе институцию культуры, по отношению к которой теоретически можно занимать внешнюю позицию: закрывать глаза на то, что творится в музеях, не участвовать в крупных выставках и выбросить из окна телевизор. Такую модель институции культуры я условно называю неоанархистской, потому что она подразумевает возможность создания внеинституциональной альтернативы. Эта позиция аргументируется, например, в понятиях «абсолютной демократии» в трудах Майкла Хардта и Антонио Негри. Анархистский идеал «прямой демократии» также подразумевает труд, не вписанный в контуры репрезентации и выпадающий из всяких структур.

Именно неоанархистская риторика вот уже несколько лет вдохновляет малые платформы и инициативы на тщательный отбор и отсев мероприятий (в каких можно участвовать, а от каких следует уклониться). Я называю эту стратегию «отшатыванием», однако она покоится на позитивной вере в возможность создания автономных зон, более или менее свободных от официальной идеологии. Например, ситуация этого года: центр «Красный» и галерея «Электрозавод» в Москве должны для себя решить, как именно следует реагировать на предложение участвовать в премии «Инновация». Ответом может быть прямой отказ или же стратегия саботажа изнутри, но так или иначе неоанархистская логика поддерживает в головах участников идею о радикальном отличии государственной политики от искусства самоорганизованных сообществ.

Противоположный взгляд на институции и идеологию можно почерпнуть из текстов философа Шанталь Муфф. Для нее понятие «институция» имеет самое широкое значение, что подразумевает принципиальное отсутствие радикально Внешнего по отношению к существующей системе связей и социальных обычаев. С этой точки зрения создание альтернативного мирка автономии кажется не более чем мифом, закрывающим глаза на реальную ситуацию. «Отшатывание» на самом деле лишает участников процесса потенциального влияния на об-

«

**Институция — не здание,  
куда необходимо приходить  
к 11 утра, а сам мой язык  
и способ жизни в искусстве.**

»

щей арене разногласий и изолирует их. Мы имеем что-то вроде добровольного отказа от культурно-политического решения, которое препоручается более крупным игрокам — внушительным музеям и культурным центрам, богатым фондам и умнейшим «экспертам». Именно поэтому мне кажется важным отде-



лить обсуждение культурной политики от привязки к крупным монополистам культуры.

Принимая стратегию «отшатывания», деятели поля «современного искусства» отказываются видеть в государственных функционерах собственно агентов современности, лишая их права на эту самую современность, а саму современность выставляют в качестве охраняемой автономной зоны. То есть получается, будто мы имеем два параллельных мира: мир прогрессивного «современного искусства» и мир «культурной реакции», которые не могут пересекаться в едином поле диалога. Но, по моему мнению, это ложная эпистемологическая установка, не позволяющая видеть реальные векторы политических, экономических, идеологических сил. Сегодняшний фундаментализм или национализм точно так же является продуктом (причем вполне логичным) неолиберального капитализма, как и поле современного искусства. В [замечательном интервью с Александром Бикбовым](#) дается верное понимание значения Мединского, которое нельзя свести к волюнтаристскому вмешательству в прогрессивный мир. Мединский — очень современная фигура, а не пришедший из ниоткуда агент нормативных ценностей прошлого. Для обозначения этих процессов философ Ник Лэнд пользуется термином «неореакция». Неореакция означает адаптацию традиционализма в условиях неолиберальной экономики.

Итак, стратегия «отшатывания» и миф об «альтернативных зонах» вне идеологии с сопутствующей неоанархистской аргументацией скорее вредят миру искусства, чем предлагают пути развития и выхода к реальным противоречиям. Следуя за мыслью Шанталь Муфф, я трактую культурную политику, идеологию и институцию как то, что всегда-уже дано в повседневной жизни людей на совершенно разных уровнях, от художественной самодеятельности у себя дома до «Документы» в Касселе. Это тот случай, когда тотальность концепту «к лицу». И если человек существует только через институциональное опосредование, то вопрос о внеинституциональном искусстве ошибочен. Вместо этого нужно задаваться вопросом, как именно мы можем влиять на институции, в каком качестве мы представляем себе наши общественные отношения. Во время моей работы в государственных институциях передо мной постоянно являлась галлюцинация возможного освобождения, но когда я в конце концов из них уходил, то осознал, что институция — не здание, куда необходимо приходить к 11 утра, а сам мой

<http://www.colta.ru/articles/raznoglasiya/10484>

язык и способ жизни в искусстве, социальный обычай, действующий во мне подспудно.

Что такая точка зрения позволяет увидеть нам в художественной ситуации? Я считаю, что теперь мы можем по-новому взглянуть на соотношение сил между крупными институциями, самоорганизующимися сообществами («Электрозавод», НИИ

«

## На выставке распространялся флаер, неотличимый от популярной патриотической продукции.

»

ДАР, центр «Красный» и т.д.) и малыми выставочными площадками (кластеры уже бывшего объединения «Выставочные залы Москвы»).

В центре «Красный» прошла [первая персональная выставка Виталия Безпалова «Одиннадцать»](#). Важно подчеркнуть ее отличие от большинства проектов на самоорганизованных платформах, которые хотя бы риторически отделяют себя от культурной магистрали крупных музеев и центров, пытаясь представить себя как «альтернативную» художественную организацию. Такую привычную стратегию правильно было бы назвать богемной: именно богема, в отличие от авангарда, выстраивает свою идентичность на логике «отшатывания», что приводит ее к тавтологии «искусства ради искусства». Яркой богемной чертой многих выставок является вера в автореферентность искусства внутри таких мест, как «Электрозавод» и центр «Красный». Например, в другой мартовской выставке центра «Красный» Виталий Барабанов выставляет холсты, которыми подметает и моет пол на открытии каждой выставки центра. Это позволяет «Красному» настаивать на собственной автономии и поддерживать разрыв с политической конъюнктурой: мы делаем выставки о том, как мы делаем выставки. Место замыкается само на себя и отрицает связь с другими

<https://www.facebook.com/events/970899172994559/>

площадками и уж тем более с крупными музеями и их программой.

Можно вспомнить массу выставок и на «Электрозаводе», увековечивающих это выставочное пространство, замыкаясь внутри самого места: в марте персональная выставка Леонида



Ларионова представляла острое размышление о джентрификации «Электрозавода» — он воссоздал нервюрный готический свод завода с помощью ходовых строительных материалов, которыми по дешевке обшивают офисные помещения. Эта самореферентность места имеет важное значение для самосознания молодого художника, но при этом представляет дело почти аполитичным образом. «Красный» о «Красном». «Электрозавод» об «Электрозаводе».

В этом контексте выставка Виталия Безпалова «Одиннадцать» выглядит совершенно иначе. Художник выкрашивает стены центра в российский триколор и помещает на стенах государственный флаг, свисающий в замкнутой петле. Вокруг петли флага напечатаны глаголы-исключения русского языка: «слышать, видеть, ненавидеть, гнать, дышать, терпеть». Все эти глаголы удивительным образом выстраиваются в отношении власти, заставляя ваше письмо спотыкаться о них каждый раз, когда вы пишете: письмо заставляет вас заикаться вокруг

значимых исключений. Выставка Беспалова очень важна не столько «внутри себя», сколько в отношении всего институционального контекста Москвы. Беспалов показывает, что центр «Красный» в чем-то ничем не отличается от, скажем, Манежа с одиозной выставкой «Романтический реализм», потому как все мы погружены в разворачивание современной политиче-

«

## Павленский гораздо ближе Энтео, чем кажется.

»

ской речи на равных, все мы обнаруживаем себя в ней уже на уровне пресловутых глаголов-исключений. Именно поэтому он помещает патриотический триколор в самый центр якобы альтернативного, якобы другого пространства.

Автономность, столь рьяно отстаиваемая малыми институтами, — миф, призванный скрывать родство небольших художественных тусовок и главных бастионов культурной политики: «Гаража», Третьяковки, МАММ... У нас не должно быть иллюзий, будто неолиберальная культурная политика прилетает «сверху» очередью законопроектов. На самом деле она поддерживается и воспроизводится в малых инициативах, пусть даже они лишены яркой «фестивальной» коррупции или грызни финансовых интересов, — и проект «Одиннадцать» смог смело заявить об этом. Особенно меня привлекает в этом проекте, как феномен неореакции может быть осознан как язык, захвативший современность, причем не «сверху», а «изнутри», в самой повседневной жизни, — например, в виде консервативного популизма. На выставке распространялся флаер, также с триколором, визуально неотличимый от популярной патриотической продукции. Именно на таких выставках можно оценить реакционную риторику как часть современности, а не как флэшбек из Российской империи XIX века или из сталинизма.

На «Фабрике» [прошла выставка N-Тео](#), которую я не могу пропустить в разговоре о неореакции и ее языках. На выставке была представлена ретроспектива политической активности Энтео, широко известного мракобесного православного ак-

тивиста, — возможность посмотреть на него «как на художника». Лично я в этом жесте ощущаю нечто возмутительное. Примерно так же я чувствовал себя, когда Матвей Крылов готовил выставку о БОРН, предлагая оценивать радикальное политическое событие с точки зрения нейтральных эстетических критериев. Выставка Энтео преподносит нам отличный урок антиэссенциализма: никакие художественные средства и стратегии не являются «от природы» правыми или левыми, прогрессивными или реакционными. В каждом конкретном случае необходимо обращать внимание на тактическую расстановку сил и достигнутые результаты. Акционисты 2010-х годов (Павленский и, по версии кураторов, Энтео) являются своего рода маньеристами, доводящими форматы искусства 1990-х до абсурда, но отсылающими к ним как к цитате мощного воздействия. На самом деле Павленский гораздо ближе Энтео, чем кажется. Они соотносятся друг с другом как псевдооппозиционность «прогрессивного» либерализма и магистраль либерализма консервативного.

Принципиальность выставок Беспалова и Энтео в том, что они не закрывают глаза на официальный язык идеологии и на неореакцию, а пытаются найти место, где возможно разногласие в общем поле. Эти выставки показывают, что мы все затронуты единым идеологическим континуумом современности и что игнорирование этого факта просто откладывает встречу с проблемными вызовами реальности. Что влияние культурно-политического климата можно осмыслять не только в музеях, но и на малых площадках. Этим двум проектам противостоит тревожная для меня тенденция: склонность к самореференции малых институций и возрождению «искусства ради искусства», «выставок ради выставок». Позволю себе смелый, но субъективный прогноз. Неоанархистские автономии будут набирать популярность, но именно поэтому окажутся вдали от принципиального культурно-политического противоречия, что сделает их произведения и выставки сиюминутными, эфемерными. Малые институции, безусловно, компенсируют эту сиюминутность количеством событий, что похоже на постоянно возобновляемое замаливание, постоянное самосвидетельствование перед публикой. (Об этих [проблемах шла речь в прошлом номере](#) «Разногласий» в терминах Welt и Umwelt, «большого» мира искусства и его субкультур. — Ред.)

И — чтобы закончить на оптимистичной ноте — в галерее «Пересветов переулок» открылась [выставка Ильи Долгова](#)

<http://www.peresvetov-gallery.com/#!blank-1/ro6b0>

**в рамках серии «Только бумага».** Кружок юных натуралистов — Долгова, Ивана Новикова и Urban Fauna Lab — мой любимый в российском искусстве. Но любить какое-то направление искусства еще не значит осознавать его в расширенном институциональном контексте или «понимать» в теоретическом смысле. Вокруг этого искусства много социальных вопросов, но, к сожалению, они пока формулируются довольно плоско и банально, будь то обсуждение значения парков, популярности пикников или вообще роли «природы» в развлекательных инициативах. Но в отношении искусства Ильи даже не имеет смысла говорить об этом. Сам его метод, его глубокое понимание натурфилософии и непосредственное, незамутненное созерцание производят очень чистое и яркое впечатление. И, главное, я не считаю подход Ильи эскапистским и сугубо «романтическим»: его графика может рассказать о возможном общественном сосуществовании гораздо больше, чем любые проекты о «труде и солидарности».

Над номером работали

Главный редактор: Глеб Напреенко

Дизайн: Анастасия Шенцева

Авторы текстов: Александр Бикбов,

Илья Будрайтскис, Сергей Гуськов,

Кэрол Данкан, Борис Клюшников,

Анна Михайлова, Глеб Напреенко,

Александра Новоженова, Татьяна Сохарева,

Аллан Уоллак, Андреа Фрейзер,

Андрей Шенталь.

Фоторедактор: Сергей Новиков

Литературный редактор: Ирина Тимашева

Выпускающий редактор: Катерина Манько

Ответственный редактор: Лиза Лерер