

Содержание

Андрей Завадский, Варвара Склез, Катерина Суверина

Предисловие. Разум и чувства: публичная история в музее . . . 7

КОНТУРЫ АФФЕКТА

Зинаида Бонами

Музей в дискурсе аффекта 51

Елена Рождественская, Ирина Тартаковская

В поисках этоса, в бегстве от пафоса:

место аффекта в музее и вне его 79

Дарья Хлевнюк

Почувствовать права человека: аффект в музеях памяти 106

Александр Кондаков

Квир-архив, ЛГБТ-музей и потерянные мальчики:

две версии истории сексуальности 123

РЕЖИМЫ ЗНАНИЯ

Мария Силина

«Эмоциональное мышление» и «самоговорящие вещи»:

к истории аффекта в советских музеях в 1920–1930-х годах 151

Софья Гаврилова

Наследие советских теоретических и экспозиционных

методов в современных краеведческих музеях 174

Алиса Савицкая

Музей в пространстве города: как нижегородское

уличное искусство работает с локальным контекстом 195

АРТЕФАКТЫ И ЭФЕМЕРЫ

- Софья Чуйкина*
Конструирование памяти о забытом событии
через музейные технологии: производство эмоций
на выставках о Первой мировой войне в 2014 году215
- Роман Абрамов*
Грани неформальной музеефикации «реального социализма»:
материализация ностальгического аффекта274
- Галина Янковская*
Эфемеры для музея: звуки и запахи, заводы и университеты 299
- Вера Дубина*
Виртуальное место памяти и реальное пространство
ГУЛАГа в современной России320

МУЗЕЙ ВНЕ СЕБЯ

- Юлия Лидерман*
Документальное как эстетическое339
- Павел Куприянов*
Боярский быт в «оживших картинках»:
музейная инсценировка как способ освоения прошлого349
- Михаил Калужский*
Сцена в музее: возможности и границы
документального театра в музейном пространстве371
- Егор Исаев, Артем Кравченко*
Послесловие. Границы аффекта как границы идентичности:
кризис публичного музея384
- Об авторах396

Андрей Завадский, Варвара Склез, Катерина Суверина

Предисловие. Разум и чувства: публичная история в музее

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

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

1. См., например, берлинский музей Hamburger Bahnhof — Museum

hamburger-bahnhof/home.html), что на русский традиционно переводится как «Гамбургский вокзал — Музей современности», но правильно было бы перевести как «Музей настоящего», или Muzeum Współczesne («Музей современности», <http://muzeumwspolczesne.pl>) во Вроцлаве.

Наконец, события XX века положили начало процессу переосмысления музея — и его отношения к прошлому. Мировые войны, Холокост, сталинский террор и ряд других примеров экстремального насилия над человеком со стороны государства привели к возникновению музейной институции нового типа — музея памяти¹. В отличие от «обычных» исторических музеев, рассказывающих о совместном прошлом сообщества линейно и, как правило, в героическом ключе, музеи памяти ориентированы на проработку и преодоление трудного, трагического прошлого. Во второй половине XX века на музейные, в том числе исторические, экспозиции также повлияли процессы социальной и политической эмансипации и связанная с ними трансформация академической науки: получение независимости колониями и постколониальная теория, миграционные процессы, феминистские исследования, квир-теория и др. В результате этих событий и процессов музейные экспозиции постепенно начали вырывать-ся из тисков метанарративов и включать в себя прежде неучтенные, забытые или маргинализированные голоса². Фокус в работе таких музеев с прошлым с систематизации, сохранения и коммунцирования знания сместился на «работу над ошибками» — переосмысление истории с позиций жертв политических репрессий, женщин, афроамериканцев, представителей ЛГБТ-сообщества и т.д.

1. *Arnold-de Simine S.* Mediating Memory in the Museum: Trauma, Empathy, Nostalgia. Basingstoke; New York: Palgrave Macmillan, 2013; *Hansen-Glucklich J.* Holocaust Memory Reframed: Museums and the Challenges of Representation. Piscataway, New Jersey: Rutgers University Press, 2014; *Crane S.A. (ed.)* Museums and Memory (Cultural Sitings). Palo Alto, California: Stanford University Press, 2000; *Sontag S.* Regarding the Pain of

Berg Publisher, 2007.

in a Changing World. Oxford: Blackwells, 1996. P. 1–16. См.:

Oxford: AltaMira Press, 2004. P. 80–98; *Завадский А.* Память, молчи? // Colta.ru. 2018. 19 февраля / <https://www.colta.ru/articles/specials/17352>; см. также статью Галины Янковской в данном сборнике.

На первый план вышли личные истории и свидетельства индивидов, которым прежде не было места в музее и которые там появились в рамках общественного проекта по восстановлению исторической справедливости.

Возникающие с 1990-х годов, прежде всего в западных странах, «новые музеи»¹ (некоторые исследователи относят к ним и музеи памяти²) являются продуктами совместных усилий архитекторов, дизайнеров, историков и художников и, как правило, строят свои экспозиции, опираясь уже не на историографию, а на то, что Хейден Уайт называл «историофотией» (*historiophoty*), — принцип репрезентации прошлого преимущественно на основе визуального контента (фотографий, видео)³. Важным элементом таких музеев стало развлечение посетителя, зачастую — хоть и не обязательно — в ущерб образовательным функциям, что дало повод критикам говорить о превращении музеев в индустрию зрелищ⁴.

При этом музей — также институт настоящего и будущего. Как одна из важнейших публичных институций, он не только отражает представления о себе данного сообщества, его нормы и правила, но и принимает участие в их формировании. В случае кунсткамер и частных портретных галерей право быть зрителем было лишь у тех, кто обладал доступом к таким коллекциям, — и эта ограниченная возможность их лицезреть отражала элитарную природу знания⁵ и, как следствие, участвовала в поддержании системы социального неравенства. Возникшие на основе этих институций музеи стали выполнять образовательную, «цивилизаторскую» функцию, превращать «массы» в «граждан»⁶.

1. *Message K.* New Museums and the Making of Culture. Oxford: Berg, 2006.

2. *Arnold-de Simine S.* Mediating Memory in the Museum.

3. Ibid. P. 10. См. также: *White H.* Historiography and Historiophoty // *The American Historical Review*. 1988. № 93 (5). P. 1193–1199.

4. *Дебор Г.* Общество спектакля. М.: Логос, 1999; см. также статью Зинаиды Бонами в данном сборнике.

New York: Routledge, 1995. P. 35–36.

6. См., например: *Bennett T.* The Birth of the Museum; *Duncan C.* Civilising Rituals: Inside Public Art Museums. London; New York: Routledge, 1995; *Sherman D.J., Rogoff I. (eds)* Museum Culture: Histories, Discourses, Spectacles. London: Routledge, 1994.

Тони Беннетт, анализирующий становление музея с позиций Мишеля Фуко¹, пишет в этой связи о процессе утверждения дисциплинарного общества². При этом музейные экспозиции XIX века все чаще строились на переплетении логик прогресса, империализма и национализма, что превратило музей в один из фундаментальных институтов современного государства³, особенно в контексте становления национальных сообществ⁴. Иными словами, в XIX веке музей сыграл важнейшую роль в «стабилизации» воображаемых сообществ⁵ — оформлении их в нации⁶.

Музеи памяти, в свою очередь, связаны с настоящим еще плотнее — можно даже сказать, онтологически: в их основе лежит принцип «никогда снова». Это означает, что хоть они и посвящены работе с трудным прошлым, но главной своей задачей видят не допустить его повторения в настоящем и будущем. Как пишет Дарья Хлевнюк в статье, вошедшей в данный сборник, музеи памяти «посвящены проблемам настоящего — памяти о трагедиях, преодолению трудного прошлого, переходу от авторитарных режимов к демократическим, подготовке материалов для расследования государственных преступлений, защите прав человека». Таким образом, на смену историзму с пафосно-героической тональностью приходит, в терминах Алейды Ассман, «моральная история»⁷, что в данном контексте означает построение музейных экспозиций на основе актуального исторического знания, но с фокусом на коммеморативных задачах и этической составляющей — или, по выражению Елены Рождественской

1. Фуко М. Надзирать и наказывать. Рождение тюрьмы. М.: Ад Маргинем Пресс, 1999.

2. Bennett T. The Birth of the Museum. P. 21, 87, 69. См. также статью Елены Рождественской и Ирины Тартаковской в данном сборнике.

3. Bazin G. The Museum Age. New York: Universal Press, 1967. P. 169.

4. Bennett T. The Birth of the Museum. P. 76.

Андреев Б. Воображаемые сообщества. Размышления об этнополитике и распространении национализма. М.: Канон-Пресс-Ц; Кучково поле, 2001.

6. Arnold-de Simine S. Mediating Memory in the Museum. P. 7.

7. Ассман А. Длинная тень прошлого: Мемориальная культура и историческая политика. М.: Новое литературное обозрение, 2014. С. 46–50, особенно с. 49.

и Ирины Тартаковской, «функцию увековечивания и на-
зидания» (см. статью в данном сборнике). Эти измене-
ния ознаменовали так называемый *этический поворот*
в музеологии¹.

У музеев памяти, как и у «новых музеев» в целом, ча-
сто нет собственных коллекций и, соответственно, задач
по систематизации и сохранению артефактов прошло-
го. Вместо этого, как отмечает Зильке Арнольд-де Зи-
мине, такие музеи «сосредоточивают свое внимание на
ключевых исторических событиях, расцениваемых как
принципиально важные для интерпретации настоящего
и выработки образа будущего»². Более того, многие ис-
следователи отмечают, что на «новые музеи» возложена
обязанность рефлексировать об актуальных социальных
проблемах и принимать активное участие в обществен-
ных дискуссиях³.

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

Музей как пространство публичной истории

Во-первых, прошлое занимает все более заметное место
в современной культуре, и развитие музеев в последние
десятилетия не только хорошо иллюстрирует этот процесс,
но и вносит в него свой вклад. По выражению Алейды
Ассман, «распалась связь времен»⁴: темпоральный режим⁵

1997. Р. 2–15.

2. *Arnold-de Simine S.* Mediating Memory in the Museum. Р. 10.

3. Ibid. См. также: *Vergo P.* The New Museology. London: Reaktion Books, 1989; *Witcomb A.* Re-Imagining the Museum: Beyond the Mausoleum. London: Routledge, 2003.

4. *Ассман А.* Распалась связь времен? Взлет и падение темпорального режима Модерна. М.: Новое литературное обозрение, 2017.

5. То есть, по Франсуа Артогу, «форма восприятия времени, которое нейтральным образом измеряет и ритмизирует время, а также ритмизирует прошлое как череду значимых структур» (*Hartog F.* Time, History, and the Writing of History // *Torstendahl R., Veit-Brause I.* (eds)

Модерна, в котором мы жили примерно с 1770 года до конца прошлого столетия, переживает кризис — и начинают оформляться контуры новой темпоральной ориентации. Давать ей исчерпывающую характеристику пока преждевременно, но в контексте этой статьи важнее другое: мы живем в эпоху смены режимов времени и одним из важнейших проявлений этого можно назвать исчезновение характерных для эпохи Модерна четких разделительных границ между прошлым, настоящим и будущим. В результате возникает состояние, которое можно охарактеризовать формулой «будущего больше нет, а настоящее переполнено прошлым»¹ — его иногда называют «глубоким сейчас» (the deep now)².

Некоторые считают эту ситуацию болезненной: из-за свойственных нашей повседневности отсутствия «завтра» и неограниченного доступа ко «вчера» мы не способны воспринимать инаковость прошлого и формировать видение будущего; в этой мысли укорены концепции «нового презентизма» Франсуа Артога, «широкого настоящего» Ханса Ульриха Гумбрехта³ и другие. Ассман не разделяет беспокойства коллег. Отвергая нормативность темпорального режима Модерна, она указывает на произошедшую в последние десятилетия культурализацию времени. Нынешнюю темпоральную ориентацию, по ее мнению, лучше всего объясняет теория памяти, в соответствии с которой три временные фазы тесно взаимосвязаны. Эта теория

Stockholm: Almqvist and Wiksell, 1996. P. 96; цит. по: Ассман А. Распалась связь времен? С. 15). Ассман, рассуждающая из более широкой, чем позиция историка, перспективы, «говорит о темпоральном режиме культуры», понимая под ним «рамочную структуру, которая мобилизует одни ценности, желания и надежды, но... исключает другие» (Ассман А. Распалась связь времен? С. 85–86).

1. Завадский А. Время сломалось (о книге Алейды Ассман «Распалась связь времен? Взлет и падение темпорального режима Модерна») // Colta.ru. 2017. 14 августа / <https://www.colta.ru/articles/literature/15671>.

York; London: Routledge, 2018.

York: Columbia University Press, 2014 (2010); Hartog F. Regimes of History. Presentism and Experiences of Time. New York: Columbia University Press, 2016 (2003).

«понимает культуру как механизм порождения времени, а культурную память — как навигационный инструмент, позволяющий маневрировать внутри порожденного нами времени»¹. В этом Ассман опирается на концепцию «культура как память» Юрия Лотмана и Бориса Успенского, в рамках которой «культура, соединенная с прошлым памятью, порождает не только свое будущее, но и свое прошлое»². Ассман вычленил из концепции Лотмана и Успенского два основных тезиса: во-первых, будущее и прошлое конструируются в настоящем, а во-вторых, прошлое не может просто так исчезнуть. По Ассман, таким образом, наполненность настоящего прошлым, характерная для нашего времени, — это повод не для паники, а для работы. Раз прошлое нельзя просто забыть, его надо проработать, преодолеть, а это, в свою очередь, позволит нам лучше понять настоящее и разобраться с будущим. Одну из ключевых ролей в этом процессе играют музеи, создавая публичное пространство для диалога человека с прошлым и тем самым участвуя в конституировании настоящего и будущего.

Во-вторых, публичная история появляется в США в непосредственной связи с музейной деятельностью. В 1978 году в Фениксе (штат Аризона) состоялась первая конференция по *public history*. В ответ на острую нехватку рабочих мест в академической среде профессиональные историки начали в середине 1970-х уходить в практические сферы деятельности³ — и встреча в Фениксе стала первым конгрессом, на который съехались сотрудники музеев и архивов, исторические консультанты и представители других профессий, имеющих дело с прошлым за пределами исторической науки. В результате в Соединенных Штатах были созданы Национальный совет по

1. Ассман А. Распалась связь времен? С. 212–224. Здесь с. 219.

2. Лотман Ю., Успенский Б. Роль дуальных моделей в динамике русской культуры // Ученые записки Тартуского государственного университета. 1977. Вып. 414 (Труды по русской и славянской филологии. Т. 28). С. 3–36. (Цит. по: Ассман А. Распалась связь времен? С. 220.)

Исаев Е. Публичная история в России: научный и учебный контекст формирования нового междисциплинарного поля // Вестник Пермского университета. Серия: История. 2016. № 2 (33). С. 7–13.

публичной истории (National Council on Public History) и академический журнал *Public Historian*, где стали публиковаться статьи о публичной политике, музееведении, локальной истории и пр.¹ Публичная история, таким образом, возникает «как площадка, на которой могло бы стать возможным взаимодействие, во-первых, между историками, работающими как внутри академии, так и за ее пределами, а во-вторых, между различными профессионалами, деятельность которых связана с историей»².

К тому же в отличие от исторической науки, занимающейся случившимися фактами и связями между ними, публичная история как дисциплина стремится понять, как эти самые факты (и артефакты) прошлого конституируют нашу сегодняшнюю повседневность. Эта задача помещает «новые музеи», так или иначе связанные с прошлым, но ориентированные на исследование и трансформацию настоящего и будущего, в пространство публичной истории. Междисциплинарное поле публичной истории, в котором возможно использовать разные научные методы и подходы, позволяет посмотреть на музей с позиций целого ряда дисциплин: музееведения, философии, социологии, исторической науки, *memory studies*, искусствоведения и др. Более того, публичная история в силу своей двойственности — «это и научно-исследовательская область, изучающая формы репрезентации прошлого, и сфера прикладной деятельности по созданию подобных репрезентаций»³ — позволяет задействовать в анализе музея опыт работающих с прошлым «практиков»: кураторов, художников, экскурсоводов и драматургов.

То, как «новые музеи» обращаются с прошлым, оценивается по-разному. Исследователи памяти, как правило, приветствуют такие музеи, так как стремление уйти

1. Завадский А., Исаев Е., Кравченко А., Склез В., Суверина Е. Публичная история: между академическим исследованием и практикой // *Неприкосновенный запас*. 2017. № 2. С. 22–34 / <http://magazines.russ.ru/>

[prak.html](#).

2. Там же.

3. Там же.

от всеобъемлющего метанарратива позволяет включить в экспозицию разные и порой противоречащие друг другу голоса и мнения, что потенциально превращает музей в пространство дискуссии о прошлом¹. Историки, в свою очередь, указывают на вытеснение истории из музеев. Как пишет в своей статье, вошедшей в данный сборник, Софья Чуйкина, некоторым критикам от исторической науки музеи «видятся как места производства стандартного дискурса, устраивающего всех. [В результате] сложное и нюансированное историческое знание остается за пределами музея»: консенсуальность берет верх. У кураторов, в свою очередь, появилось больше свободы создавать оригинальные высказывания: возникла, по словам Брюса Альтшулера, фигура «куратора-творца»². В то же время из-за возросшей (прежде всего финансовой и имиджевой) зависимости музеев от числа посетителей кураторы вынуждены порой жертвовать глубиной и содержательностью выставок в пользу понятности, зрелищности и развлекательности (см. статью Зинаиды Бонами). В этом контексте публичная история предстает демократичным пространством, в котором перемежаются и взаимно дополняют друг друга разные научные дисциплины и подходы и в котором учитываются перспективы разных вовлеченных в работу с прошлым «актеров», в том числе в музейной и околмузейной среде.

Наконец, в-третьих, одним из ключевых результатов переосмысления музеев в XX и начале XXI века стала трансформация того, как они работают с прошлым и коммуницируют результаты своей деятельности аудитории. На первый план вышло эмоциональное вовлечение зрителя. Сегодня, как пишет Софья Чуйкина, «если исторический музей стремится к успешному функционированию, он должен быть „эмоциональным музеем“»; то же самое

1. *Arnold-de Simine S. Mediating Memory in the Museum. P. 8.* См. также:

Museums and the Shaping of Knowledge. New York: Routledge, 1992.
2. *Altshuler B. The Avant-Garde in Exhibition: New Art in the 20th Century.* New York: Harry N. Abrams, Inc., 1994. См. также: *Обрисы X. Краткая история кураторства.* М.: Ад Маргинем Пресс, 2012.

можно сказать не только про исторические, но и про другие типы музейных институций. Разумеется, отношение индивидов и обществ к прошлому всегда имело под собой как когнитивную, так и эмоциональную основу, но «новые музеи» сделали эмоциональную составляющую приоритетной. Как этот подход соотносится с пространством публичной истории?

Барбара Франко отмечает, что понятие «публичная история» может означать историю «

public, *by* the public, and *with* the public», что можно перевести как «историю для людей; историю людей; историю, которую пишут сами люди; и историю, создаваемую историками совместно с непрофессионалами». Сама Франко, будучи работающим в музее профессиональным историком, видит отличие публичной истории от академической в том, что первая — это «история в действии», история, представленная в осязаемых и визуальных формах, «вызывающих индивидуальные и часто чрезвычайно эмоциональные реакции»¹. Испытываемые зрителем эмоции могут быть самого разного свойства — от ностальгии и гордости за свою страну (см. статьи Абрамова и Чуйкиной) до чувства эмпатии² и даже «аффективного переживания вторичной [эмпатической] травматизации» (Рождественская, Тартаковская), но сама эмоционально-аффективная ориентация «новых музеев», в том числе музеев памяти, не подвергается сомнению. О существующих в исследовательской литературе подходах к аффекту речь пойдет ниже; здесь же важно остановиться на связи музеев, публичной истории и памяти.

Публичная история и память: точки пересечения

Определить границу и точки пересечения между публичной историей и исследованиями памяти не так просто, ведь оба направления связаны с бытованием прошлого

1. *Franco B.* Public History and Memory: A Museum Perspective. *The Public Historian*. 1997. Vol. 19. No 2 (Spring). P. 65, 66. Курсив наш. — *Авт.*
2. *Arnold-de Simine S.* Mediating Memory in the Museum. P. 44–53.