

УДК 069.01:069.4

*Дженнифер Харрис***«НАША ПЕЧАЛЬ, НАШЕ ХРУПКОЕ МУЖЕСТВО»: МУЗЕЕФИКАЦИЯ И НОВАЯ МУЗЕОЛОГИЯ**

Интеллектуальная программа музея стала предметом критики более двухсот лет назад, по сути, с момента появления музея современного типа. Критика Катремера де Кэнси в 1796 г. появилась сразу же после основания Лувра как прототипа музейного института, который мы знаем сегодня. С тех пор количество резкой критики возросло. В большинстве своем она фокусируется на идее музеефикации, то есть изъятия объектов из среды их использования в повседневной жизни. Предметы попадают в пространство музеефикации, когда теряют свои функции и отделяются от своих владельцев; это делается для их более тщательного музейного исследования и изучения. Такое понимание музеефикации описывает только самые основные музейные функции и не рассматривает связанные с ней коннотативные значения. Изучение музеефицированного предмета имеет целью приращение знания, однако критика обращает внимание как раз на упадок знания, что связано с «умерщвляющим» свойством музея, сообразно которому, извлекая предметы из среды их бытования, музей лишает их «жизни», то есть прошлых функций, контекста и первоначальных значений. В 1980-е гг. значительный массив резкой критики был направлен на то, чтобы воспрепятствовать этой безжизненности музея при сохранении самого института. Реакция росла в ходе переосмысления роли музеев в русле идей Новой Музеологии.

В данной статье рассматриваются две эти ключевые музейные концепции: музеефикации, во всех смыслах этого слова, и Новой Музеологии, мы утверждаем, что Новая Музеология – это ответ на концепцию музеефикации и попытка укрепить музеи. Сбивает с толку то, что выражение «Новая Музеология» во второй половине XX в. использовалось неоднократно. В данной статье рассматривается только ведущее современное англо-саксонское понимание этого термина, ассоциирующееся с книгой Питера Верго<sup>1</sup>, носящей одноименное название. Современная англо-саксонская программа Новой Музеологии не просто придает особое значение социальной ответственности музеев, она направлена на обновление музея. Новая Музеология бросила вызов консервативным кругам, сопротивляющимся понижению статуса музейного предмета, росту активного общественного участия и проблеме ценности коллекций. Новый тип музея – это феномен, выводящий на передний план связь с современными людьми и актуальными политическими проблемами, вместо бесстрастных раздумий над давно ушедшим прошлым. Данная статья начинается обзором

<sup>1</sup> The New Museology. Ed. by P. Vergo. London, 1989.

некоторых критических откликов на идею музеефикации и ее «умерщвляющих» коннотаций, а затем обращается к изучению центральных аспектов Новой Музеологии, во многом для того, чтобы показать, что это движение – ответ на концепцию музеефикации. Основной проблемой Новой Музеологии является определение центральной роли предмета в музейной деятельности, которая находит отражение в представлении о музее как институте, фокусирующем всю свою деятельность на музейном предмете. Разрушение «умерщвляющего» свойства музеефикации, таким образом, может расцениваться как усиление жесткой критики музейного института вплоть до его полного развенчания. То, что музеи расцвели во время Новой Музеологии, является знаком того, что эта реакция на музеефикацию сделала возможной проникновение современных реалий в прежде устаревшие институты.

### *Смерть и музей*

Смерть в Большой Галерее Лувра литературного героя – хранителя Жака Соньера в романе «Код да Винчи» – выражение на языке популярной культуры умерщвляющей коннотации музейного института: в этом романе смерть происходит в самой культовой галерее самого известного музея в мире. Автор пишет: «... Соньер пошатываясь, прошел, под сводчатой аркой Большой Галереи. Он устремился к ближайшему полотну, которое увидел, – Караваджо. Хватаясь за золотую раму, семидесятишестилетний старик потянул на себя шедевр, пока тот не сорвался со стены, и Соньер не повалился назад, оказавшись под полотном»<sup>2</sup>.

Это описание страшной физической смерти в окружении шедевров искусства открывает роман и довольно мелодраматически использует историю метафоры смерти-музея. Бестселлер Д. Брауна – самое последнее и известное описание смерти в музее, способствовавшее укреплению нездоровых ассоциаций в сознании обывателей. Связь смерти и музея – давняя традиция, продемонстрированная, например, Рут Хоберман<sup>3</sup>, в ее исследовании некоторых популярных историй в жанре «музейной готики» конца XIX – начала XX вв. Фантастические истории уносят читателей к таинственным предметам, часто египетским мумиям, которые, будучи музеефицированными, были оторваны от своего естественного контекста, будь это захоронения потерянных цивилизаций или главные египетские достопримечательности. В музейной готике потерянный контекст иногда может быть возрожден и в будущем, и в прошлом. Р. Хоберман говорит: «Одна сторона демонстрируемого прошлого предмета перерастает в его настоящее, выдвигая на передний план разницу между его культовой и выставочной ценностью, но только немного, тут же закрываясь и удовлетворяя желание главного героя»<sup>4</sup>. В популярных дискурсах институциональная сила музея в большей степени заслуживала внимания за ее фактический отказ от прошлых контекстов, в которых

<sup>2</sup> Brown D. The Da Vinci Code. London, 2004. P. 3.

<sup>3</sup> Hoberman R. In quest of a museal aura: turn of the century narratives about museum-displayed objects // Victorian Literature and Culture. 2003. Vol. 31, Issue 02. P. 467-482.

<sup>4</sup> Ibid. P. 471.

существовал предмет. Большая часть критики музея за его «умерщвляющую» особенность, тем не менее, исходила не столько из популярных дискурсов, сколько либо от музейного, либо от академического сообществ. Критика Катремера де Кэнси является примером ранней реакции внутри музейного сообщества.

Катремер де Кэнси, теоретик искусства и непреходящий секретарь Академии Художеств, был тесно связан с зарождением современного музея, то есть Лувра, в годы Французской революции. Он выражал серьезное беспокойство по поводу пизытия произведений искусства из их среды и утверждал, что потеря контекста наносит ущерб образовательной функции предмета. Искусство теряет свою первоначальную ценность вплоть до девитализации. В 1796 г. в семи письмах к генералу Миранда<sup>5</sup> Катремер де Кэнси осудил изъятие французской армией итальянских произведений искусства и в 1815 г. написал свои «Нравственные соображения о предназначении произведений искусства», где встал в оппозицию музейной деятельности революционного времени<sup>6</sup>. Он писал: «Можно ли лучше показать бесполезность произведений искусства, чем объявляя их собрание лишенным смысла»<sup>7</sup>. Д. Шерман говорит о том, что для Катремера де Кэнси истинная ценность произведения искусства состояла в его полезности, и что, если предмет превращается в «предмет роскоши или в диковину», то он теряет всю свою жизнеспособность<sup>8</sup>.

Другое известное описание «умерщвляющей» особенности музея встречается у культуролога Т. Адорно: «Немецкое слово «музеефикация» имеет отрицательный оттенок. Оно обозначает предметы, с которыми у зрителя не возникает необходимой взаимосвязи и которые находятся в процессе умирания. Они обязаны своей сохранностью в большей степени уважению к их истории, чем их надобностью в настоящем. Музей и мавзолей – это больше, чем просто созвучные слова. Музеи – словно фамильные склепы произведений искусства. Они свидетельствуют о нейтрализации культуры. В них произведения искусства накапливаются, и их рыночная ценность не оставляет места простому удовольствию смотреть на них»<sup>9</sup>.

Изучив взгляды П. Валери и М. Пруста на ценность музеев, Т. Адорно, тем не менее, показывает, что хотя музей и является местом смерти, в нем все же можно увидеть и некое проявление жизни – музей может стать местом возрождения объектов, если поместит их в новый контекст: «Произведения искусства могут всецело воплощать «надежду на счастье», если только они были вырваны с корнем из их первоначальной среды и продемонстрированы на протяжении периода своего разрушения <...> Процесс, через который сегодня в музее проходит каждое произведение искусства, <...> необратим. Но его нельзя отвергать хотя бы за то, что благодаря ему, искусство, заполняя некую человеческую отчужденность,

<sup>5</sup> *Quatremere de Quincy A. C. Lettres à Miranda sur le déplacement des monuments de l'art del'Italie // Museum Culture: Histories, Discourses, Spectacles. London, 1994. P. 126.*

<sup>6</sup> *Ibid. P. 126-129.*

<sup>7</sup> *Ibid. P. 128-129.*

<sup>8</sup> *Ibid. P. 129.*

<sup>9</sup> *Adorno T. Valery Proust Museum // Prisms. Cambridge, 1967. P. 175.*

возвращается <...> к жизни <...> Музеи не только не закроются, нельзя даже желать того, чтобы они закрылись»<sup>10</sup>.

Следовательно, связь музеефикации и смерти очевидна, даже если она и не рассматривается всегда исключительно негативно, как это видно на примере цитаты из Т. Адорно. М. Хайдеггер<sup>11</sup>, М. Мерло-Понти<sup>12</sup> и другие неоднократно описывали эту потерю жизненности, которая происходит, когда предметы попадают в музей. Очевидно, в том же русле музеефикация осмысливается в популярных и в академических дискурсах. Такой подход почти не связан с понятием, определяющим процессы перемещения предмета в музейную среду и его исследования. Это негативное отношение к музеям довольно парадоксально сосуществует с противоположным ему, положительным образом, ассоциирующимся с замками сокровищ, делом просвещения, и, что вызывает большой резонанс и находится за пределами данной статьи, неким символом нации.

### *Новая Музеология*

Итальянский футурист Ф. Т. Маринетти предусматривал определенную возможность того, что возрожденный музей может появиться, когда в 1909 г. писал один из самых едких критических откликов, когда-либо адресовывавшихся музеям. Он прямо связывал музеи и смерть: «Музеи, кладбища! Между ними, несомненно, есть сходство в мрачном смешении множества тел, неизвестных друг другу. Музеи: общественные спальни, где одни тела обречены навечно покоиться рядом с другими, ненавистными или неизвестными. Музеи: абсурдные скотобойни художников и скульпторов, беспощадно убивающих друг друга ударами цвета и линии на арене стен! Раз в год паломничество в музей, подобно посещению кладбища в День поминовения усопших, – с этим можно согласиться. Положить раз в год букет цветов у портрета Джоконды – с этим я согласен <...> Но я против того, чтобы наши печали, наше хрупкое мужество, наша болезненная неугомонность ежедневно выводились на экскурсию по музеям. Зачем травить себя? Зачем гнить?»<sup>13</sup>

Традиционно и во многом следуя Ф. Т. Маринетти, основная музейная деятельность по изъятию предмета из его изначальной среды и контекста для того, чтобы исследовать его в музейных условиях, приводит к такому травмирующему изменению самого значения предмета, что только метафора смерти может адекватно описать этот процесс. Это всегда позиционировалось как исключительно сложная проблема музеев. Об отсутствии жизни и сильных эмоций Ф. Т. Маринетти говорит словами о «нашей грусти, нашем хрупком мужестве и нашей тревоге». Сегодня, однако, такая сила эмоций действительно доходит до музея. Но фашистским убеждениям Ф. Т. Маринетти и его отвращению к культуре

<sup>10</sup> Ibid. P. 185.

<sup>11</sup> Heidegger M. The origin of the world of art // Poetry, Language, Thought. New York, 1971.

<sup>12</sup> Merleau-Ponty M. Indirect language and the voices of silence // The Merleau-Ponty Aesthetics Reader. Ed. by G. A. Johnson and B. M. Smith. Evanston, 1993.

<sup>13</sup> Marinetti F. T. The Futurist Manifesto // GRISI. Ed. by F. Franceso. Rome, 1994. Пер. В. Шершеневича цит. по изд.: Манифесты итальянского футуризма. М., 1914.

прошлого нет места в этой дискуссии. Что интересно, так это то, что через сотню лет после того, как Ф. Т. Маринетти обнаружил столь малую пользу от музеев, частично потому что они не могли отзываться на человеческие эмоции, развитие Новой Музеологии в конце XX в. дал убедительный ответ метафоре смерти, ответ, приводящий к возрождению музеев в западном мире. Это также сказалось на переосмыслении образа музеев, которые взяли на себя множество ролей. Пример шотландского Музея рыболовства демонстрирует, – сегодня музеи могут настолько полно отвечать на различные жизненные обстоятельства, что действительно становятся местом нашей глубочайшей печали: «Местные жители начинают лично обращаться к хранителю, спрашивая, какие вещи они могли бы принести в музей <...> хотя бы что-то самое простое, типа вазы с цветами для того, чтобы украсить подоконник. Они хотят лично и тайно почтить память любимых рыбаков, что погибли в море, иногда – много лет назад»<sup>14</sup>.

Хотя этот пример поминания умерших, кажется, закрепляет связь между музеем и смертью, дело в том, что такой музей воспринимается еще и как место, где огромное значение имеет современная жизнь. К. Сорренсон описывает и другие события, иллюстрирующие новую жизнь музея: «Я слышал, как один музейщик просил сотрудников усилить свою ‘пасторскую заботу’, а другой ратовал за галереи, создающие ‘эффект полного погружения’»<sup>15</sup>. Эмпатия и эмоции – это новая часть музейного опыта, сосуществующая с растущим критическим интеллектуальным занятием.

Когда в 1989 г. в свет вышла книга П. Верго «Новая музеология», там описывалось появление разноплановой музейной силы, ориентированной на репрезентацию современности, признание коммерции частью музейного опыта, желание исправить жестокую колониализаторскую политику, которую многие музеи разделили с имперскими правительствами, переосмысление авторитета хранителя, и, что более важно для музейной работы, изучение места самого музейного предмета в пространстве музея. Значение критики оценивалось наравне с институциональными обязательствами перед обществом. Появились настойчивые требования диалога с публикой, которая сегодня понимается скорее как активная и думающая, нежели как группа пассивных получателей знания хранителя.

Огромные изменения были, конечно, реакцией и на далекие силы вне музейного института: феминизм, движение в поддержку гражданских прав, массовую миграцию, постколониализм и рост осознания того, что предполагаемая нейтральность и прозрачность музейного выставочного пространства несомненно всегда была отягощена политикой. Обзор некоторых значительных изменений, которые сделали многие музеи в «мертвом» музейном мире, привел к появлению новой концепции музейного института. Таким образом, Новая Музеология – это не преходящая мода на растущую социальную вовлеченность музеев, она обнаруживает фундаментальные изменения в самом музейном призвании. Анализ некото-

<sup>14</sup> *Sorenson C. Theme parks and time machines // The New Museology. Ed. by P. Vergo. London, 1989. P. 65.*

<sup>15</sup> *Ibid. P. 66.*

рых ключевых терминов – предмет, аудитория и сообщество – иллюстрирует это изменение.

### *Предмет*

Так как концепция музея основывается на собирательской деятельности, логично, что вопрос о музейном предмете должен быть рассмотрен первым. Первенство предмета в музее, основной смысл музейной деятельности во многом подвергались переосмыслению с момента зарождения Новой Музеологии. С философской точки зрения в музейной работе предмет понимается как возможный к перемещению из его контекста для исследования и экспонирования, так как считается, что значение содержится в самом предмете. Если бы оно полностью зависело от контекста, то его перемещение было бы бессмысленным, такой точки зрения придерживался Катремер де Кэнси.

Около двадцати лет назад, когда появилась Новая Музеология, был широко распространен всесторонний критицизм относительно статуса предмета в музеефицированной среде: он был «обездвижен»<sup>16</sup>, присутствовал эффект «искусственной автономии»<sup>17</sup>, «имеющаяся материальность артефакта предпочиталась отсутствующим или нематериальным формам, таким, как мысль, речь или эмоции»<sup>18</sup>. Музеефицированный предмет также может становиться неким фетишем и приобретать особую ауру и, тем самым, связываться с процессом коммодификации. Процесс, настолько связанный с музейной деятельностью, что был описан еще в 1790-х гг. Катремером де Кэнси. Несмотря на философскую связь музеев и такой коммодификации, музеи отказывались от коммерциализации многие десятилетия, и только совсем недавно музейный магазин стал неотъемлемой частью музейного института.

По контрасту с концепцией, по которой, в каждом предмете заложено его значение (а именно эта концепция лежит в основе всей логики работы традиционного музея), Новая Музеология требует интерпретации предмета, воспринимая его как инертную материю, смысл которой создается хранителями и аудиторией. Значение предмета, таким образом, исходит не от самого предмета, оно в него вкладывается. У всех нас разное прошлое и мы обладаем разным опытом, таким образом, и возможные смыслы и ассоциации становятся многообразными, даже если мы будем более или менее согласны относительно функций рассматриваемого предмета. Н. Мерриман, например, описывает радикально разные смыслы, вкладываемые в экспонаты британской публикой в зависимости от ее классовой принадлежности, возраста, пола и других социальных факторов<sup>19</sup>, и еще сорок лет назад П. Бурдые и А. Дарбель утверждали, что смысл зависит от социального статуса<sup>20</sup>. Недавно

<sup>16</sup> *Harbison R.* *Eccentric Spaces*, Secker and Warburg, London, 1989. P. 140.

<sup>17</sup> *Kirshenblatt-Gimblett B.* *Objects of ethnography // Exhibiting Cultures: The Poetics and Politics of Museum Display*. Ed. by I. Karp and S. Lavine. Washington, DC, 1991. P. 386.

<sup>18</sup> *Porter G.* *Partial truths // History Curatorship*. Ed. by G. Kavanagh. Leicester, 1991. P. 109.

<sup>19</sup> *Merriman N.* *Beyond the Glass Case: The Past, The Heritage and the Public in Britain*. Leicester; London; New York, 1991.

<sup>20</sup> *Bourdieu P., Darbel A.* *The Love of Art: European Art Museums and their Public*. Cambridge, 1991.

Б. Лорд отметила возвращение тенденции к отчуждению интерпретации на некоторых исключительно эстетизированных и деконтекстуализированных выставках, хоть она и солидарна с идеями Новой Музеологии в ее понимании музейных предметов: «Если предметы будут на самом деле открыты, их нельзя будет закрепить в незыблемых концепциях; концепции сами по себе должны быть открыты. Если прошлое будет по-настоящему открыто, оно не сможет быть представлено как непреложная истина, которую можно только вспоминать. И концепции, и прошлое должны быть представлены как что-то, что создается и развивается. Нам нужна такая модель, которая содействует истории, а не памяти, и осмыслению, а не сопереживанию»<sup>21</sup>.

Несколько странно, что Б. Лорд желает видеть музеи, отошедшие от сопереживания; на наш взгляд, сопереживание и интеллектуальный отклик являются ключевыми элементами Новой Музеологии, одним из принципов которой стало обязательство критической репрезентации прошлого. Этого можно достичь, даже используя ту самую, отчасти дискредитированную практику музеефикации. Приведу пример из недавнего прошлого.

В 2008 г. я руководила кураторской командой студентов старших курсов по работе над выставкой в Субиаку, пригороде Перта в Западной Австралии, сделанной на основе отечественного опыта участия в Первой мировой войны: «Мы не хотим потерять Вас, но думаем, что Вы должны идти: Влияние Первой мировой войны на Субиаку». На выставке использовались различные музейные техники для исследования действительности военного времени, включая самую сильную, технику «музейного эффекта», описанную Б. Киршенблатт-Гимблетт<sup>22</sup>, – создания хранителем определенной ауры, выражающейся в наделении предмета некой атмосферой через кодифицированные практики показа. Мы заполнили стандартные музейные витрины предметами, ассоциировавшимися с войной, например, патриотическим медвежонком Тедди, украшенными портсигарами, привезенными домой из окопов, скатертями с военными вышивками, материнскими значками, буклетами, призывающими к мобилизации, и памятливыми альбомами с фотографиями. Предметы были наделены контекстом настолько полно и богато, что мы могли исследовать их с помощью исчезающих воспоминаний и доступных устных историй. На сильном контрасте с этим стилем экспонирования, в центр выставочного зала была поставлена небольшая шкатулка, в ней лежал только один конверт, на котором стояла почтовая метка «Dead letter»<sup>23</sup>. Несмотря на то, что это повседневное почтовое выражение использовалось просто как отметка на не доставленном письме, на выставке оно использовалось и в другом смысле, так как напоминало об огромном числе жертв войны и страшных потерях для тех семей, что ждали новостей с фронта. Важным для этой дискуссии стало решение выставить конверт как предмет, обладающий определенной аурой, и, несомненно, на протяжении всего периода работы выстав-

<sup>21</sup> *Lord B. From the document to the monument: museums and the philosophy of history // Museum Revolutions: How Museums Change and Are Changed. Ed. by S. Knell, S. Macleod, S. Watson. London, 2007. P. 358-359.*

<sup>22</sup> *Kirshenblatt-Gimblett B. Objects of ethnography.*

<sup>23</sup> Игра слов, построенная на двойном значении этого выражения: 1) дословно: «мертвое письмо», 2) идиоматически: «письмо, не доставленное адресату» (прим. перев.).

ки он делился своей аурой с нами. Мы сопоставили эту ауру с силой эмоций убитых горем семей и поставили целью вызвать как сопереживание, так и критические отклики.

Для Новой Музеологии самый простой из предметов, даже тот, что имеет небольшую повседневную ценность, например, старый пустой конверт, может быть наполнен значением, однако, делать это нужно с высокой долей понимания самого акта конструирования значения. Это на философском уровне контрастирует с музеефицированным отделением предмета от его контекста и предположением, что он имеет очевидный смысл, доступный для всех. Музейный долг, который каждый должен исполнить, это смотреть – изучать – и тогда смысл откроется.

Под влиянием Новой Музеологии произошло устойчивое понижение приоритета предмета; в некоторых музеях больше нет коллекций подлинных предметов, они либо берут предметы где угодно, как это делает Музей Сиднея, либо копируют, как это происходит в Музее Еврейской Диаспоры в Тель-Авиве. Вместо господства предмета основным фокусом музейной деятельности стали идеи. В некоторых случаях идеи выражаются даже без использования предметов и фотографий, потому что, предполагается, что идея настолько важна и очевидна, что ее можно и не вербализовать. Выставка идей без предметов демонстрирует широко распространенный коллапс музеефикации – изъятия и исследования – как определяющей формы деятельности музеев.

### *Хранитель*

До распространения Новой Музеологии, хранитель обладал практически непререкаемой властью в выборе предметов, решая, как их выставить. Значение «хранителя» как зрителя и сторожа предметов подчеркивало работы по консервации как часть его обязанностей. Так как предполагалось, что значение предмета содержится в самом предмете, логичным казалось и то, что работа куратора должна быть нейтральна и не иметь никакого отношения к политике. Многочисленные исследования последних лет выявили скрытую политичность этой формы музеологии и власть хранителя над наделением предметов определенными смыслами<sup>24</sup>.

Хранитель, в контексте Новой Музеологии, все еще имеет значительную власть и обычно является специалистом в своей области, но теперь применяемая им власть регулируется двумя факторами. Первый заключается в том, что власть хранителя признается изначально и о ней открыто говорится. Выставки описываются как «курируемые кем-то», из этого становится ясным понимание того, что роль хранителя включает в себя интерпретацию, деятельность по созданию смыслов. Многие музеи сегодня избегают проведения выставок с интонациями «голоса Бога», т.е. тех, что предполагают некую истину в последней

<sup>24</sup> См.: Bennett T.: 1) *The Birth of the Museum: History, Theory, Politics*. London; New-York, 1995; 2) *Pasts Beyond Memory: Evolution, Museums, Colonialism*. London; New York, 2004. См. также: *Museums and Communities: The Politics of Public Culture*. Ed. by I. Karp, C. Creamer, S.Lavine. Washington, DC, 1992; *Theorizing Museums: Representing Identity and Diversity in a Changing World*. Ed. by S. Macdonald, G. Fyfe. London, 1996.



инстанции. Появление определенных сомнений и вопросов в выставках – очевидный пример ослабления власти хранителя. Например, в Национальном музее Новой Зеландии, «Те Папа» витрины прикрепляются мультяшными красными руками с вопросами, например, об абстрактном искусстве: «Это искусство?». Это радикальный уход от идеи того, что если работа выставляется в музее, она обязательно является образчиком искусства. «Те Папа» уступает свой авторитет, оставляя открытым вопрос о ценности своей коллекции. Во-вторых, хранитель редко создает выставку без серьезной консультации с группой заинтересованных лиц. Так как сегодня музейные экспозиции охватывают прежде избегаемые и маргинализированные социальные группы, роль таких консультаций особенно важна. Когда музей вовлечен в работу по преодолению трудностей прошлого, как это часто бывает в случае с коллекциями колонизированных народов, диалог рассматривается в качестве основополагающей музейной деятельности. Насколько этот подход отличается от старого определения музейной деятельности как перемещения и исследования! В случае с культурой аборигенов, вполне возможно, что показ некоторых предметов может находиться под запретом, а знание относительно их использования может быть скрыто от хранителя. Исследование и являющееся его результатом новое знание, таким образом, могут отвергаться, и многие музеи сегодня допускают это: ослабляя роль знания, они уменьшают и свою власть.

Одним из ключевых понятий в современном музее является «диалог», слово, использованное в описании целей нового музея неевропейского искусства на набережной Бранли в Париже. Предметы, которые до этого выставлялись в самых разных парижских музеях в экспозициях, лишенных необходимого контекста, с минимальными консультациями, или вовсе без них, сегодня являются предметом диалога между музеем и разными этническими группами, с которыми эти предметы связаны. Диалог должен быть сопоставлен с такими прежде доминировавшими в музеологии понятиями как «экспертиза», «авторитет», «научное исследование», «национальная идентификация» и «национальная слава». В диалоге содержатся скрытые колебания музея, подразумевающие, что музей может и не знать всего, что следует знать в данной области, существует некое смирение, из-за которого музей может просить о помощи, и чувство вины, выражающееся в том, что иногда музей может просить прощения за то, что он раньше делал неправильно. Выставка «Доминик Виван-Денон: око Наполеона», прошедшая в 1999 г. в Лувре, исследовала роль Д. Виван-Денона, который на протяжении наполеоновских кампаний отвечал за сбор произведений искусства с целью их изъятия и перевозки в Париж. Будет преувеличением утверждать, что тайным смыслом этой выставки было сказать, что Лувр таким образом просит прощения у стран, завоеванных Наполеоном, особенно у Италии – в конечном счете, по Венскому договору 1815 г. было решено, что произведения искусства необходимо вернуть. Самый знаменитый пример такого возвращения – прославленные бронзовые кони, вернувшиеся в Венецию. Но признание того, что все было сделано неправильно, было безошибочно показано в создании этой выставки – как можно потворствовать грабежу? Почему для французов двести лет назад оказалось допустимым перевести произведения искусства с таким разорением? В бывших колониальных государствах, которые сталкиваются с проблемой своей историче-

ской вины и жестоким угнетением завоеванных местных народов, а сейчас оказываются лицом к лицу с требованиями потомков представителей первых наций предоставить им равную политическую и культурную власть, роль музеев часто недвусмысленно ориентирована на определенное сглаживание этой прошлой вины. Нельзя, например, зайти в Музей Сиднея и не узнать ничего о геноциде эоры, местного населения, с которым столкнулись первые колонизаторы в Новом Южном Уэльсе.

### *Сообщество*

Перед лицом падения авторитета хранителя и дестабилизации значения предметов именно сообщество стало основным философским и социальным фокусом музеев. Важный сборник статей, вышедший под редакцией И. Карпа и С. Лэвина<sup>25</sup>, в общих чертах намечает несколько проблем, связанных с этим волнующим музейным развитием, которое объединило музеи с их аудиторией; музеи больше не могут генерировать значения без предварительных консультаций. Хотя, с точки зрения музеологии, мы далеко ушли от Лувра революционного XVIII в., следует помнить, что великолепные королевские коллекции были открыты публике уже через девять дней после того, как пала французская монархия<sup>26</sup>. Доступ публики, таким образом, был действительно поступком огромной важности по отношению к французскому обществу, и скорее объединением музея с революционными силами, нежели чем преданностью предметам, авторитету и искусству. Отражением этой истории через двести лет может быть увлеченность Новой Музеологией идеей общины. Даже использование музейного института для продвижения планов Французской революции имеет современный аналог, так как музеи в колониальных обществах, таких как Австралия и Канада, создают выставки для популяризации мультикультурной политики своих национальных правительств и участвуют в акциях примирения с подвергшимися угнетению туземными народами.

Музеи до сих пор пытаются найти место сообществу в своей работе, не слишком помогает даже то, что многие из них придают огромное значение работе с посетителями. Кому принадлежат артефакты? Кто имеет право их интерпретировать? Насколько ошибочна может быть эта интерпретация? Что случится с темой экспозиции, если хранитель не будет контролировать интерпретацию? Что значит музейный профессионализм, если сообщество может взять контроль над выставочным процессом? У сообщества не может быть лишь одного голоса – так чей же голос нужно слушать? От какого контроля музей должен отказаться? И желателен ли этот контроль?

---

<sup>25</sup> Museums and Communities: The Politics of Public Culture. Ed. by I. Karp, C. Kreamer, S. Lavine. Washington, DC, 1992.

<sup>26</sup> Schubert K. The Curator's Egg: The Evolution of the Museum Concept From the French Revolution to the Present Day. London, 2000. P. 18.

*Заключение*

В названии этой статьи цитируется знаменитая инвектива Ф. Т. Маринетти, в которой он утверждает, что в музее нет места «нашей печали», или «нашему хрупкому мужеству», важнейшим человеческим эмоциям, которые музейная деятельность, направленная на равнодушное исследование предметов, просто не в состоянии охватить. Через сотню лет после того, как Ф. Т. Маринетти создал свой план усовершенствования будущего общества, музеи начали генерировать эти самые сильные эмоции параллельно с открытым политическим вмешательством. Новая музеология отреагировала на старый концепт музеефикации, и в ходе ее развития многие общества улучшили свои связи с музеями; наконец, музей стал местом, где можно испытать эмоции. Объединение музеев социальной истории, галерей искусств и библиотек в единое целое показывает, что музейный институт начинает переосмысливаться как своеобразный общинный центр, где каждый может ожидать встречи с реальным течением жизни. Многие музеи сегодня занимаются рефлексивными практиками для того, чтобы четко осмыслить скрытые в них политические интенции, некогда прикрывавшиеся фантазиями о музейной прозрачности и нейтральности.

*Перевод с английского Л. О. Оглоблиной*