

Борис ДУБИН

## Архив и высказывание. К социологии музея в современной России

Моя задача в данном случае — показать, как проблемы музея видятся глазу социолога. Поскольку социология отличается не предметом, а точкой зрения, *оптика* социолога способна, быть может, заинтересовать историков искусства и работников музеев, оказаться им в чем-то полезной. Что это за оптика? Социолог видит в музее не собрание произведений (экспонатов), а коммуникативную структуру, свернутый проект взаимодействия. И меня интересуют вопросы: как эта структура строится, кто и кому ее адресует?

1. В сложившейся *постоянной экспозиции* художественное наследие (а это — основополагающее понятие для музея как продукта современности, «модерной» эпохи<sup>1</sup>) представлено разделенным на страны, эпохи, течения, работы отдельных мастеров. Что здесь репрезентировано? Постоянную экспозицию я бы предложил понимать как фонд или свод символов всего наиболее значимого для данного сообщества — прежде всего сообщества национального, регионального, городского, то есть тех новых, уже «современных» типов сообществ, форм солидарности, которые объединены «культурой», практикой самокультивации индивида, а затем, по его образцу, и народа<sup>2</sup>. По уже привычному для нас теперь содержанию, «классическая» экспозиция — это архив сообщества, в котором каждый его элемент, экспонат подразумевает целое и получает значимость от этого целого; данное воображаемое или подразумеваемое целое я собственно и называю архивом. По форме же экспозиция имеет аллегорическую структуру дидактического пособия, учебника (реликты и следы идеологии Просвещения). Образцы здесь представлены вместе с интерпретациями и выстроены в заданной последовательности разворачивания, так что иерархия значимого записана с помощью мер времени и простран-

ства — через организацию доступности/доступа, близости/отдаленности и т.п. «Нормальный» или «образцовый» куратор (критик) выступает при этом своего рода гидом (экскурсоводом), организующим для посетителей (читателей) смысловую инициацию в общее *высокое* прошлое, отделенное символической дистанцией. Разделение ролей художника и критика, критика и зрителя так же принципиальны для классического музея, как обстановка своего рода храма, мифология оригинала (уникума), запреты громко говорить, вступать во внешние коммуникации (пользоваться мобильным телефоном) и трогать экспонаты руками. Экспозиция развернута как панорама и задана как ретроспекция, при сохранении «алиби» зрителя и экскурсовода. Время шедевров — вечность, время их экспозиции — история. Стоит напомнить, что и «классика», и «история» в нынешнем смысле (то есть история как телеология, прогресс, развитие, изнанка которых — концепции вырождения, заката, краха, конца) — изобретения той же модерной эпохи и буржуазного общества<sup>3</sup>.

2. Конкуренты музея в этих его претензиях монополизировать символическое представление общества — национального сообщества — как смыслового целого возникают уже в середине и второй половине XIX в. Если национальные сообщества стран Запада, которые позднее стали называть развитыми, наследуют сословно-иерархическому социуму империй, единое пространство которых задано иерархией власти с монархом во главе, престижем аристократии, всеобщностью (прозрачностью) централизованных коммуникаций и единого языка, то конкуренция этому смысловому и символическому порядку возникает, можно сказать, с двух сторон: со стороны частного, особенного (группового, локального, в том числе — «низкого», «обыденного») и со стороны общего, универсального (рынок). Среди этих новых конкурентных форм репрезентации значимого целого — *выставка* (Всемирные выставки в Лондоне, 1851, Париже, 1855 и 1867, Вене, 1873, и т.д.,

<sup>1</sup> См.: *Guillaume M.* La politique du patrimoine. Paris, 1980; *Pomian K.* Musée, nation, musée national // *Le Débat*, 1991, №65 (mai-juin), p. 166–176.

<sup>2</sup> Ставшая классической просвещенческой формулировка И.К. Адельунга (1782); см.: *Adelung J.C.* Versuch einer Geschichte der Kultur des menschlichen Geschlechts. Königstein im Taunus, 1979.

<sup>3</sup> См. об этом: *Дубин Б.* Коллективная амнезия как форма адаптации // *Вестник общественного мнения*, 2011, №2(108), с. 96–97.

на первую парижскую из которых не случайно откликнулся основоположник эстетики модерна Бодлер<sup>1</sup>); *художественный салон* (ср. обзоры того же Бодлера 1840-50-х гг.)<sup>2</sup>; *супермаркет* (см. «Дамское счастье» Золя, 1883)<sup>3</sup>; *пассаж*, ставший позднее одержимым темой Вальтера Беньямина. Перед нами разные формы репрезентации значимого мира и, соответственно, разные конструкции обобщенного субъекта действия. Если в музее представлена единая и неизменная история уникального и обособленного в вечном времени культуры, то в супермаркете или на рынке — единовременная репрезентация разного, даже взаимоисключающего (в том числе, непривычного, еще никем не узаконенного, чужого, «дикого») в актуальном времени многостороннего сравнения и универсального обмена: устаревшее здесь уценивается или попросту снимается с продажи, иногда «возвращаясь» позднее в виде моды, «ретро» и т.п.

3. Ситуация постмодерна во второй половине XX века — вместе с глубокой трансформацией идей национального сообщества (государства) и, в определенной мере, национальной культуры — принципиально меняет понимание социальных функций и смыслового устройства музея<sup>4</sup>. Появление, вслед за фотографией, новых технических средств репрезентации и репродукции тех или иных смысловых целостностей — кино, телевидения, магнитофона и видеомангнитофона, наконец, персонального компьютера, а позднее смартфона и т.д. с подключением к глобальному Интернету — лишь «внешнее» выражение этих коренных изменений в характере *общества* и положении *субъекта* в нем. Для музея они подразумевают перенос центра тяжести с экспозиции (и каждого отдельного экспоната, и их заданной куратором

последовательности) на посетителя, с уникальных шедевров на массовые повседневные вещи и обиходные ситуации, переход от увековечения и репрезентации образцов — к социальному взаимодействию здесь и сейчас, от поучения к игре. Более адекватным общим понятием — контекстом для интерпретации тех или иных экспонатов музея, для процедур их смыслового связывания — вероятно, стоило бы считать теперь понятие «цивилизация» (а не «культура»). Одиночным, но характерным примером успешной музейной институции нового типа может быть, скажем, Музей цивилизации в Квебеке, строящий выставки в расчете на вполне определенную — прежде всего местную — аудиторию, с которой он постоянно и тесно связан, так что подразумевает ее активное участие и в подготовке экспозиции, и в интерактивном освоении представленного. Тем самым, фундаментальное для классического музея («музея культуры») разделение на художника и публику, созерцание и участие ослабляются или даже снимаются; точнее было бы сказать, ролевые границы, контуры идентичности, символической принадлежности проводятся здесь по-другому<sup>5</sup>.

4. Соответственно, в центр музейной работы выдвигается, на мой взгляд, проблема и задача разовой экспозиции. Я бы предложил понимать ее — в противоположность архиву — по модели высказывания или, еще уже, перформативного высказывания<sup>6</sup>. С одной стороны, этим, в противоположность вечности и телеологизму «классического» музея-архива, подчеркивается

<sup>1</sup> См.: *Greenhalgh P. Ephemeral Vistas: The Expositions Universelles, Great Exhibitions and World's Fairs, 1851-1939.* Manchester, 2000. Цитирую отклик Бодлера на Всемирную выставку 1855 г. в Париже: «Что сказал бы современный Винкельман [...] перед этим изделием из Китая, изделием непривычным, диковинным, вычурным по форме, кричащим по цвету и вместе с тем исчезающе тонким, как аромат? Тем не менее, перед нами образец всеобщей красоты, но для того, чтобы его понять, критику и зрителю придется пройти через особое, таинственное превращение...» — *Baudelaire Ch. Oeuvres complètes.* Paris, 1999, p. 722. Среди разновидностей описанного здесь экзотического — «колониальное», чрезвычайно значимое для империй, сроки которых в эпоху модерна как раз и подходят к концу.

<sup>2</sup> См.: *Monnier G. L'Art et ses institutions en France de la Révolution à nos jours.* Paris, 1995.

<sup>3</sup> См.: *Miller M.B. The Bon Marché: Bourgeois Culture and the Department Store, 1869-1920.* Princeton, 1994.

<sup>4</sup> См.: *Huyssen A. Escape from Amnesia: The Museum as Mass Medium // Idem. Twilight Memories: Marking Time in a Culture of Amnesia.* New York; London, 1995, p. 13-35.

<sup>5</sup> Экспозиция там ориентируется на местное сообщество (community, напоминая ставшую популярной после Ф.Тенниса оппозицию community-society) и может вообще строиться вокруг обстоятельств и проблем социального существования определенного контингента жителей. Например, на выставке «Улица Внешности, дом 1» это были люди с физическими и психическими отклонениями, ставшие, в полном смысле слова, героями, а не зрителями представления. Данными сведениями и соображениями я обязан А.В. Морочник и ее дипломной работе, выполненной на факультете истории искусств РГГУ в 2003 г. В более общем плане см.: *Museums and Communities. The Politics of Public Culture / Karp I. a.o., eds.* Washington; London, 1992; *Museum Culture: Histories, Discourses, Spectacles / Sherman J., Rogoff I., eds.* London, 1994; *Walsh K. The Representation of the Past. Museums and Heritage in the Post-Modern World.* London; New York, 1995; *Museums and Their Communities / Watson S.E.R., ed.* London; New York, 2007; *Калугина Т. Художественный музей как феномен культуры.* СПб., 2008.

<sup>6</sup> Это противопоставление архива, по М.Фуко, и высказывания, по Э.Бенвенисту, проведено в другом контексте и для других целей Джорджо Агамбеном. См.: *Agamben G. Quel che resta di Auschwitz.* Torino, 2002, p. 133-136. Проблему перформативности в связи с художественными институциями современной России подняла недавно Юлия Лидерман, см.: *Лидерман Ю. Почему концепция перформативного искусства не популярна в сегодняшней России? // Вестник общественного мнения, 2010, №3 (105), с. 37-45.*

принципиально временный, больше того — случайный, спорадический характер представленного, проявляющийся лишь во взаимодействии с реальной публикой. Значимость выставки-высказывания задается, как ни парадоксально, именно ее не-вечностью, конечностью во времени, временной границей. С другой стороны, подобная выставка не исходит из твердой и неизменной роли «Другого» как просвещаемого сверху зрителя, а проблематизирует его определения, в том числе — для него самого. Субъекту предлагается разыгрывать и переживать новое, непривычное для него, а значит — конструировать себя как нового, еще неизвестного. Коммуникативная ситуация задана обращением к индивиду, которому предстоит (предложено, если он пожелает) сделать это высказывание «своим». Тем самым выставка-высказывание выступает проективной формой организации потенциально-значимого сообщения, которое не претендует на целостность и разворачивается в актуальном времени, так что субъект задается как находящийся «внутри», а не «вне» — как актер, а не созерцатель. Интерактивность посетителя вмонтирована в конструкцию выставки; иной, в сравнении с «классическим» музейным, характер сообщения проявляет или предопределяет здесь иной характер сообщества — открытого, игрового, ситуативного. Разделение на высокое/низкое, а соответственно иерархия статусов гида/зрителя, при этом не работают, поскольку здесь провоцируется ситуация порождения смысла, а не транслируется готовый и чужой (внешний) смысл. Значение каждого отдельного экспоната — не в том, что он шедевр, а в том, что он значит для тебя. Так вот, задача музея здесь и сейчас, мне кажется, в том, чтобы с использованием различных медиальных технологий инсценировать такого рода экспозицию. Подчеркну, что представляется и разыгрывается при этом, вообще говоря, сама современность, «модерность» как многомерная и многослойная смысловая конструкция или организация — не собрание памятников, а способ субъективного связывания непредданного значимого мира, наделения мира значимостью. Соответственно меняется и функция куратора. Он (а вслед за ним — критик) выступают теперь провокаторами смысловой неопределенности и неожиданности, требующей ответной активности посетителя, собственно взаимодействия. Здесь берет начало принципиальный для постмодерна конфликт между продуктивными (провокативно-креативными) и репрезентативно-репродуктивными функ-

циями музея и музейного работника — задачами квалифицированной валоризации, отбора, сертификации наиболее значительных образцов.

5. Особенность музеев в России (в частности, национальных художественных хранилищ — Третьяковской галереи, Русского музея, региональных институций по их образу и подобию), как мне представляется, состоит в том, что и верховная коллективная идентичность общего «мы», и производная от нее, по российским порядкам, индивидуальная идентичность всегда подчиненного, неполноправного, частного «я» постоянно и неустранимо проблематичны. Это свойство — приходится сказать о нем совсем кратко — тех обществ, которые оказались эпигональными по отношению к «центрам модернизации»; добавлю, что применительно к ним социологи, беря за мысленный образец ту программу «культуры», которая исторически сложилась в европейских обществах модерна, говорят о «периферийных» или «гибридных» культурах<sup>1</sup>. Учет данного обстоятельства понуждает задуматься о новой концепции музея и экспозиций в нем. В частности, особое значение приобретают в таких условиях конструкция и значение *прошлого, границы и чужого*; это последнее бриколажем проблематизирует «свое» как *особое*, особенное, отличное от других и для них закрытое. Инстанции и символы удостоверения «я/мы» в современной России — ограничусь сейчас тем, что знаю как социолог-эмпирик — вынесены исключительно в прошлое и вовне, за смысловой рубеж; отсюда целостный и гипертрофированный в его значимости образ Запада, связанная с ним концепция Востока, «евразийства» и проч. Многомерная оптика экспозиции в подобном социально-историческом контексте должна была бы так или иначе символически представлять *двойное сознание* — чувство зависимости от «другого» и попытки ускользания от него (неприсутствия, выпадения из ситуации); невозможность фиксации образа «я/мы» (поэтому «нас», говоря тютчевскими словами, «не понять» и «не измерить»), а потому неспособность принятия и невозможность вменения ответственности за окружающее (напомню конструкцию «алиби», о которой в ином смысле упоминалось выше); соединение пассивности и лукавства (отсюда

<sup>1</sup> В общесоциологическом плане см. об этом: *Hannerz U. Scenarios for Peripheral Cultures // Culture, Globalization and the World-System / King A.D., ed. Minneapolis, 1997, pp.107-128; Sarlo B. Una modernidad periférica: Buenos Aires 1920 — 1930. Buenos Aires, 1999; García Canclini N. Culturas híbridas: Estrategias para entrar y salir de la modernidad. México, 2009.*

значение всего бокового, «второго», потайного). Концепт цивилизации работает в российских условиях лучше понятия культуры еще и потому, что программы культуры и антропологии субъективности в России не было. Здесь частично (на манер “культы карго”, известного современным этнологам<sup>1</sup>) усваивались наиболее броские символы Запада, особенно – всё, относящееся в широком смысле слова к “технике”. Но при этом они переозначивались и переосмысливались как культурные блага, а затем, соответственно, либо вводились в режим малодоступного, но этим и притягательного дефицита, либо, напротив, массовизировались, стандартизировались как всеобщие, обычные, ценностно не отмеченные.

6. Я хочу сказать, что проблемой для выставки и музея, как их предложено здесь понимать, становится сама роль зрителя в России (именно зрителя, а не участника) – рассеянного и, вместе с тем, неотрывного созерцателя политики, социальной жизни, истории, спорта, церковного ритуала и проч. С середины 1990-х, а особенно с начала 2000-х годов социологи стали все чаще говорить о России как “обществе зрителей”<sup>2</sup>. Мне кажется, стоило бы попробовать смоделировать такого зрителя и работать с этим образом, точнее – семейством образов. В него вошли бы, допустим, “неуч”, который не знает и не помнит, аналог “затрудняющихся с ответом” при массовых социологических опросах; провинциал в столице, который хочет “приобщиться”; раздраженный русофилксенофоб; избалованный знаток; ненасытный модник; нувориш, которому нужна “старина”, “чтоб красиво”; турист-иностранец и т.д. Подобные задачи, на мой взгляд, не отменяют классического музея-архива (в культуре, видимо, вообще ничто не вычеркивается полностью и насовсем), а усложняют его функциональную

конструкцию. Он становится многосоставным и подвижным пространством, где над элементами постоянной исторической экспозиции условного целого надстраиваются по-другому организованные пространства локального и частного – иные визуальные среды, оптические устройства с иными экскурсионными стратегиями, иными режимами смотрения.

7. С другой стороны, проблемой и объектами репрезентации, ее определяющей смысловой конструкцией должны были бы стать сегодня такие феномены основополагающего для советской и постсоветской России тоталитарного опыта, как анонимное насилие и коллективная травма; периферийность (провинциальность, окраинность) и бедность; формы принудительной совместности (начиная с коммуналок и включая, по терминологии Ирвина Гофмана, “узилища”<sup>3</sup>), как и порожденное ими неприятие «другого», в том числе – этнических “других”; униженность и автовиктимизация; привычка и чрезвычайность как два взаимосвязанные измерения коллективной жизни; страх как смысловой горизонт общего существования; невозможность субъективного и интимного, умолчание и безъязычие (немота); историческая лакуна (пропуск, вымарка) и забвение; цивилизация как палимпсест; “работа траура” и “памятники отсутствию”. Отсюда – уже иная, в сравнении с упомянутым выше пассивно-адаптирующимся зрителем-созерцателем или зевакой, функциональная конструкция зрителя как (возможного) свидетеля<sup>4</sup>. Организованные в расчете на него музей и выставка очерчивали бы имеющиеся либо отсутствующие в сегодняшнем российском обществе возможности и границы свидетельствования, равно как и способности освоения (или практики отторжения) чужих свидетельств, самого взгляда «других».

<sup>1</sup> См.: Уорсли П. Когда вострубит труба. Исследование культов Карго в Меланезии. М., 1963.

<sup>2</sup> См., например: Левада Ю. Индикаторы и парадигмы культуры в общественном мнении // Мониторинг общественного мнения, 1998, №3, с. 7–12; Гудков Л., Дубин Б. Общество телезрителей: массы и массовые коммуникации в России конца 90-х годов // Там же, 2001, №2, с. 31–45.

<sup>3</sup> Goffman E. Asylums. New York, 1961.

<sup>4</sup> Свидетель – центральная фигура (теоретический конструкт или даже «концептуальный персонаж») в упомянутой выше философской монографии Дж. Агамбена; подробнее см. об этом: Агамбен Дж. Что остается от Аушвица. Архив и свидетельство (реферат) // Отечественные записки, 2008, №43 (4), с. 58–68.