



МЕЖДУНАРОДНЫЙ ЖУРНАЛ ИССЛЕДОВАНИЙ КУЛЬТУРЫ
INTERNATIONAL JOURNAL OF CULTURAL RESEARCH

Электронное издание
web-journal

ТЕМА НОМЕРА / The MAIN TOPIC of the ISSUE

**ПОЛИТИКИ ПОКАЗА, ВЫСТАВКА
И МУЗЕЙ В КУЛЬТУРЕ XXI ВЕКА /
DISPLAY POLITICIANS, EXHIBITION
AND MUSEUM IN THE CULTURE
OF THE XXI CENTURY**

Журнал является проектом
издательства гуманитарной литературы
«Эйдос»

| Учредитель и издатель |

Издательство «ЭЙДОС»
editor@eidos-books.ru

| Контакты |

Общая редакционная почта
editorial@culturalresearch.ru

Главный редактор
Дмитрий СПИВАК
d.spivak@culturalresearch.ru

Зам. главного редактора
Алина ВЕНКОВА
a.venkova@culturalresearch.ru

Шеф-редактор
Анна КОНЕВА
a.koneva@culturalresearch.ru

Журнал зарегистрирован в Федеральной службе по надзору в сфере связи,
информационных технологий и массовых коммуникаций (Роскомнадзор) Министерства
связи и массовых коммуникаций Российской Федерации.

Свидетельство о регистрации: Эл № ФС77–39183 от 17 марта 2010 г.

ISSN 2079–1100

Редакция принимает к публикации материалы широкой гуманитарной направленности: научные и критические статьи, рецензии, обзоры. Все материалы проходят обязательное внутреннее рецензирование. Решение о публикации принимается редакционным советом на основании внутренней рецензии. Основными критериями при принятии решения о публикации служат научная новизна, актуальность проблематики, выраженная исследовательская позиция, соответствие высоким академическим стандартам научного текста. Минимальный объем материала — 20 000 знаков. Максимальный — 40 000 знаков. Редакция не знакомит авторов с рецензиями. При отклонении публикации рецензия предоставляется по запросу. Материалы принимаются к публикации только в соответствии с объявленной темой номера. Концепцию текущего номера и тематический план на следующие номера можно найти на главной странице сайта. Предоставляя в редакцию рукопись, автор берет на себя обязательство не публиковать ее в ином издании без согласия редакции и гарантирует, что ни сам материал, ни его части не были опубликованы ни на твердых, ни на электронных носителях, ни в сети Интернет. Автор несет ответственность за подбор и достоверность приведенных фактов, цитат, статистических и социологических данных, имен собственных, географических названий и прочих сведений. Публикуемые материалы могут не отражать точку зрения редколлегии и редакции. Отношения автора и редакции регулируются публичным договором-офертой, опубликованном в разделе «Авторам» официального сайта журнала.

Журнал выпускается исключительно в цифровом (электронном) формате. Печатные
версии журнала не предусмотрены.

International Journal of Cultural Research
is a project of the EIDOS publishing house
of humanitarian literature.

| Founder & Publisher |

PublishingHouse«EIDOS»
editor@eidos-books.ru

| Contacts |

Common e-mail
editorial@culturalresearch.ru

Editor-in-Chief
Dimitri SPIVAK
d.spivak@culturalresearch.ru

Deputy Editor-in-Chief
Alina VENKOVA
a.venkova@culturalresearch.ru

Associate Editor
Anna KONEVA
a.koneva@culturalresearch.ru

International Journal of Cultural Research is registered by Federal Service for Supervision of
Telematic and Mass Communications
Registration № FC 77–39183, March 17, 2010
ISSN 2079–1100

The Editorial Board welcomes a wide range of articles, including scholarly and critical papers, analytical studies, and reviews. All materials undergo peer review by members of the Editorial Board. The basic criteria for publication are scholarly novelty, current subject matter, and adherence to high international academic standards. The Editorial Board does not inform the authors of the results of peer review. However, a copy of the review will be sent to the author upon his/her request, if the paper is rejected for publication. Each issue of the journal has a theme that should be addressed by all texts accepted for publication in the given issue. The theme of the current issue, as well as of the upcoming one, are posted on the main page of the journal website. Upon acceptance, the author will be required to sign a contract for publication. Once the contract is signed, no part of the article or other materials may be published elsewhere in any form or by any means, without prior permission of the publisher. The author is responsible for the accuracy of all information, including facts, citations, historical and sociological data, names, and place names used in the text. Published materials do not necessarily reflect the views of the Editorial Board or the publisher.

The Journal issued only in electronic version. Hardcopy is not provided.



| Редакционный совет |

Анатолий АЛЕКСЕЕВ-АПРАКСИН
Россия, Санкт-Петербург

Татьяна АРТЕМЬЕВА
Россия, Санкт-Петербург

Марина БИРЮКОВА
Россия, Санкт-Петербург

Елена БЛИНОВА
Россия, Санкт-Петербург

Татьяна БУКИНА
Россия, Санкт-Петербург

Алексей ВАСИЛЬЕВ
Россия, Москва

Крыстина ВИЛЬКОШЕВСКА
Польша, Краков

Кристоф ВУЛЬФ
Германия, Берлин

Андрей ДЕНИСОВ
Россия, Санкт-Петербург

Валентина ДИАНОВА
Россия, Санкт-Петербург

Шарлин Хэддок СИГФРИД
США, Западный Лафайет

Владимир КОНЕВ
Россия, Самара

Нина КОЧЕЛЯЕВА
Россия, Москва

Виталий КУРЕННОЙ
Россия, Москва

Борис МАРКОВ
Россия, Санкт-Петербург

Армен МАРСУБЯН
США, Нью-Хэвен

Лариса НИКИФОРОВА
Россия, Санкт-Петербург

Джон РАЙДЕР
США, Нью-Йорк

Олег РУМЯНЦЕВ
Россия, Москва

Валерий САВЧУК
Россия, Санкт-Петербург

Ольга САПАНЖА
Россия, Санкт-Петербург

Савелий СЕНДЕРОВИЧ
США, Итака

Альмира УСМАНОВА
Литва, Вильнюс

Николай ХРЕНОВ
Россия, Москва

Джеральд ЧИПРИАНИ
Ирландия, Голуэй

Вячеслав ШЕСТАКОВ
Россия, Москва

| Editorial Board |

Dr. Anatoliy ALEKSEEV-APRAK SIN
Russia, St. Petersburg

Dr. Tatiana ARTEMYEVA
Russia, St. Petersburg

Dr. Marina BIRYUKOVA
Russia, St. Petersburg

Dr. Elena BLINOVA
Russia, St. Petersburg

Dr. Tatiana BUKINA
Russia, St. Petersburg

Dr. Gerald CIPRIANI
Ireland, Galway

Dr. Andrey DENISOV
Russia, St. Petersburg

Dr. Valentina DIANOVA
Russia, St. Petersburg

Dr. Nikolaj KHRENOV
Russia, Moscow

Dr. Vladimir KONEV
Russia, Samara

Dr. Nina KOCHELYAEVA
Russia, Moscow

Dr. Vitaly KURENNOY
Russia, Moscow

Dr. Boris MARKOV
Russia, St. Petersburg

Dr. Armen MARSOOBIAN
USA, New Haven, Connecticut

Dr. Larisa NIKIFOROVA
Russia, St. Petersburg

Dr. Almira OUSMANOVA
Lietuva, Vilnius

Dr. John RYDER
USA, New York

Dr. Oleg RUMYANTSEV
Russia, Moscow

Dr. Valerij SAVCHUK
Russia, St. Petersburg

Dr. Olga SAPANZHA
Russia, St. Petersburg

Dr. Savely SENDEROVICH
USA, Ithaca, New York

Dr. Vyacheslav SHESTAKOV
Russia, Moscow

Dr. Richard SHUSTERMAN
USA, Boca Raton, Florida

Dr. Charlene Haddock SIEGFRIED
USA, West Lafayette, Indiana

Dr. Aleksej VASIL'EV
Russia, Moscow

Dr. Krystyna WILKOSZEWSKA
Poland, Krakow

| Редакционный совет |

Ричард ШУСТЕРМАН
США, Бока Рейтон

Давид Л. КРЕЙВЕН †
США, 1951-2012

Михаил УВАРОВ †
Россия, 1955-2013

Паоло КЬОЦЦИ †
Италия, 1943-2018

Джон Джозеф МАКДЕРМОТТ †
США, 1932-2018

Вильям АРЕНС †
США, 1940-2019

Марк-Анри ПИЙО †
Франция, 1933-2020

Кирилл РАЗЛОГОВ †
Россия, 1946-2021

| Editorial Board |

Dr. Christoph WULF
Germany, Berlin

Dr. David L. CRAVEN †
USA, 1951-2012

Dr. Mikhail UVAROV †
Russia, 1955-2013

Dr. Paolo CHIOZZI †
Italy, 1943-2018

Dr. John J. McDERMOTT †
USA, 1932-2018

Dr. William ARENS †
USA, 1940-2019

Dr. Marc-Henri PIAULT †
France, 1933-2020

Dr. Kirill RAZLOGOV †
Russia, 1946-2021

| Редакция |

Дмитрий СПИВАК
Главный редактор
Россия, Санкт-Петербург

Алина ВЕНКОВА
Заместитель главного редактора
Россия, Санкт-Петербург

Анна КОНЕВА
Шеф-редактор
Россия, Санкт-Петербург

Любовь БУГАЕВА
Редактор
Россия, Санкт-Петербург

Елена КАВЕРИНА
Редактор
Россия, Санкт-Петербург

Денис СОБОЛЕВ
Редактор
Израиль, Хайфа

Ирина СОКОЛОВА
Редактор
Россия, Санкт-Петербург

Михаил СТЕПАНОВ
Редактор
Россия, Санкт-Петербург

Лариса ФИАЛКОВА
Редактор
Израиль, Хайфа

Андрей ФОМЕНКО
Редактор
Россия, Санкт-Петербург

| Editorial Team |

Dr. Dimitri SPIVAK
Editor-in-Chief
Russia, St. Petersburg

Dr. Alina VENKOVA
Deputy Editor-in-Chief
Russia, St. Petersburg

Dr. Anna KONEVA
Associate Editor
Russia, St. Petersburg

Dr. Lyubov BUGAEVA
Editor
Russia, St. Petersburg

Dr. Larisa FIALKOVA
Editor
Israel, Haifa

Dr. Andrey N. FOMENKO
Editor
Russia, St. Petersburg

Dr. Elena A. KAVERINA
Editor
Russia, St. Petersburg

Dr. Denis SOBOLEV
Editor
Israel, Haifa

Dr. Irina SOKOLOVA
Editor
Russia, St. Petersburg

Dr. Mikhail STEPANOV
Editor
Russia, St. Petersburg



**Выпуск № 1 (46) 2022:
ПОЛИТИКИ ПОКАЗА, ВЫСТАВКА И МУЗЕЙ В КУЛЬТУРЕ ХХІ ВЕКА**

Ответственный редактор:
Алина Владимировна ВЕНКОВА

СОДЕРЖАНИЕ

Тема номера	История культуры
Александра Николаевна БАЛАШ Репрезентация в перформативном музее 6	Татьяна Викторовна БАКИНА Кинозвезды на подиуме: костюмы и эстетика модных показов в классических голливудских фильмах о манекенщицах 85
Марина Валерьевна БИРЮКОВА, Антонина Александровна НИКОНОВА Искусство как идея и концепт: к проблеме прочтения кураторских проектов 18	Концепты культуры
Ольга Николаевна АВЕРЬЯНОВА Фотография и выставочные практики в пространстве художественного музея 36	Анатолий Михайлович АЛЕКСЕЕВ-АПРАКСИН Пролегомены монгольской эстетики: Момент, Пустота, Тайна 99
Ольга Анатольевна ТУМИНСКАЯ Оптические режимы экспонирования памятников христианской культуры 48	Дмитрий Леонидович СПИВАК Межкультурный диалог в новой среднесрочной стратегии ЮНЕСКО 111
Лариса Викторовна НИКИФОРОВА Елена Владимировна ВОЛКОВА Музеи Холокоста: трансформация музейного ритуала 62	
Наталья Владимировна ШМЕЛЕВА Михаил Михайлович АБРАМЫЧЕВ Логика эмансипации в современных музейных практиках 77	



**Issue # 1 (46) 2022:
DISPLAY POLITICIANS, EXHIBITION AND MUSEUM IN THE CULTURE OF THE XXI
CENTURY**

Managing Editor:
Alina V. VENKOVA

TABLE OF CONTENTS

Topic of the Issue	
<p>Aleksandra N. BALASH The Representation in a Performative Museum 6</p> <p>Marina V. BIRYUKOVA Antonina A. NIKONOVA Art as an Idea and Concept: on the Problem of Reading Curatorial Projects 18</p> <p>Olga N. AVERYANOVA Photography and Exhibition Practices in the Space of an Art Museum 36</p> <p>Olga A. TUMINSKAYA Optical Modes of Exposure of Monuments of Christian Culture 48</p> <p>Larisa V. NIKIFOROVA Elena V. VOLKOVA Museums of the Holocaust: Transformation of the Museum Ritual 62</p>	<p>Natalya V. SHMELEVA Mikhail M. ABRAMYCHEV The Logic of Emancipation in Modern Museum Practices 77</p> <p style="text-align: right;">History of Culture</p> <p>Tatiana V. BAKINA Film Stars on a Catwalk: Costumes and Aesthetics of Fashion Shows in Classic Hollywood Films about Fashion Models 85</p> <p style="text-align: right;">Concepts of Culture</p> <p>Anatoliy M. ALEKSEEV-APRAKSIN Prolegomena Essay on Mongolian Aesthetics: Moment, Emptiness, Mystery 99</p> <p>Dimitry L. SPIVAK Intercultural Dialogue in UNESCO New Medium-Term Strategy 111</p>



Александра Николаевна БАЛАШ

| Репрезентация в перформативном музее |

Александра Николаевна БАЛАШ

Санкт-Петербургский государственный институт культуры
191186, Россия, Санкт-Петербург, Дворцовая набережная, д. 2Профессор кафедры музеологии и культурного наследия, доктор культурологии, доцент
ORCID: 0000-0002-7947-0376

E-mail: alexandrabalash@gmail.com

РЕПРЕЗЕНТАЦИЯ В ПЕРФОРМАТИВНОМ МУЗЕЕ

В статье анализируется то, каким образом понимание сущности и динамики политик показа, выработанное в междисциплинарных исследованиях культуры, возвращается в традиционную музеологическую проблематику осмысления специфики музейной репрезентации, становится катализатором размышлений о феномене и институциональной специфике музея, его интеграции в актуальную повестку современности. В качестве рабочей гипотезы выбрана модель презентистского/непрезентистского музея (Р. Краусс, К. Бишоп), которая акцентирует функции репрезентации как по отношению к зрителю, так и к самому музею и его коллекциям, представляет современные художественные практики как средство модернизации архитектоники музейного пространства и режимов его темпоральности. Этот подход на аксиологическом уровне позволяет обозначить изъятие/присутствие музейной коллекции в практиках музейной репрезентации.

Непрезентистская модель трактуется как проявление перформативности в музее. Ведущая форма репрезентации по отношению к перформативному музею определяется как ремедиация. Ремедиация, как технология перевода и интенсивного

взаимодействия посредством новых и экспериментальных медиа, стала одним из ведущих каналов передачи и сохранения информации и культурных кодов в эпоху медиаккультуры. В музеях практики ремедиации реализуются, прежде всего, в междисциплинарных исследованиях и современных художественных проектах. Ремедиация по отношению к наследию и музейным коллекциям противоположна практикам апроприации, доминировавшим в искусстве и кураторских практиках XX – начала XXI в., основана на стремлении к аутентичности индивидуального или коллективного взаимодействия с артефактами культуры и их смыслами. Определяется необходимость диверсификации практик музейного показа через развитие перформативных форм репрезентации. В связи с чем проанализирована концепция «метаболического музея» (К. Делисс), основанная на принципах ремедиации и новой музейной этики по отношению к показу и доступности музейных коллекций, которые превращают их в важный фактор развития современного общества.

Ключевые слова: музей, музейная коллекция, музейная репрезентация, критика репрезентации, музейный опыт, ремедиация, аутентичность, перформативный музей.

В настоящее время вопросы репрезентации постоянно оказываются в фокусе внимания междисциплинарных исследований. Представлявшаяся ранее локальной проблематика «истории зрительства» в контексте истории искусства, а также происхождение, развитие и концептуальные аспекты экспозиций

и выставок, изучаемые с позиций музеологии, сопрягаются с анализом различных культурных практик репрезентации в философии и философской эстетике, в культурологии и культурной антропологии, в визуальных исследованиях и исследованиях медиа. В то же время, понимание сущности и динамики политик показа, вы-



Александра Николаевна БАЛАШ

| Репрезентация в перформативном музее |

работанное в этом междисциплинарном поле, возвращаясь в локальные исследовательские практики, может оказаться значимым фактором их концептуальной трансформации, переосмысления научного аппарата и предметной области, как это происходит сегодня в музеологии. В этой гуманитарной дисциплине пристальное внимание к вопросам репрезентации, к политикам показа имеет не только инструментальное, но и серьезное теоретическое значение, способствует интеграции институционального и феноменологического понимания самого музея в более сложную и многомерную историческую, интеллектуальную и, – что самое важное, – актуальную повестку.

В музейных исследованиях уже сложилась и развивается как отдельное направление изучение исторических форм и методов репрезентации реликвий, артефактов культуры, частных коллекций и публичных музейных собраний. Новый качественный уровень, высокая степень концептуализации практик показа, которые трактуются как определяющий фактор институционального становления и развития музея, связан с ключевой для современной музеологии книгой Эйлин Хупер-Гринхилл «Музей в формировании знания» (1992). Опираясь на концепцию контроля знаний М. Фуко и рассматривая музей и генезис форм демонстрации отдельных артефактов и музейных коллекций на пересечении репрезентативных, репрессивных и регуляторных моделей культуры, Хупер-Гринхилл также убедительно раскрыла процессы трансформации и диверсификации политики музейного показа в современном обществе. Позднейшие исследования Мари-Анн Станишевски (1998), Валери Кейси (2003), авторов коллективной монографии «Музейные медиа» (2010) сконцентрировали внимание на модернизации и новейших формах демонстрации му-

зейных коллекций, интерпретировав их как особую культурную практику, нарратив и «экран», на котором фокусируется взгляд, обретая уникальный зрительский опыт¹, трансформируя «насмотренность» в лично окрашенную аксиологическую разметку культурного пространства.

Однако, в одном из важнейших текстов внеинституциональной музейной критики конца XX в., – «Культурная логика позднекапиталистического музея» Розалинды Краусс (1990), – был поставлен и даже полемически заострен вопрос о девальвации сложившихся форм репрезентации классических музейных коллекций. Традиционная систематическая развеска классических произведений неизбежно утрачивает выразительность и силу воздействия в контексте интенсивного зрительского опыта, который представляют экспозиции современного искусства: «эффект этого опыта – невозможность смотреть на живопись, висящую в тех нескольких залах, где еще показывают постоянную коллекцию»². Переноса это наблюдение в реалии первой четверти XXI в. Б. Гройс замечает, что «в современных музеях постоянные экспозиции, следующие определенному нормативному историко-искусствоведческому нарративу, становятся все менее релевантны»³. Можно распространить данную оценку и на другие «большие нарративы», представленные в музеях, которые также переживают внутренний кризис и несоответствие динамике современной научной картины мира, социальных, культур-

¹ Casey, V. (2003). The Museum Effect: Gazing from object to performance in the contemporary cultural-history museum. Ecole du Louvre. 10.

² Краусс Р. Культурная логика позднекапиталистического музея // Художественный журнал. – 2021. – № 117. – С. 36.

³ Гройс Б. Когда живопись становится вещью // Художественный журнал. – 2021. – № 117. – С. 56.



Александра Николаевна БАЛАШ

| Репрезентация в перформативном музее |

ных, геополитических вызовов, что побуждает искать новые пути демонстрации и дальнейшего развития исторических, литературных, этнографических, технических и естественнонаучных коллекций.

В то же время, давая общую характеристику альтернативных и временных практик показа, Б. Гройс полагает, что они «организуются вокруг пустоты»: «коллекция, репрезентируя всю палитру противостоящих друг другу художественных позиций, производит нулевую сумму [...] воспроизводящую пустоту самого музейного пространства»⁴. Такая постановка вопроса заставляет вновь вернуться к размышлениям Р. Краусс, которая впервые выявила подобный вектор смещения зрительского опыта, в формировании и переживании которого «музей предстает как мощное присутствие и в то же время как собственно пустота: музей как пространство, из которого изъяли коллекцию»⁵. Пустота в том месте, где должна была находиться коллекция и ее смыслы; изъятие коллекции как информационного потока в ситуации смещения или наложения новых контекстов; самостоятельное существование музеальности как определенного качества культурного пространства, – позиции, заявленные подобным образом, заставляют задуматься об актуальном статусе музейных собраний, побуждают искать вариативные способы их репрезентации и фиксации в ценностном поле современной культуры.

Частично на поставленный вопрос отвечает Клер Бишоп в своей небольшой, но очень содержательной работе «Радикальная музеология» (2014), целью которой стала попытка обо-

значить конструктивные, основанные на социальном взаимодействии, модели развития музея (в данном случае – музея современного искусства) и кураторских практик с позиций пересборки наших представлений о современности. Модель музея и публичных практик показа, обозначенную в тексте Р. Краусс и распространенную на рубеже XX–XXI вв., К. Бишоп определяет как «презентистскую», сформированную преимущественно музейной архитектурой и дизайном. Динамика взаимодействия зрительского опыта, художественных произведений (арт-объектов) и экспозиционного пространства представляется здесь системой, которая усиливает переживание зрительского аффекта, наращивает масштаб выставочных проектов, стимулирует развитие «звездной архитектуры» музейных зданий, в которой «“современность” инсценируется на уровне образа»⁶. Зритель оказывается полностью захвачен потребностью «в кумулятивном, последовательном нарастании интенсивности впечатления, потребностью испытывать это впечатление снова и снова»⁷. В то же время и сами объекты показа, и практики их демонстрации, стремясь обрести значение и привлечь к себе внимание на фоне зрелищной «архитектурной оболочки [...] приобретают гигантские размеры, чтобы соперничать со своим окружением»⁸. Подобное нарастание эмотивности и зрелищности авторских и кураторских выставочных проектов, максимально сблизило их значение, содержание и организационные формы с современной индустрией кинопроизводства. Постепенно накапливается усталость, понимание симулятивности эффекта, производимого «презентистскими» выставками, все еще

⁴ Там же.

⁵ Краусс Р. Культурная логика позднекапиталистического музея // Художественный журнал. – 2021. – № 117. – С. 36.

⁶ Там же. С. 16.

⁷ Там же. С. 39.

⁸ Бишоп К. Радикальная музеология, или Так ли уж «современны» музеи современного искусства? – М.: Ад Маргинем Пресс, 2014. – С. 14.



Александра Николаевна БАЛАШ

| Репрезентация в перформативном музее |

необходимого современному обществу, но уже не исчерпывающего всех его потребностей. Эфемерность ответов и образов, представляемых большими выставочными проектами на конкретные вызовы современности, побуждает к поиску альтернативных и новых путей репрезентации, переносит центр внимания на те выставочные практики, которые обходятся «без блокбастеров» и могут иметь более конструктивное, локальное и созидательное значение.

Альтернативную модель музейного показа и музея Бишоп определяет как «непрезентистскую», соотнося ее формирование с началом нового столетия. Ее возникновение, как и становление «презентистской» модели, происходило в практиках показа современного искусства, но было связано не с пространственными (минимализм), а с временными формами (перформанс) и определяется свойственным перформативным искусствам динамическим переживанием телесности и межсубъектных взаимодействий. В этом контексте уменьшается (но, безусловно, не снимается) значение архитектуры и пространственного опыта; перформативные события могут возникать в любых, подчас неожиданных, музейных локациях, образовывать новые темпоральные, – реальные или нематериальные, – ассамбляжи. Интенсивно переживается здесь именно длительность события, завершённые, открытые или закольцованные формы его представления. Яркий пример «непрезентистской» формы – популярные в последнее десятилетие «танцевальные выставки»; первая попытка их концептуальной интерпретации также принадлежит К. Бишоп. Выставка как лаборатория, исследование, архив, документальный театр или реинакмент, – список только самых очевидных форм, которые если и не возникли в настоящее время, то обрели благодаря новым непрезентистским установкам

совершенно новый смысл и влияние. Последнее делает эти формы интересными для апроприации и имитации со стороны сохраняющих свою нишу, востребованность и коммерческую эффективность «презентистских» выставочных проектов.

Подвижные, гибридные, «непрезентистские» опыты перформативной репрезентации в музее интегрированы в общую ситуацию перформативного поворота, активно используют различные медиа и социальные практики, что открывает музей и его коллекции для широкого спектра экспериментальных взаимодействий с современностью. Опираясь на интерпретацию современности как разрыва и дисхронии, данное Дж. Агамбеном, и понимание современного искусства как асинхронии в текстах историка искусства и аналитика кураторских практик Терри Смита, Бишоп размышляет о потенциале перформативных форм показа как «анахронического действия, нацеленного на перезагрузку будущего посредством неожиданного появления значимого прошлого»⁹. Поэтому закономерно, что именно «музеи, обладающие историческими коллекциями, стали самым эффективным испытательным полигоном для “непрезентистской” мультитемпоральной современности»¹⁰.

В реалиях нашего времени данные слова звучат еще достаточно декларативно. Как отмечает К. Бишоп в другой работе, посвященной практикам комьюнити-арта и их вовлеченности в «создание нового социального и художественного опыта»: «эти изменения зачастую оказываются действеннее в качестве идеалов,

⁹ Бишоп К. Радикальная музеология, или Так ли уж «современны» музеи современного искусства? – М.: Ад Маргинем Пресс, 2014. – С. 25, 75.

¹⁰ Там же. С. 29.



Александра Николаевна БАЛАШ

| Репрезентация в перформативном музее |

чем в виде воплощенной реальности»¹¹. Однако, актуальные примеры музейных событий, их аналитика в музейных исследованиях убеждают в том, что «непрезентистская» тенденция получает все большее признание и распространение в связи с ее способностью гибко проникать в различные области музейных взаимодействий, по-новому воспринимать потенциал музейных коллекций и их диалог с современными сообществами: «вместо того чтобы думать о музейных коллекциях как о хранилищах сокровищ, их можно переосмыслить как общественные архивы»¹².

В обсуждении стратегий дальнейшего развития современной культуры, трансляции ее смыслов и ценностей в рамках перформативной «нерепрезентистской» модели все чаще упоминается понятие «ремедиация», которое пришло в творческие и гуманитарные области из исследований медиа. В одной из базовых для этой области книг, в работе Джея Дэвида Болтера и Ричарда Грусина «Ремедиация: понимание новых медиа» (1999), это понятие вводится для обозначения постоянно происходящего опосредования между новыми и предшествующими медиа. Представление о ремедиации позволяет раскрыть механизмы, посредством которых «цифровые медиа участвуют в наших собственных процессах культурного переопределения», а также показывают новую практику и новые медиа как закономерный этап в развитии мировой культуры: «новые цифровые медиа – это не внешние агенты, которые приходят, чтобы разрушить ничего не подозревающую культуру. Они возникают внутри культурных контекстов

и переделывают другие медиа [...]»¹³. Также была разработана концепция двойной ремедиации, подразумевающая, что новые медиа переживают встречную трансформацию в процессе перекодирования классических практик, и эта модель также важна и может быть транслирована в область репрезентации культурного наследия.

Существенно для понимания смысла и значения ремедиации то, что она трактуется как динамическая практика, обусловленная стремлением к достижению все большей аутентичности: «каждое медиа обещает реформировать своих предшественников, предлагая более непосредственный или аутентичный опыт, обещание реформы неизбежно приводит к осознанию нового медиа как медиа. Таким образом, непосредственность ведет к гипермедиации»¹⁴. Аутентичность вновь оказывается ключевой ценностью, теперь уже медиакультуры и порождаемых ею новых взаимодействий, в связи с чем Болтер и Грусин перефразируют заглавие ключевого для истории медиа текста В. Беньямина, предлагая свою версию: «произведение искусства в эпоху ремедиации» и, соответственно, «переопределение» важнейшего беньяминовского тезиса: «ремедиация не разрушает ауру произведения искусства, вместо этого она всегда переводит эту ауру в другую медийную форму»¹⁵. Таким образом обосновывается аутентичность, а не симулятивность ремедиации, что особенно важно в дискуссиях о возможности и легитимности представления различных форм культурного наследия, материального и нематериального, а также музейных коллекций в контексте современной культуры.

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

¹² Бишоп К. Радикальная музеология, или Так ли уж «современны» музеи современного искусства? – М.: Ад Маргинем Пресс, 2014. – С. 72.

¹³ Bolter, J.D., Grusin, R. (1999). Remediation: Understanding New Media. MIT Press. 14, 19.

¹⁴ Ibid. 19.

¹⁵ Ibid. 73, 75.



Александра Николаевна БАЛАШ

| Репрезентация в перформативном музее |

К тому же, «осознание медиа как медиа»¹⁶ в контексте музея ведет к значительному росту осведомленности зрителя в самих механизмах и формах репрезентации. Вместе с «насмотренностью», связанной с развитием визуальной культуры, зритель обретает уверенность и в своих поведенческих стратегиях, возможность вариативно реагировать на предлагаемые музейные ситуации и требовать большего как потребитель современного музейного дизайна, который также вовлекается в движение от непосредственности к гипермедиа в поисках все большей аутентичности музейного опыта.

Ремедиация по-разному проявляет свой культурный потенциал в различных научных дисциплинах, социальных практиках и в музейной деятельности. Исследования публичной памяти и связанные с ними музеи диссонантного наследия одни из первых интегрировали ремедиацию как эффективный инструмент для осмысления и представления механизмов трансляции и разрывов исторической памяти и ее взаимодействия с событиями современности. В этом контексте ремедиация трактуется как постоянно осуществляющаяся перезапись свидетельств о прошлом, их ретрансляция различными медиа культуры и технологий, перенос на различные носители и их репрезентация. Важным фактором здесь остается свойственное ремедиации стремление к аутентичности, поскольку каждое новое медиа в осуществлении политики публичной памяти мотивировано сохранением статуса свидетельства, поиском все более достоверной формы репрезентации события и более активного вовлечения зрителя в его переживание и осмысление¹⁷. Ремедиация как

стратегия активно способствует «перформативности памяти и культурной истории» и развитию «перформативной субъективности»¹⁸, что также позволяет осознавать и более внимательно обозначать этические границы, гарантирующие сохранение уважительного отношения к памяти жертв и сообществ, чьи свидетельства представляют музеи диссонантного наследия.

Возможно, более решительным и последовательным стало обращение к понятию ремедиации в культурной антропологии, где оно обрело дополнительные смыслы и концептуальное развитие в работах Пола Рабинова в связи с формированием антропологических подходов к изучению современности и разработкой концептуальных основ для междисциплинарных взаимодействий в рамках новых научных направлений. Идеи Рабинова были перенесены в музейную деятельность антропологом и междисциплинарным куратором Клементин Делисс, которая увидела в них возможность сближения антропологических исследований с кураторскими практиками, рассматривая музейные коллекции как объект для подобной коллаборации. Ремедиация воспринимается К. Делисс, прежде всего, в социокультурном контексте и интерпретируется как усовершенствование этнографического музея и музейной институции в целом. С этих позиций процесс ремедиации разделяется на два этапа: критика (диагностика) существующего состояния и принятие необходимости изменений; путь к желаемым улучшениям через «смену среды», в значительной степени через смену принципов взаимодействия между посетителями, музейными сотрудниками и «наблюдателями». В качестве последних

Mediation, Remediation, and the Dynamics of Cultural Memory. De Gruyter. 1–14.

¹⁸ Гароян Ч. Р. Перформативный музей //The Garage Journal: исследования в области искусства, музеев и культуры. – 2020. – № 1. – С. 30–31.

¹⁶ Ibid. 73.

¹⁷ Erll, A., Rigney, A. (2009). Introduction: Cultural Memory and its Dynamics. In A. Erll, A. Rigney (Ed.),



Александра Николаевна БАЛАШ

| Репрезентация в перформативном музее |

определяются приглашенные художники, писатели, деятели культуры, независимые исследователи, которые с позиций современной музеологии обретают статус «сообщества пользователей» и права попечительства по отношению к музейным коллекциям¹⁹. Используя идею П. Рабинова о том, что для осуществления ремедиации «нужно [...] высматривать пересечения и микропрактики [...] выдумывать практики производства знаний», К. Делисс отмечала, что «каждый приглашенный [...] гость видоизменял и по-новому формулировал наше понимание задач лаборатории»²⁰, в чем ярко проявляется пересечение антропологического и кураторского подходов. Таким образом, ремедиация приводит к переформатированию музейного опыта как «творческого опыта» и «творческого эксперимента, который обогащает опыт»²¹, что важно в контексте дискуссий о сущности музейного опыта и его интеграции в общий контекст современной культуры.

К. Делисс четко осознает перформативный характер той новой ситуации, на которую нацелены преобразования: «ремедиация этнографической коллекции означает рассмотрение ее как динамической и изменяющейся совокупности и, следовательно, как операционного поля»²². Для самого музея такая ситуация точнее всего может быть определена как вызов, поскольку принятие идеи ремедиации возможно только в случае принятия критики и готовности к взаимодействию в самых чувствительных его областях, а именно в курировании музейной

коллекции, в глубинной реализации права равного доступа к наследию, связанной с возможностью сокураторских практик и интенсивного вовлечения музейных артефактов в современные образовательные потоки. Возвращаясь к идеям Рабинова и данного им определения современных культурных институций как мест, «куда приходят работать с другими, проводить исследования, обучать других, учиться, задавать вопросы и оспаривать результаты и методы с некоторой серьезностью и волнением»²³, К. Делисс разрабатывает идею музея-университета. Эта модель дополняется концепцией музея как арт-резиденции и музея-лаборатории, которые в совокупности и представляют возможные формы ремедиации в современном музее, определяя его «непрезентистский» и перформативный характер.

В сущности, объективная необходимость ремедиации этнографических музеев связана с критикой колониализма, развитием постколониальных исследований и работой над деколонизацией культуры, которая обретает совершенно конкретный смысл по отношению к музейным коллекциям. Свой радикальный музеологический эксперимент, прежде всего и связанный с идеями деколонизации, К. Делисс осуществляла на посту директора Музея мировых культур Франкфурта-на-Майне в 2010–2015 гг. Позднее этот опыт был проанализирован и представлен в книге «Метаболический музей» (2020), концепция которой основывается на интеграции антропологических, музеологических и кураторских исследований. Характерно и название книги, которое уподобляет музей телу, организму, акцентирует внимание на тех реакциях и процессах, которые поддерживают его жизнедеятельность; в данном случае эти реакции обретают форму культурных

¹⁹ Ван Менш П., Мейер Ван-Менш Л. Новые тренды в музеологии. – М.: Перспектива, 2021. – С. 19.

²⁰ Делисс К. Метаболический музей. – М.: Музей современного искусства «Гараж», 2021. – С. 89.

²¹ Deliss, C., Keck, F. (2016). Remediation, and some problems post-ethnographic museums face, *Hau: Journal of Ethnographic Theory*, V. 6, 1. 397.

²² Ibid. 398.

²³ Ibid.



Александра Николаевна БАЛАШ

| Репрезентация в перформативном музее |

инициатив и творческих импульсов (что отлично от определения «живой музей», разрабатываемого в отечественной музеологии).

Ремедиация осуществляется здесь во многом при участии современных художников и писателей, связанных с теми культурами, артефакты которых представлены в музее. С позиций антрополога-куратора именно они стали легитимными представителями «сообществ создателей»²⁴, переосмысляя традиционные контексты и современный культурный потенциал некогда принадлежавших их культуре артефактов: «когда мы стали проводить в музее полевые исследования с участием художников и писателей, предметы, которые хранители не замечали уже много лет, вдруг вышли на свет: их стали трогать и постепенно включать в осмысленно-экспериментальный процесс ремедиации»²⁵. По отношению к коллекциям традиционных культур Делисс как антрополог усматривает в творческих практиках современных художников «возможность оглянуться назад на артефакты, которые потенциально могут поднять вопросы экологии и дизайна, актуальные сегодня»²⁶. Таким образом, современное искусство, выступая в качестве нового медиа, вовлеченного в ремедиацию, становится «новым способом исследования», а также «способствует зарождению концептуальной лиминальности, охватывающей широкий спектр способов репрезентации»²⁷. Последнее обстоятельство спо-

собствует все более активной интеграции современных арт-практик в различные по своей дисциплинарной принадлежности экспериментальные музейные проекты в качестве триггера остранных ситуаций, в которых и могут возникать новые смыслы. Следует особо подчеркнуть, что ремедиация принципиально отличается от практик апроприации артефактов прошлого, нивелируя их смыслов в собственном креативном проекте, распространенных в творческих и кураторских практиках XX в., а также в реляционном искусстве рубежа XX–XXI вв.

Арт-резиденции и лаборатории-мастерские, в которых создаются творческие проекты и развиваются новые практики дизайна, аудитории для дискуссий в формате «музей-университет», – все эти формы не находят себе определенного места в традиционной иерархии музейных пространств, требуют новой музейной архитектуры. «Нам нужен новый тип архитектуры, где [...] коллекции будут доступны для исследований»²⁸, – так формулирует эту задачу К. Делисс в интервью 2021 г., считая ее не реализованной в музейном строительстве, в том числе в проектах последнего времени. При этом данное утверждение справедливо не только для этнографических, но и для всех других музеев. Такая же новая архитектура нужна и междисциплинарным проектам в том случае, когда они представляются в музее, в частности для сайн-арта, который, выходя за пределы университетских выставочных площадок, оказывается в неадекватных ему «презентистских» музейных пространствах. Архитектура «метаболического музея» концептуально противоположна «презентистской» модели, развивается изнутри

²⁴ Ван Менш П., Мейер-ван Менш Л. Новые тренды в музеологии. – М.: Перспектива, 2021. – С. 19.

²⁵ Делисс К. Метаболический музей. – М.: Музей современного искусства «Гараж», 2021. – С. 29.

²⁶ Deliss, C. Exhibition and Empire: decolonizing museums requires a new “Metabolic” Architecture. <https://032c.com/exhibition-and-empire-curator-clementine-deliss-calls-for-a-decolonial-museum-architecture> (Retrieved January 25, 2022).

²⁷ Делисс К. Метаболический музей. – М.: Музей современного искусства «Гараж», 2021. – С. 25, 68.

²⁸ Deliss, C. Exhibition and Empire: decolonizing museums requires a new “Metabolic” Architecture. <https://032c.com/exhibition-and-empire-curator-clementine-deliss-calls-for-a-decolonial-museum-architecture> (Retrieved January 25, 2022).



Александра Николаевна БАЛАШ

| Репрезентация в перформативном музее |

наружу, следуя принципу «начинать с экспоната и идти вширь»²⁹, создавая новые альтернативные пространства, в которые для изучения и ремедиации могут временно перемещаться музейные коллекции. Последнее обстоятельство также ставит сложную задачу создания нового музейного оборудования, которое позволяло бы изучать артефакты с учетом требований их безопасности. При этом следует еще раз подчеркнуть, что архитектура – это не только здание, но также и ценностная архитектуроника музейного пространства, система отношений, которая предполагает динамичную смену экспертных позиций, способность независимых творческих и научных сообществ стать инициаторами процессов ремедиации в музее.

Таким образом, именно ремедиация может быть определена как ведущая форма репрезентации в перформативном музее, который выстраивает новую систему отношений, альтернативную «презентистской» парадигме, и уже сегодня существенно меняет культурный ландшафт. В области экспериментальной музеологии возникают концепции и практики, которые делают очень значимый поворот к идее динамического сохранения коллекций, не только их материальной основы, но и транслируемых смыслов, что вовлекает музеи в более активное обсуждение объективных и значимых проблем настоящего. «На более глубоком уровне музеи, художники и другие заинтересованные стороны в мире культуры могли бы помогать человечеству, создавая выставки, инсталляции и другие инициативы, направленные на то, чтобы помочь всем новыми глазами взглянуть на проблему климата. Нам надо привнести творчество в гуманитарную работу, и не только расширяя диапазон того, что восприни-

мается как реальное, но и того, что воспринимается как возможное»³⁰, – эта точка зрения, высказанная недавно одним из музеологов в дискуссии об участии музея в решении проблем климата и климатического неравенства, представляется необычайно конструктивной, точно обозначающей вектор развития музейных практик будущего.

Список литературы

- Casey, V. (2003). The Museum Effect: Gazing from object to performance in the contemporary cultural-history museum. Ecole du Louvre.
- Краусс Р. Культурная логика позднекапиталистического музея // Художественный журнал. – 2021. – № 117. – С. 34–47.
- Гройс Б. Когда живопись становится вещью // Художественный журнал. – 2021. – № 117. – С. 49–57.
- Бишоп К. Радикальная музеология, или Так ли уж «современны» музеи современного искусства? – М.: Ад Маргинем Пресс, 2014. – 96 с.
- Бишоп К. Искусственный ад. Партиципаторное искусство и политики зрительства. – М.: V-A-C press, 2018. – 528 с.
- Bolter, J.D., Grusin, R. (1999). Remediation: Understanding New Media. MIT Press.
- Erll, A., Rigney, A. (2009). Introduction: Cultural Memory and its Dynamics. In A. Erll, A. Rigney (Ed.), Mediation, Remediation, and the Dynamics of Cultural Memory. De Gruyter. 1–14.
- Гароян Ч. Р. Перформативный музей // The Garage Journal: исследования в области искусства, музеев и культуры. – 2020. – № 1. – С. 28–47. <https://doi.org/10.35074/GJ.2020.1.1.004>
- Ван Менш П., Мейер Ван-Менш Л. Новые тренды в музеологии. – М.: Перспектива, 2021. – 128 с.
- Делисс К. Метаболический музей. – М.: Музей современного искусства «Гараж», 2021. – 136 с.

²⁹ Делисс К. Метаболический музей. – М.: Музей современного искусства «Гараж», 2021. – С. 8.

³⁰ Suarez, P. (2016). Climate Risks, Art and Red Cross Action: Towards a Humanitarian Role for Museums? In Ecologising Museums. L'internationale Online. 118.



Александра Николаевна БАЛАШ

| Репрезентация в перформативном музее |

Deliss, C., Keck, F. (2016). Remediation, and some problems post-ethnographic museums face, *Hau: Journal of Ethnographic Theory*, V. 6, 1. 386–390.

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

<https://032c.com/exhibition-and-empire-curator-clementine-deliss-calls-for-a-decolonial-museum-architecture> (Accessed January 25, 2022).

Suarez, P. (2016). Climate Risks, Art and Red Cross Action: Towards a Humanitarian Role for Museums? In *Ecologising Museums*. *L’internationale Online*. 110–119.



Aleksandra N. BALASH

| The Representation in a Performative Museum |

Aleksandra N. BALASH

St. Petersburg State Institute of Culture
 Palace Embankment, 2, St. Petersburg, Russia, 191186
 Professor of the Department of Museology and Cultural Heritage
 Doctor in Cultural Studies, Associate Professor
 ORCID: 0000-0002-7947-0376
 E-mail: alexandrabalash@gmail.com

THE REPRESENTATION IN A PERFORMATIVE MUSEUM

The article discusses how the analysis of display in interdisciplinary studies of culture changes museum research on the problems of museum representation. It is shown that the analysis of the specifics of modern museum representation clarifies the understanding of the museum as a phenomenon of modern culture and its status as a social institution, its influence on the development of modern society. The model of a presentist/non-presentist museum (R. Krauss, K. Bishop) was chosen as a working hypothesis. This model emphasizes the functions of representation not only in relation to the politics of spectatorship, but also to museum collections. It also presents contemporary art as a media for the modernization of museum space and its temporality. This approach makes it possible to designate the value-based absence/presence of a museum collection in the practices of museum representation.

The non-presentist model is interpreted as a manifestation of performativity in the museum. In this case, remediation becomes the leading form of representation. Remediation as a translation and intensive interaction through new and experimental media has become one of the leading channels for the transmission

and preservation of information and cultural codes in the era of media culture. In museums, remediation practices are implemented mainly in interdisciplinary research and contemporary art projects. Remediation in relation to heritage and museum collections is opposed to the practices of appropriation that dominated art and curatorial practices of the 20th and early 21st centuries. Remediation in the museum is based on the desire for authenticity of individual or collective interaction with cultural artifacts and their meanings. Diversification of museum display practices is possible through the development of performative forms of representation. This position is confirmed by the analysis of the concept of the "metabolic museum" (C. Delisse), based on the principles of remediation and the new museum ethics in the display and accessibility of museum collections.

Key words: museum, museum collection, museum representation, criticism of representation, museum experience, remediation, authenticity, performative museum.

References

Casey, V. (2003). The Museum Effect: Gazing from object to performance in the contemporary cultural-history museum. *Ecole du Louvre*.

Krauss R. (2021). Kul'turnaya logika pozdnekapitalisticheskogo muzeya [The Cultural Logic of the Late Capitalist Museum], *Hudozhestvennyj Zhurnal*, 117. 34–47. (In Russian).

Grojs B. (2021). Kogda zhivopis' stanovitsya veshch'yu [When painting becomes a thing], *Hudozhestvennyj Zhurnal*, 117. 49–57. (In Russian).

Bishop C. (2014). Radikal'naya muzeologiya, ili Tak li uzh «sovremenny» muzei sovremennogo iskusstva? [Radical Museology, or, What's "Contemporary" in Museums of Contemporary Art?]. *Ad Marginem Press*, 2014. (In Russian).

Bishop C. (2018). *Iskusstvennyj ad. Participatornoe iskusstvo i politiki zritel'stva*. [Artificial Hells: Participatory Art and the Politics of Spectatorship]. *V-A-C press*, 2018. (In Russian).



Aleksandra N. BALASH

| The Representation in a Performative Museum |

Bolter, J.D., Grusin, R. (1999). *Remediation: Understanding New Media*. MIT Press.

Erl, A., Rigney, A. (2009). Introduction: Cultural Memory and its Dynamics. In A. Erl, A. Rigney (Ed.), *Mediation, Remediation, and the Dynamics of Cultural Memory*. De Gruyter. 1–14.

Garoian C.R. (2020). Performativnyj muzej [Performing the museum], *The Garage Journal: issledovaniya v oblasti iskusstva, muzeev i kul'tury*, 1. 28–47. (In Russian). <https://doi.org/10.35074/GJ.2020.1.1.004>

Van Mensh P., Meijer-Van Mensh L. (2021). *Novye trendy v muzeologii*. [New Trends in Museology]. Perspektiva, 2021. (In Russian).

Deliss C. (2021). *Metabolicheskij muzej*. [The Metabolic Museum]. Garage, 2021. (In Russian).

Deliss, C., Keck, F. (2016). Remediation, and some problems post-ethnographic museums face, *Hau: Journal of Ethnographic Theory*, V. 6, 1. 386–390.

Deliss, C. *Exhibition and Empire: decolonizing museums requires a new “Metabolic” Architecture*. <https://032c.com/exhibition-and-empire-curator-clementine-deliss-calls-for-a-decolonial-museum-architecture> (Retrieved January 25, 2022).

Suarez, P. (2016). *Climate Risks, Art and Red Cross Action: Towards a Humanitarian Role for Museums? In Ecologising Museums*. L’internationale books. 110–119.



Марина Валерьевна БИРЮКОВА, Антонина Александровна НИКОНОВА

| Искусство как идея и концепт: к проблеме прочтения кураторских проектов |

Марина Валерьевна БИРЮКОВА

Санкт-Петербургский государственный университет
199034, Россия, Санкт-Петербург, Университетская наб., В.О., д. 7-9
Доцент кафедры музейного дела и охраны памятников
Доктор культурологии, кандидат искусствоведения
ORCID: 0000-0003-1635-8077
E-mail: m.birjukova@spbu.ru

Антонина Александровна НИКОНОВА

Санкт-Петербургский государственный университет,
199034, Россия, Санкт-Петербург, Университетская наб., В.О., д. 7-9
Доцент, заместитель заведующего кафедрой музейного дела и охраны памятников
Кандидат философских наук
ORCID: 0000-0002-2235-5211
E-mail: a.nikonova@spbu.ru

ИСКУССТВО КАК ИДЕЯ И КОНЦЕПТ: К ПРОБЛЕМЕ ПРОЧТЕНИЯ КУРАТОРСКИХ ПРОЕКТОВ

В статье рассматривается проблематика концепта современного искусства, раскрываемого в контексте кураторского проекта, со времени зарождения практики кураторства в 1960-х годах и по настоящее время. Возможности оценить и проанализировать современное искусство посредством осмысления кураторского проекта приводят, как правило, к анализу текста, а не визуальной формы, которая со времен постмодернизма ассоциируется с «анти-формой», искусством «вне эстетики» или идеей вне художественной формы, как в концептуализме. Текст и связанные с ним категории – интертекстуальность, контекст, нарратив, дискурс, декодирование, все еще являются актуальными инструментами как теории искусства, до сих пор не изжившего своей логоцентричности, так и оценки кураторских проектов путем поиска знаковых символов, идей, контекста и мифологем. «Выставка как текст» или искусство как продукт современного диегезиса, а не мимесиса, выступает в качестве феномена современной культуры так же, как и несколько десятилетий назад, но с теми изменениями,

которые диктует переход корпуса арт-критики в сферу медиа и интернета. Рецепция в соцсетях лишь добавляет к основному тексту выставки дополнительные коннотации, а институциональное арт-сообщество теряет свои позиции, уступая место критика непрофессионалу. В то же время, кураторство все еще сосредоточено на опыте определения принадлежности контента выставок к искусству, что было актуальным в течение всего периода постмодернизма. Соответственно, исследователь анализирует не визуальную форму, а «идею» или «концепт» искусства, но замысел куратора дает больше возможностей для его понимания, чем попытки эстетического суждения, как это демонстрируют приведенные в статье примеры выставок Государственного Эрмитажа последних десятилетий: «Энтони Гормли. Во весь рост. Античная и современная скульптура» (2011), «Лс. 15, 11-32. Рембрандт. Посвящение. Александр Сокуров» (2020), «Чжан Хуань. В пепле истории» (2020).

Ключевые слова: кураторский проект, современное искусство, концепция куратора, теория искусства, идея искусства, музей, интертекстуальность, декодирование, диегезис.

Попытки формального, стилистического или эстетического анализа

кураторских проектов, как и представленного в них искусства постмодернизма (концептуализ-



Марина Валерьевна БИРЮКОВА, Антонина Александровна НИКОНОВА

| Искусство как идея и концепт: к проблеме прочтения кураторских проектов |

ма, поп-арта, лэнд-арта, акционизма и пр.), и позднейшего периода – представлялись затруднительными или несостоятельными практически со времени зарождения самого института кураторства, то есть с 1960–1970-х годов. В качестве альтернативных методов оценки и анализа contemporary art и его проектов предлагались как радикально необъективные, частные конструкции наподобие идеи личного «музея obsessions» Харальда Зеемана или его теории «искусства интенсивных намерений»¹, или релятивистские эксперименты постмодернистской эстетики, продуктом которой стало, например, понятие «де-артиста» или «расхудожествления» Т. Адорно в его «Эстетической теории», ставящей произведение искусства «как вещь» в ряду «других вещей»². Продолжая рассуждения Т. Адорно, А. Данто формулирует свое понимание состояния арт-практик по поводу искусства 1960-х гг.: «Художественные возможности – это всего лишь реализация и применение огромного философского вклада 1960-х годов в самопонимание искусства: что произведения искусства могут быть воображаемы или фактически произведены, что они выглядят точно так же, как простые реальные вещи, которые вообще не претендуют на статус искусства, поскольку последнее подразумевает, что вы не можете определить произведения искусства в терминах некоторых конкретных визуальных свойств, которые они могут иметь. Нет никаких априорных ограничений на то, как должны выглядеть произведения искусства, – они могут выглядеть, как угодно. Уже одно это положило конец модернистской программе, но оно должно было нанести ущерб центральному институту мира

¹Szeemann H. (1981). *Museum der Obsessionen von/ueber/zu/mit Harald Szeemann*. Berlin: Merve.

²Adorno T. W. (1970). *Ästhetische Theorie*. Frankfurt am Main: Suhrkamp.

искусства, а именно музею изящных искусств»³. Несмотря на констатацию «ущерба» в отношении культурных институций, наиболее обоснованной в связи с оценкой статуса искусства представлялась институциональная теория А. Данто и Дж. Дики, предоставляющая право «арт-миру» в лице музеев, крупных специалистов и критиков судить и оценивать качество искусства⁴. Но, как видно из вышеприведенной цитаты одного из авторов институциональной теории, эта теория также не избежала определенной двусмысленности и имеет существенную уязвимость в части доверия к любому критическому высказыванию и оценочному суждению в эпоху относительности смыслов. В то же время, кураторская практика показывает, что в контексте удачного кураторского проекта уже происходит некоторое осмысление и оценка показанного искусства. Соответственно, анализируя кураторский проект, мы сможем подвергнуть более объективной критике и само современное искусство, а не только его понятие, что предлагает, как основной объект рефлексии по поводу искусства, например, Т. де Дюв⁵.

Возможно, наши попытки проанализировать искусство посредством осмысления кураторского проекта приведут нас, в конечном итоге, к анализу некоего текста, а не визуальной формы, как в классическом искусстве, но это уже издержки философии постмодернизма, которые, несмотря на определенную усталость теории искусства от инструментов постмодер-

³Danto A., Goehr L. (1997). *After the end of art: Contemporary Art and the Pale of History*. Princeton, NJ: Princeton University Press. 15.

⁴Danto A. (1964). *The Artworld // The Journal of Philosophy*. 61, 19. 571–584; Dickie G. (1974). *Art and the Aesthetic: An Institutional Analysis*. Ithaca: NY: Cornell UP.

⁵Duval de T. (1988). *Au nom de l'art: pour une archéologie de la modernité*. Paris: Ed. de Minuit.



Марина Валерьевна БИРЮКОВА, Антонина Александровна НИКОНОВА

| Искусство как идея и концепт: к проблеме прочтения кураторских проектов |

низма и позднейшие изменения культурной парадигмы, пока не удастся изжить. Текст и связанные с ним категории будут являться базисом наших рассуждений по поводу искусства, давно не обладающего «сильной» формой. Возможность оценки кураторских проектов путем поиска знаковых символов, идей, контекстов и мифологем применяется в теории искусства не менее продуктивно, чем в филологии⁶. «Выставка как текст» или искусство как продукт современного диегезиса, а не мимесиса⁷, уже не удивляет, а воспринимается вполне обычно, с некоторым привычным ощущением усталости от логоцентричности новейших арт-практик. Акция художника Стэнли Брауна, который объявил магазины обуви в Амстердаме выставкой своих произведений в 1960 году, воспринималась неожиданно, агрессивно, разрушительно для искусства, шокировал зрителей и перформанс Йозефа Бойса «Как объяснить картины мертвому зайцу» в галерее Шмела в Дюссельдорфе в 1965 году, а проект, например, Екатерины Деготь и Юрия Альберта «Что этим хотел сказать художник?» в 2013–2014 гг. в Московском музее современного искусства, где комментарий и контекст как бы стерли впечатление об арт-объектах, поскольку на открытии выставки был показан только этикетаж, который со временем замещали соответствующие работы художников, – уже воспринимается как рутинная арт-практика.



Илл. 1. Фасад Ка' Корнер делла Реджина во время выставки «Когда отношения становятся формой Берн 1969/Венеция 2013», организованной Фондацией Прада. Фото: Жан-Пьер Дальбера ([Jean-Pierre Dalbéra](#)) (Wikimedia Commons)

Подражательность, симулятивность, цитатность, замещение, изъятие и другие знаковые качества постмодернизма, связанные с категорией текста, становятся с 1970-х годов основой популярных приемов не только в искусстве, но и в выставочных стратегиях как кураторов-патриархов – Виллема Сандберга, Харальда Зеemann, Каспера Кёнига, Джермано Челанта, Ханса Ульриха Обриста, Роберта Сторра, так и музейных кураторов наших дней, для которых контекстуальные, мифологические, нарративные, медийные, символические, коммуникативные, интерактивные составляющие проекта становятся обычной практикой. К примеру, выставка 2011 года «Энтони Гормли. Во весь рост. Античная и современная скульптура» (Государственный Эрмитаж, кураторы Д. Ю. Озерков и А. А. Трофимова) показала, как статуи в античных залах Эрмитажа могут служить поводом для странных аллюзий в современной скульптуре в проекте, безусловно имеющем пародийную, смеховую составляющую. К числу проектов, отличающихся логичной кураторской кон-

⁶Hatt M., Klonk C. (2006). *Art History: A critical introduction to its methods*. Manchester: Manchester University Press.

⁷Biryukova, M., Dolák, J. (2020). *Qualities of Diegesis in Conceptual Curatorial Projects*. // *Journal of Science and Technology of the Arts*. 12, 3. 116–128.



Марина Валерьевна БИРЮКОВА, Антонина Александровна НИКОНОВА

| Искусство как идея и концепт: к проблеме прочтения кураторских проектов |

цепцией относится как хрестоматийная выставка «Когда отношения становятся формой» Харальда Зеемана в 1969 году (римейк этой выставки состоялся в 2013 году в Венеции), и выставка 1970 года «Информация» в Музее современного искусства (МоМА) в Нью-Йорке куратора Кинастона Макшайна, так и выставка «Конец игры: референция и симуляция в современной живописи и скульптуре» 1986 года с участием Джеффа Кунса в Институте современного искусства в Бостоне, и проект «Бесформие» в Центре Помпиду, Париж в 1996 года кураторов Р. Краусс и И. А. Буа, и многие другие.

Концептуальность проекта не зависит от его масштаба. Это может быть и «большой проект» крупной выставочной институции – Венецианской биеннале, «Документы» или «Манифесты», сочетающий множество различных событий и художественных медиа, и камерный проект наподобие выставки того же Харальда Зеемана «Дедушка – такой же первооткрыватель, как мы» 1974 года, в которой, в рамках общей концепции «жертв ради красоты» было представлено «наследие» его деда-парикмахера.

К методике символично-контекстуального анализа кураторских проектов

Используя возможность оценить кураторские проекты с точки зрения их связи с глобальными мифологемами своего времени, мы неизбежно должны формулировать некие общие темы. Например, в 2013 году ряд проектов демонстрировал, казалось бы, различные по интенциям суждения, в то же время оставаясь в русле актуальных для этого периода глобальных тем. К примеру, 55-я Венецианская Биеннале под общей темой «Энциклопедический дворец» куратора Массимилиано Джони. На этой биеннале знаковым стал проект китайского художника Ай Вэйвэя «S.A.C.R.E.D.» («Священ-

ный») в церкви Святого Антония в Венеции. Созданный по воспоминаниям о тюремном заключении автора, проект демонстрировал шесть боксов с имитацией тюремных помещений: «Ужин», «Обвинители», «Туалет», «Ритуал», «Энтропия», «Сомнение». В этом же году состоялась Пятая Московская биеннале современного искусства. Комиссаром был Иосиф Бакштейн, куратором – Катрин де Зегер. Темой биеннале стало мотто «Больше света», а «ассоциированным мыслителем» – М. М. Бахтин. Среди художников были Джон Балдессари, Илья и Эмилия Кабаковы, Андрей Ройтер. В 2013 году состоялся и проект *Бэнкси «Лучше снаружи, чем внутри», представляющий уличное искусство на улицах Нью-Йорка: работы художника-граффитиста* неожиданно появлялись в разных местах города, масштабный проект включал перформансы и инсталляции.

21



Илл. 2. 9-я инсталляция Бэнкси в проекте «Лучше снаружи, чем внутри», 2013. Фото: Скотт Линч (Scott Lynch) (Wikimedia Commons)

Размышляя над тем, что может объединять эти разнородные проекты в нашем восприятии, мы можем прийти к выводу, что основными «болевыми точками» нашего внимания в 2013 году были ощущение свободы высказыва-



Марина Валерьевна БИРЮКОВА, Антонина Александровна НИКОНОВА

| Искусство как идея и концепт: к проблеме прочтения кураторских проектов |

ния и суждения, предопределенное развитием интернета, – и связанное с ним предчувствие неких неизбежных ограничений, некоей реакции, которая и последовала затем с масштабным развитием осуждения и ответственности за высказывания в сети. Отсюда – преследующий образ тюрьмы, не фантастический, как у Дж. Б. Пиранини в «Темницах», но ощущение внутренней тюрьмы как неизбежного наказания за свободумыслие, поистине интернациональное, не связанное с принадлежностью к стране или континенту. Не случайно, что знаковый проект появился в рамках интернациональной институции Венецианской биеннале. Московская биеннале в своей концепции деликатно намекала на пародийную сущность современной медийной культуры, апелляция к М. М. Бахтину подчеркивала амбивалентность современного мира медиа, где рядом с «героями» всегда подразумеваются их «пародийные двойники», а одно и то же событие может представляться как благом, так и катастрофой. Проект Бэнкси с его отрицанием признанного, «правового» авторства также говорил зрителю об отсутствии смысла в привязке высказывания к автору в эпоху культуры соцсетей. В целом, лейтмотивом первых десятилетий XX века стал интерес к проблематике медиа и идеологии, идеям телесных и идейных метаморфоз. Пафос непредсказуемости находит отражение в опубликованном в 2007 году тексте Н. Н. Талеба «Черный лебедь»⁸. «Черный лебедь» – непредвиденное и, казалось бы, нелогичное событие, катализатор, как правило, негативный и трагический, исторического развития. Мы, по мнению Талеба, видим некие законы в хаосе, но абсолютно не ожидаем появления «черных лебедей». Философия культуры, с начала «нулевых», демонстрирует усталость от

постмодернизма и пробует генерировать новые онтологические и культурные парадигмы. Но каковы их критерии в современной культурной ситуации? В части искусства, очевидно, что его исследователь анализирует не визуальную форму, а «идею» или «концепт»⁹. С. Ричмонд полагает, что «Идея эстетической интерпретации не кажется подходящей, так как эстетика имеет по преимуществу отношение к вкусу, а не к концепту. Понимание включает интерпретацию, в том числе интерпретацию иконографического смысла произведения и интерпретацию правил композиции, но понимание есть еще более сложный концепт, так как содержит эстетические позиции, а, следовательно, чувство, суждение, воображение и чувствительность»¹⁰. Концепция куратора дает больше возможностей для оценки искусства, чем попытки эстетического суждения. Джозеф Кошут в эссе «Искусство после философии» пишет: «Необходимо отделить эстетику от искусства, так как эстетика имеет дело с суждениями по поводу восприятия мира в целом. В прошлом одной из двух ипостасей функции искусства являлась его ценность в качестве декоративного. Так что любой раздел философии, имеющий дело с «красотой», и, таким образом, со вкусом, был неизбежно связан с обсуждением искусства. Из этой «привычки» выросло убеждение, что существует концептуальная связь между искусством и эстетикой, что является неверным»¹¹. По Кошуту, искусство имеет дело с «над-материальным» состоянием вещей. Позднее аналогичную теорию в рамках «искусства вне эстетики» предложил Ален Ба-

⁸Taleb N. (2007). Black Swans and the Domains of Statistics // The American Statistician. 61, 3. 189–200.

⁹Goldie P., Schellekens E. (2007). Philosophy and Conceptual Art. Oxford: Oxford University Press.

¹⁰Richmond S. (2009). Art's Educational Value // The Journal of Aesthetic Education. 43, 1. 97.

¹¹Kosuth J. (1993). Art After Philosophy and After. Collected Writings 1966-1990. Cambridge, Massachusetts: MIT press. 14.



Марина Валерьевна БИРЮКОВА, Антонина Александровна НИКОНОВА

| Искусство как идея и концепт: к проблеме прочтения кураторских проектов |

дью, обозначив ее как «инэстетику» в книге «Малое руководство по инэстетике». Бадью акцентирует связь между искусством и философией, констатируя важность символично-аллегорической функции искусства. Искусство создаёт истины, но они отличны от истин, сгенерированных в иных сферах, например, в науке. Бадью пишет: «Под инэстетикой я понимаю такое отношение философии к искусству, когда искусство само по себе является производителем истин, и философия никоим образом не стремится сделать из него свой объект. В отличие от спекуляций эстетики, инэстетика описывает строго философские эффекты, производимые независимым существованием произведений искусства»¹². Соответственно, искусство и есть философия, или идея, но «другая» философия. А концепция куратора уже может рассматриваться как философская идея. Размежевание искусства и эстетики не избавляет его от потребности в интерпретации в контексте истории или философии, свойственной еще искусству модернизма, и этой потребности отвечает концепция куратора. В то время как эстетическая оценка направлена на восприятие визуального, аналитика куратора и критика призвана интерпретировать смысл, символику, мифологию проекта, что способствует пониманию зрителем идеи проекта в целом, как подтверждают новейшие исследования в области теории искусства¹³. П. Гилен полагает, что «Хорошая

идея, в области современного искусства, – это по-прежнему новая идея. Это также означает, что она аутентична и что она защищена и создана с необходимой решимостью. Более того, новая идея хороша только в том случае, если ее можно сопоставить с историей, и такая художественная институция как классический музей может использовать это качество. Однако в современном сетевом мире, охваченном независимым кураторством, вместо этого акцент делается на соответствующей идее. Верность изначально аутентичной концепции может быть скоропалительно истолкована как негибкость и отсутствие открытости. Другими словами, подлинной идее не хватает бесконечной изменчивости и адаптивности, требуемой в сетях, которые всегда нестабильны»¹⁴. Комплексный символично-контекстуальный анализ кураторских концепций опирается именно на выявление аутентичной идеи проекта, отсекая некие лишние, «мусорные» коннотации, неизбежные, как говорится в вышеприведенной цитате, в бесконечной интерпретации в сетях. Другими словами, это метод анализа визуализированной философской концепции. В этом случае, оценка и интерпретация проекта осуществляется посредством расшифровки идеи, контекста, символики и мифа выставки. Первоочередной критерий здесь – символическая сущность концепции. Здесь мы опираемся на рассуждения О. Шпенглера и Э. Кассирера о символических формах в культуре¹⁵. Специфику символического сознания рассматривали Й. Хейзинга в «Осени средневековья»¹⁶, К. Г. Юнг¹⁷, Ю. М. Лотман¹⁸. В

¹²Badiou A. (2005). *Handbook of Inaesthetics*. Stanford: Stanford University Press. 3.

¹³Osborne P. (2013). *Anywhere or not at all: Philosophy of contemporary art*. London: Verso; Osborne P. (2004). *Art beyond aesthetics: philosophical criticism, art history and contemporary art* // *Art History*. 27, 4. 651–670; Freedman K. (2003). *Teaching visual culture: Curriculum, aesthetics, and the social life of art*. New-York: Teachers College Press; Danto A. (2003). *The abuse of beauty: Aesthetics and the concept of art*. London: Open Court Publishing.

¹⁴Gielen P. (2009). *The Biennial: A Post-Institution for Immaterial Labour* // *Open. Cahier on Art and the Public Domain*. 16. 9.

¹⁵Кассирер, Э. (2002). *Философия символических форм*. М., СПб: Университетская книга.

¹⁶Хейзинга Й. (2007). *Осень средневековья*. М.: Библиотека истории культуры.



Марина Валерьевна БИРЮКОВА, Антонина Александровна НИКОНОВА

| Искусство как идея и концепт: к проблеме прочтения кураторских проектов |

постмодернизме символ переживает метаморфозы, свойственные в целом и искусству, и тексту: подвергается деконструкции, происходит замена символа симулякротом, процессы замещения, вычеркивания, тиражирования¹⁹. Это происходит и в кураторской практике, например, выставка «Хранитель» в Новом музее Нью-Йорка в 2016 году, казалось бы, посвященная серьезной теме музейного хранения, стала демонстрацией псевдо-музейных коллекций мисек Тедди, фотографий на документы, «ненужных вещей»: совершилась подмена процесса «формирования фондов музея» демонстрацией коллекций бессмысленных предметов в духе собраний безумных коллекционеров в «Бамбочаде» и «Гарпагониаде» К. Вагинова.

Второй характерный аспект символическо-контекстуального анализа кураторских концепций связан с особенностями текста, контекста, дискурса, интертекстуальности, интерпретаций и коннотаций, вложенных куратором в основу его идеи. Мы можем применять здесь семиотические категории, так как суть данного аспекта – не столько в классификации тем или идей, сколько в расшифровке контекста выставки как комплекса смыслов и нарративов (философских, культурных, социальных, медийных), которые связаны с тематикой проекта. Слово «расшифровка» здесь вполне можно заменить термином «декодирование», как обозначение коммуникационного процесса, связанного с созданием и восприятием искусства как некоего сообщения.

¹⁷Юнг К.Г. (2006). Человек и его символы. М.: Медков С.Б.

¹⁸Лотман Ю.М. (1997). Между эмблемой и символом // Лотмановский сборник. – М.: Изд-во РГТУ. 2. – С. 416–423.

¹⁹Бодрийяр Ж. (2000). Символический обмен и смерть. М.: Добросвет; Делез Ж. (1998). Логика смысла. М.: Раритет; Делез Ж. (1998). Различие и повторение. СПб: Петрополис; Деррида Ж. (2000). О грамматологии. М.: Ad Marginem.

Термин был детерминирован С. Холлом в применении к телевидению²⁰, а по мнению А. Моля, в процессе восприятия произведения искусства происходит его декодирование, которое «снимает» или не «снимает» код в зависимости от позиции и компетенции зрителя²¹. Язык произведения и язык выставки зависят от культурной среды художника и куратора. Но восприятие современного искусства часто принимает самые неожиданные для автора формы, а иногда сам автор рассчитывает на скандальный отклик, используя определенные свойства аудитории, как это происходило, например, на акциях венских акционистов, которые в наше время были бы под запретом хотя бы из соображений защиты животных от жестокого обращения. Возвращаясь к кураторству, создание в проекте новой информации в ответ на рецепцию публики, иными словами, вторичное кодирование и декодирование, является популярным приемом для современных интерактивных выставок.

Интерпретация искусства в кураторском проекте

В предисловии к книге «После конца искусства» Артур Данто констатирует «живое ощущение того, что в продуктивных условиях изобразительного искусства произошел какой-то важный исторический сдвиг, даже если внешне институциональные комплексы мира искусства-галереи, художественные школы, периодические издания, музеи, критический истеблишмент, кураторство казались относительно стабильными»²². Концептуальная основа вы-

²⁰Hall S. (1973). Encoding/Decoding // Culture, Media, Language: Working Papers in Cultural Studies. London: Hutchinson. 128-138.

²¹Моль А. (1973). Социодинамика культуры. М.: Прогресс.

²²Danto A., Goehr L. (1997). After the end of art: Contemporary Art and the Pale of History. Princeton,



Марина Валерьевна БИРЮКОВА, Антонина Александровна НИКОНОВА

| Искусство как идея и концепт: к проблеме прочтения кураторских проектов |

ставочных проектов и их критической оценки стала сама по себе содержанием и смыслом выставки, вне зависимости не только от «критического истеблишмента», критериев визуальной формы или внешнего впечатления, но и зачастую вне того содержания, которое вкладывал в проект художник или куратор. Те интертекстуальные связи, которые присоединяют смысл и идею проекта к внешнему дискурсу – медийному, политическому, идеологическому, социальному, экономическому, становились сильнее и доминировали над «личными нарративами» создателей проекта. В текущую эпоху медиа и интернета эта тенденция становится все более отчетливой, и для «расшифровки» смысла кураторского проекта необходимым становится умение анализировать все разнообразие текстов и контекстов, возникающих при его восприятии. Термин «интертекстуальность» был введен в 1967 теоретиком постструктурализма Юлией Кристевой, которая, опираясь на идею М. М. Бахтина о «диалоге между текстами»²³, предложила дефиницию общего свойства текстов, выражающегося в наличии между ними связей, благодаря которым тексты или их части могут явно или неявно ссылаться друг на друга²⁴. В XX веке искусство, как и семиотические конструкции, становятся в значительной степени «интертекстуальными». Интертекстуальность свойственна всем текстам, основанным на знаковых системах, а интертекстуальные связи могут существовать между произведениями литературы, изобразительного искусства, архитек-

туры, музыки, театра, кинематографа, что особенно важно в художественной практике постмодернизма, для которого характерна цитатность. Ж. Деррида, рассуждая о теории знака, ставит под сомнение понятия структурных частей произведения²⁵, что ведет и к нарастанию внешних связей, систем «перевернутых» или «замещенных» смыслов, смешивания контекстов и их комбинаций, многоступенчатой цитатности, перманентного соотнесения текста с другими текстами в различных видах как словесного творчества, так и искусства. Концепции выставок отражают интерес кураторов к актуальным в современной культуре темам медиа, идеологии, компьютерного интеллекта. Куратор обращается к зрителю, как к ценителю искусства, имеющему с ним общий культурный базис, как это было заявлено, например, на 50-й Венецианской биеннале «Мечты и конфликты. Диктатура зрителя» с антиглобалистским подтекстом и декларацией независимости от арт-истеблишмента и медиа. П. Гилен задается вопросом по поводу деятельности независимого куратора: «И все же, что куратор может предложить локации, на которой он или она ненадолго останавливается? Или, наоборот, почему этот конкретный куратор занимается своим «проектом» в этом конкретном месте мира? Связано ли это с его или ее организационными способностями? Или речь идет просто о славе и имени? Эти вещи, вероятно, играют определенную роль, но суть дела еще более эфемерна и в то же время более рискованна. Те, кто делает покупки на рынке кураторов и делает это добросовестно, следовательно, без скрытых экономических или политических мотивов, в конце концов, в первую очередь ищут хорошую и под-

NJ: Princeton University Press. 4.

²³Бахтин М. (1975). Проблемы содержания, материала и формы в словесном художественном творчестве // Бахтин М. Вопросы литературы и эстетики. М.: Художественная литература.

²⁴Кристева Ю. (2000). Бахтин, слово, диалог и роман//Французская семиотика: От структурализма к постструктурализму. – М.: Прогресс. С. 427–457.

²⁵Деррида Ж. (2000). О грамматологии. М.: Ad Marginem.



Марина Валерьевна БИРЮКОВА, Антонина Александровна НИКОНОВА

| Искусство как идея и концепт: к проблеме прочтения кураторских проектов |

ходящую идею»²⁶. Теоретики кураторства констатируют значение идеи выставочного проекта для понимания современного искусства, по преимуществу сложного для восприятия²⁷. По мнению П. О'Нила, «Выставки (особенно групповые выставки, фестивали, временные выставки и масштабные международные выставки) являются сейчас основным медиумом для трансляции, восприятия и историзации современного искусства»²⁸. Такова, например, «Манифеста10», основной площадкой которой стал Эрмитаж.

В связи с этим целесообразно рассмотреть специфику выставочных музейных проектов, предполагающих обращение к публике с некой актуальной, по мнению кураторов, идеей.

Проанализируем с точки зрения символично-контекстуальных связей выставку, или, скорее, масштабную мультимедийную инсталляцию, открытую в 2020 в Главном Штабе Эрмитажа, основным автором которой является режиссер Александр Сокуров: «Лс. 15, 11-32. Рембрандт. Посвящение. Александр Сокуров». Этот проект в Эрмитаже, с некоторыми изменениями и дополнениями, был повторением экспозиции, показанной в российском павильоне на 58-й Венецианской биеннале 2019 года, центральной темой которой стала история блудного сына, а центральным визуальным образом – эрмитажный «Блудный сын» Рембрандта ван Рейна, ставший источником многочисленных пара-



Илл. 3. Проект Катарины Фритч «Дама с собакой» на «Манифесте 10», Гос. Эрмитаж, 2014. Фото: sergejf (Wikimedia Commons)

фраз в трактовке современных художников и различных художественных медиа. Автор проекта А. Сокуров, а также петербургские скульпторы Е. Пильникова и В. Бродарский, художники А. Перепёлкин и Е. Жукова раскрывают библейскую историю о блудном сыне в контексте тесно связанной с современными реалиями трактовки роли сына как солдата, возвращающегося с войны. Сопровождающие экспозицию видеосюжеты посвящены вечной тематике «ужасов войны», которые в современном мире, в отличие от аналогичных бедствий времен Жака Калло или Франсиско Гойи, нагружают вооб-

²⁶Gielen P. (2009). The Biennial: A Post-Institution for Immaterial Labour // Open. Cahier on Art and the Public Domain. 16. 3.

²⁷Parsons M. (2002). Aesthetic experience and the construction of meanings // Journal of Aesthetic Education. 36, 2. 24–39; Balme C., Wagner M. (2004). Beyond Aesthetics: Performance, Media, and Cultural Studies. Trier: WVT, 2004.

²⁸O'Neill P. (2007). The Curatorial Turn: from Practice to Discourse // Issues in Curating Contemporary Art and Performance. 15.

Марина Валерьевна БИРЮКОВА, Антонина Александровна НИКОНОВА

| Искусство как идея и концепт: к проблеме прочтения кураторских проектов |

ражение зрителя дополнительными страшными подробностями – реки крови, казнь пленных террористами, новое оружие массового поражения. К двум знаковым символическим лейтмотивам – война и возвращение блудного сына, присоединяются дополнительные коннотации или нарративы, связанные с личной трактовкой данного сюжета Александром Сокуровым. Возвращение блудного сына не отмечено интенцией к покаянию, сын не свободен от бремени и атмосферы военных преступлений и катастроф, он сам как бы несет их принимающему (может быть, уже не Господу, а зрителю), и роль блудного сына, познавшего бедствия войны, представляется авторам проекта опасной, провокативной и разрушительной – по отношению к тем, кто готов воспринять его месседж. В отличие от блудного сына на полотне Рембрандта, блудный сын в проекте «оборачивается», и мы видим его лицо. Парадоксальным образом, мультимедийная выставка в своем основном сообщении (как визуальном, так и контекстуальном) будит ассоциацию с другим произведением Рембрандта – «Жертвоприношением Авраама», одна из версий которого находится в Эрмитаже. Там Авраам, которого Господь в последний момент «избавил» от нечеловеческого испытания, жертвенного убийства любимого сына, смотрит на ангела, принесшего эту благую весть, – но не с радостью, и даже не с облегчением, а с непониманием и почти с ненавистью. Он, как кажется, не может и не хочет понять, зачем Господь избавил его от такой жертвы, если вначале повелел ее совершить, – неужели это было столь неважно, столь не нужно Господу? С такой же по интенсивности «заменой» смысла мы сталкиваемся и в проекте А. Сокурова, посвященного блудному сыну: вместо покаяния – желание выместить свои страдания на тех, кто примет его обратно, причинить

боль, поделиться своим страхом и заставить его испытать. Не случайно в продолжении выставочного нарратива – показ непосредственно встречи отца с сыном, после которой между ними возникает драка (скульптура «Схватка» Екатерины Пильниковой). Разрушительные интенции сына направлены если не против Господа (как роль отца трактуется в евангельской притче), то против родителя, как сущности, как фигуры мира и прошлого, тем более, что в другой скульптуре отец в ужасе смотрит на экран с жутким военным сюжетом. Блудный сын – не просто иной, он антагонист отца. Блудный сын – априори антигерой, но, в контексте истории А. Сокурова, он вряд ли найдет прощение и будет милосердно принят отцом, в отличие от дарящего надежду на освобождение от страданий после смерти «Блудного сына» Рембрандта. В концепции эрмитажного проекта, как и в предыдущем проекте в рамках биеннале, можно выделить четыре основные символические фигуры: музей, старые мастера (особенно Рембрандт), Евангелие от Луки, ужасы современности. Связь этих идей или символических фигур осуществляется посредством магистральной темы блудного сына: от евангельской притчи до «Блудного сына» Рембрандта и к ужасам и войнам наших дней.

Рассмотрим в качестве объекта интертекстуального анализа другой эрмитажный проект – выставку известного китайского художника «Чжан Хуань. В пепле истории» в 2020 году в Николаевском зале Зимнего дворца, кураторы Дмитрий Озерков, Анастасия Веялко, У Хун. Очевидно из названия, что «пепел» – основная символическая фигура этого проекта. Материалом многих работ Чжан Хуань является пепел от благовоний из буддийских храмов, в свое время бывший материалом для известных перформансов Чжан Хуаня в Америке, но не только



Марина Валерьевна БИРЮКОВА, Антонина Александровна НИКОНОВА

| Искусство как идея и концепт: к проблеме прочтения кураторских проектов |

в этом проявляется знаковая сущность этой субстанции. Если сосредоточиться на смысле одной из ключевых на выставке работ – огромного, длиной более 37 метров, группового портрета членов компартии КНР под названием «Большая пепельная партия», выполненного в этой технике, – становится явной квазисакральная сущность партийного института Китая, но, в то же время, и легкий, по-китайски элегантный намек на его брэнность, как и брэнность всего сущего. Парадная сторона столь замысловато изображенного корпуса власти подчеркнута помещением произведения на стене Николаевского зала, парадного зала Зимнего дворца. Вторая символическая фигура выставочного проекта – музей, поскольку многие работы на выставке явились продуктом переработки впечатлений художника от эрмитажных произведений, часть из них сделана в технике, совмещающей фотоизображение и резьбу по дереву. Тема сакральности власти, музея, традиции объединяет в проекте художника различные и по духу, и по времени, и по визуальному впечатлению явления. Во дворе Зимнего дворца, как своеобразный символический итог проекта, была выставлена семитонная скульптура «Эрмитажный Будда» из больших кусков меди. Предполагалось, что со временем медь покроется зеленой патиной и будет соответствовать окраске Зимнего дворца. Еще одна символическая тема проекта – двери или «Двери памяти». Для Эрмитажа Чжан Хуань сделал серию произведений, которые носят название «Мой Зимний дворец». Художник использует старинные двери китайских домов, многие из которых выполнены в традиционной ремесленной технике. Несомненно, тема «дверей» имеет отношение как к традиции, так и к проблеме перехода, в особенности перехода от прошлого к современности. Можно сравнить проект китайского ху-

дожника, например, с проектом выставки «Врата и двери», прошедшей в Государственном Русском музее в 2011 году. Выставка показала пути разнообразной интерпретации символики врат и дверей – одного из знаковых символов культуры и в России, – от сакрализации символики врат в древнерусском искусстве до метаморфоз этого образа в современном искусстве, в творчестве И. Кабакова, О. Кулика, С. Бугаева (Африки) и других представителей новейших течений. Как в этом проекте, так и в проекте Чжан Хуаня, современные объекты искусства, помещенные в контекст традиции, обозначают переход, разрушение преград между современностью и прошлым. В таком сопоставлении – значительное преимущество тематических выставок или проектов, объединенных общим мотивом, символом или идеей, если говорить о внятности кураторской концепции. Проекты, сосредоточенные на одном символическом образе (в данном случае – врата, двери), как правило, доступны для восприятия, их визуальный ряд логичен, выстроена некая иерархия, осознание которой важно как для отечественного менталитета, так и для китайского культурного сознания, несмотря на долгое интернациональное увлечение постмодернистской философией. Основные символические темы Чжан Хуаня: двери, пепел, изоляция (что относится к переживанию локдауна из-за пандемии в Китае), старые мастера, музей, политика, память. Эрмитаж предоставил художнику исторические фотографии, которые он использовал для своих работ: на одной XVIII съезд ЦК КПСС 1939 года, на второй – XX съезд в 1956 году. Первая фотография имела следы грубой ретуши, – лица дискредитированных в эпоху репрессий были заштрихованы. На соответствующей двери Чжан Хуань также использовал такой «прием», который можно назвать «замещением» или



Марина Валерьевна БИРЮКОВА, Антонина Александровна НИКОНОВА

| Искусство как идея и концепт: к проблеме прочтения кураторских проектов |

«вычеркиванием», что демонстрирует доступность интерпретации арт-проекта в категориях текста.

Заключение

Начиная с 1960-х годов, противоречивая суть художественной парадигмы в части трудности различения искусства и неискусства, вела кураторов к тому, чтобы не только не скрывать, но всячески подчеркивать симулятивную сторону выставочного контента. К примеру, кураторами обыгрывалась идея пустоты или ничто, столь характерная для искусства постмодернизма, – из позднейших проектов стоит упомянуть выставку 2009 года «Пустоты. Ретроспектива» в Центре Помпиду в Париже, охватывающую историю воплощения мифологемы пустоты, «ничто» в искусстве второй половины XX – начала XXI века. Там демонстрировалась, например, совершенно пустая комната с кондиционированным воздухом, повторение известного проекта группы Art & Language. Как говорил Т. Де Дюв, обращаясь к исследователям искусства, «Перед вами стоит задача интерпретировать вот что: тождество противоположностей, в силу которой искусство и неискусство образуют неразделимую пару. Вы затрудняетесь сделать это в рамках науки, поскольку наука не терпит противоречия и ее редукционизм кажется вам слишком обедняющим, чтобы охватить изобилие знаков. Интерпретировать тождество противоположностей – это значит, скорее уж, воссоздать его в текстуальной практике, чье многообразие сопоставимо с многообразием искусства, которое вы комментируете и с которым надеетесь достичь теоретически эффективного изоморфизма»²⁹. Рассуждая с позиций семиотики, Де Дюв предлагает рассматривать художе-

ственные знаки в трех аспектах – означаемого, означающего и референта. И если избрать первоочередным означаемое, базисной доктриной исследователя будет символизм. Если отталкиваться от означающего, то в своей доктрине теоретик опирается на формализм. Такой исследователь ищет признаки «формы» даже в условиях постмодернистской деконструкции, находя ее, парадоксальным образом, в области «антиформы», как это показал, например, Харальд Зеeman в концепции «Когда отношения становятся формой» 1969 года. При выборе в качестве приоритетного «референта», доктрина теоретика сводится к принципам реализма. Кураторы второй половины XX века, несмотря на очевидные деструктивные интенции художников по отношению к фигуративному искусству, периодически возвращались к теме реализма, например, подтемой «Документы 5» в Касселе в 1972 году стало «Вопрошение реальности», и кураторы всерьез обдумывали, помимо демонстрации американского фотореализма, приглашение художников из СССР, представляющих соцреализм. Есть элементы реализма (равно: сближения искусства с жизнью) и в акционизме, и в видео-арте, например, в проектах Билла Виолы. Но, возвращаясь к рассуждениям Де Дюва, «реализм этот основывается на подозрении в нереальности, которым знаки, поскольку они – знаки, окрашивают свой референт. Реальное изгнано из искусства, а оставшееся – сюрреалистический фантазм или гиперреалистическая обманка – есть самоубийство искусства в цитировании или пародии. Но к какому бы полюсу ни склонялась ваша доктрина, вы все равно оказываетесь приверженцем идеала автономии, тем менее самодостаточного оттого, что он с необходимостью требует своей противоположности. В случае означаемого это самоэкзальтация смысла искусства, непременно подразумеваю-

²⁹Duve de T. (1988). *Au nom de l'art: pour une archéologie de la modernité*. Paris: Ed. de Minuit. 128.



Марина Валерьевна БИРЮКОВА, Антонина Александровна НИКОНОВА

| Искусство как идея и концепт: к проблеме прочтения кураторских проектов |

щая насмешку; в случае означивающего это само-учреждение формальных конвенций искусства, непременно подразумевающее демонтаж; в случае референта это автореферентность посыла искусства, непременно подразумевающая предательство. Когда автономия искусства не само-достаточна, когда она включает в себя гетеро-номию, его идентичность раскалывается в практике, которая волей-неволей порывает с общезначимым смыслом и поляризует голоса большинства»³⁰. «Голоса большинства» особенно явственны теперь, в эпоху развития соцсетей и «творческого прочтения» художественного произведения публикой. Иррациональность искусства не является помехой для множественных интерпретаций, а участник соцсетей менее склонен к жизни созерцательной, чем к жизни активной, хотя бы и в форме резкого комментария. Посещение выставок крупнейших музеев часто заканчивается нелицеприятной дискуссией в сети, как это случилось, например, во время выставки Яна Фабра «Рыцарь отчаяния – воин красоты» (куратор Д. Озерков) в 2016–2017 гг. в Государственном Эрмитаже.

Должен ли куратор пытаться помочь зрителю в процессе понимания и истолкования выставки или аргументированно возражать хейтерам? В любом случае, задачами современного исследователя непростого для восприятия контента кураторских проектов являются:

1. Определение основных характеристик кураторского проекта как визуального и содержательного комплекса.
2. Классификация путей трансляции знаковых идей современности в выставочном проекте, включающие такие способы как контекст, символ, миф, репрезентация.

3. Определение средств восприятия и интерпретации кураторской концепции профессионалами в области культуры и медиа посредством поиска культурно-философских символов, идей и мифологем.

4. Внимание к восприятию знаковых выставок современного искусства в области искусствоведения, медиа и теории культуры. Культура постмодернизма в значительной степени связана с феноменом текста, а рецепция искусства использует возможности его деконструкции, декодирования или цитирования. В период постмодернизма возросла роль музея как центра классических образов, которые можно было бы цитировать, и как последнего судии в различении искусства и не-искусства.

5. Философское понимание содержания выставки, раскрытие сути «современного художественного мифа», созданного на выставках. Мифологическая составляющая культуры, подвергшаяся интенсивному пересмотру в философии постмодернизма, находит отражение в выставочной практике в проектах, связанных с личными и коллективными мифами художников и кураторов. Умение сформулировать концепцию проекта, необходимое в профессии куратора, делает его (ее) активным посредником между современным искусством и публикой. Неслучайно в этой связи на выставке развивается практика посредничества, которая представляет собой важнейший аспект педагогической и воспитательной роли куратора. Куратор как теоретик искусства и медийный деятель является значимой фигурой современной культурной ситуации.

³⁰Ibid. 24.



Марина Валерьевна БИРЮКОВА, Антонина Александровна НИКОНОВА

| Искусство как идея и концепт: к проблеме прочтения кураторских проектов |

6. Особый аспект взаимозависимости между исполнительским искусством и изобразительным искусством в выставочной практике современного искусства, а также в теории кураторства.

7. Методология анализа кураторских концепций.

В последние десятилетия диктат институционального арт-сообщества постепенно уступает место диктату медиа и интернета, а философия пытается преодолеть постмодернистское отсутствие иерархии и правил. Насколько это применимо к кураторской практике, покажет будущее. Пока кураторство по-прежнему в известной степени сосредоточено на опыте определения принадлежности контента выставок к искусству, что оставалось актуальным в течение всего периода постмодернизма.

Список литературы

- Szeemann H. (1981). *Museum der Obsessionen von/ueber/zu/mit Harald Szeemann*. Berlin: Merve.
- Adorno T. W. (1970). *Ästhetische Theorie*. Frankfurt am Main: Suhrkamp.
- Danto A., Goehr L. (1997). *After the end of art: Contemporary Art and the Pale of History*. Princeton, NJ: Princeton University Press.
- Danto A. (1964). *The Artworld* // *The Journal of Philosophy*. 61, 19. 571–584.
- Dickie G. (1974). *Art and the Aesthetic: An Institutional Analysis*. Ithaca: NY: Cornell UP.
- Duve de T. (1988). *Au nom de l'art: pour une archéologie de la modernité*. Paris: Ed. de Minuit.
- Hatt M., Klonk C. (2006). *Art History: A critical introduction to its methods*. Manchester: Manchester University Press.
- Biryukova M., Dolák J. (2020). *Qualities of Diegesis in Conceptual Curatorial Projects*. // *Journal of Science and Technology of the Arts*. 12, 3. 116–128. <https://doi.org/10.34632/jsta.2020.9451>
- Taleb N. (2007). *Black Swans and the Domains of Statistics* // *The American Statistician*. 61, 3. 189–200. <https://doi.org/10.1198/000313007X219996>
- Goldie P., Schellekens E. (2007). *Philosophy and Conceptual Art*. Oxford: Oxford University Press.
- Richmond S. (2009). *Art's Educational Value* // *The Journal of Aesthetic Education*. 43, 1. 92–105.
- Kosuth J. (1993). *Art After Philosophy and After. Collected Writings 1966-1990*. Cambridge, Massachusetts: MIT press.
- Badiou A. (2005). *Handbook of Inaesthetics*. Stanford: Stanford University Press.
- Osborne P. (2013). *Anywhere or not at all: Philosophy of contemporary art*. London: Verso.
- Osborne P. (2004). *Art beyond aesthetics: philosophical criticism, art history and contemporary art* // *Art History*. 27, 4. 651–670. <https://doi.org/10.1111/j.0141-6790.2004.00442.x>
- Freedman K. (2003). *Teaching visual culture: Curriculum, aesthetics, and the social life of art*. New-York: Teachers College Press.
- Danto A. (2003). *The abuse of beauty: Aesthetics and the concept of art*. London: Open Court Publishing.
- Gielen P. (2009). *The Biennial: A Post-Institution for Immaterial Labour* // *Open. Cahier on Art and the Public Domain*. 16.
- Кассирер Э. (2002). *Философия символических форм*. М., СПб: Университетская книга.
- Хейзинга Й. (2007). *Осень средневековья*. М.: Библиотека истории культуры.
- Юнг К.Г. (2006). *Человек и его символы*. М.: Медков С.Б.
- Лотман Ю.М. (1997). *Между эмблемой и символом* // *Лотмановский сборник*. М.: Изд-во РГТУ. 2. С. 416–423.
- Бодрийяр Ж. (2000). *Символический обмен и смерть*. М.: Добросвет.
- Делез Ж. (1998). *Логика смысла*. М.: Раритет.
- Делез Ж. (1998). *Различие и повторение*. СПб: Петрополис.



Марина Валерьевна БИРЮКОВА, Антонина Александровна НИКОНОВА

| Искусство как идея и концепт: к проблеме прочтения кураторских проектов |

Деррида Ж. (2000). О грамματοлогии. М.: Ad Marginem.

Hall S. (1973). Encoding/Decoding // Culture, Media, Language: Working Papers in Cultural Studies. London: Hutchinson. 128–138.

Моль А. (1973). Социодинамика культуры. М.: Прогресс.

Danto A., Goehr L. (1997). After the end of art: Contemporary Art and the Pale of History. Princeton, NJ: Princeton University Press.

Бахтин М. (1975). Вопросы литературы и эстетики. М.: Художественная литература.

Кристева Ю. (2000). Бахтин, слово, диалог и роман // Французская семиотика: От структурализма к постструктурализму / Пер. с франц., сост., вступ. ст. Г.К. Косикова. М.: Прогресс. 427–457.

Деррида Ж. (2000). О грамματοлогии. М.: Ad Marginem.

Gielen P. (2009). The Biennial: A Post-Institution for Immaterial Labour // Open. Cahier on Art and the Public Domain. 16.

Parsons M. (2002). Aesthetic experience and the construction of meanings // Journal of Aesthetic Education. 36, 2. 24–39. <https://doi.org/10.2307/3333755>

Balme C., Wagner M. (2004). Beyond Aesthetics: Performance, Media, and Cultural Studies. Trier: WVT, 2004.

O'Neill P. (2007). The Curatorial Turn: from Practice to Discourse // Issues in Curating Contemporary Art and Performance.

Duve de T. (1988). Au nom de l'art: pour une archéologie de la modernité. Paris: Ed. de Minuit.



Marina V. BIRYUKOVA, Antonina A. NIKONOVA

| Art as an Idea and Concept: on the Problem of Reading Curatorial Projects |**Marina V. BIRYUKOVA**

St. Petersburg State University
 Universitetskaya emb., 7/9, Saint-Petersburg, Russia, 199034
 Associate Professor of the Department of Museum Work and Protection of Monuments
 Doctor of Science in Cultural Studies, Ph.D. in Art History
 ORCID: 0000-0003-1635-8077
 E-mail: m.biryukova@spbu.ru

Antonina A. NIKONOVA

St. Petersburg State University
 Universitetskaya emb., 7/9, Saint-Petersburg, Russia, 199034
 Associate Professor, Deputy Head of the Department of Museum Work and Protection of Monuments
 Ph.D. in Philosophy
 ORCID: 0000-0002-2235-5211
 E-mail: a.nikonova@spbu.ru

ART AS AN IDEA AND CONCEPT: ON THE PROBLEM OF READING CURATORIAL PROJECTS

The article examines the problems of the concept of contemporary art, revealed in the context of curatorial projects, from the time of the origin of the curatorial practice in the 1960s to the present. Opportunities to evaluate and analyze contemporary art through understanding of a curatorial project lead, as a rule, to the analysis of a certain text, not a visual form, which since postmodernism has been associated with “anti-form”, the art “beyond aesthetics” or an idea outside the artistic form, as in conceptualism. The text and related categories – intertextuality, context, narrative, discourse, decoding, are still relevant tools for both the theory of art, which has not yet outlived its logocentricity, and the evaluation of curatorial projects by searching for iconic symbols, ideas, context and mythologies. “Exhibition as text” or art as a product of modern diegesis, not mimesis, acts as a phenomenon of contemporary culture in the same way as several decades ago, but with certain changes dictated by the transition of the art criticism corps to the media and the Internet. Reception in social networks only adds additional connotations to the main

text of an exhibition, and the institutional art community loses its position, giving way to a non-professional critic. At the same time, the curatorship is still focused on the experience of determining whether the content of exhibitions belongs to art, – the issue which was relevant during the entire period of postmodernism. Accordingly, the researcher analyzes not the visual form, but the “idea” or “concept” of art, and the curator's idea gives more opportunities for understanding it than attempts at aesthetic judgment, as demonstrate the examples of exhibitions at the State Hermitage museum of recent decades: *Anthony Gormley. At Full Height. Antique and Modern Sculpture* (2011), *Lk. 15, 11–32. Rembrandt. Dedication. Alexander Sokurov* (2020), *Zhang Huan. In the Ashes of History* (2020).

Key words: Curatorial Project, Contemporary Art, Curatorial Concept, Art Theory, Art Idea, Museum, Intertextuality, Decoding, Diegesis.

References

Szeemann H. (1981). *Museum der Obsessionen von ueber/zumit Harald Szeemann*. Berlin: Merve.

Adorno T. W. (1970). *Ästhetische Theorie*. Frankfurt am Main: Suhrkamp.

Danto A., Goehr L. (1997). *After the end of art: Contemporary Art and the Pale of History*. Princeton, NJ: Princeton University Press.



Marina V. BIRYUKOVA, Antonina A. NIKONOVA

| Art as an Idea and Concept: on the Problem of Reading Curatorial Projects |

Danto A. (1964). *The Artworld* // *The Journal of Philosophy*. 61, 19. 571–584.

Dickie G. (1974). *Art and the Aesthetic: An Institutional Analysis*. Ithaca: NY: Cornell UP.

Duve de T. (1988). *Au nom de l'art: pour une archéologie de la modernité*. Paris: Ed. de Minuit.

Hatt M., Klonk C. (2006). *Art History: A critical introduction to its methods*. Manchester: Manchester University Press.

Biryukova M., Dolák J. (2020). Qualities of Diegesis in Conceptual Curatorial Projects. // *Journal of Science and Technology of the Arts*. 12, 3. 116–128. <https://doi.org/10.34632/jsta.2020.9451>

Taleb N. (2007). Black Swans and the Domains of Statistics // *The American Statistician*. 61, 3. 189–200. <https://doi.org/10.1198/000313007X219996>

Goldie P., Schellekens E. (2007). *Philosophy and Conceptual Art*. Oxford: Oxford University Press.

Richmond S. (2009). Art's Educational Value // *The Journal of Aesthetic Education*. 43, 1. 92–105.

Kosuth J. (1993). *Art After Philosophy and After*. Collected Writings 1966–1990. Cambridge, Massachusetts: MIT press.

Badiou A. (2005). *Handbook of Inaesthetics*. Stanford: Stanford University Press.

Osborne P. (2013). *Anywhere or not at all: Philosophy of contemporary art*. London: Verso.

Osborne P. (2004). Art beyond aesthetics: philosophical criticism, art history and contemporary art // *Art History*. 27, 4. 651–670. <https://doi.org/10.1111/j.0141-6790.2004.00442.x>

Freedman K. (2003). *Teaching visual culture: Curriculum, aesthetics, and the social life of art*. New-York: Teachers College Press.

Danto A. (2003). *The abuse of beauty: Aesthetics and the concept of art*. London: Open Court Publishing.

Gielen P. (2009). *The Biennial: A Post-Institution for Immaterial Labour* // *Open. Cahier on Art and the Public Domain*. 16.

Cassirer E. (2002). *Filosofija simbolicheskikh form* [The philosophy of symbolic forms]. M., St. Petersburg: University Book. (in Russian).

Huizinga J. (2007). *Osen srednevekovja* [The autumn of the Middle Ages]. M.: Library of Cultural History. (in Russian).

Jung C.G. (2006). *Chelovek I ego simvoli* [Man and his symbols]. M.: Medkov S.B. (in Russian).

Lotman Y. M. (1997). *Mezhdru emblemoy i simbolom* // *Lotmanovskiy sbornik, 2*. [Between the emblem and the symbol // Lotman's collection, 2]. Moscow: Publishing House of RGTU. 416–423. (in Russian).

Baudrillard J. (2000). *Simvolicheskiy obmen i smert* [Symbolic exchange and death]. Moscow: Dobrosvet. (in Russian).

Deleuze G. (1998). *Logika smisla* [The logic of sense]. M.: Rarity. (in Russian).

Deleuze G. (1998). *Raslichie i povtorenije* [Difference and repetition]. St. Petersburg: Petropolis. (in Russian).

Derrida J. (2000). *O grammatologii* [Of grammatology]. M.: Ad Marginem. (in Russian).

Hall S. (1973). *Encoding/Decoding* // *Culture, Media, Language: Working Papers in Cultural Studies*. London: Hutchinson. 128–138.

Mol A. (1973). *Soziodinamika kulturi* [Sociodynamics of culture]. M.: Progress. (in Russian).

Danto A., Goehr L. (1997). *After the end of art: Contemporary Art and the Pale of History*. Princeton, NJ: Princeton University Press.

Bakhtin M. (1975). *Problemi sodержanija, materiala I formi v hudozhestvennom tvorchestve* // *Voprosi literatury i estetiki* [Problems of content, material and form in verbal artistic creativity // Bakhtin M. Questions of literature and aesthetics]. M.: Hudlit. (in Russian).

Kristeva J. (2000). *Bakhtin, slovo, dialog I roman* // *Franzuzskaja semiotika: ot strukturalizma k poststrukturalizmu* [Bakhtin, word, dialogue and novel // French semiotics: From structuralism to poststructuralism]. Moscow: Progress. 427–457. (in Russian).

Derrida J. (2000). *O grammatologii* [Of grammatology]. M.: Ad Marginem. (in Russian).

Gielen P. (2009). *The Biennial: A Post-Institution for Immaterial Labour* // *Open. Cahier on Art and the Public Domain*. 16. 8–19.



Marina V. BIRYUKOVA, Antonina A. NIKONOVA

| Art as an Idea and Concept: on the Problem of Reading Curatorial Projects |

Parsons M. (2002). Aesthetic experience and the construction of meanings // *Journal of Aesthetic Education*. 36, 2. 24-39. <https://doi.org/10.2307/3333755>

Balme C., Wagner M. (2004). *Beyond Aesthetics: Performance, Media, and Cultural Studies*. Trier: WVT, 2004.

O'Neill P. (2007). The Curatorial Turn: from Practice to Discourse // *Issues in Curating Contemporary Art and Performance*. 14–28.

Duve de T. (1988). *Au nom de l'art: pour une archéologie de la modernité*. Paris: Ed. de Minuit.



Ольга Николаевна АВЕРЬЯНОВА

| Фотография и выставочные практики в пространстве художественного музея |

Ольга Николаевна АВЕРЬЯНОВА

Государственный Музей изобразительных искусств им. А.С. Пушкина
119019, Россия, Москва, ул. Волхонка, 12
Заведующая Отделом фотографии
Доктор искусствоведения
ORCID: 0000-0003-0741-7813
E-mail: olga.averyanova@arts-museum.ru

ФОТОГРАФИЯ И ВЫСТАВОЧНЫЕ ПРАКТИКИ В ПРОСТРАНСТВЕ ХУДОЖЕСТВЕННОГО МУЗЕЯ

За последние несколько десятилетий положение фотографии в музее радикально изменилось. То, что раньше считалось маргинальным, второстепенным или просто средством массовой информации, стало одним из элементов музейной экспозиции, заняв место рядом с другими изобразительными жанрами, ни в чем не уступая – ни в сложности концепции, ни в физическом масштабе. В статье фотография рассматривается в контексте изучения музеев и тех усилий, которые они предпринимают для осуществления открытой, демократической и инклюзивной политики. Это предполагает проведение параллели между фотографией и музеями в то время, когда глобализация технологий, эстетики и политики требует радикального переосмысления обоих феноменов. Преобразующие и адаптирующие качества музеев и фотографий подчинены сходным историческим механизмам. Приоритет контекста в производстве смысла очевиден для разных категорий объектов и систем репрезентации. Специфика заключается в процессах интерпретации произведений разными сторонами, включая музейных специ-

листов, критиков, художников и широкую аудиторию. Реальность демократической имиджевой культуры вряд ли возможно было обнаружить в традиционных музейных моделях с их авторитарной политикой и экспертным дискурсом, строго охраняемым авторским правом еще четверть века назад. Сегодня, размещая фотографии и сфере диалога, который ведут музеи на YouTube и других электронных ресурсах, они демонстрируют возможности свободной рефлексии. Статья посвящена специфике фотографии, чья субстанциальность поставила под сомнение авторитет и силу как музеев, так и её собственный, её существованию в пространстве противоречивых культурных смыслов и за их пределами; анализу того, как меняться визуальная поверхность экспозиции, оказавшись в дискурсивном хаосе контекстов; и как цифровые технологии влияют на современные музейные практики, становясь их неотъемлемой частью.

Ключевые слова: музей, фотография, выставка, визуальные практики, архивы, контексты, цифровые технологии, медиум.

Отношения между «светописью» и художественными музеями складывались не просто. Выставочные практики, где использовали фотографию, добавляли теоретические проблемы. Фотография, заняв место в музейном пространстве в послевоенное время, оказалась интегрированной в систему коллекционирования, экспонирования и интерпрета-

ции, как любое другое произведение. Кроме того, она оказалась вовлечённой в моделирование общей концепции музея, его прикладные практики, включающие архивирование экспонатов, она заняла важную позицию в кураторских проектах, использующих реальные и/или вымышленные фотоархивы, «художественные» и «нехудожественные» отпечатки. Все эти формы



Ольга Николаевна АВЕРЬЯНОВА

| Фотография и выставочные практики в пространстве художественного музея |

существования фотографической изобразительности конструировали свои собственные исторические и внеисторические контексты, в том числе репрезентаций.

Начиная уже с XIX века, фотография экспонировалась в музеях как форма, требующая эстетического осмысления¹. Помимо того, фотография всегда использовалась различными типами музеев в качестве визуального свидетельства отсутствующего артефакта или подтверждающего документа. Музеи создавали и создают фотографические изображения своих коллекций, интерьеров, выставочных пространств. Кажется, что ещё не так давно, те из них, что проявляли интерес к художественному потенциалу фотографии, слыли весьма дерзкими, т.к. бросали вызов ортодоксальности иерархий. Сегодня использование новых медиатехнологий – обыденное явление. Несмотря на тесную связь музеев и фотографии в новое время, существует ограниченное количество исследований, в которых изучается роль последней в формировании культурных, исторических или социальных нарративов внутри хранительских институций. Первыми авторитетными попытками теоретизировать отношения между

художественными музеями и фотографией, стали работы, большинство из которых оказались сосредоточены на отношениях между фотографической копией и оригинальным произведением искусства, речь идёт о трудах Вальтера Беньямина² и Андре Мальро³. Дуглас Кримп и Розалинда Краусс определяют современную ситуацию, как «постмедиумное состояние»⁴. Результатом интеграции концептуального искусства и фотографии явилась утрата специфики медиума, о чем, например, пишет Тони Росс⁵.

С самого начала сила музеев и фотографии была основана на эмпиризме. Им было поручено делать видимым, представлять, сохранять и комментировать. Вопрос о предполагаемой правдивости и авторитетности музеев и фотографии всегда оставался одним из главных не только в теоретическом, но и визуальном дискурсе. С первого изображения, сделанного Нисефором Ньепсом в 1824 г., фотография приобрела репутацию «зеркала» мира, и она же воспринималась как призрачная среда или даже вид алхимии. Музеям вменялось стать хранилищами знаний и хорошего вкуса, а также убежищами для хрупкой материальной истории человечества⁶. В некотором смысле фотография и музей имеют общую специфику: консервируют избранные представления о реальности,

¹ В XIX веке фотографии приобретались лишь несколькими учреждениями. В Англии, еще в 1857 году, Музей Южного Кенсингтона, который впоследствии стал музеем Виктории и Альберта, начал собирать фотографию. Принц Альберт покровительствовал этому новому изобразительному жанру. Он способствовал формированию обширной королевской коллекции фотографий. Это было исключением. Впервые фотографии были представлены на Всемирной выставке в Хрустальном дворце в Лондоне в 1851 году. Экспозиция, классифицированная в разделе «Философские (научные) инструменты», включала дагерротипы, калотипии, стереоскопические изображения и недавно изобретенные Арчером мокрые коллодиевые стеклянные негативы с 700 изображениями из Великобритании, США и Европы.

² Беньямин В. Произведение искусства в эпоху его технической воспроизводимости. – М. Медиум, 1996.

³ Malraux A. (1978). *Museum Without Walls, The Voices of Silence*. Bollinger Series XXIV. Princeton: Princeton UP.

⁴ Crimp D. (1993). *On the Museum's Ruins*. Cambridge, Massachusetts: MIT Press; Краусс Р. Путешествие по северному морю: искусство в эпоху постмедиальности. – М: Ад Маргинем Пресс, 2017.

⁵ Ross T. (2002). *Art in the 'Post-Medium' Era: Aesthetics and Conceptualism in the Art of Jeff Wall*. The South Atlantic Quarterly.

⁶ Bennett T. (1995). *The Birth of the Museum: History, Theory, Politics*. London: Routledge.



Ольга Николаевна АВЕРЬЯНОВА

| Фотография и выставочные практики в пространстве художественного музея |

вносят свой вклад в коллективную память (и/или амнезию), обладая способностью моделировать наше понимание мира. Сегодня они оказались втянутыми в самые современные практики архивирования прошлого и конструирования культурного будущего.

Конечно, фотография и музей далеко не так объективны и непосредственны, как это казалось на заре их историй. Уже в начале XX века сфотографированное было признано чрезвычайно субъективной изобразительной формой, определяемой преднамеренностью выбора и индивидуальными убеждениями снимающего. Кроме того, помимо решений, принимаемых фотографом – что снимать или что включать, или не включать в кадр – контекст просмотра (каталог, музей, семейный альбом и т. д.), а также опыт и убеждения зрителя – влияют на понимание фотографии. В случае её экспонирования в публичном пространстве ответственность за трансформацию смыслов ложится на куратора, как своеобразного синхронического медиума. Фотография представляет определённые визуальные признаки, но то, как её метафизическая функция формирует значение изображённого, очевидно в культурных пространствах, одно из которых – музей. Безусловно, музей обладают способностью демонстрируя амбиции, утверждать свою философию как авторитетную, и даже универсальную, несмотря на то, что спекулятивные конструкции, нарративы и ценности всегда представляются продуктами своего времени, географии и социокультурных стандартов. Что часто игнорируется, так это немаловажное обстоятельство – трудно, если вообще возможно, вообразить музей как институцию со своей особой социально-политической реальностью, независимой от нашего её понимания, а также то, что контекст учреждения, а точнее его история, география и

стратегии не влияют на его сущность и практики⁷.

Художественные музеи сыграли важную роль в придании фотографии статуса искусства, представлении фотографов публике на равных с художниками, кристаллизации фотографических стилей и направлений. Традиционно выступая в качестве привратников, или даже законодателей тенденций в истории искусства, а также промоутеров и интерпретаторов, музеи допустили фотографию в музейную практику, поначалу подчиняя её своим авторитарным экспозиционным правилам и культурной доктрине. Вместе с тем, существование музеев побудило многих фотографов мыслить категориями «музейной» фотографии, то есть работы, созданной специально для экспонирования в соответствующей институции, в качестве автономного произведения искусства, либо в качестве художественного вмешательства в пространство других артефактов. Собрания музеев в некотором смысле побудили фотографов задуматься об отношениях с живописью, они бросились создавать «фотографические» картины уже в XIX веке. Хорошим примером представляется и судьба модернистской фотографии, попавшей в Музей современного искусства (МоМА, Нью-Йорк) в 1930-е годы, оказавшейся на знаковых выставках Альфреда Барра⁸. Поиски авангардистов всех жанров и формаций побудили ряд фотографов сосредоточиться на эстетическом формализме, отдавая предпочтение форме, а не предмету как таковому, позволив обыденности оказаться искусством. По словам Роберта Хир-

⁷ Heywood A. (2013). *Politics*. 4th ed. Houndmills, Basingstoke: Palgrave Macmillan.

⁸ Выставки «Кубизм и абстрактное искусство», «Фантастическое искусство. Дада и сюрреализм», куратором которых стал Альфред Барр – в то время директор нью-йоркского Музея современного искусства.



Ольга Николаевна АВЕРЬЯНОВА

| Фотография и выставочные практики в пространстве художественного музея |

ша, «до Второй мировой войны безраздельно господствовала модернистская концепция натуралистической/документальной фотографии, полнокадровая эстетика отдельного снимка»⁹, как отдельного художественного модуля. Такие авторы, как Ласло Мохой-Надь, Ман Рэй или Эдвард Уэстон восприняли и продемонстрировали модернистскую эстетику и идеи именно как художники, использующие актуальное выразительное средство, коим для них стала камера или даже её отсутствие (технология фотограммы), с её формальными характеристиками и очевидной природной двойственностью. Они сознательно использовали фотографический визуальный синтаксис, отличный от живописного, но соотносимый с тенденциями времени в целом. Они говорили на одном эстетическом языке с другими модернистами, что естественным образом позволило разместить их отпечатки в экспозиции художественного музея наряду с другими современными произведениями. Сразу после выставок Барра 1936 года, Бомонт Ньюхолл, первый куратор Отдела фотографии (с 1940 по 1948 год), представил медиум конкретными именами. Его выставка 1937 года «История фотографии: с 1839 года до наших дней» стала первой всесторонней ретроспективной фотографических работ, утвердив место исторической фотографии в художественном музее.

В 1950-х и 1960-х годах МоМА был одним из самых активных институтов, защищавших абстракцию, формализм и собственный эстетический авторитет. Вполне естественно, что музей применял тот же подход к осмыслению фотографии, что и к живописи и скульптуре. Новое поколение художников и фотографов второй половины XX века освоило более кри-

тический подход к культуре как прошлого, так и настоящего. Концептуальное искусство, инсталляционное искусство, мультимедийное искусство, а также теории деконструкции и постструктурализма в значительной степени повлияли и на фотографию, представляя её мыслящего автора, который вполне осведомлён о производстве фотографических смыслов, различных диалектических контекстах, социальном и культурной инженерии фотографических проектов. Майкл Фрид в книге «Почему фотография имеет значение искусства, как никогда раньше»¹⁰, выдвинул аргумент, что фотография оказалась в центре истории искусства во второй половине XX века из-за её способности поднимать фундаментальные вопросы о пределах онтологической репрезентации. Мы утверждаем, что сдвиг в сторону теоретических, концептуальных и критических подходов помог фотографии стать более имманентной и побудил фотографов переосмыслить возможности и ограничения фотографии. Изменчивость и противоречия, присущие контексту, его меняющиеся ипостаси и значения сегодня стали той питательной средой, на почве которой произрастают многие дискурсивные проекты, которые демонстрируют музеи. Сосредотачивая внимание на многоплановых экспозиционных пространствах, они используют фотографию как одну из деталей «art-конструктора» под названием актуальное искусство. Музей как серьёзный куратор выступает в роли «стилиста», ловко соединяющего коды различных художественных брендов, веяний улицы и историю искусств в красивые образы, при необходимости переполненные смыслами, явными или неявными, но которые готов «купить» зритель. Стратегии музеев в области выставочных практик включают

⁹ Hirsch R. (2000). *Seizing the Light: A History of Photography*. Boston: McGraw-Hill. 344.

¹⁰ Fried M. (2010). *Why Photography Matters as Art as Never Before*. New Haven, CT: Yale University Press.



Ольга Николаевна АВЕРЬЯНОВА

| Фотография и выставочные практики в пространстве художественного музея |

сегодня системы адаптации и диверсификации «продукции», немаловажный сегмент «клиентской направленности», в том числе – инклюзивный опыт.

Для большинства музеев сегодня любой фотографический отпечаток или его цифровая альтернатива – одновременно форма репрезентации и материальный/нематериальный объект, культурно маркированный, находящийся в тесной связи с изменениями дисциплинарных практик и кураторских императивов. Фотографическая изобразительная парадигма представляется точкой, в которой сходятся различные исторические перспективы и визуальный опыт. Мистифицированные различными культурно-философскими концепциями снимки становятся универсальным материалом, чья реальность – только одна из данностей. Историческая «сила» фотографий заключается в их способности обнаруживать общие каналы памяти, сенсуализм в пересечениях не только с прошлыми, но и с будущим, и с точки зрения любых императивов. Эти подвижные свойства уводят нас от представления о фотографии как об изображении, застывшем во времени, предоставляя снимкам шанс сопротивляться даже собственной истории. Архивные отпечатки, например, включают множество информационных полей, но они почти никогда не были интересными для художественной парадигмы. Становясь частью экспозиционного пространства художественного музея, несмотря на обещание предъявить только исходные данные, эти фотографии становятся своего рода маргинальными художественными высказываниями, утратив качества документальной модели. «Сырые» любительские истории обрастают риторикой визуального анализа, расширяя антропологическую максиму. В значительной степени это связано с тем, что фотографии-документы всё время как бы ускольза-

ют от интерпретаций, поисков внутренних или скрытых смыслов, тем самым не ставя точку в их обнаружении. Сегодня в музеях принято манипулировать снимками, выхватывая их из первоначальных контекстов, чтобы рассказывать не столько парадигматические истории, но управлять эмоциями и чувствами зрителя. Фотографические изображения используются и для подкрепления музейных нарративов, которые не обязательно связаны с конкретными отпечатками или их цифровыми аналогами. Когда фотография изображает «нечто», настоящий вопрос заключается не в том, стоит ли её «концепция» тысячи слов. Важнее понимать, кто их произносит и для кого.

Сочетание растущего аппетита к размышлениям и деконструкции, а также признание важности музейного контекста побудило самих фотографов исследовать его и даже бросить вызов музейным институциям. Например, такие художники, как Томас Штрут (*Thomas Struth*) или Кандида Хёффер (*Candida Hofer*) использовали фотографию, чтобы поразмышлять о музейном пространстве, его практиках и посетителях. Штрут фотографически размышляет о поведении посетителей музея¹¹. В диалоге между живописью и фотографией, установленном его огромными фотопанно, он обращает наше внимание на решающее отличие между разглядыванием картин и фотографий, а именно на то, что зрители не приглашаются войти в

¹¹ Серия «Музейные фотографии» Томаса Струта, впервые опубликована в 1993 году. В ней представлены цветные фотографии большого формата, сделанные в период с 1989 по 2002 год в крупнейших музеях мира. Тема этих картин – искусство, точнее, живопись, и то, как она представлена и воспринимается зрителем в контексте музейного пространства. Демонстрируя взаимосвязанные уровни восприятия, времени и предмета эти фотографии побуждают зрителя исследовать сам акт видения и чувствования.



Ольга Николаевна АВЕРЬЯНОВА

| Фотография и выставочные практики в пространстве художественного музея |

пространство фотографии, в то время как их приглашают войти в пространство картины.

С другой стороны, такие художники, как Иоахим Шмид (*Joachim Schmid*) или Герхард Рихтер (*Gerhard Richter*) берут на себя кураторские роли, повторно инсценируя фотографические отпечатки из различных реальных или вымышленных архивов. Интересно, что вышеупомянутым авторам удалось бросить вызов музейным практикам, перенимая их же правила. Рихтер, страстный коллекционер фотографических ссылок, постоянно использовал отпечатки в качестве референций своих картин. Его серия «48 портретов» знаменитых людей, основанных на фотографических снимках, взятых из энциклопедий, первоначально была создана для немецкого павильона Венецианской биеннале 1972 года¹². Рихтер демонстрирует примеры инсталляций, выставленные длинными одиночными рядами или смонтированные друг под другом, рассуждая о феномене художественной выставки – картин из фотографий, – подчёркивая теснейшую взаимосвязь между произведениями искусства, музеем и зрителем, опосредованную его чувствами, в том числе негативными.

Наконец, в то время как фотография становится все более самосознательной, музей – все более саморефлексивным. Кажется, даже, что самые авторитетные институции с удовольствием принимают и поощряют собственную критику. Нынешние кураторские подходы «подвергают сомнению» музейную практику, пытаясь переформатировать нарративы традиционных институций и, таким образом, демистифицировать абсолютную власть и гегемонию музея¹³.

Подобные «варварские» вмешательства можно рассматривать в рамках ритуалов институциональной критики, восходящей к художникам-авангардистам начала XX века, таким как Эль Лисицкий и Марсель Дюшан. Фотография не осталась в стороне, она также «глумлива», в лице, например, Кандиды Хёффер (*Candida Hofer*), демонстрирующей публичные пространства, в том числе музейные, без публики¹⁴. Это обстоятельство выглядит теперь пугающей реальностью. Пустынные культурные хранилища на её громадных отпечатках, где не нашлось места зрителю, ему кажется суждено остаться в виртуальном зазеркалье.

Сегодня фотографическая выставка – сложносочинённое высказывание, в котором всегда обнаруживается множество открытых вопросов. Один из них – о роли зрителей, приоритетах эмоциональной чувствительности над когнитивной потенцией культурного потребителя? Мы могли бы заподозрить, что разделение между «художественными» и «нехудожественными» фотографиями является подтекстом аргументации, согласно которой первые не должны вызывать сомнения относительно зрительского восприятия их как «законных» агентов искусства. Зритель часто с опаской относится к иным, определяя их неподходящими эстетической парадигме. Если содержание поддается более или менее ясному прочтению, то связи с художественными идеалами, позволяющими изображениям вне его эстетических референций быть легитимным в музейном про-

¹² В настоящее время инсталляция находится в постоянной экспозиции Музея Людвига в Кёльне, Германия.

¹³ Barrett J. (2012). *Museums and Public Sphere*. Chichester: John Wiley; Battro A. (2010). From Mallraux's Imaginary Museum to Virtual Museum. In Parry R. (Ed.) *Museums in a Digital Age*. London: Routledge.

¹⁴ «Эрмитаж» немецкой художницы представил собой 24 фотографии, сделанные в Петербурге летом 2014 года.



Ольга Николаевна АВЕРЬЯНОВА

| Фотография и выставочные практики в пространстве художественного музея |

странстве остаются невидимыми без кураторских подсказок.

Внешние, а также внутренние силы подталкивают музеи к тому, чтобы они стали максимально саморефлексивными и открыли свои двери для любых коннотаций, не всегда даже безопасных для них самих, с точки зрения потери идентификации. Цифровые технологии поддержали и способствовали, если даже не мотивировали, и уж точно повлияли на эту тенденцию. Обещания демократизации, свободного доступа, инклюзивность и интерактивность всего этого оказалось достаточно, чтобы музеи принялись оцифровывать свои коллекции, стремительно расширяя своё присутствие в Интернете. Пытаясь охватить более широкую аудиторию, стать максимально гибкими и разнообразными они, вместе с другими публичными культурными институтами, с одной стороны становятся фабриками смыслов, с другой – шоу-бизнесом с интеллектуальными ингредиентами. В то же самое время цифровые технологии рассматриваются как ответ на претензии в исключительности и потому неактуальности, становясь способом установления онлайн-присутствия и подтверждения значимости музеев как бастионов культуры за их стенами. Конечно, виртуальный музей отвечал врождённому любопытству человека и его готовности расширить знания об искусстве и культуре, а также неотъемлемому желанию погрузиться в воображаемые миры. Помимо этого, виртуальные онлайн-экспозиции позволили зрителю/пользователю/стороннему эксперту взаимодействовать с институциональным пространством и активно участвовать – посредством гиперссылок, сетей и нелинейной структуры – в построении или деконструкции нарративов, ранее представленных лишь авторитетными голосами специалистов.

Музей, без сомнения, явился и новым катализатором потенциала фотографии, вспомним здесь идеи Андре Мальро, утверждавшего концепцию музея без стен. Она заключалась в том, что произведения можно рассматривать и понимать отдельно от их исторического положения и экспонирования. Их статус уравнивается посредством демократизирующего эффекта камеры, и став фоторепродукцией модальность творения в альбомах, плакатах, открытках и т. д. не редуцируется, а, напротив, упрочивается. Предсказание Мальро о том, что фотография может способствовать широкому распространению произведений искусства и трансформации компетентности понятия «подлинное искусство» путём расширения общей «библиотеки изображений», кажется лишь прелюдией к дальнейшим технологическим достижениям и их ресурсам. Ещё Вальтер Беньямин утверждал, что механическое репродуцирование оказало сильное влияние, как на произведения искусств, так и на публику. Антонио Баттро, следуя по стопам Беньямина, говорит, что фотографические изображения делают «самые разные объекты равными, создавая новые сообщества, предлагая новые отношения и объединяющие стили»¹⁵. В настоящее время онлайн-музейная среда ещё более расширила эти возможности, позволила соединять «несоединимое», сопоставлять «несопоставимое», меняя парадигмы обычных музейных экспозиций, предлагая выйти за пределы хронологического порядка, ценности или носителя.

Конечно, темы доступности, интерактивности и свободы действий являются принципиально значимыми, но существуют и гораздо более сложные вопросы, чем простое при-

¹⁵ From Malraux's Imaginary Museum to Virtual Museum. In Parry R. (Ed.) *Museums in a Digital Age*. London: Routledge. 141.



Ольга Николаевна АВЕРЬЯНОВА

| Фотография и выставочные практики в пространстве художественного музея |

знание потенциала виртуальности. Онлайн-пространство предлагая альтернативу физическим и концептуальным границам обычного музея, обращается к «пространству человеческих способностей: воображению, познанию, суждению»¹⁶. На деле, те музеи, которые выходят за рамки ортодоксальности в своём физическом пространстве, делают то же самое и для своих онлайн-аналогов.

Что касается непосредственно фотографии, музейные способы её демонстрации и интерпретации исторически были связаны с традицией визуального реализма и объективности. Когда фотографии как художественные или нехудожественные выставляются на веб-сайтах музеев, они по-прежнему отражают традиционные попытки музеев фетишизировать их эстетические ценности. Музеи часто оказываются в неловком положении, когда фотографии в Интернете используются для целей, отличных от тех, которые определены институциональной лексикой музея: пользователи загружают, обмениваются и изменяют изображения в своих собственных целях. Прежняя власть музеев контролировать значение фотографии (и не только) сегодня весьма условна, если не поставлена под угрозу такого рода «народной практикой». Хеннинг утверждает, что «только недавно обсуждение цифрового отпечатка сместилось в сторону интереса к культурным и философским последствиям практик передачи, обмена и преобразования изображений при их циркуляции между различными типами устройств и с одного носителя на другой»¹⁷. Фо-

тография выходит за пределы своего контролируемого физического или онлайн-музейного контекста и, будучи размещённой на чужих платформах, создаёт иное проблемное поле, которое полностью отличается от первоначального. В этих новых измерениях жанровые границы и значения фотографического изображения могут смещаться в самых неожиданных направлениях. Вне музейных связей, поддерживающих значение художественного замысла и определённой культурной традиции, в рамках которой снимок может быть прочитан или воспринят, она легко ассимилируется в потоке бесчисленного множества других изображений. В этом смысле субстанциональность фотографии расширяется благодаря новой семантике её создания, показа и распространения. Но каковы её пределы?

Расширяющееся самосознание фотографии очевидно связано с непрекращающейся музейной саморефлексией. Таким образом, главное, что меняется в настоящее время, это возможность для аудитории/пользователей трансформировать значения фотографии и способы её представления через социальные сети, интерактивные личные веб-сайты, чат-форумы и онлайн-банки изображений, которые позволяют присваивать фотографии «внештатные» коды, способами, ранее невозможными, что существенно отличается от практик присвоения, которые применялись художниками или кураторами. Зрители, возможно, являются ключом к деконструкции власти, как музеев, так и исключительности фотографии из-за размаха виртуального, допускающего такое отклонение от авторитарного контроля. Несмотря на то, что виртуальное пространство имеет свою иерархию и различные формы культурной политики, эта

Museum Studies. Volume I. West Sussex: John Wiley & Sons. 19.

¹⁶ Krauss R. (1996). Postmodernism's Museum Without Walls. In Greenberg R, Ferguson B.W, Nairne S. (Ed.). *Thinking About Exhibitions*. London: Routledge. 341.

¹⁷ Henning M. (2013). With and Without Walls: Photographic Reproduction and the Art Museum. In Macdonald S., Leahy H. (Ed.). *The International Handbooks of*



Ольга Николаевна АВЕРЬЯНОВА

| Фотография и выставочные практики в пространстве художественного музея |

сфера весьма убедительно демонстрирует потенциал революционных действий, направленных «снизу-вверх». В то же время, музеи настойчиво пытаются манипулировать деятельностью пользователей, стремятся оказывать влияние посредством в том числе и виртуального авторитета своих собственных интернет ресурсов на распространение и изучение фотографии. При этом, они также хотят привлекать ещё более широкую аудиторию, а также новых художников и фотографов к онлайн-выставкам и показам. Например, в мае 2010 года Музей Гуггенхайма объявил онлайн-конкурс под названием «Созерцание пустоты» в честь 50-летия музея. Участникам было предложено переосмыслить знаменитую ротонду музея и представить свои идеи через сайт обмена изображениями *Flickr*: Ротонда Гуггенхайма была объектом многих художественных вмешательств и проектов в предыдущие годы. Такие актуальные творцы как Мэтью Барни (*Matthew Barney*), Цай Го-Цян (*Cai Guo-Qiang*), Фрэнк Гери (*Frank Gehry*), Джени Хольцер (*Jenny Holzer*), Нам Джун Пайк (*Nam June Paik*) представляли свои решения здесь, но теперь разрешение Гуггенхайма использовать онлайн режим посредством *Flickr* не только подтвердило стремление музея к актуализации, но и желание быть более инклюзивным и максимально дружелюбными. *Flickr* позволил сотням зрителей вмешиваться, комментировать и повторно присваивать загруженные изображения. Подобный эксперимент дал возможность кураторам Гуггенхайма осознать две вещи. Во-первых, сложность, даже невозможность музея быть саморефлексивным без вмешательства внешнего агента (художника, посетителя, пользователя и т.). Внешняя платформа гарантировала, что процесс рефлексии не будет поглощён самой институцией. «Недемократичные эксперты» – авторитет-

ные институциональные критики могли бы уничтожить неприемлемые идеи «непрофессионалов». Во-вторых, – полученный опыт обозначил актив виртуальной онлайн-сферы для смещения культурных паттернов в области режима чувственности и рефлексивности и, в конечном счёте, – очередного самосознания фотографии. И если такие музеи, как музей Гуггенхайма, демонстрируют художественные проекты на онлайн-платформах, таких как *Flickr*, устраняя иерархии и различия между «изобразительным искусством» и «популярной культурой», «художественным» и «народным», «музейным авторитетом» и «любительским конформизмом», то это указывает на то, что отношения между художниками, музеями и фотографией стали заманчиво сложными, и, кажется, более интересными, чем были когда-либо прежде.

Список литературы

- Беньямин В. Произведение искусства в эпоху его технической воспроизводимости. — М: Медиум, 1996. — 240 с.
- Краусс Р. «Путешествие по северному морю»: искусство в эпоху постмедиаальности. — М: Ад Маргинем Пресс, 2017 — 280 с.
- Battro A. (1995). From Malraux's Imaginary Museum to Virtual Museum in Museums in a Digital Age. Ed. Ross Parry. London: Routledge, 2010. P. 136–147.
- Bennett T. (1995). The Birth of the Museum: History, Theory, Politics. London: Routledge. 288 p.
- Barrett J. (2012). Museums and Public Sphere. Chichester: A John Wiley & Sons, Ltd., Publication. 208 p.
- Crimp D. (1993). On the Museum's Ruins. Cambridge, Massachusetts: MIT Press. 368 p.
- Fried M. (2010). Why Photography Matters as Art as Never Before. New Haven, CT: Yale University Press. 409 p.



Ольга Николаевна АВЕРЬЯНОВА

| Фотография и выставочные практики в пространстве художественного музея |

Heywood A. (2013). *Politics*. 4th ed. Houndmills, Basingstoke: Palgrave Macmillan. 496 p.

Henning M. (2013). *With and Without Walls: Photographic Reproduction and the Art Museum in The International Handbooks of Museum Studies*. General eds. Macdonald S., Leahy H. Volume I: Media. Ed. Michelle Henning. West Sussex: John Wiley & Sons. P. 1–23. West Sussex: John Wiley & Sons.

Hirsch R. (2000). *Seizing the Light: A History of Photography*. Boston: McGraw-Hill. 530 p.

Krauss R. (1996). *Postmodernism's Museum Without Walls in Thinking About Exhibitions*. Ed. Greenberg R, Ferguson B.W, Nairne S. London: Routledge. 512 p.

Malraux A. (1978). *Museum Without Walls, The Voices of Silence*. Bollinger Series XXIV. Princeton: Princeton UP. 661 p.

Ross T. (2002). *Art in the 'Post-Medium' Era: Aesthetics and Conceptualism in The Art of Jeff Wall*. *South Atlantic Quarterly* 101(3). Vol. 101, 555–572.



Olga N. AVERYANOVA

| Photography and Exhibition Practices in the Space of an Art Museum |

Olga N. AVERYANOVA

The Pushkin State Museum of Fine Arts
12 Volkhonka str., Moscow, 119019, Russia
Head of Photography Department
Doctor of Art History
ORCHID: 0000-0003-0741-7813
Email: olga.averyanova@arts-museum.ru

PHOTOGRAPHY AND EXHIBITION PRACTICES IN THE SPACE OF AN ART MUSEUM

Over the past few decades, the position of photography in the museum has changed radically. What was previously considered a marginal, secondary or mere mass medium has become one of the elements of the museum exhibition, taking its place alongside other pictorial genres, not inferior in anything – neither in the complexity of the concept, nor in the physical scale.

The article examines photography in the context of studying museums and the efforts they make to implement an open, democratic and inclusive policy. This suggests drawing a parallel between photography and museums at a time when the globalization of technology, aesthetics and politics requires a radical rethinking of both phenomena. The transformative and adaptive qualities of museums and photographs are subject to similar historical mechanisms.

The priority of context in the production of meaning is evident for different categories of objects and systems of representation. The specificity lies in the processes of interpretation of works by different parties, including museum specialists, critics, artists and the general public. The reality of a democratic image cul-

ture could hardly be found in traditional museum models with their authoritarian policies and expert discourse, strictly protected by copyright a quarter of a century ago.

Today, by posting photos in the dialogue that museums have on YouTube and other electronic resources, they demonstrate the possibilities of free reflection. The article is devoted to the specifics of photography, whose substantiality has called into question the authority and strength of both museums and its own, its existence in the space of conflicting cultural meanings and beyond; analysis of how the visual surface of the exposition changes, finding itself in the discursive chaos of contexts; and how digital technologies influence modern museum practices, becoming an integral part of them.

Key words: museum, photography, exhibition, visual practices, archives, contexts, digital technologies, medium.

References

Benjamin V. (1996). *Proizvedeniye iskusstva v epokhu ego tekhnicheskoy vosproizvodimosti*. [The Work of Art in the Age of Mechanical Reproduction]. M: Medium. (In Russian).

Krauss R. (2017). «Puteshestviye po severnomu moryu»: *iskusstvo v epokhu postmedialnosti*. [«A Voyage on the North Sea»: Art in the Age of the Post-Medium Condition]. M: Ad Marginem Press. (In Russian).

Battro A. (1995). From Malraux's Imaginary Museum to Virtual Museum in Museums in a Digital Age. Ed. Ross Parry. London: Routledge, 2010. 136–147.

Bennett T. (1995). *The Birth of the Museum: History, Theory, Politics*. London: Routledge. 288.

Barrett J. (2012). *Museums and Public Sphere*. Chichester: A John Wiley & Sons, Ltd., Publication. 208.

Crimp D. (1993). *On the Museum's Ruins*. Cambridge, Massachusetts: MIT Press. 368.

Fried M. (2010). *Why Photography Matters as Art as Never Before*. New Haven, CT: Yale University Press. 409.



Olga N. AVERYANOVA

| Photography and Exhibition Practices in the Space of an Art Museum |

Heywood A. (2013). *Politics*. 4th ed. Houndmills, Basingstoke: Palgrave Macmillan. 496.

Henning M. (2013). *With and Without Walls: Photographic Reproduction and the Art Museum in The International Handbooks of Museum Studies*. General eds. Macdonald S., Leahy H. Volume I: Media. Ed. Michelle Henning. West Sussex: John Wiley & Sons. P. 1–23. West Sussex: John Wiley & Sons.

Hirsch R. (2000). *Seizing the Light: A History of Photography*. Boston: McGraw-Hill. 530.

Krauss R. (1996). *Postmodernism's Museum Without Walls in Thinking About Exhibitions*. Ed. Greenberg R, Ferguson B.W, Nairne S. London: Routledge. 512.

Malraux A. (1978). *Museum Without Walls, The Voices of Silence*. Bollinger Series XXIV. Princeton: Princeton UP. 661.

Ross T. (2002). *Art in the 'Post-Medium' Era: Aesthetics and Conceptualism in The Art of Jeff Wall*. *South Atlantic Quarterly* 101(3). Vol. 101, 555–572.



Ольга Анатольевна ТУМИНСКАЯ

| Оптические режимы экспонирования памятников христианской культуры |

Ольга Анатольевна ТУМИНСКАЯ

Государственный Русский музей
191186 Российская Федерация, г. Санкт-Петербург, ул. Инженерная, д. 4

Методический отдел

Доктор искусствоведения

ORCID: 0000-0003-0160-8299

e-mail: olgmorgun@yandex.ru

ОПТИЧЕСКИЕ РЕЖИМЫ ЭКСПОНИРОВАНИЯ ПАМЯТНИКОВ ХРИСТИАНСКОЙ КУЛЬТУРЫ

Тема статьи затрагивает актуальную проблему восприятия иконы в музейном пространстве. Сопоставление выставочной экспозиции с храмом в истории экспонирования культового предмета является наиболее частым и кажется самым верным. Секularная хронология предьявления культового артефакта не ограничивается демонстрацией иконы, она охватывает более широкий спектр показов магических предметов с целью выйти на осмысление исторических, археологических, коллекционных, хранительских, художественно-стилистических и других коннотаций создания и существования предмета старины разных эпох и обществ. И все же для российского зрителя вопрос истории демонстрации предметов христианского искусства был и остается одним из нерешенных и остро обсуждаемых в связи с динамикой самого государственного строя в течение столетий. Одним из главных открытий XX в. в области показа иконы является рецептивная модель актуализации художественного опыта. На основе этой идеи в центр внимания рецептивной музейной практики была поставлена проблема

Постановка проблемы

Икона есть энтелехийное произведение христианского искусства, окно в мир логоса, закона об устройстве бытия. Сюжет важен для понимания иконы. Библейская и евангельская история, раскрывшаяся человеку посредством слова и текста, возведена в образы. Знать – значит понимать, что изображено. Понимать икону – это базировать свои знания на сюжете. Восприятие – несколько иное позна-

бытия иконы как результата коммуникации художника и зрителя. Иконописец или мастер культового произведения создает и открывает глубину прочтения созданного им произведения не в сюжетном ракурсе, а посредством трактовки изобразительной сцены образно-пластическими средствами, работая со знаковой реальностью, «говорит» со зрителем образами на языке символа и притчи. Пространство восприятия трактуется как «встреча» изображения и реципиента, во взаимодействии которых возникает и реализуется живое произведение искусства. В успехе такой встречи хороши правильно и умело подобранные оптические режимы, упорядочение и урегулирование эмоционально-чувственной сферы зрителя, свето-конструктивная среда, музейный дизайн.

Ключевые слова: икона, музей, храм, оптический режим, режим чувственности, музейный дизайн, выставки в церкви, политика показа, архивирование прошлого, коллаборация музея и церкви.

ние. Воспринимающий икону видит не только сюжет, но и изобразительно-пластические способы передачи сюжета – цвет, свет, линия. Эмоциональность иконописного сюжета оценена индивидуумом на уровне гармонии сочетания изобразительных элементов. Аксиология мыслеобразов надстраивается над чувственным и логическим. В таком подходе проявляется редко оговариваемая в современной музейной



Ольга Анатольевна ТУМИНСКАЯ

| Оптические режимы экспонирования памятников христианской культуры |

практике концепция «трихотомической онтологии»¹.

Знак и символ иконы Обратившись к трудам Ч. Пирса, автора семиотики, получаем классификацию: «знаки-иконы (ikon), знаки-индексы (index) и знаки-символы (symbol)»². 1) *Иконический знак*. В переводе с греческого «икона» – это изображение. Иконические знаки характеризуются определенным сходством изображения с объектом. Например, реалистичный рисунок, фотография – изображение объекта с высокой степенью сходства. Чем больше абстракции, тем меньше иконичности. 2) *Знак-индекс*. Индексирующие знаки характеризуются смежностью знака и объекта. Между ними существует определенная причинно-следственная связь, которая проявляется в виде общей характеристики с объектом. Примерами знака-индекса для христианского искусства являются: голубь над рекой Иордан – знак Богоявления, нимб – знак святости изображенного на иконе, горки – знак пейзажа, велум – знак интерьера. Это реальный признак невидимого. 3) *Знак-символ* – не имеет видимой связи между знаком и объектом. Символ условен – люди договорились между собой о его толковании, конвенциональность познается постепенно, в процессе обсуждения и выходит на обобщающий тезаурус символа. Simbolon (греч) – совпадение, слияние, соединение, встреча двух начал³. Интересно то, что ikon – в нашем случае – икона (мозаичное или живописное произведение христианской изобразительной полемики). Семиотика языка накладывает отпечаток на визуальную

семиотику. Икона является энтелехическим произведением христианского искусства, то есть окном в мир закона. Икона – это доска, на которой особым техническим и технологическим способом нанесены изображения, иллюстрирующие сцены жизни Христа, библейскую и евангельскую историю, существование святых и их чудотворные деяния и другие. Понимание иконологии иконографического изображения дает возможность для глубокого анализа и богатого зрительского восприятия целого комплекса знаков, символов и сюжетно-пластических особенностей воспроизведения информационного факта или события. Историчность изображения подтверждается теоретическим наследием источников христианской изобразительной практики. Икона – это знак вечности. Знак – это показатель дуализма, соотношения пространственных плоскостей и цветовых соотношений. Икона является символом отражения изучения учения о вере. «Икона является знаком для посвященных, индексом – для неофитов, символом – для заинтересованной публики на пути осознания уникальности музейного предмета и выстраивания диалога со временем и эпохой»⁴.

В экспозиции художественного музея по тематике древнерусского искусства визуальный образ слова воплощен в цвете, линии, форме, т.е. обладает вещественной категорией наравне с сотериологической идеей. Симулякр сакрального атрибута передает суть знаний о времени и эпохе. Особую напряженность в рассматривании и анализе идей предоставляют «узловые», кризисные и переломные эпохи, особенно, если устроителям экспозиции удалось найти самые

¹ Цветаева М. Музей и церковь: актуальность взаимодействия // Вестник СПбГУ. – Серия 17. 2015. – Вып. 3. – С. 105–111.

² Пирс Ч. Избранные философские произведения / Пер. с англ. К. Голубович, К. Чухрукидзе, Т. Дмитриева. – М: Логос, 2000. – С. 59, 90.

³ Там же. С. 90.

⁴ Туминская О. Знак, символ и индекс иконного обрамления в пространстве музея // Музей. Памятник. Наследие. – 2021. – 2 (10). – СПб.: Изд-во СПбГУ, 2020. – С. 85.



Ольга Анатольевна ТУМИНСКАЯ

| Оптические режимы экспонирования памятников христианской культуры |

эффектные способы демонстрации вольтажа, накала страстей посредством диалога, противопоставления, метафоричности, динамизма и других методов экспозиционного языка. Наклонные витрины, тумбы, выгородки, навесные потолки, портьерные отвесы, фанерные перегородки.

Основная концепция организации выставочного пространства – коммуникация. «Музейные экспозиции обычно включают плоские и трехмерные экспонаты художественного, иллюстративного и документального содержания. Плоские экспонаты включают картины, фотографии, диаграммы, рисунки, шрифтовые материалы. Группа трехмерных экспонатов – это вещи, предметы, модели, муляжи, панорамы, скульптуры»⁵.

Оптические режимы фотографии – это выдержка (время) и диафрагма (резкость и светосила). Беря за основу эти два понятия для анализа выставок христианского искусства, констатируем, что оптические режимы (музейный дизайн) определенно работает с категориями светосилы, резкости, яркости освещения, затемнения. Используется демонстрация диафильмов, слайдов, фильмов на компартименты выставочного пространства, создающие иллюзию реальности. При постройке экспозиции чаще всего применяют затемнение и направленный источник света, локализирующий определенное пространство, которое, по задумке авторов должно привлекать внимание. Световыми сигналами формируют маршрут зрителя.

Второй формирующий фактор построения экспозиции – выдержка, т.е. время, которое должен провести зритель на выставке. Посещение музея можно рассматривать как полный

цикл мероприятий, таких как посещение кино-театра. Средняя продолжительность осмотра – до полутора часов – обусловлена как установленными условиями обзора, так и устоявшимся стереотипом поведения посетителей. Активность зрителя в процессе восприятия, его субъективная интерпретация увиденного имеет свои пределы. На определенном этапе внимание и интерес посетителей к экспонатам ослабевают. Можно предположить, что музеи недостаточно используют психофизиологические способности и когнитивные устремления человека. Для увеличения внимания посетителей к экспозиции привлекаются различные приемы и художественные средства: для ориентации посетителей (звук, изображение, расположение экспонатов) и для повышения информативности (введение различных аудиовизуальных средств). Таким образом, пространство экспозиции можно рассматривать как поле общения – тактильное, слуховое, визуальное. Увеличение периода активной познавательной деятельности происходит с помощью изменения зрительно-активного режима, используется целенаправленное регулирование внимания, интересов, когнитивных устремлений и других психологических функций и процессов на каждом из этапов. Таким образом, небольшие экспонаты (вещи, предметы) посетители осматривают целиком, сразу, имея возможность сравнить с находящимися рядом предметами. При просмотре больших экспонатов гости выставки сосредотачивают внимание на фрагментах и деталях. Целостный образ строится на основе памяти, мышления, специфически перцептивного опыта отбора наиболее необходимой информации.

В музейном дизайне, связанном с цитированием церковного пространства, видна экспансия таких рефренов, как: имитация архитектурных деталей, копии фресковых росписей,

⁵ Ревякин В. Художественные музеи: справ. пособие: 2-е изд., перераб. – М.: Стройиздат, 1991. – С. 179–216.



Ольга Анатольевна ТУМИНСКАЯ

| Оптические режимы экспонирования памятников христианской культуры |

беленые стены с фрагментами каменной или кирпичной кладок, маленькие оконные проемы с имитацией слюдяного окна или решетчатых перегородок, полукруглые двери с массивными замками, слепые оконца, узкие проходы, тупиковые компартименты, круглые окна, глубокие ниши, бордюры, столбы, колонны, стилизация закомар, нефов, апсид, красного угла в доме и другие. Свет подается точно, мерцанием (имитация горения свечи), малым пучком сверху (лампады, подвесные светильники, паникадила), на подвесных шестах (факелы), торшерно (тощая или тонкая обетная свеча). В экспозиционной практике Русского музея названные световые эффекты были применены на выставках «Образу Твоему поклоняемся...» (1996) и «Русские монастыри» (1997). Среди мебели и вещественных объектов распространены кресты, книги, сундуки, подсвечники, лавки, моленные книги, лестовки, оклады Евангелия, церковные облачения, элементы монашеского одеяния, иконные рамы и другое. В экспозициях следует применять современные средства показа – фрагменты кино, телевидения, компьютерные программы, дикторский текст, музыку и другие. Освещение служит одним из основных приемов организации пространства, т.к. усиливает ясность восприятия, локализует мысль разработчиков экспозиции. Равномерный свет объединяет плоскости, а пятна направленного света, напротив, могут способствовать расчленению крупных плоскостей.

Показ должен быть очень продуманным, нужно обращать внимание на «нагрузку»⁶ на зрительское восприятие и на последовательность научного осмысления и освоения показанного. В этом случае весь материал в зависимости от его характера может быть экспониро-

ван одновременно или постепенно, частями с небольшим интервалом.

Следовательно, существуют оптические режимы показа памятников искусства (габариты произведений, формат, удаление и приближение, свет, цветовое сочетание памятников с фоном окружающего пространства, направление маршрута зрителя, акцентирование доминантного объекта и другие) и оптические (визуальные) режимы восприятия произведений искусства (гармонизация колористических соотношений, понимание акцентуации, отбор интересующих зрителя объектов, рассматривание иконы и произведения церковной утвари как произведения искусства: понимание сюжета, «считывание» фабулы, объем, линия, цвет, колорит, стилистические соответствия школы, сохранность, реставрационные чинки, авторские находки, соотнесение произведений в демонстрационном ряду и другие характеристики зрительского восприятия. Четко следует отделить музейный дизайн как организацию *объективного* оптического режима и зрительское восприятие как понимание *субъективного* оптического режима. Данное категориальное разделение понимается в дихотомии. Дихотомия оптических режимов демонстрации объектов христианского искусства: объективность – метафизический ход (музейный дизайн) и субъективность – эмпирический способ восприятия (зритель).

Примеры музейных экспозиций, демонстрирующих иконы, можно разделить на два типа: имитирующие храмовое пространство и верифицирующие храмовое пространство. Экспозиция иконописных памятников имеет посыл знака, если она понятна большому числу посетителей и совпадает с их ментальными установками (Отделение христианских древностей в Русском музее императора Александра III;

⁶ Пушкирев В. Выставка, которой могло не быть // Наше наследие. – 1991. – № 6. – С. 26–29.



Ольга Анатольевна ТУМИНСКАЯ

| Оптические режимы экспонирования памятников христианской культуры |

Древлехранилище императора Николая II; музейфицированные объекты культового назначения: интерьер Никольской часовни д. Киселевской около с. Лядины Каргопольского уезда (фото 1958 г.); интерьер Богоявленской церкви с. Ошевенское с иконостасом и расписным «небом» конца XVIII в., часовни Архангельской и Вологодской областей и Карелии, предметы которых из-за проблем сохранности практически целиком были вывезены в Русский музей и во Всероссийский художественный научно-реставрационный центр имени академика И. Э. Грабаря совместными экспедициями названных организаций в начале 1960-х гг.). Впоследствии некоторые из памятников вошли в состав постоянной экспозиции древнерусского искусства Русского музея. Встречаются музейные экспозиции, несущие информацию современному зрителю в виде модернизированных трактовок понимания иконописного произведения в союзе с другими объектами культового и светского назначения. Таковыми являются, например, Музей икон в Реклингхаузене (Германия)⁷, музей церковного искусства в Куопио (Финляндия), Музей иконы в Супрасле (Польша), Музей византийского и христианского искусства в Афинах (Греция) и другие.

Древлехранилища и ризницы сегодня сравнимы с музеями, доступ в которые разрешен каждому из посетителей, независимо от их вероисповедания. Вместе с тем, предметы из Древлехранилищ могут быть востребованы для проведения важных церковных мероприятий, тогда лакуны либо замещаются, либо ставится отметка об отсутствии. Ризница Троице-Сергиевой лавры хранит выставку на постоянно

действующей основе «Реликвии и сокровища Троице-Сергиева монастыря XI–XVII вв.», Церковно-археологический музей при Санкт-Петербургской Духовной Академии демонстрирует предметы церковного искусства и живописи. «Помимо плащаницы, хоругвий и предметов церковного назначения посетителям представлена для обзора коллекция картин голландских, итальянских и русских мастеров. Также в витринах этого зала выставлена обширная коллекция наград Русской и Украинской Православных Церквей. Здесь и иконы, в основном, XIX в., и предметы литья, в том числе разнообразные кресты, и рукописные и старопечатные книги. Предметы древнерусского ювелирного искусства наглядно показывают, как в средневековом сознании сочетались языческие и христианские элементы»⁸.

Самый верный путь – представление христианских атрибутов в лоне аутентичной обстановки со смещением акцента показа предметов с культового на светский. Со свойственным визуальным обрамлением представлена скульптура в Народной галерее в Праге, когда видна не только сама статуя, но хорошо выявлен оттенок белого мрамора или мягкая полихромность деревянной скульптуры, когда не только свет, но и тень «играют» на восприятие статуи, когда гармоничны теплота дерева объемной пластики и рельеф иконных рам, когда своды капеллы вмещают и живопись, и фреску, и рельеф, и скульптуру⁹.

Известные ныне действующие храмы также могут служить подобием музейного пространства, тем более, что осуществляемая нын-

⁷ Музей икон в Реклингхаузене, Германия : [альбом] / Ева Хауштайн-Барч, Иван Бенчев ; [пер. с нем. С. К. Дмитриев]. – М.: Интербук-бизнес, 2008. – С. 11–20.

⁸ Церковный археологический музей при Санкт-Петербургской Духовной Академии URL: <https://spbda.ru/about/museum>. Дата обращения: 22.01.2022.

⁹ *Stycie a stredny Evropa. 1200–1550*. (2014). Praha: Narodna galerie. 158.



Ольга Анатольевна ТУМИНСКАЯ

| Оптические режимы экспонирования памятников христианской культуры |

че экскурсионно-паломническая деятельность охватывает и эти пространства: ГМП «Исаакиевский собор» включает Сампсониевский, Воскресенский и Смольный соборы. Основная атрибутика и живописно-декоративное убранство сохранено по первоисточнику. Союз экскурсионной программы и литургического действия осуществляют такие известные культовые учреждения, как Храм Гроба Господня в Иерусалиме, Храм Христа Спасителя, Троице-Сергиева лавра, собор Казанской иконы Божьей Матери, Александро-Невская лавра, Псково-Печерская лавра и другие.

Самый приемлемый и оправданный способ демонстрации коллекции – хронологический. Восприятие линейного времени зрителем осуществляется органично с его познаниями. Однако, по разным причинам экспоненты не всегда соблюдали его, тем самым находя другие способы показа, организовывая новые оптические режимы. «Хронологический принцип в экспозиции Оружейной палаты (по списку экспонатов 1840-х гг.) или соблюдался весьма относительно, или вовсе не играл роли, так же как происхождение экспоната, его материала. В основном были группировки "по отделениям". Главными были "образная", "царский сан", второе отделение – "царская броня и оружие", третье – "древняя царская посуда" и "разные вещи". Затем выделена "портретная"»¹⁰.

Коллаборация музейведческих программ по отражению опыта восприятия культовых предметов искусства с практикой храмового действия выражена в организации выставок, вмещающих в себя новые оптические режимы и практики показа искусства и современные ре-

цептивные модели в истории художественного опыта.

Международный Византийский конгресс, начиная с 1927 г., проводимый в разных странах, подразумевает подготовку выставок изобразительного искусства. XVIII Всемирный конгресс византиноведческих исследований провели в 1991 г. в Москве, в нем приняли участие почти 700 ученых из 40 стран мира. Следующий конгресс запланирован в 2022 г. в Венеции. Выставки христианского искусства в Венеции чаще всего охватывают не одну площадку, а несколько. Как и положено в городо-музее, время творческого биеннале охватывает сразу несколько площадей, дворцов, часовен, в которых представлены шедевры живописи мастеров эпохи Возрождения, более поздних веков вплоть до авторов сегодняшнего времени.

Оптические режимы показа культового искусства в истории культуры. Первой выставкой христианских артефактов может быть названа финальная часть археологических раскопок царицы Елены (ок. 250–330 гг.) – матери римского императора Константина I, когда, по утверждениям христианских хронистов, в Иерусалиме были обретены Гроб Господень, Животворящий Крест и другие реликвии Страстей. Эти предметы были выставлены с целью документально-исторического подтверждения существования Иисуса Христа, а также для катехизации верующих. «Искусство средневековья. Шедевры из Национальной Галереи Умбри» Эрмитаж (май–август 2021 г.), Выставка церковного шитья в главном здании комплекса «Эрмитаж», Большая церковь Зимнего дворца во имя Спаса Нерукотворного, Музей-храм святителя Николая в Толмачах – органично возведенное храмовое пространство как продолжение экспозиции древнерусского искусства Третьяковской галереи.

¹⁰ Белавская К. Дворцовые музеи и хранилища XVIII – первой половины XIX в. //Очерки истории музейного дела в России. – В 3-х вып. – Вып. 3. – М.: Сов. Россия, 1961. – С. 361.



Ольга Анатольевна ТУМИНСКАЯ

| Оптические режимы экспонирования памятников христианской культуры |

Учебные музеи в университетах Западной Европы подбирают для экспонирования такие документы и артефакты, которые могли бы помочь в обучении. Например, листы Библии Гуттенберга (Лейпцигский список) находятся в Научной библиотеки МГУ, а пергаментная иллюминированная из Немецкого музея книги и шрифта – в Российской государственной библиотеке. В здании библиотеки Технического университета в Дрездене в специально технически оборудованном помещении с неярким светом и наклонными витринами представлены типографские оригиналы листов гравированных Библий и Евангелий XV–XVII вв. как наглядные пособия факультетов, связанных с изучением печати как искусства и техники¹¹. Метод дидактики наличествует в экспозиционных залах учебного Музея музыкальных инструментов Лейпцигского университета¹².

При этом важно указать на попытки систематизации материала по христианскому искусству, полученного вследствие собственного коллекционирования и в зависимости от помещений, в которых находили возможным хранить и показывать свои наработки известные собиратели: Н. П. Лихачев в собственном доме на Петрозаводской улице в Санкт-Петербурге¹³, П. Д. Корин в мастерской и жилом доме на Малой Пироговской улице в Москве, чета Ханенко

в музее Ханенко на Терещенковской улице в Киеве. Уже имея готовое архитектурное пространство, эти люди как могли и умели, выставляли свои находки, пытаясь их систематизировать, распределить для лучшего обзора, выделить главные произведения, зачастую самостоятельно проводили экскурсии, заказывали каталоги и путеводители. Систематизация коллекций стояла перед их авторами в числе преимущественных задач. Так, желая произвести системную опись своего собрания по древней живописи П. М. Третьяков обратился к Н. П. Лихачеву¹⁴, ибо профессиональный талант ученого в среде знатоков христианского искусства ценится очень высоко.

Составляя основное собрание ризниц монастырей, иконы и предметы шитья могли участвовать в некоторых экспозиционных состояниях¹⁵, а для хранения церковного инвентаря и богослужебных облачений была продумана специальная мебель и обстановка, что само по себе создавало эффект музейного хранилища¹⁶. Не самым удачным терминологическим пассажем является обозначение экспозиции 1898 г. в Русском музее императора Александра III: «Для экспонирования икон (залы XXI–XIX) использовалась ковровая развеска. На штангах под потолком крепились подвесные лампы. Монументальные предметы прикладного искусства,

¹¹ Книжный музей URL: https://deru.abcdef.wiki/wiki/Sammlungen_und_Kunstbesitz_der_TU_Dresden.

Дата обращения: 22.01.2022.

¹² Музей музыкальных инструментов URL: https://deru.abcdef.wiki/wiki/Musikinstrumentenmuseum_der_Universitaet_Leipzig. Дата обращения: 22.01.2022.

¹³ Туминская О. Иконы коллекции Н.П. Лихачева и византийская экспозиция Русского музея // Научные труды. Вопросы теории культуры/Научн. ред. Наталья Акимова. – Вып. 55. Октябрь/Декабрь. – СПб.: Изд-во СПбАИЖСА, 2020. – С. 230–249.

¹⁴ Лихачев Н. Краткое описание икон собрания П. М. Третьякова. – М.: Синод. тип., 1905. – С. 4–9.

¹⁵ Материал для историко-топографического исследования о православных монастырях в Российской империи, с библиографическим указателем. I. Преобразования старых и учреждение новых монастырей с 1764–1795 гг. по 1 июля 1890 г. (594 монастыря) /составил и издал В. В. Зверинский. – СПб.: тип. Безобразова, 1890. – С. 147, 253.

¹⁶ XXV-летие Архангельского епархиального церковно-археологического комитета: [Ист. очерк]. Архангельск: Типо-лит. насл. Д. Горяйнова, 1912 [обл. 1913]. – С. 13.



Ольга Анатольевна ТУМИНСКАЯ

| Оптические режимы экспонирования памятников христианской культуры |

сосредоточенные главным образом в XVIII зале, *смело смешивались с иконами (курсив – О. Т.)*¹⁷, но суть описания понятна – экспозиционеры стремились превратить предметы культа в экспонаты, найдя соответствующий ракурс обзора. Для определения экспозиции, включающей различные виды экспонатов (археологические находки, иконы, архивные материалы), А. Б. Закс был предложен термин «синтетическая экспозиция»¹⁸

Музей и храм – точки соприкосновения. Выдвинут дискуссионный мотив: «По многим своим функциям музей чрезвычайно близок храму, где так же, как и в музее, предмет (будь то экспонат или реликвия) сохраняется, изучается, экспонируется, т. е. выставляется для созерцания или поклонения. Происходит то же сопереживание, раскрытие и демонстрация его сакрального или исторического содержания, его духовной и художественной ценности. Предмет участвовал в определенном храмовом действе, имея свое опосредованное место и роль, а главное, был связан с другими предметами определенными смысловыми и сюжетными взаимосвязями, понятными для воспринимающих его зрителей. Тем самым первоначально предмет или реликвия были включены в определенный визуально-концептуальный ряд и действие. В дальнейшем развитие экспозиции интерпретировало смысл и степень взаимосвязи предметно-смыслового ряда, каждый раз подчиняя его художественным и научным критериям своего

времени», – сравнивает М. Т. Майстровская¹⁹. Музей – храм искусства. Следовательно, функции музея икон и храмовой ризницы совпадают. Более того, изначально музей мог мыслиться как хранилище культовых артефактов, ибо впечатление, которое предполагалось получить в процессе созерцания иконописных произведений и предметов литургического действия совпадает.

Музей христианского искусства как рецептивная модель. Основным дискуссионным вопросом является предложение о совмещении функций предъявления произведения культовой среды как предмета нарратива, исторической эпохи или искусства в секуляризационной модели восприятия. Акцент восприятия христианской реликвии поставлен не на место встречи зрителя с произведением искусства, а на внутреннюю логику показа и субъективность восприятия. В таком ключе музей и храм идентичны по «технике» визуально-оптического режима, по качеству предъявляемых предметов, по специфике и гармонии художественного оформления, по публичности и открытости показа, по масштабности коллекционных находок, по раскрытию возможностей сохранности предмета и качеству реставрации, по важности реестра имен исполнителей, по просветительским функциям и по некоторым другим показателям. Основное отличие храма от музея остается в главном – функциональном назначении посещения того и другого места, дихотомии паствы и зрителей, т. е. в постановке ракурса изучения внутренних мотивационных потребностей зрителя и верующего. Храм и музей принципиально отличаются возможностями,

¹⁷ Пивоварова Н. Памятники церковной старины в Петербурге – Петрограде – Ленинграде. Из истории формирования музейных коллекций: 1850–1930-е гг. – М.: БуксМАрт, 2014. – С. 175.

¹⁸ Закс А. Опыты построения синтетических экспозиций (1925–1928 гг.) // Очерки истории музейного дела в России. – Вып. II. – М.: Сов. Россия, 1960. – С. 328–343.

¹⁹ Майстровская М. Музейная экспозиция: тенденции развития // Музееведение: На пути к музею XXI века: музейная экспозиция: сборник научных трудов / Российский институт культурологии МК РФ и РАН. – М.: Изд-во РИК, 1997. – С. 7–8.



Ольга Анатольевна ТУМИНСКАЯ

| Оптические режимы экспонирования памятников христианской культуры |

которые породили основу их существования: храм призван собрать прихожан для исполнения главной функции верующих – исповеди и причастия. Окружение (художественно-декоративное, историко-археологическое) принципиально не имеет значения для верующего, хотя не исключает дополнительные возможности наполнения храмового интерьера произведениями художественной и археологической древности.

Но верующий может быть и зрителем. Ведь, не всегда прихожанин посещает храм для исповеди и причастия, не всякий музейный посетитель есть воцерковленный верующий, внутренние побуждения различны. Адекватная демаркация посетительского интереса вполне реализована. В музей не ходят молиться, хотя случаи молитвенного осенения крестом в залах музеев перед великими шедеврами случаются. Посетить храм с целью профанного интереса вполне возможно. На экскурсию в православный храм может попасть любой человек – верующий, посещающий храм регулярно и исполняющий главные правила «верных», оглашенный православный, атеист, представитель другой конфессии. Оформление храма сопоставимо с теми целями христианского богослужения, которые и должны помогать священникам проводить молитвенные обряды. Именно поэтому сравнивать пространство храма с пространством выставки в музее неправомерно.

«Христоцентризм, смыслоцентризм и словоцентризм при сочетании синхронической и диахронической методологий. Церковь обогащает Музей традиционными сферами национального мировосприятия, раскрывающими социологическую, нравственно-психологическую и символично-эстетическую проблематику. Система трихотомического анализа помогает выявить различные уровни куль-

туры, особенности духовного и душевного, храмового и секуляризованного мировосприятия. При образно-тематическом построении современных экспозиций помогает анализ жанровых архетипов, пространственно-временных и цветосветовых символов», – предлагает М. Н. Цветаева²⁰.

Выставки в пространстве церкви. Однако, в храмах могут быть временные выставки. Их можно сравнить с выставками в музеях и галереях. Временная выставка «Философ Орнатский: жизнь как подвиг», проводившаяся перед собором Казанской иконы Божьей Матери в Санкт-Петербурге (стеклянные витрины с документами эпохи жизни и служения в указанном соборе отца Философа, сентябрь 2019 г.; сентябрь–октябрь 2021 г.) и существующая на постоянной основе фотовыставка в притворном помещении храма прп. Андрея Критского (Рижский пр., д. 9).

Выставки исторического характера с фотографиями настоятелей церкви, документами периодов дореволюционной жизни соборов, времени советской и постсоветской эпохи, персоналий служителей, личными вещами прихожан, материалами истории бытования обители в притворах храмов: шведской лютеранско-евангелической церкви святой Екатерины (М. Конюшенная, д. 1–3), базилики святой Екатерины Александрийской (Невский проспект, д. 32–34), Петрикирхе (Невский пр., д. 22–24), Феодоровский собор (Миргородская ул., д. 1В), собор Воскресения Христова (наб. канала Грибоедова, д. 2Б, лит. А), в усыпальнице Иоанна Кронштадтского в нижних палатах Иоанно-Кронштадтского монастыря в Санкт-Петербурге (наб. р. Карповки, д. 45).

²⁰ Цветаева М. Музей и церковь: актуальность взаимодействия // Вестник СПбГУ. – Серия 17. 2015. – Вып. 3. – С. 107.



Ольга Анатольевна ТУМИНСКАЯ

| Оптические режимы экспонирования памятников христианской культуры |

Практики архивирования прошлого и конструирования будущего в музейном и выставочном пространстве. Применение в ходе экспозиционного показа иконы симулякров, копий, фотографий, моделей, видео, компьютерных программ, возможностей «дополненной реальности». Одной из самых известных в истории Русского музея была «Бумажная экспозиция», в которой имело место сознательное сочетание иконописных памятников и вспомогательного материала (факсимильные копии, фотографии, таблицы, этикетки, лозунги и другое), создающее общее впечатление атеистического направления советского искусства 1920–1930-х гг., выставка копий фресок под руководством Л. А. Дурново.

«Первая экспозиция христианских древностей просуществовала недолго. Новый проект предполагал разделение по «эпохам и школам» с 1898 по 1901 г. I Зал – византийские, греческие и новгородские иконы; II Зал – московские иконы XV и XVI вв. III Зал – переходные. В малом количестве допускалось размещение хороших копий»²¹. О возможности совмещать оригиналы и копии высокого качества говорилось практически сразу, как только начали организовываться выставки христианского искусства для посетителей светских взглядов. Заметим, что демонстрация фресок или мозаик в формате передвижных выставок в принципе возможна лишь в копиях.

На «момент составления описи в Оружейной палате все собрание Н. М. Погодина было разделено на 17 отделений, не считая икон, шитых шелками, миниатюр и разных предметов», – указывает Н. В. Пивоварова²². А

побудительным мотивом к открытию выставки «Строгановские иконы» в 1923 г. под руководством Н. М. Сычева была чрезвычайная ситуация: «В 1922 г. иконы из Строгановского дома, одним из фасадов выходящим на Мойку, в следствие сырости в хранимом помещении, экстренно перевезли в Русский музей для реставрации. В ходе реставрационных работ возникло предложение организовать на их основе выставку произведений ”строгановской школы”»²³.

Обращаясь к истории экспонирования христианского искусства в Русском музее, Е. В. Волкова приводит примеры поэтапного освоения приемов музейного дизайна²⁴, что должно говорить о поступательном движении от менее удачного варианта экспозиционного размещения предметов к более совершенному принципу. Музей Академии художеств представил прием «шпалерной развески», Русский музей императора Александра III в 1898 г. предьявил «выделение наиболее ценного экспоната» как доминантного произведения, являясь предтечей выставок «одного шедевра», практикуемых ныне в залах Эрмитажа и других галерейных площадках. Но стоит заметить, что специалисты, коими являются сотрудники древнерусского отдела Русского музея, отметили градацию иконописного наследия как предшествование выбора выставочного принципа, а именно: коллекции доставались музею уже в системе градации по школам, именам, стилям, временным эпохам и т.п. «В реестрах, составленных на момент передачи, иконы были систематизированы по

формирования музейных коллекций: 1850–1930-е г. – М.: БуксМАрт, 2014. – С. 176.

²³ Ведомственный архив. Государственный Русский музей. – Ф. ГРМ (I). – Оп. 6. – Ед. хр. 266. – Л. 53.

²⁴ Волкова Е. Икона в музее: визуальный порядок экспонирования как форма интерпретации // ПРАЕНМА. – 2020. – 1 (23). – С. 198–201.

²¹ Ведомственный архив. Государственный Русский музей. – Ф. ГРМ (I). – Оп. 6. – Ед. хр. 725. – Л. 2.

²² Пивоварова Н. Памятники церковной старины в Петербурге – Петрограде – Ленинграде. Из истории



Ольга Анатольевна ТУМИНСКАЯ

| Оптические режимы экспонирования памятников христианской культуры |

«школам»: греческого, московского, ярославского, вологодского, киевского, строгановского, монастырского писем, Ушаковской школы, работы иконописцев нижегородских скитов»²⁵.

В заключение можно отметить, что категории знак, индекс и символ для музейной экспозиции, где главенствующим является художественно-изобразительный материал, очень тесно переплетаются и не дают того четкого представления, которое можно обнаружить в прочтении зрителем любой другой выставочной галереи. Предметы искусства уже имеют условную знаковую и индексацию при их создании, ибо являются результатом творческого акта художника. «Второе» прочтение предметы получают в той взаимосвязи, в которой им предложено разместиться на время экспозиции. И, как следствие первых двух актов, художественно-изобразительная экспозиция становится символом в восприятии зрителя, если он достаточно подготовлен для интеллектуально-эмоциональной деятельности.

Главными градациями для типологии экспозиционного показа культовых произведений являются такие, как:

Хронологическая;

Стилистическая (иконописные школы);

Региональная (иконописные школы, ремесленные центры);

Манера иконописания и изготовления художественных изделий;

Сюжетно-образная;

Тематическая;

Выставочная коллаборация предметов культа как знаков эстетического восприятия.

²⁵ Пивоварова Н. Новые данные о собрании икон московского купца А. М. Постникова // Император Александр III и императрица Мария Федоровна: Матер. науч. конф. – Сб. статей. – СПб.: Профицентр, 2006. – С. 83.

Учитывая специфическую природу иконы, можно, вслед за В. А. Пушкаревым, обратить внимание на интуитивный принцип построения экспозиции христианского искусства: «ретроспективные выставки <...> необходимо делать вовремя. Надо чувствовать, когда назрела необходимость показывать <...>, уловить накопившийся интерес зрителя и дать ему возможность насладиться ожидаемым удовольствием от встречи с творчеством»²⁶.

Источники

Ведомственный архив. Государственный Русский музей. Ф. ГРМ (I). Оп. 6. Ед. хр. 266. Л. 53.

Ведомственный архив. Государственный Русский музей. Ф. ГРМ (I). Оп. 6. Ед. хр. 725. Л. 2.

Список литературы

Белавская К. Дворцовые музеи и хранилища XVIII – первой половины XIX в. // Очерки истории музейного дела в России. – В 3-х вып. – Вып. 3. – М.: Сов. Россия, 1961. – 364 с.

Волкова Е. В. Икона в музее: визуальный порядок экспонирования как форма интерпретации // ПРАЕНМА. – 2020. – 1 (23). – С. 193–207.

Закс А. Опыты построения синтетических экспозиций (1925–1928 гг.) // Очерки истории музейного дела в России. Вып. II. – М.: Сов. Россия, 1960. – 379 с.

Книжный музей URL: https://deru.abcdef.wiki/wiki/Sammlungen_und_Kunstbesitz_der_TU_Dresden. (дата обращения: 22.01.2021).

Лихачев Н. Краткое описание икон собрания П. М. Третьякова. – М.: Синод. типография, 1905. – 47 с.

Майстровская М. Музейная экспозиция: тенденции развития // Музееведение: На пути к музею XXI века: музейная экспозиция: сборник научных трудов / Российский институт культурологии МК РФ и РАН. – М.: Изд-во РИК, 1997. – С. 7–22.

²⁶ Пушкарев В. Выставка, которой могло не быть // Наше наследие. – 1991. № 6. – С. 26–29.



Ольга Анатольевна ТУМИНСКАЯ

| Оптические режимы экспонирования памятников христианской культуры |

Материал для историко-топографического исследования о православных монастырях в Российской империи, с библиографическим указателем. I. Преобразования старых и учреждение новых монастырей с 1764–1795 гг. по 1 июля 1890 г. (594 монастыря) / составил и издал В. В. Зверинский. – СПб.: тип. Безобразова, 1890. – 259 с.

Музей икон в Реклингхаузене, Германия: [альбом] / Ева Хауштайн-Барч, Иван Бенчев; [пер. с нем. С. К. Дмитриев]. – М.: Интербук-бизнес, 2008. – 310 с.

Музей музыкальных инструментов URL: https://deru.abcdef.wiki/wiki/Musikinstrumentenmuseum_der_Universit%C3%A4t_Leipzig. (дата обращения: 22.01.2021).

Пивоварова Н. Новые данные о собрании икон московского купца А. М. Постникова // Император Александр III и императрица Мария Федоровна: Матер. науч. конф. – Сб. статей. – СПб.: Профицентр, 2006. – С. 82–94.

Пивоварова Н. Памятники церковной старины в Петербурге – Петрограде – Ленинграде. Из истории формирования музейных коллекций: 1850–1930-е гг. – М.: БуксМАрт, 2014. – 432 с.

Пирс. Ч. Избранные философские произведения / Пер. с англ. К. Голубович, К. Чухрукидзе, Т. Дмитриева. – М.: Логос, 2000. – 448 с.

Пушкарев В. Выставка, которой могло не быть // Наше наследие. – 1991. – № 6. – С. 26–29.

Ревякин В. Художественные музеи: справ. пособие: 2-е изд., перераб. – М.: Стройиздат, 1991. – С. 179–216.

Туминская О. Знак, символ и индекс иконного обрамления в пространстве музея // Музей. Памятник. Наследие. – 2021. – 2 (10) – СПб.: Изд-во СПбГУ, 2020. – С. 81–87.

Туминская О. Иконы коллекции Н.П. Лихачева и византийская экспозиция Русского музея // Научные труды. Вопросы теории культуры / Научн. ред. Наталья Акимова. – Вып. 55. Октябрь/Декабрь. – СПб.: Изд-во СПбАИЖСА, 2020. – С. 230–249.

Цветаева М. Музей и церковь: актуальность взаимодействия // Вестник СПбГУ. – Серия 17. – 2015. – Вып. 3. – С. 105–111.

Церковный археологический музей при Санкт-Петербургской Духовной Академии URL: <https://spbda.ru/about/museum>. (дата обращения: 22.01.2021).

XXV-летие Архангельского епархиального церковно-археологического комитета: [Ист. очерк]. Архангельск: Типо-лит. насл. Д. Горайнова, 1912 [обл. 1913]. – 63 с.

Stycie a stredny Evropa. 1200–1550. Praha: Narodna galerie, 2014. 158 p.



Olga A. TUMINSKAYA

| Optical Modes of Exposure of Monuments of Christian Culture |

Olga A. TUMINSKAYA

The State Russian Museum
 Engineering str., 4, St. Petersburg, Russian Federation 191186
 Methodical Department
 Doctor of Art History
 ORCID: 0000-0003-0160-8299
 e-mail: olgmorgun@yandex.ru

OPTICAL MODES OF EXPOSURE OF MONUMENTS OF CHRISTIAN CULTURE

The topic of the article touches on the actual problem of the perception of icons in the museum space. The comparison of an exhibition with a temple in the history of exhibiting a cult object is the most frequent and seems to be the most correct. The secular chronology of the presentation of the cult artifact is not limited to the demonstration of the icon, it covers a wider range of displays of magical objects in order to come to an understanding of historical, archaeological, collectible, custodial, artistic-stylistic and other connotations of the creation and existence of the antiquity of different eras and societies. And yet, for the Russian viewer, the question of the history of the demonstration of Christian art objects has been and remains one of the unresolved and acutely discussed in connection with the dynamics of the state system itself for centuries. One of the main discoveries of the twentieth century in the field of icon display is the receptive model of actualization of artistic experience. Based on this idea, the focus of receptive museum practice. The problem of the icon's existence as a result of communication between the artist

and the viewer was raised in practice. An iconographer or a master of a cult work creates and reveals the depth of reading of the work created by him not in a plot perspective, but through the interpretation of the pictorial scene by figurative and plastic means, working with iconic reality, "speaks" to the viewer with images in the language of a symbol and a parable. The perception space is interpreted as a "meeting" of the image and the recipient, in the interaction of which a living work of art arises and is realized. Correctly and skillfully selected optical modes, ordering and regulation of the viewer's emotional and sensory sphere, light-constructive environment, museum design are good for the success of such a meeting.

Key words: icon, museum, temple, optical mode, sensuality mode, museum design, exhibitions in the church, display policy, archiving of the past, collaboration of the museum and the church.

Sources

Departmental archive. The State Russian Museum. F. GRM (I). Op. 6. Ed. hr. 266. L. 53.

Departmental Archive. The State Russian Museum. F. GRM (I). Op. 6. Ed. hr. 725. L. 2.

References

Belavskaya K. (1961). Dvorcovye muzei i hranilishcha XVIII – pervoj poloviny XIX v. [Palace museums and vaults of the XVIII – first half of the XIXth]. Ocherki

istorii muzejnogo dela v Rossii. Sov. Rossiya. 350–361. (In Russian).

Volkova E. (2020). Ikona v muzee: vizual'nyj poryadok eksponirovaniya kak forma interpretacii [Icon in the museum: the visual order of exposure as a form of interpretation]. PRAEHMA, 1 (23). 193–207. (In Russian).

Zaks A. (1960). Opyty postroeniya sinteticheskikh ekspozicij (1925–1928 gg.) [Experiments in constructing synthetic expositions (1925–1928)]. Ocherki istorii muzejnogo dela v Rossii. Vyp. II. Sov. Rossiya. 328–343. (In Russian).



Olga A. TUMINSKAYA

| Optical Modes of Exposure of Monuments of Christian Culture |

Knizhnyj muzej URL:
https://deru.abcdef.wiki/wiki/Sammlungen_und_Kunstbesitz_der_TU_Dresden (Accessed Januar 22, 2021)

Lihachev N. (1905). *Kratkoe opisaniye ikon sobraniya P. M. Tretyakova*. [A brief description of the icons of the collection of P. M. Tretyakov]. Sinod. Tipografiya. (In Russian).

Majstrovskaya M. (1997). *Muzejnaya ekspozitsiya: tendentsii razvitiya* [Museum exposition: development trends]. *Muzevedenie: Na puti k muzeyu XXI veka: muzejnaya ekspozitsiya: sbornik nauchnykh trudov. Rossijskij institut kul'turologii*. 7–22. (In Russian).

Zverinskij V., compl. (1890). *Material dlya istoriko-topograficheskogo issledovaniya o pravoslavnykh monastyryah v Rossijskoj imperii, s bibliograficheskim ukazatelem. I. Preobrazovaniya staryh i uchrezhdenie novyh monastyrej s 1764–1795 gg. po 1 iyulya 1890 g. (594 monastyrya)* [The material for the historical topography of the Orthodox monasteries in the Russian Empire, with bibliographic index. I. the Transformation of the old and the establishment of new monasteries 1764–1795. for of July 1, 1890 (594 monastery)]. tip. Bezobrazova. (In Russian).

Eva Haushtajn-Barch, Ivan Benchev (2008). compl. *Muzej ikon v Recklinghauzene, Germaniya* [Museum of Icons in Recklinghausen, Germany : [album]]. Interbukbiznes. (In Russian).

Muzej muzykal'nykh instrumentov URL:
https://deru.abcdef.wiki/wiki/Musikinstrumentenmuseum_der_Universitaet_Leipzig . (Accessed Januar 22, 2021).

Pivovarova N. (2006). *Novye dannye o sobranii ikon moskovskogo kupca A. M. Postnikova* [New data on the collection of icons of the Moscow merchant A.M. Postnikov]. *Imperator Aleksandr III i imperatrica Mariya Fedorovna: Proficentr*. 82–94. (In Russian).

Pivovarova N. (2014). *Pamyatniki cerkovnoj stariny v Peterburge – Petrograde – Leningrade. Iz istorii formirovaniya muzejnykh kolekcij: 1850–1930-e gg.* [Monuments of church antiquity in St. Petersburg – Petrograd – Leningrad. From the history of the formation of museum collections: 1850–1930] BuksMArt. (In Russian).

Pirs. Ch. (2000). *Izbrannye filosofskie proizvedeniya* [Selected philosophical works] Logos, 2000. (In Russian).

Pushkarev V. (1991). *Vystavka, kotoroj moglo ne byt'* [Exhibition, which could not have been]. *Nashe nasledie*. 6. 26–29. (In Russian).

Revyakin V. (1991). *Hudozhestvennye muzei: sprav. Posobie* [Art museums: reference. manual]. Strojizdat. 179–216. (In Russian).

Tuminskaya O. (2021). *Znak, simvol i indeks ikonogo obramleniya v prostranstve muzeya* [Sign, symbol and index of icon framing in the museum space]. *Muzej. Pamyatnik. Nasledie*. 2 (10). 81–87. (In Russian).

Tuminskaya O. (2020) *Ikony kolekcii N.P. Lihacheva i vizantijskaya ekspozitsiya Russkogo muzeya* [Icons of the collection of N. Lihachev and the Byzantine exposition of the Russian Museum]. *Nauchnye trudy. Voprosy teorii kul'tury*. 55. 230–249. (In Russian).

Cvetaeva M. (2015). *Muzej i cerkov': aktual'nost' vzaimodejstviya* [Museum and church: relevance of interaction]. *Vestnik Pravoslavnyj Svyato-Tihonovskij universitet* 17. 3. 105–111. (In Russian).

Cerkovnyj arheologicheskij muzej pri Sankt-Peterburgskoj Duhovnoj Akademii URL:
<https://spbda.ru/about/museum> (Accessed Januar 22, 2021).

XXV-letie Arhangel'skogo eparhial'nogo cerkovno-arheologicheskogo komiteta: [Ist. ocherk] (1912). [XXV anniversary of the Arkhangelsk Diocesan Church-Archaeological Committee]. *Tipo-lit. nasl. D. Goryajnova*. (In Russian).

Cteye a sredny Evropa. (2014) 1200–1550. Praha: Narodna galerie, 158.



Лариса Викторовна НИКИФОРОВА, Елена Владимировна ВОЛКОВА
| Музеи Холокоста: трансформация музейного ритуала |

Лариса Викторовна НИКИФОРОВА

Академия Русского балета имени А.Я. Вагановой
191023, Российская Федерация, Санкт-Петербург, ул. Зодчего Росси, 2
Кафедра философии, истории и теории искусства

Российский государственный педагогический университет им. А.И. Герцена.
191186, Российская Федерация, Санкт-Петербург, наб. Реки Мойки, 48
Кафедра теории и истории культуры
Доктор культурологии, профессор
ORCID: 0000-0001-9811-2411
E-mail: nikiforova_lv@list.ru

Елена Владимировна ВОЛКОВА

Государственный Русский музей
191186 Российская Федерация, г. Санкт-Петербург, ул. Инженерная, д. 4
Отдел дизайна, дизайнер экспозиций, кандидат культурологии.
ORCID: 0000-0002-1538-4030
E-mail: elenavolkova196@yandex.ru

МУЗЕИ ХОЛОКОСТА: ТРАНСФОРМАЦИЯ МУЗЕЙНОГО РИТУАЛА

Анализ музея как пространства особого «гражданского ритуала» произошел в институциональной критике 1970-х – 1990-х и касался классического публичного музея XIX–XX веков, главные функции которого – сохранение, изучение и показ артефактов прошлого. Преображение в «музейном ритуале» (К. Данкан) или в музейной «лаборатории» (Т. Беннет) – это конституирование новых форм больших идентичностей – национальной, гражданской, цивилизационной. Однако, создатели и посетители классических музеев ритуальной составляющей в них не видели. Музейный ритуал был незапланированным и неузнанным эффектом. В музеях памяти, которые нацелены на мемориализацию травматичных страниц истории, в особенности в музеях Холокоста, идеи институциональной критики стали практическими технологиями. Дискурс музеев памяти строится на оппозиции демократии и тоталитаризма, их задачи мыслятся как обучение демократическим ценностям (свобода, толерантность, права человека). Погружение в мультисенсорный музейный опыт должно не только напомнить о жертвах, но и предотвращать насилие в будущем. Важной функцией музеев памяти считается легитимация наций и групп в глазах международного демократического сообщества. Обучение демократическим ценностям в музеях Холокоста связано

не столько с традиционными просветительскими технологиями, сколько с особым аффективным опытом, который должен пережить посетитель. В статье обосновано предположение, что музеи Холокоста на современном этапе своего существования – это не только ритуальные, но и буквально сакральные пространства нового типа – храмы демократии. Подобно храмам традиционных религий их формы наделены символической значимостью и воплощают в зримых образах и мультисенсорных эффектах среды целостный комплекс представлений, отсылающий и к истории, и к современности, и к перспективе спасения. В этом качестве понимаются демократия и права человека. Музеи создаются по модели иеротопии, их образы-парадигмы обладают магией воздействия и нацелены на изменение человека (преображение). Ритуал, который разыгрывается в музеях Холокоста, выступает средством достижения цели, поскольку само существование и посещение таких музеев понимается как отпор насилию.

Ключевые слова: музей памяти, Холокост, культурная память, травматическая память, иеротопия, ритуал, мифологема, сакральное пространство.



Лариса Викторовна НИКИФОРОВА, Елена Владимировна ВОЛКОВА

| Музеи Холокоста: трансформация музейного ритуала |

Оказавшись впервые в Еврейском музее Берлина, вы будете поражены не только его необычной архитектурой, но и фактически отсутствием музейных предметов. Экспонаты, утопленные в редкие ниши в стенах галерей, не только малозаметны, но, по сути, необязательны. Небольшие освещенные ровным светом залы с экспозицией – преимущественно фотокопии в световых боксах или видеоинсталляциями – проигрывают перформативную драматургию пространства. Главное здесь – физические ощущения: от крутой черной лестницы, ведущей в темноту; от диктатуры пространства «Башни Холокоста» – замкнутого темного помещения, буквально заставляющего поднять вверх голову в направлении щели, откуда пробивается свет. От инсталляции «Шалехет», которую сначала слышишь, и только пройдя по длинному темному коридору с наклонными стенами, видишь: в полумраке вдоль металлической стены движутся люди и словно что-то ищут – они поднимают, рассматривают и снова кладут на пол железные пластины в виде ликов с четырьмя отверстиями глаз, носа и рта. Так вот откуда странные звенящие звуки... Но музей ли это? Попытке разобраться в новых функциях музеев памяти, в первую очередь, музеев Холокоста, посвящена статья.

Музеи памяти. Институты нового типа, программно нацеленные на отказ от интерпретации прошлого как героики и достижений, и на мемориализацию трудных и темных страниц истории названы музеями памяти (*memorial museums*). Их тема – мемориализация насилия и зверств, в более мягкой формулировке – нарушений прав человека, преимущественно, в XX веке: «Да, рабство, колонизация и другие прак-

тики предыдущих веков были не менее ужасны, но новые технологии и идеологическая мощь сделали войны и геноцид XX века особенно разрушительными, а сам век, по словам Эрика Хобсбаума, «самым кровавым»¹. Миссия музеев памяти определяется как стремление «перевести страдания прошлого в этические обязательства по созданию лучшего будущего»². Дискурс строится на оппозиции демократии и тоталитаризма, задачи мыслятся как продвижение «демократических ценностей, таких как свобода, толерантность, права человека и предотвращение насилия в будущем»³. В отличие от музеев классической эпохи, консолидовавших национальные сообщества, музеи памяти служат «механизмом легитимации наций или групп в глазах международного сообщества путем признания жертв прошлого и демонстрации готовности нового режима извлечь уроки из истории»⁴.

Идея музеев памяти имеет несколько концептуальных истоков. С одной стороны, это «*memory studies*», различение истории и памяти, признание того, что история – властный ресурс, пишется сильными мира сего, а память принадлежит социальным группам и личностям, она демократична, часто протестна, и всегда более разнообразна. В этом ключе создание и функционирование музеев памяти понимается

¹ Содаро Э. Мемориальные музеи: возникновение новой формы // Неприкосновенный запас. 2019. №6. URL:

https://magazines.gorky.media/nz/2019/6/memorialnye-muzei-vozniknovenie-novoj-formy.html#_ftn3 (дата обращения: 15.01.2022).

² Sodaro A. Exhibiting Atrocit: Memorial Museums and the Politics of Past Violence. New York: Rutgers University Press, 2018. P. 4.

³ Ibid. P. 4.

⁴ Ibid. P. 4.



Лариса Викторовна НИКИФОРОВА, Елена Владимировна ВОЛКОВА

| Музеи Холокоста: трансформация музейного ритуала |

как форма деятельности гражданского общества и неправительственных организаций⁵. С другой стороны, миссия музеев памяти опирается на психоаналитический дискурс «проработки» травматического опыта, скорее во фрейдистской трактовке (как анализ вытесненного опыта, объясняющего актуальный невроз), нежели в лакановской (как недоступное аналитике реальное)⁶. Психоаналитический ракурс объясняет преимущества транснациональной точки зрения над национальной как более правильную и глубокую проработку травматической памяти. А. Асман отмечает, что «обобщение *одной* из парадигм проработки травматического опыта приводит к вытеснению и отторжению *других* воспоминаний, несовместимых с данной парадигмой. Национальный статус жертвы оборачивается иммунизацией по отношению к собственной вине и ответственности» (курсив автора)⁷. Еще одной разновидностью концептуальных оснований стала теория «пост-музея», как продукта демократизации музейной институции как таковой. Пост-музей не избегает тяжелых или спорных тем, пересматривает иерархические и монологические взаимоотношения с

публикой в сторону равноправия и разнообразия каналов, активно работает с локальными сообществами⁸.

Названные концепции объясняют и уменьшение роли музейного предмета в пользу возрастания интерпретационного комплекса, значительной частью которого становятся технологии активизации эмоционального ответа: «Фокус в работе таких музеев с систематизации, сохранения и коммуницирования знания сместился на “работу над ошибками” – переосмысление истории с позиций жертв»⁹. Э. Содаро называет это «музеями опыта»¹⁰, обеспечивающими «протезную память», «личное глубокое воспоминание о прошедшем событии, свидетелями которого они не были»¹¹. Психоаналитическая проработка травмы нуждается в процессуальных медиумах – снах, воспоминаниях. В музеях эту роль играют фотографии, видео, Х. Уайт назвал это опорой на «историофотию». Визуальный ряд обладает большим ощущением реальности и эмоциональным воздействием, нежели текст (историография), пишет Уайт, но в меньшей степени подталкивает к

⁵ Асман А. Длинная тень прошлого: мемориальная культура и историческая политика. Пер. с нем. Бориса Хлебникова. М.: Новое литературное обозрение, 2014. С. 289; Содаро Э. Мемориальные музеи: возникновение новой формы // Неприкосновенный запас. 2019. №6. URL: https://magazines.gorky.media/nz/2019/6/memorialnye-muzei-vozniknovenie-novoj-formy.html#_ftn3 (дата обращения: 15.01.2022).

⁶ Смирнов И. В начале была травма // Звезда. 2015. №12. URL: <https://magazines.gorky.media/zvezda/2015/12/v-nachale-by-la-travma.html> (дата обращения: 18.01.2022).

⁷ Асман А. Длинная тень прошлого: мемориальная культура и историческая политика. Пер. с нем. Бориса Хлебникова. М.: Новое литературное обозрение, 2014. С. 288.

⁸ Marstine J. What is New Museum Theory? // Ed. J. Marstine. *New Museum Theory and Practice: An Introduction*. Oxford, 2006. P. 19.

⁹ Завадский А., Склез В., Суверина К. Предисловие. Разум и чувства: публичная история в музее // Политика аффекта: музей как пространство публичной истории / Под ред. А. Завадского, В. Склез, К. Суверины. – М.: Новое литературное обозрение, 2019. – С. 8.

¹⁰ Содаро Э. Мемориальные музеи: возникновение новой формы // Неприкосновенный запас. 2019. №6. URL: https://magazines.gorky.media/nz/2019/6/memorialnye-muzei-vozniknovenie-novoj-formy.html#_ftn3 (дата обращения: 15.01.2022).

¹¹ Цит. по: Ibid.



Лариса Викторовна НИКИФОРОВА, Елена Владимировна ВОЛКОВА

| Музеи Холокоста: трансформация музейного ритуала |

аналитике репрезентируемых событий¹². В концепции пост-музея внимание смещается с музейного предмета на зрителя. Ответом на проблематизацию подлинности извлеченного из контекста музейного предмета и зрительского музейного опыта (важные вопросы в обсуждении пост-музея), стала подлинность эмоционального переживания здесь и сейчас. Еще один ракурс обоснования связан с актуальным искусством и тенденцией к «работе с гиперобъектами, атмосферами, иммерсивными средами», что задействует «опыт телесно-аффективного участия, опирающегося на мультисенсорное взаимодействие со средой»¹³. Обозначенные тенденции могут быть поняты как свойственные современному музею в целом, независимо от тематики. Но в музеях памяти они наделяются этическим и терапевтическим значением.

Краткая история музеев Холокоста. В истории сохранения памяти о Холокосте можно выделить несколько этапов. Первый – это памятники и мемориальные ансамбли 1940-х–1950-х годов. Г. Маркузе отмечает, что создание мемориалов началось еще время Второй мировой войны. Первым можно считать памятник А. Бонецки в концлагере Майданек (Польша) в 1943 году – двухметровую колонну, в основании которой тайно была заложена емкость с человеческим пеплом, а на вершине установлены три фигуры орлов. Вероятно, администрация сочла орлов нацистской символикой и разрешила установку памятника. Но летящий орел был также и польским национальным символом, а в трехкратном повторении олицетворял

мечту о свободе мужчин, женщин и детей. В основании колонны Бонецки поместил черепаху и ящерицу, скалящую зубы по направлению входных ворот, как символы сопротивления. Эзопов язык первых памятников был адресован узникам концлагерей¹⁴.

Следующий этап мемориализации Холокоста Г. Маркузе относит к послевоенному периоду, к концу 1940-х–1950-х годов, времени конкурсов на создание мемориальных комплексов и первых музеев. Мемориалы уже не всегда привязаны к конкретному трагическому месту – Варшава (1946), Бухенвальд (1952), Аушвиц-Биркенау (1957), но и Лондон (1953), Иерусалим (1957). Памятники могли быть в духе социалистического реализма или авангардными (по разные стороны железного занавеса), но в них виден интернациональный характер мемориального послания – перечисление тех стран, граждане которых здесь погибли, иногда памятные надписи на разных языках в соответствии с родиной жертв; или перечисления всех концлагерей и гетто. Примерами нового героического стиля стали памятники героям Варшавского гетто (Польша, 1948) и мемориальный комплекс Бухенвальда (1958).

Первые музеи входили в большие мемориальные комплексы как Аушвиц-Биркенау (1947) или Бухенвальд (1958), а некоторые стали самостоятельными институциями как музей Яд ва-Шем (1957), мемориал Шоа в Париже (1957) или мемориальная Синагога Пинкаса (1960, Прага). Первым музеем Холокоста принято считать Государственный музей Аушвиц-Биркенау¹⁵, который, как часть большого ком-

¹² White H. *Historiography and Historiophoty // The American Historical Review*. 1988. Vol. 93. No. 5. P. 1194.

¹³ Венкова А. В. Феномен иммерсивности в современной художественной культуре. Диссертация на соискание степени доктора культурологии. – СПб., 2022. – С. 6–7.

¹⁴ Marcuse H. *Holocaust Memorials: The Emergence of a Genre // The American Historical Review*. 2010. Vol. 115. № 1. P. 56.

¹⁵ Викулова Л. А. Государственный музей Аушвиц-Биркенау в системе европейской культуры памяти // Россия и Германия в новой Европе: конец XX –



Лариса Викторовна НИКИФОРОВА, Елена Владимировна ВОЛКОВА

| Музеи Холокоста: трансформация музейного ритуала |

плекса, проявил все особенности своего времени. Символизм и ритуальность места поминального паломничества сосуществовали с риторикой памяти о героизме, несломленном мужестве и победе над всемирным злом. Созданный на месте крупнейшего нацистского лагеря смерти он, в то же время, являлся пространством индивидуальной памяти, т.к. был создан по инициативе выживших узников и родственников погибших. Экспозиция музея базировалась на подлинных вещах предметах, документах, фотографиях и рассказывала не только о трагедии, но и о мужестве¹⁶.

Лейтмотивом экспозиции 1957 года в Яд ва-Шем (Иерусалим) стали сопротивление и героизм. Важную роль этом нарративе занимали восстание в еврейском гетто в Варшаве, участие в антифашистском движении. Всячески подчеркивалось, что евреи не молчаливые и безмянные узники лагерей и гетто, а бесстрашные борцы с нацизмом, разделяющие радость победы со всей остальной Европой.

Третий этап приходится на 1980-е–1990-е годы. Это был, словами А. Ассман, период «перехода от живой биографической памяти-опыта к экстернализированной и медиализированной памяти»¹⁷, а также этического поворота с переносом внимания на опыт виктимизированных групп, их страданий и жертв. Холокост стал символом вины. В это время обсуждались новые концепции музеев, которые превратились в реальность лишь в 2000-е годы:

начало XXI вв: Сб. трудов конференции под ред. Петелина Б.В. – Череповец: Череповецкий государственный университет, 2012. – С. 80–83.

¹⁶ Marcuse H. Legacies of Dachau: The Uses and Abuses of a Concentration Camp, 1933–2001. Cambridge; N.Y.: Cambridge University Press, 2001. 590 p.

¹⁷ Ассман А. Длинная тень прошлого: мемориальная культура и историческая политика. Пер. с нем. Бориса Хлебникова. – М.: Новое литературное обозрение, 2014. – С. 222.

Национальный музей памяти жертв Холокоста (Вашингтон, 1993), Музей памяти Холокоста (Москва, 1998), Еврейский музей в Берлине (2001), Мюнхене (2007). К этому же времени относятся реэкспозиции уже существующих музеев, например, Мемориал Шоа (Париж, обновлен 2005) и Яд ва-Шем (Иерусалим, обновлен 2005).

Четвертый этап приходится на 2000-е и продолжается сегодня, он концептуально обоснован в музейной теории, поддержан транснациональными институциями. В 2005 принята резолюция ООН «Память о Холокосте», обсуждаются и принимаются законы об уголовном преследовании отрицания Холокоста. И само понятие постепенно вытеснило все другие номинации. Среди новых музеев есть те, что возникли на местах событий (тюрьмы, лагеря, кладбища, гетто) и базируются на аутентичности места¹⁸. Другие – не связаны с местами трагических событий: Еврейский музей Сиднея (1992), Национальный музей памяти жертв Холокоста (Вашингтон, 1993), Еврейский музей и центр толерантности (Москва, 2012). Есть музеи в Южной Америке, в Африке. Здесь активно ищут способы показа, задействующие аффективный опыт зрителя. И это, пожалуй, отличительная черта современных музеев Холокоста и музеев памяти в целом.

Отличительная черта современного музея Холокоста – превращение его в общественную площадку для обсуждения сложных и болезненных тем. В том числе вопроса о том, что важнее – получить в музее памяти «эмоциональную память паломника» или «рациональ-

¹⁸ Рождественская Е. Репрезентация культурной травмы: музеефикация холокоста // Логос. – 2017. – Том 27. № 5. – С. 87–114.



Лариса Викторовна НИКИФОРОВА, Елена Владимировна ВОЛКОВА

| Музеи Холокоста: трансформация музейного ритуала |

ную память туриста»¹⁹; допустимо ли «терапевтически модулированное»²⁰ нанесение травмы в музее и можно ли в принципе воссоздать чужой трагический опыт. Для концептуализации музеев памяти в музейной теории важна тема музейного ритуала: «вне зависимости от того, будет ли эта работа памяти успешной, поступать так (создавать и посещать музеи памяти – ЛН, ЕВ) – значит, давать корректный и необходимый отпор насилию»²¹.

Музейный ритуал. Концептуализация музея Нового времени как ритуального пространства произошла в 1970-е – 1980-е годы и касалась классического публичного музея XIX–XX веков, в центре которого экспонаты и экспозиции, а главные функции – сохранение и изучение артефактов прошлого. Интуиции такого рода были и прежде, но не в теории музея. В. Беньямин одним из первых обратил внимание на квазисакральность музейного опыта, его метафора «ауры» подлинности – это форма ритуального бытования произведения искусства в музее и след прежнего сакрального функционирования искусства. Впрочем, знаменитая работа В. Бенямина, была переведена на английский в 1960-е и только тогда стала широко известна.

К. Данкан, одна из представительниц «новой истории искусств», в русле которой в том числе разворачивалась институциональная критика, предложила убедительную трактовку музея как ритуального пространства. Во-

первых, как и большинство ритуальных мест, пишет Данкан, музей заботливо выделен из других общественных пространств, часто помещен в стороне от улицы, в глубине парка, на площади. Здания музеев монументальны, их фасады и залы уподоблены храмам и дворцам. «К ним ведут впечатляющие лестницы, их охраняют пары монументальных мраморных львов, в них входят через большие дверные проемы»²². Ожидается, что человек в музее будет вести себя определенным образом: нельзя трогать предметы, громко говорить, есть, пить. Посетители музея следуют группой по предписанному сценарию или в одиночестве медитируют перед неким объектом.

Во-вторых, эстетический опыт, который, как ожидается, должен пережить любитель искусства в музее, близок состоянию лиминальности, проанализированному для архаических культур А. ван Геннепом, В. Тернером. В музее приостанавливается линейно текущее время, меняется обычное поведение, человек переживает «мгновенную культурную эпифанию» или «возвышенное счастье. На мгновение наступает прояснение в джунглях: мы проходим дальше освеженные, с возросшей способностью к жизни и с некоторым воспоминанием о небесах» (К. Данкан ссылается на Ж. Базена, тогда директора Лувра, и Кеннета Кларка, крупнейшего британского искусствоведа)²³. При этом неважно, насколько глубоко посетитель понимает музейное послание, сам факт исполнения ритуала обладает трансформативным эффектом.

Х.Л. Рихи показывает, что т.н. «синдром Стендаля» (обморок при встрече с произведением искусства), как и феномен «музейной усталости», описанный впервые в 1916 году, –

¹⁹ Сульжицкий И. С. Десакрализация коллективной памяти о Холокосте: кейс Государственного музея Аушвиц-Биркенау // Журнал Белорусского гос. ун-та. Социология. 2018. № 2. С. 48–66.

²⁰ Рождественская Е. Репрезентация культурной травмы: музеефикация холокоста // Логос. 2017. Том 27. №5. С. 87.

²¹ Sodaro A. Exhibiting Atrocit: Memorial Museums and the Politics of Past Violence. New York: Rutgers University Press, 2018. P. 4.

²² Duncan C. Civilizing Rituals: Inside Public Art Museums. New York: Routledge, 1995. P. 10.

²³ Ibid. P. 11–12.



Лариса Викторовна НИКИФОРОВА, Елена Владимировна ВОЛКОВА

| Музеи Холокоста: трансформация музейного ритуала |

свидетельства психологической перегрузки, возникающей от специфической «хореографии» художественного паломничества, в котором совмещается «экономия движений» (поведенческий самоконтроль) и интенсивность эстетического переживания²⁴.

Заметим, что мемориальные музеи также предполагают квази-ритуальный опыт. Юмор довлатовского «Заповедника» во-многом связан с остранением музейного ритуала, охватывающего не только посетителей, но и музейных работников. Близкие сюжеты описывает Э Гейбл, анализируя поведение тех и других в музее Томаса Джефферсона в Монтичелло²⁵.

Т. Беннет ритуальным и преобразующим считал само зрелище «предметов». Не важно, на что смотрят зрители – произведения искусства, артефакты истории, продукты промышленного производства – они захвачены «упражнениями» самонаблюдения и самоконтроля, разворачивающимися вокруг показа. В духе концепции дисциплинарной власти М. Фуко Беннет считал музей одним из компонентов «экспозиционного комплекса», наряду с панорамами и диорамами, всемирными и национальными промышленными выставками, универмагами и пассажами, проспектами и бульварами обновленных городов, превращенных в зрелища²⁶. Такие «институты показа» реализовывали принцип паноптизма, т.е. всевидения/всеведения власти²⁷, давали публике иллюзию отождествления с «оком власти». В обществе модерна на смену перио-

дическим эффектам власти как силы и зрелища (церемониалы, публичные казни, например, или студиоло, кабинеты редкостей с их привилегией на вход), приходит перманентная демонстрация «сил порядка» – научных дискурсов. А сама власть-знание проявляется не в способности причинять боль или даровать привилегии, а в организации порядка вещей.

Преображение в «музейном ритуале» (К. Данкан) или в музейной «лаборатории» (Т. Беннет) – это конституирование новых форм больших идентичностей – национальной, гражданской, цивилизационной, прогрессистской. Однако, создатели и посетители классических музеев ритуальной составляющей в них не видели, и возвышенный опыт лишь эпизодически и метафорически сравнивали с сакральным²⁸. Классический музейный дискурс строился в координатах рациональности, а музейный ритуал был его побочным, незапланированным и неузнанным эффектом. В музеях памяти идеи институциональной критики использованы как практические технологии. Э. Садаро вслед за К. Данкан называет музеи памяти местами гражданского ритуала, но ритуальность теперь – средство достижения цели: музеи памяти «больше заняты не традиционными функциями вроде сбора и хранения материалов, а обучением посетителей и производством опыта»²⁹.

²⁴ Leahy H. R. *Museum Bodies: The Politics and Practices of Visiting and Viewing*. Farnham: Ashgate Publishing Limited, 2012. P. 85.

²⁵ Gable E. *How we Study History Museums: Or Cultural Studies at Monticello*// *New Museum Theory and Practice: An Introduction* / Ed. by J. Marstine. Oxford, 2005. P 109–128.

²⁶ Bennet T. *The Birth of the Museum: History, Theory, Politics*. New York: Routledge, 1995. P. 59–60.

²⁷ *Ibid.* P. 64.

²⁸ Музеи классической поры, конечно, становились пространством ритуала в прямом смысле, в особенности военные и посвященные основателям государств. В институциональной критике речь идет о неузнанном ритуальном функционировании классического музея вообще.

²⁹ Садаро Э. Мемориальные музеи: возникновение новой формы // *Неприкосновенный запас*. – 2019. – № 6. URL: https://magazines.gorky.media/nz/2019/6/memorialnye-muzei-vozniknovenie-novoj-formy.html#_ftn3 (дата обращения: 15.01.2022).



Лариса Викторовна НИКИФОРОВА, Елена Владимировна ВОЛКОВА

| Музеи Холокоста: трансформация музейного ритуала |

Ритуальное или сакральное. На сайте практически каждого такого музея сообщается об оригинальной концепции музейного пространства и уникальном дизайне. Между тем, можно говорить о сложении определенного канона пространственно-символических форм, обеспечивающих мультисенсорный музейный опыт и новый тип музейного ритуала. С одной стороны, такие формы воспроизводят этапы человеческих судеб – унижение и страдания, изгнание, смерть, скорбь. С другой, – воплощают мифологические пространственные топосы – дорога, граница, лабиринт, башня, толос.

Образы дороги, как участи народа и индивидуальной судьбы воплощены в еврейском музее Берлина в трех «осях» – галереях: «ось изгнания», «ось холокоста» и «ось непрерывности». Они же составляют и экспозиционное пространство. В варшавском музее «Полин» главная тема каждого зала концентрированно выражена в образе дороги – петляющих тропинок через лес, вымощенной булыжником городской улицы в предвоенном зале, металлического перфорированного пути в газовые камеры.

Вагон и железнодорожные пути – практически обязательный экспонат в музеях Холокоста. В музее «Аушвиц» это, собственно, железнодорожные пути с въездными воротами, перекрытые гранитными блоками как визуализация девиза «Никогда больше». В музеях Яд ва-Шема, Вашингтона, Флориды подлинные товарные или телячьи вагоны из Аушвица, Треблинки установлены на фрагментах рельс.

Во многих музея путь от входной зоны к экспозиции устроен как спуск в тревожную темноту (сошествие во ад). В Берлинском музее это спуск по лестнице, в музее Жаниса Липке в Риге – по длинному деревянному тоннелю. В Яд ва-Шем основная экспозиция расположена в идущем под уклон двухсотметровом тоннеле в

толще камня. В вашингтонском музее, который считается первым «живым мемориалом» Холокоста³⁰, путь по экспозиции – это тоже спуск, но на лифте – от четвертого этажа к первому. Принцип был найден, но эффект еще был иной – внезапность впечатления на каждом этаже при открывании дверей лифта.

В отличие от пространства классического музея, стремящегося к рациональной организации маршрута по прямой и под прямыми углами, в музеях Холокоста используется структура *лабиринта* (Яд ва-Шем, Еврейский музей в Берлине). В прямолинейных же зданиях средствами дизайна пространств и инсталляциями формируется извилистый путь, а открытой перспективы – возможности увидеть следующие залы – стараются избежать (музей Холокоста в Днепре, музей Холокоста во Флориде). Метафорически лабиринт представляет «сложную, неясную, неоднозначную ситуацию»³¹, перформативно – сочетание движения «в предельно усложненном варианте» с неподвижностью³², мифологически – как длинное путешествие с препятствиями и опасностями, путь душ умерших³³. В библейской мифологии свойствами лабиринта обладают образы странствия Аарамы, Моисея, изгнание, исход³⁴.

Образ непреодолимой границы, символизирующий разделение жизни на до и после, в

³⁰ Sodaro A. Exhibiting Atrocit: Memorial Museums and the Politics of Past Violence. New York: Rutgers University Press, 2018. P. 30.

³¹ Керн Г. Лабиринты мира. – СПб.: Изд-во «Азбука-классика», 2007. – С. 7.

³² Цивьян Т. В. Движение и путь в балканской модели мира. Исследования по структуре текста. – М.: Индрик, 1999. – С. 16.

³³ Там же. С. 143–144.

³⁴ Странствия, дорога, путь // Словарь библейских образов / Под ред. Л. Райкен, Д. Уилхойт Д., Т. Лонгман. – СПб.: Библия для всех, 2005. – С. 1153–1156.



Лариса Викторовна НИКИФОРОВА, Елена Владимировна ВОЛКОВА

| Музеи Холокоста: трансформация музейного ритуала |

Яд ва-Шем представлен смотровой площадкой, на которую попадаешь, пройдя трудную и сумеречную экспозицию. С застекленной площадки открывается прекрасный солнечный вид, но прозрачная преграда крепка, а площадка висит над пустотой. В музее «Полин» это реконструкция моста через улицу Хлодно, по которому сообщались большое и малое варшавские гетто. Проходя по мосту, посетитель, как когда-то жители гетто, видит городские панорамы, слышит шум оживленного города, но не может туда попасть. В берлинском музее таковы щелеобразные окна в стенах, через которые из галерей можно заглянуть в залы, но входов поблизости нет.

Образы сада, рощи, леса как надежды на спасение, как символа жизни или, напротив, прерванной жизни – практически обязательный элемент музеев Холокоста. В «Саду изгнания» в еврейском музее Берлина зеленые кусты растут на вершинах тесно расставленных массивных бетонных стел, хождение между ними должно вызвать и вызывает чувство одиночества, неприкаянности: до листы не дотянуться, можно лишь увидеть ее, высоко подняв голову к небу. Памятник детям в Яд ва-Шеме – это роща стел с обрубленными вершинами. Зеленое дерево на фоне деконструктивистского фасада музея во Флориде или Варшаве – символ надежды, в отличие от инсталляции в галерее «Холокост» («Полин») с голыми зловещими стволами – символом места расстрела.

Мифологемы пространства усилены различными приемами *символизации экзистенциалов* – тревоги, заброшенности, страха. И даже перформатизации – возможности испытать их телесно. Наклоненные внутрь стены, нависающие портреты, фотографии или выставочные щиты, узкие проходы или пустые гулкие пространства, отсутствие окон создают ощущение

опасности, угрозы или, как писал Д. Либескинд, «шаткости судьбы»³⁵. Покатые полы или мягкое покрытие, проваливающееся под ногами, задействуют моторику и заставляют почувствовать трудность ходьбы. Извилистые маршруты, острые углы стен, тупики, отсутствие перспектив рождают ощущение дезориентации и тревоги. Холодные и неприветливые материалы (камень, бетон, металл), шероховатые поверхности усиливают чувство физического дискомфорта³⁶. Д. Либескинд искал форму для выражения пустоты – того, что осталось от погибших или изгнанных людей, от довоенного еврейского Берлина³⁷.

Все музеи Холокоста включают собственно ритуальные пространства, предназначенные для медитативного пребывания и замедленного прохода. Это залы памяти, стены или залы имен, стены или купола фотографий с вечным огнем, с перечнями памятных мест. Сама форма знакома по советским военным мемориалам, она и сегодня остается формой героической, а не только травматической коммеморации. Одним из самых впечатляющим, на наш взгляд, стал Детский мемориал в Яд-ва-Шем: зал-пещера, погруженный в полную темноту, и только огни свечей многократно отражаются зеркалами. Посетитель входит в зал через узкий, извилистый и абсолютно темный проход, отчего наступает полная пространственная дезориентация. Коллеблющиеся огоньки и голос,

³⁵ Libeskind D. *Between the Lines: The Jewish Museum, Berlin* // *Research in Phenomenology*. 1992. Vol. 22. P. 85.

³⁶ См. об этом также: Хлевнюк Д. Почувствовать права человека: аффект в музеях памяти // *Политика аффекта: музей как пространство публичной истории* / Под ред. А. Завадского, В. Склеза, К. Суверинной. – М., 2019. – С. 106–123.

³⁷ Libeskind D. *Between the Lines: The Jewish Museum, Berlin* // *Research in Phenomenology*. 1992. Vol. 22. P. 86–87.



Лариса Викторовна НИКИФОРОВА, Елена Владимировна ВОЛКОВА

| Музеи Холокоста: трансформация музейного ритуала |

перечисляющий имена – посетитель, движущийся вдоль стены (стоять нельзя), становится участником ритуала, отчасти архаического, отчасти технологического и очень современного.

С. Гринблатт назвал еврейский музей в Праге «секуляризованным кадишем, поминальной молитвой за умерших»³⁸. Поскольку музеи Холокоста адресованы интернациональному и многоконфессиональному сообществу, в пределе – всему человечеству, – уместно применить понятие, рожденное при изучении православной культуры. Речь идет об иеротопии – создании сакральных пространств как особом виде творчества. Главной формой иеротопии является пространственная икона, в качестве которой может быть понят и ритуал, и архитектурное пространство или ландшафтный комплекс, и изображение на плоскости. Пространственная икона создается как «пространственное видение, реализующееся в молитвенной среде, возникающей между изображением и зрителем»³⁹. В иконическом пространстве взаимодействуют разные медиа (архитектура, иконография, обряды, звуки, драматургия света и организация запахов). Человек здесь не зритель, он «находится внутри образа, как его составная часть наряду с различными изображениями и световыми эффектами, запахами, жестами и звуками»⁴⁰. В основе иконического пространства – «образ-парадигма», т.е. конкретный «зримопластический образ», имеющий «спектр литературных и

символических ассоциаций»⁴¹. Пространственно-символические формы, о которых шла речь выше – как раз такие образы-парадигмы.

Особенность музеев Холокоста, в особенности тех, которые создаются по конкурсному проекту в новаторских архитектурных формах – активное символотворчество. Это авторский процесс (за формой стоит конкретное имя: Д. Либескинда или Джеймса Инго Фрида, или архитектурным бюро «Lahdelma & Mahlamäki» и т.д.), но художественная форма основана на поиске мифологем и их визуального (и мультисенсорного) воплощения.

Таковы, в музее «Полин» «динамичные, изогнутые стены главного зала, разделяющие здание по оси восток–запад. Эта трещина символизирует разрыв в 1000-летней истории польских евреев»⁴². Таков зигзаг плана Д. Либескинда для берлинского музея – это «узел линий, соединяющих невидимые объекты <...> адреса таких берлинцев, как Клейст, Гейне, Рахиль Варнхаген, Е. Т. А. Гофман и Мис ван дер Роэ, но также и более современных берлинцев, таких как Шонберг, Пауль Целан, Вальтер Беньямин <...> тех, кто был носителем духовной сущности Берлина»⁴³.

Представляется, что музеи Холокоста на современном этапе своего существования – это не только ритуальные, но именно сакральные пространства нового типа. Они создаются по модели иеротопии, устроены как пространственные иконы, их образы-парадигмы обладают магией воздействия, которого невозможно

³⁸ Greenblatt S. *Resonance and Wonder // Exhibiting cultures: the poetics and politics of museum display/* Ed. By

I. Karp, S. Lavine. Washington: Smithsonian Institution Press, 1991. P.46.

³⁹ Лидов А.М. Иеротопия. Пространственные иконы и образы парадигмы в византийской культуре. – М.: Дизайн. Информация. Картография, 2009. – С. 291.

⁴⁰ Там же. С. 291.

⁴¹ Там же С. 293.

⁴² The Building // Official website of The Museum of the History of Polish Jews. URL: <https://www.polin.pl/en/about-museum/building> (дата обращения: 25.02.2022)

⁴³ Libeskind D. *Between the Lines: The Jewish Museum, Berlin // Research in Phenomenology*. 1992. Vol. 22. P. 83.



Лариса Викторовна НИКИФОРОВА, Елена Владимировна ВОЛКОВА

| Музеи Холокоста: трансформация музейного ритуала |

избежать, они превращают посетителя в участника ритуала и нацелены на преобразование. Подобно храмам многих религий, музеи Холокоста экстерриториальны, т.е. могут быть сооружены в любом месте. В их основе – идея жертвы, они являются медиаторами между прошлым, настоящим и будущим, а горизонтом спасения выступают чаемые демократия и права человека.

Список литературы

- Sodaro A. Exhibiting Atrocit: Memorial Museums and the Politics of Past Violence. New York: Rutgers University Press, 2018. 226 p.
- Содаро Э. Мемориальные музеи: возникновение новой формы // Неприкосновенный запас. 2019. №6. URL: https://magazines.gorky.media/nz/2019/6/memorialnye-muzei-vozniknovenie-novoj-formy.html#_ftn3 (дата обращения: 15.01.2022)
- Ассман А. Длинная тень прошлого: мемориальная культура и историческая политика. Пер. с нем. Бориса Хлебникова. – М.: Новое литературное обозрение, 2014. – 328 с.
- Смирнов И. В начале была травма // Звезда. 2015. №12. URL: <https://magazines.gorky.media/zvezda/2015/12/v-nachale-by-la-travma.html> (дата обращения: 18.01.2022).
- Marstine J. What is New Museum Theory? // New Museum Theory and Practice: An Introduction / Ed. by J. Marstine. Oxford, 2006. P. 1–31
- Завадский А., Склез В., Суверина К. Предисловие. Разум и чувства: публичная история в музее // Под ред. А. Завадского, В. Склез, К. Сувериной. Политика аффекта: музей как пространство публичной истории. – М.: Новое литературное обозрение, 2019. – С. 7–51.
- White H. Historiography and Historiophoty // The American Historical Review. 1988. Vol. 93. No. 5. P. 1193–1199.
- Венкова А. В. Феномен иммерсивности в современной художественной культуре. Диссертация на искание степени доктора культурологии. – СПб., 2022. – 330 с.
- Marcuse H. Holocaust Memorials: The Emergence of a Genre // The American Historical Review. 2010. Vol. 115. № 1. P. 53–89.
- Викулова Л. А. Государственный музей Аушвиц-Биркенау в системе европейской культуры памяти // Россия и Германия в новой Европе: конец XX – начало XXI вв: сб. трудов конференции под ред. Петелина Б.В. – Череповец: Череповецкий государственный университет, 2012. – С. 80–83.
- Marcuse H. Legacies of Dachau: The Uses and Abuses of a Concentration Camp, 1933–2001. – Cambridge; N.Y.: Cambridge University Press, 2001. – 590 p.
- Рождественская Е. Репрезентация культурной травмы: музеефикация холокоста // – Логос. – 2017. – Том 27. – № 5. – С. 87–114.
- Сульжицкий И. С. Десакрализация коллективной памяти о Холокосте: кейс Государственного музея Аушвиц-Биркенау // Журнал Белорусского гос. унта. Социология. – 2018. – № 2. – С. 48–66.
- Duncan C. Civilizing Rituals: Inside Public Art Museums. New York: Routledge, 1995. 178 p.
- Leahy H. R. Museum Bodies: The Politics and Practices of Visiting and Viewing. Farnham: Ashgate Publishing Limited, 2012. 216 p.
- Gable E. How we Study History Museums: Or Cultural Studies at Monticello // New Museum Theory and Practice: An Introduction / Ed. by J. Marstine. Oxford, 2005. P. 109–128.
- Bennet T. The Birth of the Museum: History, Theory, Politics. New York: Routledge, 1995. 278 p.
- Керн Г. Лабиринты мира. – СПб.: Изд-во «Азбука-классика», 2007. – 448 с.
- Цивьян Т. В. Движение и путь в балканской модели мира. Исследования по структуре текста. – М.: Индрик, 1999. – 376 с.
- Странствия, дорога, путь // Словарь библейских образов / Под ред. Л. Райкен, Д. Уилхойт Д., Т. Лонгман. – СПб.: Библия для всех, 2005. – С. 1153–1156.
- Libeskind D. Between the Lines: The Jewish Museum, Berlin // Research in Phenomenology. 1992. Vol. 22). P. 82–87.



Лариса Викторовна НИКИФОРОВА, Елена Владимировна ВОЛКОВА

| Музеи Холокоста: трансформация музейного ритуала |

Хлевнюк Д. Почувствовать права человека: аффект в музеях памяти // Политика аффекта: музей как пространство публичной истории / Под ред. А. Завадского, В. Склез, К. Сувериной. – М., 2019. – С. 106–123.

Greenblatt S. Resonance and Wonder // Exhibiting cultures: the poetics and politics of museum display/ Ed. By I. Karp, S. Lavine. Washington: Smithsonian Institution Press, 1991. P.42–56.

Лидов А.М. Иеротопия. Пространственные иконы и образы парадигмы в византийской культуре. – М.: Дизайн. Информация. Картография, 2009. – 362 с.

The Building // Official website of The Museum of the History of Polish Jews. URL: <https://www.polin.pl/en/about-museum/building> (дата обращения: 25.01.2022).



Larisa V. NIKIFOROVA, Elena V. VOLKOVA

| Museums of the Holocaust: Transformation of the Museum Ritual |**Larisa V. NIKIFOROVA**

Vaganova Ballet Academy
Ul. Zodchego Rossi, 2, St. Petersburg, Russian Federation, 191023
Department of Philosophy, History and Theory of Art

Herzen State Pedagogical University
48 Moika River Emb., Saint Petersburg, Russian Federation, 191186
Department of Theory and History Culture
Doctor of Science in Cultural Studies, Professor
ORCID: 0000-0001-9811-2411
E-mail: nikiforova_lv@list.ru

Elena V. VOLKOVA

The State Russian Museum
Engineering str., 4, St. Petersburg, Russian Federation 191186
Design Department, Exhibition designer
Ph.D. in Culturology
ORCID: 0000-0002-1538-4030
E-mail: elenavolkova196@yandex.ru

MUSEUMS OF THE HOLOCAUST: TRANSFORMATION OF THE MUSEUM RITUAL

The analysis of the museum as a space of «civilizing ritual» took place in the institutional critique of the 1970s-1990s and reconsidered the classical public museum of the 19th-20th centuries, whose main functions were preservation, study and display of the artefacts of the past. Transformation in a "museum ritual" (C. Duncan) or in a museum "laboratory" (T. Bennett) is the affirmation of new forms of identities – national, civilizational. However, the founders and visitors of the classical museums did not see a ritual component in them. Museum ritual was an unplanned and unrecognized effect. Memorial museums with the aim to memorialise traumatic periods of history, especially Holocaust museums, use the ideas of institutional critique as a practical technology. The discourse of memory museums is built on the opposition between democracy and totalitarianism, their tasks are conceived as teaching democratic values (freedom, tolerance, human rights). Immersing oneself in a multisensory museum experience should not only remind about the victims, but also prevent violence in the future. An important function of memorial museums is legitimising nations and groups in the eyes of the international democratic community. Teaching democratic values in Holocaust museums does not only involve traditional educational tech-

niques, but also the affective experience. The article substantiates the assumption that contemporary Holocaust museums are not only ritual, but also literally sacral spaces of a new type - temples of democracy. Like the churches of traditional religions, their forms are endowed with symbolic significance and embody through visual images and multisensory environmental effects an integral set of representations, referring both to history, to the system of values, and to the prospect of salvation – democracy and human rights. Museums are created basing on the model of «hierotopia», their images-paradigms have magic influence and are aimed at human change (transfiguration). The ritual in Holocaust museums acts as a tool, therefore according to the theory the very existence and attendance of such museums is a repulse to violence

Key words: memory museum, Holocaust, cultural memory, traumatic memory, hierotopia, ritual, mythologeme, sacred space.



Larisa V. NIKIFOROVA, Elena V. VOLKOVA

| Museums of the Holocaust: Transformation of the Museum Ritual |**References**

Sodaro A. (2018) *Exhibiting Atrocities: Memorial Museums and the Politics of Past Violence*. New York: Rutgers University Press, 226.

Sodaro A. (2019) Memorial museums: the emergence of a new form (Memorial'nye muzei: vznikovenie novoj formy). *Neprikosnovennyj zapas Journal*. № 6. Available at: https://magazines.gorky.media/nz/2019/6/memorialnye-muzei-voznikovenie-novoj-formy.html#_ftn3 (accessed: 15 January 2022) (in Russian).

Assmann A. (2014) *The Long Shadow of the Past: Memorial Culture and Historical Politics*. Moscow, *Novoe literaturnoe obozrenie Publ.* 328. (in Russian).

Smirnov I. (2015) In the beginning there was an injury (V nachale byla travma) // *Zvezda Journal*. 12. Available at: <https://magazines.gorky.media/zvezda/2015/12/v-nachale-by-la-travma.html> (accessed 18 January 2022) (in Russian).

Marstine J. (2006) *What is New Museum Theory? New Museum Theory and Practice: An Introduction* / Ed. by J. Marstine. Oxford, 1–31.

Zavadsky A., Slez V., Suverina K. (2019) Preface. *Mind and Feelings: A public history in a museum (Pre-dislovie. Razum i chuvstva: publichnaya istoriya v muzee)*. The Politics of affect: the museum as a space of public history. Ed by A. Zavadsky, V. Slez, K. Suverina. Moscow, *Novoe literaturnoe obozrenie Publ.* 7–51. (in Russian).

White H. (1988) *Historiography and Historiophoty*. *The American Historical Review*. Vol. 93. No. 5. 1193–1199.

Venkova A.V. (2022) *The phenomenon of immersiveness in modern art culture (Fenomen immersivnosti v sovremennoj hudozhestvennoj kul'ture)*. Dissertation for the degree of Doctor of Cultural Studies. Saint Petersburg. 330. (in Russian).

Marcuse H. (2010) *Holocaust Memorials: The Emergence of a Genre*. *The American Historical Review*. Vol. 115. № 1. 53–89.

Vikulova L. A. (2012) *The Auschwitz-Birkenau State Museum in the system of European Memory Culture (Gosudarstvennyj muzej Aushvic-Birkenau v sisteme*

evropejskoj kul'tury pamyati). Russia and Germany in the New Europe: the end of the XX – beginning of the XXI centuries: proceedings of the conference. Ed. by Petelina B.V. Cherepovets, *Cherepoveckij gosudarstvennyj universitet Publ.* 80–83. (in Russian).

Marcuse H. (2001) *Legacies of Dachau: The Uses and Abuses of a Concentration Camp, 1933–2001*. Cambridge; N.Y.: Cambridge University Press, 590.

Rozhdestvenskaya E. (2017) Representation of cultural trauma: Holocaust Museification (Reprezentaciya kul'turnoj travmy: muzeefikaciya holokosta). *Logos*. Volume 27. 5. 87–114. (in Russian).

Sulzhytski I. S. (2018) Desacralization of collective memory of the Holocaust: case of the Auschwitz-Birkenau Memorial Museum (Desakralizaciya kolektivnoj pamyati o Holokoste: kejs Gosudarstvennogo muzeya Aushvic-Birkenau). *J. Belarus. State Univ. Sociol.* No. 2. 48–64.

Duncan C. (1995) *Civilizing Rituals: Inside Public Art Museums*. New York: Routledge. 178.

Leahy H. R. (2012) *Museum Bodies: The Politics and Practices of Visiting and Viewing*. Farnham: Ashgate Publishing Limited. 216.

Gable E. (2005) *How we Study History Museums: Or Cultural Studies at Monticello*// *New Museum Theory and Practice: An Introduction* / Ed. by J. Marstine. Oxford. 109–128.

Bennet T. (1995) *The Birth of the Museum: History, Theory, Politics*. New York: Routledge. 278.

Kern H. (2007) *Through the Labyrinth*. St. Petersburg, *Azbuka-klassika Publ.* 448. (in Russian).

Tsivyan T. V. (1999) *Movement and path in the Balkan model of the world. Research on the structure of the text (Dvizhenie i put' v balkanskoj modeli mira. Issledovaniya po strukture teksta)*. Moscow, *Indrik Publ.* 376.

Wanderings, Road, Way. (2005) *Dictionary of Biblical Imagery*. Ed. by L. Ryken, C. Wilhoit, T. Longman. St. Petersburg, *Bibliya dlya vsekh Publ.* 1153–1156. (in Russian).

Libeskind D. (1992) *Between the Lines: The Jewish Museum, Berlin. Research in Phenomenology*. Vol. 22. 82–87.

Khlevnyuk D. (2019) *To feel human rights: affect in memory museums (Pochuvstvovat' prava cheloveka:*



Larisa V. NIKIFOROVA, Elena V. VOLKOVA

| Museums of the Holocaust: Transformation of the Museum Ritual |

affekt v muzeyah pamyati). The Politics of affect: the museum as a space of public history. Ed by A. Zavadsky V. Slez, K. Suverina. Moscow, Novoe literaturnoe obozrenie Publ. 106–123. (in Russian).

Greenblatt S. (1991) Resonance and Wonder. Exhibiting cultures: the poetics and politics of museum display. Ed. By I. Karp, S. Lavine. Washington: Smithsonian Institution Press. 42–56.

Lidov A.M. (2009) Hierotopia. Spatial icons and paradigm images in Byzantine culture (Ierotopiya. Prostranstvennyye ikony i obrazy paradigmy v vizantijskoj kul'ture). Moscow, Dizajn. Informaciya. Kartografiya Publ. 362. (in Russian).

The Building. Official website of The Museum of the History of Polish Jews. Available at: <https://www.polin.pl/en/about-museum/building> (accessed: 25 January 2022).



Михаил Михайлович АБРАМЫЧЕВ, Наталья Владимировна ШМЕЛЕВА

| Логика эмансипации в современных музейных практиках |

Наталья Владимировна ШМЕЛЕВА

Нижегородский государственный педагогический университет им. К. Минина (Мининский университет)
603002, Российская Федерация, Нижний Новгород, ул. Ульянова, 1
Доцент кафедры философии и общественных наук
Кандидат филологических наук
ORCID: 0000-0001-8822-7629
E-mail: shmelevanv@mail.ru

Михаил Михайлович АБРАМЫЧЕВ

Нижегородский государственный педагогический университет им. К. Минина (Мининский университет)
603002, Российская Федерация, Нижний Новгород, ул. Ульянова, 1
Доцент факультета гуманитарных наук, магистрант кафедры философии и общественных наук
ORCID: 0000-0003-0043-0644
E-mail: abramychevmm@gmail.com

ЛОГИКА ЭМАНСИПАЦИИ В СОВРЕМЕННЫХ МУЗЕЙНЫХ ПРАКТИКАХ

В данной статье осуществляется анализ современных представлений о взаимодействии музея и посетителя. На основе работ Жака Рансьера отмечается переход к эстетическому режиму искусства, предполагающему ликвидацию привилегированного положения одного из акторов взаимодействия, стирание всевозможных границ и иерархий и утверждение нового эмансипированного статуса субъекта. Пространство музея в такой оптике является инстанцией, узурпирующей право на обладание истинной и утверждающей таким образом за собой привилегированное положение, когда посетитель заведомо наделяется статусом невежды, которому необходимо подчиниться власти музея для получения возможности приближения к истинам, скрывающихся в представленных культурных ценностях. Были отмечены попытки преодоления сложившейся ситуации, в частности, в идее партиципаторного музея Нины Симон, в котором посетитель становится активным со-участником действия, получает возможность не только созерцания, но и проявления творческой активности. Как показано в нашей работе, эта идея, при всех ее безусловных достоинствах,

касается, в первую очередь, внешней деятельности субъекта, в то время как возможность познания субъекта остается ограниченной, поскольку музей все так же оставляет за собой исключительное право на обладание истинным знанием. В этом контексте было обращено внимание на работу Рансьера «Эмансипированный зритель», где французский философ продвигает логику эмансипации, согласно которой необходимо признать равную стартовую познавательную возможность. Посетитель музея может увидеть в созерцаемых им образах нечто отличное от навязанных ему представлений, но для этого важно добиться эмансипации объекта созерцания. Необходимо сместить акцент с полюсов «музей – посетитель» и признать, что истина находится между ними. Сам объект созерцания является автономным по отношению к двум другим, а это предполагает ситуацию, в которой посетитель и другие представители музея существуют в одинаковых условиях и обладают равными возможностями.

Ключевые слова: музей, посетитель музея, эмансипация, искусство, Жак Рансьер, Нина Симон, партиципаторный музей, эстетический режим искусства, разделение чувственного.



Михаил Михайлович АБРАМЫЧЕВ, Наталья Владимировна ШМЕЛЕВА
| Логика эмансипации в современных музейных практиках |

Музейное пространство, согласно последним исследованиям в области музейной теории, представляет собой коммуникационную систему. С одной стороны, мы имеем коммуникационную оппозицию «посетитель – экспонат», но, с другой, к этим двум акторам добавляется посредник в лице экскурсовода или же иных работников музейных залов, осуществляющих образовательные функции. Музей, будучи пространством, в рамках которого выставляется тот или иной экспонат, начинает отождествлять себя с последним, в связи с чем возникает двойная ситуация. Отождествляя себя с культурными продуктами, музей также присваивает себе культурный статус, поскольку в его стенах аккумулируются ценности. Эта ситуация превращает музей не только в институцию со-хранения различных артефактов, но и в инстанцию, обладающую истинным знанием об этих объектах, доступ к которому является крайне ограниченным и четко регламентированным. Подобные условия предполагают различные варианты в разработке стратегий коммуникации музеев, складывающихся в достаточно плюральную музейную теорию коммуникации.

Теория музейной коммуникации предусматривает перманентный поиск ходов для разработки наиболее эффективных способов коммуникации между музеем и посетителем, на что также накладывается необходимость притяжения новых посетителей для поддержания коммерческой эффективности. Последняя ситуация является проблемным местом в современных условиях существования музея, но здесь же стоит акцентировать внимание на тех точках, в которых осуществляется подрыв классических музейных практик. Стоит заметить, что коммуникативная функция, по своей сути, упаковывается в педагогическую, поскольку образование является ключевой целью деятельности музеев.

Существующий устав музейных сообществ гласит следующее: «Музей – это действующая на постоянной основе некоммерческая организация, которая служит обществу, заботится об общественном развитии, является открытой для публики и с целью познания, обучения и развлечения собирает, хранит, изучает, демонстрирует и популяризирует материальное и нематериальное наследие человечества и среды его обитания»¹. Исходя из данной формулировки становится понятно, каким образом музей представляет свою деятельность в общественное пространство, что выводит нас на рассматриваемую здесь проблематику. Помимо устава музейных сообществ, необходимо также заметить, что в музейной теории педагогическая функция выделяется множеством исследователей. Так, Л. М. Шляхина выделяет функции документирования, образования и воспитания², подталкивая нас к вопросу о специфике педагогической деятельности музеев. На основе классификации Л. М. Шляхиной стоит задаться вопросом, насколько адекватно выстроена образовательно-воспитательная функция в современных музейных практиках, так как далеко не всегда функция сохранения, консервирования культурных ценностей предполагает необходимость их одностороннего транслирования. При такой оптике музей и его представители выступают в качестве носителей истинных знаний о выставляемых ими объектах, а посетитель за-

¹ Устав Международного совета музеев (ИКОМ). Принят на 16-й Генеральной Ассамблее ИКОМ (Гаага, Нидерланды, 5 сентября 1989 г.), дополнения и изменения внесены на внеочередной Генеральной Ассамблее ИКОМ (Париж, Франция, 9 июня 2017 г.). URL: https://icom-russia.com/data/ustavnyedokumenty/?sphrase_id=1130937 (дата обращения 31.01.2022)

² Шляхина, Л. М. Основы музейного дела: теория и практика. Учеб. пособие. 2-е изд. – М.: Высшая школа, 2009. – С. 46.



Михаил Михайлович АБРАМЫЧЕВ, Наталья Владимировна ШМЕЛЕВА

| Логика эмансипации в современных музейных практиках |

нимает позицию незнающего субъекта, что выводит нас на ключевой вопрос данной статьи. На каком основании музей апроприрует истинное знание, выстраивая таким образом иерархию, исходя из которой разные ее элементы не имеют равного доступа к истине?

Французский культурный теоретик и философ Жак Рансьер в работе «Эмансипированный зритель» проводит критический анализ современной теории театра, выявляя проблемные точки, что приводит мыслителя к определенным выводам, которые мы можем экстраполировать на музейную теорию. Ключевая оппозиция взгляда и действия, выводимая Рансьером, может продемонстрировать статус посетителя музея, воспринимаемого в такой оптике в качестве пассивного созерцателя, которого необходимо сделать со-участником действия, то есть перевести из полюса пассивности в полюс активности. Для начала необходимо прояснить важные моменты творчества Жака Рансьера, позволяющие во всей полноте раскрыть его идею об эмансипации зрителя, который должен находиться по ту сторону границ подобного разделения.

Важным понятием в работах французского теоретика является «режим идентификации искусства», представляющий собой «специфическое взаимоотношение между практиками, формами зримости и модусами, умопостижимое, которые позволяют установить, что их порождения принадлежат искусству вообще или тому или иному конкретному искусству»³. Для Рансьера, понимающего политику и эстетику в качестве взаимодополняющих элементов, очень важно установить те практики, которые реализуются в том или ином режиме. То есть, режим идентификации представляет собой

не только генеалогию восприятия искусства, но и те способы организации практик, в которые вовлечены зрители – демонстрация и восприятие. Политика соотносится с искусством, поскольку политические практики основаны на выстраивании уровней взаимодействия, установлении границ высказывания (дарование права голоса и жесткое регламентирование этого права) и демонстрации чего-либо (публичное обнаружение и сокрытие). Кроме того, политика и искусство функционируют на публичном уровне, так как разделение чувственного является основополагающим фактором для их реализации.

Жак Рансьер выделяет три режима идентификации искусства, каждый из которых необходимо кратко охарактеризовать для понимания специфики диалога посетителя с музеем. Во-первых, французский философ отсылает нас к «Государству» Платона, говоря о том, что данный режим предполагает наличие возможности соотнесения искусства с внешним, в качестве которого может выступать мораль или политические нормы. Этот режим Рансьер называет этическим, так как, с одной стороны, он указывает на четкое сопоставление увиденного с личным или контекстуальным представлением о *ἀνδραγαθία*, но, с другой, утверждает оказанное воздействие на воспринимаемого/ых в качестве основополагающего эффекта искусства. Во-вторых, французский теоретик направляет нас в сторону «Поэтики» Аристотеля, обращая внимание на конкретную регламентацию и связи в этом режиме, который обозначает как изобразительный. В данном режиме взаимосвязь между *ποίησις* (понимаемого как созданность, сделанность), *αἴσθησις* (ощущение) и *μίμησις* (в данном контексте указывающего на уровень правдоподобия) принимает чрезвычайно строгий характер, выражающийся в кон-

³ Рансьер, Ж. Разделяя чувственное. – СПб.: Издательство Европейского университета, 2007. – С. 69.



Михаил Михайлович АБРАМЫЧЕВ, Наталья Владимировна ШМЕЛЕВА

| Логика эмансипации в современных музейных практиках |

кретных допустимых формах и правилах демонстрации, которые необходимы для побуждения вполне определенного аффекта у зрителя. Но Рансьер выделяет и третий режим – эстетический, для которого характерна ситуация нейтрализации любого проявления власти над человеком и вещами. Эстетический режим искусства «основывает соотношение между формами идентификации искусства и формами политического сообщества по типу, который наперед отвергает любое противостояние между автономным искусством и искусством неавтономным, искусством ради искусства и искусством на службе политики, музейным искусством и искусством уличным, поскольку эстетическая автономия – отнюдь не та автономия художественного «исполнения», которую восславил модернизм, а самостоятельность формы чувственного опыта. И этот-то опыт и появляется как росток новой человечности, новой индивидуальной и коллективной формы жизни»⁴.

Описанные режимы искусства не относятся к произведениям, они характеризуют именно восприятие в различных режимах. Эстетический режим предполагает ситуацию для человека, находящегося в условиях отсутствия каких-либо иерархий, стирания границ между высоким искусством и не-искусством, но, что самое главное, полной эмансипации зрителя, на которой настаивает Рансьер. Это не означает, что этический и изобразительный режимы устраняются из современных практик, напротив, большое количество институций в культурном пространстве действуют согласно описанным режимам. В частности, эту точку зрения мы можем перенести на музеи, в которых, как было отмечено ранее, осуществляется функция образования. Само наличие подобной

функции выстраивает иерархию, в которой музей и его представители выступают в качестве носителей высших культурных ценностей, которые необходимо транслировать в массовое сознание, тогда как посетитель музея оказывается в статусе несведущего. Другими словами, заведомо утверждается дистанция между музеем и посетителем, которая ведет к разного рода последствиям.

Так, в современных музейных практиках мы можем выделить несколько вариантов включения посетителей в процесс культурного диалога с прекрасным. Во-первых, посетители могут быть предоставлены сами себе и в форме свободного блуждания созерцать представленные экспозиции. Подобная ситуация предоставляет посетителю возможность непосредственного восприятия экспонатов, к которым, как правило, прикрепляются пояснительные записки. Во-вторых, экскурсовод сопровождает посетителей музея на каждом их шаге, акцентирует их внимание на наиболее важных деталях, погружает в контекст создания того или иного произведения и в формате диалога отвечает на возникающие вопросы. Два данных варианта основаны на разделении чувственного восприятия. Посетитель вынужден соотносить свои ощущения от экспозиции с ощущениями других людей. Иными словами, здесь ярко проявляется работа консенсуса. Экскурсовод или иной другой сотрудник музея, выступая в качестве учителя, в данном контексте *a priori* присваивает себе статус носителя истины, в то время как посетитель музея наделяется статусом невежды, который необходимо преодолеть. Это также приводит к утверждению новых иерархий и оппозиций: активность и пассивность, зрение и действие, и т.д.

Сама форма организации практик предполагает наличие незнающего субъекта, а пре-

⁴ Рансьер, Ж. Разделяя чувственное. – СПб.: Издательство Европейского университета, 2007. – С. 73.



Михаил Михайлович АБРАМЫЧЕВ, Наталья Владимировна ШМЕЛЕВА

| Логика эмансипации в современных музейных практиках |

подавательская деятельность становится формой власти, которой необходимо подчиниться для преодоления своего незнания. Стоит отметить, что помимо двух приведенных вариантов выстраивания деятельности посетителя музея, на сегодняшний день осуществляются новые, основанные на демократичных принципах, согласно которым посетитель может самостоятельно продумывать содержание своего музейного досуга. Так, Нина Саймон предложила идею парципаторного музея, суть которого сводится к предоставлению посетителям статуса активного со-участника процесса, то есть к переводу из полюса пассивности в полюс активности. Кроме того, для Саймон важно создать в стенах музея некоторое коммунитарное сообщество, взаимодействие между членами которого осуществлялось бы посредством близкого их интересам контента: «Чтобы превратить учреждение культуры в центр общения, нужно прежде всего достучаться до отдельных посетителей и установить между ними связи. На вечеринке хозяин подбирает гостям собеседников по самым разным параметрам, будь то общая профессия, общая любовь к бассетам или общие свойства характера; в музее подбирать посетителей в одну группу нужно исходя из выставленного контента. Представляя людей друг другу через контент, который им нравится, не нравится или вызывает какие-то личные чувства, сотрудники подталкивают их к диалогу и к дружеским отношениям, непосредственно связанным с основной функцией музея»⁵.

Здесь следует остановиться, поскольку позиционирование демократичности вовсе не предполагает ликвидацию намеченной ранее дистанции и полную эмансипацию посетителя музея. Безусловно, предложенные Ниной Сай-

мон варианты, основанные на уровнем взаимодействия по выстраиванию стратегии коммуникации между музеем и посетителем открывают иной взгляд на статус последнего. В подобной оптике посетитель музея отчасти становится полноправным участником, разворачивающегося вокруг него действия, тем не менее оставаясь в полюсе пассивности, но уже на другом уровне.

Анализируя взаимодействие музея и посетителей, А. Ю. Сгибова в своем исследовании приходит к вполне очевидному выводу, что сегодняшний музей не обладает возможностью побуждать посетителей к определенному переживанию. Она пишет: «К сожалению, даже самые прогрессивные эксперименты не смогут до конца выделить когнитивные процессы посетителей при ознакомлении с музейными ценностями. Пока мы можем лишь сказать, что люди, глядя на экспонат, могут предаваться воспоминаниям (например, детства), тосковать о прошлом, сравнивать прошлое и настоящее, удивляться современности подачи информации, уходить в размышления о смысле жизни, самом себе, своей семье»⁶. Данное утверждение вполне укладывается в логику эстетического режима восприятия, поскольку за посетителем, равно как и за произведениями искусства, утверждается полная автономность, предполагающая ускользание посетителя из *a priori* заданных норм и представлений. Сотрудник музея и музей вообще в этом случае не может себя позиционировать в качестве инстанции, обладающей истиной, так как посетитель наделяется полной эмансипацией, что предполагает его познавательную активность.

⁵ Саймон, Н. Партиципаторный музей. – М.: Ад Маргинем Пресс, 2010. – С. 29.

⁶ Сгибова, А. Ю. «Посетитель музея» и проблемы формирования музейной деятельности // Ценности и смыслы. – 2014. – № 3 (31). – С. 128–129.



Михаил Михайлович АБРАМЫЧЕВ, Наталья Владимировна ШМЕЛЕВА

| Логика эмансипации в современных музейных практиках |

Истина при таком подходе, согласно Рансьеру, находится между двумя полюсами, между двух акторов коммуникации «музей – посетитель». Рансьер отмечает: «Логика эмансипации предполагает, что помимо невежественного учителя и эмансипированного ученика всегда есть нечто третье – книга или фрагмент текста, не имеющие отношения ни к тому, ни к другому. Это нечто третье, к чему ученик и учитель могут обращаться, чтобы совместно удостовериться то, что увидел первый, что он об этом говорит и что думает. Можно применить эту логику и к представлению. Оно не является средством передачи знания или вдохновения от художника к зрителю. Оно есть третья вещь, которой никто из них не владеет и на смысл которой никто не притязает»⁷. Иными словами, предложенные Саймон идеи необходимо дополнить наличием третьего звена коммуникации, также наделяющегося автономностью.

Музей, демонстрирующий тот или иной экспонат, и посетитель, пришедший ради его созерцания, таким образом, находятся в равной ситуации по отношению к этому экспонату. Они на равных основаниях могут обращаться к последнему, выделяя в нем наиболее важные элементы и соотнося с тем, что они видели ранее. Таким образом, инстанция, обладающая истиной и осуществляющая исходя из этого властно-образовательную деятельность, ликвидируется, иерархия учителя (носителя знаний) и ученика (не обладающего этими знаниями) разрушается, а посетитель становится полноценным обладателем возможности свободного и независимого движения в поисках истины.

Все выше сказанное приводит к выводу о необходимости поиска новых вариантов выстраивания музейных практик, в которых бы

утверждались не только внешняя активность посетителя, к чему, по большей части, призывает Нина Саймон, но и уравнивание внутренней познавательной активности всех акторов коммуникации, ликвидация привилегированного статуса музея в вопросе обладания знанием и наделение статусом автономности как созерцающего субъекта, так и созерцаемых им объектов. Иными словами, необходим переход от точек консенсуса к диссенсусу, исключительно исходя из которого, как показывает Жак Рансьер, мы можем осуществить качественный переход к новым формам репрезентации и создать эгалитарную модель музейного сообщества, каждый участник которого будет обладать равными стартовыми возможностями в познавательной деятельности.

Список литературы

Рансьер, Ж. Разделяя чувственное / пер. В. Лапицко-го, А. Шестакова. – СПб.: Издательство Европейского университета в Санкт-Петербурге, 2007. – 264 с.

Рансьер, Ж. Эмансипированный зритель. – Нижний Новгород: Красная ласточка, 2018. – 128 с.

Саймон, Н. Партиципаторный музей / пер. А. Глебовской. – М.: Ад Маргинем Пресс, 2017. – 368 с.

Сгибова, А. Ю. «Посетитель музея» и проблемы формирования музейной деятельности // Ценности и смыслы. – 2014. – № 3 (31). – С. 120–131.

Устав Международного совета музеев (ИКОМ). Принят на 16-й Генеральной Ассамблее ИКОМ (Гаага, Нидерланды, 5 сентября 1989 г.), дополнения и изменения внесены на внеочередной Генеральной Ассамблее ИКОМ (Париж, Франция, 9 июня 2017 г.). URL: https://icom-russia.com/data/ustavnye-dokumenty/?sphrase_id=1130937 (дата обращения 31.01.2022)

Шляхтина, Л.М. Основы музейного дела: теория и практика. Учеб. пособие. 2-е изд. стер. – М.: Высшая школа, 2009. – 183 с.

⁷ Рансьер, Ж. Эмансипированный зритель. – Нижний Новгород: Красная ласточка, 2018. – С. 18.



Mikhail M. ABRAMYCHEV, Natalya V. SHMELEVA

| The Logic of Emancipation in Modern Museum Practices |

Natalya V. SHMELEVA

Nizhny Novgorod State Pedagogical University. K. Minina (Minin University),
Ulyanova Str., 1, Nizhny Novgorod, Russian Federation, 603002
Associate Professor of the Department of Philosophy and Social Sciences
Ph.D. in Philological Sciences
ORCID: 0000-0001-8822-7629
E-mail: shmelevanv@mail.ru

Mikhail M. ABRAMYCHEV

Nizhny Novgorod State Pedagogical University. K. Minina (Minin University),
Ulyanova Str., 1, Nizhny Novgorod, Russian Federation, 603002
Documentation Specialist of the Faculty of Humanities, Master Student of the Department of Philosophy and Social Sciences
ORCID: 0000-0003-0043-0644
E-mail: abramychevmm@gmail.com

THE LOGIC OF EMANCIPATION IN MODERN MUSEUM PRACTICES

This article analyzes modern ideas about the interaction of the museum and the visitor. Based on the works of Jacques Rancière, there is a transition to the aesthetic regime of art, which involves the elimination of the privileged position of one of the actors of interaction, the erasure of all kinds of boundaries and hierarchies, and the establishment of a new emancipated status of the subject. The space of the museum in such optics is an instance that usurps the right to possess the truth and thus asserts a privileged position when, as a visitor, it is knowingly endowed with the status of an ignorant person who must submit to the authority of the museum in order to be able to approach the truths hidden in the presented cultural values. Attempts to overcome the current situation were noted, in particular, the idea of the participatory museum of Nina Simon, in which the visitor becomes an active participant in the action, gets the opportunity not only for contemplation, but also for the manifestation of creative activity. But, as shown in our work, this idea, with all its unconditional merits, concerns primarily external activity, while the possibility of knowing the subject remains limited, since the museum still reserves the exclusive right to

possess true knowledge. In this context, attention was drawn to the work of Rancière "The Emancipated Spectator", where the French philosopher promotes the logic of emancipation, according to which it is necessary to recognize an equal starting cognitive opportunity that the museum visitor can see in the images he contemplates something different, not what he is being pushed to, but for this it is necessary to achieve the emancipation of the object of contemplation. It is necessary to shift the emphasis from the poles of "museum – visitor" and recognize that the truth lies between them. The object of contemplation itself is autonomous in relation to the other two, and this implies a situation in which the visitor, as well as other representatives of the museum, exist in the same conditions and have equal opportunities.

Key words: museum, museum visitor, emancipation, art, Jacques Rancière, Nina Simon, participatory museum, aesthetic mode of art, division of the sensual.

References

Rancier, J. (2007). *Razdelyaya chuvstvennoe* [Sharing the sensual] Perevod V. Lapitsky, A. Shestakov. St. Pe-

tersburg: Izdatelstvo Evropejskogo universiteta, 264 p. (In Russian).



Mikhail M. ABRAMYCHEV, Natalya V. SHMELEVA

| The Logic of Emancipation in Modern Museum Practices |

Rancier, J. (2018). Emansipirovannyj zritel [Emancipated viewer]. Nizhny Novgorod: Krasnaya lastochka? 128 p. (In Russian).

Simon, N. (2017). Participatornyj muzej [Participatory Museum] Perevod A. Glebovskoj. Moscow: Ad Marginem Press, 368 p. (In Russian).

Sgibova A. Yu. (2014). «Posetitel' muzeya» i problemy formirovaniya muzejnoj deyatel'nosti [«Museum visitor» and museum affairs establishment issues] / Cennosti i smysly. 3 (31). 120–131. (In Russian).

Ustav Mezhdunarodnogo soveta muzeev (IKOM). Prinyat na 16-j Generalnoj Assamblee IKOM (Gaaga, Niderlandy, 5 sentyabrya 1989 g.), dopolneniya i izmeneniya vneseny na vneocherednoj General'noj Assamblee IKOM

[Charter of the International Council of Museums (ICOM). Adopted at the 16th General Assembly of ICOM (The Hague, the Netherlands, September 5, 1989), additions and changes were made at the Extraordinary General Assembly of ICOM] (Paris, France, June 9, 2017). URL: https://icom-russia.com/data/ustavnye-dokumenty/?sphrase_id=1130937 (Accessed January 31, 2022) (In Russian).

Shlyakhtina, L.M. (2009). Osnovy muzejnogo dela: teoriya i praktika [Fundamentals of museum business: theory and practice] Uchebnoe Posobie, 2nd ed. erased. Moscow: Vysshaya shkola, 183 p. (In Russian).



Татьяна Викторовна БАКИНА

| Кинозвезды на подиуме: костюмы и эстетика модных показов в классических голливудских фильмах о манекенщицах |

Татьяна Викторовна БАКИНА

Национальный исследовательский университет «Высшая школа экономики»
101000, Российская Федерация, г. Москва, ул. Мясницкая, д. 20.
Старший преподаватель Школы дизайна Факультета коммуникаций, медиа и дизайна

Всероссийский государственный институт кинематографии им. С.А. Герасимова
129226, Российская Федерация, г. Москва, ул. Вильгельма Пика, д. 3.
Соискатель кафедры киноведения сценарно-киноведческого факультета

Магистр культурологии
ORCID: 0000-0002-6821-9194
E-mail: tbakina.hse@gmail.com

КИНОЗВЕЗДЫ НА ПОДИУМЕ: КОСТЮМЫ И ЭСТЕТИКА МОДНЫХ ПОКАЗОВ В КЛАССИЧЕСКИХ ГОЛЛИВУДСКИХ ФИЛЬМАХ О МАНЕКЕНЩИЦАХ

Внимание кинематографистов к демонстрации функций костюмов в классических голливудских фильмах способствовало поиску новых художественных решений, которые позволяли наиболее эффектно представить произведения студийных художников по костюмам на экране. Одним из таких решений становится включение в повествовательную канву фильмов эпизодов, выстроенных в формате модного показа. Чаще всего такие сцены интегрировались в сюжеты кинокартин, рассказывающих о модельерах или манекенщицах. При этом, именно в фильмах о манекенщицах показы мод могли более мягко встраиваться режиссерами в визуальную ткань кинокартины, предоставляя кинематографистам больше свободы в отношении тематического и жанрового своеобразия фильма. В историях о модельерах, напротив, модные дефиле чаще становились кульминационными эпизодами, достаточно продолжительными и помпезными. Кинематографические фэшн-шоу привлекали внимание зрителей к стильным костюмам персонажей кинокартины, а также создавали дополнительный акцент

на ключевых звездах фильма. И, если функции модных показов в кино с течением времени изменились достаточно мало, то их структурные и эстетические особенности трансформировались на протяжении десятилетий согласно веяниям времени и актуальным тенденциям как в моде, так и в кинематографе. Исследованию визуальной стилистики модных показов и определению места этих эпизодов в структуре фильмов о манекенщицах посвящена данная статья. На примере кинокартин 1920 – 1950-х годов показано, как именно трансформировалась репрезентация роли манекенщицы в этих фильмах, какие формы принимают модные показы в разные десятилетия этого периода в голливудской истории. Акцент сделан и на анализе костюмов, представленных в рамках подобных фэшн-шоу, поскольку именно демонстрируемые костюмные ансамбли, а иногда целые коллекции одежды, являются смысловым ядром модных показов в кино.

Ключевые слова: костюм в кино, модный показ, классический Голливуд, манекенщица, история кино, мода и кинематограф, модный силуэт, анализ фильма.

Появление в классических голливудских фильмах отдельных эпизодов, воссоздающих структуру и эстетику модного

показа, становится закономерным следствием усиливающегося интереса американских киностудий к развитию коммерческого потенциала



Татьяна Викторовна БАКИНА

| Кинозвезды на подиуме: костюмы и эстетика модных показов в классических голливудских фильмах о манекенщицах |

материальной культуры фильмов, и в первую очередь, костюмов. Безусловно, одежда героев на экране была важным выразительным средством, способным дополнить психологический портрет персонажа и подчеркнуть другие особенности его идентичности, но не менее важными были и демонстративные функции костюмов в голливудских фильмах.

Привлекательная одежда и модные силуэты на экране уже в период немого кино создавались с целью заинтересовать зрительскую аудиторию, и особенно – женскую ее часть¹, но, если в фильмах 1920-х годов в силу специфики немого кино костюмы на экране были более эксцентричными и вычурными, то в 1930-е годы формируется новый подход к конструкции «голивудского стиля»², который является художественным переосмыслением ключевых модных тенденций того времени, и, хотя декоративная преувеличенность остается характерной чертой нового «голивудского стиля», в целом костюмы в американских фильмах этой эпохи становятся более элегантными.

Коммерческий потенциал костюмов в кино также усиливается в этот период. Экранные образы ведущих голливудских звезд становятся мощным рекламным инструментом в руках голливудских студий. В материалах, которые публиковали журналы *Photoplay*, *Motion*

Picture Classic, *Moving Picture World* и другие, освещались творения студийных художников по костюмам и публиковались развороты с фотографиями костюмов из новинок проката³. Открытие бутиков «Cinema Fashions» Бернарда Уолдмана и его аналогов в лице «Studio Styles» от киностудии Warner Bros⁴ обозначило усиление влияния идей голливудских художников по костюмам на тенденции в массовой моде.

Концепция нового «голивудского стиля» как своеобразного альтернативного модного журнала для массовой аудитории закономерно привела к усовершенствованию способов эффектной демонстрации костюмов на экране. В частности, кинематографисты обращаются к визуальному языку и форматам презентации, которые уже существовали в индустрии моды. Так в фильмах появляются эпизоды модных показов, которые иногда могли быть связаны с сюжетом фильма, но чаще имели лишь косвенную привязку к основной линии сюжета. Иными словами, ключевой целью таких модных показов в игровых голливудских фильмах была демонстрация привлекательной одежды на популярных звездах кино.

Структурные и эстетические особенности эпизодов фэшн-шоу в кино восходят к трем основным источникам. Ключевые принципы визуализации заимствуются из модной кинохроники и женских киножурналов 1910–1920-х годов, для которых были характерны простейшие повествовательные элементы, позволявшие внести разнообразие в структуру модного дефиле. Чаще всего это были сценки, имитирую-

¹ Cook, P. (2005) *Screening the Past: Memory and Nostalgia in Cinema*. London: Routledge. P. 66.

² «Голливудский стиль» – это почти дословный перевод фразы *Hollywood Line* (буквально – «голивудская линия одежды»), которую использует художник по костюмам Говард Грир, комментируя влияние костюмов в кино на некоторые тенденции в моде. Albert, K. (1929, November) *Hollywood Leads Paris in Fashions*. *Photoplay Magazine*, 36(6), 56–57, 138. URL: <https://archive.org/details/photoplay3637movi/page/n653/mode/2up>

³ Higashi, S. (2014) *Stars, Fans, and Consumption in the 1950s: Reading Photoplay*. New York: Palgrave Macmillan. P. 169.

⁴ Eckert, Ch. (1991) *Carole Lombard in Macy's Window*. In Ch. Gledhill (Ed.), *Stardom: Industry of Desire* (pp. 30–40). London: Routledge. P. 34.



Татьяна Викторовна БАКИНА

| Кинозвезды на подиуме: костюмы и эстетика модных показов в классических голливудских фильмах о манекенщицах |

щие разные аспекты светской жизни, и воссоздающие повседневные ситуации, с которыми себя могли соотнести кинозрительницы⁵. Другим важным источником голливудских модных показов становится музыкально-театральная среда. Эстетические принципы и особенности хореографии голливудских показов мод восходят к различным музыкальным шоу и ревю-программам, вроде «Безумств Зигфелда»⁶. Запоминающиеся дефиле хористок под музыкальное сопровождение, а также степенно спускающиеся по лестницам девушки в костюмах от звездных модных дизайнеров были частыми атрибутами подобных представлений. Наконец, многое заимствуется и из настоящих модных показов, особенно из различных концепций дефиле в домах мод и престижных универмагах, которые достаточно активно развивались на протяжении первой трети XX века⁷. Такое многообразие источников приводит к тому, что модные показы в голливудских фильмах сочетают в себе как черты классических дефиле в модных салонах, так и черты стилистики представлений музыкального театра.

Поскольку модный показ в кино можно включить в канву повествования далеко не каждого фильма, этот формат чаще использовался в кинокартинах, которые тематически связаны с индустрией моды, или рассказывают о ее представителях – например, модельерах или манекенщицах. Формат фэшн-шоу является

удачной визуализацией сюжетов о создании модной коллекции вымышленными кино-модельерами, или же фиксацией успеха в карьерном пути героини-манекенщицы. В фильмах о дизайнерах моды фэшн-шоу чаще всего становятся кульминацией кинокартины, поскольку демонстрируют консолидацию усилий главных героев в разработке коллекции одежды и ее демонстрации в рамках высококлассного модного дефиле. Примерами могут служить фильмы «Роберта» (*Roberta*, 1935, реж. Уильям А. Сайтер) и «Модные тенденции 1938 года» (*Vogues of 1938*, 1937, реж. Ирвинг Каммингс).

В свою очередь, фильмы о манекенщицах могут быть меньше сконцентрированы на тематике моды. По сути, достаточным обоснованием для включения эпизода модного показа в сюжетную канву фильма является сама профессия манекенщицы. Ее профессиональной карьере может уделяться минимальное внимание, а повествование фильма может развиваться в относительно стандартном мелодраматическом или романтически-комедийном ключе. Зато эффектное фэшн-шоу с участием главной героини может не только разнообразить визуальную стилистику фильма, но и создать дополнительный акцент на модных костюмах.

Функции модных показов в кино, а также их место в сюжете, варьируются от фильма к фильму, чтобы очертить своеобразие и эстетические особенности этих эпизодов, обратимся к более подробному анализу голливудских фильмов о манекенщицах, где фигурирует формат фэшн-шоу. Появление фильмов о манекенщицах можно зафиксировать еще в период немого кино. При этом ремесло модели в фильмах 1920-х годов едва ли было изображено в лестном свете. Героини, участвующие в модных показах, испытывают дискомфорт и даже чувство

⁵ Evans, C. (2011) *The Walkies: Early French Fashion Shows as a Cinema of Attractions*. In A. Munich (Ed.), *Fashion in Film* (pp. 110–134). Bloomington: Indiana University Press. P. 124–126.

⁶ Butchart, A. J. (2016) *The Fashion of Film: How Cinema has Inspired Fashion*. London: Mitchell Beazley Publishers. P. 40.

⁷ Berry, S. (2000) *Screen Style: Fashion and Femininity in 1930s Hollywood*. Minneapolis: University of Minnesota Press. P. 53–55.



Татьяна Викторовна БАКИНА

| Кинозвезды на подиуме: костюмы и эстетика модных показов в классических голливудских фильмах о манекенщицах |

стыда, когда узнают о том, что на модном дефиле с их участием присутствуют их мужья или родители. Обратимся к двум примерам, иллюстрирующим эту тенденцию.

В фильме «Ирэн» (*Irene*, 1926, реж. Альфред Э. Грин) главная героиня в исполнении Колин Мур лишается работы в универмаге и покидает родной город в поисках лучшей жизни. Оказавшись в Нью Йорке, героиня устраивается на работу манекенщицей в дом мод «Мадам Люси», где в течение месяца осваивает навыки позирования и готовится к участию в дефиле.



Илл. 1 и Илл. 2

Модный показ в фильме «Ирэн» (*Irene*), режиссер Альфред Э. Грин, 1926 год. Киностудия First National Pictures (США).

Модный показ в фильме разделен на четыре части в соответствии с временами года, и разыгрывается почти как театрализованное представление. В сценке «Весна» героиня Колин Мур появляется на экране в вечернем платье с широкой юбкой (моду на такие платья, в частности, ввела в двадцатые годы французский модельер Жанна Ланвен⁸), символизирующем цветок. Девушка плавно разводит руки в стороны, «дирижируя» другими манекенщицами в костюмах водяных лилий. Вслед за этим вступлением на подиум одна за одной выходят модели в платьях с каркасными юбками, явно вдохновленными идеями Ланвен. Некоторые из этих платьев больше похожи на маскарадные костюмы, что объясняется акцентом на театральность и концептуальность подобных модных показов.

В сценке «Лето», напротив, отсутствуют слишком экстравагантные образы – модели демонстрируют лаконичные спортивные костюмы и купальники. Но уже в «осеннем» эпизоде мы вновь видим вычурные предметы верхней одежды, а манекенщицы разыгрывают сценку внезапной встречи двух старых знакомых в парке, где предметом их разговора, разумеется, становятся костюмы друг друга. Девушки кружатся вокруг своей оси и демонстрируют зрителям меховое пальто с тигровым узором, а также платье, юбка которого имитирует опадающую листву. Наконец, в «зимней» части представления модели облачены в вечерние платья, а сама сценка озаглавлена как «Сон в зимнюю ночь». Модели одежды скорее напоминают парадные варианты для празднования рождественских и новогодних праздников. Вновь ма-

⁸ Kirke B. (2002) Lanvin. In T. Benbow-Pfalzgraf (Ed.), *Contemporary Fashion* (pp. 405–407). Farmington Hills, MI: St. James Press. P. 406.



Татьяна Викторовна БАКИНА

| Кинозвезды на подиуме: костюмы и эстетика модных показов в классических голливудских фильмах о манекенщицах |

манекенщицами дирижирует Колин Мур: взмах ее руки означает команду к действию, и модель, на которую она указывает, «оживает» из застывшей позы и начинает двигаться. В финальной части модного показа модели выходят на подиум в шубах и пальто, после чего каждая последовательно распахивает верхнюю одежду на несколько секунд, чтобы продемонстрировать комбинации и negligé.

Представленное на экране фэшн-шоу является кульминацией фильма. Важность эпизода подчеркивается и тем, что это единственная часть кинокартины, выполненная в цвете. И хотя двухцветная колоризация киноплёнки была далека от полноцветного изображения, она нередко использовалась для того, чтобы выделить кульминационный эпизод фильма, представив его максимально технологичным и запоминающимся.

Модный показ как единственный цветной эпизод фильма задумывался и для кинокартины «Фиговые листья» (*Fig Leaves*, 1926, реж. Говард Хоукс)⁹, однако в дошедшей до наших дней копии эта сцена присутствует только в черно-белом варианте. Сюжет этого фильма рассказывает о молодой семейной паре, которая переживает небольшой кризис. Главной героине постоянно хочется пополнить свой гардероб, поэтому она регулярно просит у мужа деньги на свои капризы и жалуется, что ей всегда нечего надеть. По воле случая девушка знакомится с импозантным дизайнером одежды по имени Жозеф Андрэ. Он провозглашает ее своей новой музой и приглашает работать манекенщицей в свой дом мод. Девушка поначалу

отказывается, но в дальнейшем все-таки принимает предложение дизайнера, чтобы насолить мужу, которого подозревает в измене.



Илл. 3 и Илл. 4

Модный показ в фильме «Фиговые листья» (*Fig Leaves*), режиссер Говард Хоукс, 1926 год. Киностудия Fox Film Corporation (США).

При этом модный дом Жозефа Андрэ едва ли нуждается в новых манекенщицах – его сотрудницы уже не удивляются постоянным увлечениям модельера, который раз за разом разыгрывает сцену творческого вдохновения для новых девушек. Каждую новую «музу» он приглашает позировать на показах, рассчитывая в дальнейшем соблазнить доверчивых девушек.

⁹ Allen, J. T. (1990) *Fig Leaves in Hollywood: Female Representation and Consumer Culture*. In J. Gaines, Ch. Herzog (Eds.), *Fabrications: Costume and the Female Body* (pp. 122–133). London: Routledge. P. 126.



Татьяна Викторовна БАКИНА

| Кинозвезды на подиуме: костюмы и эстетика модных показов в классических голливудских фильмах о манекенщицах |

Прежние пассии в обиде не остаются – одна из девушек демонстрирует браслет на руке, подаренный любвеобильным дизайнером.

Для главной героини модельер создает несколько тематических ансамблей и приглашает ее поучаствовать в предстоящем модном показе. Процессу создания этих костюмов уделяется немало внимания, особенно с учетом восторженных комментариев, модельера, который рисует романтические образы о весне и испанских садах. Придуманные им костюмы соответствуют логике модных тенденций этого времени, однако обилие декоративных деталей и аксессуаров делают эти образы более зрелищными и слегка театральными.

Фэшн-шоу в фильме представлено как классическое дефиле манекенщиц в салоне, где каждая из девушек появляется в роскошных декорациях зала в стиле ар деко, а затем спускается к гостям показа. Каждый ансамбль сначала показан целиком, а потом и крупным планом, чтобы у зрителей была возможность рассмотреть отдельные детали образа и аксессуары. При этом стоит отметить необычный эротизм показа. Большинство моделей появляются в роскошных шубах, пальто и накидках, которые они затем распахивают на некоторое время, обнажая negligé, комбинации и другие предметы нижнего белья. Дневные и вечерние ансамбли также присутствуют на экране, но их заметно меньше. На этом фоне выход главной героини фильма в облегающем платье с вырезом на груди выглядит почти целомудренным. Фэшн-шоу в этом фильме, таким образом, почти граничит с форматом бурлескного представления. Не удивительно, что муж главной героини, не знавший о ее работе манекенщицей, был шокирован, застав жену в таком почти непристойном действе.

Ремесло манекенщиц в фильмах 1920-х годов едва ли показано как престижное занятие. До поколения моделей, которые были светскими львицами и звездами модной индустрии было еще не одно десятилетие. Тем не менее, уже в фильмах 1930-х годов работа манекенщиц показана в менее противоречивых тонах. При этом сюжеты таких кинокартин чаще мелодраматичны, и сфокусированы не столько на модном контексте, сколько на жизненных перипетиях главных героев. Тем не менее, в таких фильмах практически всегда присутствуют эпизоды модных показов, поскольку они помогают создать дополнительный акцент на главной героине фильма через целенаправленную демонстрацию привлекательных и модных костюмов.



Илл. 5

Модный показ в фильме «Манекенщица» (*Mannequin*), режиссер Фрэнк Борзейги, 1937 год. Киностудия Metro-Goldwyn-Mayer (MGM) (США).

Например, несмотря на свое название, фильм «Манекенщица» (*Mannequin*, 1937, реж. Фрэнк Борзейги) в большей степени посвящен непростой личной жизни героини Джоан Кроуфорд, а не ее модельной карьере. За работу манекенщицей героиня берется, чтобы начать новую самостоятельную жизнь после своего



Татьяна Викторовна БАКИНА

| Кинозвезды на подиуме: костюмы и эстетика модных показов в классических голливудских фильмах о манекенщицах |

решения уйти от мужа. Эпизод модного показа также вторичен по отношению к сюжету, однако, очевидно, что его наличие, равно как и громкое название фильма, свидетельствуют о стремлении создателей кинокартины акцентировать внимание зрителей на роскошных костюмах Джоан Кроуфорд.

Длительность фэшн-шоу в этом фильме составляет чуть больше двух с половиной минут, оно проходит в шоуруме модного салона, где модели сначала выходят на подиум, после чего спускаются с небольшой лестницы и выходят в зал к сидящим за столиками гостям. Конферансье анонсирует выходы манекенщиц в соответствии с назначением модных туалетов (для званого обеда, послеполуденного чая и др.). При этом все костюмы, в которых на подиуме появляется героиня Кроуфорд, куда более экстравагантны, чем одеяния других манекенщиц. Акцент ставится за счет сложных сочетаний фактур и формы изделий (меховые элементы, объемные конструкции плечевых изделий, жаккардовые ткани). Костюмы актрисы прогрессируют от сложных и угловатых изделий к более минималистичным и нежным, что соответствует характеру развития сцены. В числе гостей модного показа присутствует и главный герой, симпатизирующий персонажу Джоан Кроуфорд. Прямо во время шоу, когда девушка приближается к его столику, он настойчиво предлагает ей свидание во время каждого выхода героини. Ее лаконичные «нет» становятся громче с каждым разом, но в конце концов она смягчается и принимает приглашение. Так модный показ почти бесшовным образом интегрируется в повествование фильма.

Примечательно, что в кинокартинах 1930-х годов увеличивается и число женских персонажей, которые занимаются дизайном

одежды. Например, в фильме «Украденный праздник» (*Stolen Holiday*, 1937, реж. Майкл Кёртиц) героиня Кей Фрэнсис начинает свой карьерный путь в индустрии моды в качестве модели, а затем становится модельером. Ее амбициозность прослеживалась с самого начала. По сравнению с другими манекенщицами она отличалась своенравностью, чувством собственного достоинства, а в ее костюмах прослеживаются строгость и черты мужского стиля. Возможность открыть собственный дом мод героиня получает благодаря удачному знакомству. За несколько лет ее бизнес вырос до уровня уважаемого французского ателье, а показ осенне-зимней коллекции становится одним из главных светских событий сезона. Эпизод модного показа не слишком продолжителен (около четырех минут), но демонстрирует скрупулезное отношение героини к собственному делу. Например, она лично инструктирует манекенщиц в отношении их походки, ритма и языка тела.



Илл. 6

Модный показ в фильме «Украденный праздник» (*Stolen Holiday*), режиссер Майкл Кёртиц, 1937 год. Киностудия Warner Bros. – First National Picture (США).



Татьяна Викторовна БАКИНА

| Кинозвезды на подиуме: костюмы и эстетика модных показов в классических голливудских фильмах о манекенщицах |

Фэшн-шоу, таким образом, становится важным свидетельством профессионального успеха главной героини, и вместе с тем помогает зрителям обратить внимание на аспекты ее творчества. Важно, что ее профессиональная реализация происходит уже в первой трети фильма. В дальнейшем сюжет в большей степени раскрывает личную жизнь героини. Однако о специфике ее профессии продолжают напоминать модные ансамбли, в которых она появляется на протяжении кинокартины.

Фильмы о моделях были одной из долгоиграющих тенденций в классическом голливудском кино. Среди более поздних примеров подобных кинокартин можно отметить фильм «Как выйти замуж за миллионера» (*How to Marry a Millionaire*, 1953, реж. Жан Негулеско). Его главные героини работают манекенщицами и притворяются светскими львицами, чтобы познакомиться с обеспеченными мужчинами и впоследствии выйти за них замуж. Здесь, как и в фильме «Манекенщица», личной жизни девушек уделяется куда больше времени, чем их модельной карьере, а эпизод модного показа с точки зрения сюжета предстает поводом для свидания одного из главных мужских персонажей с героиней Лорен Бэколл. Он заказывает частное дефиле под предлогом поиска пляжного ансамбля для своей родственницы, поэтому представленные на модном показе изделия относятся к дневной одежде и пляжной моде. Эти костюмы контрастируют с более экстравагантными костюмами главных героинь, которые они носят на протяжении действия фильма. В этом смысле нельзя не отметить то, что в этом фильме функция модного показа на самом деле заключается в том, чтобы акцентировать внимание зрителей на пикантных пляжных образах,

в особенности у героинь Мэрилин Монро и Бэтти Грейбл.

Стоит сказать и о контексте фильма. «Как выйти замуж за миллионера» является вольным римейком картины «У греков есть для них слово» (*The Greeks Had a Word for Them*, 1932, реж. Лоуэлл Шерман) – в основе обоих фильмов лежит одна пьеса. Будучи произведением Голливуда до усиления Кинопроизводственного кодекса в 1934 году (также известного как «кодекс Хейса»), эта киноверсия не нуждалась в сцене модного показа, где были бы продемонстрированы пляжные образы, так как в некоторых костюмах главных героинь и так присутствовали пикантные акценты, как и в большинстве кинокостюмов в фильмах этой эпохи. Например, героини появлялись на экране в неглиже и вызывающих элементах нижнего белья, а фотографии в этих образах были частью рекламной кампании фильма. Костюмы для трех главных героинь также были инструментом, с помощью которого они пытались приобщиться к светской жизни. Их гардероб был создан Коко Шанель в рамках последней коллаборации кутюрье с голливудским продюсером Сэмюэлем Голдвином¹⁰.

В римейке 1954 года, созданном уже в эпоху Производственного кодекса, откровенные образы были невозможны в силу соответствующих ограничений, поэтому модный показ пляжной коллекции компенсирует отсутствие вызывающих костюмов главных героинь.

Структурно фэшн-шоу в фильме 1954 года представлено как короткое дефиле с единственным выходом каждой из манекенщиц. По очереди девушки выходят из-за ширмы в салон,

¹⁰ Tolini Finamore, M. (2013) *Hollywood Before Glamour: Fashion in American Silent Film*. New York: Palgrave Macmillan. P. 177–178.



Татьяна Викторовна БАКИНА

| Кинозвезды на подиуме: костюмы и эстетика модных показов в классических голливудских фильмах о манекенщицах |

принимают ряд модельных поз, которые показывают одежду в наиболее выгодном ракурсе, совершают несколько поворотов, после чего занимают место на специальном помосте, где установлен ряд поручней, на которые можно облокотиться. После того, как последняя манекенщица занимает свое место на помосте, застывшие в привлекательных позах модели предстают на экране так, словно участвуют в композиции из жанра «живых картин» – популярного в начале XX века вида пантомимы, в рамках которого участники застывали в определенной позе, формируя статичную объемную композицию. Появление такого визуального приема в фильме 1950-х годов – скорее запоминающаяся редкость, чем правило.



Илл. 7

Модный показ в фильме «Как выйти замуж за миллионера» (*How to Marry a Millionaire*), режиссер Жан Негулеско, 1953 год. Киностудия Twentieth Century Fox (США).

Необычный подход к концепции фэшн-шоу на экране демонстрируют фильмы о фотомоделях. Классический модный показ в таких кинокартинах нередко заменен на процесс фотосъемки для глянцевого модного журнала, что отнюдь не отменяет акцента на модной одежде главных персонажей фильма. Пожалуй, наиболее очевидным примером такой категории кинокартин будет фильм «Забавная мордашка»

(*Funny Face*, 1957, реж. Стэнли Донен) с участием Одри Хепберн. В финале картины ее героиня действительно участвует в модном показе, будучи единственной моделью, однако все четыре выхода девушки выглядят достаточно дежурными, а сам эпизод не является цельным, поскольку его регулярно прерывают вмонтированные сцены, связанные с драматическим конфликтом вокруг героя Фреда Астера.



Илл. 8

Эпизод фотосъемки в фильме «Забавная мордашка» (*Funny Face*), режиссер Стэнли Донен, 1957 год. Киностудия Paramount Pictures (США).

Куда более важным с точки зрения акцента на модной одежде является эпизод фотосессии героини Хепберн, во время которого она не только начинает осваивать модельное ремесло с нуля, но и делает первые шаги в направлении образа гламурной леди, которую из героини-битника старательно создавали визажисты и стилисты. Персонаж Фреда Астера, будучи профессиональным фэшн-фотографом, учит героиню Одри Хепберн правильно вести себя перед фотокамерой, создавая короткие сюжетные зарисовки для модели. Постановка каждой сценки в разных локациях и образах завершается фиксацией лучшего кадра. Фотограф настаивает на том, чтобы модель находилась в движении, поэтому каждая зарисовка с легкостью воспринимается как отдельный выход мане-

Татьяна Викторовна БАКИНА

| Кинозвезды на подиуме: костюмы и эстетика модных показов в классических голливудских фильмах о манекенщицах |

кенщицы на импровизированном подиуме. На протяжении эпизода героиня Одри Хепберн появляется в дневных и вечерних образах, созданных для актрисы французским модельером Юбером де Живанши. Важно и то, что фотосъемка проходит не в салоне или студии, а в парижских локациях (фойе Опера Гарнье, залы Лувра, арка на площади Каррузель и др.), что подчеркивает французский колорит эпизода, в котором демонстрируются изделия парижского кутюрье.

Последнее платье, в котором позирует героиня – свадебное. Это не случайно, так как именно свадебными платьями традиционно заканчивались модные показы. В этом же платье героиня завершает показ коллекции в конце фильма, а композиция кинокартины закольцовывается – возлюбленные герои встречаются в том же месте, где проходила последняя фотосъемка. Таким образом, парижская фотосессия героини Хепберн сохраняет в себе ключевые функции модных показов в кино, но предстает в необычном исполнении, которое соответствует духу времени, а именно – подчеркивает усилившуюся позицию модной фотографии как основного способа статичной трансляции модных образов в печатных медиа.

Похожим образом реализован эпизод модного показа как театрализованной фотосъемки в более раннем фильме – «Девушка с обложки» (*Cover Girl*, 1944, реж. Чарльз Видор). Эпизод начинается как музыкально-театральный номер, прославляющий красоту «девушек с обложки» модных журналов. В центральной части сцены на подиуме двигаются по кругу манекенщицы, после чего на сцену опускается декорация, имитирующая объектив фотокамеры. Далее фотомодели по очереди предстают перед зрителями на абстрактном фоне,

срабатывает затвор, и на экране демонстрируется обложка журнала с получившейся фотографией. Экран поделен на две части: слева модель предстает в полный рост и в движении, справа – ее лицо крупным планом. Обложки журналов и их тематика сменяются, после чего на экране появляется главная героиня в исполнении Риты Хэйуорт, и начинается музыкально-танцевальное представление с ее участием.



Илл. 9

Театрализованный модный показ, имитирующий фотосъемку, в фильме «Девушка с обложки» (*Cover Girl*), режиссер Чарльз Видор, 1944 год. Киностудия Columbia Pictures (США).

Любопытно, что главной героини не было среди тех «девушек с обложки», которые фигурировали в этой сцене ранее. Ее дальнейшее появление на экране и участие в танцевальном фрагменте эпизода ставит ее в позицию самой главной «девушки с обложки», однако предшествующая сцена фиксирует несколько иную идею. Действие фильма происходит во время Второй мировой войны, что практически не отражено в сюжете, за исключением небольших, но важных деталей. Например, в тексте песни, которая сопровождает эпизод модной фотосъемки, прослеживается призыв к силе красоты



Татьяна Викторовна БАКИНА

| Кинозвезды на подиуме: костюмы и эстетика модных показов в классических голливудских фильмах о манекенщицах |

в трудные времена. «Военные и гражданские – все хотят видеть девушку с обложки»¹¹, – поет хор мужчин на фонедвигающихся по круговому подиуму манекенщиц. Другой намек на военное время присутствует в образе одной из фотомоделей, которая предстает на экране в военной форме. Так, красота девушек с обложки как своеобразная витальная сила противопоставлена мрачному контексту военного времени и служит отдушиной для людей – примерно такой же, как и некоторые эскапистские голливудские кинокартины этого периода.

Таким образом, структурные особенности и визуальная стилистика модных показов в классических голливудских фильмах меняются согласно веяниям времени и актуальным тенденциям, в то время как их ключевые функции на протяжении 1920–1950-х годов остаются практически неизменными. Включение формата фэшн-шоу в сюжетную канву фильма позволяло акцентировать внимание зрителей на главных персонажах и их костюмах. Эффектные модные показы также усиливали зрелищность фильма. Эти эпизоды одновременно сочетали в себе эстетические особенности музыкально-театральных шоу и структуру модного дефиле как привычной формы визуализации элитарной высокой моды. Нередко они заимствовали и характерные черты различных форматов массовых развлечений, которые были связаны с костюмами и практиками переодевания и перевоплощения – к таким относятся, например, конкурсы красоты. Наконец, показы мод в кино в своей адаптированной под вкусы массовой аудитории и более зрелищной форме способствуют популяризации образа модного дефиле в те годы, когда визуальное присутствие фэшн-

шоу в массовой культуре было еще не столь широким и явным, как во второй половине XX века.

Стоит отметить, что модные показы остаются важной частью эстетики и современных фильмов о модной индустрии, а отдельные черты, напоминающие конструкцию дефиле, фигурируют и в тех сюжетах, фокус которых далек от мира моды. Чаще всего наследие визуальных особенностей классических фэшн-шоу в кино прослеживается в историях о внешних трансформациях и преображениях главных героев. Стоит вспомнить эпизод перевоплощения персонажа Джулии Робертс в фильме «Красотка» (*Pretty Woman*, 1990, реж. Гарри Маршалл), которая после успешного шоппинга идет в своем новом образе по улице словно по подиуму.

Возвращаясь к классическим фильмам о манекенщицах, подчеркнем и то, что модные показы в этих кинокартинах также были формой «мягкой рекламы» костюмов на экране, с помощью которой голливудский кинематограф транслировал зрительницам визуальную информацию о языке тела и пластике моделей, о походке и характерных жестах манекенщиц¹². Иными словами, модные показы в голливудских фильмах не только рекламировали модные силуэты и эффектные костюмы от студийных дизайнеров, но также презентовали определенный язык тела и тип поведения манекенщиц. Эти находки зрительницы вполне могли использовать и в реальной жизни, чтобы эффектно презентовать себя, частично сближаясь с образами, навеянными голливудскими фильмами.

¹¹ Soldiers and civilians, people by the millions – want to see the perfect cover girl.

¹² Herzog, Ch. (1990) “Powder Puff” Promotion: The Fashion Show-in-the-Film. In J. Gaines, Ch. Herzog (Eds.), *Fabrications: Costume and the Female Body*. London: Routledge. P. 150.



Татьяна Викторовна БАКИНА

| Кинозвезды на подиуме: костюмы и эстетика модных показов в классических голливудских фильмах о манекенщицах |

Список литературы

Cook, P. (2005) *Screening the Past: Memory and Nostalgia in Cinema*. London: Routledge.

Albert, K. (1929, November) *Hollywood Leads Paris in Fashions*. *Photoplay Magazine*, 36(6), 56–57, 138.

URL:

<https://archive.org/details/photoplay3637movi/page/n653/mode/2up>

Higashi, S. (2014) *Stars, Fans, and Consumption in the 1950s: Reading Photoplay*. New York: Palgrave Macmillan.

Eckert, Ch. (1991) *Carole Lombard in Macy's Window*. In Ch. Gledhill (Ed.), *Stardom: Industry of Desire*. London: Routledge, 30–40.

Evans, C. (2011) *The Walkies: Early French Fashion Shows as a Cinema of Attractions*. In A. Munich (Ed.), *Fashion in Film*. Bloomington: Indiana University Press, 110–134.

Butchart, A. J. (2016) *The Fashion of Film: How Cinema has Inspired Fashion*. London: Mitchell Beazley Publishers.

Berry, S. (2000) *Screen Style: Fashion and Femininity in 1930s Hollywood*. Minneapolis: University of Minnesota Press.

Kirke B. (2002) *Lanvin*. In T. Benbow-Pfalzgraf (Ed.), *Contemporary Fashion*. Farmington Hills, MI: St. James Press, 405–407.

Allen, J. T. (1990) *Fig Leaves in Hollywood: Female Representation and Consumer Culture*. In J. Gaines, Ch. Herzog (Eds.), *Fabrications: Costume and the Female Body*. London: Routledge, 122–133.

Tolini Finamore, M. (2013) *Hollywood Before Glamour: Fashion in American Silent Film*. New York: Palgrave Macmillan.

Herzog, Ch. (1990) *“Powder Puff” Promotion: The Fashion Show-in-the-Film*. In J. Gaines, Ch. Herzog (Eds.), *Fabrications: Costume and the Female Body*. London: Routledge, 134–159.



Tatiana V. BAKINA

| Film Stars on a Catwalk: Costumes and Aesthetics of Fashion Shows in Classic Hollywood Films about Fashion Models |

Tatiana V. BAKINA

HSE University (National Research University – Higher School of Economics)
20, Myasnikskaya Street, Moscow, Russian Federation, 101000

Senior Lecturer in HSE Art and Design School, Faculty of Communication, Media and Design

All-Russian State Institute of Cinematography named after S.A. Gerasimov
3, Wilhelm Pieck Street, Moscow, Russian Federation, 129226Competitor for PhD degree, Department of Cinema Studies, Faculty of Screenwriting and Cinema Studies
MA in Cultural Studies

ORCID: 0000-0002-6821-9194

E-mail: tbakina.hse@gmail.com

**FILM STARS ON A CATWALK:
COSTUMES AND AESTHETICS OF FASHION SHOWS IN CLASSIC HOLLYWOOD FILMS
ABOUT FASHION MODELS**

While demonstrative functions of costumes in classic Hollywood films continued to intensify, the search for new artistic ways for effective on-screen presentation of studio costume designers' creations has started. Among these artistic choices was the fashion show – a visual form of fashion representation that could easily take its place within the narrative structure of a film. Fashion shows were most common in films about fashion designers and models. The latter subject was even more convenient when it came to a certain film's genre and themes. Stories about fashion models gave the filmmakers more freedom regarding the presentation of film costumes in a form of a fashion show, while the fashion designer type of the stories usually required the fashion show as a big climactic scene. Cinematic fashion parades drew the attention of the audience to the stylish film costumes, and they also emphasized the image of film stars. The functions of these fashion shows in film haven't changed significantly

References

Cook, P. (2005) *Screening the Past: Memory and Nostalgia in Cinema*. London: Routledge.

Albert, K. (1929, November) *Hollywood Leads Paris in Fashions*. *Photoplay Magazine*, 36(6), 56–57, 138. URL: <https://archive.org/details/photoplay3637movi/page/n653/mode/2up>

over the years, unlike their ever-changing structural and aesthetic features that corresponded with current tendencies in both fashion and film. The article explores the aesthetics of film costumes presented in an entertaining form of cinematic fashion parades in classic Hollywood films about fashion models. The author also addresses the changes in visual patterns and style of fashion shows, as well as their place within the film's narrative structure. The study of several 1920 – 1950s films will be crucial for the analysis of both the image of fashion models in film and the changing methods of displaying film costumes over the decades.

Key words: film costume, fashion show, classic Hollywood, fashion model, film history, fashion and film, fashionable silhouette, film analysis.

Higashi, S. (2014) *Stars, Fans, and Consumption in the 1950s: Reading Photoplay*. New York: Palgrave Macmillan.

Eckert, Ch. (1991) *Carole Lombard in Macy's Window*. In Ch. Gledhill (Ed.), *Stardom: Industry of Desire*. London: Routledge, 30–40.

Evans, C. (2011) *The Walkies: Early French Fashion Shows as a Cinema of Attractions*. In A. Munich (Ed.), *Fashion in Film*. Bloomington: Indiana University Press, 110–134.



Tatiana V. BAKINA

| Film Stars on a Catwalk: Costumes and Aesthetics of Fashion Shows in Classic Hollywood Films about Fashion Models |

Butchart, A. J. (2016) *The Fashion of Film: How Cinema has Inspired Fashion*. London: Mitchell Beazley Publishers.

Berry, S. (2000) *Screen Style: Fashion and Femininity in 1930s Hollywood*. Minneapolis: University of Minnesota Press.

Kirke B. (2002) Lanvin. In T. Benbow-Pfalzgraf (Ed.), *Contemporary Fashion*. Farmington Hills, MI: St. James Press, 405–407.

Allen, J. T. (1990) Fig Leaves in Hollywood: Female Representation and Consumer Culture. In J. Gaines, Ch. Herzog (Eds.), *Fabrications: Costume and the Female Body*. London: Routledge, 122–133.

Tolini Finamore, M. (2013) *Hollywood Before Glamour: Fashion in American Silent Film*. New York: Palgrave Macmillan.

Herzog, Ch. (1990) “Powder Puff” Promotion: The Fashion Show-in-the-Film. In J. Gaines, Ch. Herzog (Eds.), *Fabrications: Costume and the Female Body*. London: Routledge, 134–159.



Анатолий Михайлович АЛЕКСЕЕВ-АПРАКСИН

| Пролегомены монгольской эстетики: Момент, Пустота, Тайна |

Анатолий Михайлович АЛЕКСЕЕВ-АПРАКСИН

Санкт-Петербургский государственный университет
199034, Россия, Санкт-Петербург, Университетская набережная 7-9
Доцент кафедры философии и культурологии ВостокаHainan Normal University
571158, China, провинция Хайнань, Хайкоу, Longkun South Road No.99
Визит-профессорСанкт-Петербургский государственный университет промышленных технологий и дизайна
191180, Россия, Санкт-Петербург, пер. Джамбула, 13
Профессор Высшей школы печати и медиатехнологий
Доктор культурологии, доцент
ORCID: 0000-0002-5009-1110
E-mail: a.alekseev-apraksin@spbu.ru

ПРОЛЕГОМЕНЫ МОНГОЛЬСКОЙ ЭСТЕТИКИ: МОМЕНТ, ПУСТОТА, ТАЙНА*

Представленный очерк – первый опыт философско-культурологической реконструкции монгольской эстетики. Поскольку проблемное поле европейской эстетической мысли не имеет прямых аналогов на Востоке, исходная точка данного исследования – имплицитная неопределенность. В статье выявляется специфика формирования художественной культуры Монголии и влияние на неё автохтонных и привнесенных буддийских традиций. Трактовка исследовательского материала в соотнесении с буддийской теорией познания, позволила автору выделить три подхода к эстетическому освоению присущей монголам художественной реальности. Первый – эстетика момента, в основном оперирует буквальным и символическим способами чувственного восприятия, закрепляясь в концептуально верифицируемом каноне. Второй – эстетика пустоты, акцентирует внимание на символическом и сверхчувственном априорном опыте созерцания. Третий –

эстетика тайны, принимая за основу два предыдущих, предполагает сосредоточение на тайном, внутреннем, субъективном. Чувственный и коммуникативный эстетический опыт здесь разворачиваются в неразрывности воображаемого, символического и реального, а состояние Пробуждения традиционно описывается в эстетических категориях. Проведенная реконструкция монгольской эстетики, позволила обнаружить некоторые аналогии и корреляты с решениями классического, феноменологического и психологического направлений европейской эстетики, что открывает перспективы для грядущих плодотворных компаративистских исследований данной темы.

Ключевые слова: теория познания, философия искусства, буддийская эстетика, эстетика момента, эстетика пустоты, эстетика тайны.

* Статья подготовлена при поддержке Российского фонда фундаментальных исследований в рамках научного проекта No 19-59-44011.

Словосочетание «монгольская эстетика» кажется таким естественным, словно достаточно протянуть руку в нужном месте к книжной полке, чтобы взять посвящен-

ный ей увесистый том. Иначе, кажется, и быть не может. Монгольская культура обладает мощным и самобытным художественным наследием. Это легко узнаваемое современное



Анатолий Михайлович АЛЕКСЕЕВ-АПРАКСИН

| Прологомены монгольской эстетики: Момент, Пустота, Тайна |

искусство, демонстрирующее удивительную устойчивость к размыванию глобальным мас-культом. Всё это не может не обладать своей эстетикой. Однако посвященную этой теме книгу мы вряд ли найдем. Во многом это связано с тем, что эстетика, несмотря на свои древние корни, сравнительно молодое направление философской мысли, не имеющее своего аналога в Монголии. Возможна ли в таком случае его реконструкция, по аналогии? Пожалуй, да, но в этом случае нам придется исследовать её не с искусствоведческих позиций, но в привязке к буддийской теории познания и философии в целом. Нам также потребуется включить в эту работу исторические изыскания, исследование реалий монгольской жизни и культурную специфику, «...которая наиболее фундаментальным образом обнаруживает себя в мотивированном поведении каждого из её носителей, в способах открытости миру, в безмолвном созерцании, в восприятии, в самостоянии каждого индивида»¹. Разумеется, в рамках одной статьи у нас нет возможности детально представить это, словами А. Ф. Лосева, «...срединное бытие между идеальным и реальным, чувственным и смысловым»², но мы можем хотя бы наметить некоторые нехоженые тропы и возможные маршруты его дальнейшего изучения.

Эстетика как мировоззренческая дисциплина

Размышления об эстетических аспектах культурной жизни встречаются уже в древних памятниках. Эти прозрения, ещё неосмысленные как эстетические, прошли очень долгий путь развития. В античной литературе, в Индии,

Китае и других странах многие эстетические закономерности уже были выявлены, но они были рассеяны в отдельных трактатах или главах, выступающих дополнениями к самым разным повествованиям и практическим руководствам. Среди них: расчеты «золотого сечения», каноны пропорций и особенностей изображения тела; к ним можно отнести индийскую систему девяти чистых эмоциональных состояний – «навараса», шесть законов живописи Се Хе и многое другое. Особой дисциплины, обобщающей эстетический опыт, эти знания не составляли ни на Западе, ни на Востоке. Лишь в середине XVIII века А. Г. Буамгартен придумал давно существовавшему феномену название – эстетика, Г. Мейер распространил этот термин на все искусства, а И. Г. Зильцер – создал первую теорию «изящных искусств». Так перед нами развернулась новая философская дисциплина, предметом гносеологического освоения которой стал вид бытия, находящийся между идеальным и материальным. Не без помощи Г. В. Ф. Гегеля эстетика была признана «философией искусства» и получила соответствующую «прописку» в диалектических системах классической немецкой философии, в которых эстетику поместили между ясным логосом и эмоционально отягощенным пафосом. Европейские философы исходили из того, что, возвышаясь над омраченными страстями, чувственное познание уступает логосу, ведь оно обращается к возвышенным чувствам, а не к познанию истины. Далее, пройдя сквозь романтизм и реализм XIX века, в которых красота противопоставлялась «характерному» и «бытово-прозаическому», эстетическая мысль откликнулась на позитивизм и «философию жизни», вступив в третий неклассический этап развития.

¹ Алексеев-Апраксин, А. М. Восток в культуре Петербурга. Диссертация на соискание степени доктора культурологии по спец. 24.00.01 теория и история культуры. – СПбГУ. 2011. – С. 28.

² Лосев, А. Ф. Эстетика. – М.: Философская энциклопедия, 1970. Т. 5. – С. 575.



Анатолий Михайлович АЛЕКСЕЕВ-АПРАКСИН

| Прологомены монгольской эстетики: Момент, Пустота, Тайна |

Эволюционируя в рамках аналитической и континентальных традиций философии условного Запада, в XX веке эстетика отозвалась на все наиболее важные повороты философской мысли (материально-диалектический, лингвистический, психологический, семиотический и так далее) и разветвилась на множество направлений, где получили формулировку закономерности, о которых неевропейские народы думали иначе или вообще не размышляли. Что же тогда мы можем назвать эстетикой в Монголии? Как мы уже отмечали, специальных работ, посвященных одновременно сферам познания, красоты и искусства нам не встретилось, что не удивительно. Да и сами понятия «искусство», «красота» понимались в Монголии во многом иначе, чем на Западе. Безусловно, есть и общее, и потому при определении монгольской эстетики мы возвращаемся на этап имплицитной неопределенности. Понимая, что реконструкция монгольской эстетики задача столь же заманчивая, сколь и невозможная (как отбросить уже имеющиеся знания?), попробуем преодолеть герменевтические трудности и посмотрим на культуру монгольских народов, обращая внимание на те теоретические вопросы и разработки, которые, возникнув на Западе, находят внятный отклик в монгольском образе мышления, речения и поведения.

Монгольское художественное наследие

Впервые знакомясь с художественным наследием Монголии, обращаешь внимание на то, что оно по большей части религиозное. Даже в, казалось бы, далеких от данной сферы культуры искусства прикладных и декоративных всё наполнено буддийским содержанием. Оно обнаруживается не только в традиционных орнаментах, геометрических узорах, диаграммах, но даже в семантике цвета. Например, не-

которые монгольские народы, включая западных ойратов (калмыков), и сегодня не носят красные носки, потому что в их понимании они окрашены в священный цвет одежд лам и монахов, который не может быть попираем ногами. Общение с монголами и наблюдение за их художественными практиками в истории и современности позволяют сделать вывод, что эстетическая специфика монгольской художественной культуры всегда обеспечивалась миром сакральным. Это касается и древнего добуддийского искусства, в котором чувства гармонии и соразмерности опирались на магические практики, шаманизм, мифологические представления и кочевой образ жизни. В частности, исследуя базовые принципы художественных построений, мы видим, что для номада высшие сакральные смыслы всегда были связаны с единым и неделимым небом, символически выражаемым динамической и беспредельной формой сферы или круга. Земля и телесность, пассивно принимающие, напротив, символически представлялись в форме куба-квадрата. У оседлых же народов эта архетипическая иерархия квадратуры-круга имеет обратное значение: здесь квадрат видится символом закона, высшего порядка, способного разрешить парадоксы бесконечного круговращения космоса³. Многие архаические смыслы сохраняются в мироощущении монгольских народов и поныне. Следует отметить, что пришедший в Монголию буддизм не отменил найденное, но включил автохтонное наследие в свою более развитую картину мира. Расширяя возможности для интерпретаций, он способствовал дальнейшему органичному развитию национальной монгольской культуры, впитывая в себя всю её жизненную стихию.

³ См. Бургхартд, Т. Сакральное искусство Востока и Запада. Принципы и методы / Пер. с англ. Н.П. Локман. – М.: Новый Акрополь, 2014. – 216 с.



Анатолий Михайлович АЛЕКСЕЕВ-АПРАКСИН

| Прологомены монгольской эстетики: Момент, Пустота, Тайна |

Специфика монгольской художественной культуры и искусства включает в себя унаследованный из древности «звериный стиль»⁴, закреплённый не только в пластике, но и в искусстве обертонного пения, в кочевом образе жизни среди бескрайних степей, в передаваемых из поколения в поколение мудрых сказках улигеров, лирике и драматизме эпоса Джангар, доблести потомков Чингисхана, богато украшенных дэли и развевающиеся по ветру косах мужчин и женщин – всё это и многое другое мы принимаем как общий контекст особого мировосприятия и неповторимого образа художественной культуры и быта монголов. Людей смелых и независимых, беспечных и в то же время любопытных, глубоких и пронизательных.

Определяя монгольскую эстетику как феномен, детерминированный буддизмом, сразу обращаешь внимание, что получившие здесь развитие искусства начали поступать из Китая и Тибета уже с XIII века в готовой форме. Они приносились из мест, где ранее был осуществлен мощный синтез индийских, китайских и непальских изобразительных традиций⁵, зародившихся прежде формирования монгольской идентичности. Среди этих традиций следует, без сомнений, назвать зафиксированные в сутрах и тантрах морфологию искусств, каноны пропорций, семантику цвета, а также многие техники и технологии изготовления предметов

⁴ См. Сыртыпова, С.Х.-Д. Внедрение эстетики монгольских кочевников в буддийское изобразительное искусство в эпоху Юань // Общество и государство в Китае. Ученые записки отдела Китая. Том XLVII. Часть 1. – М.: ИВ РАН, 2017. – С 575–601; Кореняко, В.А. Искусство народов Центральной Азии и звериный стиль. Гос. музей искусства народов Востока. – М.: Вост. лит. РАН, 2002. – 328 с.

⁵ См. Алексеев-Апраксин, А.М. Восток-Запад: Опыт осмысления межкультурных контактов // Вопросы культурологии. – 2010. – № 12. – С. 10–14.

искусства⁶. Можно ли в этом случае утверждать, что искусство Монголии идентично тибетскому, посредством которого в быт простых кочевников пришло высоко организованное знание? Пожалуй, нет. Даже если мы примем позицию, согласно которой искусство Монголии – это всего лишь территориальный извод художественных канонов буддизма ваджраяны, мы, несомненно, увидим его своеобразие. Следует также отметить, что этот радикальный подход, ставящий под сомнение монгольскую художественную аутентичность, не покажется многим монголам дискриминационным. В их картине мира это, скорее, будет подтверждением того, что их предки не исказили полученную передачу практик самоактуализации, что гарантирует их успешное применение в современности. Что же касается национальной самобытности, то она в буддийском искусстве всегда очевидна. Если мы посмотрим на одну и ту же фигуру в тибетском, непальском, японском, тайском исполнении, то мы без труда определим её этнокультурное происхождение. Это касается и монгольского искусства. Опираясь на полноту жизненных проявлений, оно явно и мощно проявляется в художественных формах всех известных нам искусств: и формативных (*artes performatae*), и исполнительских (*artes performantes*), и преформативных (*artes performandae*).

Основания монгольской эстетики

Выявив, что эстетика – это рефлексия чувственного опыта, а также гносеологический ход мысли и созерцания, нам необходимо обратиться к распространенным в Монголии представлениям о возможностях познания. Эти взгляды, как уже отмечалось, основаны на принятом монголами буддизме. Воспользуемся же обобщенной системой классификаций буддий-

⁶ См. Gega Lama. Principles of Tibetan Art, Tibetan Institute, 1981. 445 p.



Анатолий Михайлович АЛЕКСЕЕВ-АПРАКСИН

| Прологомены монгольской эстетики: Момент, Пустота, Тайна |

ских воззрений и выделим основные типы восприятия и интерпретации эстетической реальности, а именно: эстетику момента, эстетику пустоты и эстетику тайны.

Эстетика момента

Начнем с самого простого буддийского уровня познания, который превосходя профанное в значительной степени соответствует буддийским философским традициям вайбхашики и саутрантики, трактующим феноменальный мир как «реальный», точнее состоящий из мельчайших фрагментов материи, времени, мысли – дхарм. Такой подход предполагает понимание всего сущего в соответствии с тем способом, которым мир познается. Не вдаваясь в детали, мы можем выделить здесь прямой и концептуальный тип познания. В них включены прямое чувственное восприятие, прямое ментальное восприятие, самоосознавание и прямое йогическое восприятие. У первых двух объекты фактически не различаются. Что же касается самоосознания, то его развитие ведет к прямому йогическому восприятию, объект которого – реальность истинно сущая. Помимо внешних объектов чувственного восприятия, здесь предполагается наличие образов (ощущений, идей, аспектов), которые являются объектами концептуального сознания. Они тоже существуют, хотя и не признаются буддистами истинными.

Указывая на наличие у человека сознаний пяти органов чувств, благодаря которым происходит непосредственное восприятие окружающего мира, буддисты утверждают, что данный способ познания пассивен. Речь, строго говоря, идет о том, что, воспринимая, например, скульптуру или пучок благовоний, само по себе прямое зрительное сознание (как и прямое сознание других органов чувств) не дает человеку никакого понимания воспринятого яв-

ния и, следовательно, не может служить опорой для целесообразной деятельности. Воспринимая, мы не знаем, что перед нами, мы не можем ни поставить скульптуру на алтарь, ни поджечь благовония. Необходимо «подключение» к процессу активного концептуального сознания, которое определяет объект чувственного восприятия, дает ему имя и включает его в сферу деятельности человека. Из этого следует, что чувственное восприятие обретает смысл лишь во взаимодействии с сознанием концептуальным, что возможно, поскольку их объекты подобны. Этот изоморфизм непосредственного чувственного восприятия и концептуализации создает ситуацию восприятия объектов как обладающих собственными характеристиками. Однако сама природа чувственного в «реалистической» буддийской философии позволяет утверждать изоляцию и непроницаемость чувственных явлений по отношению друг к другу. Это значит, что воспринимающее объект сознание ограничивается пределами его образа.

Чувственные объекты изолированы не только в пространстве, но и во времени. Каждый чувственный феномен существует лишь в определенный момент времени и не смешивается с проявлениями в другие моменты. Из этого следует, что по своей сущности чувственный объект абсолютно уникален, а чувственные явления – это единичные мгновенные сущности, да и сам человек, со всей своей сложной психофизической жизнью, не более чем поток элементарных ментальных состояний. Такого рода характер бытия чувственного имеет отражение в концептуальной сфере и мышлении, которое нуждается в формальной логике. Так, взяв в руки скульптуру, например, Ваджрасаттвы, мы чувствуем её вес, холод металла, гладкость поверхностей, и из совокупности всего нашего чувственного восприятия у нас воз-



Анатолий Михайлович АЛЕКСЕЕВ-АПРАКСИН

| Прологомены монгольской эстетики: Момент, Пустота, Тайна |

никает образ, концептуальное представление. Наша дальнейшая интерпретация этой скульптуры в результате окажется равной нашему переживанию в моменте её восприятия. По факту, мы имеем здесь дело с буквальным эстетическим прочтением предмета, однако наше эстетическое переживание оказывается также детерминировано контекстом, индивидуальным тезаурусом и знанием предмета: мы, например, по деталям можем распознать, что данная скульптура вышла из мастерской Дзанабадзара⁷.

При создании произведений монгольские художники работали с установкой на создание лучшего из возможного, ведь буддийская морфология искусств трактует их как манифестацию просветлённых форм тела (в скульптуре, графике, живописи), речи (в литературе) и ума (мандалы, ступы). Это предполагало великую ответственность и соответствие высочайшим требованиям к материалу, степени посвящения, месту производства, мастерству исполнителя. Изображая сакральные миры, художник опирался на разработки предшественников. Изобразительный канон включал в себя представления о соразмерности форм тела, в передаче красоты которого использовался принцип «ньягродха». Признаки красоты и гармоничности, включали в себя зафиксированные в каноне 32 отличительных признака Татхагаты, 18 признаков женской красоты и так далее⁸. Канон также фиксировал эмоциональную выразитель-

ность изображаемого и проводил тонкое различие психоэмоционального воздействия форм на зрителя.

Аккумулируя колоссальный опыт предшественников разных стран, ремесленники, художники, философы и йогины в деталях прорабатывали и фиксировали всё, что может быть различено концептуальным умом посредством строжайшей логики, математики и экспертизы выразительных свойств материала⁹. Возникающие образы классифицировались и многие знакомы с ними не только по произведениям искусства, но и по таким монгольским сборникам иконических изображений как триста и пятьсот бурхан¹⁰. В буддийском искусстве были продуманы тончайшие корреляции выразительных возможностей поз, пола, возраста, сложения, выражения лиц, формы глаз и частей тела с эмоциональными состояниями, выражаемыми этими формами, которые призваны вызывать или устранять соответствующие чувства при их созерцании. Выявлялись и описывались визуальные признаки телесного совершенства будд и бодхисаттв, атрибуты, мудры, виды украшений и прочее¹¹. Всё это монгольские мастера усваивали в ходе продолжительного обучения, вкладывая в канонические формы своё этнонациональное представление о прекрасном, умиротворяющем, ужасающем, эротическом, возвышенном... Осуществленный мастером син-

⁷ См. Сыртыпова, С.-Х. Д. Автопортрет и Будда Ваджрасаттва у Дзанабадзара // *Oriental Studies*. – Т. 13 – № 4. ИВ РАН. 2020. – С. 1045–1077.

⁸ См. Герасимова, К.М. Памятники эстетической мысли Востока. Тибетский канон пропорций. Трактаты по иконометрии и композиции Амдо, XVIII век. – Улан-Удэ: Бурятское книжное из-во (Бурятский ф-ал Сибирского отделения АН СССР). 1971. – 304 с.

⁹ См. Алексеев-Апраксин, А.М. Дизайн дазайна // *Дизайн. Материалы. Технология*. – 2017. – № 4. – С. 67–74.

¹⁰ См. Ольденбург, С.Ф. Сборник изображений 300 бурханов. СПб., 1903; *Five Hundred Buddhist Deities*, compiled by Musashi Tachikawa, Masahide Mori, Shinobu Yamaguchi. National Museum of Ethnology, *Senri Ethnological Reports* 2, Soak, 1995.

¹¹ См. Терентьев, А. А. Определитель буддийских изображений. – СПб.: Наптанг, 2014 / A. Terentyev *Buddhist Iconography Identification Guide*. St. Petersburg, 2004.



Анатолий Михайлович АЛЕКСЕЕВ-АПРАКСИН

| Прологомены монгольской эстетики: Момент, Пустота, Тайна |

тез, обеспечивающий приближение изображения к иконическому совершенству, создавал лишь внешнюю форму. Далее, обладающие высокой реализацией йогины или духовные учителя проводили специальные процедуры наполнения статуй, «открытия глаз» у живописных изображений и освящения – именно такие произведения монголы признавали наделенными высшей эстетической и сакральной ценностью.

Эстетика пустоты

Согласно второму познавательному подходу, опирающемуся на дальнейшие философские разработки буддийских мыслителей, окружающий мир не «реален» в материальном смысле¹². Статус истинного существования не может быть приписан ни субъекту, ни объекту, ни тому, что возникает в процессе их взаимодействия. Этого статуса лишена и пустота, которая также не может быть использована в качестве опоры для конструирующего мышления. Данное философское воззрение известно как прасангика-мадхьямака, в тибетской интерпретации рантонг. Оно разделяется в широко распространенной в Монголии школе гелуг. Речь в целом здесь идет о том, что, если нечто после мысленного исключения всех свойств утрачивает свой образ, оно существует лишь номинально. В ходе медитационных практик, успокаивая концептуальный ум и не ища ничего вне себя, практикующий спокойно и ясно созерцает весь мир как эстетический объект. Высшей формой слова здесь выступает молчание, а

высшей формой эстетического погружения – понимание этого молчания. Естественным образом такое восприятие распространялось и на священные формы живописи и скульптуры. Ведь они тоже составные и, стало быть, существуют условно, обретая ценность лишь на символическом и мистериальном уровне. Мастера медитации порою вообще предлагали своим ученикам отказаться от художественных изображений как предметов, отвлекающих от спонтанного самопознания. Впрочем, следует отметить, что монголам не был свойствен радикализм проповедника Линьцзы, который придерживался описываемой трактовки реальности и потому призывал вообще сжечь священные писания и иконы. Но им был ясен его метафорический пыл, поскольку на вопрос: «как это понимать?» Линьцзы пояснял: «узрев, что причинно-следственные связи пустотны, сознание и дхармы пустотны, мгновенно одним ударом разрубить все кармические связи и внезапно прекратить всякую активность – это и есть сжечь священные писания и иконы»¹³.

Опирающаяся на концепцию пустоты эстетика монголов, пожалуй, состояла в другом. Чувственное восприятие произведений искусства дополнялось здесь сверхчувственным созерцанием, благодаря которому можно видеть то, что не схватывается органами чувств. В этом эстетическом опыте предмет, по сути, вторичен, первично переживание истины, на которую он указывает. Раскрывающаяся в таком опыте созерцания истинная красота пуста как пространство, поскольку она не утрачивает своего образа при мысленном разделении её на части. Увидеть эту подлинную красоту можно лишь при помощи прямого йогического видения, интуитивно, детально и целостно прозре-

¹² Краткое обозрение развития буддийских философских школ и их взглядов, основанное на энциклопедии «Сокровищница познаваемого» Джамгёна Конгтрула Лодрё Тхае, см.: Ерохин, Б.Р. Интерпретация мадхьямаки в «Драгоценном украшении Освобождения» Гампопы Сёнама Ринчена (1079–1153). // *Studia Culturae*. – No 42. – 2019. – С. 115–122.

¹³ Абаев, Н.В. Чань-буддизм. – Новосибирск: Наука. 1989. – С. 239.



Анатолий Михайлович АЛЕКСЕЕВ-АПРАКСИН

| Прологомены монгольской эстетики: Момент, Пустота, Тайна |

вающего все связи и свойства. Подбираясь на феноменологических основаниях к данному типу восприятия, М. Дюфрэн писал об «a priori», которое «есть одновременно то, что человек знает до всякого опыта, и то, что опыт подтверждает, как устанавливающее объект»¹⁴. Выявление в сознании и его объектах доопытного знания приводит созерцающего человека к началу начал, к основе, в которой нет разделения на субъект, объект и действие. Таким образом, подтверждая преемственность представлений о формальной красоте, которые зафиксированы в изобразительном каноне, акцент на пустотной природе всего сущего трансформирует и расширяет видение прекрасного. Данный концепт открывает возможности трактовки предметов искусства (которые, как и мир в целом, призывают, провоцируют к познанию и a priori познаваемы) как выражения относительной истины, тогда как их главная цель – указать на абсолютную истину, переживание которой является вершиной эстетического восприятия.

Эстетика тайны

Третий монгольский эстетический подход, признавая важность рассмотренных выше способов познания, объединяет отражаемое в сознании окружающего мира неконцептуальное постижение совершенства с эмоциональной гигиеной и йогическим опытом переживания собственной природы будды. Воззрение читтаматры (йогачары), возникшее как интерпретация слов Будды позднее мадхьямаки, отражало стремление насытить совершенно пустой от характеристик Абсолют, результат беспощадного анализа прасангика-мадхьямаки, избыточными качествами состояния будды путем признания истинно реальным мельчайший момент созна-

ния. На эстетическом уровне это означало момент наслаждения прекрасным, даже переходящим, как отражением истинносущного. Воззрение «Только ум» получило дальнейшее развитие в традициях маха-ати (тиб. дзогчен) и махамудра (тиб. чагчен), в школах ньингма, кагью, джонанг. Заимствовавшая многое из идей читтаматры позиция жентонг противопоставляет логическим построениям рангтонга концепт пустоты абсолютного от несвойственных ему качеств. Этот взгляд предполагает, что распознаваемая истинная природа ума – это ясный свет и неизмеримое чувство радости и блаженства. Такую познавательную позицию невозможно опровергнуть даже радикальными методами прасангика-мадхьямаки, способной логически разрушить любые интеллектуальные построения, но не приписывающей истинной реальности какие-либо характеристики, поскольку постижение последней опирается на опыт прямого йогического восприятия, к которому неприменимо концептуальное логическое мышление. В классических текстах указывается, что раскрывающийся в ходе познания собственного ума мир прекрасен, каждая его частица вибрирует от радости и скрепляется друг с другом любовью. Все живые существа – совершенные будды и бодхисаттвы, поскольку изначально обладают таким потенциалом. Все звуки – это мантры, все мысли – это проявление мудрости. Окружающее бесконечно красиво, возвышенно и полно глубочайшего смысла. Всё несёт вдохновение, ясность и демонстрирует спонтанность самоосвобождающейся игры ума и светоносность пространства, исполненного осознанием.

Восходя к такому эстетическому видению мира, в названных выше школах используются искусные психофизические методы. В них практикуются «визионерские идентично-

¹⁴ Dufrenne M. L'inventaire des a priori. Recherche de l'originare. P., 1981. P. 62



Анатолий Михайлович АЛЕКСЕЕВ-АПРАКСИН

| Прологомены монгольской эстетики: Момент, Пустота, Тайна |

сти» восприятия произведений искусства, которые позволяют схватывать истину в чувственной апперцепции и отождествляться с ней. Мышление же вступает с открывающейся истиной в отношения временения, конфигурируя подлинность события. Наряду с признанием трансгрессий чувств под воздействием эстетического впечатления, данный тип эстетического восприятия связан также с коммуникативным измерением искусства. Здесь следует вспомнить, что в данных буддийских традициях очень важна живая передача методов и неразрывный диалог поколений, поэтому эстетической ценностью могут наделяться обыкновенные чётки или даже клочок одежды достигшего совершенства Учителя, что касается традиционных произведений, то создаваемые при таком отношении эстетические объекты оказываются необъяснимы из самих себя. Глядя на них, неподготовленный зритель нередко ощущает себя беспомощным, ему нужны объяснения, тогда как посвященный увидит в изображении запечатленный в материале трансцендентный опыт и путь к устранению завес неведения.

Эстетический опыт на описываемом уровне восприятия возникает в неразрывности воображаемого, символического и реального. Это субъективное переживание, в котором воображаемое всегда отображает самого субъекта, символическое задает конфигурацию принадлежности к традиции и опыту поколений, а реальность заключена в представлении субъекта о красоте и полноте мира, не схватываемого концептуальным типом мышления. Здесь всё очень субъективно и связано с внутренними реалиями, в которых эстетический катарсис может быть вызван любым предметом, событием или впечатлением, поспособствовавшим внезапному узнаванию и переживанию истинной природы своего ума. Это может быть произведение

искусства, а может и простой шелчок пальцами – в любом случае это нечто будет обладать высшей эстетической ценностью.

Заключение

Уже первое приближение к реконструкции монгольской эстетики позволяет отметить её существенное отличие от классической западной. Ведь, чувственное познание обрело в европейской мысли место между пафосом и логосом, тогда как статус концептуального познания в буддийской философии не столь высок, как на Западе. Прямой доступ к истине здесь зарезервирован за прямым йогическим восприятием реальности. Произведенное соотнесение обобщенных подходов буддийской гносеологии с западной эстетической мыслью позволило реконструировать три эстетических уровня прочтения реальности. Первый позволяет оперировать буквальным и символическим способами чувственного восприятия, закрепляясь в концептуально верифицируемом каноне. Второй акцентирует внимание реципиента на символическом и на сверхчувственном априорном опыте созерцания, пребывающим вне различий между субъектом и объектом. Третий, принимая за основу два предыдущих, предполагает сосредоточение на тайном, внутреннем, субъективном. Эстетический опыт здесь возникает в неразрывности воображаемого, символического и реального, а состояние Пробуждения традиционно описывается в категориях эстетического. В заключение отметим, что изучение монгольской эстетики позволяет обнаружить некоторые аналогии и корреляты с решениями классического, феноменологического и психологического направлений европейской эстетики, что демонстрирует наличие перспектив для плодотворных компаративных исследований данной темы.



Анатолий Михайлович АЛЕКСЕЕВ-АПРАКСИН

| Прологомены монгольской эстетики: Момент, Пустота, Тайна |

Список литературы

Алексеев-Апраксин, А. М. Восток в культуре Петербурга. Диссертация на соискание степени доктора культурологии по спец. 24.00.01 теория и история культуры. – СПбГУ. 2011, – 362 с.

Лосев, А.Ф. Эстетика. М.: Философская энциклопедия, 1970. Т. 5.

Бургхартд, Т. Сакральное искусство Востока и Запада. Принципы и методы / Пер. с англ. Н.П. Локман. – М.: Новый Акрополь, 2014. – 216 с.

Сыртыпова, С.Х.-Д. Внедрение эстетики монгольских кочевников в буддийское изобразительное искусство в эпоху Юань // Общество и государство в Китае. Ученые записки отдела Китая. Том XLVII. Часть 1. – М.: ИВ РАН, 2017. – С. 575–601.

Кореняко, В.А. Искусство народов Центральной Азии и звериный стиль. Гос. музей искусства народов Востока. – М.: Вост. лит. РАН, 2002. – 328 с.

Алексеев-Апраксин, А.М. Восток-Запад: Опыт осмысления межкультурных контактов // Вопросы культурологии. – 2010. – № 12. – С. 10–14.

Gega Lama. Principles of Tibetan Art, Tibetan Institute, 1981. 445 p.

Сыртыпова, С.-Х. Д. Автопортрет и Будда Ваджрасаттва у Дзанабадзара // Oriental Studies. – Т. 13. – № 4 ИВ РАН. 2020. – С. 1045–1077.

Герасимова, К.М. Памятники эстетической мысли Востока. Тибетский канон пропорций. Трактаты по иконометрии и композиции Амдо, XVIII век. – Улан-Удэ: Бурятское книжное из-во (Бурятский филиал Сибирского отделения АН СССР). 1971 – 303 с.

Алексеев-Апраксин, А.М. Дизайн дазайна // Дизайн. Материалы. Технология. – 2017. – № 4. – С. 67–74.

Ольденбург, С.Ф. Сборник изображений 300 бурханов. – СПб., 1903. – 116 с.

Five Hundred Buddhist Deities, compiled by Musashi Tachikawa, Masahide Mori, Shinobu Yamaguchi. National Museum of Ethnology, Senri Ethnological Reports 2, Soak, 1995. – 555 p.

Ерохин, Б.Р. Интерпретация мадхьямаки в «Драгоценном украшении Освобождения» Гампопы Сёнама Ринчена (1079–1153). // Studia Culturae. – No 42 (2019). – С. 115–122.

Терентьев, А. А. Определитель буддийских изображений. СПб., Нартанг, 2003. – 304 с.

Абаев, Н.В. Чань-буддизм. – Новосибирск: Наука. 1989. – 271 с.

Dufrenne M. L'inventaire des a priori. Recherche de l'originnaire. P., 1981. – 322 p.



Anatoliy M. ALEKSEEV-APRAKSIN

| Prolegomena Essay on Mongolian Aesthetics: Moment, Emptiness, Mystery |

Anatoliy M. ALEKSEEV-APRAKSIN

St. Petersburg State University
 Universitetskaya embankment 7-9, St. Petersburg, Russia, 199034
 Associate Professor of Department of Philosophy and Culture of the Orient

Hainan Normal University
 Longkun South Road No.99, Haikou, Hainan Province, China, 571158
 Visiting Professor

St. Petersburg State University of Industrial Technologies and Design
 Dzhambula, 13, St. Petersburg, Russia, 191180
 Professor of Higher School of Printing and Media Technologies
 Doctor of Science in Cultural Studies
 ORCID: 0000-0002-5009-1110
 E-mail: a.alekseev-apraksin@spbu.ru

PROLEGOMENA ESSAY ON MONGOLIAN AESTHETICS: MOMENT, EMPTINESS, MYSTERY*

The essay is the first attempt to present a philosophical and cultural reconstruction of Mongolian aesthetics. Since the problematic field of European aesthetic thought has no direct analogs in the East, the starting point of this study is implicit uncertainty. The article reveals the specifics of the formation of the Mongolian artistic culture under the influence of autochthonous and introduced Buddhist traditions. Research material is presented in relation to the Buddhist theory of cognition. It allows the author to identify three approaches to the aesthetic development of the artistic reality inherent in the Mongols. The first is the aesthetics of the moment; mainly, it operates through literal and symbolic ways of sensory perception fixing itself in a conceptually verifiable canon. The second is the aesthetics of emptiness. It focuses the recipient's attention on the symbolic and supersensory a priori experience of contemplation. The third one is the aesthetics of the mystery. It takes the two previous ones as a basis and involves fo-

ocusing on the secret, internal, subjective. The sensual and communicative aesthetic experience unfolds here in the continuity of the imaginary, symbolic, and real; the state of Awakening is traditionally described in aesthetic categories. The reconstruction of Mongolian aesthetics made it possible to find some analogies and correlates with the solutions of the classical, phenomenological and psychological trends in European aesthetics, which opens up perspectives for future fruitful comparative studies on this topic.

Key words: theory of cognition, philosophy of art, Buddhist aesthetics.

* *The reported study was funded by Russian Foundation for Basic Research (RFBR), project number 19-59-44011.*

References

Alekseev-Apraksin A.M. (2011) The East in the Culture of St. Petersburg. Dissertation for the degree of Doctor of Cultural Studies. 24.00.01-theory and history of culture. St. Petersburg State University. 362.

Losev A.F. (1970) Aesthetics / Philosophical Encyclopedia. Moscow, 1970. Vol.5. 575.

Burghardt T. (2014) Sacred art of the East and West. Principles and methods / Translated from English by N.P. Lokman. M.: Novy Acropolis. 216.

Syrtyanova S.H.-D. (2017) The introduction of the aesthetics of Mongolian nomads into Buddhist fine art in the Yuan era // Society and the State in China. Scientific notes of the China Department. Volume XLVII. Part 1. M., Institute of Oriental Studies of the Russian Academy of Sciences. 575–601.



Anatoliy M. ALEKSEEV-APRAKSIN

| Prolegomena Essay on Mongolian Aesthetics: Moment, Emptiness, Mystery |

Korenyako V.A. (2002) Art of the peoples of Central Asia and animal style. State Museum of Art of the Peoples of the East. M.: East. lit. RAS, 328.

Alekseev-Apraksin A. M. (2010) East-West: The experience of understanding intercultural contacts // Questions of cultural studies. No. 12. 10–14.

Gega Lama (1981). Principles of Tibetan Art, Tibetan Institute. 445.

Syrtypova S.-H. D. (2020) Self-portrait and Buddha Vajrasattva at Dzanabadzar // Oriental Studies. Vol. 13 No.4/ Institute of Oriental Studies of the Russian Academy of Sciences. 1045–1077.

Gerasimova K.M. (1971) Monuments of aesthetic thought of the East. The Tibetan canon of proportions. Treatises on iconometry and composition of Amdo, XVIII century. Ulan-Ude. Buryat Book Publishing House (Buryat f-al of the Siberian Branch of the USSR Academy of Sciences). 303.

Alekseev-Apraksin A.M. (2017) Design of the Dasain // Design. Materials. Technology. No. 4. Pp. 67-74.

Ol'denburg S.F. Sbornik izobrazhenij 300 burhanov. SPb., 1903. (In Russian). 116.

Five Hundred Buddhist Deities, compiled by Musashi Tachikawa, Masahide Mori, Shinobu Yamaguchi. National Museum of Ethnology, Senri Ethnological Reports 2, Soak, 1995. 555.

Erokhin B.R. (2019) Madhyamaka interpretation in the «Jewel ornament of Liberation» by Gampopa Sonam Rinchen (1079-1153). Studia Culturae. No 42. 115–122.

Terentyev A. (2003) Buddhist Iconography Identification Guide. St. Petersburg. 304.

Abaev N.V. (1989) Chan-Buddhism. Novosibirsk. The science. 271.

Dufrenne M. (1981) L'inventaire des a priori. Recherche de l'originaire. 322.



Dimitry L. SPIVAK

| Intercultural Dialogue in UNESCO New Medium-Term Strategy |

Dimitry L. SPIVAK

D.S. Likhachev Russian Scientific Research Institute of Cultural and Natural Heritage
2, Kosmonavtov ul., Moscow, Russian Federation, 129366UNESCO Chair on Comparative Studies of Spiritual Traditions, their Specific Cultures and Interreligious Dialogue
Chair, Ph.D., Dr.Sc.

ORCID: 0000-0001-7276-5182

E-mail: d.spivak@mail.ru

INTERCULTURAL DIALOGUE IN UNESCO NEW MEDIUM-TERM STRATEGY

Main trends in present-day UNESCO strategy in the realm of intercultural dialogue are presented, basing primarily upon texts of two documents, approved in November, 2021, at the 41st session of the General conference of UNESCO, namely, the new medium-term Strategy (2022–2029), and Program of the Organization (2022–2025). As to the former document, intercultural dialogue forms integral part of its Strategic objective 3, directed at the attainment of ‘inclusive, peaceful and just societies’, ensuring cultural diversity and sustainable development. As a result of systematic analysis of the text of the Medium-term Strategy, two basic objectives of intercultural dialogue, i.e. ‘healing fractures’ in the collective mentality, and ‘promoting shared values and memories’, are traced back. As to the latter document, Major program III, dedicated to social sciences and humanities, serves as focal for systematic analysis.

UNESCO is a specialized agency of the United Nations Organization, which is responsible for its policies and activities in the fields of culture, science, and education. Intercultural dialogue has served as an essential and important part of its strategies at all stages of their development. The aim of the present paper consists in reviewing its basic contents and purport in the framework of the new medium-term Strategy of UNESCO, which is envisaged for years 2022 to 2029, and in tracing back its place in the general worldview of this international organization.

The new Strategy of UNESCO was elaborated in the course of the final years of the implementation of the previous medium-term strategy

As a result, presence of three-level framework of ‘intercultural understanding – intercultural competences – intercultural dialogue’ is detected, which forms the conceptual basis of the contemporary UNESCO approach to the promotion and enhancement of constructive cultural rapprochement. The paper is concluded with a general overview of present-day trends in the elaboration of the subject field of the cross-cultural, intercultural, and transcultural dialogue. The main trend consists in regarding it as a dynamic and open-ended process, aligned along an axis, leading from practice of tolerance and empathy towards deeply transformative experiences, and, farther, to the development of shared attitudes and worldviews.

Key words: intercultural dialogue, UNESCO strategy, inclusivity, cultural rapprochement, sustainable development.

(37 C/4), which was actual in the time span from 2014 till 2021. Following a number of both expert meetings and high-level discussions, its text was adopted in July 2022, as draft document 41 C/4 for the forthcoming 41st Session of UNESCO General Conference¹. In accordance with a roadmap, outlined by UNESCO General Conference in 40

¹ Draft Medium-Term Strategy for 2022-2029 (41 C/4) and Draft Programme and Budget for 2022-2025 (41 C/5), Part I: Draft Medium-Term Strategy for 2022-2029 (41 C/4) // URL: [Draft Medium-Term Strategy for 2022-2029 \(41 C/4\) and Draft Programme and Budget for 2022-2025 \(41 C/5\), Part I: Draft Medium-Term Strategy for 2022-2029 \(41 C/4\) - UNESCO Digital Library](#), (accessed 15.03.2022).



Dimitry L. SPIVAK

| Intercultural Dialogue in UNESCO New Medium-Term Strategy |

C/Resolution 102, the draft was regarded and approved by the 41st Session of UNESCO General Conference, which was convened in Paris in November 2022².

Mission statement forms the general framework of the new UNESCO Strategy. As stated in its preamble (I:8), “as a specialized agency of the United Nations, UNESCO – pursuant to its Constitution – contributes to the building of peace, the eradication of poverty, and sustainable development and intercultural dialogue through education, the sciences, culture, communication and information”. This formulation, put as quotes, reiterated the mission statement of the previous 8-year strategy³.

Turning to the text of the UNESCO constitution, adopted in November 1945, we find a formulation which is somewhat different in details: “The purpose of the Organization is to contribute to peace and security by promoting collaboration among the nations through education, science and culture in order to further universal respect for justice, for the rule of law and for the human rights and fundamental freedoms which are affirmed for the peoples of the world, without distinction of race, sex, language or religion, by the Charter of the United Nations” (I:1)⁴.

However the expert community is practically united in stating that basic continuity has definitely been present in all mission statements adopted by UNESCO since 1945, and that definite alter-

tations have been introduced mostly to respond the arising problems and challenges in an optimal way. This has been the case of the intercultural dialogue, which was obviously not present in the text of the Constitution *en pleines lettres*. Nevertheless, “collaboration among the nations” which may be found in its fragment just cited by us, meant basically the same. This thesis of ours may be corroborated by recurring to formulations, contained in other parts of the Constitution. Thus collaboration “in the work of advancing the mutual knowledge and understanding of peoples” comes the first on the list of priority purposes of UNESCO purposes (see Constitution, I:2(a).

UNESCO has in fact always stated that some of the terms and formulations adopted by it are subject to alterations, which has by no means affected their general contents. This has been definitely the case of the notion of the intercultural dialogue. Thus reading the text of the Action Plan of International Decade for Rapprochement of Cultures (2013-2022), we find an objective of making “available in multiple languages key concepts and terms used by the UN system to discuss the common goal of achieving peace, such as “tolerance”, “culture of peace”, “unity-in-diversity”, “intercultural and interreligious dialogue”, “rapprochement of cultures” etc.”⁵.

Next to UNESCO mission, global priorities of this organization are stated. In line with approaches which were assumed much earlier, they are two, namely, assuring gender equality (primarily, the women’s one), and the development of Africa. No essential difference from documents issued earlier, may be traced back in the text of the new Strategy. The objective of intercultural rapprochement has not been included into the formulation of gender equality (I:21), although it forms indirect

² In accordance with the fact that the draft document, cited above, was entirely approved by the aforementioned session, and no final publication of the strategy was undertaken thereupon, we would further conduct our analysis of the new strategy, basing upon the text of the draft document 41 C/4.

³ 37 C/4 2014-2021 Medium-term Strategy (2014). UNESCO.

⁴ UNESCO Constitution // URL: [UNESCO Constitution](https://www.unesco.org/en/constitution), (accessed 15.03.2022).

⁵ Action Plan 2013–2022 International Decade for Rapprochement of Cultures (2013). UNESCO, p.12.



Dimitry L. SPIVAK

| Intercultural Dialogue in UNESCO New Medium-Term Strategy |

part of such urgent tasks, as “the elimination of gender-based violence, discrimination and censorship. As to African issues, “support for the development of intercultural competences” has been mentioned as crucially important for their implementation (I:22). Compared to the previous medium-term Strategy, the role of intercultural competences has been thus somewhat emphasized (the formulation of both priorities did not include it in the 2014–2021 Strategy)⁶.

Passing to the “Priority action for countries facing humanitarian crises or in fragile situations”, the need of “strengthening national capacities for risk prevention, reduction and response; fostering intercultural dialogue” has been mentioned in the text of the corresponding section of the new Strategy (I:29). This has always been an important task of UNESCO when dealing with situations of conflict or, crisis, and those preceding or, following them. Contrary to that, COVID-19 crisis presented a challenge which was qualitatively different from the majority of those dealt with by UNESCO in the course of its 75-year long history. “Addressing new data and policy gaps related to inclusion and intercultural dialogue, notably with regard to the education of crisis-affected people on the move; integrating culture into recovery and reconstruction programmes” has been named at the first place on the corresponding list of action priorities (I:30). This means that intercultural dialogue remains high on the UNESCO agenda, including the situation of crisis management and appeasement.

Next to the formulation of UNESCO mission and priorities, the turn of Strategic objectives comes, which form subject matter of chapter 2 of the new Strategy. The first fact that we’ve got to state is that their list has been strongly diminished, from nine in the previous medium-term Strategy –

⁶ 37 C/4 2014-2021 Medium-term Strategy (2014). UNESCO, p.15–16.

to four in the present one. Strategic objective 1 deals now with education issues, objective 2 – with environment, objective 3 – with social cohesion, and objective 4 – with technologies. One may state that intercultural dialogue has not been mentioned in the titles of the four new Strategic objectives, which is a contrast to the formulation of the previous ones. In fact, old objective 6 read: “Supporting inclusive social development, fostering intercultural dialogue for the rapprochement of cultures and promoting ethical principles”.

Intercultural dialogue remains nevertheless high on the UNESCO agenda. To find a corroboration of this thesis, one has to turn to Strategic objective 3 of the new Strategy of UNESCO. Its full formulation reads: “Build inclusive, just and peaceful societies by promoting freedom of expression, cultural diversity, education for global citizenship, and protecting the heritage”. Reading it, one has to state that intercultural dialogue has remained integral part of the list of Strategic objectives, under the guise of “cultural diversity”. Two elements of the old agenda (inclusion and ethics) remain being linked to it, while the only true innovation consists in the fact that heritage issues have been inserted into the title of the objective (in the text of the old Strategy, “protecting, promoting and transmitting heritage” formed subject matter of separate Strategic objective 7).

The aforementioned innovation emerged as a result not of an abrupt shift, but of evolutionary development. To corroborate this thesis, it would be sufficient to regard how intercultural dialogue was regarded in both medium-term Strategies, i.e. the previous one, and the present Strategy. In the former case, the challenge of “new forms of inequality, discrimination, exclusion, violence, radicalization, extremism and bigotry, compounded by local tensions and conflicts” was stated, forming a challenge of the present-day, globalized world



Dimitry L. SPIVAK

| Intercultural Dialogue in UNESCO New Medium-Term Strategy |

(6:60). “Mutual understanding and a truer and more perfect knowledge of each other’s lives” through inter-cultural dialogue” formed the core of UNESCO response to it (6:60). This message (which we would call further ‘message A’, for the sake of brevity) was worded in the text of Strategic objective 6; its main purport consisted in highlighting the role of dialogue in building a safer world.

Passing to the text of the next Strategic objective, namely, objective 7, we find another important formulation: “In advancing dialogue, “learning to live together” and inclusiveness, UNESCO will promote the role of shared or cross-border cultural heritage and initiatives to build bridges among nations and communities” (6:72). This message (‘message B’) is different from the first one: it links dialogue to shared values and attitudes. In this way, two strategic formulations of intercultural dialogue were divided in the old UNESCO Strategy into subject matter of two different Strategic objectives.

Formulations of the new Strategy follow the same structural pattern. First, “rising inequalities around income and opportunities and discrimination based on race, gender, disability, ethnicity, origin, religion, age and sexual orientation” are regarded as attributes of ‘fractured societies’, which form a basic challenge of present-day world (II:50). Building ‘open, peaceful societies’ forms a constructive opposition to that dangerous trend. In order to move in the right direction, UNESCO feels it being timely ‘to promote, safeguard and protect diverse cultural expressions and types of heritage (built, moveable, underwater, documentary and intangible)” (II:51). Moving in this direction would provide a strong and constructive to the attainment of Sustainable Development Goals.

The first group of tasks, which might be tentatively called as ‘healing fractures’, directly prolongs an important function of intercultural dia-

logue, which was earlier called by us as ‘message A’. The second group of tasks, linking the dialogue to ‘shared values and memories’ practically coincides with ‘message B’. The main innovation consists in joining both messages in the framework of a single Strategic objective, and in ensuring fruitful interaction between them. Importance of this merger was confirmed in the text of the main Outcomes of Strategic objective 3. The first one of them, marked in the text as Outcome 5, reads: ‘Enhance the protection and promotion of the diversity of heritage and cultural expressions’. Ensuring the ‘diversity of heritage’ implies series of intercultural dialogues, those conducted with one’s past, and those with both past and present-day cultural attitudes and stereotypes of other people.

Taking into account cultural heritage, and especially, its shared components, implied that UNESCO regarded dialogue between people whose past had provided them with intercultural values and skills, as being particularly constructive and fruitful. Speaking in general terms, this attitude is regarded in present-day discussions of UNESCO experts as belonging to the intercultural paradigm, which is opposed to the multicultural one. The latter one is regarded presently as implying passive, although responsible and respectful, coexistence of different cultures, the former one – their vivid interaction and collaboration⁷. The opposition regarded above, should be regarded as rather soft, being nearer to complementarity. “Interculturality” refers to the existence and equitable interaction of

⁷ Spivak, D. (2017). Dialogue and heritage in the cultural strategy of UNESCO: a brief overview. *Culture and Dialogue*, 5, 242-252. DOI:[10.1163/24683949-12340035](https://doi.org/10.1163/24683949-12340035). Cf.: Zapata-Barrero, R. (2017). The intercultural turn in Europe: process of policy paradigm change and formation. In: Mansouri, F. (Ed.). (2017). *Interculturalism at the Crossroads. Comparative Perspectives on Concepts, Policies and Practice*. UNESCO. ISBN: 978-92-3-100218-2



Dimitry L. SPIVAK

| Intercultural Dialogue in UNESCO New Medium-Term Strategy |

diverse cultures and the possibility of generating shared cultural expressions through dialogue and mutual respect',- stated UNESCO as early as in 2005, in the main text of Convention on the Protection and Promotion of the Diversity of Cultural Expressions (III:4,8)⁸.

Adjacent dimensions of dialogue may be found in chapter II:56 of the new medium-term UNESCO Strategy (2022-2029). The first one consists in promoting responsible citizenship competencies and attitudes: "Particular efforts will be made in the area of global citizenship education, encouraging education systems to lay the foundations to enhance, uphold and apply rights and develop the knowledge, skills, values, attitudes and behaviours that learners need to become responsible citizens". This aspect has been present in practically all normative documents approved by UNESCO up till now, as strict observance and promotion of human rights and liberties has always belonged to the core of activities of this international organization.

The second dimension consists in highlighting "a holistic approach that promotes non-discrimination, equality, respect and tolerance", via the mechanism of 'common histories and shared memories, including those around the General History of Africa, the Slave Route and the Silk Roads' (both citations belong to the item II:56, mentioned above). Programs mentioned in the latter citation point out a most constructive direction of actions. Slave Route project, initiated as early as in 1994, used major routes of the transatlantic slave trade as an axis of sharing memories and conducting dialogues. This project turned out to be most fruitful

⁸ Convention on the Protection and Promotion of the Diversity of Cultural Expressions. (2005) // URL: [Convention on the Protection and Promotion of the Diversity of Cultural Expressions \(unesco.org\)](https://www.unesco.org/en/convention-diversity-cultural-expressions), (accessed 15.03.2022).

in working with painful and ominous memories, in the framework of different geographic regions and cultures. Thus UNESCO chair, represented by the author of the present paper, conducted a seminar dedicated to history of serfdom in old Russia, and later published its proceedings, which have been highly esteemed by UNESCO, and recommended to global reading audience at its official web site⁹.

Studying analytic and working materials, which have been issued in the course of implementation of the Slave Route program, one may trace back a wealth of important intuitions and observations. 'Deep dialogue' may serve as a good example. In practical terms, it consists in moving from exchange of opinions to deeper sharing of emotional traumas, deconstructing underlying prejudices, and, finally, healing of tensions. To cite a constructive formulation, which stems from a recent analytic report, issued in UNESCO framework, 'deep dialogue that consists in dialogic processes [is] aimed at mutual understanding. As a starting point, they involve recognition of an injustice and dehumanization, and then work towards affirming dignity and deepening relationships. They can also help reimagine social conditions and structural peace'¹⁰.

Silk Roads project has formed another important direction of UNESCO activities since 1988. Historical networks designed in the course of history between Western Europe and the Far East have

⁹ Spivak, D. (Ed.) (2005). Serfdom in Russia and its abolition: history and present-day issues. Eidos. ISBN 5-88607-028 (web version: URL: [Serfdom in Russia and its abolition: history and present-day issues: proceedings - UNESCO Digital Library](https://www.unesco.org/en/serfdom-in-russia), accessed 15.03.2022); for the official UNESCO web site, cf.: The Slave Route publications // URL: [The Slave Route \(unesco.org\)](https://www.unesco.org/en/serfdom-in-russia), (accessed 15.03.2022).

¹⁰ Healing the wounds of slave trade and slavery. Approaches and practices: a desk review. (2021) //URL: [22-02-UNESCO_Slave_book.pdf](https://www.unesco.org/en/serfdom-in-russia), p.11, (accessed 15.03.2022).



Dimitry L. SPIVAK

| Intercultural Dialogue in UNESCO New Medium-Term Strategy |

provided ample possibilities for innovative research in this field. ‘In the words of UNESCO’s Director General (2017-Present), Audrey Azoulay, “we must learn from the exchanges that took place along the Silk Roads. These exchanges weaved connections between peoples and cultures across Asia and Europe – with this in mind, we can work to foster much needed dialogue and mutual respect going forward”¹¹. The link between shared memories, on the one hand, and intercultural dialogue, on the other, forms theoretical basis of the latter formulation.

Our last remark on the new UNESCO medium-term Strategy – notably, on its Strategic objective 3, dealing with intercultural dialogue – consists in the fact that one doesn’t find here any reference to basic documents of the International Decade for the Rapprochement of Cultures, which is in contrast with the previous Strategy, where such references were abundant. Formal reason for that consists in the fact that the International Decade for the Rapprochement of Cultures comes to an end in the year 2022, which forms starting point for the new UNESCO Strategy (2022-2029). As to essential reasons, one feels authorized to remark that the vision of intercultural dialogue, proper for the aforementioned Decade, was rather static and limited to knowledge and communication: ‘Therefore, it is important to provide opportunities for citizens to not only learn about the values, attitudes, behaviors of those living in specific other cultures, but also to support conversations relating to values, attitudes, and behaviors shared across groups as a way of fostering social cohesion’¹². As we have

mentioned above, time has come now for more dynamic and participatory intercourse.

As to new UNESCO programs, mentioned in the text of Strategic objective 3 of the new medium-term Strategy, International Decade of Indigenous Languages (2022–2032) is to be mentioned. Analyzing the text of the Global Action Plan of the Decade, we may notice that intercultural dialogue is regarded as a powerful and highly efficient instrument of ensuring cultural diversity, related to other priorities of UNESCO. In line with it, the Global Action Plan advocates ‘greater awareness of the importance of linguistic diversity and multilingualism, and of their contribution to self-empowerment, sustainable development, good governance, respect for human rights, as well as the importance of cultural diversity and biodiversity, interculturality, intercultural dialogue and peace education in building open, inclusive, democratic and participatory societies’ (II:2.2)¹³. One may remark that the axis which joins cultural diversity, interculturality, and inclusivity with the intercultural dialogue, as an instrument for their attainment, seems to be pivotal for this thesis, being in its turn basic for the design of the concept of the Indigenous Languages Decade as a whole. However elaboration of its new facets remains topic of other normative documents.

General attitudes and directions, outlined in UNESCO medium-term Strategy (2022–2029), were elaborated in the main text Program and Budget of this international organization for years 2022 to 2025, approved by the same 41st session of its General Conference. The Program consisted of five main components (called major programs),

¹¹ The UNESCO Silk Roads programme // URL: [The UNESCO Silk Roads Programme | Silk Roads Programme](#), (accessed 15.03.2022).

¹² Action Plan 2013–2022 International Decade for Rapprochement of Cultures (2013). UNESCO, p.12–13.

¹³ Global Action Plan of the International Decade of indigenous Languages (2022–2032) // URL: [Global action plan of the International Decade of Indigenous Languages \(2022–2032\) UNESCO Digital Library](#), p.9, (accessed: 15.03.2022).



Dimitry L. SPIVAK

| Intercultural Dialogue in UNESCO New Medium-Term Strategy |

entitled Education, Natural Sciences, Social and Human Sciences, Culture, and, finally, Communication and Information.

Major program III, dedicated, as we have just noted, to social sciences and humanities, contains several focal points related to intercultural dialogue. The main innovation consists in the task which reads: ‘Promote a human-rights-based approach to tackle all forms of discrimination and racism, advance *intercultural understanding* and *intercultural competences*, and develop normative standards, knowledge and capacities to advance effective policies, institutions and practices, including through the roadmap against racism and discrimination and the framework for *intercultural dialogue*’ (28:1,viii, italics added)¹⁴. What we find here is basically a plan of actions in the realm of rapprochement, both at the psychological plane, and the societal one, leading from passive interest in intercultural issues - to the formation of range of intercultural competences, which in their turn bring us to full-blown, active rapprochement. The corresponding scheme would be: ‘intercultural understanding – intercultural competences – intercultural dialogue’.

International Year for the Rapprochement of Cultures (2010), as well as the Slave Routes project, and the Silk Roads one, were marked in the text of Major program III, directly preceding the text cited above (28:1, vii), as forming the nearest context for proper interpretation of intercultural dialogue. The two latter projects have been already briefly reviewed by us above.

As to the 2010 International Year, one may suppose that it was mentioned, *inter alia*, because it contained an earlier version of the three-step process of cultural rapprochement, which we have just found in the text of the Major program III. Con-

¹⁴ Records of the General Conference 41st session. (2022). Vol.1: Resolutions. UNESCO, p.36.

ducting analysis of the Action Plan for the International Year for the Rapprochement of Cultures (2010), we notice that its strategy consisted of four interrelated tasks: ‘Promoting reciprocal knowledge of cultural, ethnic, linguistic and religious diversity’ (3.1), ‘Building a framework for commonly shared values’ (3.2), ‘Strengthening quality education and the building of intercultural competences’ (3.3), and ‘Fostering dialogue for sustainable development’ (3.4)¹⁵. What we see here is in fact the same three-step process of moving from knowledge and value-sharing to intercultural competences, and, finally, to the implementation of active and responsible dialogue.

An adjacent text on International Day of Conscience emphasized the importance of normative documents related to the International Decade for the Rapprochement of Cultures (2013–2022)¹⁶. Another part of the 2022–2025 Program – namely, Major program IV ‘Culture’ – stressed the necessity of the implementation of ‘the six UNESCO culture conventions and the recommendations associated with them’¹⁷. One feels authorized to agree that the theoretical potential of both subject fields, as well as their practical value, are essential and quite actual for meeting the challenges of the present-day world. Relevant fragments of normative texts mentioned above, were briefly reviewed by us above, in the text of the present paper.

Both strategic documents, briefly presented above, belong to the core of the mission of UNESCO in the present-day world. Basic trends in their implementation belong to a special dimension of the activities of the international organization,

¹⁵ Action Plan 2013-2022 International Decade for Rapprochement of Cultures (2013). UNESCO, p.2–3.

¹⁶ Records of the General Conference 41st session. (2022). Vol.1: Resolutions. UNESCO, p.38.

¹⁷ Records of the General Conference 41st session. (2022). Vol.1: Resolutions. UNESCO, p.40.



Dimitry L. SPIVAK

| Intercultural Dialogue in UNESCO New Medium-Term Strategy |

described usually as Functions. The main features of this agenda have not changed qualitatively since the previous mid-term Strategy. (1) ‘Serving as a laboratory of ideas, generating innovative proposals and policy advice’ serves as the first function of the new 2022–2029 Strategy, followed by (2) ‘Developing and reinforcing the global agenda in its fields of competence through policy analysis, monitoring and benchmarking’, (3) ‘Setting norms and standards in its fields of competence and supporting their implementation’, (4) ‘Strengthening international and regional cooperation in its fields of competence, and fostering alliances, intellectual, financial and technical cooperation, knowledge-sharing, mobilizing resources and operational partnerships’, and, finally, (5) ‘Providing advice for policy development and implementation, and developing institutional and human capacities’ (I:9)¹⁸.

A number of topics have been somewhat reformulated in the text cited above – or, supplemented, compared to relevant items of the previous (2014–2021) Strategy (IV:12)¹⁹. E.g. official terms have been inserted into the formulation of each function, which might delineate a new subject field for the following strategic documents (*‘laboratory of ideas – clearing-house – standard-setter – catalyst and motor for international cooperation – capacity-builder’*).

In-depth analysis of basic trends in the elaboration of UNESCO functions, and in their implementation, forms subject field of a separate work. It would suffice to add here that UNESCO tends to regard its main functions and tasks as being intertwined at all levels, which in its turn brings

about necessity of day-to-day intersectoral cooperation. “This balanced and interlinked approach to functions will guide the work of UNESCO, allowing it to work in close partnership with Member States to support the development and implementation of relevant operational capacities and solutions, while also paving the way for programme adaptation to new missions in a more balanced and innovative way, particularly in response to crises and emergencies” (I:11)²⁰. The value of ‘interdisciplinary, transdisciplinary and integrated approaches’ for the elaboration of UNESCO strategic objectives has also been stressed in the introductory part of the new mid-term Strategy (1:3).

Concluding our brief and preliminary analysis of basic ideas and attitudes of the new UNESCO mid-term Strategy for years 2022 till 2029, we feel authorized to state that it forms a constructive continuation of the previous Strategy (2014–2021), reformed and adapted to both challenges of the present-day world, and possibilities of sustainable growth, opened by it. Intercultural dialogue remains being a focal direction of the activities of UNESCO, which is being developed in a most creative and responsible way. New trends in the elaboration of this subject field consist in emphasizing the full purport of *‘common histories and shared memories’* in promoting dialogue in the spirit of interculturality; and in structuring dialogue as purposeful and active progress along the axis defined by such key notions as *‘intercultural understanding – intercultural competences – intercultural dialogue’*. As a result, concept of intercultural dialogue, being elaborated in the framework of

118

¹⁸ URL: [Draft Medium-Term Strategy for 2022-2029 \(41 C/4\) and Draft Programme and Budget for 2022–2025 \(41 C/5\), Part I: Draft Medium-Term Strategy for 2022–2029 \(41 C/4\) UNESCO Digital Library](#), (accessed 15.03.2022), p. 2.

¹⁹ 37 C/4 2014-2021 Medium-term Strategy (2014). UNESCO, p. 14.

²⁰ URL: [Draft Medium-Term Strategy for 2022–2029 \(41 C/4\) and Draft Programme and Budget for 2022–2025 \(41 C/5\), Part I: Draft Medium-Term Strategy for 2022–2029 \(41 C/4\) UNESCO Digital Library](#), (accessed 15.03.2022), p.3.



Dimitry L. SPIVAK

| Intercultural Dialogue in UNESCO New Medium-Term Strategy |

UNESCO, forms a constructive field of present-day academic research.

Thus having presented our main conclusions concerning some novel features of intercultural dialogue, we have to acknowledge that no introductory review of scientific literature delineating this vast subject field was presented at its beginning. The main reason for this consisted in our intent to present viewpoints expressed in the new UNESCO mid-term Strategy in the most explicit and accurate way. A minor reason consists in the fact that literature created by the present time seems to be quite voluminous. As it was stated by authors of a recent report, as much as 16,582 peer-reviewed papers and book chapters dedicated to this topic, and to the topic of interculturality, intimately related to it, were published over the period ranging from the year 2000, and ending with year 2017. There is no doubt that systematic review of this amount of literature forms subject of a special paper or, rather, series of papers²¹.

Taking this into account, we wish to supplement this paper with a brief introduction into the subject. As a matter of fact, it would suffice to cite here the definition of intercultural dialogue, approved by UNESCO.

Turning to such basic documents, issued by UNESCO, i.e. UNESCO Universal Declaration on Cultural Diversity (2001), and Convention on the Protection and Promotion of the Diversity of Cultural Expressions (2005), we have to state that they contain highly valuable insights to the field; however, no definitive definition is to be found there.

²¹ Elias, A., Mansouri, F. (2020). A systematic review of studies on interculturalism and intercultural dialogue. *Journal of Intercultural Studies*, 41, 4 (URL: [A Systematic Review of Studies on Interculturalism and Intercultural Dialogue: Journal of Intercultural Studies: Vol 41, No 4 \(tandfonline.com\)](#), (accessed 15.03.2022). As a matter of fact, exact number was assessed at 11,712, after having removed duplicates.

Thus, in the Preamble to the former document, we find a formulation ‘that respect for the diversity of cultures, tolerance, dialogue and cooperation, in a climate of mutual trust and understanding are among the best guarantees of international peace and security’²². In the text of the latter one, we find an objective I:1,c, which reads: ‘to encourage dialogue among cultures with a view to ensuring wider and balanced cultural exchanges in the world in favor of intercultural respect and a culture of peace’²³.

This situation was created quite intently. In order to get an insight into the strategy of UNESCO in this field, it would be sufficient to regard the text of a special survey on intercultural dialogue, issued by the organization in 2017, especially chapter 3, entitled ‘Defining intercultural dialogue’. No basic definition is to be found there, However the main cause for this is stated quite clearly: ‘how intercultural dialogue is defined is inextricably linked to the concept of diversity, which can vary within and between countries’²⁴. This means that UNESCO leaves an exact definition to be formed by each culture, basing on its experience and priorities: ‘To date, there is no universally agreed formal definition of intercultural dialogue or a single one-size-fits-all model of implementation. Instead, the emphasis is placed on the specific context of the country’²⁵. A cluster of definitions is to arise as a result of this process. ‘Unity

²² UNESCO Universal Declaration on Cultural Diversity // URL: [UNESCO Universal Declaration on Cultural Diversity: UNESCO](#), (accessed 15.03.2022).

²³ Convention on the Protection and Promotion of the Diversity of Cultural Expressions 2005 // URL: [Convention on the Protection and Promotion of the Diversity of Cultural Expressions \(unesco.org\)](#), (accessed 15.03.2022).

²⁴ UNESCO survey on intercultural dialogue 2017. *Analysis of findings*. (2018). UNESCO, p.16.

²⁵ Ibidem.



Dimitry L. SPIVAK

| Intercultural Dialogue in UNESCO New Medium-Term Strategy |

in diversity' is to be provided in this framework not by formulation a single definition, but by delineating common dimensions of the cluster.

To begin with, 'two main streams' are singled out in various national approaches to the intercultural dialogue: 'The first conceives of intercultural dialogue as an environmental prerequisite for peace and social cohesion. The second understands intercultural dialogue as an instrumental tool for education and advocacy, and as a means to contribute to initiatives such as those seeking to integrate refugees and counter radicalization, discrimination and racism'. Next, principles are formulated, including primarily 'dialogue, respect, tolerance, mutual understanding, and openness'. After that, 'essential components' of the dialogue are delineated, comprising 'inter- and intra-state one, dialogue(s) between people with different cultural and education background, dialogue(s) between people with different ethnic and linguistic background, and, finally, interfaith dialogue'²⁶. Outcomes of the intercultural dialogue include, primarily, 'economic development, good governance and democracy, personal and social well-being, social policy and social change, harmonious interreligious coexistence, and human rights'.

Finally, an 'indicative example' of definition is cited: 'While the word 'dialogue' can often refer simply to a conversation between different people, the term is also used to describe *a form of interaction between two or more persons/entities (who might hold opposing, differing or irreconcilable views) that emphasizes self-expression and reciprocal listening without judgment in a spirit of openness, and has a transformative potential*' (italics added)²⁷.

²⁶ UNESCO survey on intercultural dialogue 2017. *Analysis of findings*. (2018). UNESCO, p. 18.

²⁷ UNESCO survey on intercultural dialogue 2017. *Analysis of findings*. (2018). UNESCO, p. 17.

Basing upon this at this scaffolding, UNESCO experts have worked upon their definitions of intercultural dialogues, striving to adapt them to concrete situations and attitudes. For instance, two authors, who have been cited above, and whose scientific position is quite close to values and principles nourished by UNESCO, state in another article of theirs: 'Though its definitions vary across disciplines and application domains, there is broad consensus that intercultural dialogue, in general terms, seeks to bridge differences across cultural groups and individuals, while aiming to engender and facilitate intercultural affinities and respectful co-existence'²⁸.

As a matter of fact, authors of the aforementioned paper emphasized that both UNESCO definition, and those coined by a number of present-day scholars, reveal quite a strong affinity to the famous definition, elaborated by the Council of Europe in the framework of the European Year of Intercultural Dialogue (2008): 'Intercultural dialogue is a process that comprises an open and respectful exchange or interaction between individuals, groups and organizations with different cultural backgrounds or world views. Among its aims are: to develop a deeper understanding of diverse perspectives and practices; to increase participation and the freedom and ability to make choices; to foster equality; and to enhance creative processes'²⁹.

²⁸ Mansouri, F., Elias, A. (2021). The intercultural dialogue index (ICDI): An index for assessing intercultural relations. *Social Indicators Research*, 155(5) URL: <https://www.researchgate.net/publication/351111111> (accessed 15.03.2022).

²⁹ Ganesh, Sh. (2008). Positioning intercultural dialogue – theories, pragmatics, and an agenda. *Journal of International and Intercultural Communication*, Vol.4 (2), p. 81–86. Cf.: *White paper on intercultural dialogue*. 'Liv-



Dimitry L. SPIVAK

| Intercultural Dialogue in UNESCO New Medium-Term Strategy |

As duly stated by a contemporary researcher, ‘the definition locates intercultural dialogue beyond mere tolerance of the other, and situates deep shared understandings, as well as new forms of creative and expressive communication, as dialogic outcomes’. Elaborating this vision of hers, a prominent researcher of the topic, W. Leeds-Hurwitz, outlined the general trend of creative development of intercultural dialogue: ‘Intercultural dialogues are designed to achieve understanding of cultural others as an immediate goal, taking the more advanced steps of achieving agreement and cooperation as potential later goals’³⁰.

Further elaboration of the definition of intercultural dialogue occurs currently primarily at the realm of intercultural competences. This subject field comprises such basic dimensions as ‘specific culture knowledge (know-what), skills (know-how), attitudes (know-to-be) and behaviors (know-to-engage)’. Relations between both terms seem to be quite specific. As stated by Chr. Rapanta and S. Trovão, ‘a common paradox in the sociocognitive learning literature ... emerges: from an *acquisition* perspective, intercultural competence is a prerequisite for engaging in intercultural dialogue; from a *participation* perspective, intercultural dialogue fosters intercultural competence’³¹. Other researchers of intercultural communication have tended to define corresponding subject field in a somewhat differing way. Thus J. Martin and Th. Nakayama

ing together as equals in dignity.’ (2008). Strasbourg: Council of Europe, p. 74–75.

³⁰ Leeds-Hurwitz, W. (2015). Intercultural Dialogue. In: Tracy K., Ilie C., Sandel T. (Eds.). *International Encyclopedia of Language and Social Interaction*. Vol.2. Wiley-Blackwell, p. 860–868.

³¹ For both citations and valuable discussion, see: Rapanta, Chr., Trovão, S. (2021). Intercultural education for the twenty-first century: A comparative review of research. Maine, F., Vrikki, M. (Eds.). *Dialogue for intercultural understanding. Placing cultural literacy at the heart of learning*. Springer, 2021, p.12.

supposed that such dimensions as ‘motivation, attitudes, behaviors, and skills’ would be most adequate³². The so-called Gertsen model included ‘affective, cognitive and behavioral dimensions’³³. Further elaboration of this inspiring field of research forms topic of a special paper. The list of subject fields being adjacent to the intercultural dialogue, also seems to be quite extant. One of its shortest versions, reviewed recently by J. Brasil Alves and R. Cabecinhas, comprises ‘identity processes, alterity, social representations, collective memory, symbolic asymmetries, coloniality of power, being and knowledge’³⁴.

Regarding the notion of intercultural dialogue, one has to take into account that it is neither elementary nor simple. Thus some theorists tend to regard dialogue as activity which takes place in the field of interculturality. Other researchers prefer to describe interculturality as a dimension where a dialogue can be conducted. Regarding interculturality and dialogue as two realms which may intersect, forms another possible direction of theorizing³⁵.

In any case, the main trend of present-day systematic studies of intercultural dialogue consists in regarding it not as a static phenomenon, but as a dynamic process³⁶. A number of scientists have

³² Martin, J., Nakayama, Th. (2010). *Intercultural communication in contexts*. McGraw Hill p. 496.

³³ , S. (2007). Intercultural competence: the status and future of a controversial concept. *Language and Intercultural Communication*, 7 (4), p. 255.

³⁴ Brasil Alves, J., Cabecinhas, R. (2019). Intercultural dialogue and intergroup relations in Europe: contributions of cultural studies and social psychology. *Comunicação e Sociedade*, Special Vol., p. 105–118.

³⁵ For more detailed discussion, see: Ganesh, Sh. (2008). Positioning intercultural dialogue – theories, pragmatics, and an agenda. *Journal of International and Intercultural Communication*, Vol.4 (2), p.81–86.

³⁶ Demenchonok E. (Ed.). (2014). *Intercultural dialogue: in search of harmony in diversity* Cambridge



Dimitry L. SPIVAK

| Intercultural Dialogue in UNESCO New Medium-Term Strategy |

carefully traced its initial stages. Some of them tend to place empathy at the beginning of fruitful intercultural communication³⁷. Others speak primarily about practicing tolerance and/or [cultural] hospitality³⁸. In other versions, 'cross-cultural adjustment' is regarded as being vital³⁹; the list of notions of this kind might easily be prolonged.

Medium stages of the dialogue(s) are regarded as more or less structuralized and transformative stages of intercultural communication, leading to improved cooperation, 'deepened understanding', renewed modes of consensus, 'new forms of creative and expressive communication, as dialogic outcomes'⁴⁰. For quite a few authors, attaining the level of 'transculturality – the ability for human beings to understand their questions as shared or common' seems to serve as an optimal objective of the corresponding process⁴¹.

Scholars Publishers.; cf.: Astafieva, O.N. (2018). The development of UNESCO dialogue models and their inclusion in the cultural policy strategies. *KnE Engineering*, 3(8):1, 1–7. DOI:10.18502/keg.v3i8.3594.

³⁷ Lähdesmäki, T., Koistinen, A.-K. (2021). Explorations of linkages between intercultural dialogue, art, and empathy. In: Maine, F., Vrikki, M. (Eds.). *Dialogue for intercultural understanding. Placing cultural literacy at the heart of learning*. Springer, p.45. DOI:10.1007/978-3-030-71778-0_4.

³⁸ Jonkers, P. (2022). Inescapable boundaries as a challenge to intercultural dialogue. In: Fu Y. (Ed.). *Crossing boundaries: Challenges and opportunities of intercultural dialogue*. Council for Research in Values and Philosophy, p. 35.

³⁹ Fitzpatrick, F. (2020). *Understanding intercultural interaction. An analysis of key concepts*. Emerald Publishing, p. 3.

⁴⁰ Ganesh, Sh. (2008). Positioning intercultural dialogue – theories, pragmatics, and an agenda. *Journal of International and Intercultural Communication*, Vol. 4 (2), p. 81–86.

⁴¹ Roothaan, A. (2019). Interkulturell, transkulturell, cross-cultural – warum wir alle drei Begriffe brauchen. *Polylog. Zeitschrift für interkulturelles Philosophieren*, 40, p.67.

Our general conclusion consists in stating the fact that intercultural dialogue has become an important realm of present-day multidisciplinary research. Main trends in its elaboration consist in defining it as a multi-lateral process of communication beyond the boundaries of cultures, passing a number of stages, from practicing tolerance and empathy, to deeply transformative experiences of developing shared worldview. UNESCO strategy tends to develop this outlook in a constructive and responsible way, which in its turn contributes to the construction of peaceful and sustainable world.

References

37 C/4 2014-2021 Medium-term Strategy (2014). UNESCO.

Action Plan 2013–2022 International Decade for Rapprochement of Cultures (2013). UNESCO.

Astafieva, O.N. (2018). The development of UNESCO dialogue models and their inclusion in the cultural policy strategies. *KnE Engineering*, 3(8):1, 1–7. DOI:10.18502/keg.v3i8.3594.

Brasil Alves, J., Cabecinhas, R. (2019). Intercultural dialogue and intergroup relations in Europe: contributions of cultural studies and social psychology. *Comunicação e Sociedade, Special Vol.*, 105–118.

Convention on the Protection and Promotion of the Diversity of Cultural Expressions. (2005) // URL: Convention on the Protection and Promotion of the Diversity of Cultural Expressions (unesco.org), (accessed 15.03.2022).

Demenchonok E. (Ed.). (2014). *Intercultural dialogue: in search of harmony in diversity* Cambridge Scholars Publishers.

Draft Medium-Term Strategy for 2022–2029 (41 C/4) and Draft Programme and Budget for 2022–2025 (41 C/5), Part I: Draft Medium-Term Strategy for 2022–2029 (41 C/4) // URL: Draft Medium-Term Strategy for 2022–2029 (41 C/4) and Draft Programme and Budget for 2022–2025 (41 C/5), Part I: Draft Medium-Term Strategy for 2022–2029 (41 C/4) - UNESCO Digital Library, (accessed 15.03.2022).



Dimitry L. SPIVAK

| Intercultural Dialogue in UNESCO New Medium-Term Strategy |

Elias, A., Mansouri, F. (2020). A systematic review of studies on interculturalism and intercultural dialogue. *Journal of Intercultural Studies*, 41, 4 (URL: A Systematic Review of Studies on Interculturalism and Intercultural Dialogue: *Journal of Intercultural Studies*: Vol 41, No 4 (tandfonline.com), (accessed 15.03.2022).

Fitzpatrick, F. (2020). Understanding intercultural interaction. An analysis of key concepts. Emerald Publishing.

Ganesh, Sh. (2008). Positioning intercultural dialogue – theories, pragmatics, and an agenda. *Journal of International and Intercultural Communication*, Vol.4 (2), 81–86.

Global Action Plan of the International Decade of indigenous Languages (2022–2032) // URL: Global action plan of the International Decade of Indigenous Languages (2022–2032) UNESCO Digital Library, (accessed: 15.03.2022).

Healing the wounds of slave trade and slavery. Approaches and practices: a desk review. (2021). URL: 22-02-UNESCO_Slave_book.pdf, (accessed 15.03.2022).

Jonkers, P. (2022). Inescapable boundaries as a challenge to intercultural dialogue. In: Fu Y. (Ed.). *Crossing boundaries: Challenges and opportunities of intercultural dialogue*. Council for Research in Values and Philosophy, 23–37.

Lähdesmäki, T., Koistinen, A.-K. (2021). Explorations of linkages between intercultural dialogue, art, and empathy. In: Maine, F., Vrikki, M. (Eds.). *Dialogue for intercultural understanding. Placing cultural literacy at the heart of learning*. Springer, 45–58. DOI:10.1007/978-3-030-71778-0_4.

Leeds-Hurwitz, W. (2015). Intercultural Dialogue. In: Tracy K., Ilie C., Sandel T. (Eds.). *International Encyclopedia of Language and Social Interaction*. Vol.2. Wiley-Blackwell, 860–868.

Mansouri, F., Elias, A. (2021). The intercultural dialogue index (ICDI): An index for assessing intercultural relations. *Social Indicators Research*, 155(5), 411–453. URL: (PDF) The Intercultural Dialogue Index (ICDI): An Index for Assessing Intercultural Relations (researchgate.net), (accessed 15.03.2022).

Martin, J., Nakayama, Th. (2010). *Intercultural communication in contexts*. McGraw Hill.

Rapanta, Chr., Trovão, S. (2021). Intercultural education for the twenty-first century: A comparative review of research. Maine, F., Vrikki, M. (Eds.). *Dialogue for intercultural understanding. Placing cultural literacy at the heart of learning*. Springer, 2021, 9–26.

Rathje, S. (2007). Intercultural competence: the status and future of a controversial concept. *Language and Intercultural Communication*, 7 (4), 254–266.

Records of the General Conference 41st session. (2022). Vol.1: Resolutions. UNESCO.

Roothaan, A. (2019). Interkulturell, transkulturell, cross-cultural – warum wir alle drei Begriffe brauchen. *Polylog. Zeitschrift für interkulturelles Philosophieren*, 40, 67–82.

Spivak, D. (Ed.) (2005). *Serfdom in Russia and its abolition: history and present-day issues*. Eidos. (web version: URL: Serfdom in Russia and its abolition: history and present-day issues; proceedings - UNESCO Digital Library, (accessed 15.03.2022).

Spivak, D. (2017). Dialogue and heritage in the cultural strategy of UNESCO: a brief overview. *Culture and Dialogue*, 5, 242–252. DOI:10.1163/24683949-12340035.

The Slave Route publications. URL: The Slave Route (unesco.org), (accessed 15.03.2022).

The UNESCO Silk Roads programme. URL: The UNESCO Silk Roads Programme | Silk Roads Programme, accessed 15.03.2022 UNESCO Constitution. URL: UNESCO Constitution, (accessed 15.03.2022).

UNESCO survey on intercultural dialogue 2017. Analysis of findings. (2018). UNESCO.

UNESCO Universal Declaration on Cultural Diversity. URL: UNESCO Universal Declaration on Cultural Diversity: UNESCO, (accessed 15.03.2022).

White paper on intercultural dialogue. ‘Living together as equals in dignity.’ (2008). Strasbourg: Council of Europe.

Zapata-Barrero, R. (2017). The intercultural turn in Europe: process of policy paradigm change and formation. In: Mansouri, F. (Ed.). (2017). *Interculturalism at the Crossroads. Comparative Perspectives on Concepts, Policies and Practice*. UNESCO., 169–192.



Дмитрий Леонидович СПИВАК

| Межкультурный диалог в новой среднесрочной стратегии ЮНЕСКО |

Дмитрий Леонидович СПИВАК

Российский научно-исследовательский институт культурного и природного наследия им. Д.С. Лихачёва
129366, Российская Федерация, г. Москва, ул. Космонавтов, 2Кафедра ЮНЕСКО по компаративным исследованиям духовных традиций, специфики их культур и межрелигиозного диалога
Заведующий кафедрой, доктор филологических наук

ORCID: 0000-0001-7276-5182

E-mail: d.spivak@mail.ru

МЕЖКУЛЬТУРНЫЙ ДИАЛОГ В НОВОЙ СРЕДНЕСРОЧНОЙ СТРАТЕГИИ ЮНЕСКО

Статья посвящена рассмотрению основных черт стратегии ЮНЕСКО в области межкультурного диалога, проведенному на основании, прежде всего, двух новых документов, утвержденных Генеральной конференцией ЮНЕСКО в ноябре 2021 года – Среднесрочной стратегии на срок с 2022 по 2029 год, а также Программы на срок 2022–2025 года. Что касается первого документа, то тематика межкультурного диалога представлена в нем как неотъемлемая составляющая инструментария Стратегической цели 3, направленной на упрочение «инклюзивных, мирных и справедливых обществ», всемерно способствующих культурному многообразию и устойчивому развитию. Последовательный анализ текста указанной стратегической цели позволяет выделить две ключевых цели межкультурного диалога на современном этапе, а именно, – «сглаживание разломов» в коллективном сознании, и «продвижение общих ценностей и [конструктов] памяти». Что касается второго из указанных документов, основные теоретические положения сосредоточены

в тексте Основной программы III. В результате его углубленного анализа, установлены признаки трехуровневого конструкта «межкультурное понимание – межкультурные компетенции – межкультурный диалог», служащего, в свою очередь, основанием для выстраивания и продвижения конструктивного межкультурного сближения. В заключение статьи, проведен краткий обзор современных тенденций развития предметной области кросс-культурного, межкультурного и транскультурного диалога. В качестве наиболее перспективного направления, выделено его понимание, как динамичного и незамкнутого процесса, выстроенного вдоль оси, начинающейся толерантностью и эмпатией, и приводящей к глубокой личностной трансформации, основанной на выявлении и рецепции общих установок и ценностей.

Ключевые слова: межкультурный диалог, стратегия ЮНЕСКО, инклюзивность, культурное сближение, устойчивое развитие.

Список литературы

37 C/4 2014-2021 Medium-term Strategy (2014). UNESCO.

Action Plan 2013–2022 International Decade for rapprochement of Cultures (2013). UNESCO.

Astafieva, O.N. (2018). The development of UNESCO dialogue models and their inclusion in the cultural policy strategies. *KnE Engineering*, 3(8):1, 1–7. DOI:10.18502/keg.v3i8.3594.

Brasil Alves, J., Cabecinhas, R. (2019). Intercultural dialogue and intergroup relations in Europe: contribu-

tions of cultural studies and social psychology. *Comunicação e Sociedade, Special Vol.*, 105–118.

Convention on the Protection and Promotion of the Diversity of Cultural Expressions. (2005) // URL: Convention on the Protection and Promotion of the Diversity of Cultural Expressions (unesco.org), (accessed 15.03.2022).

Demenchonok E. (Ed.). (2014). *Intercultural dialogue: in search of harmony in diversity* Cambridge Scholars Publishers.

Draft Medium-Term Strategy for 2022–2029 (41 C/4) and Draft Programme and Budget for 2022–2025 (41 C/5), Part I: Draft Medium-Term Strategy for 2022-



Дмитрий Леонидович СПИВАК

| Межкультурный диалог в новой среднесрочной стратегии ЮНЕСКО |

2029 (41 C/4) // URL: Draft Medium-Term Strategy for 2022-2029 (41 C/4) and Draft Programme and Budget for 2022-2025 (41 C/5), Part I: Draft Medium-Term Strategy for 2022-2029 (41 C/4) (accessed 15.03.2022).

Elias, A., Mansouri, F. (2020). A systematic review of studies on interculturalism and intercultural dialogue. *Journal of Intercultural Studies*, 41, 4 (URL: A Systematic Review of Studies on Interculturalism and Intercultural Dialogue: *Journal of Intercultural Studies*: Vol 41, No 4 (tandfonline.com), (accessed 15.03.2022).

Fitzpatrick, F. (2020). Understanding intercultural interaction. An analysis of key concepts. Emerald Publishing.

Ganesh, Sh. (2008). Positioning intercultural dialogue – theories, pragmatics, and an agenda. *Journal of International and Intercultural Communication*, Vol.4 (2), 81–86.

Global Action Plan of the International Decade of indigenous Languages (2022–2032) // URL: Global action plan of the International Decade of Indigenous Languages (2022–2032) UNESCO Digital Library, (accessed: 15.03.2022).

Healing the wounds of slave trade and slavery. Approaches and practices: a desk review. (2021). URL: 22-02-UNESCO_Slave_book.pdf, (accessed 15.03.2022).

Jonkers, P. (2022). Inescapable boundaries as a challenge to intercultural dialogue. In: Fu Y. (Ed.). *Crossing boundaries: Challenges and opportunities of intercultural dialogue*. Council for Research in Values and Philosophy, 23–37.

Lähdesmäki, T., Koistinen, A.-K. (2021). Explorations of linkages between intercultural dialogue, art, and empathy. In: Maine, F., Vrikki, M. (Eds.). *Dialogue for intercultural understanding. Placing cultural literacy at the heart of learning*. Springer, 45–58. DOI:10.1007/978-3-030-71778-0_4.

Leeds-Hurwitz, W. (2015). Intercultural Dialogue. In: Tracy K., Ilie C., Sandel T. (Eds.). *International Encyclopedia of Language and Social Interaction*. Vol.2. Wiley-Blackwell, 860–868.

Mansouri, F., Elias, A. (2021). The intercultural dialogue index (ICDI): An index for assessing intercultural relations. *Social Indicators Research*, 155(5), 411–453. URL: (PDF) The Intercultural Dialogue Index (ICDI): An Index for Assessing Intercultural Relations (researchgate.net), (accessed 15.03.2022).

Martin, J., Nakayama, Th. (2010). *Intercultural communication in contexts*. McGraw Hill.

Rapanta, Chr., Trovão, S. (2021). Intercultural education for the twenty-first century: A comparative review of research. Maine, F., Vrikki, M. (Eds.). *Dialogue for intercultural understanding. Placing cultural literacy at the heart of learning*. Springer, 2021, 9–26.

Rathje, S. (2007). Intercultural competence: the status and future of a controversial concept. *Language and Intercultural Communication*, 7 (4), 254–266.

Records of the General Conference 41st session. (2022). Vol.1: Resolutions. UNESCO.

Roothaan, A. (2019). Interkulturell, transkulturell, cross-cultural – warum wir alle drei Begriffe brauchen. *Polylog. Zeitschrift für interkulturelles Philosophieren*, 40, 67–82.

Spivak, D. (Ed.) (2005). *Serfdom in Russia and its abolition: history and present-day issues*. Eidos. (web version: URL: Serfdom in Russia and its abolition: history and present-day issues; proceedings - UNESCO Digital Library, (accessed 15.03.2022).

Spivak, D. (2017). Dialogue and heritage in the cultural strategy of UNESCO: a brief overview. *Culture and Dialogue*, 5, 242–252. DOI:10.1163/24683949-12340035.

The Slave Route publications. URL: The Slave Route (unesco.org), (accessed 15.03.2022).

The UNESCO Silk Roads programme. URL: The UNESCO Silk Roads Programme | Silk Roads Programme, accessed 15.03.2022 UNESCO Constitution. URL: UNESCO Constitution, (accessed 15.03.2022).

UNESCO survey on intercultural dialogue 2017. Analysis of findings. (2018). UNESCO.

UNESCO Universal Declaration on Cultural Diversity. URL: UNESCO Universal Declaration on Cultural Diversity: UNESCO, (accessed 15.03.2022).

White paper on intercultural dialogue. ‘Living together as equals in dignity.’ (2008). Strasbourg: Council of Europe.

Zapata-Barrero, R. (2017). The intercultural turn in Europe: process of policy paradigm change and formation. In: Mansouri, F. (Ed.). (2017). *Interculturalism at the Crossroads. Comparative Perspectives on Concepts, Policies and Practice*. UNESCO., 169–192.



Международный журнал исследований культуры № 1 (46) 2022
Научное рецензируемое электронное издание

International Journal of Cultural Research # 1 (46) 2022
Peer-reviewed scientific e-journal



ISSN 2079–1100

www.culturalresearch.ru

Журнал входит в перечень
рецензируемых научных изданий
ВАК по специальностям
09.00.00 (философские науки)
24.00.00 (культурология)
17.00.00 (искусствоведение)



**ВЫСШАЯ
АТТЕСТАЦИОННАЯ КОМИССИЯ (ВАК)**
Министерства образования и науки Российской Федерации



WEB OF SCIENCE
RSCI

РОССИЙСКИЙ ИНДЕКС
НАУЧНОГО ЦИТИРОВАНИЯ

Science Index



Интелпрос
ИНТЕЛЛЕКТУАЛЬНАЯ РОССИЯ

Google
scholar



CYBERLENINKA
Научная электронная
библиотека



ULRICHSWEB™
GLOBAL SERIALS DIRECTORY

ТЕМА НОМЕРА: ПОЛИТИКИ ПОКАЗА, ВЫСТАВКА И МУЗЕЙ В КУЛЬТУРЕ XXI ВЕКА

Ответственный редактор: *Алина Владимировна ВЕНКОВА*

The MAIN TOPIC of the ISSUE:
DISPLAY POLITICIANS, EXHIBITION AND MUSEUM IN THE CULTURE OF THE XXI CENTURY
Managing Editor: *Alina V. VENKOVA*

Обложка: М. Степанов, 2021.
Cover Picture: M. Stepanov, 2020.

01.04.2022

Дизайн и оригинал макет
Издательство «ЭЙДОС»

Design & layout
Publishing House EIDOS



www.eidos-books.ru