

9

Музей как пространство ритуала. От посетителя к гражданину

*Кэрол
Данкан*

18+ |

|
*Перевод
Александры Глебовской*



Современная
критическая
мысль

Музейная
антропология

GARAGE

Кэрол Данкан

**Музей как пространство ритуала.
От посетителя к гражданину**

«ВЕБКНИГА»

1995

УДК 316.74:069(100)
ББК 71.11+87.6

Данкан К.

Музей как пространство ритуала. От посетителя к гражданину /
К. Данкан — «ВЕБКНИГА», 1995

ISBN 978-5-6051718-2-9

Кэрол Данкан рассматривает музей как пространство, где разыгрываются «ритуалы гражданственности» – особые сценарии, благодаря которым зритель воспроизводит определенные модели поведения. Данкан исследует, каким образом архитектура, структура коллекций и экспозиционные практики влияют на восприятие искусства и участвуют в формировании политической, социальной и культурной идентичности зрителя. Эти ритуалы автор анализирует в широком контексте социальной и политической истории и связывает их с процессом преобразования сферы публичного пространства. Кэрол Данкан – американский историк искусства, специалист по музейным и культурным исследованиям, почетный профессор Рамапо колледжа (Нью-Джерси, США). Одна из ярких представительниц «новой истории искусства» – широкого направления в искусствоведении второй половины XX века, в рамках которого исследователи пытались применить к изучению произведений искусства и процесса их создания новые методологические инструментариумы, в том числе они рассматривали искусство как социокультурный, а не только эстетический феномен. В цикле статей, написанных совместно с Аланом Уоллоком, она одной из первых применила аналитические инструменты антропологии (в частности, работ В. Тернера о ритуале), иконологию Э. Панофский и марксистскую теорию, чтобы выявить скрытую природу универсальных музеев и музеев современного искусства как пространств для ритуалов позднего капитализма.

УДК 316.74:069(100)
ББК 71.11+87.6

ISBN 978-5-6051718-2-9

© Данкан К., 1995
© ВЕБКНИГА, 1995

Содержание

Предисловие и благодарности	7
Введение	8
Глава 1	14
Конец ознакомительного фрагмента.	23

Кэрол Данкан

Музей как пространство ритуала.

От посетителя к гражданину

Carol Duncan

Civilizing Rituals: Inside Public Art Museums

All Rights Reserved

Authorised translation from the English language edition published by Routledge, a member of the Taylor & Francis Group

Перевод *Александра Глебовская*

На обложке:

Залы Барри. Лондонская Национальная галерея

The logo for the Garage Museum of Contemporary Art, featuring the word "GARAGE" in a bold, sans-serif font. The letters "A" and "R" are connected. Above the "E" is a thick horizontal bar, and below the "G" is another thick horizontal bar.

© Музей современного искусства «Гараж», 2025

© Artguide s.r.o., 2025

© Кэрол Данкан, текст, 1995

© Александра Глебовская, перевод, 2024

Предисловие и благодарности

Книга эта родилась много лет назад. В 1976 году я испытала квантовый скачок интереса к художественным музеям, потому что вошла в состав группы художников и критиков из Нью-Йорка, которая занималась созданием *антикаталога*. Изначально он задумывался как отклик на выставку, посвященную столетнему юбилею американского искусства и проходившую в Музее американского искусства Уитни, но потом разросся в солидную искусствоведческую работу, посвященную художественным музеям и выставочной практике в целом. Для восемнадцати участников, которые писали тексты, занимались дизайном и продюсированием¹, *антикаталог* стал еще и интенсивным курсом музейного дела.

Вскоре после этого я снова погрузилась в тот же предмет. Вместе с Аланом Уоллахом написала две статьи – одна была посвящена нью-йоркскому Музею современного искусства, другая Лувру. Наша главная мысль заключалась в том, что в любом музее существует структурированный ритуал. Несколько лет спустя, когда я приступила к работе над этой книгой, именно наши статьи и послужили мне отправной точкой. Разумеется, за прошедшие годы представления мои несколько эволюционировали, однако та совместная работа осталась важным источником вдохновения.

Книгу я попыталась написать так, чтобы вызвать интерес и у коллег из научной и музейной сферы, и у студентов, и у самого широкого круга читателей, не имеющих специальных познаний в искусствоведении. Чтобы сделать текст понятнее и доступнее, я включила в него много примечаний, в которых, помимо обычных академических ссылок, прокомментировала то, что интересно только специалистам.

Многие друзья и коллеги оказали мне в последние годы неоценимую помощь в процессе работы над разными частями этой книги. За содействие, обсуждение и библиографическую помощь я признательна Сюзан Галлахер, Дженет Кёниг, Адриану Рифкину, Мими Смит, Клэр Спарк, Сидни Уайнберг, Джону Уолшу, Грегу Шолетту, Тренту Шройеру и Майклу Эймсу. Рукопись частично или полностью прочитали несколько человек, их комментарии оказались очень ценными. Я хочу поблагодарить Джона Берда, Джозефин Гир, Алекса Поттса, Гвендолен Райт, Беатрис Рель и Лизу Тикнер.

Эта книга не вышла бы в свет без институциональной поддержки. Прежде всего хочу поблагодарить администрацию колледжа Рамапо и руководителя грантового отдела Рона Кейза. Семестровый научный отпуск в 1988 году и свободное время весной 1993-го позволили мне существенно продвинуться в работе. За последнее я признательна Фонду колледжа Рамапо. Колледж также позволил мне принять стипендию от Американского совета научных обществ, за что я тоже хочу выразить свою благодарность. Стипендия Совета позволила мне полностью погрузиться в текст и окончательно его доработать.

Кроме того, хочу выразить свою признательность Эндрю Хемингуэю, который все последние годы оказывает мне бесценную помощь, постоянно меня поддерживает, а главное – вдумчиво и тонко критикует результат.

*Нью-Йорк,
июнь 1994 года*

¹ Написанием, дизайном и выпуском *антикаталога* занимался Комитет по каталогу Собрания художников за культурные перемены (Нью-Йорк, 1977). В состав комитета входили Р. Бараник, С. Бромберг, С. Чарльзурт, С. Кон, К. Данкан, Ш. Гаргальяно, Ю. Голден, Дж. Кёниг, Дж. Косут, Э. Маккол, П. Печтер, Э. Бендок Пелосини, А. Роузман, Л. Розинг, Э. Руссо, А. Уоллах и У. Вайсман. *Здесь и далее прим. авт., если не указано иное.*

Введение

Художественные музеи² появились в конце XVIII века и с тех пор непрерывно становятся богаче, многочисленнее, а в последнее время и гламурнее, превращаясь в полноправные центры культуры. Эпоха музеев – так называл наше время Жермен Базен³ – похоже, еще не достигла апогея, по крайней мере, если судить по все растущим площадям музейного пространства.

В этой книге некоторые музейные собрания рассмотрены, как мне видится, с новой точки зрения, а именно – как ритуальные структуры. В литературе, посвященной художественным музеям, принято представлять их либо как коллекции, либо как выдающиеся достижения архитектуры. Например, в музейных каталогах, как правило, описан только состав коллекции. «Коллекция» не концептуализируется как некое место, но представлена как набор ценных и уникальных предметов. В книгах, посвященных знаменитым музейным собраниям, видим тот же подход: обычно в них рассказывается, как и когда к коллекционеру попали те или иные предметы. Существует даже своего рода приключенческая литература, где коллекционеры и кураторы показаны такими хитроумными ищейками или отважными героями, которые выслеживают и добывают художественные сокровища подобно охотникам или донжуанам⁴. Что до авторов, пишущих об архитектуре, они делают упор на художественную ценность музейного здания или – в более практическом смысле – на то, как архитектор решил важные задачи вроде освещения и пропускной способности. Там, где внимание сосредоточено на коллекции или коллекционировании, часто игнорируется собственно музейная среда, как будто внутреннее пространства нейтральны или незримы. В большинстве путеводителей, которые продают в музеях, подход тот же: опыт посещения музея представлен как последовательность знакомств с самостоятельными предметами искусства.

В моем исследовании художественные музеи предстанут не безликими хранилищами ценностей и не результатами работы архитектора. Подобно традиционным храмам и дворцам, которым музеи так часто подражают, художественные музеи – сложные пространства, где искусство и архитектура лишь составные части более масштабного целого. Я предлагаю взглянуть на этот ансамбль как на сценарий или партитуру, а еще лучше – как на текст драматического произведения. Говоря конкретнее, сущность музея для меня – это сценические декорации, в которых зрители разыгрывают ту или иную пьесу вне зависимости от того, воспринимают ли они свой опыт в подобном ключе или нет (и готовы ли они так его воспринимать). В таком ракурсе художественные музеи становятся пространствами, выстроенными для разыгрывания определенных ритуальных сценариев, примерами которых служат главы этой книги.

Я не ставлю перед собой задачу выстроить теорию ритуала или предложить его универсальное определение, как это делается в сравнительной антропологии. Мой основной интерес не сводится к тому, чтобы преподнести посещение музея как подобие традиционных ритуалов, хотя здесь и просматриваются некоторые параллели, на которые я буду указывать. Мне важнее показать, как именно музеи формируют представления и ценности в области социальной, сексуальной и политической идентичности – через яркий и непосредственный опыт. Если

² В Великобритании принято проводить различие между художественной галереей и музеем; в США его не существует: там и музеи, и галереи – примерно одно и то же. В этой книге использована американская система, поэтому понятия «художественный музей», «галерея» и даже просто «музей» будут взаимозаменяемыми.

³ Жермен Базен (1901–1990) – французский искусствовед, хранитель Лувра. *Прим. ред.*

⁴ См., напр., многочисленные работы Дж. Пола Гетти (перечисленные в «Библиографии»), а также: Hoving T. *The Chase, The Capture // The Chase, The Capture: Collecting at the Metropolitan* / ed. T. Hoving. New York: Metropolitan Museum of Art, 1975. P. 1–106.

в последующих главах я и постулирую существование музейных ритуалов, то только потому, что убеждена: основное значение музея, его значение *как музея* складывается именно через ритуал.

В первой главе рассмотрено понятие художественного музея как ритуала с опорой на сведения из антропологии, философские представления об эстетическом опыте и данные из искусствоведческих и музееведческих трудов, посвященных сущности и задачам художественных музеев. В последующих четырех главах на конкретных примерах – по большей части американских, а также европейских – я проанализировала основные ритуальные сценарии, которые используются в музеях. Мой выбор основывался как на важности этих учреждений для музейной истории, так и на том, что они представляют собой очень характерные примеры. Каждый пример (или группу примеров) я по мере возможности поместила в релевантный исторический контекст.

Во второй главе речь пойдет о парижском Лувре и лондонской Национальной галерее. В основном эта глава посвящена трансформации европейских галерей знати в общедоступные⁵ художественные музеи – трансформации, которая обслуживала идеологические нужды зарождающихся буржуазных национальных государств, создавая новый общегражданский ритуал.

В третьей главе рассказано о создании в конце XIX – начале XX века главных художественных музеев США и о том, как в Нью-Йорке, Чикаго и Бостоне адаптировали ритуальные формы европейских национальных галерей к новым политическим и общественным обстоятельствам.

В четвертой главе описаны частные коллекции, ставшие самостоятельными музеями или самостоятельными отделами музеев (в том числе собрания Уоллеса, Фрика, Лемана, Гетти, Далвичская картинная галерея в Южном Лондоне). В данном случае посетителям чаще всего предлагается мысленно воспроизвести встречу с идеализированным дарителем, который в рамках ритуала посещения музея вступает в некую вечную – и вечно аристократическую – жизнь.

В последней, пятой главе я обращаюсь к музеям и музейным отделам, посвященным современному искусству. Внимание здесь сосредоточено на создании гендерно маркированного ритуального пространства, которое резонирует с существующей вовне культурой потребления. Упор на гендер не означает, что в ритуальном пространстве более ранних музеев отсутствовала гендерная составляющая. Просто там не было ощущения напора и кризиса, которое в современных музеях пронизывает тему сексуальной идентичности, – ощущения, которое отличает музеи нового типа от старых художественных музеев, где по большей части никто не препятствовал воспроизведению патриархальных традиций.

Из вышеизложенного становится понятно, что я ограничила объем исследования западными демократиями и позволила себе существенный уклон в сторону англо-американского материала – с преобладанием американского. Вне всякого сомнения, можно провести совершенно иные границы как в географическом, так и в концептуальном смыслах. Если бы я писала общую историю художественных музеев, отсутствие Италии и Германии – а именно там были заложены важнейшие музейные прецеденты для остальных стран Европы и для Америки – выглядело бы недопустимым. Но моя задача – не написать историю всех художественных музеев, а рассмотреть ритуальное содержание их ограниченного количества⁶. Даже в постав-

⁵ Стоит отметить, что в отечественной традиции художественный музей как профильная группа уже предполагает общедоступность (публичность). Тем не менее в контексте приведенного исследования использование терминов «общедоступный», или «публичный», по отношению к музею оправдано. Подробнее об этом см. в главе 2. *Прим. ред.*

⁶ Лучшими и наиболее фундаментальными историями музеев по сей день остаются: Bazin G. *The Museum Age* / trans. J. van Nuis Cahill. New York: Universe Books, 1967; Holst N. von. *Creators, Collectors, and Connoisseurs* / trans. B. Battershaw. New York: G. P. Putnam's Sons, 1967.

ленных мною рамках мне пришлось значительно расширить границы исторических периодов, междисциплинарных исследований и стран в сравнении с моим исходным замыслом.

Что касается отдельных стран: художественные музеи, безусловно, интернациональны. Каждый из них формируется в конкретных исторических условиях – это политика основавших его правителей или собирательские предпочтения его основателей. Однако при этом художественные музеи – часть более обширной глобальной истории буржуазной культуры. Можно с полным правом сказать, что все крупные национальные и муниципальные общедоступные художественные музеи на Западе всегда присутствовали и присутствуют на международной сцене. Те, кто их создавал, безусловно, заглядывали дальше национальных границ – как выбирая концептуальные модели, так и сравнивая примеры музейного менеджмента. Если принять в расчет историческое происхождение художественных музеев, в этом интернационализме нет ничего удивительного. Такие музеи возникли именно тогда, когда во всей Западной Европе начали складываться представления о публичном (общедоступном) пространстве (вернее, не складываться, а переосмысляться в духе новых буржуазных форм государственного устройства). Художественные музеи, устроенные по одному и тому же образцу, появились в разных столицах Европы, а потом и Америки прежде всего потому, что у национальных государств и городов с самого начала возникли одинаковые идеологические потребности, и общедоступные художественные музеи давали всем одинаковые идеологические выгоды⁷. Интернационализм остается отличительной чертой музейного мира и поныне. Сегодняшние музеи тоже ценятся – и поддерживаются – как могущественные двигатели идеологии, а формы, которые эти музеи принимают, по-прежнему носят международный характер.

Помимо объема материала, у этого исследования есть и еще один ограничивающий фактор: в нем почти не рассматривается, каким образом в западных музеях представлены другие культуры. Как экспозиции, демонстрирующие «примитив», «Третий мир» или незападное искусство часто подают иностранные культуры в неверном и даже измышленном свете – и цели у этого тоже по преимуществу идеологические. Вопрос, что западные музеи творят с другими культурами – в том числе и с культурами местных меньшинств, – встал особенно остро, когда постколониальные страны принялись создавать и пересоздавать свои культурные идентичности, а культуры меньшинств Западного мира стали бороться за свое признание. Однако, сколь бы насущными ни были все эти проблемы, в этой книге я задаюсь иным, пусть и связанным с ними вопросом: какие фундаментальные задачи решают западные музеи в контексте западных обществ? Книга моя самым непосредственным образом связана не с репрезентацией иных или незападных культур, а с тем, что именно художественные музеи способны рассказать о нашей собственной культуре. Тем не менее два этих вопроса взаимно обусловлены: репрезентация западной культуры на Западе определяет и то, как там воспринимают иные культуры⁸.

Хочу обозначить еще несколько особенностей, которые отличают эту книгу от других исследований, посвященных художественным музеям. Во-первых, в ней не предлагается концепции о том, какими должны быть художественные музеи. Специалисты, как правило, отстаивают один из двух идеалов: музей для просвещения и музей для эстетики⁹. В просветительской модели произведения искусства подаются как исторические или художественно-исторические

⁷ Как пишет Бенедикт Андерсон, в национальных государствах часто использовались схожие институциональные стратегии и схожая экспрессия в культуре (Anderson B. *Imagined Communities: Reflections on the Origin and Spread of Nationalism*. London: Verso, 1991).

⁸ См.: Clifford J. On Collecting Art and Culture // *The Predicament of Culture: Twentieth-Century Ethnography, Literature, and Art*. Cambridge, Mass.; London: Harvard University Press, 1988. P. 215–251.

⁹ Обзор сущности этих дебатов см.: Zeller T. The Historical and Philosophical Foundations of Art Museum Education in America // *Museum Education: History, Theory, and Practice* / eds. N. B. Mayer, S. Mayer. Reston, Va: National Art Education Association, 1989. P. 10–89; Shapiro M. S. The Public and the Museum // *Museums: A Reference Guide* / eds. M. S. Shapiro, L. W. Kemp. New York: Greenwood Press, 1990. P. 231–261; Edith A. Tonelli. The Art Museum // Там же. P. 31–58. Во всех статьях имеются отличные библиографии.

предметы, в эстетической первичности признаются их уникальность и художественные свойства, музейное пространство же служит неким святилищем, где эти шедевры можно созерцать. Обычно (но не всегда) сторонники просветительской модели считают, что музей должен быть более демократичным и всеохватным, тогда как музей эстетической направленности видится его сторонникам, хотя и не всем, как место более элитарное. Оба идеала преподносятся как общественно значимые, и музейщики почти всегда оперируют этими понятиями – по отдельности или в совокупности, – чтобы сформулировать свои цели. На первый взгляд, непосредственно к моему исследованию здесь относится то, что в рамках этого спора критики эстетического музея часто возражают против его статуса псевдосакрального пространства, где царит ритуалистическая атмосфера. По их представлениям, «ритуальный» означает «пустой» и «бессмысленный» или намекает на некое элитарное содержание – а, по их мнению, именно этого художественные музеи могут и должны избегать¹⁰. На мой взгляд, музей, ориентированный на просветительскую деятельность, – такое же ритуальное пространство, как и музей эстетический. Кроме того, он – правда, в иной форме – тоже ориентирован на идеологию. Я не разделяю ту или иную позицию, поскольку мне чужды понятия и представления, используемые и постулируемые в этой дискуссии, хотя открытия, сделанные сторонниками обоих взглядов, часто оказывались мне полезны¹¹. Вместо того чтобы отстаивать ту или иную концепцию создания «правильного» художественного музея, я в своем исследовании пытаюсь понять их сущность. Или, говоря иными словами, пытаюсь встать на критическую точку зрения вне устоявшейся в музейном деле номенклатуры и сформулировать, что происходит в пространстве между мнением музейщиков о себе и их объективным функционированием. Надеюсь, тем самым я, пусть и в косвенной форме, внесу свой вклад в дискуссию – хотя бы постулировав тот факт, что художественные музеи, вне зависимости от их декларируемых задач и потенциала, неизбежно ведут свою деятельность в заданных политических и идеологических рамках.

Во-вторых, это не социологическое исследование искусства. В мои задачи не входит рассмотреть, как реальные посетители субъективно воспринимают художественные музеи. Я не могу рассказать, как «средний» или репрезентативный зритель считает музейное пространство – истинно или ложно. «Зритель», о котором я говорю, – гипотетическая сущность, идеальный тип, имплицитно присутствующий в музейных залах. Впрочем, существует одно течение в социологии искусства – его представляет Пьер Бурдьё, – с которым у меня схожа проблематика (но не методология). В 1960-е годы Бурдьё совместно с Аленом Дарбелем опросил сотни людей, задокументировав то, что другие наблюдали или выявляли, не формализуя: что в художественных музеях у некоторых зрителей возникает чувство обладания культурой и принадлежности к ней, у других же музеи вызывают ощущения приниженности и исключенности¹². Эти выводы подтверждают представление о том, что художественные музеи суть площадки для проведения ритуалов. При этом спектакль, о котором ведут речь Бурдьё и Дарбель, трактуется ими почти исключительно как проявление классовой идентичности. Я восхищаюсь трудами Бурдьё, но мои представления о том, что происходит в художественных музеях, не

¹⁰ Величайшим специалистом в области антиэстетической, антиритуальной про-просветительской полемики был Джон Коттон Дана, создатель самобытного Ньюаркского художественного музея (Ньюарк, штат Нью-Джерси). Среди его работ: Dana J. C. *The Gloom of the Museum; The New Museum*. Обе опубликованы в 1917 году издательством Elm Tree Press в Вудстоке, штат Вермонт. Более позднее, но столь же блистательное антиритуальное высказывание см. в статье: Graña C. *The Private Lives of Public Museums* // *Trans-Action*. 1967. Vol. 4. № 5. P. 20–25.

¹¹ Хочу особо упомянуть труды Альмы Уиттлин: ее книга (Wittlin A. S. *The Museum: Its History and Its Tasks in Education*. London: Routledge & Kegan Paul, 1949) представляет собой впечатляющий труд по истории музейного дела и содержит крайне продуманную аргументацию в пользу музейной реформы.

¹² Bourdieu P., Darbel A. *L'Amour de l'art: Les Musées d'art européens et leur public*. Paris: Editions de minuit, 1969. P. 165 и др. Бурдьё все так же отстаивает социальную суть эстетического суждения, утверждая, что представление об эстетике как отдельной области служит как социальной, так и философской границей (Bourdieu P. *Distinction: A Social Critique of the Judgement of Taste* (1979) / trans. R. Nice. London; New York: Routledge & Kegan Paul, 1984).

совпадают с его – по крайней мере, совпадают не во всем. Я не собираюсь сбрасывать со счетов его ценные социологические открытия, однако рассматриваю музеи не только как формы проявления социальных различий, но и как структуры, имеющие значимое культурное содержание, которое не всегда и не полностью можно описать в социологических или политических понятиях. Иными словами, хотя в этой книге художественные музеи и понимаются одновременно и как творцы идеологии, и как творения общественно-политических интересов, они не сводятся только к этим категориям. Как мне видится, именно сложность устройства художественного музея – его существование как глубоко символического объекта культуры, а не только социального, политического и идеологического инструмента – делает представление о музее как о ритуале настолько привлекательным.

Именно поэтому в этой книге используются определенные термины, в первую очередь «ритуал» и «артефакт», взятые из арсенала антропологии. В нынешнюю междисциплинарную эпоху подобные заимствования уже не требуют теоретического обоснования, как было в прошлом. Тем не менее я считаю необходимым это отметить, поскольку введение подобных терминов в искусствоведческую работу создает определенные проблемы. В первой главе будет подробнее объяснено, в каком именно значении я использую термин «ритуал». Пока ограничусь пояснением понятия «артефакт». Категорично артефакты принято отличать от произведений искусства как в концептуальном смысле, так и в качестве музейных экспонатов¹³. Различие между произведением искусства и артефактом маркирует границу между разными научными дисциплинами: антропологией с одной стороны, историей искусств и искусствоведением с другой. В то же время эта дихотомия стала основой для создания иерархической шкалы западных и незападных обществ, на которой западные общества (плюс несколько дальневосточных культур) занимают верхние позиции как творцы, а незападные находятся ниже, поскольку создают только артефакты. Шкала эта основана на представлении, что одни лишь произведения искусства обладают достаточной философской и духовной наполненностью, чтобы заслуживать индивидуального эстетического созерцания, тогда как «артефакты», будучи созданными в якобы менее развитых обществах, не имеют той же наполненности. Если следовать этой логике, получается, что произведения искусства место в более созерцательных пространствах – музейных залах, а артефакты следует помещать в антропологические, этнографические или естественно-научные собрания, где их можно изучать как предметы, имеющие исследовательский интерес. В последнее время эту иерархическую практику поставили под сомнение, «высыв» культуру «других» до статуса искусства. Тогда в музеях и появились отделы «примитивного искусства», а также стали возникать специальные собрания именно таких предметов. Я пытаюсь продвигать те же идеи, но вместо того, чтобы делать выбор между полюсами дихотомии, решила развенчать само основное различие. Художественный музей я рассматриваю как пример ритуального артефакта, и не для того, чтобы противопоставить его какой-то более высокой или низкой категории, но – об этом речь пойдет в первой главе – чтобы лучше понять, как именно музеи создают и транслируют смыслы.

Термин «ритуал», как и «артефакт», всегда относился к низшему уровню иерархии. Но я в своем исследовании не только отказываюсь от дихотомии произведение искусства – артефакт, но и отказываюсь низводить ритуалы до положения «другого» в культуре, что мы видим в классических работах по антропологии. Соответственно, я не буду отталкиваться от традиционного антропологического и этнографического деления на «нас» (мы исследуем ритуалы) и «них» (те, кто участвует в ритуалах, веря в их просветительские или терапевтические свой-

¹³ О дихотомии произведение искусства – артефакт см.: Williams R. Keywords: A Vocabulary of Culture and Society. New York: Oxford University Press, 1976 (статьи Art, Civilization, Culture); ART/artifact: African Art in Anthropology Collections. New York: The Center for African Art and Prestel Verlag, 1988. Это каталог прекрасной выставки – ее куратором была Сюзан Фогель, – где были воспроизведены всевозможные выставочные пространства; а также: Clifford J. On Collecting Art and Culture // The Predicament of Culture... (структуралистский анализ дихотомии).

ства). В конце концов, я не антрополог, который изучает ритуалы экзотического племени. У меня на рассмотрении некоторые из самых престижных мест в моей – а также, полагаю, и моего будущего читателя – культуре. «Мы», имплицитное в моем исследовании, то есть субъекты познания, которые смотрят на ритуалы через отстраненно-объективную интеллектуальную призму, одновременно и «они» – наиболее вероятные потребители и знатоки искусства и художественных музеев¹⁴.

До сих пор я делала упор на проблемы, которые встают при рассмотрении художественных музеев как ритуальных структур. Однако основной объем этой книги посвящен отнюдь не музейным ритуалам как самостоятельным предметам исследования. Да, я буду доказывать, что художественные музеи носят ритуальный характер, описывать их как места проведения ритуалов, анализировать их как ритуальные сценарии. Но, помимо этого, речь пойдет – и достаточно подробно – о тех общественно-исторических обстоятельствах, в которых складывались конкретные музейные ритуалы. Мой общий тезис заключается не просто в том, что художественные музеи – ритуальные структуры, а скорее в том, что они, *будучи ритуальными структурами*, представляют собой многообещающие и интересные объекты общественно-политической истории. Как мы увидим, вопрос об устройстве художественных музеев часто и серьезно обсуждался в самых высоких эшелонах власти. В современном мире художественные музеи принадлежат к тем локусам, где политически организованные и общественно значимые силы активно пытаются реализовать свое стремление предстать в красивом, естественном, легитимном виде. Музей, таким образом, отличное место для изучения пересечений между властью и историей культурных форм. В этом отношении большая часть моих рассуждений будет связующей нитью между ритуальными структурами как таковыми – тем, как они функционируют и выглядят, – и историческими проблемами и противоречиями, вокруг и в рамках которых они складываются.

И последнее замечание. Музейный мир не статичен. Пока я писала эту книгу, возникли новые значимые отделы и новые музеи, а кроме того, некоторые экспозиции, о которых идет речь, сильно изменились, одна даже была полностью демонтирована. Постоянные выставки и те рано или поздно обновляются – это неоспоримый факт. Хотя я и пыталась отслеживать изменения, удавалось мне это не всегда. Уход в прошлое конкретной экспозиции не стал для меня поводом исключать ее из текста, так как она передает важный смысл и иллюстрирует значимую для меня идею. Моя логика не зависит от сохранности конкретных музейных экспозиций – важнее преемственность ритуала.

¹⁴ Выбрать формулировки для этого абзаца мне помогла статья: Bell C. Ritual Theory, Ritual Practice. New York; Oxford: Oxford University Press, 1992. P. 47–54. В статье Белл рассмотрены некоторые из глубинных убеждений, на которых строятся многие антропологические теории; она попала мне в руки, как раз когда я завершала работу над своей книгой, и, к сожалению, я не смогла использовать ее открытия во всей полноте.

Глава 1

Художественный музей как ритуал

В этой главе будет раскрыта основная, магистральная идея нашего исследования, а именно представление о том, что художественный музей – локус для проведения ритуалов. В отличие от следующих глав, где речь пойдет о конкретных музеях и об обстоятельствах их возникновения, в этой главе мы обратимся к более широким обобщениям, касающимся как художественных музеев, так и ритуалов. Здесь не просто вводится понятие ритуала, на котором построена вся книга, а доказывается, что ритуальный характер художественного музея признавали, по сути, с самого момента основания общедоступных художественных музеев и часто рассматривали как главный смысл их существования.

Художественные музеи всегда сравнивали с более древними церемониальными памятниками – дворцами или храмами. И действительно, с XVIII до середины XX века музеи намеренно строили им в подражание. Можно возразить, что заимствования из архитектурного прошлого могут носить чисто метафорический характер, и приписывать им иное значение не следует, поскольку мы живем в светском обществе, а музеи – светские изобретения. Если фасады музеев – имитации дворцов и храмов, может, дело лишь в том, что современный вкус пытается подражать гармоничной форме и достоинству этих построек, или в том, что могущество ушедших в прошлое верований пытаются сопоставить с нынешним культом искусства? Вне зависимости от того, что двигало их создателями (так строится логика возражения), в контексте нашего общества греческие храмы и ренессансные дворцы, где выставляют на всеобщее обозрение коллекции предметов искусства, могут воплощать в себе только светские ценности, а не религиозные верования. В конце концов, мы существуем в культуре, возникшей после эпохи Просвещения, для нас светское и религиозное – противоположные категории.

Никто не станет возражать, что в нашей культуре культовые постройки – храмы и мечети – классифицируются как принципиально отличные от светских – музеев, судов, правительственных зданий. Постройка каждого типа связывается с одной из сторон дихотомии религиозный – светский, которой обусловлено очень многое в современном публичном пространстве. Сегодня это воспринимается как совершенно естественное и имеет собственную историю. В эпоху же Просвещения эта дихотомия стала идеологическим основанием для борьбы с могуществом и влиянием церкви. К концу XVIII века те, кто вел эту борьбу, весьма преуспели в подрыве авторитета религиозной доктрины – по крайней мере, в западной политической и философской теории, если не на практике. В результате церковь была на законодательном уровне отделена от государства. Чем это закончилось, известно всем: светская истина превратилась в истину авторитетную; религия, хотя и оставшаяся гарантированным правом в смысле личной свободы и выбора, по-прежнему была авторитетом, но только для добровольно верующих. Именно светская истина – рациональная и эмпирическая – получила статус «объективного» знания. Именно самая истинная из истин позволяет превратить людей, проживающих на одной территории, в гражданское общество, поскольку дает им универсальную базу знаний и валидирует самые высокие ценности и самые дорогие воспоминания. Художественные музеи, вне всякого сомнения, относятся к этой самой области светского знания, причем не только потому, что в них занимаются научными и гуманитарными дисциплинами – консервацией, историей искусств, археологией, – но и благодаря их статусу хранителей официальной культурной памяти сообщества.

Опять же, если описывать нашу культуру в светских/религиозных терминах, «ритуал» и «музей» окажутся понятиями противоположными. Ритуал ассоциируется с религиозными практиками – областью верований, магии, реальных или символических жертвоприношений,

волшебных превращений или неправдоподобных изменений сознания. Все эти затеи мало похожи на созерцание и познание, к которым вроде как должны склонять художественные музеи. Однако на деле в традиционных обществах ритуалы порой сводятся к совсем незрелищным, неформальным эпизодам созерцания или узнавания. В то же время антропологи утверждают, что в нашей на первый взгляд светской и неритуализованной культуре во множестве представлены ритуальные ситуации и события, – причем лишь немногие из них, как отмечает Мэри Дуглас¹⁵, вписаны в религиозный контекст¹⁶. А значит, мы, как и представители других культур, создаем объекты, которые репрезентируют в публичном пространстве наши верования о мироустройстве, его прошлом и будущем, о месте в нем отдельной личности¹⁷. Всевозможные музеи – отличные образцы подобных микрокосмов, а художественные музеи в особенности – ведь они самые престижные и дорогостоящие из этих образцов¹⁸: более других наполнены подобным символизмом и почти всегда снабжают посетителей картами, по которым те могут двигаться внутри сконструированного универсума. Если поставить под вопрос унаследованные от эпохи Просвещения понятия о четком разделении религиозного и светского опыта – о том, что первый зиждется на вере, а второй основан на прозрачно-объективной рациональности, – нам постепенно откроется сокрытое или, лучше сказать, замаскированное ритуальное содержание светских церемоний.



1.1. Глиптотека, Мюнхен. Фото: Мюнхенская глиптотека

¹⁵ Мэри Дуглас (1925–2007) – британский антрополог, автор работ по культуре и символизму. *Прим. ред.*

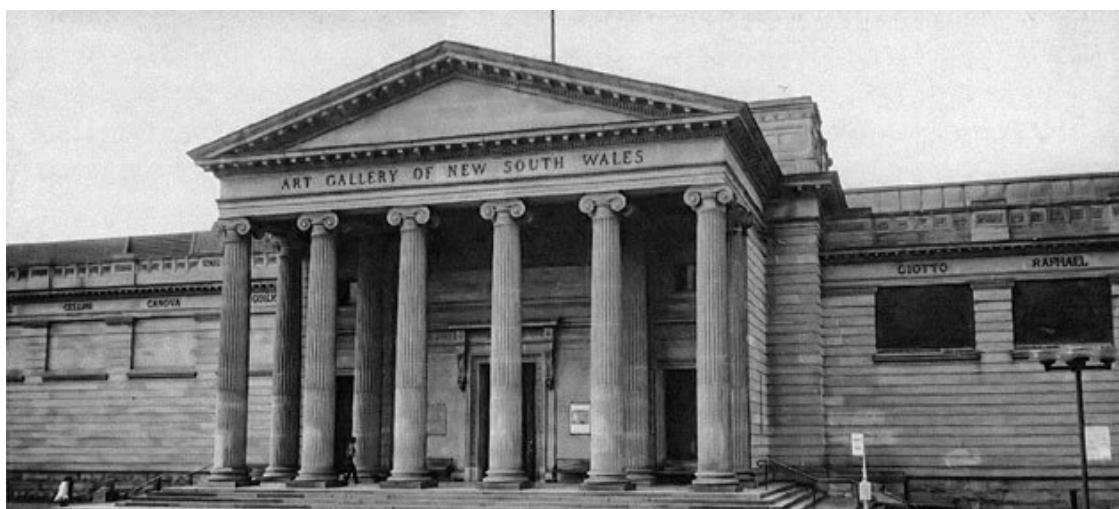
¹⁶ Douglas M. *Purity and Danger*. London; Boston; Henley: Routledge & Kegan Paul, 1966. P. 68.

¹⁷ О месте ритуала в современной жизни см.: Cohen A. *Two-Dimensional Man: An Essay on the Anthropology of Power and Symbolism in Complex Society*. Berkeley, Cal.: University of California Press, 1974; Lukes S. *Political Ritual and Social Integration* // *Essays in Social Theory*. New York; London: Columbia University Press, 1977. P. 52–73; Moore S. F., Myerhoff B. *Secular Ritual: Forms and Meanings* // *Secular Ritual* / eds. Moore, Myerhoff. Assen; Amsterdam: Van Gorcum, 1977. P. 3–24; Turner V. *Frame, Flow, and Reflection: Ritual and Drama as Public Liminality* // *Performance in Postmodern Culture* / eds. M. Benamou, Ch. Caramello; Center for Twentieth Century Studies, University of Wisconsin-Milwaukee. 1977. P. 33–55; Turner V. *Variations on a Theme of Liminality* // *Secular Ritual*. Assen; Amsterdam: Van Gorcum, 1977. P. 36–52. См. также: Yamaguchi M. *The Poetics of Exhibition in Japanese Culture* // *Exhibiting Cultures: The Poetics and Politics of Museum Display* / eds. I. Karp, S. Levine. Washington; London: Smithsonian Institution, 1991. P. 57–67. У Ямагучи речь идет о светских ритуалах и ритуальных пространствах в японской и западной культурах, в частности о современных выставочных пространствах. Отсылка к антиритуальности нашей культуры позаимствована из: Douglas M. *Natural Symbols* (1973). New York: Pantheon Books, 1982. P. 1–4, где автор рассуждает о современном негативном отношении к ритуалу как воспроизведению бессмысленных жестов.

¹⁸ Как пишут Мэри Дуглас и Бэррон Ишервуд, «чем дороже выглядит ритуальное обрамление, тем активнее наша интенция приписывать ему смыслы» (Douglas M., Isherwood B. *The World of Goods: Towards an Anthropology of Consumption* (1979). New York; London: W. W. Norton, 1982. P. 65).

Следует также принять в расчет идеологическое значение любого связанного с культурой опыта, который возводит свои истины в статус объективного знания. Контролировать музей – значит контролировать репрезентацию своего сообщества, ее высших ценностей и истин. Музей также позволяет определять иерархию индивидуумов внутри этого самого сообщества. Те, кто в состоянии лучше исполнить музейные ритуалы – откликнуться на его разнообразные сигналы, – это одновременно и те, чьи идентичности (социальные, сексуальные, расовые и пр.) музейный ритуал подтверждает с особой полнотой. Именно поэтому музеи и музейные практики могут стать объектами яростной борьбы и пылких дебатов. То, что мы видим и не видим в художественных музеях – и на каких условиях и по чьему указанию мы это видим или не видим, – тесно связано с более общими вопросами о том, из кого состоит сообщество и кто определяет его идентичность.

Я уже упоминала о давней музейной традиции заимствовать архитектурные формы у монументальных официальных зданий прошлых веков (рис. 1.1, 1.2, 4.13).



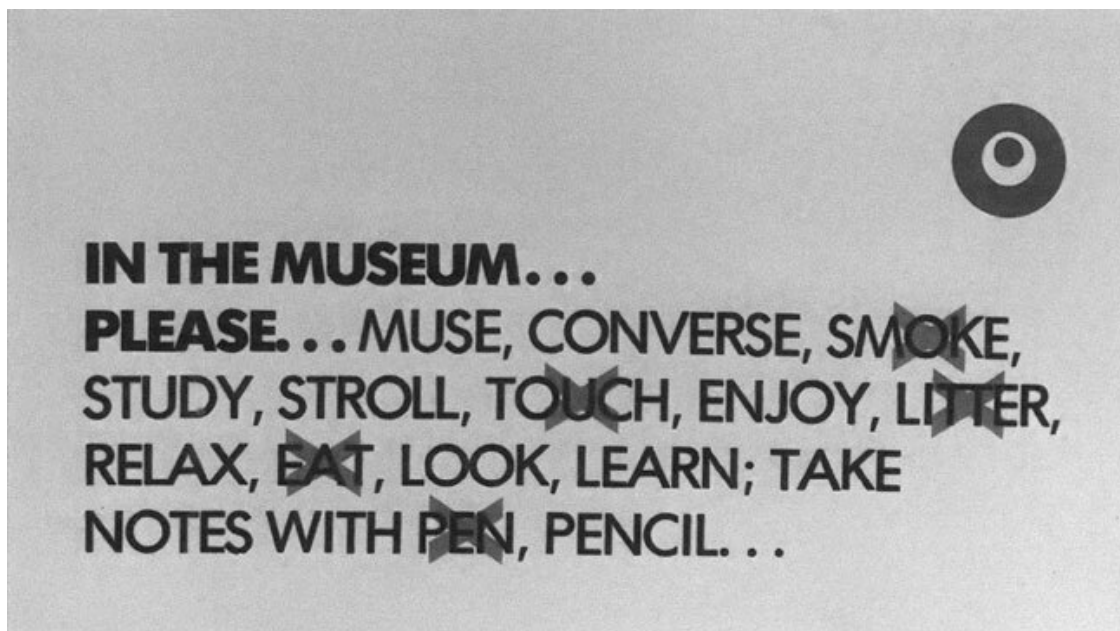
1.2. Национальная галерея Нового Южного Уэльса, Сидней. Фото: архив автора

Безусловно, когда в Мюнхене, Берлине, Лондоне, Вашингтоне и других крупных городах строили музеи, фасады которых напоминали греческие или римские храмы, никто не путал их с античными прототипами. Напротив, фасады храмов, на протяжении двух веков остававшиеся наиболее популярным прототипом общедоступных художественных музеев¹⁹, успели полностью ассимилироваться в секулярный дискурс о красоте, благородстве и рациональности архитектуры. Более того, будучи закодированными напоминаниями о дохристианском гражданском обществе, классические портики, ротонды и прочие приметы греко-римской архитектуры служили сигналом о нерушимой приверженности ценностям Просвещения. А еще эти монументальные формы принесли с собой пространства, подходящие для публичных ритуалов: коридоры, достаточно широкие для процессий, залы, предназначенные для многолюдных собраний, внутренние святилища для влиятельных персон.

Музеи напоминают ритуальные пространства прошлого не столько в силу внятных архитектурных отсылок, сколько потому, что и они тоже декорации для ритуалов (я не настаиваю на существовании исторической преемственности, лишь отмечаю сходство ритуальных функций). Пространство музеев, как и большинство ритуальных пространств, тщательно размечено и снабжено культурными маркерами, указывающими, что оно предназначено для занятий осо-

¹⁹ См.: Pevsner N. A History of Building Types. Princeton, NJ: Princeton University Press, 1976. P. 118 ff.; Holst N. von. Creators, Collectors and Connoisseurs. P. 228 ff.; Bazin G. The Museum Age. P. 197–202; MacDonald W. L. The Parthenon: Design, Meaning, and Progeny. Cambridge, Mass.; Harvard: University Press, 1976. P. 125–132.

бого свойства – в данном случае для созерцания и постижения. Кроме того, в музеях полагается вести себя с надлежащим достоинством. Так, в Музее Хиршхорна висит табличка, на которой достаточно полно перечислено, что разрешено, а что запрещено в рамках ритуальной деятельности и поведения (рис. 1.3).



1.3. Правила для посетителей Музея Хиршхорна, Вашингтон²⁰. Фото: архив автора

Музеи, как правило, отличаются от других зданий монументальностью архитектуры и четким делением на функциональные зоны. Внутри ведут грандиозные лестницы, фланкированные внушительными мраморными львами, дальше находится величественный портал. Достаточно часто музеи стоят не на красной линии улиц, а в парке – на территории, доступной для всех. Современные музеи столь же грандиозны по своей архитектуре и тоже отмечены скульптурными маркерами. В США один из самых распространенных маркеров музейной территории – «Бальзак» Родена: в силу своей приапической сущности он особенно подходит для собраний современного искусства – об этом мы поговорим в главе 5²¹.

К XIX веку подобный декор уже считался обязательным прологом к пространству художественного музея как такового:

Не кажется ли вам, что в превосходной галерее... все прилежащие и примыкающие части здания должны... тоже иметь отношение к искусству... как то: фонтаны, статуи и прочие достопримечательности, призванные подготовить разум [посетителей] еще до входа в здание, помочь достойнее оценить произведения искусства, которые они увидят потом?

Британский политик XIX века, задавший этот вопрос²², явно осознавал церемониальную сущность музейного пространства и необходимость отделить его (равно как и проведенное там

²⁰ Текст на плакате: В музее... пожалуйста... размышляйте, беседуйте, ~~курите~~, обучайтесь, прогуливайтесь, ~~прикасайтесь~~, наслаждайтесь, ~~мусеорьте~~, расслабляйтесь, ~~еньте~~, смотрите, просвещайтесь, записывайте ручкой, карандашом... *Прим. ред.*

²¹ «Бальзака» с его фаллической формой часто ставят у входов в американские музеи или поблизости – например, в Музее искусств округа Лос-Анджелес или в Музее Нортон Саймона; иногда он возвышается над музейным садом скульптур – как в Музее современного искусства в Нью-Йорке или Музее Хиршхорна в Вашингтоне.

²² Ewart W. MP. Report from the Select Committee on the National Gallery // House of Commons: Reports. 1853. Vol. XXXV. P. 505.

время) от будничного внешнего пространства. Такой подход свойственен ритуальным практикам повсеместно. Мэри Дуглас пишет:

Ритуал задает рамку. Выделенное на него время и пространство вызывает ожидание особого рода, так же как привычный зачин «Когда-то жили-были...» настраивает на восприятие волшебной сказки²³.

Термин «лиминальность», ассоциируемый с ритуалом, можно также применить и к тому, как строится наше восприятие художественного музея. Его ввел бельгийский фольклорист Арнольд ван Геннеп^{24,25}, а впоследствии использовал и развил в своих антропологических трудах Виктор Тёрнер²⁶, понимая под ним модус сознания «в промежутке между обыденным, повседневным культурным и социальным состоянием и процессами получения и расходования» или за рамками такового²⁷. Тёрнер пришел к выводу, что его категория лиминального опыта теснейшим образом связана с современными западными представлениями об эстетическом опыте: такой модус восприятия считается самым подходящим для произведений искусства. Тёрнер обнаружил элементы лиминальности в таких видах современной деятельности, как поход в театр, просмотр фильма или посещение художественной выставки. Подобно фольклорным ритуалам, по ходу которых отменяются сдерживающие нормы общепринятого социального поведения (в этом смысле «мир переворачивается вверх тормашками»), эти связанные с культурой ситуации, по мнению Тёрнера, открывают доступ в пространства, где человек может отрешиться от бытовых забот и социальных связей из своей повседневной жизни и заглянуть внутрь себя и своего мира – или какой-то его части, – по-иному его осмыслив и прочувствовав. Предложенное Тёрнером понятие лиминальности, разработанное на основании антропологических категорий и опирающееся на данные, собранные по большей части в рамках незападных культур, вряд ли можно в точности приложить к западным представлениям о восприятии искусства. Тем не менее его труды полезны, поскольку он предлагает тщательно разработанную общую теорию ритуала, позволяющую осмыслить в новом ракурсе, что такое художественный музей и что в нем должно происходить²⁸.

Нужно, впрочем, отметить, что открытие Тёрнера касательно художественных музеев отнюдь не единично. Даже не пользуясь этим термином, музейщики давно осознали, что находятся в лиминальном пространстве. Например, хранитель Лувра Жермен Базен писал, что художественный музей – это «храм, где время застыло»; посетитель входит туда в надежде пережить «грандиозное культурное откровение», которое создаст у него «иллюзию интуитивного осознания своей сущности и сильных сторон»²⁹. Схожим образом шведский писатель Йоран Шильдт отмечал, что в музейной обстановке мы все стремимся к состоянию «отрешенного безвременного и восторженного» созерцания, которое «позволяет отрешиться от жизнен-

²³ Douglas M. Purity and Danger. P. 63.

²⁴ Арнольд ван Геннеп (1873–1957) – известный французский фольклорист и этнограф, президент Общества французских этнографов, основатель ряда этнографических изданий. Автор многочисленных трудов по общей этнографии и этнографии Франции. *Прим. ред.*

²⁵ Gennep A. van. The Rites of Passage (1908) / trans. M. B. Vizedom, G. L. Caffee. Chicago: University of Chicago Press, 1960.

²⁶ Виктор Тёрнер (1920–1983) – английский и американский антрополог. Одним из главных предметов его интереса было религиозное паломничество, состояние и формы жизни «в пути». *Прим. ред.*

²⁷ Turner V. Frame, Flow, and Reflection: Ritual and Drama as Public Liminality. P. 33. См. также: Turner's Dramas, Fields, and Metaphors: Symbolic Action in Human Society. Ithaca; London: Cornell University Press, 1974. Особенно с. 13–15 и 231–232.

²⁸ Вдумчивый анализ идей Тёрнера и ограничений их применимости к современному искусству см. в книге: Deegan M. Jo. American Ritual Dramas: Social Rules and Cultural Meanings. New York, Westport, Conn.; London: Greenwood Press, 1988. P. 7–12. Противоположную точку зрения на ритуалы и разницу между традиционным ритуалом и современным восприятием искусства см.: Mead M. Art and Reality from the Standpoint of Cultural Anthropology // College Art Journal. 1943. Vol. 2. № 4. P. 119–121. Мид, в частности, пишет, что современному посетителю художественного музея не достичь того, что обеспечивал примитивный ритуал, а именно «символического выражения смысла жизни».

²⁹ Bazin G. The Museum Age. P. 7.

ных борений и... вырваться из плена собственного эго». Говоря об отношении к искусству в XIX веке, Шильдт отмечал в нем «религиозную составляющую, замену религии»³⁰. Далее мы увидим, что и другие описывали художественные музеи как места, где человек может получить лиминальный опыт – выйти за пределы духовной узости повседневного существования, вырваться из потока времени и раскрыть для себя новые, более широкие горизонты.

До сих пор я говорила о ритуальной природе опыта посещения музея в свете того, как распределяется внимание посетителя и какое влияние оказывает на него особый характер места и времени. Помимо этого, ритуал обязательно включает в себя элемент перформанса. Ритуальное пространство всегда запрограммировано на некое театрализованное действие. Оно рассчитано на проведение некоего перформанса. Оно структурировано соответствующим образом вне зависимости от того, считывают ли посетители соответствующие сигналы. Во время традиционных ритуалов участники часто исполняют или смотрят некую «пьесу», сюжет которой представляет собой реальное или символическое жертвоприношение. Однако ритуальный перформанс – далеко не обязательно формализованный спектакль. Человек может разыграть его в одиночестве посредством выполнения предписанного набора действий: чтения молитвы, воспроизведения нарратива, участия в каком-то ином *структурированном* опыте, связанном с историей или смыслом места (или с неким объектом/объектами, расположенными в этом месте). Один человек может использовать место проведения ритуала осмысленнее другого, поскольку обладает более полными сведениями, необходимыми для считывания символических знаков. Под термином «ритуал» может также пониматься привычное или рутинное поведение, лишенное осмысленно-субъективного контекста. В моем случае термин «ритуал» не будет использоваться в значении «пустого» обряда или перформанса.

В художественных музеях ритуал совершают зрители³¹. Расположение залов и экспонатов, освещение и архитектура становятся одновременно и сценой, и сценарием – хотя не во всех музеях они работают одинаково эффективно. В определенном смысле это напоминает некоторые средневековые соборы, в интерьерах которых паломников направляли по продуманному нарративному маршруту, с остановками в предписанных точках для молитвы или созерцания. Так, галерея вокруг алтаря, украшенная сценами из жизни Христа, заставляла пережить в воображении эту историю из Священного Писания. Схожим образом и музеи предлагают подробно разработанные ритуальные сценарии, чаще всего имеющие форму художественно-исторических нарративов, которые разворачиваются от зала к залу. Даже если посетитель приходит посмотреть только определенные экспонаты, общая нарративная структура музей остается для него опорной точкой и придает осмысленность отдельным произведениям.

Как и понятие лиминальности, представление о художественном музее как перформативном пространстве было независимо открыто несколькими специалистами. Например, Филип Рис Адамс, бывший директор Художественного музея Цинциннати, сравнивает художественные музеи с театральными декорациями (хотя в его формулировке «актерами» являются не зрители, а экспонаты):

Музей – это, по сути, импресарио, а если еще точнее – режиссер: не актер и не публика, а посредник-руководитель, который расставляет декорации, вводит зрителей в рецептивное состояние, а потом велит актерам выйти на сцену и сыграть как можно лучше. Предметы искусства действительно уходят со сцены и выходят на нее: движение – перемещения зрителя с момента входа

³⁰ Schildt G. The Idea of the Museum // The Idea of the Museum: Philosophical, Artistic, and Political Questions, Problems in Contemporary Philosophy / ed. L. Aagaard-Mogensen. Vol. 6. Lewiston; New York; Quenstron, Ontario: Edwin Mellen Press, 1988. P. 89.

³¹ По моим представлением, то же самое происходит даже при наблюдении за «актерами перформанса» за работой.

и далее от экспоната к экспонату, самостоятельно или с чужой помощью, – это элемент, присутствующий в любой экспозиции³².

Музейная обстановка – не только структура; она же формирует своих действующих лиц. В идеале это люди, которые в социальном, психологическом и культурном планах полностью подготовлены к совершению музейного ритуала. Разумеется, не существует зрителя, который соответствовал бы этому по всем параметрам. В реальности посетители часто «неверно прочитывают» подсказки, заблуждаются, оказывают внутреннее сопротивление; бывает, что они активным образом изобретают – осознанно или неосознанно – собственные программы, основываясь на совокупности личных исторических и психологических обстоятельств. Но вышесказанное относится к любой ситуации, в которой интерпретируют или творчески используют произведение искусства³³.

Наконец, считается, что у любого ритуального опыта должна быть цель, конечный смысл. Ритуал ведет к преобразению: создает или обновляет идентичность, очищает душу или восстанавливает порядок в мыслях или в мире через жертву, испытание или просвещение. Благоприятное воздействие, которое якобы оказывают музейные ритуалы, во многом похоже на воздействие традиционных религиозных ритуалов. Специалисты, подчеркивающие важность подобного опыта, утверждают, что посетители музеев выходят оттуда с ощущением просветленности или с чувством духовной наполненности или исцеления. Один широко известный ученый утверждает:

Единственная причина, по которой имеет смысл собирать произведения искусства в общедоступном пространстве, состоит в том... что они создают у нас ощущение восторженной экзальтации. В джунглях на миг открывается проход: мыдвигаемся вперед освеженные, наполненные новой тягой к жизни и обогащенные памятью о небе³⁴.

Трудно представить более «ритуальное» описание музейного опыта. Трудно представить более авторитетного автора. Слова эти принадлежат перу английского искусствоведа сэра Кеннета Кларка, выдающегося ученого и известнейшего ведущего популярной телевизионной серии «Цивилизация», которая выходила на BBC в 1970-х годах. Представления Кларка о художественном музее как пространстве, где происходит духовная трансформация и душевное исцеление, отнюдь не уникальны. Нельзя сказать, что они совсем не вызывают споров, однако их разделяют очень многие искусствоведы, кураторы и художественные критики. Кроме того, как мы увидим далее, они характерны не только для современности.

Здесь мы наконец подходим к вопросу о собственно экспонатах. Сегодня общепринята точка зрения, что музей – наиболее подходящее место для осмотра и хранения произведений искусства. Существование подобных предметов – вещей, оптимальное использование которых заключается в том, чтобы созерцать их как плоды творческой деятельности, – принимается за данность, которая одновременно и возникла до создания художественных музеев, и привела к их возникновению. Однако эти банальные положения основаны на сравнительно новых идеях и практиках. Европейский обычай помещать предметы в пространства, предназначенные для созерцания, зародился как часть нового и, в историческом смысле, достаточно современного мышления. Ученые и философы XVIII века, с их постоянно нараставшим интересом к визуальному опыту, начали приписывать произведениям искусства способность к духовному, нравственному и эмоциональному преобразению зрителя. Этот новый тип визуального опыта был

³² Adams Ph. R. Towards a Strategy of Presentation // Museum. 1954. Vol. 7. № 1. P. 4.

³³ Описание необычной попытки понять, что именно посетители выносят из опыта посещения музея, см. В статье: Beard M. Souvenirs of Culture: Deciphering (in) the Museum // Art History. 1992. Vol. 15. P. 505–532. Берд анализирует покупку и дальнейшее использование открыток в подкрепление своих соображений о том, как посетители трактуют музейный ритуал.

³⁴ Clark K. The Ideal Museum // ArtNews. 1954. January. Vol. 52. P. 29.

подробно рассмотрен в многочисленных искусствоведческих и философских трудах. Исследования эти далеко не всегда посвящались непосредственно восприятию искусства, однако сделанный в них акцент на вопросах вкуса, понимания красоты, на когнитивной роли чувств и воображения позволил создать новую философскую основу для будущего расцвета художественной критики. Что примечательно, в ту же эпоху, когда сложилась эстетическая теория, наблюдался рост интереса к художественным галереям и общедоступным музеям. И действительно, возникновение художественных музеев стало производной от осмысления философами эстетической и нравственной силы произведений искусства: если лучший способ использования этих произведений – их созерцание как предметов искусства, значит, музей – лучшее для них помещение, потому что здесь использовать эти произведения для любых других целей невозможно.

Что касается философии, один из важных фундаментальных трудов, посвященных этому новому отношению к эстетике, – «Критика способности суждения» Иммануила Канта. Кант выявляет и определяет человеческую способность к эстетическому суждению и отделяет ее от других функций разума (практических суждений и научного понимания)³⁵. Однако еще до Канта другие европейские философы – например, Юм, Бёрк и Руссо – пытались определить понятие вкуса как особого способа психологического осмысления, имеющего отчетливые нравственную и философскую составляющие³⁶. Возникшее в XVIII веке определение искусства и эстетического опыта как одной из основных тем критических и философских трудов стало частью более общей тенденции придавать новую ценность секулярному опыту. В этом смысле изобретение эстетики можно понимать как перенос духовных ценностей из области сакрального в секулярное время и пространство. Иными словами, эстетики подобрали философские формулировки для состояния лиминальности, признав его уходом от повседневности, перемещением во время и пространство, где обычное течение жизни приостанавливается. В философии лиминальность называли эстетическим опытом, моментом нравственной и рациональной отрешенности, порождающим или продуцирующим своего рода откровение или преображение. В то же время с появлением художественных галерей и музеев у этого культа эстетики появился собственный ритуальный локус.

Гёте довелось стать одним из первых свидетелей этого новшества. Как и другие посетители новоиспеченных художественных музеев XVIII века, он чутко откликался на особенности музейного пространства и на порождаемые им сакральные чувства. В 1768 году, после первого визита в Дрезденскую галерею, где было представлено великолепное королевское собрание³⁷, он описал свои впечатления, подчеркнув, сколь мощное ритуальное воздействие оказало на него это место:

Наконец настал нетерпеливо ожидаемый мною час открытия галереи. Я переступил порог святилища и остановился, пораженный: то, что я увидел, превзошло все мои ожидания. Многажды повторяющий себя зал, где великолепие и опрятность сочетались с полнейшей тишиной, старинные рамы, как видно, недавно позолоченные, навощенный паркет и комнаты, где чаще встретишь зрителя, чем усердного копииста, – все это вместе создавало впечатление единственной в своем роде торжественности, тем более напоминавшей чувство, с которым мы вступаем в дом Господень, что

³⁵ Kant I. Critique of Judgment (1790) / trans. by J. H. Bernard. New York: Hafner Publishing, 1951.

³⁶ Вот две классические работы на эту тему: Abrams M. H. The Mirror and the Lamp. New York: W. W. Norton, 1958; Bate W. J. From Classic to Romantic: Premises of Taste in Eighteenth-Century England. New York: Harper & Bros., 1946. Основательный обзор этих новшеств см.: Beardsley M. C. Aesthetics from Classical Greece to the Present: A Short History. University, Alabama: University of Alabama Press, 1975. Chs. 8, 9.

³⁷ О Дрезденской галерее см.: Holst N. von. Creators, Collectors, and Connoisseurs. P. 121–123.

украшения различных храмов, свято чтившиеся многими поколениями, здесь были выставлены напоказ, но лишь во славу искусства³⁸.

Историк музейного дела Нильс фон Хольст нашел похожие впечатления в текстах других посетителей музеев XVIII века. Например, Вильгельм Вакенродер³⁹, посетивший некую художественную галерею в 1797 году, заявил, что, взирая на произведения искусства, человек выныривает из «пошлого потока жизни» – эффект сопоставим с религиозным экстазом, только еще сильнее⁴⁰. А вот как выразил свой восторг от посещения Лувра английский искусствовед Уильям Хэзлитт – в 1816 году, в эпоху, когда художественные музеи еще оставались новинками:

Душа Искусства подняла голову, воссела на троне и изрекла: «Все глаза да узрят меня, все колени да преклонятся передо мной». <..> Там собралась она воедино все свое величие, там ее святилище, туда стремятся ее поклонники, будто на молитву в храме⁴¹.

Несколькими годами позже, в 1824-м, Хэзлитт посетил только что открывшуюся лондонскую Национальную галерею, которая тогда располагалась в особняке на Пэлл-Мэлл. Описание Хэзлиттом этого опыта и его ритуального характера (автор настаивает на том, что время и пространство в музее и в суете внешнего мира воспринимаются совершенно по-разному), равно как и того, как это место способно обогатить душу, исполнить высшие ее устремления, озарить, вознести, преобразить и исцелить, – все это изложено с чрезвычайной живостью. Посещение этого «святилища», «святая святых», по словам автора, «подобно паломничеству – это поклонение в святилище Искусства!».

Оно дарует исцеление (по крайней мере, на время) от низменных забот и дурных страстей. Ты переносишься в иную сферу: дышишь воздухом эмпиреев, проникаешь в мысли Рафаэля, Тициана, Пуссена, Карраччи, смотришь на мир их глазами; переселяешься в былые времена и отождествляешься с неизменными формами вещей. Внешний мир, включая и его удовольствия, предстает суетным и непотребным. В чем смысл всей этой сутолоки, сменяющейся обстановки, фигур-фигляров, фантазмагорий, глупого следования моде в сравнении с уединением, тишиной, многозначительными взглядами, бессмертными формами? Здесь истинная юдоль разума. Ибо созданы мы именно ради созерцания истины и красоты, оно вызывает к жизни самые сокровенные желания души и никогда нас не утомляет⁴².

³⁸ Гёте И. В. Поэзия и правда / пер. Н. Ман // Гёте И. В. Собрание сочинений: в 10 т. Т. 3. М.: Художественная литература, 1976. С. 270.

³⁹ Вильгельм Генрих Ваккенродер (1773–1798) – немецкий писатель, поэт, стоял у истоков немецкого романтизма, его труды оказали большое влияние на русских писателей-романтиков. *Прим. ред.*

⁴⁰ Holst N. von. *Creators, Collectors, and Connoisseurs*. P. 216.

⁴¹ Hazlitt W. *The Elgin Marbles* (1816) // *The Complete Works* / ed. P. P. Howe. New York: AMS Press, 1967. Vol. 18. P. 101. Благодарю Эндрю Хемингуэя, указавшего мне этот источник.

⁴² Hazlitt W. *Sketches of the Principal Picture-Galleries in England*. London: Taylor & Hessey, 1824. P. 2–6.

Конец ознакомительного фрагмента.

Текст предоставлен ООО «Литрес».

Прочитайте эту книгу целиком, [купив полную легальную версию](#) на Литрес.

Безопасно оплатить книгу можно банковской картой Visa, MasterCard, Maestro, со счета мобильного телефона, с платежного терминала, в салоне МТС или Связной, через PayPal, WebMoney, Яндекс.Деньги, QIWI Кошелек, бонусными картами или другим удобным Вам способом.