



ПОЛИТИКА

АФФЕКТА

**МУЗЕЙ
КАК
ПРОСТРАНСТВО
ПУБЛИЧНОЙ
ИСТОРИИ**

Интеллектуальная история

Коллектив авторов
Политика аффекта

«НЛО»

2019

УДК 069
ББК 79.1

Коллектив авторов

Политика аффекта / Коллектив авторов — «НЛО»,
2019 — (Интеллектуальная история)

Сборник посвящен музею как пространству взаимодействия с прошлым. Современные музеи выполняют традиционную для просвещенческого проекта образовательную функцию, предоставляя возможности для познания того или иного фрагмента прошлого. При этом музеи все больше заботятся о соучастии зрителей, активизируя различные аспекты их опыта. Музеи работают с материальностью, телесностью, изображениями, звуками и запахами, становятся местом для театральных постановок и перформансов, выходят за пределы музейных стен в городское и цифровое пространства. Эта книга посвящена тому, как осознание музеями потенциала эмоционального восприятия прошлого влияет на его репрезентацию. Используя различные методологические подходы, авторы сборника – музееведы, историки, социологи, культурологи, кураторы и драматурги – исследуют техники управления аффектом и эмоциями в современном и историческом контекстах. Музейные технологии рассматриваются в контексте проблем публичной истории, политики памяти, культурной политики, музейной теории и практики.

УДК 069
ББК 79.1

© Коллектив авторов, 2019
© НЛО, 2019

Содержание

Предисловие. Разум и чувства: публичная история в музее	5
Контурь аффекта	26
Музей в дискурсе аффекта	26
Конец ознакомительного фрагмента.	30

Политика аффекта

Музей как пространство публичной истории

Предисловие. Разум и чувства: публичная история в музее

Андрей Завадский, Варвара Склез, Катерина Суверина

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

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

Наконец, события XX века положили начало процессу переосмысления музея – и его отношения к прошлому. Мировые войны, Холокост, сталинский террор и ряд других примеров экстремального насилия над человеком со стороны государства привели к возникновению музейной институции нового типа – музея памяти². В отличие от «обычных» исторических музеев, рассказывающих о совместном прошлом сообщества линейно и, как правило, в героическом ключе, музеи памяти ориентированы на проработку и преодоление трудного, трагического прошлого. Во второй половине XX века на музейные, в том числе исторические, экспозиции также повлияли процессы социальной и политической эмансипации и связанная с ними трансформация академической науки: получение независимости колониями и постколониальная теория, миграционные процессы, феминистские исследования, квир-теория и др. В результате этих событий и процессов музейные экспозиции постепенно начали вырываться из тисков метанарративов и включать в себя прежде неучтенные, забытые или маргинализированные голоса³. Фокус в работе таких музеев с прошлым с систематизации, сохранения и

¹ См., например, берлинский музей Hamburger Bahnhof – Museum für Gegenwart (<https://www.smb.museum/museen-und-einrichtungen/hamburger-bahnhof/home.html>), что на русский традиционно переводится как «Гамбургский вокзал – Музей современности», но правильно было бы перевести как «Музей настоящего», или Muzeum Współczesne («Музей современности», <http://muzeumwspolczesne.pl>) во Вроцлаве.

² Arnold-de Simine S. *Mediating Memory in the Museum: Trauma, Empathy, Nostalgia*. Basingstoke; New York: Palgrave Macmillan, 2013; Hansen-Glucklich J. *Holocaust Memory Reframed: Museums and the Challenges of Representation*. Piscataway, New Jersey: Rutgers University Press, 2014; Crane S. A. (ed.) *Museums and Memory (Cultural Sitings)*. Palo Alto, California: Stanford University Press, 2000; Sontag S. *Regarding the Pain of Others*. Paris: Presses Universitaires de France, 2003; Williams P. *Memorial Museums: The Global Rush to Commemorate Atrocities*. Oxford; New York: Berg Publisher, 2007.

³ Macdonald S. *Theorizing Museums: An Introduction* // Macdonald S., Fyfe G. (eds) *Theorizing Museums: Representing Identity and Diversity in a Changing World*. Oxford: Blackwells, 1996. P. 1–16. См.: Ames M. M. *Museums in the Age of Deconstruction* // Anderson G. (ed.) *Reinventing the Museum: Historical and Contemporary Perspectives on the Paradigm Shift*. Oxford: AltaMira Press, 2004. P. 80–98; Завадский А. Память, молчи? // Colta.ru. 2018. 19 февраля / <https://www.colta.ru/articles/specials/17352>;

коммуницирования знания сместился на «работу над ошибками» – переосмысление истории с позиций жертв политических репрессий, женщин, афроамериканцев, представителей ЛГБТ-сообщества и т. д. На первый план вышли личные истории и свидетельства индивидов, которым прежде не было места в музее и которые там появились в рамках общественного проекта по восстановлению исторической справедливости.

Возникающие с 1990-х годов, прежде всего в западных странах, «новые музеи»⁴ (некоторые исследователи относят к ним и музеи памяти⁵) являются продуктами совместных усилий архитекторов, дизайнеров, историков и художников и, как правило, строят свои экспозиции, опираясь уже не на историографию, а на то, что Хейден Уайт назвал «историофотией» (*historiophoty*), – принцип репрезентации прошлого преимущественно на основе визуального контента (фотографий, видео)⁶. Важным элементом таких музеев стало развлечение посетителя, зачастую – хоть и не обязательно – в ущерб образовательным функциям, что дало повод критикам говорить о превращении музеев в индустрию зрелищ⁷.

При этом музей – также институт настоящего и будущего. Как одна из важнейших публичных институций, он не только отражает представления о себе данного сообщества, его нормы и правила, но и принимает участие в их формировании. В случае кунсткамер и частных портретных галерей право быть зрителем было лишь у тех, кто обладал доступом к таким коллекциям, – и эта ограниченная возможность их лицезреть отражала элитарную природу знания⁸ и, как следствие, участвовала в поддержании системы социального неравенства. Возникшие на основе этих институций музеи стали выполнять образовательную, «цивилизаторскую» функцию, превращать «массы» в «граждан»⁹. Тони Беннетт, анализирующий становление музея с позиций Мишеля Фуко¹⁰, пишет в этой связи о процессе утверждения дисциплинарного общества¹¹. При этом музейные экспозиции XIX века все чаще строились на переплетении логик прогресса, империализма и национализма, что превратило музей в один из фундаментальных институтов современного государства¹², особенно в контексте становления национальных сообществ¹³. Иными словами, в XIX веке музей сыграл важнейшую роль в «стабилизации» воображаемых сообществ¹⁴ – оформлении их в нации¹⁵.

Музеи памяти, в свою очередь, связаны с настоящим еще плотнее – можно даже сказать, онтологически: в их основе лежит принцип «никогда снова». Это означает, что хоть они и посвящены работе с трудным прошлым, но главной своей задачей видят не допустить его повторения в настоящем и будущем. Как пишет Дарья Хлевнюк в статье, вошедшей в данный сборник, музеи памяти «посвящены проблемам настоящего – памяти о трагедиях, преодолению трудного прошлого, переходу от авторитарных режимов к демократическим, подго-

см. также статью Галины Янковской в данном сборнике.

⁴ *Message K.* New Museums and the Making of Culture. Oxford: Berg, 2006.

⁵ *Arnold-de Simine S.* Mediating Memory in the Museum.

⁶ *Ibid.* P. 10. См. также: *White H.* Historiography and Historiophoty // *The American Historical Review*. 1988. № 93 (5). P. 1193–1199.

⁷ *Дебор Г.* Общество спектакля. М.: Логос, 1999; см. также статью Зинаиды Бонами в данном сборнике.

⁸ *Bennett T.* The Birth of the Museum: History, Theory, Politics. London; New York: Routledge, 1995. P. 35–36.

⁹ См., например: *Bennett T.* The Birth of the Museum; *Duncan C.* Civilising Rituals: Inside Public Art Museums. London; New York: Routledge, 1995; *Sherman D. J., Rogoff I. (eds)* Museum Culture: Histories, Discourses, Spectacles. London: Routledge, 1994.

¹⁰ *Фуко М.* Надзирать и наказывать. Рождение тюрьмы. М.: Ад Маргинем Пресс, 1999.

¹¹ *Bennett T.* The Birth of the Museum. P. 21, 87, 69. См. также статью Елены Рождественской и Ирины Тартаковской в данном сборнике.

¹² *Bazin G.* The Museum Age. New York: Universal Press, 1967. P. 169.

¹³ *Bennett T.* The Birth of the Museum. P. 76.

¹⁴ *Андерсон Б.* Воображаемые сообщества. Размышления об истоках и распространении национализма. М.: Канон-Пресс-Ц; Кучково поле, 2001.

¹⁵ *Arnold-de Simine S.* Mediating Memory in the Museum. P. 7.

товке материалов для расследования государственных преступлений, защите прав человека». Таким образом, на смену историзму с пафосно-героической тональностью приходит, в терминах Алейды Ассман, «моральная история»¹⁶, что в данном контексте означает построение музейных экспозиций на основе актуального исторического знания, но с фокусом на коммеморативных задачах и этической составляющей – или, по выражению Елены Рождественской и Ирины Тартаковской, «функцию увековечивания и назидания» (см. статью в данном сборнике). Эти изменения ознаменовали так называемый *этический поворот* в музеологии¹⁷.

У музеев памяти, как и у «новых музеев» в целом, часто нет собственных коллекций и, соответственно, задач по систематизации и сохранению артефактов прошлого. Вместо этого, как отмечает Зильке Арнольд-де Зимине, такие музеи «сосредоточивают свое внимание на ключевых исторических событиях, расцениваемых как принципиально важные для интерпретации настоящего и выработки образа будущего»¹⁸. Более того, многие исследователи отмечают, что на «новые музеи» возложена *обязанность* рефлексировать об актуальных социальных проблемах и принимать активное участие в общественных дискуссиях¹⁹.

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

Музей как пространство публичной истории

Во-первых, прошлое занимает все более заметное место в современной культуре, и развитие музеев в последние десятилетия не только хорошо иллюстрирует этот процесс, но и вносит в него свой вклад. По выражению Алейды Ассман, «распалась связь времен»²⁰: темпоральный режим²¹ Модерна, в котором мы жили примерно с 1770 года до конца прошлого столетия, переживает кризис – и начинают оформляться контуры новой темпоральной ориентации. Давать ей исчерпывающую характеристику пока преждевременно, но в контексте этой статьи важнее другое: мы живем в эпоху смены режимов времени и одним из важнейших проявлений этого можно назвать исчезновение характерных для эпохи Модерна четких разделительных границ между прошлым, настоящим и будущим. В результате возникает состояние, которое можно охарактеризовать формулой «будущего больше нет, а настоящее переполнено прошлым»²² – его иногда называют «глубоким сейчас» (the deep now)²³.

Некоторые считают эту ситуацию болезненной: из-за свойственных нашей повседневности отсутствия «завтра» и неограниченного доступа ко «вчера» мы не способны воспринимать инаковость прошлого и формировать видение будущего; в этой мысли укорены концепции

¹⁶ Ассман А. Длинная тень прошлого: Мемориальная культура и историческая политика. М.: Новое литературное обозрение, 2014. С. 46–50, особенно с. 49.

¹⁷ Edson G. Ethics // Edson G. (ed.) Museum Ethics. New York: Routledge, 1997. P. 2–15.

¹⁸ Arnold-de Simine S. Mediating Memory in the Museum. P. 10.

¹⁹ Ibid. См. также: Vergo P. The New Museology. London: Reaktion Books, 1989; Witcomb A. Re-Imagining the Museum: Beyond the Mausoleum. London: Routledge, 2003.

²⁰ Ассман А. Распалась связь времен? Взлет и падение темпорального режима Модерна. М.: Новое литературное обозрение, 2017.

²¹ То есть, по Франсуа Артогу, «форма восприятия времени, которое нейтральным образом измеряет и ритмизирует время, а также ритмизирует прошлое как череду значимых структур» (Hartog F. Time, History, and the Writing of History // Torstendahl R., Veit-Brause I. (eds) History-Making. The Intellectual and Social Formation of a Discipline. Stockholm: Almqvist and Wiksell, 1996. P. 96; цит. по: Ассман А. Распалась связь времен? С. 15). Ассман, рассуждающая из более широкой, чем позиция историка, перспективы, «говорит о темпоральном режиме культуры», понимая под ним «рамочную структуру, которая мобилизует одни ценности, желания и надежды, но... исключает другие» (Ассман А. Распалась связь времен? С. 85–86).

²² Завадский А. Время сломалось (о книге Алейды Ассман «Распалась связь времен? Взлет и падение темпорального режима Модерна») // Colta.ru. 2017. 14 августа / <https://www.colta.ru/articles/literature/15671>.

²³ Hoskins A. (ed.) Digital Memory Studies: Media Pasts in Transition. New York; London: Routledge, 2018.

«нового презентизма» Франсуа Артога, «широкого настоящего» Ханса Ульриха Гумбрехта²⁴ и другие. Ассман не разделяет беспокойства коллег. Отвергая нормативность темпорального режима Модерна, она указывает на произошедшую в последние десятилетия культурализацию времени. Нынешнюю темпоральную ориентацию, по ее мнению, лучше всего объясняет теория памяти, в соответствии с которой три временные фазы тесно взаимосвязаны. Эта теория «понимает культуру как механизм порождения времени, а культурную память – как навигационный инструмент, позволяющий маневрировать внутри порожденного нами времени»²⁵. В этом Ассман опирается на концепцию «культура как память» Юрия Лотмана и Бориса Успенского, в рамках которой «культура, соединенная с прошлым памятью, порождает не только свое будущее, но и свое прошлое»²⁶. Ассман вычленяет из концепции Лотмана и Успенского два основных тезиса: во-первых, будущее и прошлое конструируются в настоящем, а во-вторых, прошлое не может просто так исчезнуть. По Ассман, таким образом, наполненность настоящего прошлым, характерная для нашего времени, – это повод не для паники, а для работы. Раз прошлое нельзя просто забыть, его надо проработать, преодолеть, а это, в свою очередь, позволит нам лучше понять настоящее и разобраться с будущим. Одну из ключевых ролей в этом процессе играют музеи, создавая публичное пространство для диалога человека с прошлым и тем самым участвуя в конституировании настоящего и будущего.

Во-вторых, публичная история появляется в США в непосредственной связи с музейной деятельностью. В 1978 году в Фениксе (штат Аризона) состоялась первая конференция по *public history*. В ответ на острую нехватку рабочих мест в академической среде профессиональные историки начали в середине 1970-х уходить в практические сферы деятельности²⁷ – и встреча в Фениксе стала первым конгрессом, на который съехались сотрудники музеев и архивов, исторические консультанты и представители других профессий, имеющих дело с прошлым за пределами исторической науки. В результате в Соединенных Штатах были созданы Национальный совет по публичной истории (National Council on Public History) и академический журнал *Public Historian*, где стали публиковаться статьи о публичной политике, музееведении, локальной истории и пр.²⁸ Публичная история, таким образом, возникает «как площадка, на которой могло бы стать возможным взаимодействие, во-первых, между историками, работающими как внутри академии, так и за ее пределами, а во-вторых, между различными профессионалами, деятельность которых связана с историей»²⁹.

К тому же в отличие от исторической науки, занимающейся случившимися фактами и связями между ними, публичная история как дисциплина стремится понять, как эти самые факты (и артефакты) прошлого конституируют нашу сегодняшнюю повседневность. Эта задача помещает «новые музеи», так или иначе связанные с прошлым, но ориентированные на исследование и трансформацию настоящего и будущего, в пространство публичной истории. Междисциплинарное поле публичной истории, в котором возможно использовать разные научные методы и подходы, позволяет посмотреть на музей с позиций целого ряда дисциплин: музееведения, философии, социологии, исторической науки, *memory studies*, искусствоведения и др.

²⁴ Gumbrecht H. U. *Our Broad Present: Time and Contemporary Culture*. New York: Columbia University Press, 2014 (2010); Hartog F. *Regimes of Historicity. Presentism and Experiences of Time*. New York: Columbia University Press, 2016 (2003).

²⁵ Ассман А. Распалась связь времен? С. 212–224. Здесь с. 219.

²⁶ Лотман Ю., Успенский Б. Роль дуальных моделей в динамике русской культуры // Ученые записки Тартуского государственного университета. 1977. Вып. 414 (Труды по русской и славянской филологии. Т. 28). С. 3–36. (Цит. по: Ассман А. Распалась связь времен? С. 220.)

²⁷ Исаев Е. Публичная история в России: научный и учебный контекст формирования нового междисциплинарного поля // Вестник Пермского университета. Серия: История. 2016. № 2 (33). С. 7–13.

²⁸ Завадский А., Исаев Е., Кравченко А., Склез В., Суверина Е. Публичная история: между академическим исследованием и практикой // Неприкосновенный запас. 2017. № 2. С. 22–34 / <http://magazines.russ.ru/nz/2017/2/publicnaya-istoriya-mezhdu-akademicheskim-issledovaniem-i-prak.html>.

²⁹ Там же.

Более того, публичная история в силу своей двойственности – «это и научно-исследовательская область, изучающая формы репрезентации прошлого, и сфера прикладной деятельности по созданию подобных репрезентаций»³⁰ – позволяет задействовать в анализе музея опыт работающих с прошлым «практиков»: кураторов, художников, экскурсоводов и драматургов.

То, как «новые музеи» обращаются с прошлым, оценивается по-разному. Исследователи памяти, как правило, приветствуют такие музеи, так как стремление уйти от всеобъемлющего метанарратива позволяет включить в экспозицию разные и порой противоречащие друг другу голоса и мнения, что потенциально превращает музей в пространство дискуссии о прошлом³¹. Историки, в свою очередь, указывают на вытеснение истории из музеев. Как пишет в своей статье, вошедшей в данный сборник, Софья Чуйкина, некоторым критикам от исторической науки музеи «видятся как места производства стандартного дискурса, устраивающего всех. [В результате] сложное и нюансированное историческое знание остается за пределами музея»: консенсуальность берет верх. У кураторов, в свою очередь, появилось больше свободы создавать оригинальные высказывания: возникла, по словам Брюса Альтшулера, фигура «куратора-творца»³². В то же время из-за возросшей (прежде всего финансовой и имиджевой) зависимости музеев от числа посетителей кураторы вынуждены порой жертвовать глубиной и содержательностью выставок в пользу понятности, зрелищности и развлекательности (см. статью Зинаиды Бонами). В этом контексте публичная история предстает демократичным пространством, в котором перемежаются и взаимно дополняют друг друга разные научные дисциплины и подходы и в котором учитываются перспективы разных вовлеченных в работу с прошлым «актеров», в том числе в музейной и околмузейной среде.

Наконец, в-третьих, одним из ключевых результатов переосмысления музеев в XX и начале XXI века стала трансформация того, как они работают с прошлым и коммуницируют результаты своей деятельности аудитории. На первый план вышло эмоциональное вовлечение зрителя. Сегодня, как пишет Софья Чуйкина, «если исторический музей стремится к успешному функционированию, он должен быть „эмоциональным музеем“»; то же самое можно сказать не только про исторические, но и про другие типы музейных институций. Разумеется, отношение индивидов и обществ к прошлому всегда имело под собой как когнитивную, так и эмоциональную основу, но «новые музеи» сделали эмоциональную составляющую приоритетной. Как этот подход соотносится с пространством публичной истории?

Барбара Франко отмечает, что понятие «публичная история» может означать историю «*for the public, of the public, by the public, and with the public*», что можно перевести как «историю для людей; историю людей; историю, которую пишут сами люди; и историю, создаваемую историками совместно с непрофессионалами». Сама Франко, будучи работающим в музее профессиональным историком, видит отличие публичной истории от академической в том, что первая – это «история в действии», история, представленная в осязаемых и визуальных формах, «вызывающих индивидуальные и часто чрезвычайно эмоциональные реакции»³³. Испытываемые зрителем эмоции могут быть самого разного свойства – от ностальгии и гордости за свою страну (см. статьи Абрамова и Чуйкиной) до чувства эмпатии³⁴ и даже «аффективного переживания вторичной [эмпатической] травматизации» (Рождественская, Тартаковская), но сама эмоционально-аффективная ориентация «новых музеев», в том числе музеев

³⁰ Там же.

³¹ Arnold-de Simine S. Mediating Memory in the Museum. P. 8. См. также: Ames M. M. Museums in the Age of Deconstruction; Hooper-Greenhill E. Museums and the Shaping of Knowledge. New York: Routledge, 1992.

³² Altshuler B. The Avant-Garde in Exhibition: New Art in the 20th Century. New York: Harry N. Abrams, Inc., 1994. См. также: Обрисов Х.-У. Краткая история кураторства. М.: Ад Маргинем Пресс, 2012.

³³ Franco B. Public History and Memory: A Museum Perspective. The Public Historian. 1997. Vol. 19. № 2 (Spring). P. 65, 66. Курсив наш. – Aem.

³⁴ Arnold-de Simine S. Mediating Memory in the Museum. P. 44–53.

памяти, не подвергается сомнению. О существующих в исследовательской литературе подходах к аффекту речь пойдет ниже; здесь же важно остановиться на связи музеев, публичной истории и памяти.

Публичная история и память: точки пересечения

Определить границу и точки пересечения между публичной историей и исследованиями памяти не так просто, ведь оба направления связаны с бытованием прошлого в настоящем и участием первого в конституировании второго. Можно выделить как минимум два подхода к этой проблеме. Историки³⁵ видят публичную историю прежде всего как сферу практического применения профессионального исторического знания, а *memory studies* – как дисциплину, изучающую взаимоотношения между разными версиями прошлого в публичном пространстве. При этом очевидно, что публичный историк – например, сотрудник музея – обращается в своей деятельности не только к исторической науке, но и к наработкам исследователей памяти, и к личным воспоминаниям людей. Тогда «публичная история» – это своего рода зонтичный термин, описывающий созданные профессионалами-практиками репрезентации прошлого.

У теоретиков памяти³⁶ – прежде всего последователей Яна и Алейды Ассман и их концепции «культурной памяти» – другой взгляд. Укорененная в концепции «культура как память» Лотмана и Успенского, о которой шла речь выше и которая понимает культуру как ненаследственную память сообщества, культурная память охватывает все формы существования прошлого в человеческих обществах (за исключением индивидуальной/биологической памяти и памяти социальной/коммуникативной, то есть воспоминаний, не зафиксированных на материальных носителях³⁷). Историческая наука и результаты деятельности историков представляются в этой концепции частью культурной памяти, но – и это принципиально важный момент – частью, которая позволяет корректировать, исправлять ошибки других форм бытования прошлого³⁸. Публичная история в этом контексте выступает инструментом по «возвращению» истории в лоно культурной памяти, инструментом, с помощью которого делается попытка восстановить поврежденный (если не сказать разрушившийся) мост между исторической наукой и другими формами прошлого, а музеи – одним из важнейших «актеров» публичной истории и, соответственно, культурной памяти.

Эти два подхода, несмотря на их различие, объединяет возможность рассматривать музей как пространство, в котором сосуществуют и взаимодействуют историческое знание, политика памяти сообществ, историческая политика государства³⁹, «разнонаправленная память»⁴⁰ и пр. Именно поэтому в данном сборнике представлен целый спектр музеев: музеи памяти, исторические, краеведческие и «народные» музеи, виртуальные музеи-архивы, музеи искусства и даже «музеи», расположившиеся на городских улицах. Призмой, через которую мы рассматриваем эти институции, выступают эмоция и аффект. Это позволяет авторам данного

³⁵ См. известное эссе на эту тему американского историка Дэвида Глассберга: *Glassberg D. Public History and the Study of Memory // The Public Historian. 1996. Vol. 18. № 2. P. 7–23*, а также результаты посвященного этому эссе круглого стола с участием Дэвида Лоунталя, Майкла Фриша, Майкла Каммена и других известных историков: *Roundtable: Responses to David Glassberg's «Public History and the Study of Memory» // The Public Historian. 1997. Vol. 19. № 2. P. 30–72*.

³⁶ См., например: *Assmann A. Cultural Memory and Western Civilization: Functions, Media, Archives. Cambridge: Cambridge University Press, 2012*; *Erll A. Memory in Culture. Basingstoke; New York: Palgrave Macmillan, 2011*; *Erll A., Nünning A. (eds) in collaboration with Young S. B. A Companion to Cultural Memory Studies. Berlin; New York: De Gruyter, 2010*.

³⁷ Ассман А. Длинная тень прошлого. См. также: *Завадский А. Нам нужна своя Ассман // Журнал исследований социальной политики. 2015. Т. 13. № 3. С. 501–508*.

³⁸ *Завадский А. Время сломалось*.

³⁹ *Миллер А., Липман М. (ред.) Историческая политика в XXI веке. Сб. ст. М.: Новое литературное обозрение, 2012*.

⁴⁰ *Rothberg M. Multidirectional Memory. Remembering the Holocaust in the Age of Decolonization. Stanford, California: Stanford University Press, 2009*.

сборника не только анализировать «новые музеи» (которые при всем их разнообразии объединяет, помимо эмоциональной составляющей, интерактивность и мультимедийность, стремление разрушить границу между «высокой» и популярной культурами, фокус на визуальном компоненте и пр.⁴¹), но и использовать рамку эмоций/аффекта для взгляда на музеи «старые» – причем как в исторической перспективе, так и в отношении традиционных музеев, постепенно опробующих новые подходы.

Примечательно в этом контексте то, что к оптике эмоций/аффекта мы пришли отнюдь не со стороны теории. Вполне в духе публичной истории, это произошло на практике – в ходе конференции «Публичная история в России: музеи для прошлого или прошлое для музеев?»⁴².

Публичная история в России: между исторической наукой и исторической политикой

Но прежде чем описать, как это произошло, стоит кратко очертить специфику бытования публичной истории в России. В нашей стране она появилась именно как академическая дисциплина, точнее образовательная программа, которую в 2012 году под руководством Андрея Зорина и Веры Дубиной открыли в Московской высшей школе социальных и экономических наук (МВШСЭН)⁴³. Впоследствии схожие программы также возникли и в ряде других отечественных университетов⁴⁴. Примечательно, что социально-политический контекст, в котором формировалась дисциплина, во многом определялся общественными дискуссиями и событиями, связанными с восприятием и репрезентацией истории. Все они так или иначе были следствием проводимой в 2000-е годы исторической политики⁴⁵. Термин «историческая политика» в российском контексте в 2009 году предложил историк Алексей Миллер, чтобы описать инструментализацию истории государством в политических целях. Миллер отмечает, что «история» в этом словосочетании является лишь прилагательным и носит вторичный характер⁴⁶. В качестве примеров *политики* государства в отношении истории можно привести изобретенную в 2005 году агентством «РИА Новости» георгиевскую ленточку, постепенно превратившуюся в символ 9 мая, скандалы вокруг единого учебника истории Филиппова – Данилова (2006–2007) или создание «Комиссии при Президенте Российской Федерации по противодействию попыткам фальсификации истории в ущерб интересам России» (2009)⁴⁷. Все эти события говорят о том, что история стала неотъемлемой частью процесса формирования идеологической и законотворческой системы.

«Войны памяти», ранее характеризовавшие преимущественно внешнеполитический курс страны⁴⁸, с начала 2010-х годов постепенно вошли во внутривнутриполитическую повестку.

⁴¹ Arnold-de Simine S. Mediating Memory in the Museum. P. 9–10. См. также: *Message K. New Museums and the Making of Culture*. Oxford: Berg, 2006.

⁴² Конференция «Публичная история в России: музеи для прошлого или прошлое для музеев?» была организована Лабораторией публичной истории, созданной в 2016 году редакторами этого сборника, а также Егором Исаевым и Артемом Кравченко (см. «Послесловие»). Конференция прошла 15–17 июня 2017 года при поддержке Комитета гражданских инициатив, Фонда им. Фридриха Эберта (Россия) и Музея современного искусства «Гараж». Подробнее о Лаборатории публичной истории см.: <http://publichistorylab.ru>.

⁴³ См. подробнее на сайте МВШСЭН: www.msses.ru/about/faculties/129.

⁴⁴ См. подробнее: Завадский А., Исаев Е., Кравченко А., Склез В., Суверина Е. Публичная история.

⁴⁵ Миллер А., Липман М. (ред.) Историческая политика в XXI веке.

⁴⁶ Миллер А. Россия: власть и история // *Pro et Contra*. 2009. № 3–4. С. 8.

⁴⁷ Комиссия прекратила свое существование в 2012 году. См. подробнее: Указ Президента Российской Федерации от 15 мая 2009 г. № 549 «О Комиссии при Президенте Российской Федерации по противодействию попыткам фальсификации истории в ущерб интересам России» // Российская газета. 2009. 20 мая / <https://rg.ru/2009/05/20/komissia-dok.html>.

⁴⁸ Миллер А. Политика памяти в России. Роль негосударственных агентов // Гефтер: интернет-журнал. 2017. 30 января / <http://gefeter.ru/archive/20967>.

Появляются государственные организации, основной задачей которых становится участие в формировании и трансляции исторической политики. К примеру, в 2012 году была возобновлена работа Российского исторического общества (РИО), а также создано Российское военно-историческое общество (РВИО) – сегодня эти две организации играют ключевую роль в публичной репрезентации прошлого⁴⁹. Наряду с государственными появляются и независимые организации и проекты, для которых участие в репрезентации прошлого и формировании политики памяти также становится приоритетной задачей, – сайт «Уроки истории» Мемориала, интернет-журнал «Гефтер» Глеба Павловского, Ассоциация исследователей российского общества (АИРО), Вольное историческое общество (ВИО)⁵⁰ и другие. Они начинают активно реализовывать альтернативные государственному исторические проекты. Так, Мемориал совместно с представителями Совета при Президенте РФ по развитию гражданского общества и правам человека работал над «Предложениями об учреждении общенациональной государственно-общественной программы „Об увековечении памяти жертв тоталитарного режима и о национальном примирении“»⁵¹. К сожалению, большая часть этой программы – несмотря на переезд в новое здание Музея истории ГУЛАГа в 2015 году (см. статью Веры Дубиной) и открытие в Москве в 2017 году «Стены скорби» (памятника жертвам политических репрессий)⁵² – осталась нереализованной⁵³.

Российская историческая политика пока так и не смогла принять диалогический характер (то есть развиться в политику памяти российского общества⁵⁴), оставшись на уровне идеолого-просветительских и моральных (*sic!*) штудий. Государственное влияние в этой сфере становится настолько активным, что даже общественная инициатива «Бессмертный полк» была кооптирована и стала «народной частью Парада Победы»⁵⁵. При этом у профессиональных историков постепенно отнимают статус «носителей фактов» о прошлом и принудительно включают в существующую идеологическую систему. По сути, сложилась ситуация негласного общественного запрета на отличные от общепринятых публичные интерпретации прошлого. Если же этот негласный запрет нарушается, происходит вполне «гласное» порицание провинившихся. Примеров таких ситуаций много, но одним из самых ярких представляется недавнее высказывание министра культуры Владимира Мединского в связи с фильмом Армандо Ианнуччи «Смерть Сталина»:

⁴⁹ Официальный сайт РИО: <https://historyrussia.org/>; официальный сайт РВИО: <https://rvio.histrf.ru/>.

⁵⁰ См. о Вольном историческом обществе на сайте Комитета гражданских инициатив: <https://komitetgi.ru/projects/1316/#1>.

⁵¹ Предложения об учреждении общенациональной государственно-общественной программы «Об увековечении памяти жертв тоталитарного режима и о национальном примирении» // Российская газета. 2011. 7 апреля / <https://rg.ru/2011/04/07/totalitarizm-site.html>.

⁵² «Наряду с предложениями об увековечении памяти жертв репрессий и другими формами коммеморации (памятники, музеи, исследовательские центры, государственные памятные даты), проект предусматривал также конкурс на разработку нового учебника истории, государственную поддержку академических исследований этой проблематики. Проект предлагал также важные политические и правовые шаги – юридическую оценку преступлений коммунистического режима, их политическое осуждение. С точки зрения нашей темы важно, что в рамках этой инициативы экспертные ресурсы „Мемориала“ были вовлечены в деятельность Постоянной комиссии по исторической памяти Совета при Президенте РФ по развитию гражданского общества и правам человека». См. подробнее: Миллер А. Политика памяти в России; Постановили: изменить сознание // РИА Новости. 2011. 18 апреля / <https://ria.ru/authors/20110418/365668092.html>.

⁵³ В 2014 году Министерство культуры решило, что программа неоправданно раздута, а по мнению Минкомсвязи, заявленной тематике «уже уделяется достаточное внимание соответствующими ведомствами и структурами гражданского общества», а реализация проекта «может повлечь излишний формализм и неоправданные бюджетные траты». См. подробнее: От редакции: Трудная память // Ведомости. 2014. 27 июня / <https://www.vedomosti.ru/newspaper/articles/2014/06/27/trudnaya-pamyat>. 9 марта 2016 года закон был скорректирован. См. подробнее: Федеральный закон от 9 марта 2016 г. № 67-ФЗ «О внесении изменений в отдельные законодательные акты Российской Федерации в связи с увековечением памяти жертв политических репрессий» // Гарант.ру. 2016. 9 марта / <http://www.garant.ru/hotlaw/federal/701251>.

⁵⁴ О разнице между исторической политикой и политикой памяти см.: Миллер А. Россия: власть и история // Pro et Contra. 2009. № 3–4. С. 8.

⁵⁵ Официальный сайт движения: <http://parad-msk.ru/history>.

У нас нет цензуры. Мы не боимся критических и нелицеприятных оценок нашей истории. В этом деле мы и сами фору дадим кому угодно. Более того, требовательность, даже категоричность в самооценке – традиция нашей культуры. Но есть нравственная граница между критическим анализом истории и глумлением над ней⁵⁶.

Отмеченная министром *нравственная граница* четко – и в то же время очень широко – определяет абрис и цели исторической политики, в рамках которых должны работать культурные и общественные организации. Как одна из ключевых публичных институций, музеев – особенно музей государственный – не может не взаимодействовать с исторической политикой. В лучшем случае это взаимодействие выражается в балансировании между спущенными сверху (или воспринятыми косвенно) политическими установками и историческими фактами. Примером такого подхода можно назвать экспозицию Музея истории ГУЛАГа⁵⁷, в которой вроде бы не искажены исторические факты, но расставлены, по мнению ряда исследователей⁵⁸, неоднозначные акценты.

Другим вариантом взаимодействия с исторической политикой является активное участие музеев и выставочных пространств не только в ее трансляции, но и в формировании. В качестве примера можно привести мультимедийный выставочный проект «Исторический парк „Россия – моя история“», создатели которого называют его «самым масштабным экспозиционным комплексом» в стране. Примечателен здесь даже не масштаб, а то, что в создании этого «исторического парка» практически не участвовали профессиональные историки: его курировал епископ Тихон (Шевкунов). Второй отличительной чертой проекта стало отсутствие артефактов: все выставки проекта носят нарративный характер, по образу и подобию музеев памяти. Иными словами, они ориентированы скорее на эмоциональный отклик у зрителей, чем на исторические факты и аутентичность предметов. Создатели выставки делали ставку на легкость восприятия и построение линейного идеолого-исторического нарратива, в рамках которого – как, видимо, полагали они – позволительно совершать ошибки, замалчивать одни события и восхвалять другие. Но, как точно заметил историк Адриан Селин, «проект не оставляет широкому зрителю возможности выбора, к какой исторической общности себя относить, чье, какое прошлое – его прошлое»⁵⁹.

Еще один важный пример взаимодействия музея с исторической политикой – Музей Б. Н. Ельцина в Екатеринбурге, являющийся частью Президентского центра Б. Н. Ельцина (Ельцин Центра). Как и «Россия – моя история», это государственный проект, однако он имеет ряд принципиальных отличий. Во-первых, Музей Б. Н. Ельцина/Ельцин Центр был создан по аналогии с уже существующими американскими президентскими центрами, что говорит о стремлении его создателей «позиционировать новую мемориальную структуру как иную по отношению к прежней, советской реальности»⁶⁰. Во-вторых, главной идеей экспозиции музея была попытка посмотреть на 1990-е годы как на сложное и многогранное явление. Существуют раз-

⁵⁶ Владимир Мединский о фильме «Смерть Сталина»: «Есть нравственная граница между критическим анализом истории и глумлением над ней» // Комсомольская правда (Казань). 2018. 23 января / <https://www.kazan.kp.ru/daily/26785/3819300>.

⁵⁷ В период подготовки сборника музеев был закрыт на реконструкцию. Обновленная экспозиция «ГУЛАГ в судьбах людей и истории страны» открылась 11 декабря 2018 года. См. сайт Музея истории ГУЛАГа: <http://www.gmig.ru>.

⁵⁸ Гизен А., Завадский А., Кравченко А. Между рабским трудом и социалистическим строительством: Заметки о том, как в экспозициях некоторых российских музеев репрезентирован труд заключенных ГУЛАГа // Новое литературное обозрение. 2016. № 6 / <http://magazines.russ.ru/nlo/2016/6/mezhdu-rabskim-trudom-i-socialisticheskim-stroitelstvom.html>. См. также статью Веры Дубиной.

⁵⁹ Селин А. Музей из «Википедии». Почему в Петербурге популярна вульгарная история // РБК. 2017. 19 декабря / https://www.rbc.ru/spb_sz/19/12/2017/5a38de299a7947fbdda11bfa.

⁶⁰ Болтунова Е. Пространство (ушедшего) героя: образ лидера, историческая память и мемориальная традиция в России (на примере Ельцин-центра) // Новое литературное обозрение. 2017. № 2 / <http://magazines.russ.ru/nlo/2017/2/prostranstvo-ushedshego-geroya.html>.

ные мнения по поводу того, удалось ли создателям воплотить это в жизнь. Некоторые историки со скептицизмом оценили результат, указав на однобокость и предвзятость трактовок истории 1990-х годов. К примеру, довольно спорно то, как фигура первого президента России включена в историческую экспозицию: «в хронологической последовательности жизнь Б. Ельцина выстраивается от Белого дома к Кремлю, то есть смещается от перспективы общественной к перспективе властной»⁶¹. Иными словами, почти вся экспозиция конструируется через призму официального властного дискурса – поэтому и события 1990-х годов представлены в ней как время позитивных перемен на пути к демократическим свободам и стабильности 2000-х. С одной стороны, противоположная проекту «Россия – моя история» модальность подхода Ельцин Центра позволяет сделать предположение, что российская историческая политика способна работать с разными аудиториями, транслируя разные версии прошлого. С другой – это можно проинтерпретировать как попытку Музея Б. Н. Ельцина (в отличие от проекта епископа Тихона) построить диалогическую модель репрезентации прошлого.

Конференция «Музеи для прошлого или прошлое для музеев?»

Иными словами, говоря о музее в современной России, невозможно избежать разговора об активно развивающейся исторической политике. Поэтому фокусом второй конференции Лаборатории публичной истории⁶² стал именно музей как один из самых влиятельных сегодня институтов исторической политики и политики памяти. Миллер в недавнем интервью справедливо заметил, что «прошлое – это площадка, на которой можно поругаться – это мы умеем очень хорошо, – или площадка, на которой можно как-то в чем-то сойтись. Но этого мы не умеем»⁶³. Задачей конференции была как раз попытка «в чем-то сойтись» и начать диалог между академическими исследователями и работающими в музеях практиками. То есть способствовать формированию поля, где историческая наука и публичные институции, так или иначе работающие с прошлым, могли бы услышать друг друга.

Конференция проходила в стенах Образовательного центра Музея «Гараж», который на протяжении всего своего существования проблематизирует понимание музея как такового. Поэтому помимо дискуссий о внутренних «войнах памяти», локальных спецификах и эго-документах участники обсуждали эмансипационный потенциал музея и идею инклюзии, за последние несколько лет ставшую трендом для ряда крупных институций. Инклюзия, как мы выяснили в ходе дискуссии, не только и не столько базируется на идее создания доступной среды в музеях, сколько подразумевает концептуальный пересмотр практик экспонирования как таковых. Фокусом нескольких секций стали, с одной стороны, национальные музеи и отражение в них миграционных процессов, а с другой – работа музеев с тем, кого Жак Рансьер назвал эмансипированным зрителем, то есть зрителем, который понимает, что взгляд – это тоже действие, который отбирает, сравнивает и интерпретирует, являясь полноправным участником процесса⁶⁴. Аспект зрительского участия был также затронут в секции «Играя в прошлое: немuseumные форматы в музее», посвященной практикам, в ходе которых посетители вольно или невольно становятся участниками экспозиционного или перформативного процесса. Продолжая разговор о зрителе, участники конференции рассуждали о феномене выставок-блокбастеров, среди которых был уже упомянутый проект «Россия – моя история», а также

⁶¹ Там же.

⁶² Программа конференции «Публичная история в России: музеи для прошлого или прошлое для музеев?»: <http://publichistorylab.ru/archives/321>.

⁶³ Миллер А., Урушадзе А. Разговор об исторической памяти превращается в троллинг. Мы приплыли: Алексей Миллер о политике памяти в России и Европе // Colta.ru. 2018. 23 апреля / <https://www.colta.ru/articles/specials/17902>.

⁶⁴ Рансьер Ж. Эмансипированный зритель. Нижний Новгород: Красная ласточка, 2018. С. 16.

о разных форматах работы с прошлым в современном искусстве. На круглом столе «Как представить источник?..» и в секции о дигитализации музея «Виртуальные баррикады: онлайн-музеи и доминирующие нарративы» были затронуты вопросы, касающиеся изменений в стратегиях поиска музеями источников, их интерпретации в рамках образовательных программ и роли источников в онлайн-проектах, посвященных истории.

Разнообразие затронутых на конференции сюжетов, практик и использованных исследовательских подходов, конечно же, не исчерпывается даже широко обозначенной проблематикой аффекта. Тем не менее в дискуссиях, сопровождавших доклады, сложилось отчетливое направление, касающееся этой проблематики на двух уровнях. Во-первых, многие доклады спровоцировали вопросы, затрагивающие изменившиеся представления о миссии и задачах современного музея. Это положение можно описать как напряжение между образовательной задачей музея и его поворотом к зрителю – его опыту, эмоциям, субъектности. На наш взгляд, именно эта проблематика является одной из центральных для публичной истории, рождающейся на границе академической науки с ее методологической и терминологической требовательностью и разнообразными практиками, предполагающими иные прагматики работы с прошлым. Во-вторых, доклады, сделанные на конференции, продемонстрировали большое разнообразие таких способов и средств, которые появились за пределами музея, но сегодня все чаще используются в его пространстве. Это разнообразие поставило вопрос о подходах к исследованию современного музея, который, по всей видимости, уже невозможно изучать без обращения к теориям медиа, искусства, драмы, перформативности, аффекта, квир- и постколониальной теории. Фокус этого сборника, базируясь на широко очерченном понятии «аффект», связан с отчетливо заметным в современных музеях сочетанием создаваемых в них индивидуальных стратегий восприятия прошлого (реализующихся через апелляции к личным историям, повседневному опыту, интерактивное вовлечение посетителя, работу с пространством и т. д.) и их функционирования как мест конструирования различных форм идентичности.

Эти вопросы находят свое отражение и в исследованиях памяти. Уже упомянутый нами принцип музеев памяти «никогда снова» укоренен в рефлексии о Холокосте как беспрецедентном событии в истории человечества, которое не должно повториться⁶⁵. Алейда Ассман отмечает парадокс, связанный с этим представлением. С одной стороны, постулирование абсолютной уникальности Холокоста требует закрепления памяти о нем в транснациональном масштабе. С другой – такая перспектива «растворяет идентичность носителя памяти, а следовательно, и самое память»⁶⁶. Таким образом, возникает вопрос, как определить общности, конструируемые музеями памяти. Обращение к исследованию аффекта и эмоций позволяет не только проследить, как оформляются такие общности, но и проблематизировать то, как определяются границы, по которым мы распознаем «индивидуальное» и «общее».

Эта проблематика актуализируется и на уровне передачи памяти. Если такие трагедии, как Холокост, непредставимы⁶⁷, как рассказать о них людям, не пережившим их, и, более того, сделать так, чтобы ничего подобного больше не повторилось? Как пишет Дарья Хлевнюк, именно поэтому музеи памяти обращаются к средствам эмоционального воздействия на зрителей, выбирая наиболее сильные свидетельства и конструируя условия восприятия, воссоздающие определенный опыт. Из этой ситуации вырастает проблема, которую можно описать как

⁶⁵ Такой взгляд, с одной стороны, предполагает несравнимость Холокоста с другими трагедиями. С другой стороны, введенная на юридическом уровне категория «преступления против человечества» сделала прошлое с его многочисленными трагическими эпизодами принципиально открытым для возможного судебного процесса. См.: *Арног Ф.* Какова роль историка во все более «презентистском» мире? // Гефтер: интернет-журнал. 2013. 15 марта / <http://gefter.ru/archive/8000>.

⁶⁶ Ассман А. Длинная тень прошлого. С. 47.

⁶⁷ О проблематике свидетельства о Холокосте см.: *Диди-Юберман Ж.* Изображения вопреки всему // Отечественные записки. 2008. № 4 (43). С. 77–94; *Агамбен Д.* Homo sacer. Что остается после Освенцима: архив и свидетель. М.: Европа, 2012; *Felman S., Laub D.* Testimony: Crises of Witnessing in Literature, Psychoanalysis and History. Florence, KY: Taylor & Francis/Routledge, 1992.

вызов линейному представлению о времени. Музеи памяти решают на первый взгляд нерешаемую задачу – конструирования ситуации, в которой современный зритель должен «не просто» почувствовать то, что чувствовали люди прошлого, но и прикоснуться к предельному опыту, который а priori сопротивляется передаче в другие контексты.

Проблематика преодоления темпоральных границ подробно разработана в теориях аффекта и эмоций. Аффект может преодолевать темпоральные, пространственные, географические и национальные границы, «переноситься» в телах, местах, материальных и нематериальных артефактах⁶⁸.

С точки зрения публичной истории с ее тонким балансом между представлением о прошлом как отличном от настоящего и различными стратегиями сокращения дистанции между ними эта перспектива представляется проблематичной. Как отмечают Лораджейн Смит и Гари Кэмпбелл, в исследованиях наследия «эмоции долгое время рассматривались как „опасные“ с точки зрения достижения сбалансированного понимания важности прошлого в настоящем»⁶⁹. Дэвид Лоуэнталь отмечает, что обращение музеев к эмоциям делает их уязвимыми для использования в качестве инструментов преследования как конкретных политических целей, так и единой политики памяти. Он видит опасность использования эмоций для статуса музея как «заслуживающего доверия инструмента публичного просвещения». Подобный статус музея при этом ассоциируется с продвижением «исторического понимания прошлого»⁷⁰. В то же время некоторые исследования музейной педагогики делают вывод о потенциале эмоций в дестабилизации полученных представлений об истории. Центральную роль в процессе этой дестабилизации играет так называемая глубокая эмпатия, которая рассматривается как ключевым элементом в инициировании проблематизации посетителями имеющихся у них представлений о прошлом⁷¹. Еще один уровень этой проблемы актуализируется в музеях и местах наследия, работающих с травматичными историями, предполагающими сильный эмоциональный отклик⁷².

Так или иначе, как отмечает Зинаида Бонами в статье, вошедшей в этот сборник, современная музеология еще не выработала собственное определение аффекта и, как правило, использует концепции, разработанные в рамках других дисциплин.

Эмоция и аффект: теоретические подходы

Поле исследований, так или иначе обращающихся к эмоциям и аффекту, настолько широко, что нет никакой возможности рассказать о всех важных работах в рамках краткого обзора. Как иронически отметил Брайан Отт, концепций и способов использования «аффекта»

⁶⁸ Love H. *Feeling Backward: Loss and the Politics of Queer History*. Cambridge, Mass.: Harvard University Press, 2009. Cvetkovich A. *An Archive of Feelings: Trauma, Sexuality, and Lesbian Public Cultures*. Durham, NC: Duke University Press, 2003.

⁶⁹ Smith L., Campbell G. The Elephant in the Room: Heritage, Affect and Emotion // Logan W., Nic Craith M., Kockel U. (eds) *A Companion to Heritage Studies*. Chichester: Wiley-Balckwell, 2015. P. 443–460. Здесь P. 447.

⁷⁰ Lowenthal D. Patrons, Populists, Apologists: Crises in Museum Stewardship // Gibson L., Pendlebury J. (eds) *Valuing Historic Environments*. Farnham: Ashgate, 2009. P. 19–31. Здесь p. 29–30.

⁷¹ Smith L., Campbell G. The Elephant in the Room. P. 450. См. также: Witcomb A. Understanding the Role of Affect in Producing a Critical Pedagogy for History Museums // *Museum Management and Curatorship*. 2013. № 28 (3). P. 255–271; Smith L. Changing Views? Emotional Intelligence, Registers of Engagement and the Museum Visit // Gosselin V., Livingstone P. (eds) *Museums and the Past: Constructing Historical Consciousness*. Vancouver: UBC Press, 2016. P. 101–121.

⁷² О проблематике аффекта/эмоций в таких местах см.: Tolia-Kelly D. P., Waterton E., Watson S. (eds) *Heritage, Affect and Emotion: Politics, Practices and Infrastructures*. Critical Studies in Heritage, Emotion and Affect. London: Routledge, 2017; Waterton E. More-Than-Representational Heritage? The Past and the Politics of Affect // *Geography Compass*. 2014. № 8 (11). P. 823–833; Witcomb A. On Memory, Affect and Atonement: the Long Tan Memorial Cross(es) // *Historic Environment*. 2012. № 24 (3). P. 35–42; Micieli-Voutsinas J. An Absent Presence: Affective Heritage at the National September 11th Memorial & Museum // *Emotion, Space and Society*. 2016. № 24. P. 93–104.

можно сформулировать столько же, сколько существует исследователей аффекта⁷³. В этом разделе мы остановимся на нескольких часто используемых концепциях, обращая при этом особое внимание на то, как в них определяется, во-первых, соотношение между «эмоцией» и «аффектом» (разница между которыми далеко не всегда фиксируется исследователями) и, во-вторых, соотношение этих структур с сознанием.

Всплеск интереса к аффекту и эмоциям со стороны нейробиологии и социальных и гуманитарных наук связывается с ростом внимания ученых к недискурсивному, нерепрезентационному измерению бытования человека и общества. Брайан Отт в обзорной статье, посвященной различным подходам к аффекту и эмоциям, выделяет две исследовательские традиции – рассматривающие аффект как силу (интенсивность) и как элементарное состояние – и соотносит их с терминами Спинозы «*affectus*» и «*affectio*»⁷⁴. Жиль Делез в лекциях о Спинозе определяет «*affectus*» (аффект) как «непрерывное варьирование силы существования в той мере, в какой это варьирование определено идеями, которые у нас есть»⁷⁵. Делез подчеркивает, что «идея» и «аффект» обладают разной природой: несмотря на то что аффект «складывается из переживаемого или пережитого перехода от одной степени совершенства на другую» – в той мере, в которой «этот переход определяется идеями», сам он при этом не является идеей⁷⁶. Что касается термина «*affectio*» (аффекция) у Спинозы, Делез определяет его как «состояние тела в той степени, в которой оно подвергается воздействию»⁷⁷. При этом «аффекция», как отмечает Делез, является у Спинозы разновидностью идеи – «первым родом познания», который отличает от других репрезентация результата некоторого воздействия без восприятия его причин. Иными словами, мы чувствуем след воздействия некоторого тела на свое тело, но не знаем ничего ни об этих телах, ни об отношениях между ними, которые характеризуют их как воздействие⁷⁸.

Понимание аффекта как элементарного состояния нашло отражение в психологии и нейробиологии. Брайан Отт отмечает, что некоторые исследователи, рассматривающие аффект таким образом, не выделяют значимых различий между аффектом и другими эмоциональными состояниями⁷⁹. Среди других подходов к этому вопросу он обращает внимание на теорию «базовых аффектов» Силвана Томкинса и теорию «базовых эмоций» Антонио Дамасио.

Томкинс различает «аффект» и «эмоцию», описывая последнюю как сочетание аффекта, ощущения (*feeling*) (понимаемого как осознание аффекта) и памяти о предыдущем опыте активизации аффекта⁸⁰. Антонио Дамасио не говорит об аффектах – тем не менее его определение «эмоций» близко понятию «аффект» у Томкинса: оба исследователя определяют эмоцию/аффект как «элементарные состояния, реализуемые через автоматические биологические процессы»⁸¹. Дамасио, как и Томкинс, различает «эмоции» и «ощущения» (*feelings*). Если эмоции – это «сложные, в большой степени автоматические программы действий», сопровождаемые определенной когнитивной программой, то ощущения – это «сложносоставные восприятия того, что происходит с телом и разумом, когда мы испытываем эмоции»⁸². Отмечая

⁷³ Отт B. L. Affect // Oxford Research Encyclopedia of Communication. 2017. 17 July / <http://communication.oxfordre.com/view/10.1093/acrefore/9780190228613.001.0001/acrefore-9780190228613-e-56>. P. 1.

⁷⁴ Ibid. P. 1–3.

⁷⁵ Делез Ж. Лекции (I–XI) о Спинозе 1978–1981. М.: Ад Маргинем Пресс, 2016. С. 15–16.

⁷⁶ Там же. С. 16.

⁷⁷ Там же. С. 18.

⁷⁸ Там же. С. 18–21.

⁷⁹ Отт B. L. Affect. P. 3.

⁸⁰ Nathanson D. L. Prologue // Tomkins S. S. (ed.) Affect imagery consciousness: The complete edition. New York: Springer Publishing Company, 2008. P. xi – xxvi. Здесь p. xiv.

⁸¹ Отт B. L. Affect. P. 7.

⁸² Damasio A. R. Self Comes to Mind: Constructing the Conscious Brain. New York: Random House, 2010. P. 108–109.

социальность эмоций как таковых, Дамасио выделяет три группы эмоций, одна из которых оказывается детерминирована условиями жизни человека, что делает эмоции потенциальным объектом исторического и социокультурного анализа⁸³.

Исследования эмоций в культурной истории и антропологии, подчеркивая важность биологической составляющей эмоций, указывают на опосредованность биологического ответа социокультурным контекстом⁸⁴.

Вторая традиция понимания аффекта связывается Оттом с работами в таких дисциплинах, как философия, история литературы, история искусства, культурные исследования, культурная география и т. д. Жиль Делез и Феликс Гваттари в своем понятии аффекта опираются на спинозовское «*affectus*». Они определяют «тело» не через его форму, органы или осуществляемые им функции, но через «широту» («совокупность материальных элементов, принадлежащих ему в данных отношениях движения и покоя, скорости и медленности») и «долготу» («совокупность интенсивных аффектов, на которые оно способно»)⁸⁵. Если выделение «совокупности материальных элементов» размечает физические координаты тела, то характеристики долготы указывают на его потенциал в качестве «проводника» интенсивной силы.

Брайан Массуми, автор одной из наиболее известных концепций аффекта, опирающихся на его делезианское понимание, определяет аффект через невозможность его фиксации. Массуми говорит в связи с этим об «автономии аффекта», которая возможна, пока он «избегает заключения в определенном теле». «Эмоция» же, по Массуми, является наиболее интенсивным выражением «пленения» аффекта – и одновременно «фактом того, что нечто снова ускользнуло»⁸⁶.

Патрисия Клаф утверждает, что обращение к аффекту позволяет исследовать изменения, конституирующие социальное, как изменения в нас самих, существующие посредством наших тел и субъективностей, но при этом не сводящиеся только к индивидуальному или психологическому регистру⁸⁷. Будучи одновременно личным и обезличенным, аффект оказывается «палимпсестом напряженностей», путешествующих между телами. «Тело» при этом определяется не через его качество границы поверхности, но через его обладание потенциалом к обмену или соучастию в движениях аффекта⁸⁸.

Интересно, что Сара Ахмед в книге «Культурная политика эмоций» наделяет эмоции близким качеством подвижности: она говорит об особой «эмоциональной экономике», в которой «ощущения не локализованы в субъектах и объектах, но производятся в качестве эффектов их циркуляции», о способности ощущений «прилипать» к некоторым объектам и «скользить» по другим⁸⁹. Рассматривая эмоции как социокультурные практики, Ахмед, в отличие от Массуми, спорит с представлением об их индивидуализированной, субъективной природе и

⁸³ Среди гуманитарных исследований, работающих с подобным пониманием аффекта, см.: *Sedgwick E. K., Frank A. Shame and Its Sisters: A Silvan Tomkins Reader*. Durham, NC: Duke University Press, 1995; *Sedgwick E. K. Touching Feeling: Affect, Pedagogy, and Performativity*. Durham, NC: Duke University Press, 2003.

⁸⁴ *Mesquita B., Albert D. The Cultural Regulation of Emotions* // Gross J. J. (ed.) *Handbook of Emotion Regulation*. New York: The Guilford Press, 2007. P. 486–503. Здесь P. 487. См. также: *Reddy W. M. The Navigation of Feeling: A Framework for the History of Emotions*. Cambridge: Cambridge University Press, 2001; *Stearns P. N., Stearns C. Z. Emotionology: Clarifying the History of Emotions and Emotional Standards* // *The American Historical Review*. 1985. Vol. 90. № 4 (October). P. 813–836; *Rosenwein B. H. Emotional Communities in the Early Middle Ages*. New York: Cornell University Press, 2006.

⁸⁵ Делез Ж., Гваттари Ф. Тысяча плато: Капитализм и шизофрения. Екатеринбург: У-Фактория; М.: Астрель, 2010. С. 429–430.

⁸⁶ *Massumi B. The Autonomy of Affect* // *Cultural Critique*. 1995. № 31. The Politics of Systems and Environments, Part II (Autumn). P. 83–109. Здесь p. 96.

⁸⁷ *Clough P. T. Introduction* // Clough P., Halley J. (ed.) *The Affective Turn: Theorizing the Social*. Durham: Duke University Press, 2007. P. 3.

⁸⁸ *Seigworth G. J., Gregg M. An Inventory of Shimmers* // Seigworth G. J., Gregg M. (eds) *The Affect Theory Reader*. Durham, NC: Duke University Press, 2007. P. 2.

⁸⁹ *Ahmed S. The Cultural Politics of Emotion*. Edinburgh: Edinburgh University Press, 2014. P. 8.

с идеей коллективных эмоций. Согласно Ахмед, эмоции определяют границы и поверхности, которые позволяют распознать «индивидуальное» и «общее» в качестве объектов⁹⁰. Концепцию Ахмед Отт относит к третьей группе подходов к аффекту, которые разными способами выстраивают связь между двумя исторически сложившимися направлениями⁹¹.

Таким образом, можно сказать, что как только аффект осознается и фиксируется лингвистически и дискурсивно, он начинает принадлежать другому порядку. Такой подход влечет за собой понятные методологические трудности: получается, что как только мы определяем нечто как аффект (а мы можем сделать это только на уровне языка), мы тут же упускаем его, что вынуждает нас вечно передвигаться по его следам. Возникает проблема верификации: если аффект и идея относятся к разным реальностям, как установить соотношение (ускользнувшего) аффекта и его дискурсивного следа? С другой стороны, подобное движение вслед за преодолевающим пространственные и временные границы аффектом может быть плодотворным импульсом для пересборки устоявшихся дискурсивных моделей и дихотомий. Отметим также, что использование оптики аффекта часто приводит к трансформации языка самих исследователей, перенастраивая восприятие текста и активизируя различные чувства и способности как автора, так и читателя.

Политика аффекта в музеях

Как отмечают Лораджейн Смит и Гари Кэмпбелл, признание социокультурной опосредованности эмоций означает возможность сознательного управления ими⁹². Ева Иллюз подчеркивает связь эмоций со способностью человека к действию. Как пишет Иллюз, эмоции являются «не действиями *per se*, но внутренней энергией, которая движет нашими действиями»⁹³. Все более заметное использование современными музеями техник активизации зрительского опыта ставит вопрос о (не)возможности управления эмоциями/аффектом – политике аффекта⁹⁴. Означает ли многообразие способов взаимодействия с прошлым в музеях и их апелляция не только к интеллектуальным, но и к чувственным способностям человека большую зрительскую свободу в интерпретации прошлого и настоящего? Как институциональные и дискурсивные контексты аффекта оформляют складывающиеся у посетителей музеев представления о прошлом? Способствуют ли используемые музеями памяти технологии не только переживанию зрителем трагических эпизодов прошлого, но и лучшему пониманию их – и, следовательно, себя и общества – в настоящем? И есть ли место аффекту в разработке музеями рефлексивных инструментов репрезентации прошлого? Мы считаем, что эти вопросы являются актуальными не только для исследователей, но и для рефлексизирующих основания своей работы практиков.

Выбирая в качестве рамки этого сборника понятие «аффект», мы преследуем несколько целей. Во-первых, нам кажется важным очертить границы применимости этого и близких ему понятий к исследованию современных музеев. Учитывая небольшую степень апроприации теорий аффекта и эмоций русскоязычной наукой и, в частности, исследованиями музеев, эта книга выполняет задачу своеобразной «разметки поля» исследований аффекта применительно

⁹⁰ Ibid. P. 10.

⁹¹ Ott B. L. Affect. P. 13–16. См. также: Lundberg C. Lacan in Public: Psychoanalysis and the Science of Rhetoric. Tuscaloosa: University of Alabama Press, 2012; Böhme G. Atmosphere as the Fundamental Concept of a New Aesthetics // Thesis Eleven. 1993. № 36. P. 113–126.

⁹² Smith L., Campbell G. The Elephant in the Room. P. 455.

⁹³ Illouz E. Cold Intimacies: The Making of Emotional Capitalism. Cambridge: Polity, 2007. P. 2.

⁹⁴ В выборе этой формулировки мы не ориентировались на название книги интервью с Брайаном Массуми «Politics of Affect». В то же время для нас, как и для Массуми, важно проблематизировать возможность переноса аффекта в сферу политического, см.: Massumi B. Preface // Massumi B. Politics of Affect. Cambridge and Malden: Polity Press, 2015. P. viii – ix.

к музеям. Не все статьи сборника делают аффект фокусом своего исследования или используют его в качестве теоретической рамки. Тем не менее каждая статья так или иначе реагирует на нее и тем самым позволяет увидеть очертания проблематики аффекта в контексте современных музейных практик. Во-вторых, нам кажется важной задачей постановка вопроса о дифференциации различных концепций аффекта. Возможно ли выделить аффект как исследовательский инструмент – или он слишком сложно определяем по сравнению с более разработанными понятиями «эмоция», «эмпатия», «ностальгия» и «травма»? И наконец, в-третьих, мы предлагаем понятие «аффект» в качестве метафоры, эпистемологического вызова, позволяющего появиться новым перспективам в рамках уже сложившихся подходов и взглядов на объект теоретического и практического изучения.

Таким образом, в этой книге мы не следуем какому-то одному пониманию аффекта и эмоций. Существующую множественность интерпретаций этих понятий мы рассматриваем как возможность охватить широкое поле практик современного музея. Уточнение понятий «аффект» и «эмоция» и вопрос их разграничения, на наш взгляд, полностью зависят от выбираемых авторами подходов и особенностей анализируемых ими источников. Подобное уточнение применительно к разнообразным проявлениям современных музейных практик и должно стать одним из результатов этого сборника.

Структура книги

Сборник состоит из четырех разделов: «Контурсы аффекта», «Режимы знания», «Артефакты и эфемеры» и «Музей вне себя». Первый раздел представляет широкую перспективу подходов к исследованию аффекта в музее.

Статья *Зинаиды Бонами* очерчивает контурсы сближения музеологии, актуальной музейной практики и аффекта. Описывая предпосылки этого сближения, Бонами указывает на такие явления, как функционирование современного музея в качестве места преодоления травмы, трансформация музея в контексте проблематики памяти, ориентированность практик современного искусства на телесный, чувственный, персонализированный опыт зрителя. Что касается сближения оптики аффекта и современной музейной практики, автор указывает на увеличение роли зрелищности в организации экспозиции, приоритет временных выставок над постоянными экспозициями, феномен выставок-блокбастеров, трансформацию музеев в место (комфортного) проведения досуга, использование ими интерактивных средств и расширение в онлайн-среду. «Аффект» здесь выступает в качестве зонтичного термина и, с одной стороны, охватывает широкий круг явлений музейной теории и практики, а с другой – предстает в виде своеобразного вектора развития музея, в своем пределе противоположного всем принципам классического музея. Сам музей в этой статье становится призмой, в которой отражаются различные вопросы, связанные с бытованием памяти.

В статье *Елены Рождественской* и *Ирины Тартаковской* на примере трех кейсов (Мемориала синти и рома в Берлине, инсталляции Готфрида Хельнвайна «Селекция» и сопоставления музея истории войны в Афганистане⁹⁵ и соответствующей части экспозиции Музея Победы на Поклонной горе) рассматривается «различными способами формулируемый запрос на тематизацию эмоций и аффекта в новой культуре коммеморации». Рассмотрение конкретных кейсов в этой статье сопровождают теоретические экскурсы в различные сюжеты исследований аффекта – аффективное наследие, соотношение аффекта и травмы, аффективная риторика и т. д. В качестве отличительной черты пространств, которые можно описать термином «аффективное наследие», отмечается их нарративизация, при помощи которой передаются «ценности, убеждения и чувства». Подробно рассматриваются механизмы «повторного приобщения

⁹⁵ Официальное название: Государственный выставочный зал истории войны в Афганистане.

к травме», активизирующего новые эмоции по отношению к узнаваемому и эмпатически переживаемому травматическому прошлому. Авторы также указывают на роль институций в дискурсивном оформлении подобного опыта. Отмечая ограниченность применения определения аффекта, данного Брайаном Массуми, авторы статьи указывают вслед за Лоренсом Гроссбергом на опасность использования аффекта как «магического» термина, «который не осуществляет более трудную работу по определению модальностей и аппаратов». Методологическое решение, предлагаемое авторами, заключается в анализе аффекта «путем рефлексии о физических состояниях внутри конкретных ситуаций (или путем изучения телесной реакции на них)».

Статья *Дарьи Хлевнюк* посвящена эмоциональному компоненту музеев памяти. Важнейшая задача таких музеев – работа с трудным прошлым для того, чтобы оно не повторилось в настоящем, что обуславливает фокус музеев памяти на людях и стремление распространять идеологию прав человека. Для этого, пишет Хлевнюк, зрителю недостаточно понять экспозицию – он должен ее прочувствовать. Музеи памяти используют для достижения этой цели целый набор средств: архитектурные приемы, аутентичные предметы, фотографии и видео, инсталляции, звук и т. д. Эти приемы призваны помочь посетителю музея соотнести себя с жертвой, представить себя на ее месте – и тем самым осознать, что «борьба за права человека вообще – это борьба за себя».

Наконец, *Александр Кондаков* рассматривает музей на метауровне, анализируя два возможных определения квир-архива – архив как музей и архив как момент. Первый представляет собой собрание материальных и нематериальных объектов (то есть артефактов и чувств), имеющих отношение к переживанию сексуальности. Будучи помещенными в архив, эти объекты оказывают на него перформативное воздействие, меняя прежнее понимание прошлого и тем самым трансформируя сам архив. Такое определение квир-архива роднит его с музеем памяти, способствуя, по выражению Кондакова, «возникновению аффективной связи между угнетенной в прошлом группой людей и современной публикой» и вписыванию забытых или маргинализированных историй в общий нарратив. Вторая версия определения квир-архива стремится уйти от линейного понимания времени, предпочитая «сиюминутное квир-время». В этом случае архив рассматривается не как собрание артефактов и чувств, навязывающее определенную версию сексуальной идентичности, а как нечто «моментальное и эфемерное». Архив как момент предполагает новую интерпретацию опыта в любой момент обращения к архиву. По мнению автора, оба понимания квир-архива способны оказать влияние на эпистемологию сексуальности. На наш взгляд, понятие «квир-архив» можно использовать расширительно – в качестве стратегии конструирования музеев будущего.

Раздел «Режимы знания» объединяет статьи, посвященные различным вариантам институционализации эмоций и аффекта.

Мария Силина посвятила свою статью «бурной истории аффекта» в советской музееведческой практике 1920–1930-х годов. Понимая под аффектом «комплексный психический отклик... на музейную среду и объекты в ней», автор отмечает, что создатели экспозиций активно использовали его для вызова у посетителей определенных эмоций и состояний. Как показано в статье, эти особенности были укоренены в исследованиях восприятия (прежде всего зрительного) и познания, осуществляемых в естественных (а затем и гуманитарных) науках с 1870-х годов. Главной задачей музеев 1920–1930-х годов было «максимально эмоционально» показывать остроту классовой борьбы, конструировать нужные «классовые» эмоции, и для этого использовалось множество музееведческих решений, от театрализации экспозиций до создания новых, шокирующих контекстов для экспонирования предметов. Однако, как пишет Силина, уже с середины 1930-х годов власти постепенно перестают поощрять эмоциональное вовлечение зрителя в анализ истории. Статья рисует объемную и живую картину поисков, кон-

цепций и дискуссий о принципах восприятия, которые актуализируют на историческом материале многие вопросы, важные и для современных исследований аффекта.

Статья *Софьи Гавриловой* посвящена теоретическим принципам и институциональным основаниям советских краеведческих музеев и отражению этих принципов в музеях современных. Автор рассматривает в том числе принципы организации дореволюционных музеев, но в основном фокусируется на их истории после 1920-х годов. Техники «эмоционального вовлечения» зрителя в музейные экспозиции понимаются в этой статье как инструменты прежде всего современных музеев и предмет интереса их исследователей. В то же время Гаврилова отмечает ряд интересных эффектов, связанных со стремлением создателей принципов краеведческих экспозиций управлять зрительским опытом и исключать возможность их «неправильного» прочтения за счет максимального устранения элементов, несущих угрозу неопределенности.

Алиса Савицкая посвятила свою статью нижегородскому уличному искусству: по мнению автора, уличные художники создали в Нижнем Новгороде своего рода «распределенный музей, который собирает рассредоточенные в пространстве объекты и явления в цельную систему и таким образом музеефицирует живую среду». Этот расположившийся на улицах города «музей» способствовал не только диалогу между горожанами, исследователями, властями и художниками, но и росту интереса к локальной истории Нижнего Новгорода и ее включению в общероссийский и мировой контексты. Период с 2013 по 2014 год автор характеризует как время наибольшей свободы современных художников в создании «активных визуальных полей» в Нижнем Новгороде. Будучи неотделимыми от материальности и пространства города, эти поля создавали возможность личного переживания людьми встречи со своим городом. Начавшаяся с 2017 года активная институционализация как городских пространств (или их продолжающееся разрушение), так и практик современного искусства (от их тиражирования до включения художников в разработку новой культурной политики) означала свертывание этих возможностей.

Общим фокусом раздела «Артефакты и эфемеры» стал интерес к различным проявлениям материальности – от повседневных предметов позднесоветского времени до материализации в музейном пространстве эфемерных субстанций – запахов, звуков и света.

Софья Чуйкина в статье, посвященной выставкам о Первой мировой войне, организованным многими российскими музеями в год столетия ее начала, анализирует использование музейных технологий, в том числе инструментализации эмоций, для конструирования памяти о событии, фактически отсутствующем в коллективной памяти российского общества. В фокусе ее анализа – влияние принятого на государственном уровне решения отметить юбилей начала войны на концепции выставок и их восприятие; взаимодействие в пространстве выставок исторической политики государства, созданной интеллигенцией культурной памяти о Первой мировой, а также целей музейных работников и ожиданий зрителей; и, наконец, эмоции, возникающие на пересечении всех этих компонентов. По мнению Чуйкиной, основным результатом юбилейных мероприятий стало «возникновение эмоций по поводу Первой мировой, способствующих интересу к теме». Однако типы эмоций во многом определялись дискурсивным полем, в которое погружены посетители выставок: «раскол, существующий в обществе по поводу российской внешней политики, нашел свое отражение в конституировании памяти о событии». При этом переосмысления Первой мировой войны в результате юбилея не произошло: советский подход к интерпретации войны был отброшен и заменен добольшевистской риторикой.

Статья *Романа Абрамова* посвящена неформальной музеефикации советского времени. Продолжая свое исследование ностальгии по позднему советскому периоду, автор анализирует два примера народной музеефикации советского – Музей индустриальной культуры (Москва) и Музей советских игровых автоматов (филиалы в Москве, Санкт-Петербурге). Первый музей

напоминает дачный чердак, заваленный старыми вещами, которые хранятся «на всякий случай», и привлекающий людей, чье детство и/или юность пришлось на советское время. Второй музей – это коммерческий проект, созданный представителями поколения, для которого СССР – «это неясный туман раннего детства», и привлекающий молодых ретроманов, ностальгирующих по материальности доинтернетной эпохи. Эти два музея, делает вывод автор, позволяют увидеть разные стороны ностальгического аффекта, связанного с отношением к советскому прошлому.

В статье *Галины Янковской* рассматриваются два выставочных проекта, реализованных в Музее современного искусства PERMM: инсталляция «333. Запахи. Звуки. Заводы» и выставка «Мои университеты». Работающая с различными вариантами нематериальных субстанций заводских пространств, инсталляция «333. Запахи. Звуки. Заводы» сделала возможным недискурсивный опыт активизации различных чувств. Актуализация полученных впечатлений полностью определялась опытом посетителей. В то же время, как подчеркивает Янковская, «все три композиции чувственных эфемеров пермских предприятий были не „подлинниками“, но экстрактами, аналитически препарированными субстанциями, порожденными лабораторной мыслью» – то есть искусственно созданными образами. Выставка «Мои университеты» рассматривается в контексте своеобразной политики эмоций российских музеев, во многих из которых, по замечанию автора, «опасения руководства по поводу непредсказуемых эмоциональных реакций посетителей породили практику административной самоцензуры». Сама выставка, состоявшая из устных свидетельств, различных артефактов и работ современных художников, по утверждению Янковской, «апеллировала к различным типам аффективного опыта». Столкновение разных реакций на эту выставку (и прежде всего на сам формат юбилейной выставки) выявило «мобилизационный потенциал эмоций, способных объединять сообщества в противостояниях по спорным вопросам».

Вера Дубина рассматривает в своей статье два проекта – «Виртуальный музей ГУЛАГа» петербургского Мемориала и Музей истории ГУЛАГа в Москве. Автор отстаивает точку зрения, что память о сталинском терроре в российском контексте должна быть связана с аутентичным местом. По ее мнению, каким бы ни был музей – виртуальным или реальным, – он сможет сохранять эмоциональную связь с памятью о ГУЛАГе только через связь с местами, где производились расстрелы и допросы, содержались заключенные, где похоронены жертвы. Более того, Дубина настаивает, что виртуальный музей способен поддерживать такую связь через онлайн-карту лагерей или специальные приложения более эффективно, чем реальный музей, оборудованный мультимедийными и интерактивными технологиями, но не связанный с аутентичным местом памяти.

Раздел «Музей вне себя» включает в себя статьи, рассматривающие пересечение различных медиа в современном музейно-выставочном пространстве.

Статья *Юлии Лидерман* посвящена трансформациям дискурса документальности в теории и практике модернистского искусства. Появление фотографии и других технически воспроизводимых средств ознаменовало революцию в искусстве, впервые внедрив в него индексальные знаки, имеющие в качестве референции историческую реальность. Однако распространение индексальных знаков в искусстве привело к кризису референции – стиранию границы между фикциональным и реальным. Подробно рассматривая историю кинопоказов на documenta, Лидерман показывает, как осмыслялось соотношение киноискусства и истории искусства в рамках этой quadriennale. Актуальное положение киноизображения характеризуется через его постоянное функциональное переопределение как индексальное и иконическое. Также отмечается сближение кино с другими медиа в перспективе общей задачи интенсификации опыта. Лидерман делает вывод о высокой степени сопротивляемости художественных практик любому использованию в качестве средства «убеждения, просвещения и революции».

Различные варианты анахронизмов, конструируемых в театрализованных экскурсиях музея «Палаты бояр Романовых», стали предметом рассмотрения статьи *Павла Куприянова*. Чувство приближения к прошлому, о котором говорят участники этих экскурсий, оказывается эффектом, конструируемым музейными работниками как в их нарративах о тех или иных событиях и практиках прошлого, так и в особенностях театрализации экскурсий. Интересно, что причиной использования этих средств оказывается желание сделать прошлое более понятным, менее «иным» для современного человека. Куприянов описывает опыт посетителей музеев как «чувственный эмоциональный опыт», причем эмоции в этом опыте «предшествуют знаниям, точнее сопровождают и обуславливают их». Аппарат исследований эмоций здесь оказывается возможным использовать, поскольку они находят выражение в отзывах посетителей (автор выделяет такие эмоции, как «удовольствие», «радость», «счастье» и т. д.). В то же время сближение прошлого и настоящего, осуществляемое в этих практиках, делает возможной эмпатию или, как пишет Куприянов, «позволяет отнестись к далеким предкам как к себе подобным». Автор также разделяет подобное «сопереживание» и более сильные реакции, говоря об осуществляющейся в этих практиках «сдержанной экзотизации» прошлого как о механизме, который «позволяет испытать ощущение соприкосновения с ним без угрозы для собственного эмоционального состояния». Использование источников для реконструирования образа прошлого в экскурсиях определяется в статье через концепцию «аутентичной репродукции» Эдварда Брунера, в соответствии с которой подлинность реконструкции определяется распознаванием ее в качестве таковой современным зрителем.

Михаил Калужский рассматривает в своей статье опыт написания пьесы «Восстание», поставленной в Томском краеведческом музее им. М. Б. Шатилова в 2015 году. Он подробно анализирует пересечение в музейном пространстве двух прагматик – собственно музейной, ассоциируемой скорее с просветительскими задачами, и театральной – с ее неизбежной драматизацией и нарративизацией. «Приближение» к прошлому в спектакле происходит через рефлексию пространства, в котором совершается действие, – музея, ищущего способы разговора с современным зрителем о трудном прошлом. Отметим, что включение документов в игровую структуру здесь скорее создает дистанцию, чем провоцирует ее схлопывание. Ключевым элементом создания эмоционального переживания, согласно Калужскому, оказывается возможность документального театра «не разрешать конфликт, а нагнетать его, опровергая универсальность „нарративной арки“». Интересно, что реальное изменение, произошедшее в локальной политике памяти, – установление в селе Подгорном, центре Чаинского восстания, памятника жертвам политических репрессий – Калужский видит как возможный результат взаимодействия документального театра с его аффективными инструментами и музея с его просветительскими задачами.

Таким образом, этот сборник очерчивает широкое пространство пересечений прошлого и настоящего, музеев и публичной истории, личных, коллективных воспоминаний и исторических фактов, политики памяти и исторической политики, аффекта и эмоций. Опубликованные здесь статьи объединяет, во-первых, рассмотрение музея как одного из важнейших институтов, прорабатывающих прошлое и тем самым способствующих переосмыслению настоящего. Во-вторых, авторы согласны в том, что быстро завоевывающая музеи стратегия эмоционально-аффективного взаимодействия со зрителем меняет роль музея в обществе, открывает новые возможности, но вместе с тем и создает новые риски (например, связанные с возможностью манипулировать аудиторией).

Используя разные подходы к определению эмоций и аффекта, авторы почти всех текстов сосредоточены на техниках управления ими в настоящем. Различные способы активизации чувств посетителей – посредством работы с телесностью, пространствами, артефактами, изображениями, звуками, запахами – работают на выработку новых форм опыта. Границы этого опыта могут быть оформлены теми или иными существующими у аудитории или предлагае-

мыми музеями дискурсивными рамками. В то же время нельзя не отметить, что своеобразный страх перед эмоциями, наблюдаемый со стороны некоторых институций, связан с трудностью управления подобными структурами опыта, опасениями потерять контроль над транслируемыми смыслами.

Во многих статьях сборника обсуждается статус артефакта в современном музее. По всей видимости, представление о подлинности музейного артефакта сегодня переживает заметные трансформации. Ценность артефакта во многих случаях определяется его способностью найти отклик в современных представлениях и чувствах посетителей музеев. В то же время ряд авторов делают акцент на своеобразной автономии артефактов и пространств, их активном и не всегда предсказуемом участии в формировании зрительского опыта.

Другой важный аспект, затрагиваемый в некоторых статьях, – пробуждение эмпатии к прошлому, для чего оказываются необходимыми как предоставление информации об определенных событиях и людях, так и сокращение дистанции между ними и современными зрителями, возможность отнестись к людям прошлого как к самим себе. Усилия, направленные на достижение этой задачи, обладают большим потенциалом в контексте проработки травм. Но открытым остается вопрос о том, способствует ли проработка травм прошлого лучшему пониманию себя здесь и сейчас, таким образом создавая возможность действенных изменений в современном обществе. Сложная и трудноуловимая история аффекта не оставляет сомнений в одном: аффектом трудно управлять, что, с одной стороны, выглядит утешающе, а с другой – заставляет задуматься об основаниях используемых музейных средств и провоцирует на продолжение изучения восприятия человека и его связи с действием.

Из перспективы публичной истории открытым остается вопрос о том, возможно ли сочетание аффективных технологий в современных музеях с пониманием прошлого как «другого». Бесспорным представляется, что индивид с его уникальным опытом оказывается значимым для современного музея. Может ли переживание дистанции по отношению к историческим событиям способствовать выработке дистанции по отношению к самому себе? Недискурсивный «шлейф», сопровождающий понятия «аффект» и «эмоция», обладает заметной силой и структурирует формы социального взаимодействия. Осознание границ этой силы, по всей видимости, относится к разряду задач, с которыми каждый исследователь, практик и посетитель музея сталкивается один на один и которые он должен каждый раз решать заново.

Благодарности

Мы выражаем огромную благодарность Комитету гражданских инициатив и лично Алексею Кудрину, Евгению Гонтмахеру и Елене Шаталовой, а также Фонду им. Фридриха Эберта в России и Вере Дубиной. Без их трехлетней поддержки проектов Лаборатории публичной истории не было бы ни конференции «Публичная история в России» (которая в 2018 году прошла уже в третий раз), ни этой книги. Кроме того, мы очень признательны Музею современного искусства «Гараж» и его директору Антону Белову за возможность провести в Образовательном центре Музея конференцию и за помощь в ее организации. Наконец, хотелось бы поблагодарить издательство «Новое литературное обозрение» и, в частности, Ирину Прохорову за поддержку идеи издания этой книги, а также научного редактора серии «Интеллектуальная история» Татьяну Вайзер – за ее ценные советы и правки.

Контуры аффекта

Музей в дискурсе аффекта

Зинаида Бонами

Каждого из них тянуло сюда какая-то ностальгия, какая-то разочарованность, какая-то потребность в замене.

Герман Гессе. Степной волк

Музей и постмузей

«Аффект и эмоция стали предметом изучения музеологии недавно, – отмечает авторитетный International Journal of Heritage Studies, – однако в настоящее время многие аналитические исследования все более ориентируются на аффективную, эмоциональную природу культурного наследия и памяти»⁹⁶. С чем же связано появление термина «аффект» в описании современных музейных практик и что открывает и одновременно скрывает это понятие, привнесенное в музеологию (museum studies) из постмодернистской теории аффекта?

Хотя в словаре музея аффект не обрел пока строгой дефиниции, в данном контексте его возможно понимать прежде всего как способ воссоздания прошлого на основе личных впечатлений, воспоминаний и опыта (в том числе телесного), а не общеисторического знания. По нашему убеждению, подобное употребление понятия «аффект» служит свидетельством кардинального изменения общественной модальности и назначения публичного музея вследствие постепенного элиминирования его прежнего статуса «второй реальности». Музей оказывается все менее востребован как классификатор, а самое главное – интерпретатор, создатель и промоутер научного знания, творец так называемых «больших нарративов» мировой истории и культуры. Язык музея как особая символическая смыслообразующая система, способная передавать с помощью разнообразных объектов содержательно сложные, в том числе абстрактные понятия, теряет в современной культуре приоритетную позицию. Музейная герменевтика уступает место политике аффекта⁹⁷, интеллектуальное начало – чувственному. В широком смысле речь идет о новой культурной стратегии, в которой ставка делается уже не на рациональный познавательный ресурс музея, а на силу его непосредственного сенсуального и эмоционального воздействия на личность, что неизбежно ведет к переформатированию сложившейся музейной парадигмы.

В этих обстоятельствах музеология, еще совсем недавно испытывавшая существенное влияние структурализма и семиотики и активно оперировавшая такими терминами, как «текст» или «знак», ощущает, что их уже недостаточно, чтобы описать участие музея в коммуникациях медийного общества. Для его нового позиционирования в информационной среде требуется не только формализовать сам процесс подготовки и передачи музейного сообщения, но и выявить ресурс для воздействия на те компоненты индивидуального сознания зрителя, которые не связаны непосредственно с репрезентацией, то есть на подсознание и сферу чувств. Вот

⁹⁶ Campbell G., Smith L., Wetherell M. Nostalgia and Heritage: Potentials, Mobilizations and Affects // International Journal of Heritage Studies. 2017. Vol. 23. № 7. P. 609 / <https://doi.org/10.1080/13527258.2017.1324558>.

⁹⁷ Выражение «культурная политика аффекта» предложено Сарой Ахмед: Ahmed S. The Cultural Politics of Emotion. Edinburgh: Edinburgh University Press, 2014.

почему представители так называемой *новой музеологии* настаивают на необходимости перенесения вектора музейных приоритетов от предмета к зрителю⁹⁸. Было бы неверным при этом полагать, что музей прежде рассматривался исключительно с позиций понятийного мышления. Его исторические связи с искусством, категориями художественного и эстетического, а также столь важным для любого музея атрибутом подлинности всегда предполагали опору на эмоциональное, чувственное начало восприятия. Разговор об эмпатии или «сотворчестве» со зрителями был начат музеологией не вчера, но велся до недавнего времени вне контекста проблемы кризиса репрезентации и теории аффекта.

Хотя сам по себе аффект, по утверждению его теоретиков⁹⁹, не дискурсивен, он может быть рассмотрен как основной дискурс наблюдаемого ныне качественного реформативного музея в его привычном понимании. Именно эта гипотеза и нашла отражение в названии статьи. Тем более что в основе наблюдаемых нами сущностных трансформаций института музея лежат явления и процессы, находящиеся в значительной мере за пределами его собственных стен и воздействующие на духовную сферу современного общества в целом. Речь идет о девальвации в информационную эпоху ряда ценностных ориентиров, характерных для мировоззрения предыдущих столетий, в частности веры в абсолютность знания, лежащей в основе проекта Просвещения, и концепции публичного музея. Тема неспособности разума объять хаос бытия, рассуждения о хрупкости и относительности философских концептов, претендующих на создание «картины мира», которые прозвучали в книге Жюль Делеза и Феликса Гваттари «Что такое философия?»¹⁰⁰, знаменуют на рубеже XX – XXI веков закат периода «научной эпистемы»¹⁰¹, а с ним – и авторитета музея как инструмента познания. Представление о гетерогенности окружающей нас действительности и неверие в возможности музея оказать ей сопротивление порождают звучащее время от времени прогнозы его грядущей гибели. Для доказательства того, что «набор объектов, которые демонстрирует Музей, поддерживается лишь иллюзией»¹⁰², американский художественный критик и автор нашумевшего очерка «На руинах музея» Даглас Кримп использует сюжет незаконченного романа Гюстава Флобера «Бувар и Пекюше» (Bouvard et Pécuchet). Это сатирический рассказ о двух друзьях, которые поочередно увлекаются то сельским хозяйством, то химией, физиологией или археологией. Чем больше они узнают об интересующем их предмете, тем более противоречивой оказывается эта информация. Если будет разрушена принятая в XIX веке система научного знания, подчеркивает Кримп, «от Музея останутся одни лишь безделушки, куча бессмысленных и ничего не стоящих фрагментов объектов»¹⁰³.

Впрочем, ситуация развивается по несколько иному сценарию. Институт, которая сегодня приходит на смену музею как дидактическому учреждению, получила в музеологической литературе название *постмузей* (post-museum), что ясно свидетельствует о ее связи с явлениями постмодерна¹⁰⁴. Особенность нового музея как раз и состоит в том, что, следуя взглядам эпохи, в которой информационный поток неустанно обновляется, а любое знание заведомо неканонично и фрагментарно, он вынужденно отходит от своей первоначальной задачи

⁹⁸ Vergo P. (ed.) The New Museology. London: Reaktion Books Ltd., 1989; Шола Т. С. Вечность здесь больше не живет. Толковый словарь музейных грехов. Тула: Музей-усадьба Л. Н. Толстого «Ясная Поляна», 2012.

⁹⁹ O'Sullivan S. The Aesthetic of Affect Thinking Art Beyond Representation // Angelaki Journal of Theoretical Humanities. 2001. Vol. 6. № 3 (December). P. 126.

¹⁰⁰ Делез Ж., Гваттари Ф. Что такое философия? М.: Институт экспериментальной социологии; СПб.: Алетейя, 1998. В русскоязычной литературе тема получила развитие: Ямпольский М. Без большой теории? // Новое литературное обозрение. 2011. № 110 / <http://magazines.russ.ru/nlo/2011/110/ia14.html>.

¹⁰¹ Фуко М. Слова и вещи. Археология гуманитарных наук. СПб.: А-сэд, 1994.

¹⁰² Кримп Д. На руинах музея. М.: V-A-C press, 2015. С. 80.

¹⁰³ Там же.

¹⁰⁴ Hooper-Greenhill E. Museums and the Interpretation of Visual Culture. New York; London: Routledge, 2000. P. 22; Бонами З. А. Как читать и понимать музей. Философия музея. М.: АСТ, 2018.

представлять мир в миниатюре, предпочитая опираться скорее на эмоциональные и чувственные формы коммуникации, чем на понятийные.

Новая музеология и теория аффекта. Предпосылки сближения

Музей как преодоление травмы и ритуал ассоциации

Назовем ряд факторов, которые, на наш взгляд, способствовали сближению музеологии и теории аффекта как культурологической доктрины постмодерна. Прежде всего это упомянутый выше отказ от аппарата философского знания, «научной эпистемы» или «архива модерна» в терминах Мишеля Фуко¹⁰⁵, и, следовательно, необходимость заново осмыслить вопрос о роли культурного наследия и назначении музея.

Историки музейного дела вполне единодушны в том, что стимулом для появления публичного музея в эпоху Просвещения послужил рационалистический экстравертный фактор – потребность времени в созидании «нового» человека, способного осваивать и покорять мир силой разума. С другой стороны, исследователи не раз отмечали дуальную природу музея, заключенную в его генетической связи с феноменом Александрийского мусейона¹⁰⁶, возникновение которого имело явную интровертную, эмоциональную основу и было связано с особым «психологическим моментом» Античности, когда расширение ойкумены на Восток в период правления Александра Македонского заставило греков ощутить утрату, травму разлуки с родным очагом и своими богами. Заложенный в Александрии по греческому образцу «храм муз» должен был соответствовать внутренней потребности выходцев из Эллады «вернуться домой» и с помощью уникального рукописного архива компенсировать травматическую потерю прошлого, перевоплотив в себе память людей, лишившихся родины. Не случайно в западной философии XX века древняя Александрия получает образ *памяти в изгнании*, а архив/музей воспринимается как место «нарративизации или искупления травмы»¹⁰⁷. Коннотация места спасения, убежища сохраняла свое присутствие в слове «музей» и в период его расцвета как научного и просветительного учреждения. Исследователи указывают на метафизическую связь привычного для музейного обихода слова «куратор» (от лат. *curare* – заботиться) с дискурсом избавления от боли (*curative*, *curation* – англ. целительный, целебный)¹⁰⁸. В этой связи вспоминаются два литературных образа, созданных авторами XX века: историк Георгий Зыбин из романа Юрия Домбровского «Хранитель древностей», который летом 1937 года пытается укрыться от ареста в краеведческом музее Алма-Аты, и герой одного из последних произведений Эриха Марии Ремарка «Тени в раю» – немец Роберт Росс, в течение двух лет скрывающийся от нацистов в брюссельском музее.

Объяснение этого, вероятно, кроется в том, что ситуации, подобные той, что постигла греков в период эллинизма (образно ее можно назвать «на руинах»), повторялись в мировой истории неоднократно и, что важно отметить, продолжают повторяться в современном мире с пугающей частотой. И хотя роль музея в обстоятельствах вынужденного разрыва с прошлым нации, сообщества, отдельного человека до сих пор недостаточно изучена, именно музей, по мнению Жермена Базена, автора книги «Век музея», может принести современному человеку

¹⁰⁵ См.: Фуко М. Слова и вещи.

¹⁰⁶ Убежденным приверженцем версии происхождения музея «от древних» был русский философ-космист Николай Федоров, см.: Федоров Н. Музей, его смысл и назначение // Федоров Н. Сочинения. М.: Мысль, 1982. С. 587.

¹⁰⁷ Butler B. Return to Alexandria. An Ethnography of Cultural Heritage, Revivalism and Museum Memory. California: Walnut Creek, 2007. P. 22.

¹⁰⁸ Butler B. Return to Alexandria. P. 22.

не только «трансцендентный момент» возвращения, но и «мгновенную культурную эпифанию»¹⁰⁹

¹⁰⁹ *Bazin G. The Museum Age. New York: Universe Books, 1967. P. 7.*

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.