

Калум	Музей
Сторри	вне
Музей	себя:
вне себя:	путе-
путе-	шествие
шест-	из
вие	Лувра в
из Лув-	Лас-
ра в	Вегас
Лас-	Калум
Вегас	Сторри

Калум Сторри

**Музей вне себя. Путешествие
из Лувра в Лас-Вегас**

«Ад Маргинем Пресс»

2006

УДК 72.036(100)
ББК 85.118(0)6

Сторри К.

Музей вне себя. Путешествие из Лувра в Лас-Вегас / К. Сторри —
«Ад Маргинем Пресс», 2006

ISBN 978-5-91103-587-7

«Музей вне себя» — манифест против унылого единообразия и одномерности, к которым нередко приводят усердный контроль и порядок, и в то же время кладезь историй и сокровенных фактов. Читателя ждет необычайно увлекательное и познавательное путешествие: он откроет для себя Лондон начала XIX века, Париж 1840-х годов, Лас-Вегас 1990-х и свяжет их с самыми поразительными европейскими художественными и архитектурными проектами XX-XXI веков. Он соприкоснется с грезами и воплощениями парадоксальных творцов: Джона Соуна и Эль Лисицкого, Марселя Дюшана и Робера Филлю, Карло Скарпы и Кристиана Болтански, Ле Корбюзье и Рема Колхаса, Альфреда Хичкока и Джозефа Корнелла... Он увидит, как многомерны и непредсказуемы улицы, здания, окна и целые кварталы современных городов. Он убедится в существовании того, «что уже есть, но остается незамеченным, как бы существуя в параллельной вселенной». Одним словом, читателю предстоит пересмотреть свои отношения не только с музеем, но и с городом, и, возможно, с самим собой. В формате PDF A4 сохранен издательский макет книги.

УДК 72.036(100)
ББК 85.118(0)6

ISBN 978-5-91103-587-7

© Сторри К., 2006
© Ад Маргинем Пресс, 2006

Содержание

От автора	7
Предисловие к дополненному изданию	9
1. Лувр. Отсутствие	13
2. Бесконечный музей. Дом грез	20
Конец ознакомительного фрагмента.	30

Калум Сторри
Музей вне себя
Путешествие из Лувра в Лас-Вегас

The Delirious Museum

A Journey from the Louvre to Las Vegas

Calum Storrie

I. B. Tauris

Перевод: Александр Дунаев

Редакторы: Антон Вознесенский, Сергей Кокурин, Филипп Кондратенко

Дизайн: Екатерина Лупанова

Издание выпущено по соглашению с I. B. Tauris & Co Ltd, Лондон. Оригинальное издание под названием The Delirious Museum: A Journey from the Louvre to Las Vegas опубликовано I. B. Tauris & Co Ltd.

© 2006, 2023 Calum Storrie

Published by arrangement with I. B. Tauris & Co Ltd, London.

© ООО «Ад Маргинем Пресс», 2023

* * *

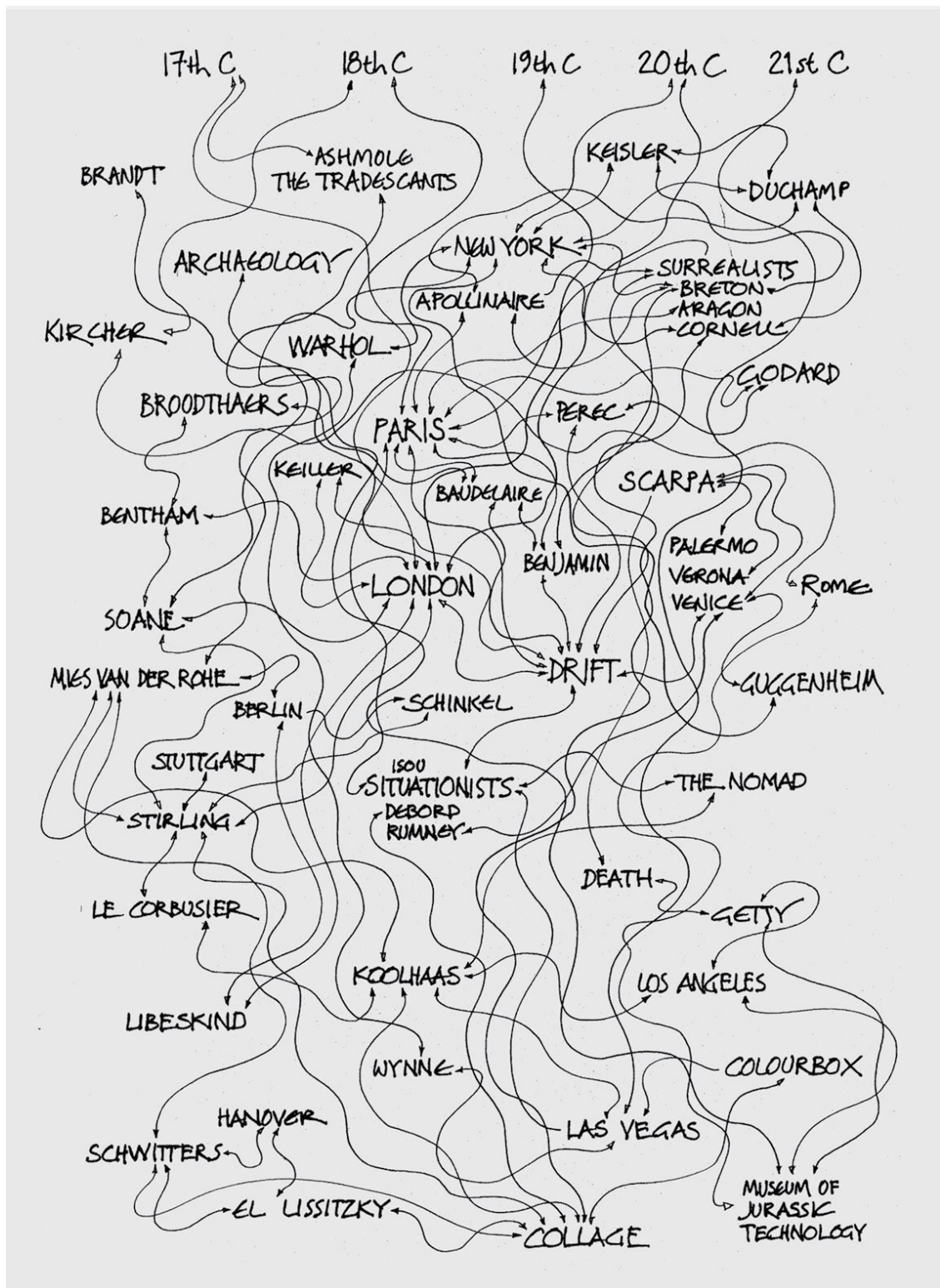
Моему отцу Норману Сторри и в память о моей матери Мэри

От автора

Работа, которая легла в основу этой книги, была выполнена благодаря премии Мартина Джонса, предоставленной Королевским объединением архитекторов в Шотландии (RIAS). Я благодарю членов жюри премии и RIAS. Сам Мартин Джонс стал для меня источником вдохновения, и я признателен ему за это вдвойне. На раннем этапе исследования мои работодатели из бывшего отдела дизайна Британского музея, который возглавляла Маргарет Холл, предоставили мне отпуск для путешествий и поддержали меня в моем начинании. Собственно Британский музей присутствует в этой книге повсеместно. Шестая глава представляет собой видоизмененную версию статьи, опубликованной в журнале *Inventory* (vol. 2, no. 2). Я бы хотел также поблагодарить Совет по исследованиям в области искусств и гуманитарных наук, который финансировал исследовательские поездки через Кингстонский университет.

В работе над книгой мне помогали многие: Мюррей Григор и Ричард Мёрфи убедили меня в важности деятельности Скарпы в палатце Абателлис; Лесли Дик оказала мне гостеприимство во время двух моих посещений Лос-Анджелеса, став моим гидом; Дэвид и Дайана Уилсон были так любезны, что пригласили меня остановиться в одном из трейлеров Музея технологий юрского периода и уделяли мне несоразмерно много часов, беседуя со мной о музейных делах; персонал музея проявлял ко мне недюжинное снисхождение во все дни моей побывки; мой старый друг Джон Кернс оказался блестящим проводником по Новой Государственной галерее в Штутгарте, над которой он трудился вместе с Джеймсом Стирлингом; Даниэла Олсен, прежде работавшая в фонде Wellcome Trust, посоветовала мне посетить Музей зоологии Гранта; Маркета Ухлирова без проволочек взялась за поиск изображений и вскоре отыскала то, что мне казалось недоступным; Джессика Катберт-Смит мастерски довела книгу до печати, а мой редактор Филиппа Брюстер из издательства I. B. Tauris являла собой образец терпения. Всем им я выражаю свою признательность.

Другие мои коллеги и друзья читали разные версии рукописи: Мел Гудинг не единожды прочитал черновики и чрезвычайно воодушевлял меня; Джон Рив, Джо Керр и Питер Уоллен давали весьма дельные советы и двигали замысел вперед. Кроме того, я склоняю голову перед Дайной Кэссон, Джилл Хьюз, Андреа Изи, Нилом Каммингсом, Джеймсом Патнэмом, Джуд Симмонс и Бобом Уилкинсоном. Фред Скотт, скорее всего, даже не догадывался, что помогал мне писать эту книгу, но разговоры с ним и его эрудиция существенно углубили мое понимание архитектуры. Я также признателен всем, кто из года в год (больше, чем я предполагал) неустанно спрашивал меня, как продвигается книга; надеюсь, мои изощренные оправдания за все пропущенные дедлайны хотя бы их позабавили.



Илл. 1. Музей вне себя

Наконец, я хочу поблагодарить Кэролайн Эванс и наших детей Кэтлин и Айво, которые были для меня источником радости каждый день, пока я занимался книгой и куда бы меня ни заносило. Эта книга не увидела бы свет, не будь у нее такого умелого критика и читателя, как Кэролайн. Ее вера в меня и в мой замысел сделали возможным *Музей вне себя*.

Предисловие к дополненному изданию

Музеям стоило бы быть невидимыми. Мне по душе художественные произведения и институции, избегающие всякого физического присутствия – из тех, что можно носить с собой, в голове или в кармане. Дело не в лени и безысходности – это скорее форма аскетизма. С воображаемым музеем можно делать всё, что захочешь: можно думать о нем перед сном или же, выходя утром из дома, строить его заново. А если не получится, стыдиться не придется. Всегда можно сказать, что это был просто неудачный опыт. В конечном счете, в невидимости есть, на мой взгляд, некая сила.¹

Маурицио Каттелан

Своим названием эта книга обязана двум источникам. Один из них – статья *Безумный музей* Дэвида Меллора, послужившая предисловием к книге фотографий Дэвида Росса², которые Меллор рассматривает с опорой на два текста. Первый из них – эссе Жака Деррида о том, как «рама» внедряется в образ объекта. Второй – это *Музей Валери – Пруста*³ Теодора Адорно, где речь идет о процессе вовлечения зрителя в личные отношения с экспонируемым объектом через атрибуты непосредственной музейной обстановки.

Другой источник моего названия – книга *Нью-Йорк вне себя (Delirious New York)* Рема Колхаса, которую сам автор характеризует как «ретроактивный манифест для Манхэттена»⁴. Ее можно считать также избирательной, эксцентричной историей Нью-Йорка. Эта книга, предвосхищающая увлечение Колхаса музейной архитектурой, стала хвалебным гимном урбанистической идеологии, воплощением которой стал небоскреб спортивного клуба Downtown Athletic с его фантастическими образами голых «холостяков большого города», поглощающих устриц в боксерских перчатках⁵.

На мысль о «музее вне себя» меня впервые натолкнули несколько лет назад разговоры с моими коллегами. Мы обсуждали плюсы и минусы платы за вход в музеи. В силу особых политических и исторических обстоятельств такая дискуссия может вестись только в Великобритании. Я был и остаюсь сторонником бесплатного посещения музеев. (В этом вопросе лондонские музеи тогда радикально расходились. Если вход в Британский музей, Национальную галерею и Национальную портретную галерею был свободным, то за посещение музеев Южного Кенсингтона – Музея Виктории и Альберта, Музея науки и Музея естественной истории – взималась плата.) Я аргументировал свою точку зрения тем, что «музеи должны быть продолжением улицы», но не в том смысле, что они должны конкурировать с улицей в скорости коммуникации или зазывать прохожих так же, как это делают, скажем, магазины или залы игровых автоматов. Я лишь предлагал облегчить доступ как в сами здания музеев, так и в их коллекции, включив их тем самым в жизнь города. Эта мысль побудила меня более внимательно всмотреться в отношения между музеем и городом. В определенном смысле любой город – это «музей вне себя», место, где накладываются друг на друга слои истории, много-

¹ Цит. по: What Do You Expect from an Art Institution in the 21st Century? Paris: Palais deTokyo, 2001. P. 51. – *Здесь и далее арабскими цифрами обозначены примечания автора; астерисками – примечания переводчика и редактора.*

² См.: Mellor D. The Delirious Museum // *Museology. Photographs by Richard Ross*. Santa Barbara: Aperture, 1989. В ходе обсуждения в Photographer's Gallery (Лондон) Д. Меллор подтвердил, что не возражает против использования его формулировки.

³ См. Адорно Т. Музей Валери-Пруста / пер. С. Ромашко // *Художественный музей*. № 88. 2012. Текст доступен на: <https://moscowartmagazine.com/issue/9/article/112>.

⁴ Колхас Р. Нью-Йорк вне себя [1978] / пер. А. Смирновой. М.: Strelka Press, 2013. С. 6.

⁵ Там же. С. 163–168 и ил. на с. 169.

численные ситуации, события и объекты, открытые для бесчисленных интерпретаций⁶. Будь у этих рассуждений единственная отправная точка, на ее роль подошло бы эссе Кристофера Александера *Город – это не дерево* (1965), в котором город описывается как «псевдоструктура» наложений и взаимосвязей. «Музей вне себя», который я рассматриваю ниже, является продолжением улицы и вливается в город. Если я чего и хочу, так это вернуть музей городу – и наоборот. Меняя восприятие коллекции и ее вместилища (если угодно, ее «архитектуры»), можно пересмотреть отношения между музеем и городом с позиции общего опыта.

Большинство городов долгое время развивалось практически неконтролируемо. Музей, напротив, традиционно связан с порядком и систематизацией. «Нейтральные» таксономические системы использовались в нем как средства «разъяснения» и просвещения. На деле эта нейтральность означала сужение, невольное или преднамеренное, возможных интерпретаций музея. Полагаю, эту установку можно отметить.

Все музеи несут в себе семя собственного безумия – «выхода из себя». Все они до какой-то степени могут отказаться от контроля и систематизации и предстать в новом свете. Здесь есть разные варианты: чрезмерный контроль может привести к саморазрушению, тогда как его противоположность, состояние хаоса, может перевернуть привычные представления о музее. К появлению «музея вне себя» могут привести, вместе или по отдельности, беспорядок, смешение категорий, театральность, сложные исторические построения и музеологическая выдумка. Некоторые из музеев, которые я описываю ниже, кажется, уже на грани и вот-вот потеряют контроль над своим содержанием и над самими собой. Один из участников опроса, проводившегося кураторами Токийского дворца, на вопрос: «Какой должна быть, в вашем представлении, художественная институция в XXI веке?» ответил так: «Дешевой, быстрой и неуправляемой»⁷. Эта характеристика одинаково подходит и для «музея вне себя», и для города вне себя.

В книге *Сложность и противоречия в архитектуре* Роберт Вентури писал:

Я – за победу живого беспорядка надунатым единообразием. Я считаюсь с элементами алогизма и приветствую неоднозначность. Мне ближе богатство смыслов, чем ясность мысли; для меня скрытая функция не менее ценна, чем явная. Я предпочитаю «и – и» вместо «или – или», черное, белое, а временами и серое, их резкой альтернативе⁸.

«Музей вне себя» не вытесняет известные нам музеи; он существует параллельно с ними, привнося в них «живой беспорядок» и «богатство смыслов».

Признаюсь, меня беспокоит мысль о том, что «музей вне себя» нельзя построить, что он может появиться только ретроспективно и, по сути, представляет собой ностальгическую конструкцию. Возможно, именно переосмысление музея преобразует его, выведет его *вовне себя*. Признавая это, я вместе с тем попытался доказать, что «музей вне себя» можно спроектировать и построить. Поэтому мое исследование движется от «истории» к современной архитектуре и обратно. По образованию я архитектор и сам проектировал выставки. Я работал в ряде музеев из тех, что упоминаю в книге, прежде всего в Британском⁹, и многие мои наблюдения основаны на глубоком знании конкретных мест. Проектируя выставки, я видел, как эти мимолетные события входят в историю музея. Я рассматриваю эти выставки как опыты смешения самых неожиданных элементов. Иногда результатом становится спокойное разрешение

⁶ См.: Zone I & II. New York: Urzone Inc. N. d.

⁷ Опрос проводился в художественной галерее Kurimanzutto. What Do You Expect from an Art Institution in the 21st Century? Paris: Palais de Tokyo, 2001. P. 68.

⁸ Venturi R. Complexity and Contradiction in Architecture [1966]. London: Architectural Press, 2nd ed., 1977. P. 16. Русский перевод цит. по: Вентури Р. Сложность и противоречия в архитектуре / пер. М. Канчели // Мастера архитектуры об архитектуре. М.: Искусство, 1972. С. 543.

⁹ Британский музей фигурирует в тексте в разных обликах.

противоречий, а иногда последствия таких опытов взрывоопасны. В более широком смысле эти опыты также становятся частью жизни города.

Что такое «музей вне себя», вынесенный в заглавие? Он рукотворен и нерукотворен. Он *живет* в некоторых зданиях и музеях, произведениях искусства и спонтанно меняющихся городских кварталах. «Музей вне себя» зыбок и туманен. Это идея, пронизывающая, словно инфекция, ткань городов, практики и элементы города, то есть *пространство*. Но его можно обнаружить и в *нарративах*, временных и вневременных, документальных и художественных, в полузабытых событиях и исторических преданиях.

Эта книга связывает воедино мифы, истории и здания. Сначала она показывает «музей вне себя» как идею, которая находит воплощение в разных формах, – соответственно, ряд глав посвящен истории, теории, мастерской, коллекции и прогулке. В первых шести главах идея «музея вне себя» возвращается, подобно лабораторной культуре. В чашке Петри она выглядит совсем иначе, нежели позднее в книге, в мире или в городской среде. Микроскоп увеличивает привычное, придавая ему странный, таинственный вид.

Однако и вне лаборатории эта идея не менее странна и таинственна – она просто другая. В последующих главах «музей вне себя» рассматривается в архитектурном выражении: не как законченная «вещь», а как новая мутация. Ускользнув из лаборатории, он поселяется в своем новом хозяине и превращается в здание – и там мутирует в несколько новых форм, которые могут остаться незамеченными, но могут и быть обнаружены невооруженным глазом, если только знать, где или, вернее, как искать. Чтобы открыть для себя Лондон начала XIX века, Париж 1840-х годов, Лас-Вегас 1990-х и связать все эти города с некоторыми европейскими художественными и архитектурными проектами XX–XXI веков, нужны разные углы зрения. Необходимо знание истории и острота визуального и концептуального восприятия, чтобы увидеть то, что уже есть, но остается незамеченным, словно бы существуя в параллельной вселенной.

Многообразные формы, составляющие «музей вне себя», определяют и построение книги. Она – не просто архитектурный анализ или изложение концепции урбанизма, не просто исторический обзор или чисто литературное произведение, она – синтез всех этих форм. Возможно, она сама – музей вне себя, схожий с предметом моего описания, ведь, помимо всего прочего, *Музей вне себя* – это кладезь историй и сокровенных фактов. Это моя коллекция.

Музей вне себя, представ в первой части книги как идея, во второй части исследуется в урбанистическом ключе, с точки зрения образа в архитектуре. Главные фигуры здесь – Джон Соун, Карло Скарпа и Даниэль Либескинд. Но идея снова ускользает, устремляется по своему собственному пути, врывается в Новый Свет конца XX столетия – в неистовый капитализм Лас-Вегаса, выраженный глобальными арт-брендами Гугенхайма и Гетти. Она завершает свой бег в Нью-Йорке в 2017 году, когда город переживает бурную джентрификацию; здесь выясняется, что делириум не чужд и корпоративному музейному миру. Впрочем, эта картина не так уж резко отличается от того, что происходило в других очагах стремительного роста потребительской культуры, – в частности, в соуновском Лондоне времен промышленной революции или в Париже середины XIX века, – из которых вырос «музей вне себя».

Исторический момент в развитии капитализма и его порождений после Просвещения в этой книге предлагается как концептуальная рамка для пространства, в котором «музей вне себя» может поселиться и развиваться в разнообразных мутациях, коими могут быть образ, идея, архитектурная форма, исторический фрагмент, кладбище, универмаг, беллетристика, мотель, музей, фильм или произведение изобразительного искусства. «Музей вне себя» проникает в трещины и щели многих аспектов культуры потребления, чтобы поселиться там и разрастаться во всех своих формах, как параллельная жизнь, лишь до некоторой степени зависящая от своего «хозяина».

Главы пронумерованы в обычном порядке, но их можно читать так же, как мы осматриваем музейные залы – осматривая те или иные коллекции, вызывающие у нас интерес, и снова возвращаясь к ним, выбирая кратчайший путь, направляясь прямиком к конкретному экспонату или в кафе (впрочем, я не знаю, какая глава моей книги могла бы соответствовать кафе). Я начинаю с драматичного для модернизма момента, одного из тех событий, которые составляют историю «музея вне себя». Во второй и третьей главах я подвожу теоретическую базу под идеи, представленные в первой главе. По сути, это мой манифест «музея вне себя», который опирается на ряд модернистских интерпретаций города и прежде всего на фигуру фланера, распознанную Бодлером и осмысленную Бенямином, сюрреалистами и ситуационистами. В четвертой главе описываются быстротечные эксперименты из ранней истории «музея вне себя». Пятая глава дает описание воображаемого музея, посвященного художникам, которые работали или работают с идеей музея. В шестой главе из существующих фрагментов реального города – Лондона – выстраивается зыбкая, беспокойная версия «музея вне себя». Седьмая глава раскрывает необычную взаимозависимость между мавзолеем и музеем, между мертвым и выставленным напоказ. В восьмой главе я рассматриваю конкретный случай «выхода из себя», вызванного своеобразной манией архитектурного (и кураторского) контроля в творчестве Карло Скарпы. В следующей главе дается более широкая картина музейной архитектуры XX столетия. Десятая глава предлагает анализ произведений и идей Даниэля Либескинда. В одиннадцатой главе происходит географическое и историческое перемещение в относительно новый город на «тихоокеанском рубеже» – Лос-Анджелес; мы сосредоточимся на двух музеях, воплощающих независимые тенденции в музеологии. Первый из них – Центр Гетти, калифорнийский акрополь архитектора Ричарда Майера. В отличие от первого, второй – Музей технологий юрского периода – почти исчезает за витринами Калвер-Сити. Двенадцатая глава предлагает с долей условности новое прочтение фантастического урбанизма Лас-Вегаса в контексте «музея вне себя», места, сочетающего в себе и «спектакль», и «ситуацию», где музей сосуществует с антитезой музея. В последней – новой – главе мы оказываемся в Нью-Йорке вместе с анонимным рассказчиком, пытающимся уловить различия между музеем и «музеем вне себя».

1. Лувр. Отсутствие

Будущим поколениям наша цивилизация оставит лишь паровозные депо и железнодорожные пути. Ученые зачехнут, пытаясь расшифровать надписи.

Гийом Аполлинер – Макс Жакобу¹⁰

Западня

Столь многое начинается в Лувре. Именно здесь частная коллекция, или кунсткамера превратилась в музей, открытый для широкой публики. Хотя идея общедоступного собрания и собственно здания обсуждалась еще до 1789 года, понадобились революционные потрясения для того, чтобы она осуществилась, и на свет появился музей. Всего через несколько дней после формирования революционного правительства в 1789 году был обнародован декрет об открытии дворца для посещения, которое и состоялось в первую годовщину Республики. Основа коллекции – богатства аристократии и трофеи, добытые во времена Империи. В стихотворении *Лебедь* (1859) Бодлер описывает, как он глядит на блестящую в окнах Лувра «дрянь всевозможную» и вспоминает однажды увиденного лебедя, сбежавшего из зверинца и неуклюже блуждавшего по мостовой¹¹. В романе Золя *Западня* (1876) участники свадебной вечеринки после долгих споров о том, как провести время в дождливый день, между церемонией и банкетом прогуливаются по музею. Прежде в Лувре бывал лишь один из участников – они так бедны, что жизнь их ограничивается пределами небольшого района вокруг станции метро «Барбес-Рожешуар». Разумеется, посетители в этой нравоучительной истории Золя, как и всякий, кто оказывается в чуждом окружении и не в своей тарелке, теряются в музее: «Они пустились через залы наугад, всё так же пара за парой, а Мадинье, возглавлявший это шествие, вытирал потный лоб и в бешенстве уверял, будто администрация переставила двери. Сторожа и посетители провожали их удивленными взглядами»¹². Музей, созданный с наилучшими намерениями, уже превратился в лабиринт и западню.

В 1993 году американский архитектор Бэй Юймин завершил строительство стеклянной пирамиды, которая теперь обозначает парадный вход в музей и в подземный торговый центр. Пирамида – ключевой элемент плана реконструкции под названием *Большой Лувр*; она служит одновременно входом и организующей точкой для всего комплекса, где берут начало маршруты в разные крылья музея. Пирамида образует хаб, который помогает сориентироваться в музейном лабиринте. Это удобопонятное пространство использует самые роскошные формы архитектурного языка в прилегающем к музею торговом центре. Но пирамиде присущ также элемент пародии, как и подобает объекту, сотворенному в первую волну постмодернизма в архитектуре. Не укрепляет ли она широко распространенное мнение о том, что все музеи суть гробницы, переполненные погребальным инвентарем? Или же замысел ее в том, чтобы высмеять имперские амбиции не только Наполеона, но и самого Лувра? Пирамиду с ее прозрачностью привидения можно прочесть и как пародию на собственного архитектурного предтечу. Египетские пирамиды должны были быть непроницаемыми, вовсе не пространством, а сплош-

¹⁰ Цит. по: Shattuck R. The Banquet Years. New York: Vintage, 1967. P. 264. Фраза, брошенная Жакобу, после того как Аполлинер опоздал на поезд.

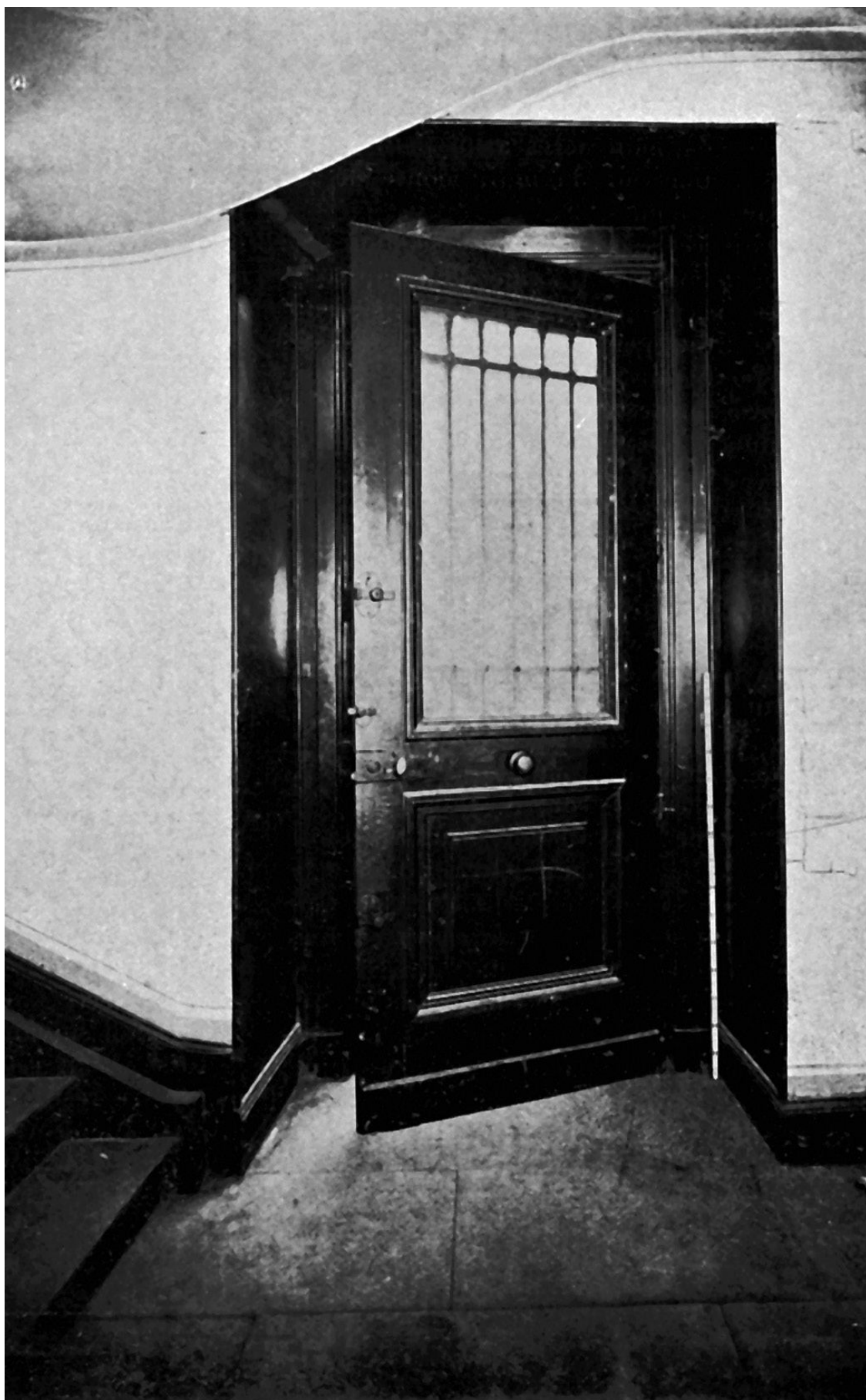
¹¹ Речь идет о стихотворении Шарля Бодлера *Лебедь* из цикла *Парижские картины*. Цит. по: Бодлер Ш. Цветы зла / пер. В. Шершеневича. М.: Водолей, 2017. С. 208.

¹² Золя Э. Западня / пер. О. Моисеенко и Е. Шишмаревой // Э. Золя. Соч. В 26 т. Т. 6. М.: ГИХЛ, 1962. С. 88.

ными геометрическими артефактами. Даже этот архитектурный призрак обладает международным авторитетом: в нем усматривают прототип реорганизации сумбурных национальных коллекций и их вместилищ. Британский музей преследовал схожие цели, обустривая свой Большой двор. Побочный продукт пирамиды – возможность посещать Лувр, не посещая одноименный музей. Тем самым учреждение вырастает в глазах посетителей, заполняя их сознание. Одновременно Лувр распространился вширь и захватил части города, отведенные для других видов деятельности. За несколько лет до строительства пирамиды Лувр уже колонизировал некоторые участки города, например станцию метро «Лувр-Риволи». На платформах станции установили витрины с гипсовыми копиями музейных артефактов. В стенах, облицованных камнем, появились ниши, в которых можно увидеть фотографии экспонатов в натуральную величину. Сегодня содержимое витрин в традиции старомодного и никому не интересного музейного дизайна выглядит блекло и скучно.

Пространство

Семена делириума в лабиринте Лувра Золя наблюдал еще в XIX веке, но укоренился он в музее только в 1911 году. Лувр – не только один из первых открытых для широкой публики музеев, но и один из крупнейших, хранящий артефакты со статусом культурных символов. *Венера Милосская* и *Мона Лиза* – пожалуй, два самых известных музейных экспоната в мире. Славу последней приумножило ее исчезновение на два года. Утром 22 августа 1911 года художник Луи Беру вошел в Квадратный салон, чтобы сделать несколько набросков для своей сатирической картины с недавно застекленной *Моны Лизы*. Он намеревался изобразить парижскую модницу, которая поправляет волосы, глядясь в собственное отражение на застекленной картине. Но там, где должна была находиться картина, зияла пустота. Смотритель предположил, что картину забрали в фотостудию, однако в ходе розысков *Мону Лизу* там не обнаружили; не нашли ее, и когда куратор отдела египетских древностей начал поиски картины по всему зданию. К полудню полиция опечатала музей и стала выпускать посетителей по одному. В конце концов стекло и раму картины обнаружили на площадке маленькой служебной лестницы, но самого шедевра и след простыл.



Илл. 2. Дверь во дворик Висконти в Лувре, взломанная грабителем. *L'Illustration*. 26 августа 1911

Аполлинер в заключении

Ты от старого мира устал, наконец.
Пастушка, о башня Эйфеля! Мосты в это утро блеют, как стадо овец.
Тебе надоела античность, ты жил среди римлян и греков.¹³

Момент, когда была обнаружена пропажа *Моны Лизы*, ознаменовал начало цепной реакции событий, которые служат метафорой неоднозначного отношения модернизма к музею. Два главных героя этой истории, художник Пикассо и поэт Аполлинер, связаны со становлением модернистского искусства. Единой версии того, что предшествовало аресту и заключению Аполлинера, кажется, не существует. Мнения относительно последовательности событий, которые сопутствовали этой афере, расходятся, но их, безусловно, ускорил скандал, вызванный не только кражей *Моны Лизы*, но и тем, с какой легкостью ее вынесли из галереи. У Жери Пьере, друга, а временами и секретаря Аполлинера, была своя история с кражей из Лувра. У него вообще было много историй. Ко времени скандала он только что вернулся в Париж с охваченного золотой лихорадкой Клондайк и всё еще щеголял в желтых гамашах и ковбойской шляпе. В рассказе *Ереснарх и К°* Аполлинер вывел его под именем «барона Иньяса д'Ормезана». Впоследствии Пьере взял себе этот титул в качестве псевдонима. В 1907 году он приобрел две иберийские статуэтки, которые затем передал Пикассо. Неизвестно, знал ли Пикассо о происхождении этих статуэток, но, по одной из версий этой истории, Пьере советовал Пикассо держать их втайне. Когда *Мона Лиза* пропала, Пьере вернул еще одну статуэтку, также им выкраденную из Лувра, в редакцию газеты, прибегнув к этому трюку, судя по всему, для того, чтобы привлечь внимание общественности на слабую охрану в музее. В статье на эту тему в *Paris-Journal* Аполлинер писал: «Лувр защищен хуже, чем любой испанский музей»¹⁴. Статуэтка, которую вернул Пьере, прежде стояла на каминной полке в квартире Аполлинера, где он в то время жил. Аполлинер, знавший о проделках своего друга, подумал, что и знаменитую картину мог украсть он, и беспокоился, что могут выйти на свет божий статуэтки, хранившиеся у Пикассо. Опасаясь, что их как иностранцев могут выдворить из Франции, испанец Пикассо и уроженец Рима Аполлинер решили избавиться от улики, выбросив их в Сену. Перед тем как осуществить задуманное, Аполлинер и Пикассо провели вечер за игрой в карты: «... весь вечер, пока они дожидались рокового мгновения, когда должны будут отправиться к Сене – „момента преступления“, – они делали вид, что играют в карты, по-видимому, подражая неким бандитам, о которых читали»¹⁵. Наконец они отправились с украденными статуэтками в чемодане. Долго бродили по улицам Парижа, после чего отказались от своего намерения. Быть может, они чувствовали себя преступниками, избавляющимися от столь ценных предметов, а может, им просто не представилась возможность тихо бросить статуэтки в реку. По свидетельству большинства, именно Аполлинер утром отнес статуэтки в редакцию той же газеты, где ранее побывал Пьере¹⁶. Ему пообещали сохранить в тайне то, что он принес статуэтки. Однако на следующий день полиция пришла с обыском в квартиру Аполлинера и обнаружила улики,

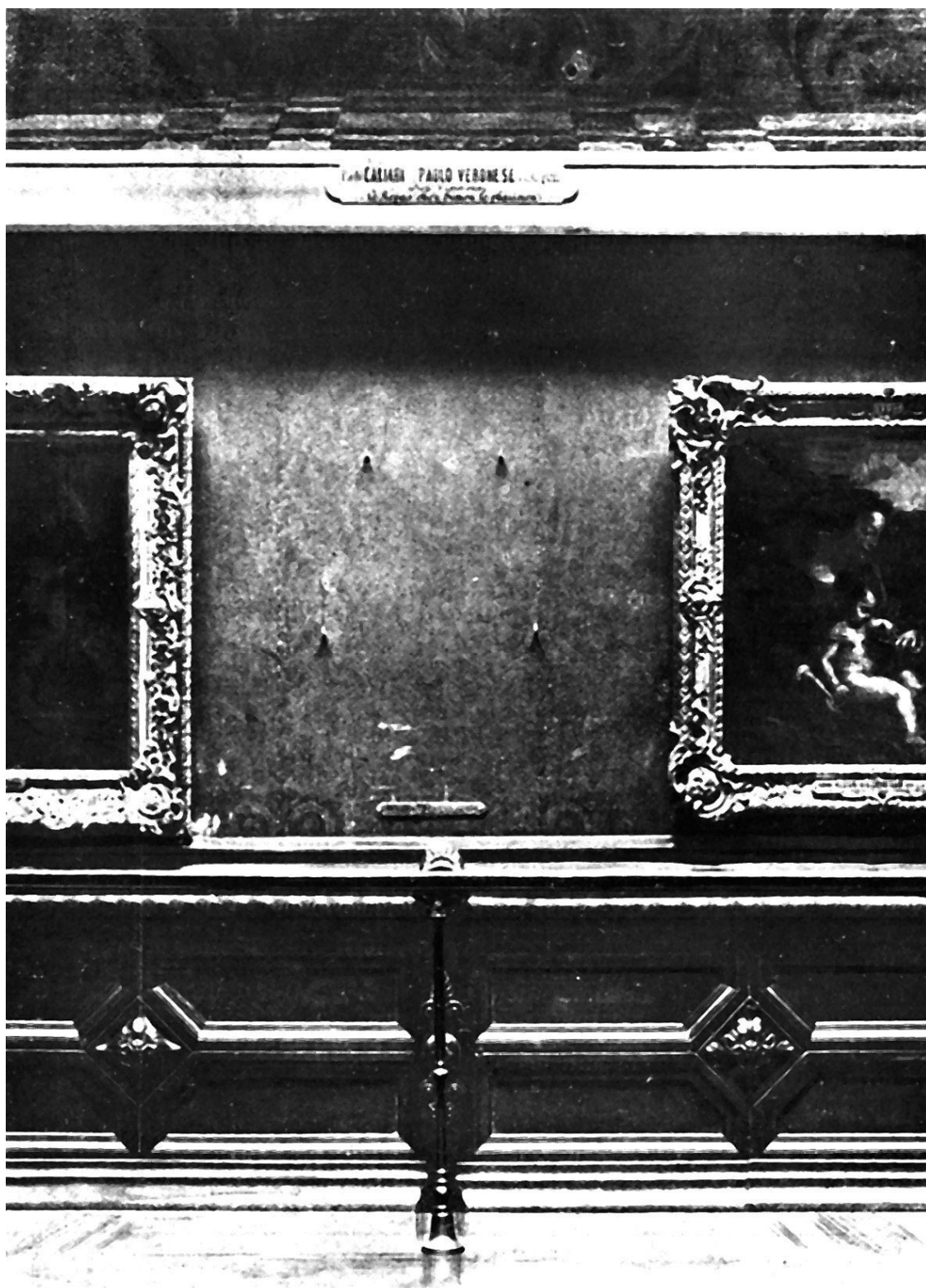
¹³ Аполлинер Г. Зона / пер. М. Кудинова // Стихи. М.: Наука, 1967. С. 23.

¹⁴ Цит. по: Steegmuller F. Apollinaire. Poet Among the Painters. London: Rupert Hart-Davis, 1963. P. 164.

¹⁵ Свидетельство Фернанды Оливье. Цит. по.: Steegmuller F. Apollinaire. Poet Among the Painters. P. 173.

¹⁶ Между тем сам Аполлинер утверждал, что это сделал Пикассо.

выявившие его причастность к статуэткам из Лувра. Его арестовали за хранение краденого и по подозрению в соучастии в похищении *Моны Лизы*.



Илл. 3. Место *Моны Лизы* в Квадратном салоне Лувра. *L'Illustration*. 26 августа 1911

Через несколько дней после ареста Аполлинера в полицейский участок доставили Пикассо, и на допросе тот загадочным образом отрицал, что вообще знает Аполлинера. Пикассо отпустили, не предъявив обвинений. В конце концов и Аполлинера отпустили на

поруки, а после вмешательства влиятельных друзей с него сняли все обвинения. Но пребывание в тюрьме произвело на него сильное впечатление, и хотя с Пикассо они не поссорились, их дружба заметно остыла. В стихотворении *Зона* Аполлинер писал:

Ты в Париже, под следствием. Тяжек твой крест,
Как преступника, взяли тебя под арест.¹⁷

В памфлете *Футуристическая антитрадиция, манифест-синтез*, выпущенном в Милане 29 июня 1913 года в поддержку итальянских футуристов, Аполлинер подарил «Розу» многим своим друзьям-художникам, тогда как «*Mer... de...*»¹⁸ он адресовал «академизмам... историкам... музеям...». Так, возможно, он излил свою злость на Лувр; кроме того, сказался и дух футуристического манифеста Маринетти:

Музеи и кладбища! Их не отличить друг от друга – мрачные скопища
никому не известных и неразличимых трупов. Это общественные ночлежки,
где в одну кучу свалены мерзкие и неизвестные твари. <...> Направьте воду из
каналов в музейные склепы и затопите их!¹⁹

Найдена и потеряна

Спустя некоторое время в том же году некий флорентийский галерист получил письмо, в котором ему предлагалось купить *Мону Лизу*. Он воспринял это как розыгрыш и ответил, что работает только с подлинниками и не имеет возможности отправиться в Париж, чтобы посмотреть на картину. Вскоре после этого его навестил мужчина, назвавшийся Леонардо Винченцо. Он сказал, что *Мона Лиза* – у него в гостиничном номере, потребовал за нее полмиллиона лир и гарантию, что картина останется в Италии, на своей родине. Галерист поставил в известность директора Уффици и полицию, которая проникла в гостиницу. На следующий день хозяин галереи вместе с директором Уффици посетили Леонардо Винченцо в его номере. Тут на их глазах Винченцо извлек *Мону Лизу* из потайного дна дорожного сундука, как две капли воды похожего на чемодан, в котором Аполлинер и Пикассо прятали иберийские статуэтки, и ставшего предвестником *Коробки-в-чемодане*, созданной спустя несколько лет Марселем Дюшаном. Затем галерист, директор и вор отнесли картину в Уффици, дабы убедиться, что это *Мона Лиза*, а не ее копия. Винченцо был немедленно арестован, тогда же выяснилось, что его настоящее имя – Винченцо Перуджа и что несколькими годами ранее он устроился рабочим в Лувр. Его наивная попытка своеобразно понятой реституции культурного объекта (с ценником) всё же увенчалась частичным успехом: картина была выставлена во Флоренции, Риме и Милане, прежде чем с триумфом возвратилась в Париж²⁰.

Итальянский поэт и воин д'Аннунцио попытался приписать авторство этого похищения себе. Сначала он намекал на то, что именно он поручил Перудже украсть картину, а в 1920 году заявил, что *Мона Лиза* оказалась у него в руках, но он устроил ее возвращение в Лувр, ибо картина вызывала в нем «пресыщение и отвращение»²¹.

¹⁷ Аполлинер Г. *Зона*. С. 28.

¹⁸ Аполлинер использует паронюмию, основанную на созвучии фраз *mer de...* («море чего-либо») и *merde* («дерьмо»).

¹⁹ Маринетти Ф. Т. Первый манифест футуризма / пер. с итал. С. Портновой и В. Уварова // Называть вещи своими именами. Программные выступления мастеров западноевропейской литературы. М.: Прогресс, 1986. С. 161–162.

²⁰ Английский живописец Уильям Николсон запечатлел это событие в композиции *Возвращение Джоконды*. Разумеется, *Мону Лизу* на этой картине практически не видно за плотной толпой людей.

²¹ Цит по: McMullen R. *Mona Lisa. The Picture and the Myth*. London: Macmillan, 1972. P. 215.

Через несколько лет сюрреалисты (окрещенные так Аполлинером) решили на свой манер завладеть картиной. Теперь с *Моной Лизой* играли по-честному. В 1919 году Марсель Дюшан пририсовал ей на дешевой репродукции усы и эспаньолку и тем самым сделал носителем одного из своих рискованных каламбуров²². Позднее Дюшану пришлось изготовить для *Коробки-в-чемодане* репродукцию этой своей работы размером с почтовую открытку. Подражая Дюшану, Сальвадор Дали удлинил усы и, упоенный собой, самонадеянно превратил *Мону Лизу* в автопортрет. В 1930 году Фернан Леже включил ее копию в свою картину *Джоконда с ключами*, пояснив, что это «такой же объект, как и любой другой»²³.

Однако история возвращения картины и развязка этого сюжета темна. Кража стала тем моментом, когда «музей вне себя» инфицировал Лувр. Отсутствие *Моны Лизы* навсегда изменило ее значение – знаменитая картина Леонардо столкнулась с модерном. В определенном смысле ее «забрали в фотостудию» для бесконечного механического воспроизведения. *Мону Лизу* упаковали и спрятали. Из предмета, закрепленного на стене и в воображении, она стала кочевником. Она могла бы и не возвращаться в Лувр. Теперь картину невозможно увидеть. На месте, которое *Мона Лиза* занимала утром 22 августа 1911 года, стоит стеклянный короб и толпятся посетители. Анри Лефевр писал:

Туристическая торговля, цель которой привлекать толпы к определенному месту – древнему городу, красивому виду, музеям и т. д., – разрушает это место, когда достигает своей цели: город, вид, экспонаты исчезают за спинами туристов, которые могут видеть только друг друга.²⁴

На скольких фотографиях, сделанных посетителями музея, нет ничего, кроме отражения фотографа или белой вспышки фотокамеры? Фотографирование картины, короба, в котором она находится, становится зеркалом, предсказанным Луи Беру. Толпы по-прежнему ищут пропавшую картину. Но *Мона Лиза* навсегда утрачена. В самом сердце прамузея пробел. Тоска пронизывает Квадратный салон и просачивается в Париж, город утраченных вещей.

Задним числом я назначил Аполлинера первым куратором «музея вне себя» в качестве компенсации за его несправедливое заключение. Сам факт, что случайно совпали недолгое обладание украденными из Лувра статуэтками и его незадачливое участие в истории с *Моной Лизой*, придает ему особую значительность в истории музея. Сам того не ведая, он был бунтарем, способствовавшим переосмыслению Лувра, а значит, и института музея как такового. С этого момента музейное пространство меняется – из присутствия перетекает в отсутствие. Смыслы предметов в коллекции смещаются, становятся текучими и зыбкими.

²² L.H.O.O.Q. Во французском произношении эти буквы звучат примерно как фраза «У нее горячая задница». Позднее Дюшан переработал этот образ и вернул *Мону Лизу* в «изначальное состояние» – то есть устранил волосы с лица модели, – но сохранил каламбур. Вторая версия носит название *L. H. O. O. Q. бритая*.

²³ Цит по: McMullen R. *Mona Lisa*... P. 225.

²⁴ Jukes P. *A Shout in the Street. An Excursion into the Modern City*. London: Faber & Faber, 1990. P. 37.

2. Бесконечный музей. Дом грез

Чтобы собрать воедино разрозненные фрагменты «музея вне себя», музея в руинах, нужно произвести раскопки на улицах, исследовать городские пространства и изучить город в разных ракурсах. Истоки «музея вне себя» не в истории музея как такового, а в идеях города, выраженных Бодлером, Беньямином, Арагоном и Бретоном. Эти идеи формируют как историю, так и сам «музей вне себя». И хотя «карта – еще не территория»²⁵, схема лабиринта – тоже лабиринт. Казусы и украденные манифесты здесь одновременно и теория, и коллекция.

У Чарли Брауна

В 1930-е годы Билл Брандт сфотографировал в лондонском пабе целующуюся молодую пару. На снимке рядом с влюбленными сидит человек, который их явно не замечает. Позади на стене – подборка картинок: парусник, карикатура, нечеткое фото короля. Фотография Брандта называется *У Чарли Брауна*. Этот паб, известный также как железнодорожная таверна, располагался на Вест-Индия Док-роуд, на севере Собачьего острова. Он стоял на перекрестке дорог, ведущих к докам, и был излюбленным местом моряков, отправлявшихся в плавание или возвращавшихся домой. Примерно на рубеже веков многие моряки стали оставлять в пабе в счет оплаты привезенные из путешествий артефакты. Хозяин паба предпочел не продавать их, а увешивать ими стены. Путеводители, описывавшие Ист-Энд, именовали «У Чарли Брауна» пабом-музеем. Вот что сообщал *Путеводитель по лондонским пабам* в 1968 году:

Часть этой коллекции, включающей оружие всех видов и эпох, спичечные коробки, олени рога, трубки для курения опиума и японскую храмовую обувь, по-прежнему можно увидеть в лаундж-баре с изогнутым потолком, который теперь находится под железнодорожным мостом. Остальная часть коллекции теперь, по всей видимости, поделена между пабом Вудфорда и частным домом.²⁶

На маленьких фотографиях в книге мы видим сводчатую комнату, украшенную разнообразными предметами, в том числе несколькими чучелами аллигаторов. Сам Чарли Браун умер в 1932 году, и сегодня паба уже нет – его снесли, когда строили подъездные пути к деловому центру Канэри-Уорф.

В Великобритании существует традиция оформления питейных заведений, которую можно назвать «приращением»²⁷; суть ее в медленном накоплении предметов, которые становятся частью интерьера. Некоторые пабы такую обстановку покупают: книги приобретают метрами и дают им покрыться пылью, а старомодный вид интерьеру придают готовые картины в рамах. В Лондоне немало пабов с «застывшим интерьером», где с некоторого времени их убранство становится неприкасаемым. Паб «У Чарли Брауна», кажется, превзошел оба эти стиля. Такая характеристика, как «паб-музей», подразумевает, что его коллекция обладает определенной ценностью. Это восходит к особой традиции, начало которой положили коллекции некоторых лондонских кофеен и таверн XVIII века. Такие заведения играли двоякую роль, сочетая в себе развлечение и просветительство. Самым известным из них была «Кофейня Дона Сальтеро» на набережной Чейн-Уок в Челси. Считается, что ее владелец, Джеймс Солтер, был

²⁵ Выражение принадлежит теоретику языка Альфреду Коржибски.

²⁶ Green M., White T. Guide to London Pubs. London: Sphere Books, 1968. P. 138.

²⁷ Великолепный тому пример находится в Морнингсайде, Эдинбург, – это паб под названием *Volunteer Arms*, или *Canny Man*.

служой в доме просвещенного коллекционера и основателя Британского музея сэра Ханса Слоуна. Действительно, Солтер говорил, что основой его коллекции послужили дубликаты и копии из собрания Слоуна. Таким образом, история популярного музея затеняет историю официального, хотя обе выросли из частных собраний – кунсткамеры или «кабинета редкостей». Артефакты, выставленные в «Кофейне Дона Сальтеро», представляли собой смесь из образчиков естественной истории и диковинок, изготовленных человеком. В каталоге 1732 года значится окаменелый кот, найденный в стенах Вестминстерского аббатства, роза из Иерихона, «непогрешимая папская свеча» и еще 290 предметов²⁸. Согласно каталогу 1756 года, в таверне *Королевский лебедь*, расположенной в лондонском районе Шордич, имелось 567 предметов, в их числе китайские палочки для еды и штиблеты шведского короля Карла. В 1752 году этот паб-музей выставил на обозрение публики веревку, на которой в Доке казней был повешен убийца. Считалось, что эта веревка исцеляет²⁹.

Фотография Билла Брандта, хотя, безусловно, и не является документом, дает ключ к пониманию одной особенности «музея вне себя». На снимке мы видим, как люди целуются и выпивают в баре. Случайно или нет, но так же порой ведут себя и в музее, где это не допустимо, кроме разве что в музейном кафетерии. Однако уличная жизнь буквально врывается в музей. И в той или иной степени такое случается во всех музеях. Несмотря на то, что их часто сравнивают с соборами, музейные здания в большинстве своем – это общественные, а не культовые пространства, со всей их путаницей, свойственной «общественным пространствам». Галерея Тейт Модерн, занявшая здание бывшей электростанции в Бэнксайде, как никакая другая напрашивалась на сравнения с собором. Это отмечали и архитекторы бюро Herzog & de Meuron, и многочисленные критики до и после ее открытия³⁰. Обширное фойе явно напоминает неф, хотя общеизвестно, что это бывший машинный зал.

²⁸ См.: *Altick R. D.* The Shows of London: A Panoramic History of Exhibitions, 1600–1862. Cambridge, Mass.: Belknap; Harvard University Press, 1978. P. 18.

²⁹ См.: *Ibid.* P. 20.

³⁰ Джон Апдайк называет расширенный и обновленный Музей современного искусства в Нью-Йорке «невидимым собором»; см.: *New Yorker*. 15 November 2004.



Илл. 4. Билл Брандт. *У Чарли Брауна*. 1938

Другое, более продуктивное, сравнение музеев – с универсальными магазинами. У обоих институтов, появившихся на свет благодаря движущей силе модерна, много общих черт: показ, повторение и систематизация, не говоря уже о коммерции³¹. В 1855 году Париж мог похвастать двумя Луврами: бывшим дворцом, который стал музеем, и его двойником – универсамом Louvre. Эту связь отмечал Вальтер Беньямин:

Есть связь между универсамом и музеем, и связующим звеном здесь служит базар. Нагромождение произведений искусства в музее роднит их с товарами, которые – там, где они массово предлагают себя прохожему, –

³¹ Это сходство убедительно выявлено на примере аналогии между Британским музеем и универсамом *Selfridges*, проведенной Нилом Каммингсом и Марысей Левандовской в работе *Browse*, которая была представлена в 1997 году в рамках их лондонской выставки *Collected*, а также в их книге: *Cummings N., Lewandowska M. The Value of Things*. London: August; Basel: Birkhauser, 2000. Более широкий обзор см. в: *Bayley S. Commerce and Culture*. London: The Design Museum, 1989.

наталкивают нас на мысль о том, что какая-то часть этого должна перепасть и нам³².

«Музей вне себя» признает и даже поощряет эти двойственные отношения, он охотно принимает все вторжения и осложнения, возникающие, когда музей рассматривается как общественное пространство.

Далеко не всегда в музей приходят для того, чтобы просветиться: рассматривая музейные экспонаты и наставительные пояснения к ним, посетители нередко преследуют другие цели – укрываются в музее от дождя, пользуются им как местом для свиданий или поклонения предкам, или как проходным двором. Пройдя через Британский музей и Национальную галерею в Лондоне, можно пересечь городские кварталы по оси север – юг. Путь через Национальную портретную галерею срезает небольшой треугольник того же квартала, в котором расположена и Национальная галерея. Картинная галерея Исторического музея Амстердама откровенно оккупирует пассаж. Это один из компонентов в комплексе сложных городских пространств, которые плавно дрейфуют от общественного к частному, от открытого к сокрытому.

Иное «использование» музея придает ему черты торговых рядов, кафе, церкви, городских улиц и парков. Аналогично и улица, с ее историческими напластованиями, реликвиями, надписями на стенах и патиной времени, есть разновидность музея. Не всегда история отдельных музейных предметов интересуют посетителя, каковым может быть и любитель кошек, и таксидермист, и оккультист или студент, изучающий промышленный дизайн. В романе *Музей безоговорочной капитуляции* хорватская писательница Дубравка Угрешич прибегает к метафоре музея, чтобы восстановить коллективную память о людях, чью жизнь безвозвратно изменили политические потрясения и война. В коротком прологе к книге она перечисляет предметы, найденные в желудке мертвого моржа Роланда, которые поместили на музейный стенд.

Посетитель <...> не может не поддаться поэтической мысли о том, что эти предметы приобрели некую <...> тайную связь друг с другом. Плененный этой мыслью, посетитель пытается определить смысловые координаты, восстановить исторический контекст (например, до него доходит, что Роланд умер через неделю после возведения Берлинской стены <...>)³³.

«Музей вне себя» прочно укоренен в городе, в этом самом сложном из социальных пространств, и его язык соответственно зиждется на ряде урбанистических идей и стратагем, тесно связанных с прогулкой³⁴. Тот, кто движется через «музей вне себя», попросту бродит или блуждает и теряется. Ассоциации, порождаемые предметами в моем воображаемом музее, не окончательны; значения мимолетны и неустойчивы. Город в неустанном движении – такова модель «музея вне себя». Чтобы прочесть мой музей, необходимо рассмотреть способы, при помощи которых современный город анатомируется как пространство обнаруживаемое, в противоположность пространству распланированному. И поскольку город, а значит и рассматриваемый здесь «музей», суть модернистские конструкции, то и теоретический контекст также принадлежит этой «традиции» модерна. В значительной части теоретический язык, которым мы будем пользоваться, восходит к исследованиям современного Парижа и к самому городу. В автобиографическом эссе *Отшельник в Париже* Итало Кальвино писал:

Существует разновидность магазинов, при входе в которые чувствуешь, что именно Париж дал форму особому методу описания цивилизации –

³² Benjamin W. The Arcades Project / trans. by H. Eiland, K. Mclaughlin. Cambridge, Mass.: Belknap Press, 1999. P. 415.

³³ Ugrešić D. The Museum of Unconditional Surrender / trans. by C. Hawkesworth. London: Phoenix, 1999. P. 1.

³⁴ Концепция настоящей главы сложилась благодаря идеям Кристель Холлевёт, изложенным ею в эссе «Блуждание по городу»; см.: Hollevoet C. Wandering in the City // The Power of the City / The City of Power. New York: Whitney Museum of American Art, 1992. Холлевёт рассматривает с точки зрения вышеупомянутых стратагем произведения некоторых художников, использующих идею прогулки.

музеем, а музей, в свою очередь, повлиял на многочисленные проявления повседневной жизни, тем самым уничтожив дистанцию, отделяющие залы Лувра от витрин магазинов. Скажем так, на улице всё готово превратиться в музей или же музей готов включить в себя улицу.³⁵

Фланер

В эссе *Поэт современной жизни*, написанном в 1859 году, Шарль Бодлер говорит о творчестве художника, посвятившего себя описанию зрелищ «современной жизни» – не только городских улиц, но и, положим, современных войн или косметики. В качестве примера он приводит относительно малоизвестного живописца Константена Гиса, хотя мог бы сослаться на Эдуара Мане, Эдгара Дега или Гюстава Кайботта. Эти художники живописали городские подмостки, которые преображались бульварами, прокладываемыми с 1850-х годов бароном Османом. Они прорезали пролетарские кварталы, предместья Парижа, эти вечные рассадники революции, не только очищая город от трущоб и облегчая передвижение войск, но и создавая театр улицы. Широкие тротуары и мостовые помещают человека и толпу на сцену, где они как ладони. Бодлер перефразирует рассказ *Человек толпы* Эдгара Аллана По:

Через стеклянную витрину кафе выздоравливающий с наслаждением разглядывает толпу прохожих, мысленно приобщаясь к множеству кишачих вокруг него мыслей. Только что вырвавшись из объятий смерти, он с упоением вдыхает ароматы всех ростков и испарений жизни. Он был уже близок к тому, чтобы всё забыть, и теперь с нетерпеливой жадностью старается вобрать в свою память как можно больше. В конце концов он бросается в толпу вдогонку за незнакомцем, чье промелькнувшее лицо заворожило его. Любопытство стало роковой и непреодолимой страстью!³⁶

В своем эссе Бодлер первым определяет статус *фланера*:

Бескорыстно любознательный человек, ненасытный наблюдатель испытывает огромное наслаждение, смешиваясь и сживаясь с людской массой, с ее суетой, движением, летучей изменчивостью и бесконечностью. Жить вне дома и при этом чувствовать себя дома повсюду, видеть мир, быть в самой его гуще и остаться от него скрытым – вот некоторые из радостей этих независимых, страстных и самобытных натур, которые наш язык бессилен исчерпывающе описать. Наблюдатель – это принц, повсюду сохраняющий инкогнито.³⁷

Затем Бодлер переходит к тому, кого он называет «человеком толпы»:

Чего же он ищет? Человек, которого я описал, одаренный живым воображением, одиночка, без усталости странствующий по великой человеческой пустыне, бесспорно, преследует цель более высокую, нежели та, к которой влеком праздный фланер, и более значительную, чем быстротечное удовольствие минутного впечатления. Он ищет нечто, что мы позволим себе

³⁵ Перевод М. Велижева, см.: *Кальвино И. Отшельник в Париже* // Литературные знакомства. № 35. 2018. С. 141.

³⁶ *Бодлер Ш. Поэт современной жизни* / пер. Н. Столяровой и Л. Липман // Ш. Бодлер. Об искусстве. М.: Искусство, 1986. С. 284. Показательно, что в изложении Бодлера «человеком толпы» становится пассивный наблюдатель, тогда как у По это старик, за которым следует рассказчик. В заключение автор говорит, что этот «человек толпы» есть «олицетворенный дух глубокого преступления». У По история происходит в Лондоне. Цит. по: *По Э. А. Человек толпы* / пер. В. Рогова // Э. А. По. Соч. В 2 т. Т. 1. СПб.: Санкт-Петербург Оркестр, 1995. С. 571.

³⁷ Там же. С. 286.

назвать духом современности, ибо нет слова, которое лучше выразило бы нашу мысль...³⁸

Вальтер Беньямин поместил парижского фланера где-то между зевакой на берлинском перекрестке и лондонским человеком толпы. Беньямин отмечает:

Есть прохожие, протискивающиеся сквозь толпу, но есть и фланер, которому необходимо пространство, который не хочет терять своего частного характера.³⁹

Беньямин, как и По, полагал, что в человеке толпы «беспечность уступила место маниакальной одержимости»⁴⁰. С другой стороны, фланер, праздный джентльмен, принадлежа толпе, отделял себя от нее. Подобно ему, и пытливый современный городской наблюдатель, посетитель «музея вне себя», свободно переключается с одной роли на другую. Он или она одновременно может быть «из толпы» и, как фланер, от нее обособляться.

«Музей вне себя» желает одного: чтобы каждый посетитель поддался любопытству, этой «непреодолимой страсти», описанной Бодлером. В 1879 году Эдгар Дега начал работать над серией рисунков и гравюр, на которых он изобразил свою коллегу, американскую художницу Мэри Кассат, и ее сестру в Лувре⁴¹. Двадцатью годами ранее он был копиистом в музее, что, возможно, и зародило в нем интерес к «смотрению» как пластическому сюжету. На рисунках самой Мэри Кассат она изображена со спины, так что зритель как бы заглядывает ей через плечо. У Дега она облачена в черное платье и опирается на зонтик – он воспроизводит этот силуэт в каждой из своих композиций, перемещая его, словно манекен, из зала в зал. На рисунке *В Лувре: Мэри Кассат в Этрусской галерее* внимание ее сестры Лидии отвлечено от путеводителя, который она держит в руках, и приковано к Мэри или к чему-то за ней. Лица двух полулежащих в витрине усопших этрусков обращены за пределы картины. Лидия, скорее, немного смущена, тогда как Мэри как будто поглощена процессом смотрения. Таким образом, зритель картины вовлечен в множественный акт смотрения, в котором участвуют Дега, Мэри Кассат, Лидия Кассат и этрусские фигуры. Есть соблазн описать это как «просто смотрение», однако смотрение – это способ постижения музея и его предметов. Здесь перед нами смотрение особого рода – одновременно всматривание во что-то и сквозь что-то. Есть к тому же еще и отражение: отражение в стекле и отражение, порожденное отношениями между предметами и их контекстом. Для того чтобы извлечь нечто большее из этого восприятия, необходимо совершить своего рода прыжок в воображении, как это бывает, когда, подобно бодлеровскому человеку толпы, вглядываешься сквозь витрину.

Несмотря на то, что в историческом и социальном плане фланер – это белый мужчина, принадлежащий верхнему слою среднего класса XIX века, он всё еще символическая фигура модерна⁴². В то же самое время наличие досуга и стремление к нему стало чем-то тривиальным для любого работающего человека. Музеи часто преследуют образовательные цели, и эти их устремления подпитываются потребностью общественных институций определять цели, которые оправдывают выделение средств. Однако «использование» музеев по-прежнему лежит в основном в широкой сфере досуга. Со строгостью организованного посещения соперничает случайный процесс зрительского потребления, в который вовлекаются индивид и маленькая

³⁸ Там же. С. 289.

³⁹ Беньямин В. Бодлер / пер. С. Ромашко. М.: Ад Маргинем пресс, 2015. С. 141.

⁴⁰ Там же.

⁴¹ Это позволяет вести разговор о фигуре фланерши. О различных дискуссиях на эту тему см.: *Tester K., ed. The Flâneur*. London; New York: Routledge, 1994.

⁴² См., например, воспоминания о Париже Эдмунда Уайта: *White E. The Flâneur. A Stroll Through the Paradoxes of Paris*. London: Bloomsbury, 2001.

группа. Это создает, по словам Питера Кэмпбелла, «неразрешенный нарратив»⁴³ Когда толковать музей берется любитель кошек или оккультист, нарратив может из неразрешенного стать девиантным: превратным истолкованием самой природы музея. Зритель неизбежно создает собственные связи, выстраивает цепь отношений и ставит ряд вопросов, свойственных только этому индивиду.

Вальтер Беньямин и пассажи

Представление о посетителе музея как о фланере рассмотрено Пьером Миссак в подробном исследовании проекта Вальтера Беньямина *Пассажи*⁴⁴ Он расширяет идею пассажи, включая в него стеклянную архитектуру и атриум. Называя фланера в данном случае «любителем искусства», Миссак пишет:

...он довольствуется мимолетным посещением некоторых залов, быстро фланируя с тем, чтобы посмотреть на новые или отреставрированные произведения. Очень скоро он оказывается в атриуме, который отличает не только большая площадь, но и всевозможные приспособления, никак не связанные с выставленными экспонатами⁴⁵.

Тем самым, предполагает Миссак, введенное Беньямином понятие пассажа как «коллективного дома грез» расширяется, включая в себя музей. И не только музей, но и предметы, их отношения друг с другом, а также их отношения со своим окружением неразрывно связаны с этим утверждением.

В своей книге Вальтер Беньямин усматривает ряд связей между пространствами Парижа XIX века, произведениями Бодлера, идеей коллекционирования и хаотичным городом, в котором сюрреалистам довелось жить в 1920-е годы. Сам Беньямин собирал книги и описал это в знаменитом эссе *Я распаковываю свою библиотеку*⁴⁶. Есть еще работы, где он писал о других коллекционерах⁴⁷, а одну из радиопередач для детей посвятил собиранию марок. Но самым амбициозным проектом на поприще коллекционирования стали его *Пассажи*. Похоже, нет единого мнения о том, каким представлял себе Беньямин этот проект в окончательной форме. Была ли это книга или исследовательский материал для книги? Был ли это в самом деле некий *objet de luxe*⁴⁸, сотворенный под влиянием сюрреализма? Сегодня он существует в виде книги (на немецком языке с 1982 года, на английском – с 1999-го), в которой представлены тексты разных авторов, собранные и классифицированные коллекционером Беньямином. В то же время в ней описывается множество вещей: город, руины, панорама и музей.

Метод этого проекта: литературный монтаж. Мне не нужно ничего *говорить*. Только показывать. Я не присвою никаких ценностей, не выдам за свои гениальные формулировки. Но отрепье, мусор – их я не стану инвентаризировать, а просто позволю им занять подобающее место единственно возможным способом – задействовав их.⁴⁹

⁴³ Campbell P. At the Imperial War Museum // London Review of Books. Vol. 24. No. 1. 3 January 2002.

⁴⁴ См.: Missac P. Walter Benjamin's Passages / trans. by S. Weber NicholSEN. Cambridge, Mass.: MIT Press, 1995.

⁴⁵ Ibid. P. 194.

⁴⁶ См.: Беньямин В. Я распаковываю свою библиотеку / пер. Н. Бакши // В. Беньямин. Маски времени. Эссе о культуре и литературе / сост., примеч. и предисл. А. Белобратова. СПб.: Симпозиум, 2004.

⁴⁷ См.: Беньямин В. Эдуард Фукс, коллекционер и историк / пер. С. Ромашко // В. Беньямин. О коллекционерах и коллекционировании. М.: ЦЭМ; V-A-C press, 2018.

⁴⁸ Предмет роскоши (франц.).

⁴⁹ Benjamin W. The Arcades Project. P. 460.

Если собрание, коим являются *Пассажи*, есть разновидность музея, то Беньямин предлагает нам музей без этикеток и объяснений: музей, в котором куратору вновь отводится роль хранителя, а не толкователя.

К теме города Беньямин в своих работах возвращался постоянно. Берлин для него был местом воспоминаний о детстве, Марсель он познавал, находясь под воздействием гашиша, Москва стала для него ареной преследования Аси Лацис, а переписка с Лацис превратила Неаполь в место безумия:

Такая же пористая, как и этот камень, здесь архитектура. Строение и действие переходят друг в друга во дворах, галереях и на лестницах. Во всем ощущается пространство для маневра, обещающее стать ареной новых, невиданных событий.⁵⁰

В Неаполе Беньямин словно видит бессознательную сторону Парижа:

...едва можно понять, где еще продолжается строительство, а где уже пошел процесс постепенного разрушения. <...> Пористая податливость сочетается не только с беспечностью южного ремесленника, но и – прежде всего – со страстью к импровизации. Простор и возможность для импровизации должны оставаться в любом случае. Здания превращаются в сцену народного театра.⁵¹

Это ретроспективная, собирательная мечта Беньямина о Париже:

Построить город топографически – десятикратно и стократно – из его аркад и подворотен, кладбищ и борделей, вокзалов <...> точно так же, как раньше его определяли церкви и рынки. И чем таинственнее фигуры города, тем глубже они в нем укоренены: убийства и мятежи, кровоточащие наросты на сети улиц, притоны любви и пожары.⁵²

Здесь, в этих «притонах любви» и этих «пожарах», проявляется связь с сюрреалистами. Их воображаемый город лежал прямо под поверхностью и после истории зримого. Сюрреалистические произведения помогли Беньямину увидеть Париж в этом ракурсе, как место ассоциаций, которые не вмещаются в закрытые описания Бедекера и османизацию моделей улиц. Сюрреалистическое прочтение Парижа создавало пористый город, город грез.

В центре же вещного мира помещается предмет их наивысших мечтаний: город Париж собственной персоной. И лишь бунт в состоянии до конца открыть его сюрреалистический лик.⁵³

Если эту возможность и мог выразить какой-то образ, то это были пассажи – разрывы в городской ткани, пространства, которые открывали путь бунтарскому театру городской жизни. Если бульвары предназначались для контроля и зрелищ, то аркады допускали возможность разорвать ткань, становясь местами, где можно было бродить, прорезая городские кварталы, эти рукотворные пещеры и городские лабиринты. «Дада был отцом сюрреализма, а пассаж – матерью»⁵⁴. Особой аркадой, которую обнаружили сюрреалисты, был пассаж Оперы – «мать» движения.

⁵⁰ Беньямин В. Неаполь // В. Беньямин. Девять работ / пер. С. Ромашко. М.: Рипол-Классик, 2019. С. 42.

⁵¹ Там же. С. 44.

⁵² Benjamin W. The Arcades Project. P. 83.

⁵³ Беньямин В. Сюрреализм: последняя моментальная фотография европейской интеллигенции / пер. Е. Крепак // В. Беньямин. Маски времени. Эссе о культуре и литературе / сост., примеч. и предисл. А. Белобратова. СПб.: Симпозиум, 2004. С. 270.

⁵⁴ Benjamin W. The Arcades Project. P. 82.



Илл. 5. Пассаж Оперы

Арагон и Бретон. Пассаж как музей

Пассаж Оперы был снесен в 1929 году для того, чтобы расширить бульвар Осман – это увенчало последние городские усовершенствования Парижа. В этой аркаде располагалось кафе «Серта», любимое место встреч дадаистов и тех, кто в конце концов порвал с ними под влиянием Андре Бретона. Среди них был и другой вдохновитель раннего сюрреализма – Луи Арагон, который подробно описал внутреннее убранство пассажа в своей книге *Парижский крестьянин* (1926). Это произведение, охарактеризованное автором как «современная мифология», разделено на две части, где в первой речь шла о пассаже Оперы, а во второй – о парке XIX века Бют-Шомон. Для Арагона и сюрреалистов эти места имели особое значение. Часть, посвященная парку, представляет его топографию и ассоциации, связывающие разные его свойства с человеческими поступками (например, флиртом и самоубийством). Первая – и большая – часть, в которой Арагон описывает пассаж, сложнее. Представленная здесь «топография» доведена до крайности. Арагон отмечает детали вывесок и точное расположение помещений и дверных проемов. Он не только описывает напитки, предлагаемые в кафе «Серта», но и приводит прейскурант. Очарованность деталями этого места указывает на заботу об их сохранности. Упор делается на окна пассажа и на акте смотрения, а иной раз подглядывания:

...книжный магазин «Рей», на стеллажах которого разложены журналы, бульварные романы и научные издания. Это одно из четырех-пяти мест в Париже, где можно на досуге полистать журналы, на них не тратясь. Вот почему среди завсегдатаев обыкновенно есть несколько молодых людей, деловито читающих журналы и осторожно заглядывающих в неразрезанные страницы, и те, кому это иллюзорное занятие служит ширмой, из-за которой они могли наблюдать за приходящими и уходящими посетителями пассажа <...>. Один-единственный кассир обозревает книжные полки со своего места в застекленной кабинке, забранной спереди решеткой, через которую он принимает оплату.⁵⁵

Затем Арагон описывает консьержа, который обретается в другой точке пассажа, в стеклянной камерке у подножия лестницы, ведущей в меблированные комнаты: «...он наблюдает за мелькающими мимо юбками и брюками, которые взлетают вверх, спеша на любовные свидания»⁵⁶. Арагон всматривается в витрины торговца шампанским и магазина бандажей и по ходу замечает:

Прямо напротив портного и парикмахера – витрина ресторана «Арригони», где почетное место занимает пестрая картина памятного банкета в окружении обвитых соломой бутылок итальянского вина с длинными горлышками <...>.⁵⁷

Этот интерес к подробному описанию перекликается с фотографиями, сделанными Эженом Атже между 1909 и 1915 годами для его *Семи альбомов*, где педантично, даже с толикой одержимости запечатлены те фрагменты городской ткани Парижа, что прежде оставались безвестными. Один из его альбомов *Профессия, лавки и витрины Парижа*

⁵⁵ Aragon L. Paris Peasant / trans. by S. Watson Taylor. London: Jonathan Cape, 1971. P. 33.

⁵⁶ Ibid. P. 34.

⁵⁷ Ibid. P. 63.

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.