

Беззубова О.В.

ЭКСПОЗИЦИЯ КАК ПРОСТРАНСТВО ПРОИЗВОДСТВА АФФЕКТА

Беззубова, Ольга Владимировна — к. филос. н., доцент, Россия, Санкт-Петербургский горный университет, Санкт-Петербург, bezzubova_olga@mail.ru.

На примере Еврейского музея в Берлине в статье рассматривается изменение функции музейного пространства, произошедшее в конце XX века. В соответствии с тенденциями, теоретически осмысляемыми, в частности, в рамках так называемой «новой музеологии», музейное пространство все чаще приобретает самостоятельное значение, при этом акцент переносится на эмоциональную составляющую восприятия. Обращение к эмоциональному опыту зрителя знаменует отход от дидактической модели музея, ориентированной в первую очередь на трансляцию научного знания. Кроме того, различные приемы, направленные на то, чтобы вызвать у зрителя интенсивное переживание часто используются тогда, когда речь идет о трагических событиях прошлого. Это позволяет соотнести новые функции музейного пространства с проблемой исторической памяти и ее трансляции в современном обществе. Традиционные экспозиционные средства далеко не всегда способны полноценно репрезентировать прошлое, тем более в тех случаях, когда прошлое трактуется как принципиально «непредставимое». Поиск новых подходов становится важной задачей в этих условиях. В предлагаемой статье рассматривается также ряд теоретических положений новой музеологии, позволяющих дать интерпретацию происходящим изменениям и наметить ряд дискуссионных вопросов.

Ключевые слова: музей, музейное пространство, аффект, история, память, экспозиция.

EXHIBITION AS A SPACE OF PRODUCING AFFECT

Bezzubova, Olga Vladimirovna — Candidate of Science in Philosophy, Associate Professor, Russia, Saint-Petersburg Mining University, Saint-Petersburg, bezzubova_olga@mail.ru.

Taking as an example the Jewish Museum in Berlin the article considers the transformation of the museum space function, which has taken place in the late twentieth century. According to the tendencies conceptualized by the so called “new museology” the museum space increasingly becomes independent value along with the emphasis putted to the emotional component of perceiving. Appeal to the visitor’s emotional experience signifies the rupture with the didactic model of museum, which was mainly oriented on the translation of scientific knowledge. Also, various methods enabling to cause visitors intense feeling are often used in the case concerning the tragic moments of the past. That makes possible to correspond the new function of the museum space with the problem of historical memory and its translation in the contemporary society. The traditional means of exposition are not always capable to represent the past adequately, especially in the cases which are understood as unrepresentable. The search for new ways becomes an important task under such condition. This article considers a number of theoretical statements in new museology, which enables to explain the proceeding changes and to point out some discussion issues.

Key words: museum, museum space, affect, history, memory, exhibition.

Теория и практика музейного дела претерпевают значительные изменения во второй половине XX в. Появление новых подходов, делающих акцент на проблеме коммуникации и диалога, отказ от авторитарно-дидактической позиции, ориентация на нужды и интересы посетителя, без сомнения, представляют собой важные достижения. В то же время, новые подходы и практические приемы не лишены внутренних противоречий, многие из которых еще только нуждаются в осмыслении. Стремление музеев не только отражать исторические события (в том числе и события истории XX в.), но и активно участвовать в жизни общества, быть вовлеченными в актуальные дискуссии, также порождает новые вопросы, ответы на которые еще только предстоит дать. В предлагаемой статье предпринимается попытка рассмотрения трансформации роли музейного пространства на примере Еврейского музея в Берлине, являющегося не только передовым современным музеем, но и выдающимся памятником архитектуры деконструктивизма. При этом в центре внимания будет воздействие, оказываемое на посетителя архитектурным пространством, а также вопрос о соотношении данного пространства с общей концепцией Еврейского музея с одной стороны, и с теоретическими достижениями современной музеологии с другой. Мы ставим своей целью показать, что предложенное архитектором Д. Либескиндом решение эффективно выполняет задачу выражения тех смыслов, которые по различным причинам не могут быть транслированы традиционными музейными средствами, в том числе и современными, но в то же время не устраняет конфликта между рациональным осмыслением прошлого и его травматическим характером.

В сентябре 2001 г. в Берлине был открыт комплекс нового Еврейского музея. Это событие стало значимым не только в музейном мире, но и в истории современной архитектуры, поскольку проект реконструкции был разработан и осуществлен бюро Д. Либескинда — одного из наиболее интересных современных архитекторов. Практика привлечения крупнейших архитекторов к проектированию музейных пространств не нова (достаточно упомянуть проекты Ф. Гери, Н. Фостера, П. Айзенмана, Р. Колхаса и др.). Сегодня любой более или менее значимый архитектор, как правило, имеет в своем портфолио один, а то и несколько, музейных проектов. Тем не менее, проект Либескинда оказывается не совсем обычным даже на этом фоне, и не только благодаря оригинальному архитектурному решению в духе деконструктивизма. Внимания в контексте проблемы, которую мы предполагаем здесь рассмотреть, заслуживает то, что в проекте Либескинда переосмыляется само музейное пространство.

Созданию Еврейского музея в Берлине предшествовала длительная общественная дискуссия¹. Очевидно, что любое упоминание об истории евреев в Германии неизбежно ассоциируется с историей Холокоста, и данная тема является по-прежнему болезненной для немецкого общества. Впервые вопрос о создании такого музея был поставлен еще в 1970-е гг., однако окончательное решение о строительстве музея в Берлине было принято лишь в 1988 г. Принципиально важным моментом при разработке концепции музея стало решение о том, что Еврейский музей не должен становиться еще одним музеем Холокоста, а должен отражать сложную историю отношений евреев и немцев на территории современной Германии.

В соответствии с принятой концепцией при создании экспозиции акцент был сделан на разнообразии еврейской культуры, а также противоречивой, но, в то же время, не только трагической, истории евреев в Германии. «Мы желали бы видеть жизнерадостных

¹ Подробнее см.: *Супрыгина Г.Г.* Еврейский музей в Берлине // Вестник Томского государственного университета. История. 2008. № 2 (3). С. 69–84.

посетителей», заявляли представители директората музея². Обширная постоянная экспозиция, временные выставки и специальные мероприятия, проводимые музеем, охватывают различные исторические этапы и стремятся представить как можно более полную картину еврейской культуры, религиозной жизни и повседневности. Специалисты музея активно используют новейшие методики (включая интерактивные и медиа-технологии) с тем, чтобы сделать музей интересным для представителей различных возрастных и социальных групп. Тем не менее, реакция общественности на принципы формирования экспозиции была неоднозначной. Характерно, что упреки в адрес нового музея были связаны не столько с тем, что и как было продемонстрировано в существующей экспозиции, сколько с тем, что в экспозицию не вошло. Например, высказывалось недоумение, почему в музее не представлен ряд значимых для истории фигур (Карл Маркс, Роза Люксембург, Гершом Шолем). И, главное, подвергалось критике недостаточное освещение в рамках экспозиции истории Холокоста³.

Сегодня официальный сайт музея содержит специальный раздел, озаглавленный «То, что мы вам не покажем»⁴. Очевидно, что появление подобного раздела на официальном сайте указывает на то, что современный музей существует в радикально новой ситуации, предполагающей необходимость публичного пояснения оснований принимаемых решений. В более широком контексте можно говорить о произошедшем в последнее время радикальном пересмотре ряда принципов музейной работы. К таким переменам можно отнести также отказ от претензий на объективность, уравнивающую интересы всех заинтересованных сторон перед лицом научной истины и переориентацию музея на выражение особого взгляда, формирующегося как репрезентация интересов особой социальной группы — сообщества (community).

Несмотря на то, что перечень не подлежащего показу включает в себя всего лишь девять конкретных примеров, иллюстрирующих политику и этические принципы музея, он достаточно показателен. Так, ряд примеров носит вполне прагматический характер. Из-за необходимости соблюдать авторские права не всегда могут быть продемонстрированы в музее художественные фильмы или их фрагменты⁵, поскольку необходимость приобретать права привела бы к перерасходу бюджета. Некоторые объекты (текстиль)⁶ не могут быть представлены в постоянной экспозиции, так как они подвержены опасности разрушения под влиянием дневного света. По соображениям удобства и безопасности посетители не допускаются в хранилище⁷.

Другим основанием для отказа от экспонирования могут быть этические мотивы. Так, соблюдения особых этических и юридических норм требует экспонирование личных документов из архива и фотографий⁸. Особую осторожность следует проявлять при

² Там же. С. 76.

³ Там же.

⁴ «What we won't show you»: http://www.jmberlin.de/osk/wwnz/wwnz_EN.php (ссылка последний раз проверялась 8.05.2017).

⁵ «Mel Gibson's The Passion of the Christ»: <http://www.jmberlin.de/osk/wwnz/filme/en/film-5/film.php> (ссылка последний раз проверялась 8.05.2017).

⁶ «Fromet Mendelssohn's Torah Curtain»: <http://www.jmberlin.de/osk/wwnz/filme/en/film-8/film.php> (ссылка последний раз проверялась 8.05.2017).

⁷ «Our Depot»: <http://www.jmberlin.de/osk/wwnz/filme/en/film-6/film.php> (ссылка последний раз проверялась 8.05.2017).

⁸ «Photo Blow-Ups»: <http://www.jmberlin.de/osk/wwnz/filme/en/film-1/film.php> (ссылка последний раз проверялась 8.05.2017); «Dr. Hirschberg's Medical Files»: <http://www.jmberlin.de/osk/wwnz/filme/en/film-4/film.php> (ссылка последний раз проверялась 8.05.2017).

демонстрации предметов религиозного культа⁹. Отказ от демонстрации и включения в коллекцию «антисемитских объектов»¹⁰, помимо опасения оскорбить чувства посетителей (в том случае, когда такие предметы все-таки оказываются в тематической экспозиции, их выставляют в закрытых шкафах с выдвигаемыми ящиками), объясняется также тем, что музей имеет своей целью выражение еврейского взгляда на историю, не имеющего ничего общего с антисемитизмом.

Отдельный интерес представляет комментарий, посвященный проблеме Холокоста. Согласно позиции, озвученной руководителем медиа-департамента М. Венцель¹¹, Холокост непредставим по своей сути, и именно поэтому данная тема в музее раскрывается, в первую очередь, с помощью художественных средств, таких как инсталляции Виа Левандовски и Арнолда Дрейблатта.

Именно эта идея непредставимого была положена в основу архитектурной концепции музея Д. Либескиндом. Выбранный из более чем двухсот пятидесяти представленных на конкурс работ, проект Либескинда под названием «Between the Lines» (Между строк)¹² предполагал, помимо реконструкции предоставленного городскими властями исторического здания (1735 г.)¹³, постройку нового корпуса¹⁴. В комментарии к проекту, опубликованном в 1990 г. в архитектурном журнале «Assemblage»¹⁵, Либескинд говорит о новом здании как о пространстве, где «невидимое, пустота, может стать очевидным»¹⁶.

Огромная зигзагообразная в плане конструкция с фасадом, облицованным цинковыми панелями и асимметричными окнами, не позволяющими судить о внутренней структуре здания, не имеет отдельного входа. Попасты в новый корпус можно только по подземному переходу из исторической части комплекса, таким образом, оказавшись внутри, посетитель дезориентируется относительно соотношения внутреннего и внешнего пространств. Ощущение дезориентации усиливается благодаря использованию многочисленных приемов, таких как наклонные полы, переходы и лестницы, ведущие в тупики, отсутствие окон и запутанная планировка помещений: «Фрагментация и дробление отмечают связность ансамбля, поскольку он остается незамкнутым для того, чтобы стать доступным, функционально и интеллектуально»¹⁷.

Ключевым структурным элементом, объединяющим все здание в единое целое, являются ориентированные вдоль центральной линии «пустоты» («voids») — своего рода световые колодцы во всю высоту здания. В одной из таких пустот расположена инсталляция

⁹ «Ceremonial Practice»: <http://www.jmberlin.de/osk/wnnz/filme/en/film-9/film.php> (ссылка последний раз проверялась 8.05.2017).

¹⁰ «Collections of Anti-Semitic Objects»: <http://www.jmberlin.de/osk/wnnz/filme/en/film-3/film.php> (ссылка последний раз проверялась 8.05.2017).

¹¹ «The Unrepresentability of Holocaust»: <http://www.jmberlin.de/osk/wnnz/filme/en/film-7/film.php> (ссылка последний раз проверялась 8.05.2017).

¹² Информация о проекте на официальном сайте Studio Libeskind: <http://libeskind.com/work/jewish-museum-berlin/> (ссылка последний раз проверялась 8.05.2017).

¹³ Информация о старом здании на официальном сайте музея: <http://www.jmberlin.de/main/EN/04-About-The-Museum/01-Architecture/02-old-building.php> (ссылка последний раз проверялась 8.05.2017).

¹⁴ Информация о новом здании на официальном сайте музея: <http://www.jmberlin.de/main/EN/04-About-The-Museum/01-Architecture/01-libeskind-Building.php> (ссылка последний раз проверялась 8.05.2017).

¹⁵ *Libeskind D. Between the Lines: Extension to the Berlin Museum, with the Jewish Museum // Assemblage. 1990. № 12. P. 18–57.*

¹⁶ *Ibid. P. 48.*

¹⁷ *Ibid. P. 49.*

израильского художника Менаше Кандишмана «Шалехет» («Опавшие листья») — бетонный пол усыпан металлическими дисками со схематичными изображениями искаженных страданием человеческих лиц. Посетители могут передвигаться по поверхности, при этом раздается металлический звон¹⁸.

Внутренняя структура задания организована в виде сложной системы переходов, разделенных на три маршрута — «оси», символизирующие различные исторические пути немецких евреев:

«Стандартные выставочные залы и традиционные публичные пространства были разбиты и рассеяны вдоль бесчисленного множества сложных траекторий под и над землей. Эти траектории последовательно и систематически трансформируются в том, что касается формы, функции и значения. Взаимодействие линейных структур создает неправильную и решительно подчеркнутую серию смещений, которые создают условие для того, чтобы зритель активно исследовал экспозицию, и одновременно устанавливают дистанцию между ними. Эти траектории могут быть организованы как горизонтально (на плане), так и вертикально (в разрезе) или быть комбинацией того и другого»¹⁹.

«Ось непрерывности» отражает преемственность истории евреев современной Германии и ведет в выставочное пространство. «Ось эмиграции» через подземный переход ведет в «Сад изгнания» — еще один символический элемент проекта Либескинда. Расположенная ниже уровня земли наклонная площадка, плотно заполненная бетонными стенами, наверху каждой из которых посажено дерево, символизирует чувства утраты и надежды. Третья ось — «Ось Холокоста» — ведет в тупик, заканчивающийся «Башней Холокоста» — узким темным пространством, освещенным лучом света, проникающим через срезанный угол на самом верху:

«Абсолютное событие истории, Холокост, с его концентрационными лагерями и аннигиляцией — испелением осмысленного развития для Берлина и человечества — раскалывает это место и в то же время преподносит ему дар, который не может быть принесен архитектурой: сохранность жертвы и приношения: страж или ночной дозор при отсутствующем и будущем смысле»²⁰.

Строительство нового корпуса музея было завершено в 1999 г. и тогда же здание было открыто для осмотра, став достопримечательностью Берлина. До официального открытия музея и завершения формирования постоянной экспозиции его посетили около 400 тысяч человек²¹, к 2006 г. — 3 713 540 чел.²², к 2012 г. — 8 165 274 чел.²³ Количество посетителей в 2012 г. — 719 413 чел.²⁴ Ведущие архитектурные журналы и архитектурные критики посвятили многочисленные очерки проекту Либескинда, тогда как для самого архитектора реализация проекта Еврейского музея стала первым по-настоящему крупным успехом, позволившим ему войти в число ведущих архитекторов мира.

¹⁸ Видеохостинг «YouTube» содержит достаточно большое количество пользовательских видеозаписей, фиксирующих опыт нахождения в данном пространстве. См., напр.: <https://www.youtube.com/watch?v=Vfhg4xL9cmk> (ссылка последний раз проверялась 8.05.2017).

¹⁹ *Libeskind D. Between the Lines. P. 50.*

²⁰ *Ibid. P. 49.*

²¹ *Супрыгина Г.Г. Еврейский музей в Берлине. С. 82.*

²² *Biennial Report 2005–2006, p. 34. http://www.jmberlin.de/main/EN/Pdfs-en/About-the-Museum/Annual-Reports/Jahresbericht_EN_2005–06.pdf (ссылка последний раз проверялась 8.05.2017).*

²³ *Biennial Report 2011–2012, p. 22. http://www.jmberlin.de/main/EN/Pdfs-en/About-the-Museum/Annual-Reports/Biennial-Report_2011–2012.pdf (ссылка последний раз проверялась 8.05.2017).*

²⁴ *Ibid.*

Интерес к музею со стороны публики, в том числе, молодежи, которая, согласно статистическим отчетам составляет большую часть посетителей, не в последнюю очередь связан с его архитектурным решением. Об этом же говорят и многочисленные пользовательские материалы в Интернете. На примере такого архитектурного решения мы можем говорить о произошедшем переосмыслении музейного пространства, когда оно не только приобретает смысловую связь с экспозицией (в этом направлении музейная архитектура развивалась на протяжении всего XX в.), но становится самодостаточным. На наш взгляд, это становится возможным тогда, когда переосмыслиется и сама функция музея. Вместо того чтобы быть местом трансляции знания, музей превращается в пространство стимуляции переживания, производства аффекта, как единственной возможности выразить невыразимое, в данном случае — травматический опыт истории.

Отмеченные изменения оказываются в центре внимания так называемой «новой музеологии». Как отмечает австралийская исследовательница Дж. Харрис²⁵, «новая музеология» как направление, сформировавшееся в англоязычной теории музея, ставит своей целью переосмысление значения музейного предмета и поиск путей трансформации феномена «музеефикации», традиционно ассоциирующегося с изъятием вещи из контекста и «умерщвлением» смысла. Одно из возможных направлений такой трансформации, нацеленной на установление связи музея с современной жизнью, выражено в том, что музей превращается в пространство, дающее людям возможность отразиться на собственном жизненном опыте, в том числе травматическом, и достичь переживания социального единства, осознания себя как части сообщества, к которому и обращается музей. По мнению Д. Харрис, «новый тип музея — это феномен, выводящий на первый план связь с современными людьми и актуальными политическими проблемами, вместо бесстрастных раздумий над давно ушедшим прошлым»²⁶. Публика больше не воспринимается как пассивный реципиент знаний и смыслов, но приглашается к диалогу (с музейными работниками, предметами, друг с другом). Целью музейной экспозиции, таким образом, становится получение, в том числе, и эмоционального отклика, стимуляция переживаний зрителя. Как отмечает Дж. Харрис, «музей стал местом, где можно испытать эмоции»²⁷. Однако, такая трансформация требует коренной перестройки принципов музейной работы. В частности, новый подход существенно снижает значение музейного предмета, в ряде случаев музеи могут обходиться вообще без подлинников, используя копии, фотографии и медиа-изображения. В итоге, становится возможен музей без предметов, «выставка идей», не нуждающихся в вербализации²⁸.

Реализация проекта Еврейского музея в Берлине, на наш взгляд, является прекрасной иллюстрацией практики «новой музеологии». В то же время, нельзя не отметить и порождаемые новым подходом очевидные противоречия, к каковым можно отнести, в частности, то, что музейное пространство в данном случае начинает доминировать над музейной экспозицией.

Перспективным для анализа музея как пространства производства аффекта может стать также распространенное в западной теории культуры и музеологии противопоставление истории и памяти, восходящее к социологической концепции Э. Дюркгейма и его последователей, в частности, М. Хальбвакса. Э. Дюркгейм рассматривал коллективные

²⁵ Харрис Д. «Наша печаль, наше хрупкое мужество»: музеефикация и новая музеология // Вопросы музеологии. 2011. № 1 (3). С. 31–41.

²⁶ Там же. С. 31.

²⁷ Там же. С. 41.

²⁸ Там же. С. 38.

воспоминания, реализуемые, в частности, в совместных ритуалах, в качестве важнейшего механизма создания и поддержания единства сообщества²⁹. М. Хальбвакс, в свою очередь³⁰, пытается осмыслить социальное единство и преемственность поколений через понятие коллективной памяти, противопоставляемое понятию истории. Одновременно он отмечает преобразующую природу памяти и ее важную эмоциональную составляющую. В момент воспоминания всегда имеет место «двусторонний обмен», при котором реконструируемые образы прошлого наполняются переживаниями текущего момента. Границы коллективной памяти могут быть различны. Это может быть небольшая группа, например, семья, или же большое сообщество, такое как социальный класс или нация. С национальной памятью Хальбвакс соотносит понятие истории, исторической памяти, различая историю «выученную» и историю «прожитую», что позволяет переосмыслить сущность исторической памяти, ее роль в осознании принадлежности к группе.

В современной музеологии влияние идей Э. Дюркгейма и М. Хальбвакса прослеживается, в частности, в работах Г. Каванах³¹. Сопоставляя понятия истории и памяти на примере музея, британская исследовательница отмечает, что музей не является пространством, в котором история репрезентируется. Это пространство, в котором история производится, причем в случае с институционализированными практиками (музеи, мемориальные комплексы, городское пространство как система маркированных локусов, каким оно может быть представлено, например, в путеводителях, образовательных телепередачах, организованных экскурсиях и т.п.) такое производство предполагает встречу индивидуальных образов истории (histories) с официальным дискурсом (history).

Разрабатывая концепцию «истории—памяти», Г. Каванах опирается, среди прочих источников, на модель, предложенную Ш. Эннисом³², выделяющую три типа символического пространства: когнитивное, предполагающее получение информации, реализацию образовательной функции, прагматическое, предполагающее участие субъекта в различных социальных практиках и пространство мечты (dream space, в русском переводе—пространство подсознания), пробуждающее у зрителя внерациональные переживания. При этом Г. Каванах интерпретирует историю как акт самосознания, противопоставляя ее бессознательной (instinctual) памяти (memory).

Проблема соотношения сознательного и бессознательного, телесного, в контексте интересующей нас темы затрагивается также в статье упоминавшейся выше Дж. Харрис³³. Автор рассматривает новые приемы музейной работы, опираясь при этом на понятие аффекта. Отметим, что понимание аффекта у Харрис не вполне совпадает с тем смыслом, который придается данному понятию в настоящей статье³⁴. Согласно Харрис,

²⁹ Durkheim É. Les formes élémentaires de la vie religieuse. Le système totémique en Australie. Paris, 1968.

³⁰ Halbwachs M. La mémoire collective. Paris, 1950.

³¹ Kavanagh G. Making Histories, Making Memories // Making Histories in Museums. Ed. by G. Kavanagh. Leicester, 1999. P. 1–14.

³² Annis S. The museum as starting ground for symbolic action // Museum. 1986. № 151. P. 168–171; Ш. Эннис. Музей—арена символической деятельности // Museum. 1986. № 151. С. 32–35.

³³ Harris J. Turning to the Visitor's Body: Affective Exhibition and the Limits of Representation // 34th ICOFOM Annual Symposium: Empowering the Visitor: Process, Progress, Protest, Nov 1–3, 2012, Tunis. Tunis, 2012. P. 199–210.

³⁴ Отметим также, что публикация Дж. Харрис стала известна автору данной статьи только в ходе работы над текстом. Таким образом, гипотеза о возможности интерпретации изменений в практике современной музейной работы в терминах аффективного была выдвинута независимо, что, как нам кажется, свидетельствует о перспективности такого подхода.

аффект — это телесный опыт, характеризующийся высокой интенсивностью, которым мы обладаем, до того, как его осознаем³⁵. В этом отличие аффекта от эмоции, которая рассматривается как состояние, возникающее благодаря последующей интерпретации аффекта, его осмыслению³⁶. Предлагаемое нами понимание аффекта не предполагает акцентирования его телесной природы. В большей степени для нас имеет значение его интенсивность и событийный характер. Немаловажно, что Дж. Харрис также приводит в качестве одного из примеров аффективного воздействия на посетителя экспозицию Еврейского музея в Берлине. Однако для нее Еврейский музей является, скорее, неоднозначным примером, поскольку его пространство перегружено символами, нуждающимися в сложной интеллектуальной интерпретации, тем самым, словно бы умаляя значимость телесного опыта посетителей³⁷. Нам представляется, что именно символический характер пространства Еврейского музея и делает его столь интересным предметом для осмысления, поскольку аффект в том понимании, которое мы ему придаем, производится через воздействие символического.

Отметим также, что еще одной важной особенностью Еврейского музея является то, что самостоятельную роль в нем играет архитектура, само музейное здание. Аффективное воздействие достигается не за счет приемов организации экспозиции, а задается архитектурной самой здания. Причем, в отличие от многих, в том числе ставших классическими, примеров взаимодействия архитектурного пространства и экспозиции (например, Музея Соломона Гугенхайма в Нью-Йорке), в случае с проектом Либескинда мы можем говорить о противоречии между ними. В то время как экспозиция создает вполне традиционный нарратив, музейное пространство архитектурными средствами стремится выразить, то, что не может быть высказано. Именно в этом поле можно обнаружить еще одно противоречие. Проблема связана с травматической сущностью исторического опыта, интерпретируемого как непредставимое (опыт Холокоста, в данном случае). Таким образом, аффективная составляющая вступает в конфликт с рациональным осмыслением, отсылая нас к сложной проблеме памяти в современной культуре³⁸. Новые принципы музейной работы, ориентированные на диалог с посетителем и обращение к его индивидуальному опыту, несомненно являются позитивным сдвигом. В то же время, аффективный опыт, на наш взгляд, нуждается в рационализации, поскольку обращение к памяти может быть не только основой для понимания, но и причиной для новых противоречий. Существование в обществе разных образов прошлого необходимо, но необходимы также и общие основания для обсуждения болезненных тем, формирующие пространство для дискуссии. Интерпретация травматического опыта в качестве непредставимого делает невозможным построение нарратива (в том числе и традиционными музейными средствами), вытесняя тем самым прошлое из сферы рационального осмысления.

³⁵ *Harris J.* Turning to the Visitor's Body. P. 201.

³⁶ *Ibid.* P. 202.

³⁷ *Ibid.* P. 208–209.

³⁸ Проблеме памяти посвящена обширная литература. См., напр.: *Connerton P.* How Societies Remember. New York, 1989; *Huyssen A.* Twilight Memories: Marking Time in a Culture of Amnesia. New York, 1995; *Misztal B.* The Sacralization of Memory // *European Journal of Social Theory*. 2004. Vol. 7 (1). P. 67–84; *Olick J.K., Robbins J.* Social Memory Studies: From «Collective Memory» to the Historical Sociology of Mnemonic Practices // *Annual Review of Sociology*. 1998. Vol. 24. P. 105–140. Проблема памяти в связи с мемориальной архитектурой рассматривается в статье: *Abramson D.* Make History, Not Memory. *History's Critique of Memory* // *Harvard Design Magazine*. 1999. № 9. P. 78–83.

Подводя итог, отметим, что пример Еврейского музея в Берлине был выбран потому, что он позволяет ярко проиллюстрировать целый ряд тенденций в современном музейном деле, и, в то же время, указать сложность и противоречивый характер происходящих изменений. К таким противоречиям можно отнести изменение отношения между экспозицией, музейным предметом и музейной архитектурой, при котором архитектурное пространство начинает доминировать, приобретая самостоятельное значение. Не менее важно и то, что в рамках подходов, вырабатываемых «новой музеологией», все больше внимания уделяют эмоциональному воздействию на посетителя, созданию условий для интенсификации аффективного опыта. Подобные приемы оказываются особенно востребованными тогда, когда речь идет о травматических событиях прошлого, поскольку очевидно, что традиционные музейные средства, как правило, не способны передать трагизм произошедшего. Эта невозможность выражается, в частности, в распространенном противопоставлении истории и памяти, в котором история ассоциируется с претензией на авторитарный нарратив, в то время как память связывается с эмоциональным, личностным началом. Таким образом, музей больше не стремится (по крайней мере, в ряде случаев) к передаче знания, а ставит своей целью стимуляцию переживания. Это позволяет нам говорить об еще одной интересной тенденции. Если классический музей был ориентирован на создание общего поля знания, необходимого для конструирования социального единства и идентичности, то музей современный стремится конституировать их через разделяемый посетителями аффективный опыт. В случае с проектом Д. Либескинда это особенно важно, поскольку официальная концепция музея не предполагала репрезентации Холокоста в качестве ключевой темы. Согласно официальной позиции, Еврейский музей должен был стать в первую очередь музеем культуры евреев Германии, однако созданное Либескиндом пространство придает всему музейному комплексу иной смысл, что ставит нас перед необходимостью дальнейших исследований в данном направлении.

Список литературы

- Супрыгина Г.Г.* Еврейский музей в Берлине // Вестник Томского государственного университета. История. 2008. № 2 (3). С. 69–84.
- Харрис Д.* «Наша печаль, наше хрупкое мужество»: музеификация и новая музеология // Вопросы музеологии. 2011 № 1 (3). С. 31–41.
- Эннис Ш.* Музей—арена символической деятельности // Museum. 1986. № 151. С. 32–35.
- Abramson D.* Make History, Not Memory. History's Critique of Memory // Harvard Design Magazine. 1999. № 9. P. 78–83.
- Annis S.* The museum as starting ground for symbolic action // Museum. 1986. № 151. P. 168–171.
- Connerton P.* How Societies Remember. New York: Cambridge University Press, 1989. 121 p.
- Durkheim É.* Les formes élémentaires de la vie religieuse. Le système totémique en Australie. Paris: Les Presses universitaires de France, 1968. 647 p.
- Halbwachs M.* La mémoire collective. Paris: Presses Universitaires de France, 1950. 204 p.
- Harris J.* Turning to the Visitor's Body: Affective Exhibition and the Limits of Representation // 34th ICOFOM Annual Symposium: Empowering the Visitor: Process, Progress, Protest, Nov. 1–3, 2012. Tunis: International Committee for Museology of the International Council of Museums. P. 199–210.

Huyssen A. *Twilight Memories: Marking Time in a Culture of Amnesia*. New York: Routledge, 1995. 292 p.

Kavanagh G. *Making Histories, Making Memories // Making Histories in Museums*. Ed. by G. Kavanagh. London; New York: Leicester University Press, 1999. P. 1–14.

Libeskind D. *Between the Lines: Extension to the Berlin Museum, with the Jewish Museum // Assemblage*. 1990. № 12. P. 18–57.

Misztal B. *The Sacralization of Memory // European Journal of Social Theory*. 2004. Vol. 7 (1). P. 67–84.

Olick J.K., Robbins J. *Social Memory Studies: From «Collective Memory» to the Historical Sociology of Mnemonic Practices // Annual Review of Sociology*. 1998. Vol. 24. P. 105–140.

References

Abramson D. *Make History, Not Memory. History's Critique of Memory*, in *Harvard Design Magazine*. 1999. № 9. P. 78–83.

Annis S. *The museum as starting ground for symbolic action*, in *Museum*. 1986. № 151. P. 168–171.

Connerton P. *How Societies Remember*. New York: Cambridge University Press, 1989. 121 p.

Durkheim É. *Les formes élémentaires de la vie religieuse. Le système totémique en Australie* [The elementary forms of religious life. The system of Australian totemism]. Paris: Les Presses universitaires de France, 1968. 647 p. (in French).

Halbwachs M. *La mémoire collective* [The collective memory]. Paris: Presses Universitaires de France, 1950. 204 p. (in French).

Harris J. *Turning to the Visitor's Body: Affective Exhibition and the Limits of Representation*, in *34th ICOFOM Annual Symposium: Empowering the Visitor: Process, Progress, Protest, Nov. 1–3, 2012*. Tunis: International Committee for Museology of the International Council of Museums. P. 199–210.

Harris J. “Nasha pechal’, nashe hrupkoe muzhestvo”: muzeefikacija i novaja muzeologija [“Our sadness, our fragile courage”: the museal and the new museology], in *Voprosy muzeologii*. 2011. № 1 (3). P. 31–41. (In Rus.).

Huyssen A. *Twilight Memories: Marking Time in a Culture of Amnesia*. New York: Routledge, 1995. 292 p.

Kavanagh G. *Making Histories, Making Memories*, in *Making Histories in Museums*. Ed. by G. Kavanagh. London; New York: Leicester University Press, 1999. P. 1–14.

Libeskind D. *Between the Lines: Extension to the Berlin Museum, with the Jewish Museum*, in *Assemblage*. 1990. № 12. P. 18–57.

Misztal B. *The Sacralization of Memory*, in *European Journal of Social Theory*. 2004. Vol. 7 (1). P. 67–84.

Olick J.K., Robbins J. *Social Memory Studies: From «Collective Memory» to the Historical Sociology of Mnemonic Practices*, in *Annual Review of Sociology*. 1998. Vol. 24. P. 105–140.

Suprygina G.G. *Evrejskij muzej v Berline* [Jewish Museum in Berlin], in *Vestnik Tomskogo gosudarstvennogo universiteta. Istorija*. 2008. № 2 (3). P. 69–84. (in Rus.).