

В. К. Карнаух

<https://orcid.org/0000-0002-6292-2196>

✉ karnaukh-vk@ranepa.ru

Северо-Западный институт управления —
филиал Российской академии народного хозяйства
и государственной службы при Президенте РФ
(Россия, Санкт-Петербург)

МУЗЕЙНАЯ ТЕМПОРАЛЬНОСТЬ

Рецензия на: Walklate J. Time and the museum: Literature, phenomenology, and the production of radical temporality. London; New York: Routledge, 2023. 210 p.

Для цитирования: Карнаух В. К. Музейная темпоральность // Шаги / Steps. Т. 11. № 2. 2025. С. 365–382. EDN: ZRVTAf.

Поступило 6 мая 2024 г.; принято 16 апреля 2025 г.

V. K. Karnaukh

<https://orcid.org/0000-0002-6292-2196>

✉ karnaukh-vk@ranepa.ru

North-West Institute of Management —
Branch of The Russian Presidential Academy
of National Economy and Public Administration
(Russia, Saint Petersburg)

MUSEUM TEMPORALITY

A review of: Walklate, J. (2023). *Time and the museum: Literature, phenomenology, and the production of radical temporality*. Routledge. 210 p.

To cite this review: Karnaukh, V. K. (2025). Museum temporality. *Shagi / Steps*, 11(2), 365–382. EDN: ZRVTAf. (In Russian).

Received May 6, 2024; accepted April 16, 2025

Джен А. Уолклейт — музеолог, историк и теоретик литературы из Абердинского университета (Шотландия). Ее книга «Время и музеем: литература, феноменология и рождение радикальной темпоральности» является первым углубленным исследованием природы музейной темпоральности.

Время — это основополагающая форма бытия музея. Однако музеи не только существуют во времени, они формируют культурное восприятие времени, умножают долговременные возможности предметов, проецируя их актуальность через время и пространство. Именно временное качество музеев делает их одним из самых мощных средств выражения сложности человеческого сознания и опыта (р. 3), и в этом вполне можно согласиться с автором. При этом Уолклейт обращается с музеем так, как будто у того есть сознание, разум, идентичность; по ее мнению, бытие музея зависит от сознания его сотрудников и посетителей.

В книге анализируются музеи Оксфордского университета: Эшмолеанский музей искусства и археологии, Оксфордский музей естественной истории и Музей этнографии и археологии Питт-Риверса. Выбор автора был обусловлен как богатым наследием этих музеев, так и разнообразными временными наслоениями, наложившими отпечаток на их содержание.

Эшмолеанский музей претендует на звание старейшего в мире сохранившегося до наших дней университетского музея и, таким образом, представляет особый исторический интерес. Он включает отделы «Западное искусство», «Восточное искусство», «Антиквариат», «Монетный зал» и «Литейная галерея». В музее представлены экспонаты, рассказывающие об истории разных культур, охватывающие период от полумиллиона лет до н. э. и до наших дней. Здесь хранятся произведения живописи эпохи Ренессанса, работы Рафаэля, Леонардо да Винчи, Тициана, Ван Гога, Эдуарда Мане, Николя Пуссена и многих других знаменитых художников.

В Музее естественной истории собраны интересные природные экспонаты. В 1860 г. здесь проходили важные дебаты по книге «Происхождение видов» Дарвина. В музее есть не только постоянные экспозиции, но и специальные залы, где ученые проводят исследования и которые используются для обучения. Здесь, по словам Уолклейт, соединяются и дополняют друг друга два пространства — исследовательское и зрелищное (р. 24).

Музей Питт-Риверса относится к числу всемирно известных этнологических музеев. Его примечательная особенность состоит в том, что коллекция организована по типологическому принципу: объекты представлены в соответствии не с их географическим или хронологическим происхождением, а с их функциями, в зависимости от того, как использовались те или иные предметы: например, в одном отделе находятся орудия труда, в другом — ритуальные предметы, в третьем — средства передвижения и т. д. Такой подход позволяет посетителям увидеть, как различные культуры решали аналогичные задачи с помощью определенных инстру-

ментов; создает возможность для сравнения и анализа, что делает музей особенно ценным для исследователей и студентов. Важно, что этот музей активно занимается образовательной деятельностью, предлагая экскурсии, лекции и мастер-классы, помогая широкой аудитории лучше понять культурное разнообразие и историю человечества.

Книга состоит из четырех частей: «Контекстуализация», «Формы времени», «Временные атмосферы» и «Последствия и значения». Ее ключевую основу составляет феноменологический подход к темпоральности, понимание времени как грани человеческого опыта — того, как оно переживается в сознании. Исходя из этого, автор рассматривает особенности понимания времени Гуссерлем, Бергсоном и Хайдеггером.

Феноменологическое переживание темпоральности обычно не рассматривалось непосредственно в литературе о музеях; книга Джен А. Уолклейт посвящена именно этой проблематике. Специфика ее подхода состоит в том, что музейные темпоральности исследуются через ряд ключевых тем, таких как смерть, отчуждение, память и история (р. 8).

Начиная с периода модернистского авангарда и вплоть до эпохи постмодернизма музеи описываются как захоронения, как гробницы, предполагающие забвение (р. 10). Автор справедливо полагает, что необходимо перестать ассоциировать музеи с местами застоя и смерти. По ее мнению, природа музеев заключается в том, чтобы провоцировать изменения и раскрывать многочисленные потенциальные смыслы, присущие единичным вещам.

Музеи выступают формой отчуждения, инаковости. При этом автор различает две формы отчуждения: «отчуждение от» и «отчуждение внутри». Наиболее очевидной формой «отчуждения от», по ее мнению, выступает гетеротопия Фуко [Foucault 2005]. Под «отчуждением внутри» автор понимает способы, с помощью которых музеи «отчуждают» выставленные на обозрение культуры и объекты и накладывают на них печать экзотики; примерами являются антропологические коллекции, многие из которых берут свое начало в колониальной эпохе.

Автор разделяет точку зрения Пауля Нареди-Райнера о том, что, будучи «институтами светской власти» [von Naredi-Rainer 2004: 9], музеи исторически подвергались обвинениям в элитарности, и это отталкивало людей от их посещения. Кроме того, музей способен оттолкнуть посетителей и в том случае, если они не могут понять значения выставленных в нем предметов.

Музеи неразрывно связаны с памятью. По мнению автора, музеи как места памяти выступают местами тоски и ощущения утраты, провокаторами ностальгии, указывающими, как правило, на частичную потерю преемственности с прошлым. Лиотар описывает музейные предметы как «следы» их прошлого присутствия [Lyotard 1991: 145]. Он говорит о том, что музейные экспонаты — не просто артефакты, а знаковые объекты, которые содержат в себе следы прошлого: связанные с ними истории, условности, представления и мифологии. Эти следы могут отображать сложные

отношения между культурой и временем, оспаривать единую интерпретацию истории и давать возможность для многообразия значений. Таким образом, экспонаты являются не только предметами искусства, но и посредниками между прошлым и настоящим, вызывая размышления о том, как мы воспринимаем и интерпретируем историю. Однако музеи — это не только память о прошлом и связь с настоящим. Они предполагают будущее, в котором будут воспроизводить прошлое. Лиотар подчеркивает фрагментарный и неопределенный характер знания и истины в современном мире и, говоря о музейных предметах как о «следах», показывает, что каждый экспонат может интерпретироваться по-разному в зависимости от контекста и культурного фона зрителя.

Музеи связаны с историей, однако, по утверждению Уолклейт, они не являются хранителями истории, они — ее рассказчики (р. 16). Важно подчеркнуть такое их свойство, как репрезентативность. Представляя историю, они выступают политическими агентами в ее производстве. Репрезентации музеев создаются из различных источников, следовательно, музеи транслируют не одну, а множество историй.

Наряду с феноменологическим подходом автор применяет подход герменевтический, уделяя особое внимание интерпретации контекста. Основой для понимания темпоральности в книге выступают идеи, высказанные в «Бытии и времени» Хайдеггера [Heidegger 2010].

Для исследования музейного времени необходим специальный язык, по мнению Уолклейт пока не существующий в музееведении. Однако таким языком обладает литературоведение, и он, по мнению автора, может быть переведен в музейный контекст: оказывается возможным вводить литературоведческие понятия и термины в музееведение. И для выяснения сущности музейной темпоральности в первой главе автор обращается к анализу категории темпоральности в литературоведении (в нарратологии, грамматике, просодии) (р. 33).

Переходя к особенностям структуры повествования, автор сосредотачивает внимание на анахронии, транстекстуальности и хронотопах. Основное внимание Уолклейт уделяет понятию хронотопа, введенному М. М. Бахтиным [1975]. Это понятие, выражающее внутреннюю связь временных и пространственных отношений, по мнению автора, также может быть перенесено в музейный контекст.

Если первая часть книги посвящена контекстуализации музейной темпоральности, то во второй части автор исследует формы времени в музейной практике. В главе «Линейность» рассматривается одна из основных форм темпоральности — линейная, исследуются ее музейные формы, политические и социальные последствия, которые влечет за собой ее существование в музее.

Линейные повествования, как убедительно показывает автор, проявляются в музеях в виде временных шкал или выставок, организованных по хронологическому принципу. Временные шкалы, наглядно представляя последовательности событий в рамках исторического процесса, обес-

печивают визуальное представление различных исторических периодов и дают возможность отобразить значимые проекты или факты, демонстрируя в то же время их взаимосвязь.

Так, в Эшмолеанском музее галереи на каждом этаже расположены в основном в хронологическом порядке и посвящены определенному периоду в развитии искусства, например, искусству Возрождения, XVIII в. и т. д. Организация витрин играет фундаментальную роль в создании линейного движения. Так, в витринах с керамикой Ближнего Востока предметы последовательно расположены от более ранних эпох к более поздним: «...экспозиция создает ощущение судьбы; причинно-следственная история стремится соединить как можно больше частей мира в универсальной временной шкале, неизбежно ведущей от далекого прошлого к сегодняшнему дню» (р. 52).

Однако, как пишет автор, считать, что «глобальная» история Эшмолеанского музея является всеобъемлющей, означало бы отрицать другие истории и сосредоточиваться на греко-римской и азиатской культурах: ведь экспозиции музея в значительной степени посвящены европейской и азиатской истории и почти ничего не рассказывают об Африке и Америке (р. 52).

Существенную роль в установлении и закреплении линейной темпоральности, в частности общей хронологии, поддающейся датировке, играют графические и текстовые средства коммуникации. Хронология в том виде, в котором мы ее знаем, появилась только в XVIII в. благодаря книгам Джозефа Пристли «Биографический график» (*A Chart of Biography*) и «Новый исторический график» (*A New Chart of History*). На представленных в них графиках вертикальные линии отделяют отрезки, означающие столетия, а точками между ними обозначены десятилетия. Внутри графиков горизонтальные линии маркируют периоды жизни известных людей в первом случае и продолжительность существования империй во втором [Rosenberg, Grafton 2010: 117–121]. Эти новаторские способы концептуализации истории обеспечили полезный инструмент для ее осмысления с эстетической и концептуальной точек зрения.

Линейная хронология, безусловно, во многих случаях имеет позитивное значение. Представляя события и объекты с позиций историзма, она может вернуть жизнь предметам, которые иначе считались бы «мертвыми». Как отмечал Э. Ауэрбах, «вертикальная связь» событий и персонажей в ветхозаветном библейском повествовании превращает эти сущности в существа «полностью развитые, <...> наделенные собственным биографическим прошлым, <...> различающиеся как личности...» [Auerbach 1953: 17].

В Музее естественной истории Оксфордского университета хранится обширная коллекция, иллюстрирующая историю жизни на Земле. Экспонаты музея включают в себя широкий спектр образцов, в том числе окаменелости, минералы и биологические экземпляры, которые в совокупности рассказывают историю эволюции, биоразнообразия и развития жизни в различные геологические периоды. Итак, хронология, по мне-

нию Уолклейт, помещая окаменелости из истории жизни в четкий сюжет, превращает их в персонажей событий, необходимых для продолжения истории (р. 57). Тем не менее хронология, сводящая разнообразные потоки бытия в единое повествование, редуктивна (р. 57). Вследствие этого она легко увязывается с апокалиптическими, телеологическими и колониалистскими моделями, которые устанавливают заранее предписанные события и структуры, не оставляя места для новых возможностей.

Исследование линейной темпоральности предполагает анализ ее связи как с прошлым, так и с будущим. Само восприятие времени как линейного, по сути, содержит в себе перспективу будущего, которое еще не наступило. В то же время линейное время связано с прошлым, о котором свидетельствуют музейные коллекции. Таким образом, пространство музея и сама идея музея оказываются призрачными. Как пишет автор, мы думаем о призраках как о том, что возвращается из прошлого, и легко рассматриваем музейные объекты как призраки прежнего мира.

Несмотря на центральную роль идеи постоянства в современном музейном проекте, материальные объекты и абстрактные идеи в музеях, как и все остальное, подвержены энтропии, т. е. разрушению и утрате первоначальной формы и смысла. Со временем экспонаты могут изнашиваться, выцветать, повреждаться или утрачиваться. Абстрактные идеи — концепции, смыслы и культурные значения — также могут устаревать, изменяться или исчезать. По мнению Уолклейт, это свидетельствует об эфемерности и непостоянстве музеев. В связи с этим она, говоря о том, как музеи приходят в упадок, обращается к музейной тафономии (р. 64) — науке, изучающей процессы формирования и сохранения артефактов и объектов культурного наследия в музейной среде. Эта дисциплина подразумевает анализ условий, в которых находятся экспонаты, методы их консервации и реставрации, а также процессы, влияющие на их состояние. В частности, в Эшмолеанском музее разрушение проявляется очень наглядно: от фрагментов ветшающих тканей, выставленных в центре галереи текстиля, до поврежденных лекифов, размещенных на лестнице, которая ведет в галерею, посвященную Древней Греции. (Лекифы — это древнегреческие сосуды, использовавшиеся для хранения масел и ароматов. В музеях лекифы традиционно размещают на лестницах и в витринах таким образом, чтобы обеспечить удобный доступ для посетителей и максимальную видимость экспонатов. В витринах их, как правило, располагают на полках или в специальных стойках, что позволяет продемонстрировать их формы и декор).

Оценивая роль музеев по отношению к будущему, автор справедливо отмечает, что они являются буфером против неизбежного конца всего сущего (р. 66). С помощью музеев западный мир нашел способ увековечить и укрепить себя перед лицом будущего. Однако каждый музей с течением времени подвержен изменениям. Ни один музей не застрахован от разрушительного воздействия времени: музеи закрываются, экспонаты разрушаются или перемещаются в другие места; по крайней мере в 2014 и

2015 гг. каждый пятый региональный музей был закрыт полностью или частично (р. 65).

Как видим, автору удалось показать тесную связь между линейным временем, онтологией постоянства музеев и тревогой относительно их будущего.

Хронологический порядок, в рамках которого выстроены экспозиции музеев, соответствует линейной форме восприятия времени, которую Уолклейт воспринимает критически, поскольку эта форма придает истории однонаправленное движение, создает напряженную прогрессию, которая не может учитывать многообразные движения и отношения, существующие как в реальности, так и в человеческом сознании.

В главе «Нелинейность» исследуется множество отличных от линейных форм временного порядка, которые могут быть использованы в музейных пространствах. Для отсылки к мирам, находящимся за пределами непосредственных пространственно-временных границ музеев, могут задействоваться архитектура, медиальные устройства и объекты. С этой точки зрения автор рассматривает Эшмолеанский музей. Например, пространство галереи «Исламский Ближний Восток» отличается высокой визуальной и слуховой проницаемостью; из нее можно попасть в другие галереи, например, в галереи Древнего мира, музыки и гобеленов, а также в галерею «Запад встречает Восток». В галереях, посвященных Ближнему Востоку, привычная линейная структура времени разрушается. Настоящее здесь переплетается с прошлым и будущим, превращаясь в пространство возможностей. В нем можно не только вспомнить события минувших дней, но и ощутить дыхание грядущего.

Как отмечает автор, пространство музеев транстекстуально. Текстовые и графические материалы могут создавать тонкие связи между разными эпохами, нарушая привычное восприятие времени. Более того, каждый экспонат в некотором смысле транстекстуален, так как он объединяет в настоящем элементы разных эпох и пространств.

Для исследования Уолклейт важным оказывается понятие присутствия. По ее словам, присутствие объектов и окружающей их среды воспринимается всеми органами чувств человека. Каждое чувство обозначает присутствие по-своему, и интенсивность этого присутствия зависит как от присущих объекту восприятия характеристик, так и от окружающей его среды и от наблюдателя (р. 93). При этом визуальный контакт — не единственный способ осознать присутствие экспонатов в музее. При возможности потрогать объект, ощутить его материал или структуру он будет восприниматься иначе. Так, когда посетитель Музея естественной истории Огайо гладит искусно изготовленное осязаемое чучело животного, например пони Мэнди, тактильный контакт меняет восприятие. Такая возможность разрушает символическое значение визуального образа и добавляет новое измерение к пониманию экспоната.

В музее осуществляется не только визуальное и тактильное, но и слуховое восприятие. Звук позволяет постигать далекие и невидимые вещи.

В каждом из оксфордских музеев акустическая среда сложно устроена и зависит, как пишет автор, от постоянно меняющихся потоков посетителей и тех звуков, которые они издают. Например, в пристройке Мазера в Эшмолеанском музее звук отражается от стен, сделанных из порландского камня. Это создает эффект эха: звук выходит из одного пространства и появляется в другом, иногда совсем рядом. Так звук преодолевает границы между разными местами и временами, демонстрируя, что существует множество других сред и опытов. Благодаря этому посетители могут воспринимать выставку более отстраненно, выходя из полного погружения в собственное восприятие и открывая экспозицию с новой точки зрения. Другую форму акустической среды Эшмолеанского музея представляют залы, посвященные западному искусству: обшитые тканью стены и деревянные полы смягчают шум и гасят эхо: материалы с более плотной структурой и меньшей пористостью не способствуют свободному распространению звука. В закрытой галерее посетители чувствуют глубокую сосредоточенность и погруженность, поскольку здесь нет внешних отвлекающих факторов. Таким образом создаются уникальные временные и пространственные зоны, которые позволяют посетителям полностью погрузиться в атмосферу каждой экспозиции.

В исследовании музейной темпоральности важную роль играют понятия «мест памяти» и «мест риторики». «Места риторики», как их определяет Уолклейт, — «образные», «театральные», которые создают ощущение присутствия, опираясь на демонстративные стратегии. В отличие от них, «места памяти» «отмечены руинами и реконструкциями» (р. 101). Руины и тем более реконструкции позволяют представлять фрагменты прошлого, характеризующиеся разной степенью завершенности, как элементы настоящего. Физически наиболее полные реконструкции обнаруживаются в галереях западного искусства Эшмолеанского музея. Две из них представляют особый интерес, поскольку они имеют общие черты, но в то же время довольно сильно отличаются друг от друга: это галерея Маллетт, известная под названием «Европейское искусство», и экспозиция «Грузинский десертный стол» в галерее европейской керамики. В обеих предметы расположены так, чтобы воспроизвести историческую среду. Обе являются синекдохическими, поскольку компоненты оригинальной среды используются для обозначения этой среды в целом. Как и руины, эти воссозданные среды придают современную осязаемость объектам и пространствам прошлого. Различие между ними состоит в оформлении, которое по-разному влияет на восприятие. Атмосфера в галерее Маллетт погружает посетителя в мир роскоши и аристократизма; темно-красный дамаст, которым обиты стены, и воссозданная изысканная домашняя обстановка создают ощущение величия и великолепия. А «Грузинский десертный стол» автор сравнивает с мозаикой из фрагментов прошлого, которая органично сочетается с настоящим, но при этом сохраняет свою самобытность. Стол как будто зовет гостей занять место за ним, воссоздавая атмосферу прошлого.

Для характеристики музейного пространства и времени, как отмечалось выше, автор использует понятие хронотопа. Говоря о галереях западного искусства в Эшмолеанском музее, Уолклейт выделяет две формы хронотопа, в основе которых лежит слияние временных и пространственных отношений, воспринимающихся как единое целое. Так, галереи, посвященные искусству XIX в., отличают верхнее освещение, богатые стены, обитые красным дамастом, деревянные полы и основательные золоченые рамы. Здесь посетитель ощущает тяжелое присутствие самой истории. Иная форма хронотопа характерна для галереи, посвященной современному искусству. Белые однотонные стены подчеркивают оригинальность картин и скульптур. Посетитель приглашается к непосредственной близости по отношению к дискретным объектам. Обращаясь к хронотопу в литературе, автор отмечает, что в абстрактном, но пронизанном эмоциями пространстве романтической лирической поэмы появляются детали, характерные для имажинистских произведений. Эти детали напоминают объекты, которые можно увидеть в галерее.

Исследование времени в музее продолжено в главах «Присутствие» и «Отсутствие», входящих в третью часть книги, «Временные атмосферы».

В главе «Присутствие» исследуется, как вещи осознанно воспринимаются в музее, как они становятся присутствующими и очевидными и как это влияет на существующее понимание музейной темпоральности. Концепция присутствия подразумевает и физическое, и когнитивное измерение. Присутствие предмета может быть связано с его «следом раны времени»: подразумевается, что каждый артефакт несет в себе историю и контекст, меняющийся с течением времени. В связи с музейной практикой это может означать, что восприятие объекта не статично, а динамично и реляционно. Посетители интерпретируют и осмысливают экспонаты по-разному, в зависимости от своего опыта, культурного фона и личных ассоциаций. Таким образом, музей становится не просто хранилищем предметов, а пространством взаимодействия, где присутствие объектов открывает новые смыслы и создает диалог между прошлым и настоящим.

В музее настоящее становится более осязаемым, поскольку отсутствуют рамки, ограничивающие повествование. Это ощущение усиливается, если мы не видим развитие сюжета. Так, в музее Питт-Риверса отсутствует видимая система повествования. В выставочном зале нет окон; само здание едва заметно снаружи и окружено другими зданиями Оксфордского университета, включая Музей естественной истории, через который посетители попадают сюда. Этот музей известен своей способностью вызывать у посетителей чувство утомления, которое можно назвать «музейной усталостью», — вероятно, благодаря своей особой атмосфере. Музей Питт-Риверса, где экспонаты расположены по типологическому принципу, нарушает линейную и историзированную темпоральность, характерную для многих других музеев; он дезориентирует посетителя и помещает его в чрезмерное, удлиненное настоящее.

И Эшмолеанский музей, и Музей естественной истории Оксфордского университета привлекают внимание своими яркими и выразительными фасадами. Эти здания словно провозглашают о своем присутствии, занимая значительное место как в физическом, так и в социальном пространстве.

Противоположная ситуация рассматривается в главе «Отсутствие», посвященной тому, как отсутствие (противоположность присутствия) и пустота артикулируются и ощущаются в музейном пространстве и что это может означать для онтологии музея. Музеи, по утверждению автора, демонстрируют особый вид отсутствия. Хотя экспонаты физически присутствуют в музее, люди, вовлеченные в их историю — их хозяева, создатели, владельцы, коллекционеры, — в нем отсутствуют. Основным критерием их отсутствия является смерть.

Об отсутствии можно говорить и в связи со сложными темпоральными отношениями коллекционера с коллекцией. Что происходит с коллекционером, когда его уже нет, но плоды его труда — его коллекция — остаются? Как утверждает автор, отсутствующий коллекционер становится видимым благодаря памяти о нем. Коллекционер, которого помнят, достигает своего рода симбиоза с коллекцией, он объективируется как ее часть. В рамках этой объективации он удаляется из мира человеческого в мир материальных артефактов (р. 110). Как можно видеть, коллекция — это уже своего рода ремедиация, объединяющая ранее не связанные друг с другом объекты и превращающая их в особую единицу.

В данном контексте Уолклейт рассматривает такие формы ремедиации, как фотография и цифровой интерактив. Фотография (анализируемая на фотоматериалах музея Питт-Риверса) занимает промежуточное положение между репрезентативной формой и объектом как таковым. Тем не менее важно признать репрезентативный статус фотографий для того, чтобы осознать их временную функцию. Фотографии всегда темпорально транстекстуальны; они переносят момент или событие из других времени и места и помещают его внутри сюжета настоящего. Тот, другой мир утрачен, о нем свидетельствуют его фрагментарные продукты — фотографии, которые никогда не смогут стать чем-то большим, нежели символическим отображением того, что было раньше.

Подобно тому как точность фотографии опровергает ее рамочный, опосредованный, сиюминутный характер, беллетризованная форма графического изображения опровергает тот факт, что репрезентация может быть наиболее достоверной, максимально точной. Так, выполненная Жаном Гольвином акварельная панорама Помпей, украшающая стену римской галереи Эшмолеанского музея, основана на лучших письменных и материальных свидетельствах, которые были доступны художнику. Несмотря на максимальную точность, эта картина свидетельствует о дистанции между историей Помпей и нашим временем, которую невозможно преодолеть в опыте посетителя музея XXI в. Однако, в отличие от фотографии, акварель, по мнению автора, остается честной в отношении

обозначения этой дистанции, поскольку не прячет своего посредника — краску, при помощи которой выполнено изображение.

В главе «Подлинность» третьей части соответствующее понятие рассматривается с онтологической точки зрения. Это позволяет исследовать, как природа предметов влияет на восприятие музейного времени, а также определить способы, с помощью которых объекты могут быть поняты и оценены. Отношения музеев с подлинными событиями отличаются сложностью и спорностью. Исторически сложились две крайние точки зрения, связанные с доверием посетителей к музеям: согласно одной, музейные учреждения пользуются высоким уровнем доверия и позиционируют себя как распространители истины; согласно другой — музеи фиктивны и театральны.

По утверждению Уолклейт, если объект представлен при помощи цифровых интерактивных систем, отношение к подлинности оказывается еще более сложным, чем в случае чувственного восприятия экспоната. Виртуальные образы таких объектов сформированы с помощью цифрового кода, а физической основой их существования выступает терминал, на котором они отображаются.

Реальность, воспринимаемая человеком в музее, является одновременно подлинной и символической; именно этим обусловлено формирование музейных аур (р. 149), которым посвящена следующая глава и под которыми автор понимает характерные ощущения, придающие индивидуальность объекту или месту. Аура основана на временном факторе, который формируется из воспринимаемых диегетических, исторических и ритмических связей между предметами и разумными существами. Она, по мнению автора, темпорально аффективна; создает ощущение местоположения в пространстве и во времени, чувство стабильности или дезориентации. Аура является решающим фактором во взаимоотношениях между посетителем и музеем, и независимо от того, создана ли она намеренно или случайно, ее нельзя игнорировать. Это эмпирическое явление, возникающее на пересечениях между объектами, средой и сознательными наблюдателями. В книге рассмотрены три формы хронотопа, характеризующиеся узнаваемыми, отличимыми друг от друга аурами, — возвышенная (*sublime*), сверхъестественная (*uncanny*) и необычная (*weird*) (р. 154).

Согласно Уолклейт, музеи как сохраняющие опыт и останавливающие время могут быть «возвышенными» в романтическом смысле слова. Если посетители и объекты оказываются в неподходящем месте и в неподходящее время, это создает эффект «сверхъестественного», более того — жуткого, демонстрирующего энтропию и смерть. Наконец, музеи могут быть «необычными», проявлять свою уникальность и раскрывать неожиданные стороны. В результате музей является не местом застоя, а местом движения, изменения, энтропии и появления нового.

Возвышенные переживания — это особое состояние, в котором человек настолько погружается в свои чувства, что теряет ощущение линейности и непрерывности времени. В музее этот момент удивления создается

различными средствами — от самого объекта до окружающей его архитектуры. Уолклейт отмечает в оксфордских музеях два архитектурных проявления возвышенного хронотопа: Собор и Аркадия, которые ассоциируются с ритуализированной, почти религиозной сферой. Например, в Музее естественной истории резьба и форма фасада, характерные для церковной архитектуры окна, высокие колонны и монастырская планировка первого этажа создают возвышенное, духовное ощущение храма (р. 155). В первой половине XIX в. музеи, возникшие по всей Европе, часто воспринимались как пространства эстетического, почти духовного созерцания, далекие от скверны коммерческого мира [Klonk 2009: 19]. Аркадская эстетика ассоциируется с идеализированной природой и сельской жизнью, с гармонией и утонченной простотой. Это обусловлено выбором материалов и отделкой интерьеров; тем самым для посетителей создается уютная и располагающая атмосфера. В качестве примера автор рассматривает крыло Мазера в Эшмолеанском музее, спроектированное известным архитектором. Его архитектура направлена на создание атмосферы, которая вызывает ассоциации с классической античностью и природными ландшафтами. В крыле Мазера можно увидеть такие классические архитектурные элементы, как колонны, арки и симметричные формы, которые подчеркивают идею о том, что искусство и природа должны сосуществовать в гармонии. Также важным оказывается световое оформление пространства — большие окна и открытые галереи создают ощущение легкости и воздушности, позволяя естественному свету проникать внутрь и подчеркивать экспозицию. Таким образом, архитектура крыла Мазера не только служит функциональным целям, но и создает культурный и эстетический контекст, который обогащает опыт взаимодействия с искусством.

«Сверхъестественные» элементы способны вызывать ощущение иного времени, отрывающего от обыденности и привычного хода событий. Тем самым создается возможность для глубоких размышлений и переосмысления реальности.

Говоря о необычном, автор акцентирует внимание на уникальных явлениях, происходящих в музеях, и на тех случаях, когда посетитель может увидеть музей и его экспонаты в новом свете. Одним из примеров подобного вмешательства являются временные выставки. Например, в течение февраля 2019 г. в галереях временных выставок Эшмолеанского музея проходила выставка художника Джеффа Кунса. Его работы вызывали разные чувства — от восхищения до недоумения. Кунс как представитель постмодернизма известен своими яркими, иногда провокационными произведениями, которые ставят под сомнение традиционные представления об искусстве, потреблении и культуре. Второй способ создания необычного — это неожиданные или нестандартные события. Так, в последнюю пятницу каждого месяца Эшмолеанский музей работает по ночам, что позволяет посетить его в нерабочее время. Кафе остается открытым; в атриуме открыт бар, диджей в дискотечной атмосфере играет загадочную трансовую музыку.

«Последствия и значения» — название четвертой, заключительной части книги, в которой автор, задаваясь вопросом о природе музейного времени, справедливо отмечает, что оно не гетеротопно, что музеи — это не закрытые места, формирующие время (или в которых время течет особым образом). Музейное время разнообразно, поэтому в отношении музеев было бы редуктивным описывать только одну всеобъемлющую форму времени.

Единый фактор, определяющий природу музейного времени, отсутствует, однако существуют три агента, обладающих властью над этим временем: люди, предметы и пространство (р. 163). Так, посетитель является активным агентом, формирующим пространство и время музея; люди разного возраста и уровня энергичности оказывают существенное влияние на живую атмосферу любого музейного пространства. Вещи, как и люди, играют важную роль в формировании музейных временных пространств, становясь частью истории или выходя за рамки хронологического времени. В формировании хронотопа важнейшую роль играет пространство: его организация и структура — ключевые элементы, которые задают направление и ритм экспозиции, а также формируют хронотопический дизайн.

Например, широкие открытые пространства Большого двора в Музее естественной истории Оксфордского университета предоставляют большую свободу передвижения, чем узкие направленные клуатры и галереи, окружающие двор. Это пространство становится своего рода повествованием, которое каждый посетитель интерпретирует по-своему.

В каждом музее есть зоны, которые плавно переходят одна в другую через пространство, звук и движение. И они фундаментально связаны с внешним миром, с конкретным и политическим временем капитализма. Итак, музейная темпоральность, как справедливо утверждает Уолклейт, пориста, многослойна. Различные темпоральности, существующие на разных уровнях отношений с внешним миром и посетителями, могут сосуществовать в рамках одного учреждения.

Важную роль в исследовании играет концепция радикальной музейной темпоральности.

Радикальная темпоральность как таковая исследует природу времени и его восприятие в контексте социальных, культурных и философских изменений. В рамках философии времени подразумевается его понимание как линейного или циклического в различных философских традициях, а также то, как эти представления влияют на восприятие исторического процесса. В контексте социальных движений и изменений радикальная темпоральность изучает переосмысление исторического времени, например, как различные группы воспринимают свое место в истории и свои будущие перспективы. Данная концепция может использоваться для критики современных представлений о времени, которые часто акцентируют внимание на производительности, эффективности и линейности, в отличие от циклических и вообще нелинейных представлений о времени.

В целом, радикальная темпоральность может пониматься как призыв к переосмыслению привычных представлений о времени и его значении в различных контекстах.

Радикальная музейная темпоральность, как пишет Уолклейт, — это многогранное, правдивое, выразительное и порой тревожное явление. Она сфокусирована не на прошлом или будущем как таковом, а на действиях и их последствиях в настоящем, а кроме того, признает множественность настоящего. Наиболее ярко она проявляется в настоящем, когда она задействуется сознательно и ответственно, приобретая политический характер. Радикальная темпоральность не связана с идеей конца и не требует осмысления судьбы, которую отменяет и заменяет ответственностью.

Автор выделяет три онтологические формы музея с радикальной темпоральностью: карнавальную, призрачную и экзистенциальную (р. 172). Эти формы представляют потенциальные стратегии, не только концептуальные, но и политические. Каждая из них предлагает уникальные способы взаимодействия с историей и культурой, создавая возможность для глубокого осмысления времени и человеческого опыта.

Карнавальная форма акцентирует внимание на реконструкции культурных и исторических событий. Время в этом случае представлено как циклическое, а история — как нечто живое и динамичное. Для вовлечения посетителей в активное переживание истории и переосмысление прошлого «карнавальный» музей может использовать инсталляции, элементы театрализации и интерактивные элементы; он создает праздничное, игровое пространство.

Призрачная форма фокусируется на переживании утраты и ностальгии, на памяти и следах прошлого. Инсталляции и экспозиции таких музеев подчеркивают исчезновение, невидимость и призрачность исторических событий или культур. Здесь время воспринимается как линейное, при этом акцентируется влияние прошлого на настоящее.

Экзистенциальная форма делает акцент на индивидуальном опыте и личном восприятии времени. «Экзистенциальный» музей обращается к идентичности, существованию и человеческому опыту. Здесь время субъективно, а центром экспозиции становятся личные истории и переживания. Используемые в таких музеях медиаформы создают глубокое эмоциональное взаимодействие с посетителями и стимулируют размышления о смысле жизни и месте человека в мире.

Уолклейт подчеркивает необходимость изменения подхода к функционированию музеев. В современном мире, где культурное разнообразие и инклюзивность приобретают все большее значение, музеи должны адаптироваться к новым реалиям. Они должны стать не только хранилищами артефактов, но и активными участниками общественной жизни, местами, где люди могут обмениваться мнениями, учиться друг у друга и находить общие точки соприкосновения. Создание открытой и разнообразной организации требует изменения в подходах к выставкам, программам и взаимодействию с посетителями. Музеи должны учитывать различные

точки зрения, истории и культурные контексты, чтобы представлять более полное и многогранное изображение общества. Это может подразумевать работу с локальными сообществами, интеграцию новых технологий для расширения доступа и создание платформ для обсуждения актуальных социальных тем.

Таким образом, музеи могут стать важными центрами культурного обмена, где каждый может найти свое место и голос.

В заключении автор обращается к использованию литературоведческой методологии для исследования музеев в академическом и практическом аспектах.

Академический аспект предполагает, в частности, обращение к концепции карнавала Бахтина, к хронотопическому подходу, к изучению взаимосвязей между музеями и риторикой, к метрическому анализу Ж. Женетта и др.

Что касается концепции Бахтина, мы находимся в самом начале изучения ее музейных возможностей. Карнавализация, связанная с идеями праздника, смеха, освобождения от социальных норм, может эффективно использоваться в музеях (ср. интерактивные выставки, включающие элементы игры и взаимодействия с посетителями; театрализованные представления, интерактивные инсталляции или мастер-классы, во время которых посетители могут не только наблюдать, но и участвовать в процессе; специальные мероприятия, приуроченные к праздникам и другим важным датам). Результатом могут стать уникальные музейные практики, которые не только сохраняют культурное наследие, но и сделают его доступным и актуальным для современного зрителя.

Взаимосвязь между музеями и риторикой проявляется в том, как информация представляется, интерпретируется и воспринимается посетителями. Экспозиции, выставки и информационные материалы музея должны быть грамотно структурированы, чтобы эффективно передавать информацию и вызывать интерес. Музеи, формируя культурную и историческую идентичность, с помощью особых риторических конструкций могут продвигать определенные идеи и ценности, влияя на восприятие обществом культуры, истории и искусства. А поскольку современные музеи все чаще используют интерактивные технологии и подходы, требующие от посетителей активного участия, риторика здесь может быть направлена на создание диалога между музеем и посетителем, что усиливает вовлеченность и личное восприятие экспонатов.

Увлекательную и многогранную задачу представляет литературное исследование музейной атмосферы и аутентичности. Атмосфера музея формируется не только экспонатами, но и архитектурой, освещением, звуками и даже запахами. Исследование того, как эти элементы взаимодействуют друг с другом, может помочь в понимании общего восприятия музея.

К числу подходов, которые могут быть полезны для исследования концептуального и физического дизайна музейных пространств, относится также метрический анализ Ж. Женетта. Метрический подход по-

звolyет оценить пространственные характеристики музеев (размеры и расположение экспонатов, потоки посетителей и взаимодействие между различными элементами пространства) и помогает выявить, какие пропорции и размеры наиболее эффективны для восприятия информации и комфортны для посетителей.

В практическом же аспекте дизайнеры для создания разнообразной и выразительной музейной среды могут использовать хронотопы, ритм и нарратологию.

Хронотопический подход предполагает исследование того, как временные рамки (исторические эпохи) влияют на восприятие экспонатов, как исторические и культурные нарративы формируют представление о времени и пространстве в музеях. Хронотопический анализ предполагает изучение влияния архитектуры музея на восприятие экспонатов и взаимодействие с ними, на организацию выставочных пространств и, таким образом, позволяет глубже понять, как время и пространство формируют музейный опыт и как это может быть использовано для улучшения выставок и взаимодействия с аудиторией.

Музеи связаны с ритмами. При создании выставок (например, посвященных музыкальной культуре) часто используются музыкальные элементы, звуковые или ритмические инсталляции. Музеи современного искусства могут включать работы, которые исследуют ритм в визуальных формах, таких как живопись, скульптура или видео-арт. Кроме того, ритм может быть метафорой для описания взаимодействия посетителей с пространством (например, перемещение по залам и время, проведенное на каждой выставке, создают определенный ритм посещения музея).

Нарратология как наука о нарративах, их структурах, функциях и способах восприятия играет существенную роль в контексте представления и интерпретации культурных и исторических объектов. Музеи используют нарративы для создания контекста вокруг экспонатов, чтобы помочь посетителям лучше понять их значение и историю. Это может быть достигнуто через выставочные тексты, аудиогиды, интерактивные инсталляции и другие формы медиа. Разработка нарративных структур для выставок осуществляется также через расположение объектов, их тематическую группировку. Таким образом, экспонаты интерпретируются не только как материальные предметы, но и как носители историй. Музейные нарративы демонстрируют биографию предметов, их культурный контекст и значение в жизни людей. Кроме того, музеи могут использовать нарративные техники для вовлечения посетителей через создание эмоционально заряженных историй. Нарратология используется и в образовательных программах музеев, в результате посетители осваивают методы анализа и интерпретации нарративов, связанных с историей и культурой. Онлайн-музеи и виртуальные выставки используют нарратологические элементы для создания интерактивных историй. Таким образом, интеграция нарратологии в музейную практику может

значительно обогатить опыт посетителей и углубить их понимание культуры и истории.

Кроме того, важной проблемой, которая поднимает вопросы о том, кто создает и управляет культурными и историческими коллекциями, а также как эти коллекции интерпретируются и представляются публике, является проблема музейного авторства. Музеи часто воспринимаются лишь как хранилища артефактов и произведений искусства, но их роль гораздо шире: это исследовательские и образовательные учреждения, которые формируют общественное мнение о культуре и истории. Критерий авторства в контексте музеев применим не только к художникам или мастерам, создавшим экспонаты, но и к кураторам, историкам, дизайнерам выставок и даже к самой аудитории, которая взаимодействует с этими произведениями. Проблема авторства поднимает, кроме того, вопросы репрезентации и деколонизации музейных коллекций, роли музеев в сохранении культурного наследия и поддержании диалога о современных социальных и политических проблемах.

В музеях пересекаются прошлое и будущее. Уолклейт пишет об экзистенциальной форме «смерти» музея, что можно понимать как метафору постоянного процесса трансформации, которому подвержены и сами музеи, и их коллекции. Музеи существуют в состоянии постоянного диалога с временем: они сохраняют память о прошлом, но одновременно всегда открыты для новых интерпретаций и осмыслений. Это приводит к любопытному противоречию: музей, время в котором, казалось бы, застыло, живет в сознании людей в контексте культурного общения.

Темпоральный подход подчеркивает, что музеи не являются статичными структурами. Они всегда находятся в процессе становления и изменения, и каждый новый визит посетителей, каждая новая выставка или событие могут кардинально изменить восприятие музея и значение его содержания. Таким образом, «смерть» музея, о которой пишет Уолклейт, становится неотъемлемой частью его существования — это не конец, а возможность для нового начала, переосмыслений и открытий. В экстремальной ситуации, когда музей сталкивается с такими вызовами, как финансовые трудности, изменения общественного мнения или даже катастрофы, он может оказаться на грани «смерти». Однако именно в такие моменты музеям удается проявить свою жизнеспособность и адаптивность, находя новые пути для существования и взаимодействия с обществом. Таким образом, идея о том, что музей — это «существо, стоящее перед смертью», подчеркивает его хрупкость, но и в то же время открывает возможности для креативного обновления и переосмысления культурного наследия.

Литература

- Бахтин 1975 — *Бахтин М. М.* Вопросы литературы и эстетики: Исследования разных лет. М.: Худ. лит., 1975.
- Auerbach 1953 — *Auerbach E.* Mimesis: The representation of reality in Western literature / Trans. by W. R. Trask. Princeton: Princeton Univ. Press, 1953.

- Foucault 2005 — *Foucault M.* The order of things: An archaeology of the human sciences. London: Routledge, 2005.
- Heidegger 2010 — *Heidegger M.* Being and time / Trans. by J. Stambaugh. Albany: State Univ. of New York Press, 2010.
- Klonk 2009 — *Klonk C.* Spaces of experience: Art gallery interiors from 1800 to 2000. New Haven; London: Yale Univ. Press, 2009.
- Lyotard 1991 — *Lyotard J.-F.* The inhuman: Reflections on time / Trans. by G. Bennington, R. Bowlby. Cambridge: Polity Press, 1991.
- Naredi-Rainer 2004 — *Naredi-Rainer P. von.* Museum buildings: A design manual. Basel: Birkhäuser, 2004.
- Rosenberg, Grafton 2010 — *Rosenberg D., Grafton A.* Cartographies of time. New York: Princeton Architectural Press, 2010.

References

- Auerbach, E. (1953). *Mimesis: The representation of reality in Western literature* (W. R. Trask, Trans.). Princeton Univ. Press.
- Bakhtin, M. M. (1975). *Voprosy literatury i estetiki: Issledovaniia raznykh let* [Problems of literature and aesthetics: Studies from different years]. Khudozhestvennaia literatura. (In Russian).
- Foucault, M. (2005). *The order of things: An archaeology of the human sciences*. Routledge.
- Heidegger, M. (2010). *Being and time* (J. Stambaugh, Trans.). State Univ. of New York Press.
- Klonk, C. (2009). *Spaces of experience: Art gallery interiors from 1800 to 2000*. Yale Univ. Press.
- Lyotard, J.-F. (1991). *The inhuman: Reflections on time* (G. Bennington, & R. Bowlby, Trans.). Polity Press.
- Naredi-Rainer, P. von. (2004). *Museum buildings: A design manual*. Birkhäuser.
- Rosenberg, D., & Grafton, A. (2010). *Cartographies of time*. Princeton Architectural Press.

Информация об авторе

Владимир Кузьмич Карнаух

доктор философских наук
профессор, кафедра общественных
наук, Северо-Западный институт
управления — филиал Российской
академии народного хозяйства и
государственной службы
при Президенте РФ
Россия, 199178, Санкт-Петербург,
Средний пр-т В. О., д. 57/43
✉ karnaukh-vk@ranepa.ru

Information about the author

Volodymyr Kuzmich Karnaukh

Dr. Sci. (Philosophy)
Professor, Department of Social
Sciences, North-West Institute
of Management — Branch
of The Russian Presidential Academy
of National Economy and Public
Administration
Russia, 199178, Saint Petersburg,
Sredny Prospect V. O., 57/43
✉ karnaukh-vk@ranepa.ru