

Етичні парадокси російської утопії в європейських музеях

Марія Назаренко, філософиня й арткритикиня

Мені пригадується виставка «[Rouge](#)» у паризькому Гран-Пале 2019 року, де одним словом «Червоний» було об'єднано все радянське мистецтво — від авангарду до соцреалізму. Масштаби проєкту вражали уяву: виставка розмістилася на двох поверхах палацу, репрезентуючи не тільки живопис, а й скульптуру, театр, кіно, архітектуру, дизайн, фотографію та моду цього періоду. Навіть освоєння космосу на виставці «The Moon», яка проходила паралельно, зайняло лише скромний один поверх і кілька залів. Відбувалося це під маркою Нового світу, утопії, землі обітованої. Хоча найчервоніше в буквальному сенсі — радянський [терор](#) у вигляді переслідувань, заслань і вбивств — не було згадано в жодному дописі.

Хотілося б вірити, що це не було зумисним, прямим обманом публіки, а швидше тихим інтелекгентним замовчуванням, своєрідним винесенням за дужки. Однак тоді постає болісне і вкрай неочевидне питання мети: навіщо «червоний рух» так однобічно ідеалізовано? Чи такими діями через мистецтво куратори, зокрема Ніколя Люччі-Ґутніков, не привласнюють собі радянське як таке, бо «rouge» — це все і нічого, велике червоне море, у якому тонуть будь-які особисті голоси й досвіди інших народів? Жодної долі, жодної драми, лише суголосне єднання в будівництві нового світу, де, як співав лідер гурту «Гражданская оборона» Єгор Летов, «наверное, вообще не надо будет умирать» (укр. «мабуть, узагалі не треба буде вмирати»).

Латвійського художника Ґустава Клуциса, долученого до виставки в ролі співця нового порядку, 1938 року розстріляли «за участь у фашистській змові латвійських націоналістів» на основі визнання «власної провини». Подобиці вироку і правду про весь процес його син дізнався лише через 52 роки. Уже тоді функціонувала стандартна для російсько-радянської верхівки репресивна схема: арешт, конфіскація майна, допит, зізнання під тортурами, розстріл. У 1956 році з'ясувалося, що ніяких зізнань не було, а предмет допитів — фікція, Ґустава Клуциса повністю виправдали.

Усі латвійські художники з кола Клуциса, які опинилися в Москві, більше ніколи не повернулися на батьківщину: Олександр Древін, Вольдемар Андерсон, Вільгельм Якуб, Карл Вейдеман. У 1930-х статті про цих митців нагадували радше заклики до розправи, ніж критичні нариси, деякі з цих текстів у прямому сенсі підшили до сфабрикованих справ. Є версія, що раптова смерть авангардних художників у молодому віці між 1937-м та 1939 роками, могла означати тільки одне: неприродну, насильницьку причину. Місця масових поховань знаходять і досі, але архіви з подробицями злочинів Росія ретельно оберігає.

Казимир Малевич, один із фігурантів червоної утопії «[Rouge](#)», якого постійно записують до видатних російських художників (хоча сам він себе ідентифікував як українця — це засвідчують автобіографічні нотатки і протоколи допитів), зумів організувати свою виставку в Європі лише один раз — 1927 року. У процесі його «ввічливо» попросили назад до Радянського Союзу; хоча він встиг залишити свій архів у Берліні, але вже ніколи й нікуди так і не зміг виїхати. Іронія полягає в тому, що Малевич мав їхати до Парижа, але радянська влада відібрала в нього таке право. І от 2019 року його роботи тут, в столиці Франції, на виставці радянського мистецтва, без жодного дисонансу.

Російська культура зятято прагне привласнити Малевича, якому сама перерізала всі шляхи для розвитку тільки через свої колоніальні амбіції. Його досвід викладання в Київському художньому інституті завершився вимушеним поверненням до Ленінграда. Малевич проявляв надмірну схильність до рефлексії, неприпустиму в контексті вимог до системи освіти УРСР. Узагалі філософський елемент з української культури послідовно вилучали ще з часів Російської імперії. Наприклад, в українському театрі вже в XIX столітті було заборонено ставити спектаклі які б мали ідейну основу, натомість пропонувалося розповідати про село в жанрі комедії. Це на століття сформувало уявлення про Україну як країну без високих сенсів, без міської прогресивної

культури, де неможлива жодна серйозна розмова чи дискусія. І справа не в особливій величчї російської культури, а в улюблених нею методах применшення, зневаги і приниження інших культур задля насолоди ілюзією нарцисичної першости. Відчуття меншовартости у жертви створюється через необмежену владу агресора, який правий лише з позиції придушення Іншого.

Глядачам у випадку паризької «червоної виставки» подають, звичайно ж, не ностальгію, а минуле, об'єднане наївною вірою у світлий шлях, трошки недолуге, але ж таке «щире» у своєму прагненні. Така кураторська настанова поступово підводить нас до того, що прекрасний задум пролетарського раю просто не вдався. Без аналізу причин «провалу» художній нарратив перестрибує від ідеї до досить невиразного фіналу, де раптом ніби з нічого виринає фігура Сталіна. Виринає і так і залишається трьома крапками або символічним передчуттям у цій історії. Експозиція завершується 1953 роком. Проте що буває з доброю ідеєю без недоліків, яка була «не на часі»? Чи може вона повернутися, щоб сказати, що вже час?

Утопія — це завжди прекрасно, і тому поза критикою, поза будь-якими етичними категоріями. Тонкі метаморфози радянського мистецтва пройшли повз французьку публіку, яка відчувала, що долучається до чогось надзвичайно романтичного. На виході, що завжди через «сувенірну крамницю», можна було взяти з собою «щось червоне» на згадку. Тут агітплакати ставали раптом кумедними і влучними, а анекдоти про «русскую водку» — цікавим сувенірним надбанням. Після виставки не вийшло жодної критичної статті, де її комплексно й предметно оцінили б. Лише голоси [питовських журналістів](#) тривожно звучали посеред мовчазної згоди більшости.

Те саме відбувалося в Музеї королеви Софії в Мадриді на виставці «[Русській дадаїзм](#)» (2018). Ретельне вибудовування атмосфери початку ХХ століття підмінило собою багатоголосся народів, які долучилися до творення такого складного явища як дадаїзм. Хоча серед них були не тільки росіяни, а й білоруси, грузини, українці. Ілля Зданевич, якого названо «русским дадаїстом», грузин і поляк за походженням, жив у Тбілісі та Парижі. За 54 роки еміграції (1921–1975) він ні разу не приїхав на «советскую родину». Або Володимир Татлін, який багато працював у Києві й Харкові, ілюстрував видання українських поетів, любив виконувати українські пісні на бандурі, раптом теж виявився «русским дадаїстом».

«Дада» при такому підході знову виявляється приємним сувеніром, що лишає по собі ореол приголомшливої грандіозности, та не менш дивовижної і ніби випадкової неточности. Міфологічна неточність постає прерогативою російського дискурсу у виставковому просторі Європи.

І якщо національні культури міркують, як вписати себе в глобальний контекст та репрезентувати себе у світі, російська культура, маючи виставковий консенсус, указує на те, як глобальному контексту вписатися в російську культуру. Мені здається, єдиний шлях для усунення міфологічної неточности — ретельна музейна ревізія на предмет фактів колонізаційного підходу до творів мистецтва та надання суб'єктности в культурному процесі тим народам, яких було її позбавлено, зокрема Україні. Хотілося б нарешті зняти відчуття, що така ревізія лише викликає знуджене позіхання у музейних працівників, кураторів і галеристів.

Сподіваюся, цей вектор продемонструє відсутність бажання сприяти застарілим меседжам російських виставок. Доки у європейському культурному просторі панує деколонізаційний мотив, відбувається аналіз власних помилок; коли самокритика стає нормою і формує здоровий світогляд та партнерські взаємодії між країнами, російський дискурс залишається глибоко колонізаційним і отримує на це повну згоду для реалізації на культурних майданчиках Європи.

2021 рік. Дві паралельні виставки — «Колекція Морозових» у фонді Луї Віттона та «Репін» в Пті-Пале — вкотре вражали масштабами і попри це дивували питанням необхідности таких великих історій. «Колекція Морозових» на чотирьох поверхах фундації Віттона розповідала про тісні культурні зв'язки між Росією і Францією, налагоджені завдяки постаті Івана Морозова, його блискучій освіті і надзвичайно прогресивним поглядам. На цих тісних культурних зв'язках

наголосив особисто Володимир Путін перед відкриттям виставки. Ексклюзивність такої підтримки художнього мистецтва, особливо в нинішніх умовах війни з Україною, могла б вплинути і на юридичне вирішення долі колекції, частиною якої, за повідомленням Politico, володіє найближчий соратник Путіна, підсанкційний олігарх Пьотр Олег'ович Авен. Проте і та частина виставки, яка належить музеям, і частина з приватних колекцій мають захист французької держави та гарантії культурної інституції, яка приймала збірку для експонування. Дискусія в музейному полі Франції закінчилася арештом лише двох з усіх експонованих робіт: портрета, власником якого є сам Авен, та картини з українського музею. Повернення картин до Росії [аргументують тим](#), що «мистецтво має бути вилучено з конфлікту», і тривогою за те, що «приватні колекціонери та державні установи вже неохоче кредитують музеї в іноземній країні».

За концепцією виставки Коровін, Кончаловський, Сомов, Ларіонов, Серов, Голубкіна співвідносилися з Ренуаром, Пікассо, Сезанном, Гогеном, Матіссом, Ван Гогом. І як у ситуації з «Червоним» та французьким куратором Ніколя Лючі-Гутніковим, кураторкою тут теж була французенка Анна Балдассарі. Обоє фактично покликані були забезпечувати номінальну об'єктивність процесу, доводячи її до безсумнівної, тоді як російські куратор(к)и залишалися в тіні.

Чомусь на виставці не згадано про долю колекції, хоча це вважається добрим тоном для таких масштабних художніх реконструкцій у багатьох музеях світу. У 1919 році Морозов знайшов прихисток у Парижі, коли в Росії його колекцію націоналізували, тобто фактично відібрали у власника. Можливо, це пояснює, чому меценат не захотів мати справу з великою російською культурою, принаймні в довгій перспективі. Ми повинні пам'ятати, що відбувається з найпрогресивнішими поглядами у країні, де в якийсь момент вони стають зайвими і непотрібними. Інакше це великий етичний парадокс.

Чи не є така безумовна підтримка з боку європейських кураторів та інтелектуалів запереченням самим собі, знеціненням попереднього досвіду і вже переосмислених колективних травм? Чи можна прийняти за щире нав'язливе бажання продемонструвати свою європейську спорідненість без відповідної роботи над собою, що транслиують масштабні російські виставки? На перших етапах повномасштабної війни Росії з Україною багато людей з подивом дізналися, яку надзвичайну кількість неекономічних, на перший погляд, зв'язків зуміла вибудувати держава, що веде агресивну політику. Зв'язків, які, на відміну від нафтово-газових, були дуже неочевидними, але не менш міцними. Здається, ще є час усвідомити це і припинити брати участь у розбудові російських утопій, бо можна незчутися як і самим опинитися в їхній наскрізь фальшивій середині.