

## Разговор с экспертами «Ночные сообщения»

*4 ноября, на Музейной ночи «Одиночество и единство» состоялась публичная часть программы «Музейный десант» в рамках гранта Благотворительного фонда В. Потанина. Разговор экспертов «Ночные сообщения» провели выдающиеся теоретики и практики музейной инновации Михаил Гнедовский, Анатолий Голубовский, Илья Утехин, Ксения Голубович, Ирина Горлова. Евгений Стрелков. Модератор – арт-директор Музейного центра «Площадь Мира» Сергей Ковалевский.*

**Сергей Ковалевский:** Музейная ночь – это не только выставки, концерты, перформансы, это еще и интеллектуальное наслаждение. Зрители попали в исключительное пространство, замечательный формат «Ночных сообщений». Мы хотим выразить большую благодарность Фонду Владимира Потанина, который дал грант для приглашения изумительных экспертов. Мы постараемся объемно дать представление о теме Музейной ночи «Одиночество и единство». Сегодня был день единения и согласия, а поскольку мы перешли в ночь, то чуть меняем это. С другой стороны весь год посвящен Русской революции. Откуда мы отсчитываем – дело вкуса, но вообще с февраля до октября были какие-то волнения 100 лет назад, а через 3 дня официальная дата Октябрьского переворота. Мы оказались сейчас в многослойном пространстве – «Музее революции», который мы продолжаем представлять с добавлениями, вы практически на премьере находитесь. В центре этого музея есть секретная комната под названием «Черный ящик», в нем соединяются все темы: пространственные, средовые, тематические этого огромного многопрофильного, многосложного музея. С другой стороны он стоит вне этого исторического рассказа о революции (рядом ГУЛАГ, гражданская война, советская повседневность). Наше здесь присутствие сегодня в этой пустой комнате (хотя здесь есть графика Игоря Тишина), мы должны произвести акцию по проговариванию за эту комнату. Или наговариванию – «черный ящик», как вы помните, самописец – то, что останется после всех и после всего. Поэтому я призываю вас здесь говорить и слушать, унести с собой. У нас 6 докладчиков – 6 сообщителей, каждый имеет 20 минут. Есть тонкий сценарий глубокий в последовательности докладов, начинаем мы с выступления Михаила Гнедовского, музеолога, музейного проектировщика, аналитика, с которым этот музей связывает практически 25-летняя история. Михаил стоял у истоков «КИЦа», который налип на язык всему Красноярску, сначала была написана концепция для Культурно-исторического центра, бывшего музея Ленина, поэтому от этих истоков вам сейчас передается эстафета про дальнейшее развитие этого места, которое теперь называется «Площадь Мира». Разговор сейчас пойдет про постсоветский музей, каковым мы и являемся.

**Михаил Гнедовский:** Я хочу сказать, что не только участвовал в трансформации этого музея, который был музеем Ленина, а стал Музейным центром, но и следил, что происходит вокруг, в музейном мире, где, как мы знаем, перемены происходят гораздо медленнее, чем в других областях. То, что в газетах, телевизорах произошло практически мгновенно, в музеях занимает иногда годы и десятилетия, иногда не успевает происходить – эпоха уже сменилась, а музеи думают и чувствуют по-старому. Этот процесс, происходивший в музеях, я хочу сегодня немного проанализировать. Ограничусь я только тем, как постсоветские музеи смотрят на советскую историю. Они смотрят на древнюю историю, всемирную, разные исторические масштабы, но меня будут интересовать музеи в изменившейся обстановке (в конце 80-х, начале 90-х годов) и советская история. Невозможно было говорить о советской истории так, как прежде. Некоторые из вас помнят этот период, помнят знаковые песни и события – несомненно Виктор Цой и песня «Мы ждем перемен» из фильма «АССА» действительно выражали общее настроение и

эмоцию – всем хотелось перемен. Эти перемены касались не только того, как люди жили, собирались жить, но и как они видели свое недавнее прошлое. В первую очередь речь шла о деконструкции того, что можно назвать «большим советским нарративом» и что было не просто инструментом пропаганды, не только знаменитой книжкой, вышедшей, кажется в 1938 году под названием «Краткий курс истории ВКПб», которая потом регулярно обновлялась, где излагалась советская история устами советского государства. Это было самописание советского режима. Но это была не только эта книжка, а множество различных произведений, в том числе художественных, которые рисовали картину советской жизни. В этом участвовали на протяжении 70 лет лучшие творческие силы этой страны, добровольно или принудительно или полудобровольно, но так или иначе все, кому было позволено заниматься творческим трудом, должны были рисовать и дорисовывать, убедительно показывать картину всеобщего счастья в советской стране. И конечно, когда это всеобщее счастье закончилось, наступила перестройка, и возникло новое государство, встал вопрос – как, какими красками рисовать этот период, недавно прошедший. Для музеев сложность состояла в том, что они сами были системой пропаганды и оставались таковыми еще долго, если не по содержанию, то по своей методологии. Музейная привычка служить проводником и рупором идеологии еще и сегодня встречается во многих музеях, с этим было трудно бороться. Еще один фактор – сами музейные коллекции были предметом жесткой цензуры и состояли в значительной степени из предметов, которые сами были инструментом пропаганды. Здесь видно все эти алые стяги с портретами вождей и многое другое. Это объективные следы эпохи, но каждый из этих предметов – орудие пропаганды. Меня в какой-то момент заинтересовало, какие существовали на этом переломе эпох альтернативы «большому советскому нарративу».

Первая – это была попытка игнорировать тему советского прошлого. Бесконечные выставки, посвященные старым временам, когда в России не было еще никаких большевиков, была романтизированная жизнь, либо крестьянская, либо купеческая, либо аристократическая, но это был золотой век, к которому и сводилась российская история. Совершенно очевидно, что обращение к такому нарративу, который я называю «старые добрые времена», было равносильно утверждению, что мы свою биографию ведем не от советской эпохи, а от более ранних времен. Что все наши ценности происходят оттуда, а не из советского времени. Параллельно в связи с падением железного занавеса произошел памятный прорыв информационной плотины, хлынул невероятный поток какой-то информации, относящейся к мировой культуре, которая до этого была недоступна. Очень многие музеи воспользовались этим шансом, для того, чтобы начать показывать те вещи, которые раньше нельзя было показывать, невозможно, немислимо, по понятным причинам. Этот поток материала, история искусств 20 века, новые исторические подходы, новый взгляд на недавнюю историю становился для многих музеев такой попыткой сказать по-новому об истории 20 века. Не как об истории советской, а как об истории общемировой. Были разного рода попытки рассказать историю от лица сообществ – например, от лица милиционеров или от лица каких-нибудь политических уклонистов, или афганских ветеранов. Или помню, например, ранние перестроечные годы, я в Красноярске видел выставки – произведения Рериха, были очень активные из рериховского общества, которые представляли отдельную группу. Несмотря на то, что в советские времена прилагались все усилия, чтобы не возникало таких спаянных сообществ, они все-таки существовали, и с наступлением свободы они получили возможность о себе говорить, в том числе в музеях. В частности к этому можно отнести национальные сообщества. Этот процесс особенно ярко проявлялся на постсоветском пространстве в бывших советских республиках, которые вдруг обнаружили, что они являются самостоятельными национальными государствами, им надо срочно создавать национальную историю. Они занялись (практически все новые страны) созданием

национальной истории, и музеи, как водится, стали одним из главных инструментов создания этой истории. Но проблема заключалась в том, как описывать тот период, когда они были частью Советского союза, с точки зрения своей национальной истории. И они очень по-разному подходили к этому вопросу. Любопытное решение придумали в Латвии и повторили, кажется, в Эстонии, Украине, Грузии. Все эти музеи называются «Музеи советской оккупации», созданные сразу после отделения. Смысл в том, что это не музей русской оккупации, они ввели понятие «советской оккупации», чтобы не описывать это в этнических терминах – в этом смысле, советская оккупация была и на территории России. Можно говорить об этом – хотя об этом так у нас никто не говорит. Еще один нарратив – его можно назвать «заполнение белых пятен истории», рассказ о событиях, о которых раньше нельзя было говорить, о героях, которых было запрещено упоминать. Было много выставок и проектов об антибольшевистских выступлениях, например, большой проект в Ижевске. Рассказ о конфликтующих точках зрения, попытки дополнить историю глазами Красной армии историей глазами Белой армии. В этих проектах возникала очень интересная новая парадигма диалогов – потому что раньше, конечно, все советские экспозиции были совершенно монологические, а здесь стали возникать условные диалоги старых героев с новыми. Сама методология представления истории усложнилась. Подпольная культура, которую тогда называли «неформальной», которая существовала в тени советской, официальной, официозной, стала предметом внимания многих музеев – рок-культура, литература, которая не публиковалась, фильмы, которые клали на полку. Еще один феномен, с которым я столкнулся, был для меня неожиданным – этнографический подход к советской истории, когда музеи заявляют, что они абсолютно вне политики, что они просто вспоминают, какой была советская жизнь и повседневность. Это как бы нейтральное изучение советской повседневности. Музей в Казани полон советскими объектами и обещает только положительные эмоции. Он рассчитан на ностальгию старшего поколения, удивление младшего, которое видит, что жизнь тогда отличалась от современной. Потенциальными потребителями таких музеев являются иностранцы, которым кажется, что они прикоснулись к тоталитарной действительности. И, наконец, обличительный нарратив, который сильно прозвучал в таких музеях как, например, Пермь-36 или Томский музей Тюрьма НКВД или открывшийся недавно в Москве Музей ГУЛАГа. Это политическая, морально заостренная критика советского прошлого, определенная квалификация советского режима как режима террора и насилия. Я хочу обратить ваше внимание, что есть музеи, которые специально посвящены работе «машины устрашения», но есть очень много разных музеев – краеведческих, гуманитарных, которые просто рассказывают вроде бы невинные истории советского прошлого, но эти истории часто имеют двойное дно, и здесь очень интересно как эта тема вплетается в рассказы – например, естественно-научных музеев, где вспоминают репрессии в биологических науках, в научно-технических вспоминают, как инженеры в шарашках изобретали известные вещи и так далее. И есть, наконец, совокупность общегуманитарных оценок, которые относятся не к работе машины подавления, а к той атмосфере, которая была создана в обществе для подавления этой машины.

Эти альтернативные нарративы не смогли разрушить «большой советский нарратив» – пока. Они его расшатали, но не разрушили, он оказался очень цепким, эмоционально устойчивым. Что нам предстоит сделать в обозримом будущем? Мне кажется, здесь важно придерживаться трех принципов. Первый принцип – не нужно думать, что на смену «большому советскому нарративу» придет другой большой нарратив, это заблуждение. Правильная стратегия будет в том, чтобы пытаться представлять в экспозициях диалог и какие-то разнообразные точки зрения и более сложные оценки. Методология диалога и критического отношения к материалу. Второй принцип – фокусируясь на прошлом, нужно всегда помнить, что мы смотрим на прошлое из настоящего и думаем о будущем, и видим в прошлом и хотим там видеть то, что резонирует с настоящим. Последнее, что я хочу

сказать, что по примеру формирования «большого советского нарратива» нужно использовать в музейной работе творческие партнерства – это единственный путь к успеху и эффективному созданию альтернативных взглядов на историю XX века, которые, по моему убеждению, сегодня нужно создавать в музеях. Для этого сегодня есть все возможности и предпосылки.

**Зритель:** Когда вы упоминали о построении национальной истории в бывших советских республиках, вы взяли для примера Латвию. У вас это было отнесено к способу говорения об истории на примере музея советской оккупации как своего рода травме по отношению к идентичности, которая выстраивалась в Латвии до Первой мировой войны и после. Вопрос такой – бывшие музеи Ленина, если мы посмотрим по территории бывшего Советского союза, в Киеве, например, или Ташкенте, стали музеями национальной истории. Вы сообщаете сейчас, что нарратив такого же уровня, как советский, невозможен на примере национальной истории в тех бывших республиках. Но когда я смотрю, как построены эти два музея, бывших ленинских, создается странный зазор восприятия – как будто эта монологичность повествования сохранилась, но вместо кумачовых лозунгов появились этнические мотивы. Способ говорения о национальной истории сохраняет советскую подачу, но меняет картинку. Возможен ли большой национальный нарратив в исторических музеях?

**Михаил Гнедовский:** Другой, не советский? Вообще в бывших советских республиках пытаются его создать. Пытаясь его создать, они сталкиваются с периодом, когда были частью советского. И все делают это по-разному. Ровно год тому назад мы с Сергеем Леонидовичем были в Кыргызстане, и у них очень твердая есть на этот счет концепция. Они считают, что этот период был очень продуктивен для развития кыргызской нации. Несмотря на все репрессии, у них убеждение, что цивилизационно это был для них важный толчок. В Латвии или Грузии больше подчеркивают трагическую сторону советской истории, вспоминают о жертвах, о репрессиях, и считают, что это был тормоз национального развития. Все они пытаются строить большой нарратив, каждый по-своему.

**Зритель:** Мне очень понравилось слово «соревнование» в докладе, очень спортивный термин. Соревнование нарративов – они радикально разные, но соревнование, в чем приз и предмет?

**Михаил Гнедовский:** Приз это всегда интерес публики.

**Сергей Ковалевский:** Ты таким образом попадаешь в историю – любой человек и сообщество мечтает вписать свое имя золотыми буквами в книгу истории. Механизм памяти – это отдельный большой разговор. Может быть, забывая сегодня, ты гораздо более эффектно остаешься в истории.

**Михаил Гнедовский:** Я прекрасно помню время, когда разбирали, демонтировали советские экспозиции, вместо них была первым делом – выставка самоваров, этнографическая выставка. Блестящий проект в той же Риге под названием «Мемориал Жаниса Липке», он начался со сценария, архитектора, потом только с историка и куратора, потом композитор. Методологически необычный и по содержанию – очень сильный, про советскую, центральную европейскую историю, Вторую мировую войну.

**Зритель:** Музей Эстонии в Эстонии совершенно потрясающий – он почти на взлетной полосе стоит бывшей военной базы.

**Сергей Ковалевский:** К этому хорошо встык идет доклад Анатолия Голубовского, к теме – как работает с наследием современный музей и не только музей. Памятники и память. А дальше перейдем к личным вещам. Анатолий Борисович Голубовский – тоже давний друг нашего музея, наш личный друг, прежде всего социолог, искусствовед, культуролог, с очень богатым опытом работы с медиа. Тема «Мемориальные пространства и общественная дискуссия».

**Анатолий Голубовский:** я хотел поговорить о том, что происходит вне стен музея, но попадает внутрь музея, так как связано с попытками создать символическую среду, в которой все живут. Все живут в любой стране, в любое время. Символическая среда – совокупность объектов, предметов, практик, ритуалов, которые определяют систему ценностей, и от этого никуда не деться. Мое выступление будет комментарием к картинкам, которые я буду показывать. Каждый раз, когда я выступаю на эту тему, что-то заставляет меня переструктурировать выступление. Я хотел начать с войны памятников, которая и есть важный тренд нынешнего времени. Думал, что начну с того, что происходило на Украине, «ленинопад», как у нас относятся к памятникам. Но сегодня выяснилось, что Рамзан Кадыров в очередной раз поднял вопрос о том, что нужно захоронить Ленина. Такая интересная история, и опять возникла тема, кажется потерявшая актуальность, символического значения для россиян Ленина, который лежит в мавзолее. Обычно эта проблема, связанная с мавзолеем, Лениным, памятниками, обсуждается не гражданами страны. Она обсуждается политиками, представителями истеблишмента, которые думают, что таким образом решают свои политические проблемы. Кадыров говорит, что нужно убрать Ленина, убрать – то есть принять решение – может только один человек, Владимир Владимирович Путин. При этом не следует решать эту проблему только по отношению к Ленину, нужно вернуть Чечне голову Хаджи-Мурата, которая хранится, судя по всему, в Кунсткамере. Тут же возникает масса вопросов, зачем он это сделал? Почему? Я подвешиваю этот вопрос. Тут же немедленно выступил Зюганов, что это кощунство – так говорить. Выяснилось, что именно этот вопрос люди должны обсуждать в День народного единства – то, что по мнению политиков разъединяет людей, должно обсуждаться ровно в День народного единства. Это очень странная история, которая заставляет вернуться к войнам памятников и символической среде, в которой мы существуем. Эти войны памятников начались лет пять назад, они тлели-тлели и после того, что произошло на Украине, прорвались. Самым ярким ее проявлением стало свержение памятника Ленину на бульваре Шевченко – это меркуровский знаменитый памятник, про который говорили, что если и есть художественно, эстетически ценный памятник Ленину, то это именно он. Тем не менее, с ним обошлись очень жестоко – его разбили, голову и его части разошлись по рукам. Люди, которые считали, что у этого какая-то символическая ценность есть и нужно с этим работать, а не просто разобрать по кирпичику и убрать, с огромным трудом это собирали. С этим немедленно начали работать современные художники – собирая фрагменты Ленина, работали с ними и работали серьезно. Это попытка серьезного осмысления Ленина в нашей жизни. Вот, например, художник Евгения Белорусец сделала работу «Мозги Ленина». Другой художник нашел все-таки голову Ленина и сделал из нее монстра. В отличие от России, на Украине процесс создания новой символической среды начался снизу и потом был законодательно закреплен. Изъятие из общественных пространств огромного количества памятников советской поры. И с этим были связаны серьезные проблемы, потому что, например, этот знаменитый памятник Щорсу, который стоит в Киеве и которым киевляне, вообще-то гордились – возникло серьезное общественное движение, которое считало, что этот памятник нельзя сносить, даже когда был принят закон о декоммунизации. Особенно гордились киевляне не самим Щорсом –

эта фигура для них не представляла значения, но они считали, что главную эстетическую ценность представлял конь. Вы можете смеяться, конечно, но конь, действительно, сильное произведение искусства. И тогда возник вопрос – наверное, неправильно его убирать и музеефицировать, возникло несколько проектов, связанных с Щорсом. Один проект – давайте его переделаем в памятник Петлюре, потому что он тоже на коне, герой Гражданской войны. Потом возникли люди, которые выяснили, что когда первый президент Украины Кравчук был совсем молодым студентом, он позировал скульптору и служил моделью для памятника Щорсу – некоторые сказали, что, в сущности, портретное сходство есть, пусть тогда это будет памятник Кравчуку, переименовать. Но это было странно, тогда решили, что ничего не будем делать, а просто закроем его сеткой полупрозрачной, он вроде есть и вроде бы нет. Создается символическое пространство, рефлексия новой Украины. Но не рассчитали, что памятник стоит в таком месте, что когда солнце встает или садится, тень этого памятника через эту прозрачную ткань, простирается над Киевом и практически закрывает весь Киев, и ничего из этого не получилось. Иная ситуация возникла с чрезвычайно знаменитым памятником, одним из шедевров конструктивистского авангардного, скульптор Иван Кавалеридзе, памятник Артему. Артем – один из лидеров украинской революции, страшно знаменитый памятник в Святогорске. Никакого портретного сходства у этого рабочего нет с историческим Артемом. Тогда с этим памятником решили поступить так, как хотели поступить с Щорсом – вернее, ничего не менять, только снять надпись, что это Артем. Тогда мы имеем другой памятник, национальная какая-то украинская история. Спорное, но вполне обоснованное решение. В некоторых городах по-разному поступали с постаментами памятников Ленину. Очень часто их использовали, чтобы закрепить там людей, которые погибли на Майдане. Потому что памятники Ленину стоят в таких местах обычно, и в России, и на Украине, в городских местах силы. Художник Алексей Сай решил разбросать там грабли, и это как предостережение не наступать на грабли. Мотив грабель в новой символической политике имеет очень большое значение. Выяснилось, что художники, занимающиеся мемориализацией новых героев Украины, не могут вырваться из пут символической мощи советской иконографии. Памятник митрополиту Илариону в Житомире был сделан, и многие подумали, что приспособили старый памятник Ленину под Илариона. Ничего подобного, это скульптор сделал новый памятник. Может быть, у него есть портретное сходство. Памятник вызвал скандал уже после того как был поставлен. Все думали, что эти войны памятников, перемещения в странах Балтии, Польше, скандалы, все это характерно для постсоветских стран, сильно травмированных советской оккупацией где-то, где-то собственным тоталитарным режимом.

Но тут неожиданно выяснилось, что в Америке происходит ровно то же самое, что происходило во многих странах. Тоже гражданские движения привели к тому, что весной 2017 года начался процесс, который называется «деконфедерация». Деконфедерация это очень интересный процесс – там, где стоят памятники героям гражданской войны в Соединенных штатах Америки полководцам с южной стороны, гражданским деятелям, Джефферсону, президенту Конфедерации, вдруг возникли силы, которые сказали – они несут с собой ценности рабства, сегрегации, их нужно немедленно убирать. Это обострилось неслучайно после того как Дилан Руф ворвался в черную методистскую церковь и пострелял там большое количество людей. После этого были полицейские против черных, все время выступают в южных штатах. Все это привело к огромному гражданскому движению, в результате которого не десятки, а сотни памятников в огромном количестве городов, в Новом Орлеане, Луисвилле, Остине, были снесены. В том числе памятник верховному судье, потому что он лишил гражданских прав рабов во время гражданской войны, в городе Филадельфия, который вообще-то оплот северных штатов. Этот памятник тоже снесли. В Шарлоттсвилле произошли акты насилия, люди погибли. Выяснилось, что не только в России не прекратилась гражданская война, поскольку не

было никаких актов примирения, но, судя по всему, гражданские войны вообще нигде не прекращаются. А может быть и не могут прекратиться. Потому что гражданская война даже в Испании, где вроде бы сооружены памятники всем павшим с одной и другой стороны, все равно продолжается. Глеет, иногда вырывается. Потому что республиканцы считают, что памятник, стоящий недалеко от Долины павших, был построен взятыми в плен республиканцами, существовавшими в рабских условиях – их убивали в лагерях, они строили этот памятник, который теперь нельзя признать примирением. Вы видите, снимают памятник генералу Роберту Ли. Вам ничего это не напоминает эта фотография? Один в один ликвидация памятника Дзержинскому в августе 1991 года. Чтобы не вызвать реакцию протеста и насилия со стороны конфедератов, обычно все это происходит ночью. Рабочие, которые демонтируют памятники, закрывают номера машин, потому что в их адрес сыпятся угрозы. Самое интересное, что власти, поняв, что памятник как таковой, символическая среда, может вызвать насилие, они сами проявляют инициативу, не дожидаясь протестов. Тут возникла забавная история: в Сиэтле в середине 90-х годов оказался памятник Владимиру Ильичу Ленину, его вывез из Словакии какой-то сумасшедший американский миллионер, которому это казалось большим произведением искусства. Он поставил этот памятник в Сиэтле, причем за счет города его туда перевезли и установили в таком районе очень богемном, где тусуются люди искусства, представители нетрадиционной сексуальной ориентации. Он стал такой достопримечательностью, городским чудачком, которого во время гей-парадов раскрашивают в радужные цвета, в другие времена что-то еще другое с ним делают. То есть он не несет какой-то символической ценности. Но вдруг мэру Сиэтла нужно этот памятник сносить, потому что он оскорбляет память жертв тех, кто пострадал от насилия, многие из них переехали в Америку, стали иммигрантами, над памятью которых не нужно измываться. Памятник нужно убрать, потому что он может сам спровоцировать насилие. Это произошло буквально несколько месяцев назад на волне этого всего.

При этом обратный процесс происходит в России. Например, огромное впечатление на очень многих людей, в частности на блогера Варламова, который вроде бы либерально-демократический и про-властный слегка ориентации человек, он ужасно возбудился, когда увидел, что в школьном дворе в Смоленске установили бюст Дзержинского. Он взорвался немедленно блогом, смысл которого заключался в том, что если посмотреть на нашу страну, какое количество памятников Ленину у нас, казалось бы, в 2017 году, это невозможно и нужно немедленно сносить, потому что насилие воспроизводится ровно потому, что у нас такая агрессивная символическая среда.

Последнюю вещь скажу, связанную именно с 4 и 7 ноября, последний сюжет. Вы знаете, что у нас большие проблемы существуют с мемориализацией годовщины революционного 1917 года. Вроде бы со стороны власти никаких телодвижений не происходит. И действительно совсем недавно Дмитрия Пескова спросили, а почему власть отказывается праздновать, каким-то образом отмечать годовщину 17 года, в то время как вообще-то весь мир стоит на ушах. Конечно, есть отдельные выставки в отдельных музеях, но они несравнимы с тем взрывом, рефлексией по поводу 17 года, которая происходит во всем мире кроме России. На что Дмитрий Песков ответил совершенно откровенно: мы не отказываемся праздновать, мы и не собирались ничего делать, поэтому говорить, что мы отказываемся, нельзя. А потом, спросил он, а что собственно отмечать? Чем очень озадачил людей, которые задумались на этот счет. Но хотели отметить – существует постановление правительства 16 года о том, что нужно в юбилейный год соорудить памятник гражданскому примирению и решили поставить его в Керчи. Все спросили, почему в Керчи, вроде бы там ничего особенного во время революции и гражданской войны не происходило. Начались невнятные объяснения, что есть керченская переправа, там будет мост, все это единение, Украина, Крым. Но потом стало

понятно, что ставить его в Керчи бессмысленно, и его решили перенести в город воинской славы Севастополь. Скульптор Ковальчук, известный, штатный скульптор военно-исторического общества, сделал проект. Памятник примирению в гражданской войне. Где здесь примирение? Оно здесь выражено в том, что Родина-мать, красноармеец и белогвардеец – они стоят и смотрят, непонятно примиряются или нет. Тут вдруг совершенно неожиданно прокремлевское левое движение «Суть времени» Сергея Кургиняна начало устраивать пикеты. Местная севастопольская власть очень удивилась. Проблема в том, что они не хотели, чтобы памятник белогвардейцам стоял в Крыму, потому что они очень плохо себя вели, уничтожали большевиков и привели интервентов в Крым. Выяснилось, что примирения не было. Вслед за этим сторонники «белых», люди, одобряющие ревизию 17 года, сказали, что тоже не хотят, потому что большевики так надругались над крымским населением, вырезали половину дееспособного населения. Не было примирения как такового – и тут возникло ощущение, что не только не было примирения, а вся наша Родина усеяна символами, свидетельствами победы только одной стороны, нет ни одного памятника другой стороны. Все попытки, даже людей от власти, военно-исторического общества, например, каким-то образом создать символическую среду, связанную с «белыми», наталкиваются на препятствия. Доска Маннергейма – всем хорошо известно, что его позиционировали как блистательного генерала времен Первой мировой войны, и ничего из этого не получилось. Доску Колчака в Омске тоже сковырнули и всячески даже осквернили. И выяснилось, что символическая среда связана только с победителями 1917 года и очень даже серьезно сопротивляется. Городская среда, не музейная.

**Сергей Ковалевский:** На этой проблематизирующей ноте давайте закончим. Потому что есть проблема, которую, спасибо Анатолию, удалось осветить и зацепить.

**Анатолий Голубовский:** Еще один пример. В Екатеринбурге есть памятники Ленину и Свердлову. Свердлов – один из самых страшных антигероев Екатеринбурга, поскольку существует Ипатьевский дом и легенда, что Свердлов отдал приказ уничтожить императорскую фамилию. На месте Ипатьевского дома стоит Храм на Крови. Есть Ленин, существующий абсолютно безэмоционально, существует на красивом конструктивистском пьедестале. А памятник Свердлову на естественном камне, его очень любят в городе. Он такой немного чудак, идет, в неформальной позе. И студенты Уральского университета, который рядом, надевают ему на голову академическую шапочку. Существует мощное движение за снос памятника Ленину, и не существует никого, кто выступает за то, чтобы снести памятник Свердлову, который на самом деле невероятный злодей в общественном сознании. Почему-то это не распространяется на памятник этому злодею, я до сих пор не могу понять.

**Сергей Ковалевский:** Может быть, действительно, «живинка» в нем какая-то есть, свой человек, прижался, куда-то показывает, а Ленин – это статуарный пафосный бог. Теперь мы переходим плавно к следующему докладчику. Тема необъятная и всего сказать, может быть, не удастся, но мы зароним сейчас какие-то вопросы, проблемы в этом пространстве революции, свободы, которая предполагает откровенный разговор на все сложнейшие темы нашей с вами истории и настоящего. Илья Утехин, наш гость из Санкт-Петербурга, антрополог и профессор Европейского университета, очень известного в России и не только. Это одна из немногих свободных образовательных институций высшего порядка с выдающимися достижениями, которая сейчас переживает трудное время. Но, несмотря на все это, Илья смог к нам приехать и поучаствовать в нашем мозговом штурме, который продолжается сейчас.

**Илья Утехин:** Мы зафиксировали в качестве начала, что советский человек и постсоветский человек, как оказалось, является наследником победителей 1917 года. Это очень интересная вещь, я переведу разговор в более приземленный план, потому что и мое здесь присутствие и то, что я буду говорить – это будут случаи, в смысле анекдоты, из советского и постсоветского человека. У Бориса Колоницкого есть книжка «17 лекций про русскую революцию», я бы рассказал 17 анекдотов про советского человека, чтобы отметить приближающийся юбилей. Но то, что я буду говорить, на самом деле будет продолжением музейной экспозиции, которая здесь открыта совсем рядом, и там есть артефакты из коммунальной квартиры. У меня тоже есть некоторые артефакты из моей музейной коллекции. Вот, кстати, я один вам покажу, он у меня в кармане был – он интересный, я хочу с этого начать. Я, кроме Европейского университета, преподаю еще в Государственном университете на факультете свободных искусств и наук и на филологическом. Вот для того, чтобы туда пройти, впрочем, в советское время можно было зайти в Государственный университет имени Жданова тогда совершенно спокойно – от тебя никто не требовал предъявлять какой-то пропуск. Видите, он похож на старый советский пропуск. Я открываю его, здесь моя фотография. Одно время, правда, были магнитные карточки такие, которые нужно было прикладывать, но технология не всегда идет в сторону прогресса, иногда бывает и регресс. Всем выдали такие, но они очень интересные. Это как в магазине, чтобы не сперли книжку или дорогую пачку кофе, это ты прикладываешь – твой портрет возникает у охранника. Профессора часто бывают такие забывчивые – в другом пиджаке пошел, сменился сезон, да и что, они тут ходят уже 20 лет, их, разумеется, знает дама на входе. И, конечно, она пускает их обычно, но однажды со мной случился такой случай, который заставил меня задуматься. Я как-то пришел, типа «в другой куртке», и дама говорит: предъявите пропуск. А я говорю – вот забыл дома. Она говорит: «Не пущу вас, сделайте что хотите». «Вы меня не узнаете?», – спрашиваю я ее. «Узнаю, конечно». «Ну так а что же?». «А вдруг за это время вас уже уволили, и вам запрещен сюда проход». «А лекции вы читать будете?». В конце концов, меня, конечно, пропустили, но мне очень понравилась сама эта идея, что «вдруг вас уже уволили», такой риторический ход, который напоминает нам фильм, который Сталин лично запустил в прокат, поскольку советская цензура его остановила, а Сталин, посмотрев, сказал «надо показать». «Партийный билет». Там главный герой, этот молодой человек, и прекрасная девушка, на кадре у него черное лицо, потому что на самом деле он не просто рабочий, а сын кулака и вообще вредный товарищ. Они с девушкой поженились, а он у нее спер партийный билет, а это самая главная ценность. Когда ей нквдшник показал ее партийный билет с клеенной фотографией другого человека, другой женщины – это значит, что если бы в руках врага оказалась эта вещь, такой пропуск, то в сердце партии в какой-нибудь, страшно сказать, Кремль, могла бы пройти шпионка и что-то ужасное сделать. Девушка выводит мужа на чистую воду. Этот «Партийный билет» не только к тому, что я вспомнил, что нужно всегда носить с собой пропуск на всякий случай, что тоже верно, но и к тому, что советский человек – новый человек, которого начала создавать советская власть, образцовый новый человек все время был готов к тому, что вокруг него, даже в самом близком окружении, даже на той же кровати на соседней подушке лежит агент иностранный, ну или какой-нибудь агент, который только притворяется ближним, который «свой» только на поверхности, а на самом деле под этой маской, фальшивой, его подлинное лицо – поскреби ее, и там найдется сын кулака. Я, разумеется, уверен в том, что женщина, которая пыталась меня не пустить на филфак тогда, не думала, что я настоящий иностранный агент. Она не подозревала меня в том, что если бы меня уволили, то я был бы в списке. Но сама аргументация, во-первых, понятна ей, поскольку она уже женщина в возрасте, все советское в ней живет, во-вторых, понятна всем окружающим и мне она понятна. Кстати, по поводу иностранных агентов очень интересная вещь, которая касается перехода представлений о том, кто такие враги от Ленина к Сталину. Когда Ленин в своей публицистике писал «агент мировой буржуазии» или всякие другие

обзывательные слова, он не думал, что это человек от фонда Сороса, от фонда Макартуров, от кого-то еще, от Ходорковского получил деньги. У него была очень интересная логика, он говорил: если этот человек своим поведением, действиями объективно способствует делу буржуазии, то в этом и выражается то обстоятельство, что он агент буржуазии. Он субъективно может быть абсолютно искренним человеком, он не двуличный, но объективно он является агентом буржуазии. И эта форма была риторическая для Ленина. Для Сталина он был настоящим агентом. Эта риторичность перестала действовать. Называя агентами кого-то, люди сталинского времени, вслед за Сталиным, были склонны считать, что это настоящие вражеские агенты.

Раз уж мы пошли по пути поиска старого советского в нашем актуальном, я не могу не продемонстрировать один из моих любимых экспонатов моей коллекции. Однажды в самом большом зале филологического факультета СПГУ я увидел такой артефакт и сделал фотографию на свой мобильный телефон. К сожалению, мобильный телефон так устроен, что снять четыре замочка – там было 4 – на этом пианино я не мог, не влезало. Поверьте мне, здесь 2 и с другой стороны 2. По-моему это настоящее произведение современного искусства. Причем кто-то очень старался – вы пробовали вообще сверлить рояльный лак? Это непросто! Потом я спросил даму на вахте, другую, более дружелюбную, а что это такое с пианино? Она мне сказала: «Ой, а вам поиграть!». Я говорю да. Она спросила: «Вы пробовали открыть?». Нет, говорю. «Да оно не работает, они просто там висят, а если открыть, то откроется». Эти криворукие товарищи даже замочки привинтить нормально не могут, это только выглядит страшно, на самом деле это внешность реальности – она может кого-то шокировать, кого-то напугать, на самом деле свои знают, что там все открывается. А замочек там для порядка. Например, сегодня на внутренней стороне двери в гостинице «Октябрьская», где мы обитаем, я увидел объявление, где дословно написано: «Уважаемые гости! В интересах вашей безопасности не забывайте закрывать дверь на ригель и цепочку». Цепочки там нет. Но объявление есть, зачем оно там? Неужели действительно ради безопасности? В каких интересах? Это напоминает то, как в 90-е годы всегда говорили проводники, закрывать изнутри купе на цепочку, потому что если вор придет, он такой металлической линейкой за дверь запихнет и откроет замочек, а цепочку снять не сможет. Неужели в гостинице «Октябрьская» как бы еще 90-е годы не прошли? Прошли, конечно, но это объявление – так сказать «предупрежденный вооружен». Мы вас предупредили, мы заботимся о вашей безопасности, и в случае чего сняли с себя ответственность. Почему я про это говорю – мне кажется, что эти вещи, которые мы можем наблюдать сейчас в нашей действительности, восходят к вполне советским стереотипам поведения. И вот здесь, возвращаясь к заглавию, человек, который под надзором, чувствует свою принадлежность к тому или иному коллективу и эту принадлежность всячески защищает. Если мы вспомним разные теории, которые выдвигались относительно устройства советского общества – упомянутый сегодня Анатолием в нашей узкой дискуссии Зиновьев, у него была такая идея, что коммунистическое общество, реальный социализм, вырастает из маленьких клеточек коммун, через более крупные клеточки. Маленькая клеточка – коммунальная квартира, покрупнее – это филологический факультет, а самая большая – весь наш Советский союз, который «мой адрес не дом и не улица». Они в каком-то смысле похожим образом устроены. Одна из них встроена в другую. Именно поэтому коммунальная квартира может служить метафорой советской жизни в пределах целой страны. Тут оказывается, что подозрительность и наблюдение за твоим ближним – это вещь абсолютно необходимая. Почему? Для того чтобы установить не то – агентом или не агентом он является, а для того, чтобы установить справедливость прежде всего. Много всяких анекдотов про это существует. Андрей Синявский рассказывал о своей жизни в коммунальной квартире, он был писатель, член Союза писателей – как интеллигентный человек он жег больше электричества, и с ним происходили совершенно зощеновские вещи. Его соседи осуждали

– кто-то утюг включил, погладил, поел и лег спать – а этот сидит, пишет, читает, у него свет горит. Тогда был один большой счетчик на всю квартиру. Ему сказали, ты заведи свой счетчик – он завел. Но он же ночью в коридор выходит и зажигает общий свет, тогда ему пришлось поставить отдельную лампочку в коридоре, которая была от его счетчика. После этого соседи начали его доставать по другому поводу: у него собачка, и поскольку она ходит по полу, по коридору, ему нужно вдвое чаще, чем обычному человеку, дежурить и пол мыть. Он согласился. Но дежурил не он, он нанимал женщину уборщицу, что тоже служило предметом ненависти, потому что другие сами мыли. А у собачки, как ему сказали, не две ноги, а четыре! Поэтому в два раза больше. Он стал носить ее на руках – это длинная история с подробностями.

Артефакт филфаковский напомнил мне вполне коммунальный артефакт, это плита, где духовка закрыта цепочкой, чтобы соседи не могли ею пользоваться. Или это обилие замочков, которые повсюду висят, потому что люди подозревают, что у них крупу прут, соль или что-то такое, обычное дело. Довольно красноречивая картинка. Еще более красноречива вот эта: «Чужой туалетной бумагой не пользуйтесь! Безобразие». Ладно, если бы это было просто объявление ко всем адресованное, а ведь там нельзя проверить. Человек, который зашел, он же заперся – и чьей он там бумагой пользуется, или чьим стульчаком, можно проверить только по косвенным признакам, только если у тебя в душе есть такая необходимость. Ты должен следственные действия произвести. Цитирую: «Кеша! Не пользуйся соседской туалетной бумагой, купи свою. Вторая неделю нахалюву??!» или «Бабушка не пользуется туалетом вторые сутки, а бумага исчезает, барабашка завелся. Имейте совесть, хватит халювы с освежителем». Меня всегда поражало, в какой степени реальные документы из коммунальной жизни изоморфны тому, что Илья Кабаков показывает в своих инсталляциях. Его инсталляции абсолютно этнографически точны, но при этом заострены в сторону искусства современного, и в том контексте и виде, котором он показывает свои объекты, они способны больше, чем просто артефакт что-то рассказать. В этом смысле, как рефлексия над новой экспозицией, которая здесь развернута, мы можем идти разными путями в музейной экспозиции. Можем идти и таким путем, где есть много вещей, которые в сумме показывают нам какую-то картину, но не про один из этих объектов мы не знаем каких-то подробностей. Это оставляет пространство фантазии, пространство интерпретации. Мы можем вычитать там разные истории, поместив эти объекты в разные контексты. Мы можем пофантазировать. Там не представлены такого рода текстовые вещи потому, что они бы, наверное, выбивались, но как знать, это ведь не вообще о советском человеке, об одной, довольно специальной его грани, которая, впрочем, кажется очень важной. Когда мы сегодня встречаем планы, например, модифицировать законодательство об иностранных агентах в сторону того, чтобы ввести понятие индивидуальных иностранных агентов. Люди, которые это предлагают, идут по старому пути. Мы можем перекинуть мостик между современной логикой поиска иностранных агентов и той логикой, которая стоит за поведением людей вскрывающих всяких безобразников, людей, которые претендуют на установление более справедливой справедливости в коммунальной квартире и следящих за своими соседями. В преследовании Европейского университета, которое развернулось в последний год, ведь изначально все дело изображалось так, как если бы у истоков этого была общественность. Стояли общественные активисты. Представители общественности написали письма, написали доносы, и эти доносы имели свой эффект. Я бы хотел закончить на одном документе, который очень люблю, он абсолютно актуальный. Достаточно его зачитать, и вы все поймете. Суть того, о чем там говорится – если в других словах выразить. Преследователь и преследуемый ближний взаимозависимы, завязаны один на другого. Тот человек, который пишет донос, и тот человек, на которого пишут донос, связаны отношениями. Доносчик нуждается в существовании того, на кого написать донос. Он не хочет его отпустить. Это замечательный текст, который я прочитаю с экрана, это донос,

адресованный в австрийское консульство, шапку я убрал отсюда. «Уважаемый господин генеральный консул! Обратиться к вам меня заставляют следующие обстоятельства: в коммунальной квартире по вышеуказанному адресу вместе со мной проживает гражданка Магниткина. Гражданка Магниткина в течение длительного периода времени нигде не работает (как вы понимаете, тунеядка, да?), имеет передо мной задолженность, постоянно мешает мне в коммунальной квартире, нарушая покой и тишину после 23 часов (австрийский консул это читает). Являясь домой в нетрезвом виде с посторонними гражданами, угрожает мне. Магниткина ведет беспорядочную половую жизнь с гражданами иностранных государств, используя их впоследствии в качестве финансовой поддержки». То есть ее моральный облик: мало того, что она нигде не работает, так она еще и с гражданами. «18.09 я обнаружила пропажу из мест общего пользования квартиры своих личных вещей», потом рассказывает, что вызвала милицию, но нас интересует конец. «Гражданка Магниткина в настоящее время продает комнату в коммунальной квартире и пытается оформить выездную визу». Выездные визы были в Советском союзе, сейчас их пока что нет. Это 2003. «Убедительно прошу вас при обращении Магниткиной за получением выездной визы, иметь в виду вышеупомянутые обстоятельства». Я подозреваю, что эта гражданка Студникова на Магниткину написала донос во все консульства, чтобы ни один консул не выдал ей выездной визы, почему? Чтобы Магниткиной не было хорошо там, «за бугром». Пусть она уж лучше здесь гадит. Спасибо.

**Сергей Ковалевский:** Таким образом мы плавно переходим от институциональных вещей к личностным, авторским и поближе уже к искусству. Поэтому представляю писателя, переводчика, исследователя Ксению Голубович, которая участвует в нашем «Музейном десанте».

**Ксения Голубович:** Я косвенно имею отношение к музейному делу, но как-то так складывается, что на протяжении долгого времени. Я скажу несколько вещей, этот доклад свободный, тема возникла потому, что в какой-то момент в «Манеже» происходило смешанное на выставочном пространстве. Они сделали выставку в тот момент, когда произошла аннексия Крыма, «Чужие территории» – про эти спорные территории. Была целая история с этими картами, и параллельно решили сделать конференцию по Вальтеру Беньямину, по важному произведению, которое никогда не публиковалось при его жизни, «Московский дневник». Вы знаете историю «Московского дневника», но я вкратце расскажу, потому что когда рассказываешь, направление мысли задается. Он не мог его опубликовать, из него была сделана собственно частью его статья «Москва», потому что Беньямин – автор, который поразительным образом мог в письме создавать конструкции территорий, архитектуру городов. Часть дневника – подготовительные материалы к созданию этого большого заказного текста. Но он не мог его опубликовать по очень важной причине, потому что когда он оказался в Советском союзе, мекке коммунизма, он не мог вывезти и опубликовать все данные и все ощущения, чувства, все то, что он переживал, в рамках того дискурса, который на тот момент существовал в Западной Европе. Иными словами, главным цензором для Беньямина был Бертольд Брехт. Если бы он вывез все то, что переживал в Советском союзе, на повестку и опубликовал, то целая система левого дискурса, которая в этот момент была вовлечена в противостояние нарождающемуся фашизму, главным условием которого был запрет всякой критики Советского союза. Если только из твоих уст что-то проскальзывало, ты становился изгоем. Поскольку Беньямин не только не мог себе этого позволить, но и не желал себе такой судьбы, естественно, «Московский дневник» как таковой опубликован не мог быть. Это было частное произведение, которое было опубликовано гораздо позже. Это важно – мы сейчас читаем это как поразительный документ, практически как художественный документ. На самом деле это книга, которая не имеет автора, она является пост-автором,

это очень важно понимать, для того, чтобы понимать и то, что Беньямин большой неудачник. Это не тот человек, который получил то призвание, которое он хотел, который мог содержать себя своим литературным трудом, он занимался журналистикой, который не был так признан как философ, как бы он этого хотел в тот момент, и который погиб на границе между Францией и Испанией, когда полицейский кордон отказывался пропускать беженцев, пытавшихся перейти из Франции, которая начала выдавать евреев, в Испанию, которая этим не занималась. Почему я все это рассказываю? Чтобы понимать, что произойдет, что важно и почему, с чем столкнулся Беньямин в самом себе, когда прожил опыт Москвы. А что важно в этом опыте? Он оказывается фундаментальным для Беньямина, это формирует все, чем он будет заниматься дальше. Первые фразы, когда он приезжает в Берлин, он начинает понимать, насколько по-другому устроено западное пространство в отношении пространства Москвы. Для того, чтобы обрести оптику взгляда на то, что такое Европа, потому возникает опыт Парижа 19 века, потом тема Марселя. В общем, на что смотреть? Опыт Москвы представлял собой тот сдвиг, который позволит ему, когда он будет смотреть на Марсель, смотреть не на те места, которые являются практически памятниками, и которые отформатированы фронтально. Вот как мы любим смотреть на вещи. Он начнет смотреть на кварталы, где живут беженцы, где порт, где вообще то, что не отформатировано нашей оптикой. Как смотреть на роение, как смотреть на термитник, как смотреть на то, что не часть европейского пространства и, однако, часть европейского пространства. Мы себе представляем открыточные виды, они все простроены. Италия – это то, что мы видим и представляем с определенной точки зрения. И собственно вся история искусств до определенного времени, до беньяминовского взгляда, она представляет собой по сути открыточный вид. Как мы с точки схода смотрим на город, на памятник, на улицу, толпу. Беньямин впервые вводит тему, как мы можем посмотреть на то, что не отформатировано под наш взгляд, как мы с этим можем работать. И такие пространства, такие анклав, он обнаруживает везде – Европа не свободна от них, она просто не думает, что на это надо смотреть. И параллельно с этим у него возникает тема кинематографа и фотографии как новых искусств, которые как бы, вы понимаете, что он начинает размышлять об истории этих искусств, начиная по сути с того, что это балаганное искусство, не искусство в реестре других искусств, но, говорит он, в этих искусствах есть какие-то новые правила зрения. На что смотрит фотография? Когда он начинает работать с темой Атже, он говорит, что фотография смотрит на улицы без людей. Фотография смотрит на толпы. Когда он говорит о кино и монтаже, он говорит интересную вещь, что у нас есть опыты дадаистов, когда на произведение живописи вставляется, допустим, пуговица. И в опыте людей, которые пришли на выставку, это скандал, вообще как это понимать? Какой смысл у этого есть? Но он говорит, что вы абсолютно просто это воспринимаете, когда такая же вещь происходит в кинематографе – как то, что делает Чарли Чаплин. Когда у вас Пикассо режет картину или режет образ, вам кажется, что это скандал, это непохоже. В кино у вас это монтаж, технология. И на медиуме «кино» вы легко воспринимаете то, что вы не способны воспринимать в медиуме «живопись». Беньямин идет в эту сторону – но мне кажется, что экзистенциальным поворотным пунктом, чтобы развернуться к неотформатированным, абсолютно новым предметам, рефлексий массового общества, это был опыт Москвы. Который он прожил.

Теперь 1926 год, что такое «опыт Москвы», «Московского дневника». Это опыт очень печальной любовной истории, потому что Беньямин влюбляется в такую «валькирию революции», дочку руководителя латышских стрелков, Асю Лацис. На Капри они встретились. Это такая история любви-ненависти, когда они сходятся, расходятся, характеры взрывные, очень нервические и, в конце концов, он приезжает к ней, расставшись с женой. Приезжает для того, чтобы написать статью, а на самом деле чтобы решить возможность и невозможность хэппи энда. Что такое «happy end» – это сведение двух людей влюбленных в какой-то финальной точке, решении. Москва оказывается

таким простором, на краях которого Беньямин начинает блуждать. Вообще, честно сказать, для меня это история Щелкунчика – это абсолютно рождественская история, он приезжает как раз в Рождество, он постоянно ищет елочные игрушки. Он потом уезжает из Москвы с чемоданом игрушек, потому что самое ценное, что он видит – игрушки. И он находится в поисках какого-то пролетарского искусства, которое время от времени он встречается там, где его и стоит встречать – это Мейерхольд, он смотрит Дзигу Вертова, но в основном обнаруживает то, что он называет «буржуазным» искусством, то есть искусство, отформатированное под зрителя. А что такое искусство, не отформатированное под зрителя? Это искусство, которое умеет работать с таким коллективным объектом. Если берем мейерхольдовского «Ревизора», то это такая тонкая сцена, на которой располагается множество фигурок, они в некоем монтаже друг с другом взаимодействуют, у них нет сцены, они практически на ленте работают – пространство сужено. И это пространство Москвы, которое он проживает физически, пространство ледяного холода, скольжения, квартир, в которые ты заходишь и которые перенаселены, в которых тебя не оставляет присутствие других людей, это невозможность встречи, еще и потому, что Ася находится в туберкулезном диспансере, болезнь. Точки встречи как елочные шары – такие вспыхивания, потом у Беньямина по выезду из Москвы начинается тема озарений. Но это реальный опыт – когда есть встречи в абсолютно темном покрытом городском пространстве. Здесь много факторов пространства Москвы, которую дневник практически музефицирует и сохраняет для нас, возможно являясь частью нашего опыта. В рамках него Беньямин практически проживает одну вещь, которую можно написать в идеологических терминах, а можно сказать как-то иначе. Главное противоречие, спор и трагедия состоят в том, насколько человек в своей индивидуальной истории, судьбе способен к индивидуальному восприятию. Мы можем воспринять – наши глаза, уши, наше тело, температура – ровно столько, сколько можем. Что-то потом становится не чрезмерным. Москва постоянно являет опыт этой огромной чрезмерности. Насколько ты должен отдать эту свою индивидуальность, эту рамку на коллективное, насколько ты имеешь право сохранить. Бродя по линиям этого пространства, Беньямин делал один выбор, который и является главным для него как для аналитика. В идеологических терминах это звучит таким образом: я не могу предать свою индивидуальную авторскую подпись ради коллективной подписи партии. Потому что то, что требовалось тогда, в тот момент от интеллектуала – это отказ от собственного суждения по любому вопросу, пока не вынесено суждение партии. На самом деле он в 1926 году попадает именно в центр этих споров. Ася, которую он любит, начинает ему говорить о том, что ты не понимаешь – сейчас идет строительство, коллективная воля. В данном случае я не говорю идеологически, я говорю о том, кто выносит решение о том, что ты видишь, слышишь, как ты вообще будешь судить. Ему говорят, что это враг. Он говорит – ну вы покажите, я должен сам решить, что я согласен. Именно в этой точке происходит аннигиляция этой самости. И Беньямин, уезжая с разбитым сердцем, выносит с собой две вещи: тему чрезвычайно важную – опыт индивидуального сознания, не отказываясь от того, что это индивидуальное сознание идет по кромке (я говорю сейчас без оценок) того объекта, в который он входит как в ночь. Мы помним, что над Европой разражается сейчас фашизм. В чем пункт движения Беньямина, где цель такого блуждания? Конечно, он начинает выделять коллективные объекты – кино это коллективный объект. То, чем занимается кино – это отдельная история, то, чем занимается фотография – это массовый объект. Искусство массовой эпохи. Это не живопись – потому что когда Беньямин начинает вводить понятие «ауры» и говорить, что когда вы смотрите на картину, у вас замедленное восприятие – вы входите в эту «даль», как он говорит. Даль как основное понятие. И это характеристики индивидуального восприятия, перед одной картиной можно стоять 5 часов, если у вас возникает это брожение вперед-назад. Кино не имеет отношения к оптике индивидуального восприятия. Это то, с чем работал Вертов, кино – это монтаж. Вы видите в кино то, что человеческий глаз воспринять не может. Это скорость, ракурсы,

повороты, которые вы глазом не фиксируете. Это не человеческий глаз, который вы учитесь воспринимать – и, обучаясь в кино, вы тем самым становитесь – кем? – массовым человеком. Не человеком сословия, старого стратифицированного общества, которое все еще стоит на человеческой телесности, кино, как Ленин говорил, великий учитель и производитель массового человека. Или как Беньямин описывает впечатления людей 19 века от своих фотографий – когда они увидели себя на фотографиях, они ужаснулись, потому что фотография фиксирует то, что портрет не фиксирует. Они увидели двойников, которыми они не были. Так человека изображать нельзя, это было для них практически как обнажение и порнография лица – с лица снята его одежда, в которую оно облекается, когда на него смотрит человеческий глаз. Фотография была чем-то чудовищно неприличным. Как опыт, как шок. Поэтому он вводит в понятие искусства XX века его основную цель – это шок. Искусство XX века действует через шок. Вот о чем говорит Беньямин. Когда я размышляла на эту тему и довольно глубоко вошла в тело «Московского дневника», поняла, что есть странная вещь – это не доказано, это выдумка, но странным образом: как если бы по другую сторону, как если бы бродил за такой завесой, оказалось, что есть второй соучастник разговора или человек, у которого тот же самый опыт и который бродит по другую сторону и никогда не пересечет этой границы. Когда мы читаем тексты Беньямина, мы читаем тексты интеллектуала, который вводит новую тему. Соответственно у нас есть индивидуальный угол зрения. Для Беньямина очень важно осознавать, что он сын антиквара. Поэтому тема «ауры» еще и понимание того, как работает антикварный объект. Как он работает через нашу ностальгию по нему же самому. В кресло времен Людовика XIV нельзя сесть, это не кресло, это некоторое настроение или аура вещи. Через это действует ценность антиквариата. Ведь можно решить, что это рухлядь.

Но другой человек, который бродит по другую сторону этой границы в 1926 году, и с 1926 по 1929 создает свои основные произведения, которые тоже не публикуются – это Платонов. Если вы возьмете структуру «Котлована», там происходит ровным счетом обратная сторона блуждания по грани этого невероятного нечеловеческого объекта, но по другую сторону его. Если вы берете первую фразу из «Котлована», вы видите, что ее язык составлен из слов и объектов совершенно различного речевого регистра. Это практически комичная фраза – эти слова в русском литературном языке вместе не бывают. Они стоят под каким-то невероятно кривым углом. Когда придете сегодня домой, прочтите первую фразу «Котлована». Как ее прочесть, если все слова – разные регистры, из разных кусков. Она уже прорывает какие-то ходы слов друг к другу, которых не существует на гладком благозвучии, на том фоне, который делал свои фразы 19 век. Тот же Пушкин, по которому учились все. И соответственно, если вы помните, в чем суть «Котлована» – это история любви. Кого любит тот, кто постепенно становится главным героем? Он любит женщину из прошлого. Там все время умирает женщина, которая в тряпках лежит, и все время девочка бежит вокруг нее. Что является основной внутренней, из 19 века, этим ауратическим объектом «Котлована»? Абсолютно тот же чеховский сюжет – поцелуй. Женщина, которая один раз его поцеловала. Весь «Котлован» во всем этим невыносимым, разрывающим объектом, на самом деле это маленький рассказ Чехова. Здесь точка. По сути это контр-объект, который вращается в другом направлении – Платонов в отношении того, куда на запад начинается вращаться Беньямин. И было бы очень интересно посмотреть, как эта история работает вместе. Если вы посмотрите тезисы «О понятии истории» Беньямина, учтите то, что Платонов принадлежал к кругу федоровцев, а именно тех, кто говорил о революции как о возмездии. Революция это месть за угнетение прошлых поколений, великая месть. В тезисах «О понятии истории» Беньямин на самом деле доносит ту же самую мысль. Он говорит о предании голоса угнетенных, поэтому он говорит – у революции нет будущего. Потому что она не работает с будущим. Он говорит об ангеле истории. Это удивительное родство и отсутствие

фактической связи – они не встречались никогда. Но это то странное свидетельство, которое кончается очень важной вещью. Что является этическим острием? С этого я начала. Когда человек входит в это пространство, его важнейший вопрос о том, как в качестве индивида он его проходит. Сейчас я вернусь к теме смерти Бенямина – он умирает на границе, когда не дают выхода беженцам. И он умирает непонятно, то ли от ужаса понимания того, что происходит, либо это была какая-то инъекция, но – и это очень важно – его смерть производит такое впечатление на полицейских, создает такой объект, что они пропускают всех остальных. На этой точке я хотела бы закончить.

**Сергей Ковалевский:** Единственное, что я хотел бы добавить, ремарку – Вальтер Бенямин сегодня один из самых влиятельных мыслителей 20-21 веков.

Следующий наш гость – эксперт Ирина Горлова, которая много лет трудилась в ГЦСИ, а совсем недавно возглавила Отдел новейших течений в Государственной Третьяковской галерее. Мы продолжаем с точки зрения искусства.

**Ирина Горлова:** Изначально мы думали, что нам нужно говорить об «одиночестве и единстве», сегодня во время дневного обсуждения вопросов биеннале и музея, я поняла, что все заточены на то, чтобы говорить не о революции, а о последствиях советской эпохи, что мы можем с этим делать. Ксения сейчас сказала, что у революции нет будущего, а Толя о том, как мы можем реагировать на революцию и делать какие-то проекты, отмечать юбилей революции. Это очень интересный вопрос. Мне кажется, мы любим отмечать, праздновать настоящую победу. Нам очень трудно говорить о наших поражениях. Мы любим праздник «День победы», любим помпезные памятники, мы не можем говорить о проблемах. Как только праздник революции перестал быть праздником, который нужно праздновать на демонстрации, нам стало трудно о нем говорить, мы не знаем, как его отмечать. Я вам показываю сейчас заставку к выставке, которая открыта в Третьяковской галерее, ее многие видели, кто был в Москве, просто потому, что она стала вопросом о том – можно ли так говорить о революции? «Некто 1917». Очень многие люди, мои друзья, говорили о том, как же так – есть музеи в Англии, сделали выставки, которые говорят о революции особым образом, в Петербурге открылась выставка «Искусство в жизнь», которая говорит об искусстве после революции, которое строило эту новую реальность. И вот – Третьяковская галерея, один из главных музеев страны, вдруг создает проект, в заглавие которого берет слова Велимира Хлебникова, когда он перечисляет даты гибели разных государств и разных цивилизаций, в конце завершает этой фразой – «Некто 1917». Кураторам этого проекта так понравилась эта идея – они решили сделать очень простую выставку произведений, сделанных в 1917 году. Там есть некоторые отступления, честно говоря, работы 1916 и 1918 годов, они слукавили немножко. Выставка немного перекошена или перегружена, но она показывает очень интересную картину этой эпохи. Это, может быть, идет вразрез со словами Михаила о том, что нельзя делать объективный музей. Но мне кажется, в данном случае это получилось – мы как бы погружаемся в эту атмосферу прекрасной, но очень тяжеловесной фигуративной живописью. Почти вся экспозиция наполнена произведениями, которые показывают нам быт, лицо народа. Там есть «миф о народе», такая тема. Это производит довольно страшное впечатление, несмотря на то, что большая часть из них – прекрасные произведения искусства. И очень интересно показать, как было много разных течений, сосуществовало, боролось и сталкивалось друг с другом. Тут я подхожу к одному отсеку данной выставки, который делает ее историческим явлением. Мы пробираясь через эти тяжелые сцены, темные стены, выкрашенные в зеленый цвет, вдруг оказываемся в изогнутом коридоре, который наполнен произведениями, созданными как раз теми художниками, которые должны строить новое революционное искусство. Супрематисты, ученики Малевича, последователи, конструктивисты. Мы видим, что этот авангард выглядит очень хрупким явлением на фоне вот этого старого, как бы, искусства, которое

вскоре его потом задавит. Мы чувствуем, что сейчас они – строители нового мира. Мы с вами говорим о единстве – они все действовали в унисон. Вся остальная экспозиция была создана из произведений художников-индивидуалистов, они были одиноки в своих описках. А здесь вы понимаете, что Малевич выстраивает целую систему и это то искусство, которое должна использовать революция. Она начинает его использовать. Я не знала, что эта картина была выменена на письма Ленина уже в 1970 году, оказалась в Тейт, и сейчас ее привезли. Вот то самое единство очень быстро – а сейчас мы переходим к тому, как это все строилось. Вы помните, что в это время очень многие художники оказываются обласканы надеждой и властью. Мы видим здесь будущую витебскую школу, это то самое Народное художественное училище, которое возглавляет Марк Шагал. Вот он сидит кудрявый, мы видим его соратников и помним, что он очень дружил с Штеренбергом, который был начальником Отделом ИЗО Наркомпроса. Он назначает его комиссаром в родной город Витебск, и Шагал приезжает туда, обладая большими полномочиями. Он может открывать школу, как бы учить людей, детей, студентов как он хочет этой новой системе. Ему дается большая власть, он ответственен за все искусство, которое происходит на улицах, за все это оформление. Вы понимаете, что делал Шагал – не осталось этих панно, но остались эскизы, которые показывают, что на улицах Витебска появились зеленые летающие козы, странные жонглирующие люди, все улицы были украшены бантами. Стало понятно, что это индивидуальная система одинокого человека – того одиночества, которое смотрит на мир сквозь собственные глаза. Поэтому этот проект оказался очень быстро обречен на провал. Уже в 19 году в Витебск по приглашению Эль Лисицкого, который был учеником Шагала, приезжает Казимир Малевич. И мы с вами видим: вот он настоящий герой, он строитель будущего. Мы видим, как окружают его люди, он символ того самого единства, на основе которого должна строиться новая жизнь. Они образуют единение, утверждение нового искусства, и вы видите, как много у него учеников, которые как раз не будут рисовать зеленых коз и деревенские домики. Они на основе супремуса, на основе системы нового искусства, выведут ее в жизнь, в реальность, и они завоюют скоро это пространство. Но мы понимаем, как часто это бывает, и этот проект будет обречен на провал. Потому что та самая фигуративная живопись, уже в новом извозе, задавит эти летящие супрематизмы. Это к вопросу о том, что в истории искусства мы могли бы начать это еще с Древней Греции, всегда в истории искусства существуют две системы. Система одинокого глаза, одинокого взгляда. И система, которая выстраивает целое пространство, школы, которая представляет собой махину единства. Но я позволила себе перескочить и показать два проекта уже современных художников, которых вы очень хорошо знаете, потому что они здесь всегда выставлялись на всех биеннале. И в данном случае это проект Леонида Тишкова, который называется «100 лет неодионочества», он очень интересно лег на сегодняшнюю нашу тему, потому что этот проект очень простой, не является шедевром нового произведения, он построен весь на архивных фотографиях, причем Тишков соединил здесь разные фотографии. Одни он взял из Музея Москвы – это фотографии коллективных персонажей, и сплел их с фотографиями своего личного архива, представив в виде переплетенных прозрачных полотен. Тем самым говоря о том, вообще-то все очень перепуталось в этой истории. Почему, например, немцы всегда чувствуют стыд, когда говорят о своей истории, об истории нацизма – им очень стыдно. А мы, когда говорим об истории сталинских лагерей, мы чувствуем ужас, страх, боль, но это как будто чужое, мы тут ни при чем, мы не отвечаем за это. Тишков в своей работе соединил эту личную историю, показав, что коллективная история, утопия терпит поражение. А последний автор, которого я хочу показать, столкнуть с Тишковым, это современный художник Андрей Кузькин, который представляет пример индивидуалиста. Это фрагмент из его работы «Мир», которая была показана в галерее «Триумф». На этой работе были в галерее развешены мониторы, на которых очень долгое видео очень долгим кадром показывало вот такие натюрморты, как будто заимствованные из советского быта. Очень скупые, грязные столы, чашки какие-то

– очень долгий кадр, а потом появлялась надпись: «ты – то, что есть рядом с тобой». Чередовались эти кадры очень тоже длинным видео, где бежал человек с факелом, собственно сам автор. На открытии этого проекта – художник делает перформансы часто, но не режет себя, это не в его стиле, а здесь он вырезал надпись «что это?». На натюрморте «ты – то, что есть рядом с тобой», и «что это?» на собственном теле. Я даже не знаю, зачем я вам все это показываю. Спасибо.

**Сергей Ковалевский:** Завершает выступление Евгений Стрелков, художник, куратор, литератор, поэт и музейный проектировщик.

**Евгений Стрелков:** Моя тема тоже связана с ночью, одиночеством и единством. Конечно, не очень просто после таких докладчиков выступать, но, с другой стороны, мне кажется, в моем докладе будут отсылки ко всем практически выступлениям. Хотя я буду рассказывать о частном деле как радио. Можно найти несколько ключевых точек, модельных узлов для описания советского или просто российского. Илья Утехин говорил о коммунальной квартире, действительно очень точная точка сборки, но есть и другие. Вот радио или радиолобительство мне тоже показались очень точной точкой сборки. Радио одиночества и радио единства не натяжка, а характеристика поведения человека в этой среде. Здесь есть отсылка и к докладу Ксении Голубович, когда она говорит о новых медиа в интерпретации Беньямина, о фотографии, кино, но радио – чрезвычайно новое медиа. И оно очень сильно изменило историю. Оно было синхронно новой истории. Мы должны отмечать вроде бы столетие революции, но мы можем еще отметить столетие радио. Потому что тут три точки: 16, 17 и 18. В 16 году эта компания и в центре подперевший голову рукой Бонч-Бруевич Михаил Александрович, здесь он в 20-х годах, но в 16 году он создал первую отечественную радиолампу в Твери. В 1917 году, я как-то отметил эту дату, я сделал книгу художника, посвященную этому событию, Тверская радиолaborатория получила заказ от Временного правительства на 100 отечественных радиоламп. Это было действительно что-то чрезвычайно важное, ведь до этого все радиолампы были только французскими. Появились отечественные, а с радио связывалось много надежд на будущее. И, наконец, 1918 год, сменилась власть, новое правительство предложило создать радиолaborаторию в другом, более удобном месте. В 17 году они искали место и в 18 нашли. Декрет Ленина закрепил за этой лабораторией территорию в Нижнем Новгороде. Вы видите этот коллектив нижегородской лаборатории. И здесь опять же можно об этой истории рассказывать совершенно в разных ракурсах, с одной стороны из этого вышла вся радиопромышленность отечественная, потому что они много чего сделали в Нижнем Новгороде, потом их перевели в Ленинград в 1928 в Трест слабых токов, и там они распочковались целыми институтами, осталась и нижегородская история, была и московская. Я просто не имею сейчас времени на технологическом прорыве останавливаться. С точки зрения организации производства это, например, такой технопарк – работало более сотни человек, коллектив включал не только ученых, инженеров, но и механиков, конюхов, библиотечарей, это действительно был технопарк.

Я хочу говорить об одиночестве и единстве с точки зрения радиолобителей. Так выглядит радиоаппаратура, и вот цитата из Эрнста Кренкеля, знаменитого полярника, а тогда – начинающего радиста, который, кстати, неожиданно получил поддержку. Он просто пришел в московское представительство нижегородской лаборатории и сказал, что едет на Север, его тут же пригласили в Нижний Новгород, и за несколько месяцев сделали для него специальный радиоприемник и радиопередатчик на коротких волнах и дали экспериментировать в Арктике. Он оставил интересные воспоминания об этом коллективе и проекте, в частности он говорил об особом состоянии души и тела. Это действительно особенное состояние радиолобителя: «...Когда глухой ночью тускло светилось в огромном доме единственное окно, можно было не сомневаться, что, примостившись в

уголке у своих аппаратов, затенив лампу, чтобы не мешать спящим домочадцам, работает радиолобитель». Это такое метафизическое одиночество. Но в то же время радиолобители – это было очень интересное сообщество. Я хотел немного поговорить о своеобразном языке, кодах, языковых и образных вещах, которые в этой среде существовали. Например, описание лампы-чародейки, с которой ты пронесешься через запредельное эфирное пространство, услышишь целый мир неуловимых для нашего уха слов и звуков. Такое очень личное описание, лампа в представлении газетного репортера. Нижегородская лаборатория выпускала газеты и радиогазеты про радио, у них была сеть корреспондентов. И кто-то пишет о радиолампе примерно также, как писал Алексей Толстой о своей героине из романа «Гиперболоид инженера Гарина»: «Она была красива, тонкая, высокая, с длинной шеей, с немного большим ртом, с немного приподнятым носом». Какая-то лирика. Кренкель говорил о том, как работали радиолобители: «Установить самую дальнюю, самую интересную, самую необычную связь – мечта любого радиолобителя – коротковолновика. Каждая связь заканчивается просьбой о присылке квитанции, а партнер отменно вежливо обещает ее прислать». Переключение этих регистров: одиночество, когда человек сидит в ночи, а уж Кренкель сидел в полярной ночи – там на расстоянии 100 километров людей не было, он был один, и в то же время у него был партнер и он устанавливал связь. Он тогда поставил рекорд, была экспедиция адмирала Берга в Антарктику, и он связался из Арктики в Антарктику, это была, самая возможная длинная связь. Длиннее был только космос, но это другая история. Вот получается: одиночество, партнерство, а потом единство.

О языке и единстве: вот фраза из журнала, из радиобеседы. «Приходит зима. Любитель подправил свою антенну. Привел в порядок заброшенный на лето приемник и готовится к новому сезону, навстречу новым успехам, новым рекордам. Любитель вырос, появилось много новых станций. Что готовит нам новый сезон?». Чувствуете, что здесь даже терминология крестьянская, даже приусадебная: новый сезон, что-то выросло, поправил антенну – как поправил забор или теплицу. Когда Дзига Вертов в 1926 году снял в своей «Киноправде», была такая хроника, снял фильм про радио и не долго думая, назвал его «Радиоправда», там тоже очень любопытно, когда ты смотришь эту ленту, они приезжали в деревню и как раз снимали, как народонаселение идет в лес – снег, зима, по узкой тропке след в след идет 20 человек, спиливают огромную елку, тащат в деревню, устанавливают, натягивают проволоку. И, конечно, радио это получается очень новая история, предельно новая, но очень архаичная. Это совместный обряд, ритуал, деревенский праздник. О радио писали и Константин Вагинов в «Бомбочаде» тоже говорит о том, что его герой был аккомпаниатором нижегородской радиостанции. Всем было понятно, что это за профессия – радио стало массовым явлением. Вот еще одна цитата, один из «Серапионовых братьев», Николай Огнев написал рассказик малоизвестный «Крушение антенны»: «Вечером электро-магнитные волны пели: Кацман-Кацман-Кацман - выезжаю за получкой - ждать дольше не могу Кацман-Кацман-Кацман - Пиииии-пипипи-пи. Пи. Пиии. Тэээ-тэ-тэ-тээээ. Тэ-тэ». То есть языком литературным он пытался имитировать какие-то особенности радиоэфира. Тогда уже были не точки тире, они были и помехи были, но в эфире появился и человеческий голос. Это очень любопытная смесь сразу трех сред: природы, сугубой техники – азбуки Морзе, и, все-таки человеческого теплого голоса. Любопытно, что про радио, каждый со своей колокольни, говорили совершенно разные, можно даже сказать противоположные, фигуры. Ленин мечтал о газете без бумаги и расстояний – это была задача нижегородской лаборатории, когда он подписывал декрет. Он говорил о разьединении, потому что борьба, газета нужна была для пропаганды. А вот Велимир Хлебников говорил: «Мусоргский будущего дает всенародный вечер своего творчества, опираясь на приборы Радио в пространном помещении от Владивостока до Балтики, под голубыми стенами неба», говорил о новом единении.

Мы все время перескакиваем от одиночества к сообществам, единству – здесь радиолюбители, которые уходили в горы и там были в одиночестве, но пытались наладить мосты. Радиолюбители в своих коморках, клетушках – это одиночество, а всевозможные слеты, соревнования, праздники – это единство. И конечно, единство и новое сообщество возникало у радиослушателей. «Слушать хотелось вместе. Хотя бы семьей. И стар и млад». Любопытно, что ЦИК принял специальный закон – декрет о свободе радиоэфира. Для радиолюбителей было какое-то послабление. Они, в отличие от других граждан, могли свободно общаться с заграничными корреспондентами и не должны были доказывать свое право на такое общение. Радиоконцерты это тоже очень любопытно. Нижегородцы, кстати, были первыми, кто затеял радиоконцерт – от них никто этого не требовал. Ленин сказал «газета без бумаги и расстояний», они должны были делать радиостанции. Шаболовская радиостанция – прекрасная башня, шуховская, была начинена радиоаппаратурой, созданной на нижегородской радиолaborатории, они действительно смогли создать новый медиум. На свой страх и риск, просто ради любопытства, Бонч-Бруевич пригласил в компанию композитора Касьянова, руководителя музыкального техникума. Они устроили концерт – нам сейчас кажется, что это не сложно, но было сложно, потому что не было системы звукозаписи, на радио она не использовалась, это были живые концерты. Для них специально нижегородцы сделали новые микрофоны, и все это передавалось в эфир, не сразу, но они определились с технологией. Они обили стены мягкими материалами, определились с репертуаром. Очень любопытно, когда смотришь их обильные газетное и радиотворчество: любителям предлагалось сделать радиоточку из того, что он знает. Взять бычий пузырь, намазать клей на него, разрезать, вставить туда маленький динамик. Все это делал, по сути, крестьянин, у кого еще был бычий пузырь. Или вот из сельской газеты 1922 года: «К нам приехал наш односельчанин и привез с собой замечательную вещь – громкоговоритель. Слушать радио собрались все поголовно: мужчины, бабы, ребята. Потому что радио – неслыханная вещь для деревни. Несмотря на дождь, рупор пришлось выставить в окно. Никто не возражал против того, чтобы антенна была привязана к куполу церкви». Радио становилось новым интегратором для деревни и города. Вот еще один прогноз Велимира Хлебникова даже не только радио, но и телевидение, может Интернета: «Стекла и чечевицы, изменяющие лучи судьбы, – грядущий удел человечества. По мере того, как обнажаются лучи судьбы, исчезает понятие народов и государств и остается единое человечество, все точки которого закономерно связаны». На этой цитате Хлебникова и закончу.

**Сергей Ковалевский:** На этом заканчивается наш интеллектуальный марафон. Закончить хочется на замечательной, радостной ноте такой, пронизанной иронией и про радио. Я долго ждал, когда ее скажу, это Ильф и Петров, знаменитая фраза: «Раньше все говорили – радио, радио. Сейчас радио в каждом доме, а счастья по-прежнему нет».