

Балаш А.Н.

МУЗЕЙ КАК «ДРУГОЕ ПРОСТРАНСТВО» КУЛЬТУРЫ

Балаш, Александра Николаевна — канд. культурологии, доцент, Санкт-Петербургский государственный институт культуры, Россия, Санкт-Петербург, alexandrabalash@gmail.com

В статье рассматривается ряд современных концептов музея, определяющих его сущностные и институциональные аспекты в связи с актуальными тенденциями развития культуры. Показано, что концептуальные представления о музее конструируются в диалоге с системной критикой музея в философском дискурсе второй половины XX — начала XXI вв. Проанализированы обстоятельства формирования понятий «постмузей» и «постмузеология» в рамках Лестерской школы музейных исследований, которые сопоставлены с рядом других авторитетных концептов. Особое внимание уделяется представлению о музее как гетеротопном пространстве, высказанному М. Фуко и получившему развитие в современной аналитической музеологии. Проанализированы отечественные концепты музея, которые могут быть определены как модели гетеротопного пространства, выполняющего значимые функции сохранения и личностного постижения смыслов культуры. В целом обозначена эффективность представления о музее как гетеротопном пространстве в контексте осмысления феномена постмузея и развития постмузеологии как научной дисциплины, обращенной к междисциплинарному дискурсу постклассической гуманитарной культуры.

Ключевые слова: музей, постмузей, постмедиальная эпоха, воображаемый музей, музей без стен, гетеротопное пространство, постмузеология, аналитическая музеология.

MUSEUM AS AN “OTHER SPACE” OF CULTURE

Balash, Alexandra Nicolaevna — Candidate of Cultural Studies, Associate Professor, Saint-Petersburg State Institute of Culture, Russia, Saint-Petersburg, alexandrabalash@gmail.com

This article analyzes a number of modern concepts of a museum, which are defining essential and institutional aspects of a museum in connection with the current trends in the development of culture. The author is demonstrating that the conceptual ideas of a museum have been created with the contribution of the opposing dialogue with the systemic critique of a museum during philosophical discourse in XX — XXI centuries. The author analyzes the circumstances of the formation of the “postmuseum” and “postmuseumology” concepts within the framework of the Museum Studies at Leicester and compares them with a number of other authoritative concepts. Particular attention is paid to the idea of a museum as a heterotopic space first expressed by M. Foucault and further developed in modern analytical museumology. The domestic concepts of a museum have also been analyzed, which can be defined as the models of the heterotopic space intended for the preservation and personal comprehension of cultural essences. In general, the article indicates the effectiveness of the idea of a museum as a heterotopic space in the context of understanding the phenomenon of postmuseum and the development of postmuseumology as a scientific discipline addressed to the interdisciplinary discourse of post-classical humanitarian culture.

Key words: museum, postmuseum, age of the post-medium condition, muse imaginaire, museum without walls, heterotopia, postmuseumology, analytical museumology.

На уровне концепта, воспринимаясь как символическое пространство смыслов, статус музея часто подвергается переосмыслению и сомнению. Особенно явно эта тенденция выражена в выступлениях философов, а также теоретиков и практиков актуального искусства, предлагающих свои модели музейного топоса как пространства верификации и репрезентации художественных произведений, а также места реализации разнообразных стратегий взаимодействия художника и зрителя. Наиболее весомая критика, повлиявшая на формирование интеллектуальных рефлексий по поводу музея, была высказана в XX в. Т. Адорно¹ и поддержана М. Мерло-Понти² и М. Фуко³.

В то же время представления о структуре современной гуманитарной культуры, сформированные в работах М. Фуко, оказали значительное воздействие на формирование идей Лестерской школы музеологических исследований, наиболее последовательной в осмыслении актуальных тенденций развития музейных практик конца XX—начала XXI вв. В рамках этих исследований был сформирован концепт постмузея, получивший определенное признание в профессиональной среде и периодически используемый в дискуссиях о современных тенденциях развития музея. Впервые идея «постмузея» была предложена и обоснована Р. Дюкло⁴. Затем она была конкретизирована в работах профессора Э. Хупер-Гринхилл⁵ и в этом контексте обрела значительное влияние в профессиональной среде⁶. Эти идеи были восприняты как теоретическая основа, продолжены и развиты участниками коллективных монографий «Музеи в цифровую эпоху» (2010)⁷ и «Музей и цифровая культура» (2012)⁸. В трактовке Э. Хупер-Гринхилл и ее последователей постмузей—это понятие, основывающееся на признании новой, постклассической эпистемы как формообразующей для современного музейного пространства. Постмузей—место личностных и субъективных взаимоотношений, в процессе которых не передаются, но создаются новые знания и опыт⁹. Однако, в последнее время это понятие получает все более широкую трактовку, в которой основной смысловой акцент перемещается с конструирования эффективной концепции внесистемного обучения на коммуникативные и репродукционные возможности новой модели. В этом контексте акцентируется принципиальная неопределенность, размытость институциональных границ постмузея, где «музейное» и «повседневное», реальное и виртуальное взаимопроникают друг в друга в рамках новых социокультурных практик и «ритуалов».

Важно, что при своем появлении в 1994 г. концепция постмузея, сформулированная Ребеккой Дюкло, была непосредственно связана с обоснованием перехода музеологических исследований в стадию постмузеологии как научной дисциплины, осмысляющей этот феномен. Постмузеология была предложена Р. Дюкло в качестве проектной

¹ Адорно Т. Музей Валери-Пруста // Художественный журнал. 2012. № 88. См. по адресу: <http://moscowartmagazine.com/issue/9/article/112> (ссылка последний раз проверялась 19.12.2017).

² Мерло-Понти М. Косвенный язык и голоса безмолвия // Он же. Знаки. М., 2001. С. 69–70.

³ Фуко М. Другие пространства // Он же. Интеллектуалы и власть. М., 2006. Ч. 3. Статьи и интервью. 1970–1984. С. 201.

⁴ Ducloux R. Postmodern...Postmuseum: new directions in contemporary museological critique // *Museological Review*. 1994. Vol. 1. № 1. P. 1–13.

⁵ Hooper-Greenhill E. *Museums and the Interpretation of Visual Culture*. London; New York, 2000.

⁶ Grewcock D. *Doing Museology Differently*. London; New York, 2014. P. 172–173.

⁷ *Museums in a digital age*. Ed. by R. Parry. London; New York, 2010.

⁸ *Museums in a digital culture. How art and heritage become meaningful*. Ed. by C. van der Akker, S. Legene. Amsterdam, 2012. 121 p.

⁹ Arvanitis K. Outside walls: mobile phones and the museum in everyday // *Museums in a digital age*. Ed. by R. Parry. London; New York, 2010. P. 171.

научной дисциплины, выражающей стремление выйти за узкие институциональные рамки, понимание того, что дальнейшее осмысление феномена музея эффективно проводить в рамках междисциплинарных исследований современного культурного пространства¹⁰. Подобное междисциплинарное сотрудничество помогло бы сформировать критику традиционных методов музейных исследований, которые по объективным причинам не могут быть использованы при описании модели постмузея, поскольку «сам проект музея способен к динамике развития лишь тогда, когда он проективен, т.е. направлен вовне и в будущее, когда он не является самодостаточной ценностью, но лишь ценностью, обретаемой в отношении с иным»¹¹. Поэтому закономерно, что междисциплинарность постмузеологии была определена как необходимая основа ее «собственной изменчивой дисциплинарной идентичности»¹², — единственно возможной формы представления аналитического контента в постмузейном пространстве.

Р. Дюкло исходила из утвердившегося и одновременно неоднозначного представления о состоянии постмодерна, переживаемого на исходе XX в. мировой культурой. Предложенные ею термины «постмузей» и «постмузеология» генетически восходили к понятию «постмодерн» как стилистическому индикатору современности (на уровне понимания стиля как интегральной ментальной парадигмы, как стиля мышления и стиля культуры в целом). В данном контексте понятие «стиль» становится интерпретационной исследовательской моделью, проявляющей концептуальные аспекты современности¹³. Для Дюкло постмодерн ценен, прежде всего, как научный дискурс, который позволяет увидеть ограничения интерпретационных практик, что побуждает к научному развитию и поиску вариативных моделей культуры и культурных институций, в том числе в области музеологии. И если стилистические аспекты концепции постмодерна сегодня кажутся исчерпанными, то установка на новую, постклассическую парадигму научного знания, в рамках которой музеология также должна найти свое место, остается абсолютно актуальной и значимой.

Постмузей рассматривается Дюкло как пространство дискретных дискурсов, которые «вливают на многочисленные аспекты музейной работы, от того, как мы критикуем институт, до того, как мы действуем в его стенах, как готовим экспонаты для публичной аудитории»¹⁴. Дюкло осмысляет значимость для постмузеологии феноменологических исследований визуального опыта, в контексте которого упоминается выставка Ж. Деррида «Мемуары слепого: автопортрет и другие руины» (Лувр, 1991).

В то же время, существующая в музеях практика, сочетающая «огромный спектр культурной деятельности», в том числе в области образования, управления, политических или эстетических манифестаций, превращает музей в «идеальное гибридное место для постмодернистских вмешательств»¹⁵. По мысли Р. Дюкло, такое вмешательство неизбежно и необходимо, и особенно со стороны философской мысли, в связи с чем называются франкфуртская школа, Р. Барт, М. Фуко, Ж. Бодрийяр, Ж. Деррида, Ж. Делез, Ж. Лакан¹⁶.

¹⁰ *Duclos R. Postmodern. P. 1.*

¹¹ *Соколов Б.Г. Компенсационный проект музея // Триумф музея? СПб., 2005. С. 35.*

¹² *Duclos R. Postmodern. P. 2.*

¹³ *Ibid. P. 3.*

¹⁴ *Ibid. P. 4.*

¹⁵ *Ibid.*

¹⁶ *Ibid.*

Парадоксальные и нелинейные ситуации возникают сегодня в исследованиях, которые вслед за Р. Дюкло можно определить как постмузеологические. Их поле удачно обозначил П.С. Усенко: «музеология должна заниматься пределами музея и знания о нем»¹⁷. К таким исследованиям «пределов», границ музейного поля относится весьма показательная концепция английской исследовательницы Бет Лорда¹⁸ о музее как особом, гетеротопном пространстве, основывающаяся на работе М. Фуко «Другие пространства»¹⁹. Б. Лорд выстраивает диалог с концепцией Фуко, который усматривал глубокий парадигмальный сдвиг в том, что на смену истории как «великой навязчивой идее, неотступно преследовавшей XIX в.»²⁰, современность утверждается как «эпоха пространства»²¹, обладающего качественной неоднородностью и особыми режимами его восприятия. Среди этой неоднородности особенно выделяются пространства на пересечении смысловых линий культуры, которые Фуко обозначает как «гетеротопные» — «контрместорасположения», «своего рода фактически реализованные утопии, в которых реальные местоположения <...> какие можно найти в рамках культуры, сразу и представляются, и оспариваются, и переворачиваются: места, находимые за пределами всех других мест»²². Фуко уподобляет эти пространства зеркалу, отражение которого становится актом ответного «взгляда» и рефлексии над своим местом в мире для того, кто видит себя в нем (развивая эту идею, современные авторы предлагают определение «не-мест», в которых находит свое «завершенное воплощение» современная культура «гипермодерна»²³). Определяя различные типы «других пространств» Фуко называет музей «гетеротопией накапливающегося до бесконечности времени»²⁴, где «время нагромождается и взгромождается на вершину самого себя»²⁵. Основную цель музейной гетеротопии Фуко усматривает в том, чтобы «сформировать своего рода всеобщий архив, запечатать в одном месте все времена, все эпохи, все формы, все вкусы <...> образовать место всех времен»²⁶. Безусловно, в этом концепте скрывается и внутренняя критика музея, в основании которого Фуко усматривал парадигму исторического мышления XIX в. Но кроме критики, здесь также содержится перспективный концепт для интерпретации сущностных аспектов музея как «другого пространства» культуры.

Следует отметить, что если для Фуко музей является институцией, связанной с регламентирующей ролью общества, внешней силой, оказывающей воздействие на личность, т.е. силой скорее негативной, то Б. Лорд стремится представить позитивные аспекты идеи музея как гетеротопного пространства по отношению к современной культуре, сопрягая мысли Фуко и концепции представителей Лестерской школы, обращаясь к работам Э. Хупер-Гринхилл. К перспективным идеям, исток которых Б. Лорд видит в работах Фуко (особенно выделяя его известную книгу «Слова и вещи»), она относит размышления

¹⁷ Усенко П.С. Музеология: наука, дисциплинарный образ или совокупность вербальных форм? // Вестник Днепропетровского университета. История, археология. 2010. Вып. 18. С. 298.

¹⁸ Lord B. Foucault's museum: difference, representation, and genealogy // Museum and Society. 2006. Vol. 4. № 1. P. 1–14.

¹⁹ Фуко М. Другие пространства. С. 191–204.

²⁰ Там же. С. 191.

²¹ Там же.

²² Там же. С. 196.

²³ Оже М. Не-места. Введение в антропологию гипермодерна. М., 2017. С. 118.

²⁴ Фуко М. Другие пространства. С. 201.

²⁵ Там же.

²⁶ Там же.

о роли репрезентации в конструировании культуры и вариативности ее возможных значений²⁷. Как наблюдательно подмечает Б. Лорд, репрезентацией Фуко называет и пространство между вещами, и способы его концептуального анализа и описания²⁸. Эти представления продуктивны при анализе музея как экспериментального гетеротопного пространства, в котором отрабатываются вариативные формы репрезентации. В этом контексте музей открыт для моделирования возможных отношений между вербальной и визуальной компонентами культуры, так же как для анализа ее хронотопа. Многослойность хронологии в пределах пространственной локации музея делает прерывистым осуществляющийся здесь порядок связи между словами и вещами, позволяя анализировать его механизм и определяя возможные смысловые контексты. В связи с чем музей должен рассматриваться как место открытых смыслов, пространство бесконечно продолжающегося смыслообразования. Эта модель позволяет преодолеть функциональные описания музея как института и «определить его в терминах философской проблемы, которая является частью сущности музея»²⁹.

В этой связи показателен анализ нескольких философских и культурологических концептов, связанных с «идеальным проектированием» музея как пространства интеллектуального и духовного поиска, приводящих к построению персональных гетеротопных пространств, примеры которых представляет отечественная культура. Оставляя за пределами анализа необычайно влиятельные и в настоящее время концепты XIX в., ограничимся рассмотрением ближайших проектов, которые позволяют обозначить важные аспекты герменевтики современного музея.

Первым в подобном ряду следует назвать проект В.С. Библера, в виде эскизного наброска изложенный в докладе «Культура и музей к 2000 году» (1997)³⁰. В этом тексте, сохранившемся в архиве философа и представляющем собой расшифровку аудиозаписи, обозначен глубокий взгляд на сущность анализируемой институции. «Музейное проектирование» воспринято здесь как область мыслительного эксперимента. Важна сама позиция, которая занята Библиером при конструировании его концепта: это не столько музей как диалог культур (что вполне соотносилось бы с общей идеей его фундаментального труда «От наукоучения к логике культуры» (1990) и масштабного переосмысления философского наследия М.М. Бахтина), сколько «диалог культуры и внекультурности <...> космоса и хаоса»³¹ — хаосмоса, постмодернизма, обозначающего существование в условиях тотальной культурной нестабильности. Пространственная концепция Библиера близка идее лабиринта — вечного блуждания и возвращения среди уникальных и непостоянных смыслов. Интеллектуальная составляющая «музея к 2000 году» связана с осмыслением феноменологических аспектов восприятия, процессов трансформации визуальных образов, которые, по мысли Библиера, практически миную область рефлексивного произнесения и упорядочивания, трансgressируют непосредственно во внутренний мир зрителя, в пространство его внутренней речи. Библиер рассматривает это пространство как пограничное, а точнее, как разворачивающееся за границами культуры, в области «не-культурности», сопрягающейся с архетипическими пластами сознания и памяти.

²⁷ Lord B. Foucault's museum: difference, representation and genealogy. P. 5.

²⁸ Ibid.

²⁹ Ibid. P. 12.

³⁰ Библиер В.С. Культура и музей к 2000 году. См. по адресу: https://www.bibler.ru/bik_kultura.html (ссылка последний раз проверялась 15.09.17).

³¹ Там же.

На этом пограничье ситуация восприятия в музее трактуется экспрессивно, как кража, похищение, присвоение культурных смыслов: «только погружая во внутреннюю речь, я “уношу” музей с собой, так уношу, в таком виде уношу, в себе уношу»³². Ту же идею «похищения» ранее высказывал М. Мерло-Понти: «Музей пробуждает в нас чувство воров»³³. Однако, в отличие от Библера, Мерло-Понти мотивировал это чувство критикой того искажения подлинной сущности искусства, которую он усматривал в музейной институции в целом. «Похищение» Библера является не спасением произведений от музея, но глубоким личным освоением, свободным от какой-либо нормативной догматики, уникальным индивидуальным диалогом с находящимися в музее произведениями.

«Похищая» название примечательной выставки неоекспрессионизма в Главном Штабе Государственного Эрмитажа (2013–2014 гг.), музейный концепт Библера можно было бы назвать построением «против света». Вторым проектом, следующим тем же путем, является концепт «Темного музея», который принадлежит философу Виктору Агамову-Тупицыну (2012, 2013)³⁴, известному своей аналитикой искусства андеграунда и современной культуры. Для Тупицына традиционный музей— «подобие рая, где каждый экспонат примирен с остальными, увековечен в ряду «раритетов» и тем предан забвению <...> Как и любой рай, пространство музея есть нечто единое и неделимое, но зритель, туда вторгающийся, вносит в него вирус неидентичности. Взор постороннего— именно от него следует оберегать блаженные райские залы. Вот почему идеальный музей должен быть закрытым»³⁵. Герметически закрытая среда, выстроенная по принципу тотальной нормы и объективной необходимости, уподобляет любой музей платоновской Пещере, вне которой находится пространство подлинного смысла: «это, выражаясь языком Хайдеггера, мир “неподлинного бытия”, тогда как запещерное пространство по определению преисполнено “светом истины”»³⁶. В этом контексте проект «темного музея» нацелен на трансформацию статуса музея, представляет один из экспериментальных вариантов альтернативы, выхода из сферы тотальности.

Для обоснования этой идеи автор обращается к своеобразной перформативной практике, возникшей во второй половине XVIII в. в качестве внутренней антитезы дидактическому отношению к искусству в эпоху Просвещения, и ставшей особенно популярной в эпоху романтизма: рассматривание скульптурных памятников ночью, при свете луны или при искусственном источнике света, которым становились свеча или факел. Множество свидетельств современников доказывают популярность подобных «просмотров». Продолжая аналогию в современность и снижая романтическую напряженность темы, В. Тупицын предлагает и собственный вариант— электрический фонарик, который становится полезным помощником в поиске нового смысла в пространстве музея: «В связи с этим возникла идея Темного Музея, музея без освещения, куда зритель может прийти с фонарем и, продвигаясь по залам, высвечивать только фрагменты произведений. Реагируя на вспышки и проблески, сознание перестает опираться на “авторитарный свет”, от имени которого оно получает санкцию на идеологизацию внешнего мира. Тем самым

³² Там же.

³³ Мерло-Понти М. Косвенный язык и голоса безмолвия. С. 69.

³⁴ Агамов-Тупицын В. Темный музей // Он же. Круг общения. М., 2013. С. 278–287; Тупицын В. Темный музей // Художественный журнал. 2012. № 88. См. по адресу: <http://moscowartmagazine.com/issue/9/article/113> (ссылка последний раз проверялась 16.12.2017).

³⁵ Он же. Темный музей. С. 278–279.

³⁶ Там же. С. 279.

экспонаты охраняются от носителей “вирусов”, а сами носители — от идеологических выводов»³⁷. Близкая по смыслу идея выразительности фрагментов произведений, выступающих из ночной темноты не только в необычном ракурсе, но и в ином смысловом контексте, была визуализирована официальным фотографом Государственного Эрмитажа Юрием Молодковцом в проекте «Уединение. Эрмитаж ночью»³⁸. Для Тупицына важно возникающее в Темном Музее пространство нестабильных смыслов, свободных от навязывания каких-либо внешних оценок и не претендующих на какое-либо доминирующее воздействие.

Пространство Темного Музея, уподобленное корневищу-ризоме, становится «новой возможностью для “неидеологического зрения”»³⁹, местом сохранения автономных художественных практик (напротив, любые тотальные системы требуют абсолютной прозрачности и не терпят фрагментов или затемнений, идентификация которых затруднена). «По-видимому, в искусстве должны угадываться “слепые аллеи” — автохтонные зоны, делающие его переводимость частичной и тем самым сохраняющие ему жизнь»⁴⁰, так обобщает свой концепт В. Тупицын. Можно предположить, что непроявленные, темные зоны современного искусства являются не только маргиналиями, но и необходимой, живой локацией, вступающей в диалог с современной музейной культурой.

Принципиально иным, обусловленным другими культурными стереотипами, является получивший широкое признание среди музейных специалистов концепт музея как «пространства публичного одиночества» В.Ю. Дукельского (2007)⁴¹. Однако его также можно обозначить как пример моделирования гетеротопного пространства и не-пространства, доминантой которого становится «антропология одиночества»⁴². Под запоминающейся метафорой «пространства публичного одиночества» В.Ю. Дукельский подразумевает две формы одиночества, которые трактуются как опосредованные в различных культурных формах и востребованные в музее. Первой формой названо «одиночество на людях», которое трактовано как «основополагающий факт культуры»⁴³, проявляющийся в различных ее областях. Второй, сугубо «музейный» тип одиночества, обосновывается В.Ю. Дукельским такими сущностными особенностями музея, которые и определяют его как гетеротопное пространство. Дукельский указывает на музей как место с завершенным и исчерпанным хронотопом, — «магическое место, где все социальные роли утрачены, а все времена окончены»⁴⁴, — что само по себе является альтернативой традиционному представлению о музее как институте памяти, сопоставимо, но все же отлично от мнения известного французского музеолога Б. Делюша о музее как пространстве уchronии⁴⁵. Далее следует еще более парадоксальное утверждение, в котором музей называется «своеобразной культурной Фиваидой, где совершается сознательный выбор в пользу одиночества», которое трактовано как «одиночество намеренное и особым образом организованное»⁴⁶.

³⁷ Там же.

³⁸ Фотографии Ю. Молодковца из серии «Уединение. Эрмитаж ночью» были использованы для оформления издания: *Пиотровский М.Б.* Для музеев нет табу: 50 статей за 10 лет. СПб., 2016.

³⁹ *Агамов-Тупицын В.* Темный музей. С. 281.

⁴⁰ Там же.

⁴¹ *Дукельский В.Ю.* Пространство публичного одиночества // *Музей и личность.* М., 2007. С. 6–14.

⁴² *Оже М.* Не-места. Введение в антропологию гипермодерна. С. 130.

⁴³ *Дукельский В.Ю.* Пространство публичного одиночества. С. 6.

⁴⁴ Там же.

⁴⁵ *Deloche B.* Mythologie du musée. De l’uchronie à l’utopie. Paris, 2010. P. 37–41.

⁴⁶ *Дукельский В.Ю.* Пространство публичного одиночества. С. 6.

В целом можно заметить, что говоря об одиночестве в музее, Дукельский имеет в виду не столько экзистенциальное одиночество, которое испытывает человек в крайние, кризисные моменты своего существования. В таком одиночестве, по мысли М. Хайдеггера, обретается подлинная аутентичность, которая выводит каждого, кто переживает ее, за границы культуры, оставляя один на один с самим бытием. Напротив, в данном случае акцент сделан на другой практике, на сосредоточенном и сознательном выборе одиночества для построения в себе «внутреннего человека», что достигается высокой духовной сосредоточенностью, которая наиболее глубоко осмыслена и реализована в религиозной культуре. Неслучайно пространство музея уподобляется здесь Фиваиде — пустыне первых монахов-отшельников. Вспоминая русскую духовную традицию, можно сказать, что такое одиночество созидательно, направляет и позволяет развивать наиболее значимые и ценные особенности личностного мира человека, а через него и мира культуры. В этом контексте музей превращается не только в «совокупность множества одиночеств», но и в «собрание одиночеств, пытающихся стать индивидуальностями»⁴⁷.

Индивидуальное поведение в пространстве культуры сегодня обсуждают многие заинтересованные специалисты: со скепсисом к нему относятся те, кто вслед за М. Фуко склонен трактовать институции современной культуры как репрессивный идеологический инструмент; сторонники концепции гипермодерна представляют индивидуализацию как основу современной культуры и ее парадоксальных пространств; сторонники партиципаторного подхода усматривают в обращении к индивидуальному смысл современной музейной деятельности. Позиция В.Ю. Дукельского в этом вопросе лишена однозначности: он неоднократно отмечает, что «музей соткан из противоречий»⁴⁸ и многие из них, возникнув вместе с самим музеем как социокультурным институтом, оказались не разрешены до нашего времени. И все же концепция музея как «пространства публичного одиночества» конструируется уверенностью в том, что персонализированное одиночество дает возможность индивидуального выбора своей стратегии поведения в музее. Причем, эта стратегия может оказаться непредсказуемой, поскольку «музей одно из немногих мест, где можно осознать свою индивидуальность по отношению к внешнему миру и выйти из стен музея со своим открывшимся “я” или со своим новым “я”»⁴⁹. Дукельский также говорит о музее как о «едва ли не последнем пространстве в сфере культуры, которое он (музейный посетитель — А.Б.) может присвоить, интериоризировать, перевести во внутренний план»⁵⁰, в связи с чем можно вспомнить об интерпретации музея как места «похищения» у В.С. Библера. Поэтому в концепте «пространства публичного одиночества» музей выступает как «оболочка <...> индивидуальности, приватизируемое <...> внешнее пространство — пространство публичное, социальное, историческое и культурное»⁵¹.

Рассмотрев на некоторых примерах идею музея как гетеротопного пространства, следует, однако, отметить, что в рамках постмузеологических исследований также ярко обозначилась альтернативная линия, которая генетически восходит к идее «воображаемого музея» А. Мальро и интерпретируется как «музей без стен», в том числе в работах одного из наиболее авторитетных теоретиков и историков современного искусства

⁴⁷ Там же. С. 7.

⁴⁸ Там же. С. 11.

⁴⁹ Там же. С. 8.

⁵⁰ Там же. С. 10.

⁵¹ Там же. С. 14.

Розалинды Краусс⁵². Указывая на перенос акцента с умозрительных проблем восприятия и постижения на прагматичные аспекты репрезентации и интерпретации визуального образа при переводе названия Мальро⁵³, Краусс также отмечает преемственность и отличие «воображаемого музея», положившего в основу универсализации и моделирования художественных процессов эстетику модернизма, и «музея без стен». Последний трактуется как феномен постмодернизма со сложной внутренней структурой, ориентированной на индивидуальный выбор посетителя, и размытыми внешними границами, в формировании которых значительное место принадлежит разнообразию современных форм репрезентации⁵⁴.

Исследования Р. Краусс позволяют также ввести в качестве рабочего определения и другой концепт — музей «постмедиальной эпохи»⁵⁵, который в целом соответствует идее постмузея, но лишен каких-либо стилистических коннотаций. Представляется, что концепции постмузея, с ее акцентом на научной, исследовательской музеологической парадигме, и музея «постмедиальной эпохи», с акцентом на статус музея в ситуации иконического поворота и иных следствий утверждения новых медиа как важнейшего культурообразующего фактора, обладают значительным исследовательским потенциалом, могут являться основой для построения современных музеологических исследований.

В рамках общего концепта постмузея (или музея постмедиальной эпохи), как интегрированные в него, можно мыслить концепции «музея без стен» и «темного музея» как «пространства публичного одиночества». И если «музей без стен» акцентирует прозрачность внешних границ музея, растворяет музейную институцию в современном социуме, то концепция «темного музея» представляет его герметическое ядро — гетеротопное пространство «публичного одиночества», в котором происходит раскрытие личностного мира и его развитие как дерзновенное «похищение» накопленных культурой духовных ценностей. Характерно, что данные модели представляют собой не столько реакцию на предшествующие образы музея в культуре, сколько ответ на вызов новой социокультурной ситуации в целом и связаны с формирующимся культурным пространством XXI в.

Список литературы

Агамов-Тупицын В. Темный музей // Он же. Круг общения. М.: Ад Маргинем Пресс, 2013. С. 278–287.

Адорно Т. Музей Валери-Пруста // Художественный журнал. 2012. № 88. См. по адресу: <http://moscowartmagazine.com/issue/9/article/112> (ссылка последний раз проверялась 19.12.2017).

Библер В.С. Культура и музей к 2000 году. См. по адресу: https://www.bibler.ru/bik_kultura.html (ссылка последний раз проверялась 15.09.17).

Дукельский В.Ю. Пространство публичного одиночества // Музей и личность. М.: [Б. и.], 2007. С. 6–14.

Краусс Р. «Путешествие по Северному морю»: искусство в эпоху постмедиальности. М.: Ад Маргинем Пресс, 2017. 104 с.

⁵² *Krauss R.* Postmodernism's museum without walls // Thinking about exhibitions. Ed. by R. Greenberg, B.W. Ferguson, S. Nairne. London; New York, 1996. P. 241–245.

⁵³ *Ibid.* P. 241.

⁵⁴ *Ibid.* P. 244–245.

⁵⁵ *Краусс Р.* «Путешествие по Северному морю»: искусство в эпоху постмедиальности. М., 2017. С. 20.

Мерло-Понти М. Косвенный язык и голоса безмолвия // Он же. Знаки. М.: Искусство, 2001. С. 44–94.

Оже М. Не-места. Введение в антропологию гипермодерна. М.: Новое литературное обозрение, 2017. 136 с.

Пиотровский М.Б. Для музеев нет табу: 50 статей за 10 лет. СПб.: Арка, 2016. 304 с.

Соколов Б.Г. Компенсационный проект музея // Триумф музея? СПб.: [Б. и.], 2005. С. 28–35.

Тулицын В. Темный музей // Художественный журнал. 2012. № 88. См. по адресу: <http://moscowartmagazine.com/issue/9/article/113> (ссылка последний раз проверялась 16.12.2017).

Усенко П.С. Музеология: наука, дисциплинарный образ или совокупность вербальных форм? // Вестник Днепропетровского университета. История, археология. 2010. Вып. 18. С. 292–299.

Фуко М. Другие пространства // Он же. Интеллектуалы и власть. М.: Праксис, 2006. Ч. 3. Статьи и интервью. 1970–1984. С. 191–204.

Deloche B. Mythologie du musée. De l'uchronie à l'utopie. Paris: Le Cavalier Bleu, 2010. 96 p.

Duclos R. Postmodern...Postmuseum: new directions in contemporary museological critique // *Museological Review*. 1994. Vol. 1. № 1. P. 1–13.

Grewcock D. Doing Museology Differently. London; New York: Routledge, 2014. 295 p.

Hooper-Greenhill E. Museums and the Interpretation of Visual Culture. London; New York: Routledge, 2000. 195 p.

Krauss R. Postmodernism's museum without walls // Thinking about exhibitions. Ed. by R. Greenberg, B.W. Ferguson, S. Nairne. London; New York: Routledge, 1996. P. 241–245.

Lord B. Foucault's museum: difference, representation, and genealogy // *Museum and Society*. 2006. Vol. 4. № 1. P. 1–14.

Museums in a digital age. Ed. by R. Parry. London; New York: Routledge, 2010. 478 p.

Museums in a digital culture. How art and heritage become meaningful. Ed. by C. van der Akker, S. Legene. Amsterdam: Amsterdam University Press, 2012. 121 p.

References

Adorno, T. Muzei Valeri-Prusta [Valeri-Proust Museum], in *Moscovski hudozhestvenny zhurnal*. 2012. № 88. URL: <http://moscowartmagazine.com/issue/9/article/112> (last visit 19.12.2017). (in Rus.).

Agamov-Tupitsyn, V. Temnyi muzei [The Dark Museum], in Agamov-Tupitsyn V. *Krug obshcheniya*. Moscow: Ad Marginem Press, 2013. P. 278–287. (in Rus.).

Auger, M. *Ne-mesta. Vvedenie v antropologiyu gipermoderna* [Not-places. Introduction to anthropology of hypermodern]. Moscow: Novoe literaturnoe obozrenie Press, 2017. 136 p. (in Rus.).

Bibler, V.S. *Kul'tura i muzei k 2000 godu* [Culture and Museum by the year 2000]. URL: https://www.bibler.ru/bik_kultura.html (last visit 15.09.17). (in Rus.).

Deloche, B. *Mythologie du musée. De l'uchronie à l'utopie*. Paris: Le Cavalier Bleu, 2010. 96 p. (in French).

Duclos, R. Postmodern...Postmuseum: new directions in contemporary museological critique, in *Museological Review*. 1994. Vol. 1. № 1. P. 1–13.

- Dukelsky, V.Yu. Prostranstvo publichnogo odinochestva [The space of public loneliness], in *Muzei i lichnost'*. Moscow: [without name of publisher], 2007. P. 6–14. (in Rus.).
- Foucault, M. Drugie prostranstva [Other Spaces], in Foucault M. *Intellektualy i vlast'*. Moscow: Praxis, 2006. Vol. 3. P. 191–204. (in Rus.).
- Grewcock, D. *Doing Museology Differently*. London; New York: Routledge, 2014. 295 p.
- Hooper-Greenhill, E. *Museums and the Interpretation of Visual Culture*. London; New York: Routledge, 2000. 195 p.
- Krauss, R. Postmodernism's museum without walls, in *Thinking about exhibitions*. Ed. by R. Greenberg, B.W. Ferguson, S. Nairne. London, New York: Routledge, 1996. P. 241–245.
- Kraus, R. «Puteshestvie po Severnomu moryu»: iskusstvo v epokhu postmedial'nosti [“A Voyage on the North Sea”: Art in the Age of the Post-Medium Condition]. Moscow: Ad Marginem Press, 2017. 104 p. (in Rus.).
- Lord, B. Foucault's museum: difference, representation, and genealogy, in *Museum and Society*. 2006. Vol. 4. № 1. P. 1–14.
- Merleau-Ponty, M. Kosvennyi yazyk i golosa bezmolviya [Indirect language and voices of silence], in Merleau-Ponty M. *Znaky*. Moscow: Iskusstvo, 2001. P. 44–94. (in Rus.).
- Museums in a digital age. Ed. by R. Parry. London; New York: Routledge, 2010. 478 p.
- Museums in a digital culture. How art and heritage become meaningful. Ed. by C. van der Akker, S. Legene. Amsterdam: Amsterdam University Press, 2012. 121 p.
- Piotrovskii, M.B. *Dlya muzeev net tabu: 50 statey za 10 let* [For museums there is no taboo: 50 articles for 10 years.]. Saint-Petersburg: Arca Press, 2016. 304 p. (in Rus.).
- Sokolov, B.G. Kompensatsionnyi proekt muzeya [Compensation project of the museum], in *Triumf muzeya?* Saint-Petersburg: [without name of publisher], 2005. P. 28–35. (in Rus.).
- Tupitsyn, V. Temnyi muzei [The Dark Museum], in *Moskovsky hudozhestvenny muzey*. 2012. № 88. URL: <http://moscowartmagazine.com/issue/9/article/113> (last visit 16.12.2017).
- Usenko, P.S. Muzeologiya: nauka, distsiplinaryni obraz ili sovokupnost' verbal'nykh form? [Museology: a science, a disciplinary image or a collection of verbal forms?], in *Vestnik Dnepropetrovskogo universiteta. Istoriya, arkheologiya*. 2010. Vol. 18. P. 292–299.