

Бонами З.А.

Н.Ф. ФЕДОРОВ И ЗАПАДНАЯ МУЗЕОЛОГИЧЕСКАЯ ТРАДИЦИЯ. ДИАЛОГИ

Бонами, Зинаида Амабусовна—канд. пед. наук, музеолог, Россия, Москва, bonamizinaida@gmail.com.

Статья впервые устанавливает связь учения русского философа-космиста Н.Ф. Федорова о музее, трактуемого обычно как утопию, с европейской музеологией XIX–XX вв., открывая между ними очевидные текстуальные переключки и интерпретируя его в контексте двух существующих в западной традиции жанров музейных исследований—«музейного скептицизма» и «воображаемого музея». Этот заочный диалог важен не только как транскрипционная методика для более углубленного прочтения федоровского наследия, но, прежде всего, как путь для осознания вызовов, обращенных к музею в XXI в. Речь идет о существовании музея в культуре постмодерна с присущими ей технологиями массовой коммуникации, лишаящими музей не только его исторической связи с древним храмом, но и функции наставника, учителя, создателя стандартов и ценностей. Способен ли музей, в своем новом обликии «открытой площадки» или «медиа» выполнять высокую мировоззренческую миссию хранителя общественной памяти? Статья имеет целью акцентировать внимание на особой ценности учения Федорова для отечественной культуры, пренебрегать которым в размышлении о современном музее и планировании его будущего было бы предосудительно.

Ключевые слова: старая (новая) музеология, генезис музея, секуляризация искусства, музейная ценность, музейный скептицизм, искусство памяти, воображаемый музей, постмодерн, антропоцентрический музей.

NICKOLAY FEDOROV AND WESTERN MUSEOLOGICAL TRADITION. DIALOGUES

Bonami, Zinaida Amatusovna—Candidate of Science in Pedagogy, Museologist, Russia, Moscow, bonamizinaida@gmail.com.

The article reviles the link between the museum doctrine, elaborated by the Russian Philosopher-Cosmist Nickolay Fedorov (1829–1903), generally taken as utopian, with European museology of the XIX–XXth centuries. It establishes obvious textual conjunctions of his compositions with the writings of western authors and identifies Fedorov as a follower of the two traditional for the West genres: “museum skepticism” and “imaginary museum”. The summary of such extramural dialogue serves as a transcription method for more deep interpretation of the philosopher’s legacy. Moreover, it is an aid for comprehending the challenges the museum is facing in XXI century. It concerns the ambition of post-modernity, armed with the developed mass communication technologies, to deprive the museum of its adherence to the ancient temple. As well as the function it executed in the previous ages, i.e. of an educator, instructor, canons and values’ establisher. But could a museum in its present role of “an available site” or “a social media” be capable to carry out its principle mission of a collective memory keeper? The article has the purpose of stressing the importance of Fedorov’s texts as the unique asset

of the national culture. To neglect such a heritage while comprehending the contemporary museum and projecting its future would be absolutely reprehensible.

Key words: Old (New) Museology, museum genesis, secularization of art, museum value, museum skepticism, the art of memory, imaginary museum, post-modernity, anthropocentric museum.

Немногочисленные работы, исследующие учение о музее русского философа-космиста Н.Ф. Федорова (1829–1903), непременно отмечают его утопичность и значительную отдаленность от реальных проблем музейной практики¹. Позволим себе с этим не согласиться, особенно сейчас, когда разнообразные коллизии современности все более требуют от музеологии размышлений в жанре, избранном именно Федоровым — философия и этика музея как форма его проектности. И если для истории отечественной общественной мысли федоровское наследие — уникально, то западные авторы много обсуждали и продолжают обсуждать музей, прежде всего, в его философском аспекте.

При погружении в эту литературу и основную проблематику ведущейся вокруг музея вот уже не одно столетие дискуссии, оказывается, что библиотечный эрудит Федоров, с его утопической, на первый взгляд, идеей Вселенского музея, выступает полноправным, хотя и незримым ее участником, вступая в диалог с самыми утонченными и авторитетными европейскими интеллектуалами. В этом контексте оптика зрения на музейную теорию Федорова существенно меняется, открывая ее подлинный масштаб и актуальность.

Следует также добавить, что федоровская концепция музея на десятилетия обогнала рождение института публичного музея в России. Нет ничего удивительного в том, что философ опирался в своих рассуждениях, прежде всего, на опыт европейских стран.

Современная зарубежная музеология (Museum Studies) разделяет себя на «старую» и «новую». Старая музеология, представленная, например, историком, одним из послевоенных кураторов Лувра Жерменом Базеном (Germain Bazin, 1901–1990)², соединяет генезис музея с сакральной традицией древнегреческого музейона и ее александрийским воплощением; новая — находящаяся под воздействием идей французского структуриста Мишеля Фуко (Paul-Michel Foucault, 1926–1984), ведет его историю с Нового времени, связывая музей с формированием научной эпистемы или архива модерна³. При этом, речь идет, прежде всего, о выборе философской и этической платформы музея и понимании его исторической перспективы.

Что касается Федорова, то будучи убежденным проповедником традиции музея-храма, которую культура будущего должна воспринять у древних, т.е. приверженцем «старой музеологии», он одновременно глубоко проникает в сущностные проблемы музея периода модерна, которые впоследствии окажутся в поле внимания представителей «новой музеологии». Как автора, его можно условно отнести к двум существующим в западной традиции жанрам музейных штудий — «музейным скептикам» и создателям «воображаемых музеев».

Наблюдая за становлением европейского музея XIX в., скорее всего, по публикациям прессы, Федоров, аналогично большинству историков, приходит к заключению, что

¹ См., напр.: *Мастеница Е.Н.* Феномен музея в философском наследии Н.Ф. Федорова // *Вестник Санкт-Петербургского государственного университета культуры и искусств.* 2011. № 3. С. 137–142.

² *Bazin G.* The Museum Age. New York, 1967.

³ См.: *Фуко М.* Слова и вещи. Археология гуманитарных наук. СПб., 1994.

его истоки следует искать в распространении идей французского Просвещения и развитии наук предшествующего столетия, имея в виду, что XI том «Энциклопедии наук, искусств и ремесел» (*Encyclopédie, ou Dictionnaire raisonné des sciences, des arts et des métiers*) (1765), предрек создание Лувра в качестве общедоступного музея. При этом он обращает внимание на особую склонность авторов Энциклопедии ко всему тому «вещественному», что несут с собой ремесла, а потому, по его мнению, Энциклопедия «может быть названа проектом промышленного музея»⁴. И это наблюдение, сделанное в эпоху торжества товарного производства, изначально ставит его в оппозицию к идеологии, которую символизировал собой первый национальный музей Франции, Лувр, к тому же превращенный вскоре после рождения в собрание военных трофеев Наполеона или, по выражению Федорова, в «победительный музей», «увековечивающий вражду»⁵. Логика подобных рассуждений приводит самобытного русского космиста, возможно, неожиданно для него самого, в круг, так называемых, европейских музейных скептиков.

Словосочетание «музейный скептитизм» было впервые использовано современным австралийским культурологом Дэвидом Кэрриером (*David Carrier*, род. 1944)⁶. Исследователь полагает, что это направление критической мысли возникло как первоначальная реакция художественной среды на секуляризацию искусства, превращение Лувра в собрание произведений и памятников, насильственно извлеченных из привычного исторического контекста.

Проблема утраты домوزهеного искусства, или искусства *in situ*, как выразился на сей счет американский критик Даглас Кримп, (*Douglas Crimp*, род. 1944)⁷ на протяжении долгого времени заставляла музейных скептиков сравнивать музей с кладбищем.

Впервые об этом заговорил французский писатель и искусствовед, современник завоевательных походов Наполеона Антуан-Кризостом Катрмер-де Кенси (*Antoin-Christostome Quatremere de Quincy*, 1755–1849). В статье, написанной в форме семи писем, обращенных к воюющему в Европе бригадному генералу Франциско Миранде (*Sebastian Francisco de Miranda y Rodrigues*, 1750–1816)⁸ он предостерегает его от разрушения целостности историко-художественной среды Европы во имя сохранения образовательной и нравственной ценности искусства. Катрмер указывает на явное различие между исторически сложившимися художественными ансамблями и музейными коллекциями, созданными из разрозненных произведений, исключительно по признаку их художественной ценности. Искусство, лишенное контекста, по его мнению, лишается и своего содержания. Неминуемым следствием такого подхода, считал Катрмер, является дробление или фрагментирование образа национальной культуры. На этом основании он заявлял, что музеи убивают искусство и заставляют зрителей наблюдать его похороны.

Рассуждая о проблеме деконтекстуализации произведений искусства спустя более чем столетие, уже в первой половине XX в., выдающийся немецкий культуролог

⁴ Федоров Н.Ф. Музей, его смысл и назначение [Примечания] // Он же. Собрание сочинений в 4-х т. М., 1995. Т. 2. С. 427.

⁵ Он же. Вопрос о братстве, или родстве, о причинах небратского, неродственного, т.е. немирного состояния мира и о средствах к восстановлению родства // Он же. Собрание сочинений в 4-х т. М., 1995. Т. 1. С. 264.

⁶ См.: *Carrier D. Museum Skepticism. A History of Display of Art in Public Galleries. Durham; London, 2000.*

⁷ Кримп Д. На руинах музея. М., 2015. С. 132.

⁸ *Quatremère de Quincy A. Letters to Miranda and Canova on the Abduction of Antiquities from Rome and Athens; Introduction Dominique Poulot. Los Angeles, 2012.*

и художественный критик Вальтер Беньямин (Walter Benjamin, 1892–1940), использует понятие ауры. В его рассуждениях аура служит выражением культовой или ритуальной ценности художественных произведений, т.к. большинство из них изначально создавалось для магического, а затем религиозного ритуала. При перенесении в музей, подчеркивает Беньямин, они подверглись секуляризации и утратили ауру⁹.

В свою очередь, французский писатель и общественный деятель Андре Мальро (Andre Malraux, 1901–1976), задумывается над природой действия того музейного механизма, который он называет метаморфозой, имея в виду способность музея преобразовывать религиозную или бытовую ценность произведения в художественную. Игнорирование метаморфозы, связанной с первичной принадлежностью произведений к сакральному пространству, отмечал Мальро, «заставляло так часто называть музеи некрополями. Жизнь, которую произведения в нем теряли, была именно их зависимостью от храма или дворца ...»¹⁰.

Итог подобным критическим размышлениям европейских авторов XIX—первой половины XX вв. был подведен уже после Второй мировой войны другим и последователем Беньямина, Теодором Адорно (Theodor W. Adorno, 1903–1969) в известной статье «Музей Валери—Пруста». «Музей и мавзолей объединяет не только фонетическое сходство», заявляет Адорно. «Музеи фамильные усыпальницы произведений искусства»¹¹.

Представляется, что именно в контексте этих суждений возможно наиболее точное понимание ряда формулировок Федорова, в частности, предложенного им разделения искусства на птолемеевское, т.е. целостное или священное и секуляризованное, коперниканское. Священное искусство «падает вместе с распространением системы, которая низводит небесное на землю», отмечает Федоров, т.е. появлением в эпоху раннего капитализма того типа музея, который стал «эквивалентным замещением торгово-промышленного идолопоклонства»¹².

Подобно Катрмеру-де Кенси, Федоров отмечает, что «музеи скорее рождаются, чем созидаются ...». «Рост каждого из них неправильный <...> а внутреннее распределение предметов <...> представляет скорее случайный сброд ...»¹³. Распаду и разрушению, которому способствует новая эпоха, в его представлении должен противостоять музей объединительный. «Искусство священное есть воспроизведение мира в виде храма, соединяющего в себе все искусства ...», подчеркивает философ¹⁴. И продолжает: «живопись, только <...> в союзе с зодчеством <...> сознает свое назначение ...»¹⁵.

Таким образом, Федоров принимает незримое участие в развернувшейся в европейской интеллектуальной среде дискуссии по проблемам музейной аксиологии, иначе говоря, о том, что представляет собой ценность музейного предмета, также инициированной Катрмером-де Кенси. По убеждению французского автора, произведение, обращенное в товар, т.е. объект роскоши или диковинку, лишается своей общественной значимости. В значительной степени его непримиримость к музею была продиктована как раз осознанием того, что экспонирование произведений в публичном пространстве, кроме служения целям образования, является способом придания им новой меновой стоимости.

⁹ Беньямин В. Произведение искусства в эпоху его технической воспроизводимости: Избранные эссе. М., 1996. С. 26.

¹⁰ Мальро А. Звуки безмолвия. Воображаемый музей. М., 2005. С. 219.

¹¹ Адорно Т. Музей Валери—Пруста // Художественный журнал. 2013. № 88. С. 23.

¹² Федоров Н.Ф. Вопрос о братстве, или родстве ... С. 91.

¹³ Он же. Музей, его смысл и назначение. С. 589.

¹⁴ Он же. Вопрос о братстве, или родстве ... С. 257.

¹⁵ Там же. С. 387.

Он полагал, что музей наделяет произведение качеством фетиша или товара, тем самым, способствуя развитию художественного рынка. Только на том основании, что какие-то картины обрели известность и считаются исключительными, а потому весьма дорогими, коммерческая цена произведения подменяет ту ценность, ради которой они создавались. Он яростно отстаивал необходимость отчуждения сферы искусства от рыночных отношений и призывал не путать творчество с производством предметов утилитарного назначения. Там, где фигурирует цена предмета, исчезает искусство, утверждал Катрмерде Кенси, всерьез опасаясь, что произведения можно будет отдавать в залог и назначать цену античным статуям.

Развитие антикварной торговли и художественного рынка очень скоро сделает реальностью то, чему он так противился. Отношение Федорова к этим вопросам не менее радикально: «Обращение художественного произведения в личную, частную собственность есть святотатство, а создание храма на деньги — симония»¹⁶.

Присутствие в природе публичного музея политэкономического дискурса через полвека после Катрмера-де Кенси обнаружит теория товарных отношений Карла Маркса (Karl Heinrich Marx, 1818–1883). Данное им описание потребительского фетишизма, распространенного также на сферу культуры¹⁷, в известной мере, способствовало формированию образа публичного музея, как символа буржуазности и метафоры ложного богатства, что существенно повлияло на отношение к нему европейской интеллигенции XIX в.

В очерке «Париж, столица девятнадцатого столетия» Вальтер Беньямин описывает город, в котором «фантазмагория капиталистической культуры достигает ослепительного расцвета»¹⁸. Роскошь парижских пассажей, где «искусство попадает на службу к торговцу»¹⁹, он называет «местом паломничества к товарному фетишу»²⁰. Именно здесь, между блеском шикарных магазинов и праздничной суетой промышленных выставок, в обстановке «интронизация товара и окружающего его ореола развлечения»²¹ ведет свое существование публичный музей.

Кажется удивительным, что парижские впечатления Беньямина, конспективно изложенные им для очень узкого круга специалистов в атмосфере надвигавшейся на Европу Второй мировой войны, выглядят прямым продолжением рассуждений Федорова о сущностной связи публичного музея с такими формами зрелищности XIX в., как крупные магазины и торгово-промышленные выставки. Их общее воздействие на публику имело целью продемонстрировать, что цивилизация, обладающая наиболее совершенными предметами, включая произведения искусства, является наиболее развитой.

«Наш век глубоко благоговеет перед прогрессом и его полным выражением выставкой», замечает Федоров, посвящая отдельную статью завершающей XIX столетие Всемирной выставке в Париже, в которой он характеризует ее как отречение «от всего небесного, замены его земным»²². В понимании философа, выставка — всего лишь

¹⁶ Там же. С. 258.

¹⁷ См.: Маркс К., Энгельс Ф. Сочинения. 2-е издание. Т. 46. Ч. 1. С. 47.

¹⁸ Беньямин В. Произведение искусства в эпоху ... С. 151.

¹⁹ Там же.

²⁰ Там же.

²¹ Там же.

²² Федоров Н.Ф. Выставка 1899 года, или наглядное изображение культуры, цивилизации и эксплуатации, юбилей столетнего господства среднего класса, буржуа или городского сословия и чем должна быть выставка последнего года XIX в. или первого года XX, точнее же, выставка на рубеже этих двух веков // Он же. Собрание сочинений в 4-х т. М., 1995. Т. 1. С. 491.

«фабрика», «торговый магазин», антиподом которого должен выступать музей, открывающий нечто более ценное, чем производство и накопление «мертвых вещей»²³.

В книге «Музейный скептицизм» Керриера приводится целый ряд высказываний известных европейцев, которые чрезвычайно созвучны выражениям Федорова. Например, для французского журналиста Теофила Тора (Etienne Joseph Theophile Thore-Buerger, 1807–1865), «музеи — не что иное, как кладбища искусства, катакомбы с останками того, что некогда было живо ...»²⁴. Его соотечественник, поэт Поль Валери в своем известном эссе о музее пишет о соседстве в музее мертвых видений и т.д.²⁵

Стоит уточнить, однако, что в отличие от западных музейных скептиков Федоров никогда не выступал лишь обличителем публичного музея. Он скорее сочувствовал ему, как невольной жертве «гордого и самолюбивого» века²⁶. Его пафос сконцентрирован на необходимости создать в музее атмосферу приоритета духовного над вещественным, человека над вещью. Истинный смысл и назначение музея он видел не в пассивном хранении предметов, а в активном «возвращении жизни» или «восстановлении».

Именно потому что для Федорова «человек бесконечно выше вещи», сравнение музея с кладбищем приобретает в его сочинениях совершенно иной, чем у европейских авторов смысл: «выше музея только могила»²⁷. Отсюда происходит известный призыв философа перенести музей на кладбище, к могилам отцов ...

Как мы знаем, Федоров действительно задумывался о реальных возможностях оживления человека. И все же, стоит полагать, что под восстановительной миссией музея он понимал, скорее всего, действие механизмов памяти. «Когда музей был храмом, отмечает философ, «тогда память была не хранилищем только, а и восстановлением ...»²⁸. Таким образом, при всей ценности «знания», т.е. науки, «красоты» т.е. искусства, по убеждению философа, именно память, делающая «благо всеобщим», составляет основу музея.

Федоров обнаруживает великолепную осведомленность как в этимологической связи понятий «память», «разум», «человек» в арийских языках, так и в современных ему исследованиях западной позитивистской психологии, объединявшей познание с механизмами ассоциативной памяти. «... мы можем сказать», заключает он, «что от памяти, т.е. от всего человека, родились музы и музей ...»²⁹.

Рассматривая проект его истинно-вселенского музея именно в ракурсе представлений о возможностях человеческой памяти, можно обнаружить несомненную связь теории Федорова с древним искусством памяти, известным еще с античности. Речь идет об особой ее разновидности, мнемонической памяти, благодаря которой человек, пользуясь особой системой зрительных образов, оказывается способен не только посещать прошлое, но и восстанавливать его в настоящем, иными словами, создавать на основе воспоминаний собственный воображаемый музей. «Всякий человек носит в себе музей <...> ибо хранение есть свойство <...> природы человеческой»³⁰.

²³ *Он же*. Отношение торгово-промышленной цивилизации к памятникам // Собрание сочинений в 4-х т. М., 1995. Т. 2. С. 315.

²⁴ *Carrier D. Museum Skepticism*. P. 58.

²⁵ См.: *Валери П.* Об искусстве. М., 1976.

²⁶ *Федоров Н.Ф.* Музей, его смысл и назначение. С. 576.

²⁷ Там же.

²⁸ Там же. С. 579.

²⁹ Там же.

³⁰ Там же. С. 578.

В середине 1950-х гг. британская исследовательница Френсис Йейтс (Frances Amelia Yates, 1899–1981),³¹ работая с архивными материалами Возрождения, открыла историю особого полусферического изобретения, называемого Театром воспоминаний (Theatrum Mundi), служившего людям ренессансной эпохи в качестве своего рода машины времени.

С ее помощью они имели возможность конструировать собственную модель Вселенной, опираясь на впечатления от реальных предметов, которые использовали в качестве эмблематических знаков, репрезентирующих сложные мировоззренческие понятия. По сути, это были первые воображаемые музеи, являвшие собой, как и музей Федорова, образ «... умершего и еще живущего, прошедшего и настоящего ...»³².

Современные исследователи описывают воображаемый музей, как своего рода «интеллектуальное увлечение» или «интеллектуальное искусство»³³, а также как «способ понимания мира» и «разновидность исторического мышления»³⁴. Все эти определения в полной мере приложимы к идеям, касающимся художественного наследия и истории искусства, высказанным Андре Мальро. Именно благодаря Мальро само выражение «воображаемый музей», обрело в XX в. новое наполнение.

Представляется, что воображаемый музей как форма эвристической творческой деятельности, наилучшим образом отвечала потребности писателя осознать собственный «предел», который он, следуя Данте, называл лимбом, первым из трех описанных в «Божественной комедии» загробных царств. Лимб для Мальро «обретает значение <...> вечности, отвоеванной у смерти разумом и искусством».³⁵ Таким образом, если само искусство становится для художника «антисудьбой», то зеркалом лимба выступает музей. Очень схожую мысль высказывал в свое время и Федоров: «... подземное царство, что считается адом, есть <...> особое специальное ведомство музея»³⁶.

«Для музея нет ничего безнадежного, “отпетого”», писал Федоров, «то есть такого, что оживить и воскресить невозможно <...> Музей есть высшая инстанция, которая должна и может возвращать жизнь ...»³⁷. «Если душа цивилизации связана фундаментальными отношениями со вселенной», следует ему Мальро, «не будет абсурдным сказать, что по существу мир создан из забвения <...> Воображаемый музей несет если не бессмертие, которого требовали Фидий и Микеланджело, то по крайней мере загадочное освобождение от времени»³⁸.

Статьи и эссе Мальро, охватывающие тему воображаемого музея, самым причудливым образом перекликаются с текстами его русского предшественника, чьи взгляды едва ли могли быть знакомы французскому писателю. Однако, и в том, и в другом случае речь идет о музее как об идеальной метафизической сущности, побеждающей смерть.

Самое главное, что сближает Мальро с Федоровым—это признание, что главной ценностью музея является человек. «... музей—одно из мест, дающее самое высокое

³¹ См.: Йейтс Ф. Искусство памяти. СПб., 1997.

³² Федоров Н.Ф. Музей, его смысл и назначение. С. 590.

³³ Хаттон П. История как искусство памяти. СПб., 2004. С. 91.

³⁴ Там же. С. 66.

³⁵ Андреев Л. У роковой черты, или Зеркало лимба // Мальро А. Зеркало лимба. М., 1989. С. 5.

³⁶ Федоров Н.Ф. Музей, его смысл и назначение. С. 578.

³⁷ Там же. С. 578–579.

³⁸ Мальро А. Голоса безмолвия. Воображаемый музей. С. 233.

представление о человеке»³⁹, подчеркивал французский писатель. «... музей <...> есть собиранье под видом старых вещей душ ...», свидетельствовал Федоров⁴⁰.

Каждый в своем роде, они оба искали способ упорядочить окружающий мир, расширить созидательные возможности искусства, познать границы собственного «я». Оба, опираясь на особые возможности музея, стремились противостоять своему времени. Федоров — «гордому и самолюбивому» веку прогресса, Мальро — периоду «распада Вселенной и Человека»⁴¹, как характеризовал сам писатель XX столетие.

Заочный диалог Н.Ф. Федорова с европейскими авторами XIX–XX вв., имеет важное значение не только как своего рода транскрипционная методика для более углубленного прочтения его наследия, но, что особенно важно, для осознания тех вызовов и угроз, которые обращены к музею уже XXI в., любимцем, которого, на первый взгляд, он является.

«Сохранится ли <...> уважение к памятникам прошедшего при дальнейшем прогрессе, при увеличении искусственных потребностей, признаваемых необходимыми ...»⁴², задавался тревожным вопросом Федоров, как бы предвосхищая наступление эпохи всеобщего консюмеризма, в том числе, и культурного.

Постмодерн, с присущими ему технологиями массовой коммуникации, грозит лишить музей неповторимого качества «особого места», отличного от окружающей жизни. Того, что так ценил Федоров — связи с древним храмом, где некогда свершались ритуалы, хранились священные дары и происходила встреча человека с Космосом, предлагая взамен заурядное амплуа открытой «культурной площадки» или общественного «медиа».

Существуют две противоположные точки зрения, писал еще в 1971 г. в американском журнале «Куратор» директор Бруклинского музея в Нью-Йорке Данкан Камерон: первая, что музеи, основанные на традиции «храма муз», являются основополагающими для общества, желающего оставаться цивилизованным, и вторая, что они остро нуждаются в реформировании. Но разве реформировать — непременно означает превратить их в клуб или место развлечений? «Реформировать — значит сделать их более эффективными в значении “храма” равных культурных возможностей»⁴³, утверждал автор.

Обращая музей в своего слугу («... нужно удивляться, что музеи не обращены еще в магазины туалетных принадлежностей»⁴⁴, саркастически заметил бы Федоров), новый век не видит в нем более своего наставника, учителя, создателя стандартов и ценностей, как это было в предыдущие столетия. Он более всего ценит удобство и комфорт, легкость и занимательность ...

Однако способен ли такой музей быть «выражением памяти общей для всех живущих»?⁴⁵ Может ли он указать человеку его цель и долг? Помочь избежать вражды, сблизить, объединить, породить братство? Действовать «душеобразовательно»?⁴⁶

Представляется, что сейчас особенно важно помнить, что учение Федорова составляет особую ценность и преимущество русской культуры. Никакая другая, все же, в такой

³⁹ Там же. С. 10.

⁴⁰ Федоров Н.Ф. Музей, его смысл и назначение. С. 576.

⁴¹ Мальро А. Искушение Запада // Он же. Зеркало лимба. М., 1989. С. 36.

⁴² Федоров Н.Ф. Музей, его смысл и назначение. С. 575.

⁴³ Cameron D.F. The Museum, a Temple or the Forum // Curator: The Museum Journal. 1971. Vol. 14. Is. 1. P. 11–24.

⁴⁴ Федоров Н.Ф. Музей, его смысл и назначение [Примечания]. С. 427.

⁴⁵ Он же. Музей, его смысл и назначение. С. 596.

⁴⁶ Там же. С. 604.

степени не ощущала музей, прежде всего, как этическую и нравственную сущность. Пренебрегать подобным наследием в размышлении о современном музее и планировании будущего было бы предосудительно. Как бы ни развивались технократические музейные тренды, национальным архетипом остается, по нашему убеждению, музей антропоцентрический, опирающийся на душевные склонности и творческие ресурсы самого человека. Музей — сакральный, содержащий в себе великую возможность приобщения к традиции.

Список литературы

- Адорно Т. Музей Валери — Пруста // *Художественный журнал*. 2013. № 88. С. 23–32.
- Андреев Л. У роковой черты, или Зеркало лимба // Мальро А. *Зеркало лимба*. М.: Прогресс, 1989. С. 5–23.
- Беньямин В. Произведение искусства в эпоху его технической воспроизводимости: Избранные эссе. М.: Медиум, 1996. 240 с.
- Валери П. Об искусстве. М.: Искусство, 1976. 624 с.
- Йейтс Ф. Искусство памяти. СПб.: Университетская книга, 1997. 480 с.
- Кримп Д. На руинах музея. М.: V-A-C press, 2015. 432 с.
- Мальро А. Звуки безмолвия. Воображаемый музей. М.: КРУГ–Престиж, 2005. 871 с.
- Мальро А. Зеркало лимба. М.: Прогресс, 1989. 516 с.
- Мастеница Е.Н. Феномен музея в философском наследии Н.Ф. Федорова // *Вестник Санкт-Петербургского государственного университета культуры и искусств*. 2011. № 3 (8). С. 137–142.
- Фуко М. Слова и вещи. Археология гуманитарных наук. СПб.: А-сэд, 1994. 408 с.
- Хаттон П. История как искусство памяти. СПб.: Владимир Даль, 2004. 424 с.
- Bazin G. *The Museum Age*. New York: Universe Books Inc., 1967. 304 p.
- Cameron D.F. The Museum, a Temple or the Forum // *Curator: The Museum Journal*. 1971. Vol. 14. Is. 1. P. 11–24.
- Carrier D. *Museum Skepticism. A History of Display of Art in Public Galleries*. Durham; London: Duke University Press, 2000. 314 p.

References

- Adorno T. *Musei Valery-Proust [Valery-Proust Museum]*, in *Khudozhestveniy Zhurnal*. 2013. № 88. P. 23–32. (in Rus.).
- Andreev L. *U rokovoy cherty ili Zerkalo Limba [At the Edge of Doom or the Mirror of Limbo]*, in *Malraux A. Zerkalo Limbo*. Moscow: Progress, 1989. P. 5–23. (in Rus.).
- Bazin G. *The Museum Age*. New York: Universe Books Inc., 1967. 304 p.
- Benjamin W. *Proizvedeniye iskusstva v epokhu ego technicheskoy vosproizvodimosti: Izbrannye esse [The Work of Art in the Age of Mechanical Reproduction. Selected Essays]*. Moscow: Medium, 1996. 240 p. (In Rus.).
- Cameron D.F. *The Museum, a Temple or the Forum*, in *Curator: The Museum Journal*. 1971. Vol. 14. Is. 1. P. 11–24.
- Carrier D. *Museum Skepticism. A History of Display of Art in Public Galleries*. Durham; London: Duke University Press, 2000. 314 p.
- Foucault M. *Slova i veshchi. Archeologia gumanitarnich nauk [Words and Things. Archeology of Humanitarian Sciences]*. Saint-Petersburg: A-cad, 1994. 408 p. (In Rus.).
- Hutton P. *Istoriya kak iskusstvo pamyati [History as an Art of Memory]*. Saint-Petersburg: Vladimir Dal, 2004. 424 p. (in Rus.).

Krimp D. *Na ruinakh muzeya* [At the Museum Ruins]. Moscow: V-A-C press, 2015. 432 p. (in Rus.).

Malraux A. *Zvuki bezmolviya. Voobrazhaemiy muzey* [Sounds of Silence. Imaginary Museum]. Moscow: KRUG–Prestizh, 2005. 871 p. (In Rus.).

Malraux A. *Zerkalo limba* [The Mirror of Limbo]. Moscow: Progress, 1989. 516 p. (in Rus.).

Mastenitsa E.N. Phenomen muzeya v filosofskom nasledii N.F. Fedorova [Museum Phenomenon in N.F. Fedorov's Philosophical Works], in *Vestnik Sankt-Peterburgskogo gosudarstvennogo universiteta kultury i iskusstva*. 2011. № 3 (8). P. 137–142. (In Rus.).

Valery P. *Ob iskusstve* [About the Art]. Moscow: Iskusstvo, 1976. 624 p. (In Rus.).

Yates F. *Iskusstvo pamyati* [The Art of Memory]. Saint-Petersburg: Universitetskaya kniga, 1997. 480 p. (In Rus.).