

Марина Валерьевна БИРЮКОВА / Marina BIRYUKOVA

**|Музей воображаемый vs музей реальный: концепции гипотетических музеев второй половины XX века / Imaginary Museum vs Real Museum: Concepts of Hypothetical Museums in the Second Half of the 20th Century|**

Марина Валерьевна БИРЮКОВА / Marina BIRYUKOVA

*Санкт-Петербургский государственный университет, Россия  
Институт философии, Кафедра музейного дела и охраны памятников, кандидат искусствоведения**Saint-Petersburg State University, Russia  
Institute of Philosophy, Department of Museum Studies and Monument Protection, PhD (Art History)  
arsvita@mail.ru***МУЗЕЙ ВООБРАЖАЕМЫЙ VS МУЗЕЙ РЕАЛЬНЫЙ: КОНЦЕПЦИИ ГИПОТЕТИЧЕСКИХ МУЗЕЕВ ВТОРОЙ ПОЛОВИНЫ XX ВЕКА**

Статья посвящена феномену возникновения концепций воображаемых музеев во второй половине XX века, связанному с проблематичностью эстетической оценки искусства в контексте постмодернистской парадигмы. Оппозиция реального музея и музея воображаемого, предлагающего субъективный взгляд на искусство новейших течений, результировала в научной дискуссии на темы несостоятельности классической эстетики и приоритета личного вкуса (личного суждения) как альтернатива институциональной оценки в контексте существующих музеев. В статье проанализированы концепции гипотетических музеев, включающие как «музеи» теоретиков искусства, философов и кураторов, так и «музеи» художников. Идеи «воображаемого музея» Андре Мальро, «музея obsessions» Харальда Зеемана, «антимузея» Йоханнеса Кладдера, «музея мыши» Класа Олденбурга явились ответом на неопределённость эстетических требований к современному искусству и ограниченность критериев его оценки.

**Ключевые слова:** воображаемый музей, Андре Мальро, Харальд Зееман, Йоханнес Кладдер, Теодор Адорно, Тьерри де Дюв, Клас Олденбург, современное искусство, постмодернизм, эстетика, категория вкуса.

**IMAGINARY MUSEUM VS REAL MUSEUM: CONCEPTS OF HYPOTHETICAL MUSEUMS IN THE SECOND HALF OF THE XX CENTURY**

This article considers the phenomenon of emergence of imaginary museums' concepts in the second half of the 20th century, associated with the difficulty of aesthetic appreciation of contemporary art in the context of postmodern paradigm. The opposition of real Museum and Museum of the imaginary, offering a subjective look at the art of the latest trends, has resulted in the scientific discussion on the topic of insolvency of classical aesthetics and priority of personal taste (personal aesthetic judgment) as an alternative to institutional assessment of art in the context of existing museums. The article analyzes conceptions of hypothetical museums, including "museums" of art theorists, philosophers and curators, as well as "museums" of artists. The ideas of the "Imaginary Museum" of André Malraux, "Museum of Obsessions" of Harald Szeemann, "Anti-Museum" of Johannes Cladders, "Mouse Museum" of Claes Oldenburg were a response to the uncertainty of aesthetic requirements to contemporary art and limited criteria for its evaluation.

**Key words:** imaginary museum, André Malraux, Harald Szeemann, Johannes Cladders, Theodor Adorno, Thierry de Duve, Claes Oldenburg, contemporary art, postmodernism, aesthetics, category of taste.



Марина Валерьевна БИРЮКОВА / Marina BIRYUKOVA

**| Музей воображаемый vs музей реальный: концепции гипотетических музеев второй половины XX века / Imaginary Museum vs Real Museum: Concepts of Hypothetical Museums in the Second Half of the 20th Century |****Введение.****Концепции воображаемых музеев второй половины XX века как ответ на вызовы современной эстетики**

Интенция создания гипотетических музеев имеет давнюю традицию: в III веке н. э. Старший и Младший Филостраты оставили красочное описание идеальной воображаемой пинакотеки: «Картины» (*Eicones*)<sup>1</sup>. Впоследствии эхфрасис несуществующих произведений, уже вне музейного контекста, широко использовался в европейской литературе (у О. де Бальзака, Н. Гоголя, О. Уайльда, И. Бунина) как один из приемов, позволяющих раскрыть творческие, а иногда и сверхчеловеческие возможности героев. Во второй половине XX века, когда произведения новейших течений часто являлись объектом критической рефлексии по поводу своего соответствия самому понятию искусства, феномен воображаемого музея приобретает дополнительные коннотации.

Эстетические критерии классической эстетики были непременимы к явлениям новейших течений<sup>2</sup>. По мнению Джозефа Кошута, сформулированному в эссе «Искусство после философии», «Необходимо отделить эстетику от искусства, так как эстетика имеет дело с суждениями по поводу восприятия мира в целом. В прошлом одной из двух ипостасей функции искусства являлась его ценность в качестве декорации. Так что любой раз-

дел философии, имеющий дело с «красотой», и, таким образом, со вкусом, был неизбежно связан с обсуждением искусства. Из этой «привычки» выросло убеждение, что существует концептуальная связь между искусством и эстетикой, что является неверным»<sup>3</sup>. И далее: «В настоящий период, после философии и религии, искусство, может быть, остается единственным стремлением, которое выполняет то, что в другие эпохи называлось «духовными потребностями человека». Иными словами, искусство имеет дело с «над-материальным» состоянием вещей, по поводу которых философия вынуждена делать утверждения. И сила искусства в том, что даже предыдущее предложение является таким утверждением и не может быть удостоверено искусством. Единственное притязание искусства состоит в том, чтобы быть искусством. Искусство, по сути, является определением искусства»<sup>4</sup>. Категория вкуса у Кошута представлена в качестве ретроградной по отношению к современному искусству, а философия, и, соответственно, эстетика активно размежевываются с искусством. Но в этой позиции Кошута была определенная доля лукавства, если учесть настойчивую потребность в комментарии и интерпретации, свойственную современному искусству. Безусловно, вкусовое суждение по отношению к contemporary art имеет мало общего с кантовским понятием рефлектирующей способности эстетического суждения, изложенной в «Критике способности суждения» (1790) и опирающейся на категории субъективной целесообразности, но, в то же время, общезначимости, и способности оценки «прекрасного» с точки зрения художественной формы, присутствия качеств гениальности и таланта художника. Даже категория «возвышенного» (*Erhabene*) Канта, имеющая меньшее отношение к завершенности художественной формы, чем «прекрасное», не способна

<sup>1</sup>Филострат Старший и Филострат Младший. Картины. Каллистрат. Статуи // Пер. С. П. Кондратьева. М.-Л.: Изогиз, 1936. 192 с. См. также: Bryson N. Philostratus and the imaginary museum // Melville et al. (eds). *Vision and Textuality*. London: Macmillan Education UK, 1995. Pp. 174-194; Heffernan J. A. W. *Museum of words: The poetics of ekphrasis from Homer to Ashbery*. Chicago: University of Chicago Press, 2004; Shaffer D. *Ekphrasis and the rhetoric of viewing in Philostratus's imaginary museum* // *Philosophy & rhetoric*. Vol. 31 (4), 1998. P. 303-316.

<sup>2</sup>См., например, Costello D. *Greenberg's Kant and the fate of aesthetics in contemporary art theory* // *The Journal of aesthetics and art criticism*. 65(2), 2007. P. 217-228; Danto A. C. and Goehr L. *After the end of art: Contemporary art and the pale of history*. Princeton: Princeton University Press, 1997.

<sup>3</sup>Kosuth J. *Art After Philosophy and After*. *Collected Writings 1966-1990*. Cambridge, Massachusetts: MIT press, 1993. P. 14.

<sup>4</sup>Ibid. P. 15.



Марина Валерьевна БИРЮКОВА / Marina BIRYUKOVA

**|Музей воображаемый vs музей реальный: концепции гипотетических музеев второй половины XX века / Imaginary Museum vs Real Museum: Concepts of Hypothetical Museums in the Second Half of the 20th Century|**

стать адекватной характеристикой для объектов новейших течений, так как многие из них мыслятся в русле «профанной», «пародийной» или «обсценной» культуры.

Необходимость определения и оценки современного искусства вела к выдвиганию критериев, стоящих за рамками сложившихся эстетических теорий<sup>5</sup>. Но, парадоксальным образом, небольшую роль, помимо институционального подхода (например, помещения в музей и интерпретации в музейном контексте) начал играть личный вкус как ответ на невозможность объективного подхода к оценке современного искусства.

Неслучайно, в связи с этим появление во второй половине XX века сразу нескольких концепций воображаемых музеев, включающих как «музеи» теоретиков искусства и кураторов, так и «музеи» художников, ставшие манифестацией возвращения к категории личного вкуса и личного эстетического суждения, уже не претендующего на универсальность и «общезначимость». Концепции гипотетических музеев А. Мальро, Х. Зеемана, Й. Кладдерса, которым посвящена данная статья, явились ответом на неопределенность эстетических требований к современному искусству и скудости критериев его оценки.

**«Воображаемый музей» Андре Мальро**

Концепция «воображаемого музея» или «музея без стен» появилась у Андре Мальро, французского писателя, культуролога и министра культуры в правительстве Шарля де Голля еще в 1930-х годах. Книга «Воображаемый музей», впервые опубликованная в 1947 году, включала первую часть «Психологии искусства» А. Мальро, а также ряд статей и текстов выступлений. Первоначальная идея заключалась в том, что распространение фо-

тографических репродукций позволяет любому индивидууму создать воображаемый музей, в который он сможет «отобрать» лучшие произведения искусства, недоступные для него в реальности. Таким образом, снижается роль существующих музеев, предлагающих посетителю лишь ограниченный выбор произведений в той стране, где он в принципе может посетить музей. Эта концепция Мальро, казалось бы, не имеет отношения к противоречиям современного искусства и эстетики, но анализ его комментариев показывает, что идея Мальро невозможна без тщательно отрефлектированной трактовки понятия личного вкуса, современные коннотации которого непосредственно подводят к своеобразному эстетическому (или антиэстетическому) контексту, в котором существует искусство новейших течений. Тем более, что произведения эпохи постмодернизма воспринимались зрителями, прежде всего, как «новые» и «незнакомые», почти как «незнакомые» произведения, в частности, редкие изображения Будды или представленные в музеях за пределами Европы скифские предметы, предлагаемые Мальро в качестве иллюстративного сопровождения к своим текстам о воображаемом музее. Бытование в реальном музее, по мнению Мальро, отнимает у предмета значительную часть духовного и интеллектуального смысла, заложенного его создателями. По мнению Мальро, «чтобы христианин увидел в Афродите статую, а не идола, надо было, чтобы произведения были освобождены от замысла, который их создал, от функции, которую они выполняли, и даже, хотя бы частично, от взгляда, которым смотрел на них их создатель. Ренессанс уничтожил божественность богов, которых он воскресил, чтобы превратить их в произведения искусства – то, чем мы занимаемся»<sup>6</sup>. Воображаемый музей может избежать этой печальной роли, так как воображение способно перенести предмет в наиболее свойственную ему историческую и куль-

<sup>5</sup>См., например, Danto A. C. *The abuse of beauty: Aesthetics and the concept of art*. Chicago: Open Court Publishing, 2003; Parsons M. *Aesthetic experience and the construction of meanings* // *Journal of Aesthetic Education*. 36 (2), 2002. P. 24-37.

<sup>6</sup>Malraux A. *Le musée imaginaire*. Paris: Éditions du Seuil, 1965. P. 207.



Марина Валерьевна БИРЮКОВА / Marina BIRYUKOVA

**| Музей воображаемый vs музей реальный: концепции гипотетических музеев второй половины XX века / Imaginary Museum vs Real Museum: Concepts of Hypothetical Museums in the Second Half of the 20th Century |**

турную среду: «Необходимо «признать, что наш Воображаемый музей основывается на метаморфозе принадлежности произведений, которые он содержит. Именно неведение этой метаморфозы так часто позволяет классифицировать музеи как некрополи»<sup>7</sup>. В тексте «Голоса безмолвия» рассуждения Мальро очевидно отсылают к риторике модернистов (например, К. Малевича или итальянских футуристов), сравнивавших музеи с «гробами», «кладбищами» искусства: «Озирая кладбище мертвых ценностей, мы обнаруживаем, что ценности живут и умирают в зависимости от судьбы. Высшие ценности, так же как человеческие типы, их воплотившие, – защитники человека. Каждый из нас ощущает, что святой, мудрец, герой воплощают победу над уделом человеческим. А между тем буддийский святой ничуть не похож и не может быть похожим ни на апостола Петра, ни на блаженного Августина»<sup>8</sup>. Общность роли «отцов» как инициаторов культурной памяти, почти в духе русского философа Н. Федорова, не противоречит у Мальро декларации уникальности каждой культуры, которую невозможно осмыслить в рамках собрания отдельно взятого музея, пусть и универсального. Эти суждения Мальро перекликаются с размышлениями Теодора Адорно, одной из центральных идей которого является идея де-артинга, «расхудожествления» – процесса, переживаемого современным искусством, отказывающемся от целостной художественной формы. Но процесс де-артинга – живой процесс, отвечающий вызовам современной художественной парадигмы. В музее же этого живого движения нет. Метафора кладбища как характеристики музея повторяется и у Адорно: «Немецкое слово *музейный* (*museal*) имеет неприятный оттенок. Оно описывает предметы, с которыми зритель более не имеет живой связи и которые находятся в процессе умирания. Они обя-

<sup>7</sup>Ibid. P. 219.<sup>8</sup>Мальро А. Зеркало лимба: Сборник: Пер. с фр. / Сост. Е. П. Кушкин; Авт. предисл. Л. Г. Андреев. М.: Прогресс, 1989, С. 149.

заны своим сохранением больше исторической ценности, чем потребностями настоящего. Музей и мавзолей связаны не только фонетической ассоциацией. Музеи – это фамильные усыпальницы произведений искусства»<sup>9</sup>. Интенсивность внутренних противоречий современной культуры и для Мальро открывает возможности духовного роста. Музей в этой связи рассматривается как одна из сторон конфликта между прошлым и современным, между predetermined судьбой и выходом из культурной стагнации и энтропии. А искусство, в духе Мальро, – это диалектическое противостояние различных интенций, трагическая область борьбы для интеллектуалов, «возможность для реванша», «антисудьба». Указание на конфликтность, трагичность, отчужденность современного искусства звучит в следующем выводе Мальро: «Наша культура складывается, таким образом, не из примиренных культур прошлого, но из непримиримых его частей. Мы знаем — она не инвентарный список, наследие — это перевоплощение, прошлое надо отвоевать; мы знаем — это в нас, через нас оживает диалог теней, столь излюбленный риторикой. Чем, кроме взаимных оскорблений, могут обменяться на берегах Стикса Аристотель и израильские пророки?»<sup>10</sup> И далее: «Истории в искусстве преудказана граница, эта граница – сама судьба, ибо история воздействует на художника вовсе не потому, что вызывает смену клиентуры, но потому, что каждой эпохе присуща определенная форма коллективной судьбы и время навязывает эту форму тому, кто против судьбы восстает; чтобы это воздействие ослабело, достаточно, чтобы художник натолкнулся на иные формы проявления судьбы»<sup>11</sup>. Роль музея в этой борьбе столь же неоднозначная, сколь и решающая:

<sup>9</sup>Adorno T. W. *Valéry Proust Museum // Prisms: Cultural Criticism in Society*. London: Neville Spearman, 1967. P. 176.<sup>10</sup>Мальро А. Зеркало лимба: Сборник: Пер. с фр. / Сост. Е. П. Кушкин; Авт. предисл. Л. Г. Андреев. М.: Прогресс, 1989. С. 255.<sup>11</sup>Там же. С. 257.



Марина Валерьевна БИРЮКОВА / Marina BIRYUKOVA

**|Музей воображаемый vs музей реальный: концепции гипотетических музеев второй половины XX века / Imaginary Museum vs Real Museum: Concepts of Hypothetical Museums in the Second Half of the 20th Century|**

искусство, которое преодолевает границы истории, не может полноценно демонстрироваться в классическом музее, структура коллекций в котором подчиняется историческому принципу. Для личностно и эмоционально воспринимаемого пассионарным индивидуумом искусства, неважно, прошлого или современного, требуется иной музей, который может существовать только в воображении. По мнению Мальро, «Урок Нарских будд или шиваистских Танцев смерти – вовсе не урок буддизма или индуизма; Воображаемый Музей – напоминание о неисчерпаемых возможностях, получаемое нами из прошлого, в этом Музее собраны воедино утерянные фрагменты одержимости человека полнотой жизни, и само их присутствие – свидетельство непреоборимости этого стремления. Каждый из шедевров – своего рода очищение мира, но их общий урок – урок их наличия, и победа каждого художника над своим собственным рабством – частица в гигантской панораме торжества искусства над человеческой судьбой»<sup>12</sup>. Апология борьбы приводит Мальро к неожиданному заключению по поводу особой ценности современного искусства, которое многими современниками воспринималось как «антиискусство». Мальро же видит в нем «грандиозное воскрешение, которое осуществила наша эпоха». Правда, с сожалением констатирует философ, формы нового искусства тоже исчерпывают себя. И этот процесс действительно необратим, ведь стремление к новизне имеет свой предел, и мы сейчас наблюдаем, насколько сложно создать что-то радикально новое: формы жесткого перформанса, доведенные венскими акционистами до демонстрации членовредительства или эксплуатация мифологемы пустоты, «ничто» вплоть до показа рам без картин или выставочного помещения без объектов обозначают затухание основных интенций искусства нашего времени. Мальро подводит итог своим рассуждениям, констатируя насущную потребность изменения уже этих, современных форм

<sup>12</sup> Там же. С. 259.

искусства, находящихся «на излете»: «Порожденные борьбой, эти формы, подобно философии Просвещения, не смогут пережить свою победу, не изменившись. Между тем процесс воскрешения ширится и углубляется, как продолжалось познание античности после эпохи Возрождения или проникновение в готику после заката романтизма; но именно в этом залог жизни нашего искусства»<sup>13</sup>. Казалось бы, наличие таких общих тенденций развития искусства в русле культурной «борьбы» предполагает ясные критерии прогнозирования и оценки, но взгляд Мальро на современное искусство слишком отстраненный, обобщенный, и появление концепта воображаемого музея, тесно связанного с категорией личного вкуса, является оптимальным выходом для рецепции конкретных произведений искусства постмодернизма. Впоследствии взгляды Мальро нашли отражение в рассуждениях бельгийского теоретика искусства Тьерри де Дюва, у которого личностное, вкусовое постижение новейших течений было связано с категорией «имени», собственно, с проблемой обозначения тех или иных явлений как «искусство».

Для де Дюва постижение искусства основывается на чувственном опыте. Само понятие искусство относительно, это всего лишь «имя», которое любой человек может дать совершенно различным явлениям, для других совершенно не укладывающимся в это понятие. «Искусство есть имя, и это его единственный теоретический статус»<sup>14</sup>, утверждает де Дюв. В определенной степени продолжая риторику Мальро, де Дюв рассуждает: «Ваш личный пантеон в той или иной степени заселен, ваша идеальная библиотека более или менее обширна, ваш воображаемый музей более или менее богат, но и то, и другое, и третье – это поле боя, Вавилонская башня, борхесовский хаос, где вы постоянно переходите из лагеря в лагерь, с языка на

<sup>13</sup> Там же. С. 259.<sup>14</sup> де Дюв Т. Именем искусства. К археологии современности // Пер. с фр. А. Шестакова. М.: Изд. дом Высшей школы экономики, 2014. С. 53.

Марина Валерьевна БИРЮКОВА / Marina BIRYUKOVA

**| Музей воображаемый vs музей реальный: концепции гипотетических музеев второй половины XX века / Imaginary Museum vs Real Museum: Concepts of Hypothetical Museums in the Second Half of the 20th Century |**

язык, от формы к форме. Каждая из имеющихся там вещей – пример того, что для вас является искусством, каждая годится для чисто указательного определения: это — искусство. Естественно, эта фраза – не более чем квазиопределение, не поддающееся обобщению»<sup>15</sup>. Обобщение, по де Дюву, – это «накопление примеров и выработка формулы, на первый взгляд кругообразной, как это было у этнолога и социолога, но в действительности рефлексивной. Вы уже не говорите: искусство – это все то, что люди называют искусством, или же все то, что мы называем искусством. Вы говорите, вы подразумеваете, другое: искусство – это все то, что я называю искусством»<sup>16</sup>. Речь не идет об обосновании правил определения искусства, о закономерностях, которым подчинено формирование личной коллекции. Личный вкус авторитарен, он не требует оправданий или пояснений, вы просто «предъявляете свою коллекцию, реальную или воображаемую». Но чувства и ощущения, являющиеся двигателем интенций коллекционирования, подчинены семейной и классовой традиции, социальным отношениям и возможностям. Реально существующий музей для де Дюва – это место, где традиция обеспечивает передачу определенного представления об «имени искусства», размещая произведения в сложившейся хронологической последовательности, в контексте принятых исторических концепций. И здесь, как и Мальро, де Дюв видит опасность замещения искреннего, независимого, личного восприятия искусства общепринятыми догмами, и, таким образом, искажение подлинного «имени искусства».

В теории Мальро столь же явственно отчуждение современной культуры от традиции. В статье «О культурном наследии» Мальро пишет: «Представление о зависимости произведения от традиции основывается на недоразумении. Убеждающая сила произведения – не в его универсаль-

ности, а в том, что отличает его от предшествующих творений»<sup>17</sup>. Джон Дарцинс констатирует состояние «заброшенности и потери», сопровождающие появление концепта Мальро, тесно связанного с кризисом современной эстетики. Как рассуждает Дарцинс, «Современное искусство, вряд ли являющееся предметом размышлений Мальро, тем не менее представляет собой катализатор кризиса: современный художник отвернулся от достояний культуры и мира изображений, предпочтя им личные воображаемые реалии. Этот феномен сопровождается в культурной сфере возникновением воображаемых музеев»<sup>18</sup>.

В теории Мальро снимается и проблематика подлинника и копии, столь существенная для традиционного искусства, так как «состояние борьбы» может быть поддержано всего лишь образом (допустим, репродукцией), а не «вещью», какой является подлинное произведение, например, картина. Такая трактовка открывает широкие возможности для развития идеи Мальро в многочисленных личных воображаемых музеях современности.

**«Музеи» кураторов. «Антимuseum» Йоханнеса Кладдера и «Музей obsessions» Харальда Зеэмана**

Йоханнесу Кладдеру, теоретику современного искусства, куратору, комиссару немецкого павильона на Венецианской биеннале в 1982-84 гг., принадлежит идея «антимuseum», которая заключалась в наделении музея функциями креативной лаборатории или экспериментального центра. Коллекция в «антимuseum», отражающая реальную ситуацию в искусстве и жизни, может быть непостоянной, подверженной вечному обновлению. Термин «антимuseum» возник по аналогии с понятием

<sup>17</sup> Мальро А. Зеркало лимба: Сборник: Пер. с фр. / Сост. Е. П. Кушкин; Авт. предисл. Л. Г. Андреев. М.: Прогресс, 1989. С. 149.

<sup>18</sup> Darzins J. Malraux and the Destruction of Aesthetics // Yale French Studies, 18, 1957. P. 107-113.

<sup>15</sup> Там же. С. 44-45.

<sup>16</sup> Там же. С. 44.



Марина Валерьевна БИРЮКОВА / Marina BIRYUKOVA

**|Музей воображаемый vs музей реальный: концепции гипотетических музеев второй половины XX века / Imaginary Museum vs Real Museum: Concepts of Hypothetical Museums in the Second Half of the 20th Century|**

«антиискусство», которое часто применяли по отношению к новейшим течениям. В интервью, записанном в 1999 году в Крефельде, Кладдерс утверждал, что выбрал термин «антимузей» не потому, что «антиискусство» «это что-то, что никогда не станет искусством, но скорее нечто стимулирующее постоянное обновление искусства. Это не негативное, а очень позитивное высказывание. Процесс постоянного созидания, так сказать. Хотя сама институция и не создает произведения, она берет на себя роль зрителя, в конечном счете обеспечивая социальный консенсус и таким образом производя произведения искусства»<sup>19</sup>. Концепция «антимузея» Кладдерса была создана под влиянием идей Виллема Сандберга, (до 1963 года директора музея Стеделийк в Амстердаме, куратора известной выставки «Дилаби») о музее как лаборатории для поиска новых форм искусства. В эссе Сандберга «Сейчас» (*Nu*) 1959 года были изложены новые представления о музее без институциональных условий, где происходит слияние искусства и жизни, где можно играть в пинг-понг прямо в залах, а произведения постоянно демонстрируются в новых, неожиданных контекстах. Эти идеи, безусловно, нашли применение в деятельности музеев современного искусства, где в рамках выставок в музейные стены был допущен и акционизм, и практика перформанса. Но Кладдерс в своей трактовке «антимузея» не вполне соглашался с Сандбергом в том, чтобы стереть границы между музеем, развлекательным центром, кафетерием или любым другим публичным местом. Музей в традиционном смысле должен остаться, но нужны коррективы в рецепции и интерпретации современного искусства в музейном контексте: «Нам пора перестать определять искусство исключительно как корпус объектов, которые общество признало искусством. Нужно предоставить искусству возможность эволюционировать в зрительском восприятии

<sup>19</sup>Обрист Х. У. Краткая история кураторства. М.: AdMarginem, 2014. С. 62.

и фокусироваться именно на этом. Я не добьюсь сближения жизни и искусства, просто устроив в музее кафетерий, или игровую площадку, или воркшоп. Вопрос о музее таким образом не решается. С одной стороны, наша задача состоит в том, чтобы превращать произведение в произведение искусства, с другой – в сохранении тех произведений, которые уже стали произведениями искусства, и в недопущении того, чтобы они превратились в антиквариат»<sup>20</sup>. Определенный намек на волшебство, магию, звучащий в пожелании Кладдерса «превращать произведение в произведение искусства» в музее перекликается со взглядами концептуалиста Йозефа Бойса о шаманизме в искусстве, когда художник или куратор заставляет зрителя уверовать в подлинную сущность искусства посредством почти магического обряда инициации «посвященных». «Сакральное» пространство музея, где такое превращение-чудо наиболее вероятно, тем не менее, часто вызывало резкое неприятие у радикальных представителей современного искусства. Именно интенция отторжения от традиционной институции вызвала к жизни еще одну концепцию гипотетического музея – «музей obsessions» или «музей одержимостей» Харальда Зеемана, швейцарского теоретика искусства и куратора, автора легендарных выставочных проектов «Когда отношения становятся формой» (1969), «Хэппенинг и Флюксус» (1970), Документа 5 (1972).

В 1969 году, после плодотворного десятилетия работы на посту директора Кунстхалле в Берне, Зееман разочаровался в деятельности институционального куратора, несмотря на громкий резонанс масштабного выставочного проекта «Когда отношения становятся формой», где искусство концептуализма было впервые представлено в рамках хорошо продуманной концепции. По завершении проекта Зееман покидает Кунстхалле и объявляет об открытии «Агентства гостевой духовной рабо-

<sup>20</sup>Там же. С. 71.



Марина Валерьевна БИРЮКОВА / Marina BIRYUKOVA

**|Музей воображаемый vs музей реальный: концепции гипотетических музеев второй половины XX века / Imaginary Museum vs Real Museum: Concepts of Hypothetical Museums in the Second Half of the 20th Century|**

ты», воображаемой институции, от имени которой он, как независимый куратор, может принимать предложения курировать выставки по всему миру. Помимо «агентства», Зеeman создает гипотетический «музей obsessions», музей-утопию, существующий в сознании куратора: «Музей obsessions — это нечто, что не может существовать. Надо знать, где проходит граница. Вы не можете сделать музей obsessions, вы можете только мыслить его как конструкт, поскольку в определенной степени вы этим показываете, что все, что вы делаете — эфемерно, но так интенсивно, что это может сравниться с обогащением памяти»<sup>21</sup>. Так Зеeman объяснял идею своего музея в сборнике текстов «Музей obsessions», опубликованном в 1981 году в Берлине. Музей obsessions, таким образом, являлся генератором «искусства интенсивных намерений» — в представлении Зеемана, обладающего подлинной метафизикой, по-настоящему новаторского и радикального, но, в то же время, связанного с памятью, традицией, общими духовными основами и символами западной культуры.

Ещё во время работы в Кунстхалле Берна Зеeman пытался сохранить творческую свободу, отстаивая идеи выставок перед советом директоров, и убедился, что компромиссы, на которые он шел, — слишком большая цена за преимущество иметь постоянное и удобное выставочное пространство. Оптимальная выставочная и хранительская институция — музей всегда будет сосредоточена на эстетической и художественной ценности произведения как «вещи», но эти критерии неприменимы ко многим объектам современного искусства. Благодаря музейному, институциональному подходу произведения contemporary art получают статус искусства и возможность сохранения для потомков, но существует и риск не заметить, не оценить совершенно не вписывающиеся в музейный контекст явления, тем более, что многие из

них, как на выставке «Когда отношения становятся формой», представляли собой идеи, «намерения», «отношения», «воспоминания», не имеющие внятной художественной формы. Создание концепции «музея obsessions» как альтернативы реальному музею стало реакцией на вечную борьбу внутри музея как идеального места хранения, осмысления и интерпретации искусства и, в то же время, *невозможного* места для современного искусства.

Продолжая дискуссию теоретиков современной эстетики о стирании границ между искусством и «неискусством», Харальд Зеeman прокламировал ценность так и не обретших ясную форму желаний, намерений и «одержимостей» художника. Так же, как и другой его концепт — «индивидуальные мифологии», «obsessions» должны были занять достойное место в современной духовной ситуации, где это выражение теряло негативный смысл, вкладываемый в него как в средневековой теологии, так и в психиатрии XX века. Личные представления, обретающие форму «произведений» в контексте воображаемого «музея obsessions» постигались не с формальной или ремесленной точки зрения, но интуитивно, символически, субъективно. Объясняя причину создания «музея obsessions», Зеeman пишет: «После долгих лет очень субъективной выставочной деятельности, — принимая во внимание, что только очень субъективное в конце концов может трансформироваться в объективное, — возникло желание найти место, пусть и существующее только в голове, которое было бы следующей ступенью деятельности... Благодаря отношениям, событиям, индивидуальным мифологиям я называю это место музеем obsessions»<sup>22</sup>. В этом музее для Зеемана обретали воображаемую форму намерения и прочие трудно уловимые душевные движения. При отборе объектов для своих выставочных проектов Зеeman руководствовался идеей соответствия произведений своему внутреннему

<sup>21</sup>Szeemann H. Museum der Obsessionen von/ueber/zu/mit Harald Szeemann. Berlin: Merve, 1981. P. 33.

<sup>22</sup> Ibid. P. 126.





Марина Валерьевна БИРЮКОВА / Marina BIRYUKOVA

**| Музей воображаемый vs музей реальный: концепции гипотетических музеев второй половины XX века / Imaginary Museum vs Real Museum: Concepts of Hypothetical Museums in the Second Half of the 20th Century |**

музеем, иными словами, личным вкусом или интуицией.

**«Музеи» художников**

Мимо идеи идеального культурного убежища, нашедшей воплощение в воображаемых музеях теоретиков искусства и кураторов, не прошли и художники второй половины XX века. Эти гипотетические музеи даже могли обрести реальную форму – в основном, в выставочных проектах. Некоторые из них были представлены Харальдом Зеemanом на Документе 5 в разделе «Музеи художников». Это был, например, «Музей мыши» Клауса Олденбурга, за размещение которого на выставке отвечал сокуратор Зеемана Каспер Кёниг. «Музей мыши» создавался с 1965 по 1977 годы, в его «коллекцию» входили найденные предметы, ридмейды и объекты Олденбурга, выставленные в витринах, в том числе посуда, обрывки одежды, косметика, сувениры, копилки и прочие предметы.

«Музей мыши» ставил под сомнение сам принцип музейного коллекционирования и отбора артефактов в музей, а также иллюстрировал ситуацию избыточности ненужных вещей в современном обществе потребления. Кроме того, план расположения «музея» имитировал голову Микки Мауса, что подчеркивало комическую суть музея. По удачному сравнению Кинестона МакШайна, «Наполняя это архитектурное пространство, коллекция формально заполняет мозг Микки»<sup>23</sup>. Символический ряд «мышь – музей – мавзолей» (mouse – museum – mausoleum), предложенный художником в качестве метафизического базиса своего проекта, давал простор для ассоциаций с вечными темами искусства: смерти, памяти, музея, музыки. Как и знаменитый перформанс Йозефа Бойса «Как объяснить картины мертвому зайцу» в галерее Шмела в 1965 году, «Музей мыши» ставил провокативный вопрос о соответствии замысла художника как

уровню подготовки зрителя, так и серьезности музейной институции, воспринимаемой с большой долей иронии в качестве помещения для демонстрации современного искусства.

Примером концептуального музея художника также является «Музей современного искусства, отдел орлов» (“Museum of Modern Art, Department of Eagles”) бельгийского художника Марселя Бродхарса. Это музей, изначально не имеющий постоянной коллекции и помещения. Его «секции» открывались с 1968 по 1972 годы на различных выставках. Бродхарс собирал в своем «музее» предметы, связанные с орлом или его символическими изображениями. По большей части, это были китчевые предметы или предметы быта. Как и «Музей мыши» Олденбурга, коллекция Бродхарса чрезвычайно напоминала абсурдные собрания героев «Бамбочады» и «Гарпагониады» Константина Вагинова, одержимых коллекционеров, собирающих все возможные предметы – от конфетных оберток до описания сновидений.

Швейцарский художник Герберт Дистель в 1970-1977 годах стал собирать «Музей в шкафу» (“Museum of Drawers”), для которого попросил художников со всего мира пожертвовать миниатюрные копии своих работ. Таким образом, собрано было пятьсот миниатюрных произведений, в том числе одна работа Пикассо. Некоторые объекты дарили коллекционеры, в частности, была подарена работа Пьеро Манцони, умершего до объявления акции Дистеля. На выставках, в том числе и на Документе 5, шкаф обычно демонстрировался с выдвинутыми ящичками или несколько ящиков демонстрировались отдельно, чтобы были видны предметы коллекции.

На Документе 9 (1992) был представлен проект «История Документы – музей восковых фигур» бельгийского художника Гийома Байе. Инсталляция состояла из трех витрин, имитирующих вход в музей. В витринах размещались восковые фигуры знаковых для Документы персонажей: концептуалиста Йозефа Бойса, участника Документы разных

<sup>23</sup>McShine K. The museum as muse: artists reflect. New-York: The Museum of Modern Art, 1999. P. 13.



Марина Валерьевна БИРЮКОВА / Marina BIRYUKOVA

**|Музей воображаемый vs музей реальный: концепции гипотетических музеев второй половины XX века / Imaginary Museum vs Real Museum: Concepts of Hypothetical Museums in the Second Half of the 20th Century|**

лет, Арнольда Боде, основателя Документы, с супругой, Яна Хута, куратора Документы 9 и автора идеи «креативного хаоса».

Еще один «музейный» проект «Из музея Фрейда» (1991-1996) – инсталляция художницы Сьюзен Хиллер, представляющая музей как продукт воображения художника. Инсталляция состоит из пятидесяти картонных коробок, наполненных собранными по личной прихоти предметами. Одна из коробок содержит фотокопию пещерных росписей и образцы почвы Австралии, растертые в пудру и упакованные в коробочки для косметики. В другой помещена копия календаря Майя и современные обсидиановые лезвия. Символично-аллегорический ряд, к которому отсылают предметы, касается археологических, исторических, политических тем, окрашенных личными воспоминаниями и эмоциями автора. Как и проекты Олденбурга и Дистеля, инсталляция Хиллер была представлена в масштабной выставке «Музей как муза: в изображении художников» («Museum as Muse: Artists Reflect»<sup>24</sup>) в 1999 году в Музее современного искусства в Нью-Йорке, где, по словам А. Д. Боровского, демонстрировались произведения, «в той или иной степени инициированные музеем: вдохновленные музейным пространством, оппонировавшие распространенным музейным концепциям, вступающие в диалог с конкретными экспонатами»<sup>25</sup>. Эта выставка стала определенным итогом рефлексии по поводу музея в контексте выставочной парадигмы.

**Заключение**

В последние три десятилетия понятие воображаемого музея приобрело новую актуальность в контексте появления большого количества виртуальных музеев в интернете. Это особая тема, кото-

рая широко освещена в научной литературе<sup>26</sup>, но предпосылки к осмыслению феномена цифрового музея, безусловно, лежат в области традиции создания воображаемых музеев второй половины XX века. В меньшей, но не менее показательной степени концепции воображаемых музеев находят отражение в деятельности реальных музеев. О границах реального и воображаемого в музее ведется активная научная дискуссия с участием культурологов, музейщиков и теоретиков искусства<sup>27</sup>.

Институциональный подход, обеспечивающий проникновение произведений современного искусства в музей при соблюдении определенных требований (соответствия объекта теоретическим взглядам хранителя, условиям хранения, и, в немалой степени, финансовая ценность произведения на аукционах и в каталогах арт-галерей), ставил искусство в определенную зависимость от музея. Та неограниченная свобода выражения, к которой стремились многие представители новейших течений, была непредставима в чопорных музейных стенах. Слишком эфемерной стала граница между искусством и жизнью, чтобы допустить его свободное выражение в музее. Такую свободу мог гарантировать лишь идеальный, утопический музей, принимающий различные формы в череде возникших в эпоху постмодернизма воображаемых музеев. Концепции гипотетических музеев: «музея обсессий» Х. Зеэмана, «антимузея» Й. Кладдерса и «воображаемого музея» А. Мальро сходны в ощу-

<sup>26</sup>См., например, Battro A. M. From Malraux's imaginary museum to virtual museum // Parry R. (ed.) *Museums in a Digital Age*. London and New-York: Routledge, 2010. P. 136-147.

<sup>27</sup>См., например, Cisneros J. R. *Imaginary of the End, End of the Imaginary*. Bazin and Malraux on the Limits of Painting and Photography // *Cinemas: Journal of Film Studies*. 13 (3), 2003. P. 149-157; Guillén E. M. Real museum, imaginary museum: reflections on the concept of the museum as a stage for metamorphosis // *Espacio, tiempo y forma. Serie VII, Historia del arte*. 1, 2013. P. 129-145; Morris R. *Imaginary museums: What mainstream museums can learn from them?* // *MIDAS. Museus e estudos interdisciplinares*. 4, 2014. P. 89-97.

<sup>24</sup> McLean K. Exhibition Review of *The Museum as Muse: Artists Reflect* // *Curator*. 42(3), 1999. P. 253-255.

<sup>25</sup>Боровский А. Д. Ночь в музее. URL: [http://www.dubossarskyvinogradov.ru/ru/add/publish/night\\_at\\_the\\_museum](http://www.dubossarskyvinogradov.ru/ru/add/publish/night_at_the_museum). (Дата обращения 15.07.2016).



Марина Валерьевна БИРЮКОВА / Marina BIRYUKOVA

**| Музей воображаемый vs музей реальный: концепции гипотетических музеев второй половины XX века / Imaginary Museum vs Real Museum: Concepts of Hypothetical Museums in the Second Half of the 20th Century |**

щении «живого» музея, в непосредственном эстетическом суждении, основанном на императиве индивидуального вкуса. Появление феномена воображаемых музеев в контексте постмодернизма

было вызвано, прежде всего, сложностью определения понятия «искусство» в применении к новейшим художественным течениям.

