

УДК 069.000.93(048)

М. В. Бирюкова

МОДЕРНИСТСКАЯ МЕТАФОРА «МУЗЕЙ-ГРОБ»
В КОНТЕКСТЕ СИМВОЛИКИ ГОРОДА-МУЗЕЯ

Фраза «музей – кладбище искусства» принадлежала Альфонсу де Ламартину¹, французскому писателю-романтику (1790 – 1869 гг.) – она входит в число его самых известных афоризмов; но подлинную актуальность она приобрела у представителей модернизма, прокламирующих движение «от антиискусства до нуля», где «антиискусство» – прошлое, мертвое, музейное, а нулем будет считаться такое художественное проявление, после которого уже будет невозможен возврат к старым формам.

По мнению Казимира Малевича, старое, фигуративное искусство, обслуживающее бывшую, «харчевую» культуру, уже не обладало подлинной метафизикой, – такое искусство лучше было бы уничтожить, чтобы дать дорогу новому, «беспредметному»: «Нужно поступить со старым – больше чем навсегда похоронить его на кладбище»². «Сейчас, когда нужно живой, мощной рукой сорвать маску мертвечины», – рассуждает Малевич, требуется новый музей для нового искусства, где уже не будет главенствовать, как в традиционном музее, «принцип распределения произведений по школам, течениям, по времени и событиям»³. Революционная реформа музея по К. Малевичу заключается в следующем: «Перед нами стоит задача выровнять горб уродливого отношения старого к новому, разбить до конца авторитетные лики, разогнать всех старьевщиков, чтобы не мешали нашей «дерзости» поставить на пьедестал ковку нового нашего образа»⁴.

По словам Т. Шапиро, романтика «Башни» Владимира Татлина состояла в идее «переосмысления самих целей искусства. Были заброшены кисти, резцы и прочий реквизит «Мира искусства». Возникла полная готовность художников находиться в гуще масс, строить жизнь, придавая ей формы, краски, звуки, ритмы, которые они привыкли до сих пор видеть только в произведениях искусства. Лучше быть учителем живой красоты, чем производителем мертвой, судьба которой быть заточенной в тюрьму музея»⁵. Даже менее радикальный Василий Кандинский отмечал сложность внутренней борьбы художника, делающего выбор между традиционным и авангардным искусством: «... только в последние годы я научился наконец с любовью и радостью наслаждаться «враждебным» моему личному искусству «реалистическим» искусством и безразлично и холодно проходить мимо «совершенных по форме» произведений, как будто родственных мне по духу. Но теперь я знаю, что «совершенство» это только видимое, быстротечное, и что не может быть совершенной формы без совершенного содержания: дух определяет материю, а не наоборот <...> Но великое Помело Истории, сметающее сор внешности с духа внутрен-

¹ См.: Ничипорович Т. Энциклопедия афоризмов. XIX век. М., 1999. С. 219.

² Малевич К. Ось цвета и объема // Изобразительное искусство. Пг., 1919. № 1. С. 27-30.

³ Там же. С. 28.

⁴ Там же. С. 27.

⁵ Шапиро Т. Манифест революционной романтики // Строительство и архитектура Ленинграда. 1976. № 11. С. 8.

него, явится и тут последним, неумытным судьей»⁶. В своих тщательно отрефлекси-рованных текстах «О духовном в искусстве» (1910 г.), «Точка и линия на плоскости» (1926 г.) В. Кандинский декларирует появление «идеального искусства», «чистого искусства», которое когда-нибудь будет возможно на основании его теории, ставшей универсальной для всех. Павел Филонов, высоко ценивший свои работы, не хотел отдавать их в традиционные музеи, а мечтал об утопическом «Музее аналитического искусства», отказываясь продавать работы и Третьяковской галерее, и в коллекцию И. И. Бродского, диалог с которым Филонов записывает в дневнике: «Когда он снова стал упрекать, что я не хочу продать ему ни одной вещи, я сказал: «Товарищ Бродский, вы неправильно подходите к этому вопросу! Ведь я сказал, что хочу все свои работы подарить государству, партии, пролетариату! Я хочу сделать из них свой музей!» – «Вам музея не сделать! Это вот я сделал музей!» <...> «Ваш музей – четвертый (после гипотетического музея Филонова, Третьяковской галереи и Русского музея – М. Б.). Первый – мой! Эти работы имеют мировое значение!»⁷. Существующие музеи, наполненные артефактами старого, мертвого, бывшего искусства («антиискусства»), казались неподходящими для размещения искусства живого. Не так уж много времени прошло, и произведения модернистов заняли заслуженное место все в тех же музеях, и былая актуальность авангарда оказалась не менее «мертвой», чем прошлое классики, да и стало очевидным, что его появление было бы невозможным без ретроспективного контекста старого искусства.

Б. Гройс в лекции «Что такое современное искусство?», прочитанной в 1996 г. в Зеленом зале Зубовского института в Санкт-Петербурге, подчеркнул значимость христианской традиции с ее символикой принесения в жертву тела Господня для всего корпуса европейского искусства, начиная с рубежа XVIII – XIX вв., когда оно само перестало быть набором «утилитарных предметов, использовавшихся для инсценировки смерти Христа», т. е. искусством исключительно культовым или декоративным. По мнению Б. Гройса, «картина стала умирать, когда Христос перестал умирать. Из умирающего бога стал исторической фигурой. Мы можем воспринимать современное искусство как страшное издевательство над картиной. Ее режут ножами, оплевывают, бросают в мусор, затаптывают ногами, поджигают <...> То есть обращаются с ней так, как раньше обращались с христианскими мучениками. То есть картину просто мучают. И мы являемся свидетелями этого и наслаждаемся им. Это и есть наслаждение от искусства. Оно с самого начала носит садистически-религиозный характер. Так что можно сказать, что картина стала эрзацем тела Христа»⁸. Если следовать этой логике, можно было бы сделать вывод, что искусство XX в. постоянно занято тем, что констатирует свою смерть. Снятие запрета на то, что еще можно показать, и прогрессивно множющиеся запреты на то, что показывать уже невозможно, – ситуация современного искусства, в которой музей уже часто оказывается ни при чем. Выражение «музей как гроб» было по-настоящему актуальным только в краткий промежуток, в два-три десятилетия создания несомненных «нулевых точек отсчета» искусства, в числе которых «Фонтан» Марселя Дюшана и «Черный квадрат» Казимира Малевича.

Очевидно, что в течение прошлого века значительно изменилась семантика выражения «смерть искусства». Если в начале периода модернизма это было «мертвое, бывшее» искусство старых мастеров, погребенное в музеях как на кладбищах, противопоставлен-

⁶ Кандинский В. Ступени. Точка и линия на плоскости. СПб., 2003. С. 44-45.

⁷ Филонов П. Дневники. СПб., 2001. С. 343-351.

⁸ Гройс Б. Что такое современное искусство? // Митин журнал. 1997. Вып. 54. С. 253-276.

ное новому, живому, то, чем ближе к концу XX в., тем больше такие эпитеты как «мертвое», «убитое», «декларирующее свою смерть» становились синонимами актуального, выразительного, радикального и модного. Усилия по развенчанию роли музеев у отечественных авангардистов, безусловно, перекликались с аналогичными интенциями западных художников, например, итальянских футуристов. Филиппо Маринетти пишет в «Манифесте футуризма»: «Слишком долго Италия была страной старьевщиков. Мы намереемся освободить ее от бесчисленных музеев, которые, словно множество кладбищ, покрывают ее. Музеи – кладбища! ... Между ними, несомненно, есть сходство в мрачном смешении множества тел, неизвестных друг другу». И далее – призыв к разрушению «кладбищ»: «Пусть же они придут, веселые поджигатели с испачканными сажей пальцами! Вот они! Вот они! ... Давайте же, поджигайте библиотечные полки! Поверните каналы, чтобы они затопили музеи! ... Какой восторг видеть, как плывут, покачиваясь, знаменитые старые полотна, потерявшие цвет и расплзшиеся! ... Берите кирки, топоры и молотки и крушите, крушите без жалости седые почтенные города!»⁹.

Так как значение музея как гроба, кладбища в проблематике искусства модернизма очевидно, хотелось бы обратить внимание на существование этой метафоры в литературе, и, более конкретно, в текстах, связанных с Санкт-Петербургом¹⁰. В 1907 г. вышел «сумеречный рассказ» А. Иванова «Стереоскоп», протагонист которого покупает на антикварном складе ветхий стереоскоп с вставленным туда единственным снимком – это стереофотография зала Юпитера в Новом Эрмитаже. Заглянув в стереоскоп, можно было оказаться в Эрмитаже прошлого, перенестись из года 1905 в год 1887 и оказаться в мертвых, окрашенных сумрачными фотографическими цветами залах, где посетители и экспонаты были одинаково неподвижны, застывши и мертвы. Вот описание фотографии, одновременно являющееся и описанием гипотетического музея: «они все <...> (снимки – М. Б.) загадочно влекут к себе, и тем сильнее, чем старше фотография. Глядит с них какой-то мир, особый, в себе замкнутый; он безмолвен, мертв, застыл и недвижим; в нем нет живых красок; царит лишь один бурый, унылый цвет и его оттенки; словно все выцвело. Это – призрачный мир прошлого, царство теней минувшего»¹¹. Несомненна апелляция к античному царству мертвых, царству теней, и далее, когда герой непосредственно оказывается в залах «бывшего», «минувшего» Эрмитажа, этот первоначальный намек на «царство теней» становится более определенным, и очевидно уже не только сходство с античным царством Плутона, но и с Адом Данте, мрачным и тщательно структурированным, где каждому грешнику находится свое место, как и в «Стереоскопе», где каждый персонаж застыл в своей мучительной позе в том или ином зале, а движение происходит по кругу – именно по кругу, огибая античные залы и картинную галерею второго этажа, герой убегает от преследующей его «фантоши» – ожившего фантома, призрака старухи, имеющей несомненные черты адской фурии. Как и в аду, путешествующий герой жив, остальные мертвы, за исключением старухи-фантоши, которая двигается как какой-то призрак-автомат, не жива и не мертва, но является в определенной степени проводником героя по «минувшему» миру, т.к. ее преследование заставляет его двигаться по музею. «Призраки знакомых зал

⁹ Маринетти Ф. Манифесты итальянского футуризма. М., 1914. С. 7.

¹⁰ Помимо «петербургской» проблематики города и музея в контексте «кладбищенской» метафоры, безусловно, существуют интереснейшие апелляции к этой теме в применении к другим городам: у В. Набокова в «Посещении музея» – это Париж, у И. Бунина в «Скарабях» – Каир.

¹¹ Иванов А. Стереоскоп. СПб., 2003. С. 34.

открывались мне один за другим; ряды картин, знакомых, но лишенных живых их красок, глядели на меня со стен. Заметно больше чем внизу было здесь покойных посетителей; повсюду были их целые толпы. Они стояли, вперяя в картины свои стеклянные взоры; некоторые, слегка откинув голову назад. Иные смотрели в каталоги; другие беззвучно разговаривали друг с другом, навсегда приоткрыв свои рты; и лица их от этого были странны и порой безобразны. Какой-то старик, казалось, пытался объяснить что-то двум дамам (некто минувший таким же как и он минувшим!), и вечная поза его была причудлива: он как-то присел, склонившись слегка на бок и разведя руки, и неизменное лицо было жутко и вместе смешно. Я был один живой среди них, выцветших, призракам подобных!»¹².

Эпитеты, использованные для описания Эрмитажа и его коллекций, многократно повторяются в тексте. Это «мертвенный», «минувший», «бывший», «мертвый», «застывший», «прошлый», «неизменный», «выцветший», «вечный». В контексте последовательного описания музея в «Стереоскопе» ряд эпитетов, указывающих на «мертвое», семантически равнозначен ряду эпитетов, отсылающих к «прошлому». «Мертвое» и «прошлое» в контексте музея – практически синонимы. В этом есть несомненная близость риторике модернизма. Следующий ряд эпитетов – «ненужный», «старомодный», «старый», «брошенный», «забытый» – появляется вначале в описании Аукционного Склада, где герой приобрел стереоскоп. Описание склада в миниатюре предваряет описание Эрмитажа, и логическая цепочка формируется следующим образом: прошлый – мертвый – ненужный. Неудивительно, что подобная логическая цепочка завершается в интенции разрушения. Герой вначале, во время первого посещения, разбивает витрину с египетскими скарабейками, а потом, испугавшись взгляда призрачной старухи на снимке, разбивает и волшебный стереоскоп, чтобы избавиться от искушения прошлого и риска затеряться в залах мертвого Эрмитажа.

Музей – место классификации предметов, артефактов, как и Ад Данте структурирован. Кроме того, в нем классифицированы персонажи. Классификация в музее всегда стремится к еще более четкому делению, к еще более скрупулезной атрибуции, иконографической и иной точности, вплоть до бесконечности, до навязчивой, почти обсессивной интенции. Эта черта музейной деятельности, так же как и характерная для художественной практики система запретов и табу на возможность изображения, и, наконец, мучительная рефлексия, столь свойственная музейной работе – все это соответствует состоянию обсессии, о природе которого писал З. Фрейд в «Тотеме и табу», говоря о неврозах навязчивых состояний¹³. Вадим Руднев использует понятие обсессивного дискурса для анализа текстов, где навязчиво повторяются числа или идеи¹⁴. Например, им приводится фрагмент юношеского дневника Генриха Гиммлера, где каждый день педантично фиксируется, сколько раз мальчик искупался. В «петербургском» тексте – романе Константина Вагинова «Козлиная песнь» есть пример достаточно обсессивного дискурса, в определенной степени связанного с символикой музея. Миша Котиков, биограф мифического поэта Заэфратского, фиксирует значительные даты в жизни поэта в форме записей на карточках, чтобы отдать их потом в Тихое Убежище, – очевидно, в Пушкинский Дом. Искусственно, а posteriori создаваемая, выдуманная биография, неживая, плохо сделанная копия – карикатура на идеальный музей. Особенность записей Котикова – тщательно фиксируемое

¹² Там же. С. 56.

¹³ Фрейд З. Тотем и табу. М., 2009. С. 27-29.

¹⁴ Руднев В. Обсессивный дискурс (патографическое исследование) // Логос. 2000. № 3 (24). С. 10.

время, но факты, поданные с педантичной временной точностью – по сути, крайне незначительны, пусты и нелепы:

«1908 г. мая 15-го. Среда. В 3 часа дня. Александр Петрович обедал в Европейской гостинице. В 5 часов дня из Европейской гостиницы Александр Петрович отправился в Гостиный двор с Евгенией Семеновной Слепцовой (балерина). Купил ей лайковые перчатки, кольцо с сапфиром <...>

Сейчас (1925 г. 5 января 6 ч. дня) Слепцова – хорошо сохранившаяся брюнетка. Груды у нее небольшие, плечи шире бедер, ноги, как у всех балетных, мускулистые ...<...>

1917 г. Зима. Вечером, перед отъездом (куда – неизвестно), час неизвестен. Связь с маникюршей Александрой Леонтьевной Птичкиной. Птичкина говорит, что она никаких подробностей не помнит. Глупая, необразованная натура. Говорит, что А. П. был как все мужчины.

Но тут Михаил Петрович посмотрел на часы.

– Какое весеннее утро. Подумать только, что я вызываю из небытия жизнь Александра Петровича»¹⁵.

Пользуясь определением Р. Барта, можно сказать, что музей, принимая артефакты, ранее непредставимые в его стенах, переживает ситуацию «замещения» и «номинации»¹⁶ (старые составляющие меняются на новые, но имя сохраняется и не зависит от состава частей). Известный пример Барта – история аргонатов, которые постепенно меняли ветхие детали корабля, по сути, выстраивая иное судно, сохраняющее лишь имя прежнего. Следует добавить, что число деталей, необходимых для конструкции, остается почти неизменным. Так и в структуре биографии поэта, написанной героем К. Вагинова, числа фиксируются скрупулезно, а смысл записей сомнителен и преходящ. Сомнительность, неоднородность содержания музея и невозможность определения критерия для помещения артефакта в музейное собрание тончайшим образом высмеяны К. Вагиновым: искусствовед Костя Ротиков, апологет всего безвкусного, смехотворного и пошлого, видит сон, где хранитель Эрмитажа благодарит его за открытие нового направления в искусстве (вероятно, китча – М. Б.) и за подарок музею в виде собранной им коллекции порнографических открыток, конфетных коробок и прочего. К. Вагинов, очевидно, был наслышан о теории «всёчества», которую развивали в 1912 – 1913 гг. М. Ларионов и И. Зданевич. Эстетское дистанцирование от примитивных, «слабых» форм, по М. Ларионову, должно было смениться их принятием. Снятие самых отчетливых, классовых различий в области вкуса, по идее, вело к формированию нового вкуса и нового искусства. В отличие от М. Ларионова, героя К. Вагинова смущали не менее сильные, чем классовые, национальные различия: «Мимо него дефилировали расы, племена, отдельные уцелевшие роды. Если легко определить безвкусицу, стоя посреди комнаты, – думает Костя Ротиков, – определить элементы безвкусицы в западноевропейском искусстве, то куда трудней определить в китайском, японском и почти невозможно в столь мало изученном, несмотря на огромный интерес к нему, проявившийся в последние годы, – в негрском искусстве. Но если обратиться к искусству, возвращенному археологией, к искусству египетскому, сумеро-аккадийскому, вавилонскому, ассирийскому, критскому и другим,

¹⁵ Вагинов К. Козлиная песнь. М., 2008. С. 126.

¹⁶ Барт Р. Избранные работы: Семиотика. Поэтика. М., 1989. С. 234.

то здесь вопрос становится еще более сложным и проблематичным»¹⁷. Кажущаяся простота нового стиля при помещении в музей оборачивается столь же мучительной рефлексией по поводу того, как классифицировать ту же безвкусицу в искусстве иных наций.

В навязчивом, обсессивном дискурсе музейной классификации нет и не может быть последней истины, т.к. дискурс этот бесконечен, как бесконечна вселенная, которую Х.-Л. Борхес сравнивает с Вавилонской библиотекой¹⁸. Это самое сильное противоречие между музеем и современным искусством, помещенным в музей, возвращаясь к определению Б. Гройса, людьми, имеющими право на такое высказывание. Музей никогда не поставит окончательной точки в оценке артефакта, всегда будет место сомнению, мучительной и мелочной рефлексии, стремлению к еще более несомненной атрибуции, еще более точной интерпретации, более тщательной иконографии, более безупречной датировке и т.д., стремящимся к дурной бесконечности. Копия или заимствование, плагиат или парафраз – все эти проблемы, благополучно снятые постмодернизмом, также живы в музейных стенах. Тем не менее, раз оказавшиеся в музее артефакты уже оттуда не выкинешь, и возникает странная ситуация, имитирующая ситуацию обмана: музей сознает, что в его пределах находятся неполноценные вещи, фальшивки. Чистая идея музея как сакрального пространства, где каждый артефакт становится шедевром, нивелируется на практике. Попытки более точной атрибуции музейного предмета, как констатация того, что «пациент скорее жив, чем мертв», чужда идее идеального музея-кладбища. Не принято переименовывать покойников, исправлять надписи на могильных камнях. Опять возникает некая параллель с иерархией inferнального: мучительная, тщательная классификация и неоднородное, сомнительное содержание. Ассоциация музея и города-музея с ложью явственно звучит у К. Вагинова: «Петербург окрашен для меня с некоторых пор в зеленоватый цвет, мерцающий и мигающий, цвет ужасный, фосфорический. И на домах, и на лицах, и в душах дрожит зеленоватый огонек, ехидный и подхихикивающий. Мигнет огонек – и не Петр Петрович перед тобой, а липкий гад; взметнется огонек – и ты сам хуже гада <...> Зайдешь в магазин – бывший генерал за прилавком стоит и заученно улыбается; войдешь в музей – водитель (имеется в виду, гид. – М. Б.) знает, что лжет, и лгать продолжает. Не люблю я Петербурга, кончилась мечта моя»¹⁹. И далее: «Теперь нет Петербурга. Есть Ленинград; но Ленинград нас не касается – автор по профессии гробовщик, а не колыбельных дел мастер. Покажешь ему гробик – сейчас постукает и узнает, из какого материала сделан, как давно, каким мастером, и даже родителей покойника припомнит <...> и любит он своих покойников, и ходит за ними еще при жизни, и ручки им жмет, и заговаривает, и исподволь доски заготавливает, гвоздики закупает, кружев по случаю достает»²⁰. Лгущий экскурсовод в музее – одна из существенных причин для нелюбви к Санкт-Петербургу, а сам город – подходящий объект для гробовщика, каким мнит себя автор.

Санкт-Петербург-Ленинград – живой покойник в интерпретации К. Вагинова. Он населен персонажами, сходными с персонажами «Стереоскопа». В «Стереоскопе» череда ассоциаций «музей – гроб – город» еще непосредственнее, т.к. герой выходит из «минувших» музейных залов прямо в город, идет по мертвым улицам Санкт-Петербурга двадцатилетней давности и попадает в дом своего детства, где наблюдает двойников – застывшие

¹⁷ Вагинов К. Козлиная песнь. С. 83.

¹⁸ Борхес Х. Л. Коллекция. Сборник рассказов. СПб., 1992. С. 101.

¹⁹ Вагинов К. Козлиная песнь. С. 234.

²⁰ Там же. С. 235.

фотографические призраки своих родителей и себя самого. Идея мертвенности, смертоносности города подобий, являющегося продолжением музея, реализуется у К. Вагинова в описании снов неизвестного поэта, в которых опять появляется Эрмитаж. Во сне «вдали, в городе снежная вьюга поет» (поющая вьюга во сне у К. Вагинова не менее пугающе-призрачна, чем «минувший», застывший как все мертвое, ветер в фотографическом Санкт-Петербурге «Стереоскопа» или «астральный ветер» в «Петербурге» Андрея Белого):

«Злой поднялся с белоснежной постели и пошел в Эрмитаж статуи рассматривать. В нижнем помещении чувствует, как он сам склоняется над собой и поет:

А друзья его все гниют давно,
Не на кладбищах, в тихих гробиках.
Один в доме шатается,
Между стен сквозных колыхается,
Другой в реченьке купается,
Под мостами плывет, разлагается,
Третий в комнате за решеткою
С сумасшедшими переругивается.

Проснулся неизвестный поэт. Было 1-ое мая. «Приятно, – подумал он, – четыре года как я порвал с ночью, с освещенным и потухшим городом, с ночными мерцающими толпами, с предвещаниями»²¹.

Мертвенность города и музея, тем не менее, завораживает. Как пишет другой мыслитель-модернист Н. Ф. Федоров в тексте «Музей, его смысл и назначение»: «Уничтожить музей нельзя: как тень, он сопровождает жизнь, как могила, стоит за всем живущим. Всякий человек носит в себе музей, носит его даже против собственного желания, как мертвый придачок, как труп, как угрызения совести; ибо хранение – закон коренной, предшествовавший человеку, действовавший еще до него»²². Протагонист «Стереоскопа» тоже испытывает неодолимое желание вновь и вновь возвращаться в мертвые, минувшие залы Эрмитажа, и только разбив чудесный аппарат, он преодолевает соблазн.

Описанию музея в «Стереоскопе» предшествует описание Аукционного Склада, где герой приобрел волшебный аппарат: «Мне нравилось смотреть на этот хлам, на эти груды утвари, по большей части старомодной, давно вышедшей из употребления. Это были все старые вещи, попавшие теперь в Склад, но когда-то кому-то принадлежавшие; жизнь минувших людей, когда-то окружавшая их, словно впиталась в них и веяла на меня теперь тихим и грустным дуновением <...> Странной формы подсвечники, старинные лампы, чернильницы, пепельницы, поношенные бинокли и зрительные трубы; даже остов огромного морского рака в стеклянном футляре, причудливый, побелевший от времени и никому не нужный ...»²³. Навязчивая последовательность перечисления «бывших», «ненужных вещей» вновь отсылает к проблематике обсессивного дискурса, столь характерного для любого персонажа, знакомого с музейной деятельностью. Сам А. Иванов не служил в Эрмитаже, но впоследствии, уже после создания «Стереоскопа», стал сотрудником Русского музея. Желание вновь и вновь возвращаться в музей, многократно входит

²¹ Там же. С. 104.

²² Федоров Н. Философия общего дела. Статьи, мысли и письма Николая Федоровича Федорова. М., 1913. Т. II. С. 398-473.

²³ Иванов А. Стереоскоп. С. 28.

«в одну и ту же воду» – апелляция к «вечному возвращению», а может быть – навязчивая obsессия, являющаяся манифестацией влечения к смерти, а в контексте модернистской парадигмы – к смерти искусства.

Информация о статье

Автор: Бирюкова Марина Валерьевна – канд. искусствоведения, старший преподаватель, Россия, Санкт-Петербургский государственный университет, arsvita@mail.ru

Заглавие: Модернистская метафора «музей-гроб» в контексте символики города-музея.

Абстракт: Статья посвящена рассмотрению метафоры «музей-гроб искусства» в контексте искусства и литературы отечественного модернизма. Символические связи музея как вместилища ценностей прошлых культур и города-музея (в статье взят пример Санкт-Петербурга) основаны на обостренном ощущении категории времени, переживании идеи смерти и представлениях о городе и музее, связанных с диалектикой «подлинного» и «ложного».

Ключевые слова: музей, город, модернизм, Санкт-Петербург.

Information on article

Author: Biryukova Marina Valerievna – Candidate of Science in Art History, Senior Lecturer, Russia, Saint-Petersburg, Saint-Petersburg State University, arsvita@mail.ru

Title: Modernistic metaphor «museum-coffin» in the context of symbolics of city as museum.

Abstract: The article is dedicated to consideration of metaphor «museum-coffin of art» in the context of art and literature of native modernism. Symbolic connections of museum as repository of values of past cultures and city-museum (in the article St. Petersburg is an example) are based on the strained feeling of category of time, experiencing of idea of death and ideas about the city and museum, related to dialectics of «authentic» and «false».

Key words: museum, city, modernism, Saint-Petersburg.