

*На правах рукописи*



**БАЛАШ Александра Николаевна**

**ПОДЛИННОСТЬ ПРОИЗВЕДЕНИЯ ИСКУССТВА  
В КУЛЬТУРЕ XX-XXI в.:  
КОНЦЕПТУАЛЬНЫЙ И ИНСТИТУЦИОНАЛЬНЫЙ АСПЕКТЫ**

Специальность 24.00.01 – теория и история культуры

**АВТОРЕФЕРАТ**  
диссертации на соискание ученой степени  
доктора культурологии

Санкт-Петербург  
2018

Работа выполнена в Федеральном государственном бюджетном образовательном учреждении высшего образования «Санкт-Петербургский государственный институт культуры»

**Научный консультант:**

**Соколов Евгений Георгиевич**, доктор философских наук, профессор, заведующий кафедрой (Федеральное государственное бюджетное образовательное учреждение высшего образования «Санкт-Петербургский государственный университет»)

**Официальные оппоненты:**

**Грачева Светлана Михайловна**, доктор искусствоведения, профессор, декан (Федеральное государственное бюджетное образовательное учреждение высшего образования «Санкт-Петербургский государственный академический институт живописи, скульптуры и архитектуры им. И. Е. Репина при Российской академии художеств»)

**Фирсов Денис Евгеньевич**, доктор культурологии, доцент, декан (Федеральное государственное бюджетное образовательное учреждение высшего образования «Ярославский государственный медицинский университет» Министерства здравоохранения Российской Федерации)

**Шестаков Вячеслав Анатольевич**, доктор философских наук, директор автономной некоммерческой организации «Научно-исследовательский институт стандартизации музейной деятельности»

**Ведущая организация:**

Федеральное государственное бюджетное образовательное учреждение высшего образования «Академия русского балета имени А. Я. Вагановой»

**Защита состоится «15» июня 2018 года в 17.30 часов на заседании Диссертационного совета Д 212.232.11 на базе Санкт-Петербургского Государственного университета по адресу: 199034, Санкт-Петербург, Менделеевская линия В.О., д. 5, Институт философии, ауд. 24**

С диссертацией можно ознакомиться в Научной библиотеке им. М. Горького Санкт-Петербургского государственного университета (199034, Санкт-Петербург, Университетская наб., д. 7/9) и на сайте <https://disser.spb.ru>

**Автореферат разослан «25» апреля 2018 г.**

**Учёный секретарь Диссертационного совета,**  
доктор философских наук



**А. Е. Радеев**

## Общая характеристика работы

**Актуальность исследования.** Проблема подлинности человека и предметного мира культуры имеет сложный генезис, несмотря на то, что представления о подлинности, свойственные каждой конкретной исторической эпохе, определяют смысл и значение ее базовых ценностей и процессов. В цивилизациях Древнего мира подлинность была интегрирована в систему канона и его воспроизведения в мифе и ритуале. В эпоху Средних веков представления о подлинном определяли специфику художественной репрезентации религиозных догматов, статуса церковной и светской власти. Осмысление подлинности как значимого аспекта художественной деятельности, во многом определяющего ее результаты, исторически связано с европейской культурой Нового и Новейшего времени, поскольку именно здесь «ценность подлинности [...] замещает “культ ценности”, выступая его секуляризованной формой»<sup>1</sup>. Безусловно, глубокое проникновение критерия подлинности в европейскую культуру обусловлено не только процессами умаления влияния сакральной сферы, но также развитием индивидуализма и переоценкой созидающей роли творческой личности, уникальности творческого процесса.

Впервые суждения о подлинности художественного произведения появляются на страницах «Жизнеописаний знаменитых живописцев, ваятелей и зодчих» Джорджо Вазари. Стремление достоверно охарактеризовать оригинальную манеру художника побуждало Вазари разыскивать рисунки и подготовительные наброски в творческих мастерских, одним из первых коллекционируя подобный материал, а также тщательно фиксировать местонахождение произведений. Подлинность антиков – наиболее значимых и основных предметов коллекционирования эпохи Ренессанса, – определялась сведениями об их происхождении и тематикой изображений. В эту же эпоху в связи с развитием коллекционирования возникает практика фальсификации (имитация «следов» древности, а позднее – манеры какого-либо автора), борьба с которой долгое время определяла доминирование прагматического понимания подлинности предметов искусства. Концепту-

---

<sup>1</sup> Арентс Х. Люди в темные времена. М.: Московская школа политических исследований, 2003. С. 225.

альное осмысление подлинности художественного произведения приобрело целенаправленный характер во второй половине XVIII – начале XIX в., в период формирования эстетики как инструмента философской рефлексии над базовыми проблемами художественной культуры. Нормативные риторические практики и индивидуалистические романтические тенденции определяли динамику понимания подлинности на данном историческом этапе.

Новый смысл и значение проблема подлинности приобрела в эпоху модернизации культуры и общества во второй половине XIX – первой половине XX в., в связи с доминированием индивидуалистических художественных стратегий, в контексте интенсивного развития художественного рынка и технического репродуцирования произведений искусства. Деконструкция и вытеснение подлинности на периферию культуры и художественной жизни во второй половине XX – в начале XXI в. вследствие распространения новых медиа и их широкого проникновения в области творчества, репрезентации и диалога с художественным наследием, подводит к этапному моменту в осмыслении и подтверждении аутентичности произведений искусства и самих художественных практик, а также новых форм представления художественного наследия.

Музей с момента своего возникновения в эпоху Просвещения до «музейного бума» XX в. воспринимался не только как дидактическое пространство, но также как источник нормативных представлений о подлинности по отношению к миру искусства и культурному наследию. Размывание границ музея, которое неизбежно происходит в эпоху новых медиа, его стремление как можно более выразительно представить свои коллекции за пределами собственного архитектурного пространства, а также все более релятивные и парадоксальные формы аутентичности современных художественных произведений, которые сегодня включаются в музейные коллекции и экспозиции, подвергают сомнению существовавшую ранее парадигму подлинности в музее как в самой консервативной институции культуры и требуют ее переосмысления и новых решений.

Трансформация статуса произведения искусства в современной постмедиальной культуре определяется смещением представлений о подлиннике и под-

линности, об авторстве и оригинальности, аутентичности и достоверности, единичном и серийном, копии и имитации, что требует осмысления и поиска новых концептуальных подходов. Очевидна необходимость выстраивания постклассического философского дискурса, обращенного к сущностному определению понятия подлинности в современной культурной ситуации в целом, и по отношению к статусу произведения искусства в частности. Значимость медиафилософии в этом контексте бесспорна, но она не исчерпывает всего круга возникающих вопросов. В то же время, культурологическое осмысление позволяет глубже раскрыть роль институциональных аспектов конструирования подлинности в реальном и виртуальном пространстве. Выявление особенностей современного понимания подлинности и подлинника имеет большое значение для истории искусства в контексте задач осмысления многомерности художественного процесса XX – начала XXI в., анализа актуальных тенденций и конкретных художественных объектов. Вопрос о подлинности актуален для художественного музея и музеологии в целом, так как позволяет сформировать концептуальные подходы к музеефикации и презентации вчера еще экспериментальных областей художественной практики, которые в наше время становятся художественным наследием. Преодоление однозначных представлений о подлинности произведения искусства позволит более гибко выстраивать взаимоотношения музея с новыми художественными направлениями и новой зрительской аудиторией, в том числе в рамках виртуальных проектов. Изменения в понимании подлинности оказывают непосредственное влияние на репрезентацию музейных коллекций искусства «старых мастеров», что также нуждается в осмыслении. В то же время предлагаемая концепция во многом смыкается с представлениями о подлинности культурного наследия, претерпевшими значительную трансформацию в практиках его выявления, консервации, реставрации и охраны. Обозначенные позиции определяют актуальность исследования концептуальных и институциональных аспектов подлинности произведения искусства в контексте развития культуры XX – XXI в.

**Степень научной разработанности темы.** В диалогах Платона подлинность является критерием различения истинных и ложных явлений («истинного

претендента от ложного» – по определению Ж. Делеза, данному в работе «Платон и симулякр»<sup>1</sup>). В философии Аристотеля подлинность выступает атрибутом истины, позволяющим избегать противоречивых суждений. В немецкой классической философии подлинность трактуется как соответствие (Кант), совпадение (Шеллинг), или тождественность (Гегель) истине. Так Гегель в «Науке логики» указывает: «Истина же в более глубоком смысле состоит [...] в том, что объективность тождественна с понятием. Об этом-то наиболее глубоком смысле истины идет речь, когда говорят об истинном государстве или об истинном произведении искусства. Эти предметы истинны, когда они суть то, чем они должны быть [...]»<sup>2</sup>. В развитии логики как философской дисциплины подлинность рассматривается как результат верификации утверждений и положений и противопоставляется фальсификации.

Перемещение подлинности как особого понятия в фокус философского мышления связано с «философией жизни», с вопросом о месте человека в бытии, поставленным Ф. Ницше: «Мы должны дать самим себе отчет в нашем бытии; следовательно, мы хотим также стать подлинными кормчими этого бытия и не допустить, чтобы наше существование было равносильно бессмысленной случайности»<sup>3</sup>. Опираясь на опыт античной трагедии, Ницше соотносит понятие подлинности и судьбы. Значительное влияние на понимание подлинности оказали идеи А. Бергсона, трактовавшего жизнь как безусловную ценность, которая постижима лишь в индивидуальном переживании и припоминании, которые определяют подлинность личного опыта и субъективной хронологии.

Проблема подлинности получила дополнительный импульс к осмыслению в философской феноменологии, в аналитике опыта феноменологической редукции Э. Гуссерля, интерпретированном как подлинность восприятия М. Мерло-Понти. Особое влияние на анализ подлинности предметного мира культуры оказал гус-

<sup>1</sup> Делез Ж. Платон и симулякр // Делез Ж. Логика смысла. М.: Академический проект: 2011. С. 329.

<sup>2</sup> Гегель. Наука логики // Гегель. Сочинения. Т. 1. М.: Рипол Классик, 2013. С. 322.

<sup>3</sup> Ницше Ф. Несвоевременные размышления. Шопенгауэр как воспитатель // Ницше Ф. Несвоевременные мысли. СПб.: Азбука, Азбука-Аттикус, 2012. С. 187.

серлевский императив «Назад, к самим вещам!»<sup>1</sup> и последовавшее за ним формирование концепта «жизненного мира» как целостного пространства смыслов человеческой деятельности.

Кардинальная роль в изменении философского статуса подлинности принадлежит М. Хайдеггеру. В «Бытии и времени» обретение подлинности рассматривается в контексте философии Присутствия, ставится вопрос об аутентичном и неаутентичном регистрах существования и решимости перехода к подлинности как к истине бытия. Ж.-П. Сартр интерпретировал подлинность Хайдеггера как свободу и судьбу, что имело большое влияние на интеллектуальную культуру второй половины XX в. Между Хайдеггером и Сартром состоялась заочная полемика по проблеме подлинности человеческого существования (спор о гуманизме), которая стала важным фактом культуры XX в. Последовательная полемика с Хайдеггером формируется в рамках франкфуртской школы у Т. Адорно, усматривавшего в философии подлинности опасность неомифологизации и тоталитаризма.

В работе «Исток художественного творения» Хайдеггер впервые перенес философское рассмотрение проблемы подлинности в область изобразительного искусства. Отождествляя подлинность искусства не с красотой, а с истиной бытия, Хайдеггер определил принципы онтологического подхода к проблеме подлинности художественного произведения, обращаясь, прежде всего, к осмыслению классического искусства и поэзии. Выступая его оппонентом, В. Беньямин предложил альтернативное истолкование подлинности художественного произведения в контексте расширяющейся практики репродуцирования, развития институций репрезентации произведений искусства, исследование которых продолжает современная медиафилософия.

В философии постструктурализма и постмодернизма, у М. Фуко, Ж. Делеза, Ж. Деррида, Ж.-Ф. Лиотара подлинность произведения искусства рассматривается как динамическая величина, переживающая трансформацию между присут-

---

<sup>1</sup> Гуссерль Э. Логические исследования. Т. 2. Ч. 1. Исследования по феноменологии и теории познания. Введение. М.: Академический проект, 2011. С. 11.

ствием и исчезновением, возникающая в режиме сингулярности, обусловленном обстоятельствами репрезентации. Отчасти возвращаясь к идеям М. Хайдеггера, А. Бадью разработал понятие «инэстетики», «когда искусство само по себе является производителем истин»<sup>1</sup>, в контексте которого обозначил метаморфозы представлений о подлинности.

В рамках классических гуманитарных дисциплин – литературоведения и истории, – подлинность как достоверность текста или исторического источника является основой любого научного исследования. В литературоведении дискуссии о подлинности связаны с проблемами авторства, литературной имитации и фальсификации, с осмыслением методик работы с недостоверными источниками (теория относительности факта В. Б. Шкловского, факт в контексте «смены культурных кодов»<sup>2</sup> у Ю. М. Лотмана), с осмыслением экфрасиса как риторического описания художественного произведения в исследованиях Н. В. Брагинской, Д. В. Токарева.

В рамках искусствоведения проблема подлинности длительное время носила прикладной характер. Она определяла достоверность суждения об авторской манере у Д. Вазари и К. ван Мандера. В контексте развития коллекционирования прерогатива суждений о подлинности произведений принадлежала экспертам и антикварам. Подлинность произведения в зрительском восприятии и осмыслении визуального опыта фиксировалась в работах И.-И. Винкельмана и Г. Э. Лессинга. В эпоху романтизма подлинность определялась как уникальность, а также как явление священного в трактате В.-Г. Вакенродера «Видение Рафаэля». В эпоху историзма подлинность памятника подвергалась трансформации в рамках метода стилистической реставрации, восходящего к Э. Виолле-ле-Дюку, сменившись затем требованием сохранения аутентичности у Д. Рёскина, заложившего концептуальную основу метода консервации и предложившего критерии выявления подделок в архитектуре. В конце XIX – XX в. в контексте развития теории реставрации

---

<sup>1</sup> Бадью А. Малое руководство по инэстетике. СПб.: Изд-во Европейского университета в Санкт-Петербурге, 2014. С. 7.

<sup>2</sup> Лотман Ю. М. Проблема исторического факта // Лотман Ю. М. Внутри мыслящих миров. СПб.: Азбука-классика, 2016. С. 349.



методика выявления и сохранения подлинности разрабатывалась А. Риглем и Ч. Бранди. В связи с развитием музейного собирательства, коллекционирования и художественного рынка изучение проблемы подлинности стало основополагающим этапом художественной экспертизы в деятельности Г. Ф. Ваагена, Дж. Морелли, В. фон Боде, Б. Бергсона, М. Фридлендера. Роль эксперта в утверждении подлинности произведения на теоретическом уровне была представлена в работе «Знаток искусства» М. Фридлендера.

Основатель формальной школы Г. Вельфин и создатели иконологии А. Варбург, Э. Панофский строили свои рассуждения только на тех произведениях, которые признавались подлинными. Вопрос о подлинности в качестве теоретического искусствоведческого дискурса возник во второй половине XX в., когда границы художественных форм оказались размыты. Школа К. Гринберга в лице Р. Краусс сделала проблему подлинности, рассматриваемой как оригинальность авторского метода, основой искусствоведческого анализа модернистских художественных практик. В отечественном искусствознании конца XX – начала XXI в. наиболее последовательно к проблеме подлинности на теоретическом уровне и на материале искусства XX в. обращается Б. Е. Гройс, обозначая институциональные и сущностные аспекты трансформированной подлинности: «не существует вечных копий, как нет и неизменных оригиналов»<sup>1</sup>.

Рассматривая рефлексию проблемы подлинности в музейном деле и музеологии, следует отметить некоторые закономерности. Основой первых музейных собраний конца XVIII – начала XIX в. становятся подлинники. В то же время копии используются в дидактических целях, составляя отдельные коллекции или дополняя экспозиции. В XX в. копии выводятся из основных экспозиций, особое внимание уделяется аутентичности представления оригинала в музейном пространстве. Распространение цифрового копирования вновь возвращает копии в музей, вовлекая их в создание напряженного эмоциогенного пространства, что соответствует тенденциям развития современной постмедиаальной культуры. В

---

<sup>1</sup> Гройс Б. Политика инсталляции // Гройс Б. Политика поэтики. М.: Ад Маргинем Пресс, 2013. С. 74.

теоретическом плане подлинность музейного предмета, в том числе произведения искусства, была определена в качестве фундирующего фактора всей музейной деятельности в работах Й. Бенеша, В. Глузинского, З. Странского, П. ван Менша, С. Пирс, Э. Хупер-Гринхилл, В. Ю. Дукельского. Работы этих авторов последовательно отражают развитие музеологической мысли во второй половине XX в. Общие аспекты проблемы подлинности культурного наследия на теоретическом уровне были обозначены в процессе подготовки «Нарского документа о подлинности» Ю. Йокилето, представившим подлинность как основополагающий вопрос, адресованный институтам сохранения наследия.

В целом следует признать, что несмотря на многочисленные, но не систематичные, обращения гуманитарных дисциплин к проблеме подлинности произведения искусства, она так и не стала предметом специального исследования. Поэтому в данной работе была предпринята попытка культурологической интерпретации наиболее общих концептуальных и институциональных аспектов подлинности в художественной культуре XX – XXI в.

**Предмет, цели, основные задачи исследования.**

**Объектом исследования** является произведение изобразительного искусства во всем многообразии его форм и технологий – от станковых произведений до реди-мейдов, перформансов, видео-арта, художественных инсталляций и цифрового искусства.

**Предметом исследования** является трансформация понимания подлинности произведения искусства в культуре XX-XXI в.

**Цель исследования:** определить концептуальные и институциональные аспекты подлинности произведения искусства в развитии культуры и художественных практик XX-начала XXI в.

**Задачи:**

1. Проанализировать основные подходы к тематизации проблемы подлинности произведения искусства в философском дискурсе XX – начала XXI в.
2. Выявить основные тенденции в трансформации отношения к подлинности в художественной культуре XX – начала XXI в.

3. Определить критерии, позволяющие дифференцировать подлинные произведения, копии и имитации в современной художественной практике.
4. Изучить практику фальсификации в художественной культуре XX – начала XXI в.
5. Охарактеризовать представления о музее и его роли в сохранении критериев подлинности в современной художественной культуре.
6. Показать специфику предъявления подлинности в актуальных художественных практиках в связи с задачами их музеефикации и выставочной репрезентации.
7. Обосновать значимость проблемы различения подлинности произведения искусства в контексте становления визуальной экологии как новой гуманитарной дисциплины.

**Источниковая база.** Для философского анализа проблемы подлинности в художественной культуре оказались важными работы М. Хайдеггера, В. Бенямина, Г.-Г. Гадамера, Т. Адорно, Р. Барта, Ж.-П. Сартра, М. Фуко, Ж. Делеза, Ж. Деррида, Ж.-Ф. Лиотара, Ж. Бодрийяра, У. Эко, А. Бадью, Х. У. Гумбрехта, в которых рассматриваются онтологические, экзистенциальные, этические аспекты подлинности мира и человека, подвергается рефлексии сама возможность суждения о подлинности. Вслед за М. Хайдеггером одним из важнейших, сущностных аспектов проблемы подлинности, в этих источниках обозначен вопрос о подлинности произведения искусства.

Определяющими для данного исследования были вопросы репрезентации как явления художественной культуры, обусловленные возможностями зрения/взгляда, что было выявлено на концептуальном уровне М. Мерло-Понти, Ж. Диди-Юберманом, В. А. Подорогой; в историко-культурном аспекте – Б. М. Бернштейном, П. Вирильо, М. Б. Ямпольским. Для осмысления вопроса об аутентичности художественного высказывания и художественного события значимыми были работы В. М. Диановой, С. И. Зимченко, Г. Н. Лолы, М. Б. Маньковской, Ж. Рансьера, Н. Т. Рымарь, Н. Н. Суворова, Е. Н. Устюговой, Т. Е. Шехтер, Н. А. Черняк. Для уточнения институциональных аспектов подлинности

произведения искусства были изучены работы В. П. Большакова, Б. Е. Гройса, А. Данто, Т. П. Калугиной, О. А. Кривцуна, И. К. Москвиной, Б. Г. Соколова, Е. Г. Соколова, Н. А. Хренова.

В осмыслении подлинности как явления жизненного мира человека и культуры в целом, коррелирующего с вопросом о подлинности произведения искусства, была изучена проблематика вещи в контексте культуры, представленная в работах А. К. Байбурина, В. Беньямина, В. С. Библера, С. А. Лишаева, Ю. М. Лотмана, С. Т. Махлиной, В. А. Подороги, В. Н. Топорова, М. Хайдеггера, М. Н. Эпштейна и др. При формировании представлений о подлинности в современной постмедиальной культуре привлекались публикации в области медиафилософии О. Гавришиной, Ф. Киттлер, В. В. Савчука, Н. Н. Сосна, М. Хансен, О. В. Шишко, а также работы Д. Е. Прокудина, посвященные философскому осмыслению феномена информационной культуры.

Среди исследований, в которых аналитика подлинного и аутентичного основывается на интерпретации художественного текста, были использованы работы М. М. Бахтина, Н. В. Брагинской, Ю. М. Лотмана, Е. Павлова, В. Н. Топорова, Т. В. Цивьян, М. Н. Эпштейна, Д. В. Токарева. Для обоснования отдельных положений исследования привлекались экспериментальные произведения художественной литературы, сопрягающие творческие задачи и задачи философской или историко-культурной интерпретации произведений изобразительного искусства, художественных коллекций или музеев: тетралогия «Голоса безмолвия» А. Мальро, роман Ж. Перека «Кунсткамера. История одной картины», эссеистика В. Беньямина, теоретические сочинения В. Хлебникова и др.

Также значимым являлись искусствоведческие работы, рассматривающие проблемы подлинности как важный фактор развития художественного процесса XX – начала XXI в., среди них исследования Е. Ю. Андреевой, Д. Бирбаума, К. Бишоп, Б. Гройса, Д. Джослита, Р. Краусс, Д. Кримпа, А. В. Рыкова, В. С. Турчина, Х. Фостер, И. Д. Чечота, А. К. Якимовича. В области истории искусства первым исследованием, в котором проблема подлинности обрела концептуальный характер, стало «Искусство с 1900 года. Модернизм. Антимодернизм.

Постмодернизм» И.-А. Буа, Б. Бухло, Р. Краусс, Х. Фостер. Эта публикация позволяет уточнить общую динамику проблемы подлинности в художественной культуре XX в. Для осмысления институциональных аспектов художественной экспертизы привлекались работы М. Фридлендера, В. Н. Лазарева, Ю. А. Гренберг, И. Голомштока; для экспертного анализа кураторских выставочных проектов – исследования И. Грав, Х.-У. Обриста, П. О'Нила, К. Шуберта, Б. о'Догерти.

В качестве эмпирического материала использовались личные дневники и записи самих художников, в том числе материалы «Зеленой коробки» М. Дюшана и «Дневники» Э. Уорхола, тексты в инсталляциях и комментарии к инсталляциям Д. А. Пригова и И. И. Кабакова, «История картин» Д. Хокни, в которых проявляется восприятие проблематики подлинности, авторства, копирования, реконструкции и сохранения авторских произведений. Эти материалы были особенно значимыми для осмысления проблематики подлинности в музеефикации художественного наследия XX в.

Музеологическая концепция подлинности как основополагающего критерия для формирования музейных коллекций рассматривалась на материалах симпозиума «Подлинники и воспроизведения в музеях» Международного совета по музеологии (ИКОФОМ, 1985). В качестве сравнительного источника был использован «Нарский документ о подлинности» (1994), принятый Международным советом по сохранению памятников и достопримечательных мест (ИКОМОС), и материалы дискуссии, связанной с подготовкой этого документа. Привлекалась аналитика подлинности музейного предмета и музейного пространства в работах А. С. Дриккера, В. Ю. Дукельского, А. В. Ляшко, М. Т. Майстровской, Е. А. Маковецкого, Е. Н. Мастеницы, П. ван Менша, С. Пирс, О. С. Сапанжа, Э. Хупер-Гринхил, Л. М. Шляхтиной и др., а также ее преломление в теории реставрации Ю. Г. Бобровым и в проблематике выявления и сохранения объектов культурного наследия Ю. Йокилето, У. Бертильсоном, Б. Фон Дростом, Н. О. Душкиной.

В связи с концептуальным и критическим осмыслением границ музейного топоса в современной культуре были изучены публикации Р. Дюкло, предложившей концепцию «постмузея», и Б. Лорд, развивавшей концепцию М. Фуко о му-

зее как о гетеротопном пространстве, которая также нашла отражение в концептуальных музейных проектах В. С. Библера, В. Тупицына, М. Н. Эпштейна и в определении музея как «пространства публичного одиночества» В. Ю. Дукельского.

Основополагающими источниками для данной работы являлись произведения искусства и художественные коллекции. Особое внимание уделялось объектам современного искусства, но также и проблемам актуализации памятников классического искусства, их фальсификации и апроприации в творческой практике XX в. Активно использовались коллекции и выставки в отечественных и зарубежных музеях и внемузейных институциях, изученные при личном посещении, а также посредством каталогов персональных и тематических выставок, официальных сайтов музеев (Государственного Эрмитажа, Лувра, Центра Помпиду, Галереи Тейт, Музея Виктории и Альберта, Музея современного искусства (МОМА), Музея Метрополитен, медиа-архива Музея Пола Гетти, медиа-архива музея современного искусства «Гараж» и др.), официальных веб-сайтов художественных фондов, галерей, специальных сайтов выставочных проектов.

**Методология исследования** определяется многоуровневым пониманием проблемы подлинности в современной культуре, изучение которой должно иметь междисциплинарный характер, интегрирующий подходы гуманитарных наук и экспериментальные области актуальной художественной практики. Метод феноменологической редукции позволил представить подлинность произведения искусства, последовательно освобождая ее от аспектов уникальности, авторства, оригинальности, технологии, для осознания собственных границ рассматриваемого явления. Феноменологический подход к проблеме зрения и взгляда в их соотношении со способностью различения оригиналов и копий разного уровня также использовался для выявления ментальных аспектов конструирования подлинности, ее места в культурном пространстве отдельной личности и эпохи в целом.

Методы культурологического анализа позволили видеть историческую преемственность и существенные трансформации культурных процессов, связанных с определением статуса подлинности произведения искусства в рассматриваемую

эпоху. Метод текстологического анализа позволил привлечь к исследованию ряд значимых памятников литературы и художественной эссеистики, в которых представлена оригинальная интерпретация проблем подлинности произведений и коллекций. Для выявления истории бытования художественных произведений, материалов по выставочным и полиграфическим проектам, коллекциям, проективным музейным концептам базовым стал метод источниковедческого анализа. Сравнительно-исторический, проблемно-хронологический и типологический методы применялись для осмысления и интерпретации выявленного документального материала. Метод формально-стилистического анализа, направленный на конкретные произведения искусства, позволил изучать проблему подлинности на базовом уровне, непосредственно связанном с творческим процессом, с проблемой аутентичности замысла и исполнения произведения. Биографический метод позволил представить историю тех личностей, которые имели решающее значение в утверждении или отрицании концептуальных или институциональных аспектов подлинности.

Специфические музеологические подходы позволили проанализировать проблематику музеефикации и экспонирования артефактов актуальных практик и традиционных произведений в контексте нашего времени. Подходы аналитической музеологии, направленные на осознание концептуальных и институциональных границ музея в современной культуре, позволили поднять вопрос о соотношении представлений о подлинности и современного музейного пространства. Деятельность по созданию и курированию нескольких художественных проектов позволила на практике проверить и подтвердить ряд концептуальных и прагматических представлений о подлинности произведения искусства в контексте современной культуры.

**Научная новизна** исследования состоит в том, что:

1. Показано, что подлинность выполняет роль механизма «запуска» дискурсивных практик современной художественной культуры.

2. Обосновано, что понимание подлинности как истока определяет современную художественную культуру в целом, несмотря на сайт-специфичность отдельных художественных форм и событий.

3. Установлено, что подлинность в современной художественной культуре проявляется посредством сингулярного события.

4. Определена значимость различения как базового метода для идентификации оригинальных произведений современных художественных практик, а также оцифрованного художественного наследия.

5. Предложена авторская интерпретация ряда влиятельных явлений художественной культуры XX в.: тетралогии А. Мальро «Голоса безмолвия» и проекта М. Дюшана «Коробка в чемодане» как экспериментальных форм утверждения трансформирующейся подлинности в границах современных художественных институций – коллекции, художника, альбома, музейного проекта как творческого концепта.

6. Аргументирована легитимность существования музея постмедиальной эпохи, основывающегося на понимании трансформации проблемы подлинности в контексте решения задач музеефикации и репрезентации художественного наследия второй половины XX в. – начала XXI в.

7. Выявлены механизмы трансформации практик фальсификации и репродуцирования в связи с развитием апроприации как художественного метода и оцифровки как способа сохранения и представления произведения в виртуальном пространстве.

#### **Результаты исследования:**

1. Проведен комплексный анализ различных подходов к решению проблемы подлинности произведения искусства в философском дискурсе XX – начала XXI в.

2. Определены основные факторы, повлиявшие на трансформацию представлений о подлинности произведения искусства в XX – начале XXI в. Среди них: изменение представлений об авторе и авторстве, изменение представлений о роли технологических аспектов создания произведения (дискуссия об устранении это-



го фактора в современном художественном процессе), трансформация форм и методов репрезентации, специфика восприятия произведения зрителем, развитие технических средств репродуцирования в эпоху цифровой культуры.

3. Выявлены различные типы оригинальных произведений и имитаций; проанализированы такие явления, как авторизированные копии и реконструкции, миниатюризация и серийность, имитации и фикции в контексте развития художественной культуры XX – начала XXI в.

4. Установлено, что в контексте развития апроприации, как творческого метода и метода репрезентации произведений искусства, традиционная практика фальсификации все больше вытесняется на периферию художественной жизни и художественной практики, уступая место новым формам имитации и интерпретации оригинальных произведений.

5. Показано, что для осмысления подлинности и значимости художественного наследия XX – начала XXI эвристически целесообразна интеграция постклассических исследований в различных областях гуманитарного знания.

6. Изучен опыт автомусеификации творческого процесса и его результатов, представленный в художественной практике М. Дюшана, Э. Уорхола и др., а также опыт музеификации видеоарта, инсталляций и перформативных практик в музеях XX – XXI в. в сравнении с методами репрезентации произведений классического искусства.

7. Обоснована перспективность дальнейшего исследования теоретических и практических вопросов различения подлинности в проблемном поле визуальной экологии как новой гуманитарной дисциплины.

#### **Основные положения, выносимые на защиту:**

1. Концептуальное понимание трансформирующейся подлинности произведения искусства в пространстве современной постмедиальной культуры фундировано ее определением как «источка» в философии М. Хайдеггера.

2. Развитие навыков различения подлинности произведения искусства в постмедиальную эпоху в качестве культурного кода опирается на наследие художественного авангарда XX в.

3. В современной культурной ситуации подлинность произведения искусства конституируется не только его отстранением в реальном экспозиционном пространстве, но и приближением в плоскости цифрового экрана.

4. Источником сингулярного восприятия трансформированной подлинности произведения искусства является образ-событие, который может разворачиваться как в музейном, так и во внемузейном пространстве.

5. Для современных художественных практик категория «подделки» утрачивает смысл в связи с распространением апроприации как формы творческой деятельности.

6. В постмедиаальную эпоху музей переживает интенсивную трансформацию, но сохраняет и укрепляет свой статус патерналистской институции по отношению к художественной жизни общества в целом.

7. Постклассический гуманитарный опыт, в рамках которого возможно построение внеинституциональных моделей художественного музея, представляет собой важный инструмент осмысления современной трансформированной подлинности произведения искусства

8. В музее постмедиаальной эпохи режим трансформированной подлинности может функционировать в качестве культурного концепта, который определяет формы и методы музеефикации, экспонирования и публикации как традиционных произведений, так и инсталляций, видеоарта, перформативных практик и цифрового искусства.

9. Изучение трансформированной подлинности современных художественных произведений представляется перспективным в контексте проблематики визуальной экологии как новой научной дисциплины и актуальной культурной практики.

**Теоретическая и практическая значимость** исследования состоит в том, что осмысление концептуальных и институциональных аспектов подлинности позволило более полно представить эволюцию современной культуры, тенденции развития художественных практик XX – начала XXI в. Было показано фундирующее значение понимания подлинности как истока для современной художественной культуры, что определяет концепцию трансформирующейся подлинно-

сти, способной проявляться и исчезать в многообразии копий, имитаций и апроприаций в условиях утраты оригиналом стабильного статуса. Было обосновано, что подлинность в современной художественной культуре проявляется посредством сингулярного события. Показана значимость различения оригиналов и имитаций, копий и ложных копий для навигации в современном художественном процессе и в актуальном диалоге с художественным наследием. Обоснована легитимность концепции музея постмедиальной эпохи как патернального института, утверждающего статус трансформированной подлинности. Поставлен вопрос о специфике музеефикации художественного наследия второй половины XX – начала XXI в. и необходимости интегральных усилий гуманитарных научных дисциплин для ее осуществления. Трансформирующаяся сингулярная подлинность интерпретирована как одна из базовых категорий визуальной экологии, способной креативно конструировать жизненный мир современного человека.

Результаты и материалы диссертации могут быть рекомендованы для внедрения в образовательный процесс при разработке курсов по культурологии, теории и истории культуры, теории и истории изобразительного искусства, по теоретической музеологии. Также они могут быть использованы в практической музейной деятельности, в работе с художественными проектами, экспертизой объектов и документов актуальных художественных практик, в современной выставочной деятельности и в работе с оцифрованными музейными коллекциями.

**Апробация результатов исследования.** Материалы исследования были представлены в выступлениях на научных конференциях: Международная научная конференция «Институты памяти в меняющемся мире» (СПб., 5-6 апреля 2012 г., Институт философии СПбГУ); Всероссийская конференция «Музеология-музееведение в XXI веке: проблемы изучения и преподавания» (СПб., 23-25 мая 2012 г., Институт истории СПбГУ); Научный семинар «Музееведческое образование и тенденции его развития» памяти проф. Н. И. Сергеевой (СПб., 7 декабря 2012 г., СПбГУКИ); Международная ежегодная научно-практическая конференция «Культурная среда и культурные практики. Секция Scientia Artis: наука искусства» (СПб., СПбГУКИ, 17-19 апреля 2013 г.); XLIV Випперовские чтения

«Тайное обаяние прерафаэлитов. К выставке “Прерафаэлиты: викторианский авангард”» (Москва, 19-20 сентября 2013 г., ГМИИ им. А. С. Пушкина); Научно-методическая конференция «Studium: педагогика высшей школы» (СПб., 12 марта 2014, СПбГУКИ); Всероссийская конференция «Музеология-музееведение в XXI веке: проблемы изучения и преподавания» (СПб., 23-25 мая 2014 г., Институт истории СПбГУ); Всероссийская конференция «Мир и культура: традиционная культура и духовное самоопределение современного российского общества» в рамках III Санкт-Петербургского Международного культурного форума (СПб., 8 декабря 2014 г., СПбГУКИ); Всероссийская конференция «Петербургское музееведение в философской рефлексии» (СПб., 30 октября 2015 г., Институт философии СПбГУ); Всероссийская конференция «Музейная экспозиция во времени и пространстве культуры» (СПб., 14-16 апреля 2016 г., Институт философии СПбГУ); Всероссийская конференция «Культурное пространство России: генезис и трансформации» (СПб., 1 апреля 2016 г., СПбГИК); Всероссийская конференция «Нащокинский домик. Традиции создания комплексов миниатюрных предметов» в рамках V Санкт-Петербургского Международного культурного форума (СПб., Всероссийский музей А. С. Пушкина, 1-2 декабря 2016 г.); Научно-методическая конференция «Развитие и совершенствование учебного процесса в вузе» (СПб., 23 марта 2017 г., СПбГИК); Всероссийская конференция «Культурное пространство России: генезис и трансформации» (СПб., 1 апреля 2017 г., СПбГИК); Всероссийская конференция «Философия музея: феноменология и аналитика музейного бума» (СПб., 20-22 апреля 2017 г., Институт философии СПбГУ); Круглый стол «Чужих нет» в рамках «Дней философии в Санкт-Петербурге – 2017» (СПб., 28 октября 2017, Институт философии СПбГУ).

Концептуальные идеи диссертации были использованы при разработке кураторского проекта выставок «Русское искусство: новое поколение» (2001, Делфт, World Art Delft, Нидерланды); «Диалог с реальностью» (2002, Зейст, Slot Zeist, Нидерланды); «Тени забытых вещей» (2014, Делфт, World Art Delft, Нидерланды); при подготовке персональной выставки О. А. Еремеева в Художествен-

ном музее Шанхая (Китай, 2011), а также при написании статей для персональных каталогов и альбомов художников.

Материалы диссертации были апробированы при чтении следующих курсов (Санкт-Петербургский государственный институт культуры, 1999-2018 гг.): «История антиквариата», «Теория и история художественных стилей», «История искусства», «История коллекционирования», «История материальной культуры», «История археологических открытий», «Вещь в контексте культуры», «Коллекционирование в музейной и галерейной практике».

Основные теоретические положения диссертации и ее результаты были представлены в 33 научных публикациях, в том числе в 2 монографиях и в 16 статьях, опубликованных в научных изданиях из перечня российских журналов, рецензируемых ВАК РФ.

**Соответствие диссертации паспорту научной специальности.** Данное диссертационное исследование соответствует следующим пунктам паспорта научной специальности 24.00.01 – «Теория и история культуры»: п. 1.9. Историческая преемственность в сохранении и трансляции культурных ценностей и смыслов, п. 1.15. Роль культурного наследия в жизнедеятельности общества, 1.30. Художественная культура как целостное образование, ее строение и социальные функции, п. 1.33. Институты культуры и их функции в обществе.

**Структура исследования.** Диссертация общим объемом 319 страниц состоит из введения, трех глав, каждая из которых включает в себя по три параграфа, заключения, библиографического списка отечественной и зарубежной литературы (397 наименований), а также приложений, которые представляют изобразительный материал по теме исследования.

### **Основное содержание работы**

**Во введении** обосновывается выбор и актуальность темы диссертации, рассматривается степень ее научной разработанности, определяется предмет, основные цели и задачи исследования, изложены его результаты, отмечается науч-

ная новизна, теоретическая и практическая значимость работы, сформулированы положения, выносимые на защиту.

**В первой главе** «Проблемы подлинности произведения искусства в философско-теоретическом дискурсе XX – начала XXI в.» представлен анализ концептуальных философских подходов к проблеме подлинности в культуре и в актуальных художественных процессах.

В 1 параграфе «*Мартин Хайдеггер и его влияние на философское понимание подлинности*» осмысляются причины и последствия перемещения проблемы подлинности в центр философских дискуссий XX в. в рамках формирующегося онтологического подхода. «Бытие и время» Мартина Хайдеггера и потребность в осмыслении трагических исторических событий Второй мировой войны и холокоста «запускают» дискуссию о подлинности человеческого существования, которая в 1946-1947 гг., привела к заочной полемике между Ж.-П. Сартром и М. Хайдеггером («спор о гуманизме»), а также получила значительный концептуальный отпор со стороны Т. Адорно («Жаргон подлинности»). Сам Хайдеггер отстаивал значимость такого сдвига, при котором ранее периферийная и прикладная проблема подлинности ставится в центр философской мысли: «предварительные рубрики “подлинности” и “неподлинности” знаменуют не нравственно-экзистенциальное, не “антропологическое” различие, а впервые только еще подлежащее осмыслению, ибо от философии прежде таившееся, “экстатическое” отношение человеческого существа к истине бытия»<sup>1</sup>. Интенция подлинности, возникая в «философии жизни», получает у Хайдеггера новое масштабное истолкование в контексте разрабатываемой им философии Присутствия.

Dasein (Присутствие) подразумевает сопринадлежность бытия и человека друг другу, фиксирует это двойное обладание, принадлежность как подлинное – eigentlich – бытие. Хайдеггер определяет взаимопринадлежность человека и бытия не просто как со-бытие, но и как совершающееся событие. Рутинные практики переводят эту сопринадлежность в повседневность, наделяя Dasein неподлин-

---

<sup>1</sup> Хайдеггер М. Письмо о гуманизме // Хайдеггер М. Время и бытие: статьи и выступления / перевод с нем. В. В. Бибихина. М.: Республика, 1993. С. 203.

ным, несобственным существованием — *uneigentlich*. Погружение в неподлинность является сокрытием *Dasein*, которое «упускает» и «скрывает себя», в том числе от себя самого. Хайдеггер анализирует возникающую «двусмысленность», возможность перехода от неподлинного к подлинному регистру существования, для достижения которого требуется волевой импульс, «решимость».

Сохранение подлинного *Dasein* Хайдеггер видит, прежде всего, в природе, тогда как жесткие структуры, созданные европейской культурой – будь то мир, который «становится картиной», или заслоняющий бытие «по-став» техники и технологий, – в своем последовательном развитии ведут к неподлинному существованию и их возможное саморазрушение («поворот») не может быть расценено как утрата. Напротив, мир вещей как «ближайшего встречного сущего», его осмысление как «подручного» и диалог с ним воспринимаются как один из возможных путей обретения подлинности. Хайдеггер размышляет о дали, отдалении как о способе фиксации высокого символического статуса вещи, сохраняющего отголоски древних ритуальных практик, и об осуществлении благодаря этому отдалению-одухотворению приближения не только отдельной вещи, но через нее и всего бытия к человеку, переходящему в подлинный регистр существования.

Подлинность произведения искусства оказывается в центре хайдеггеровской мысли в трактате «Исток художественного творения» и сохраняет свою высокую значимость в его поздних текстах, в частности, в докладе «Исток искусства и предназначение мысли». Подвергая последовательной редукции феномен художественного творения, Хайдеггер рассматривает его вне позиций эстетики и суждений о красоте, принципиально отвергает идею мимесиса, снимает вопрос об авторстве как утративший определяющую позицию и отрицает институциональную жизнь искусства как неаутентичную. Подлинный смысл художественного творения видится в том, что в нем «совершается [...] истина сущего»<sup>1</sup>, таким образом, впервые в истории философии художественное произведение понимается как самостоятельный и самоценный источник истины.

---

<sup>1</sup> Хайдеггер М. Исток художественного творения. М.: Академический проект, 2008. С. 131.

Переосмысляя греческое понятие истины-«*aletheia*», Хайдеггер определяет ее как «несокрытость сущего», которая способна проявляться в художественных творениях, наделяемых статусом «просвета» и «источника». «Несокрытость» – динамическая категория, которая не может находиться в состоянии покоя: «когда истина полагает себя вовнутрь творения, она является»<sup>1</sup> и это явление становится уникальным событием, которое раскрывается в произведении как в «просвете» подлинного бытия. Наиболее значимым образом, в котором происходит явление истины, Хайдеггер вслед за многими современниками называет «Сикстинскую Мадонну» Рафаэля Санти. Он посвящает отдельный очерк этому произведению, судьба и смысл которого оказались тесно связаны с трагическими событиями XX в. Тогда как осмысление древнегреческой философии, языка и искусства, аналитика уникального «света», формирующего аутентичное восприятие памятников древнегреческой культуры в целом, позволяет переосмыслить греческое понятие «*фюсис*» как инструмент для выявления внутренней динамики подлинного, раскрытия/сокрытия истины как несокрытости бытия в произведении искусства. Эти концептуальные положения фундируют представление о подлинности произведения искусства как о динамичной, трансформирующейся категории культуры: «ибо истина как несокрытость всегда есть такое противостояние раскрытия и сокрытия. Одно не мыслимо без другого»<sup>2</sup>.

Метафорическое мышление Хайдеггера формирует глубокую основу для обозначения статуса подлинности произведения в современной культуре, определяя ее как исток художественного творения. Контакт с подлинным произведением в режиме находящейся в неизменном становлении подлинности создает уникальное духовное пространство (место, «область», «просвет»), которое имеет глубокие онтологические и внеинституциональные свойства.

*Во 2 параграфе «Экспозиционная ценность произведения искусства»* реконструирован процесс тех институциональных изменений, которые привели к фор-

---

<sup>1</sup> Там же. С. 225.

<sup>2</sup> Гадамер Г.-Г. Введение к «Источку художественного творения» // Хайдеггер М. Исток художественного творения. С. 253.



мированию основ современной художественной культуры и определению статуса подлинного произведения в этом контексте. Данная проблематика рассматривается на материале философского наследия Вальтера Бенямина, разработавшего ряд влиятельных и неоднозначных понятий, таких как «аура», «ауратический эффект», «экспозиционная ценность». Их содержание раскрывается в исторической перспективе, в ответ на новые вызовы в развитии современной художественной культуры.

Наиболее противоречивым, но сохраняющим свое влияние, остается представление об «ауре», к которому достаточно часто прибегают как к синониму «подлинности». Однако, уточнение генезиса и развития этого понятия в текстах Бенямина позволяет понять его специфику и границы применения. Источником этого понятия является религиозная мистика, что делает невозможным его адекватный и исчерпывающий перевод в сферу философии искусства. Ассоциативность и иррациональность, сохраняющаяся в этом понятии, определяет его востребованность в художественной критике и художественной практике.

Формирование представлений об «ауре» оказалось связано с понятием об отстраняющей дистанции и, таким образом, с проблематикой репрезентации художественного произведения. Идея «ауры» впервые была обозначена Бенямином в «Краткой истории фотографии» по отношению к особенностям восприятия дагерротипов, в «Произведении искусства в эпоху его технической воспроизводимости» она переносится на восприятие произведений искусства в ситуации, сложившейся в результате развития технологий репродуцирования. Аналитика «ауры» как подлинности происходит через описание ее утраты, распада в ситуации, когда отношение к техническим повторениям неизбежно транслируется и на отношение к оригиналам, затрудняя и искажая их восприятие. В поздних работах о Бодлере представление об ауре интегрируется в осмысление феномена восприятия произведений искусства и современной культуры в целом. В результате определились уровни истолкования «ауры», которые обрели самостоятельное значение в художественной культуре, от распространенного отождествления «ауры» и подлинности до осмысления «ауратического эффекта» как особого длящегося или

возвращающегося припоминания в индивидуальной памяти зрителя, которое образует умозрительное пространство подлинности.

Приближение художественного объекта к зрителю, его ассимиляция в пространство индивидуального восприятия и жизненного мира, было расценено Бенъямином как значимая и неоднозначная тенденция современной художественной культуры, как основа для развития практики технического репродуцирования. Следствием этого «приближения» Бенъямин считал типизацию воспроизводимых объектов, переносимую даже на уникальные произведения, замещение уникальности серийностью, отсутствие «собственного времени» и в то же время процесс эмансипации – освобождение репродукций от власти оригиналов. Все эти тенденции в их актуальном развитии в наше время стали предметом осмысления медиа-философии. Утверждение Бенъямина о том, что «интенсивное внедрение определенных способов репродукции – технических, – открыло возможность для различения видов и градаций подлинности»<sup>1</sup>, емко описало содержание той проблемы, с которой все чаще сталкивается современная культура.

К теоретически значимым для гуманитарных наук следует отнести мысль Бенъямина об исторической обусловленности представлений о подлинности в культуре, предположение об относительно позднем формировании этого концепта, о его локализации в пределах европейской культуры Нового и Новейшего времени. Бенъямин также высказал идею об историчности различных форм визуального восприятия. Сегодня эти представления интегрированы в исторические исследования при определении статуса подлинности как в древних, так и в современных неевропейских культурах. Утверждая сингулярность («здесь и сейчас») ситуации переживания подлинности, Бенъямин в то же время включал в круг представлений о подлинности историю произведения. Сохранность, происхождение, бытование для него становились не только атрибуционными признаками, но и свойствами, символически прочитываемыми при восприятии произведения: «Подлинность какой-либо вещи – это совокупность всего, что она способна нести

---

<sup>1</sup> Бенъямин В. Произведение искусства в эпоху его технической воспроизводимости // Бенъямин В. Краткая история фотографии: эссе. М.: Ад Маргинем Пресс, 2013. С. 66.

в себе с момента возникновения, от своего материального возраста до исторической ценности»<sup>1</sup>.

Соотнося техническое репродуцирование со сферой массового искусства и его восприятия, Беньямин в то же время выстроил продуманную альтернативную концепцию творческого, эксцентричного отношения к миру, сопрягая ее с оригинальным представлением о коллекционировании. Для него было значимо и подлинно коллекционирование малого, необычного и подчас ненужного, свободное от каких-либо прагматических аспектов, проявляющее уникальность личностного восприятия и выбора. Сегодня этой концепции принадлежит значимое место как в исследованиях истории и феноменологии восприятия, так и в попытках изучения и представления коллекционирования как явления культуры.

Формирование представлений об «экспозиционной ценности» произведения искусства следует назвать одним из наиболее значимых достижений Беньямина в контексте осмысления процессов институциализации подлинности в культуре. По его мнению, по мере развития разнообразных форм репрезентации и массового тиражирования, ауратический эффект произведения замещается его «экспозиционной ценностью», значимость которой неуклонно усиливается и переходит в новое качество. Развитие экспозиционной практики и доминирование экспозиционной ценности над сущностными аспектами произведения приводит к развитию новых, неэстетических, функций и появлению произведений, изначально рассчитанных на репродуцирование. Экспозиционная ценность произведения может интерпретироваться как механизм утверждения его статуса в качестве художественного объекта. С одной стороны, она становится инструментом наделения таким статусом предметов маргинальных, происходящих из нехудожественных сфер, что активно практикуется актуальными креативными практиками нашего времени. С другой стороны, экспозиционная ценность классических произведений искусства, составляющих художественное наследие, может трактоваться как способ определения их аутентичности современному культурному контексту.

---

<sup>1</sup> Беньямин В. Произведение искусства в эпоху его технической воспроизводимости. С. 68.

В третьем параграфе «Экранная ценность произведения искусства» выявлены и проанализированы основные этапы осмысления проблемы подлинности в постструктуралистской и постмодернистской философии. Характерной чертой рассматриваемого периода становится активное вовлечение философов в кураторские практики в области актуального искусства. В этом контексте наиболее значимой стала выставка «Нематериальные» (*Les Immatériaux*, 1985, центр Помпиду), куратором которой был Жан-Франсуа Лиотар. Целью выставки было исследование трансформаций культуры под воздействием информационных технологий, что отразилось не только на составе экспозиции, но в первую очередь определило принципы интерпретации и организации выставочного пространства. Лиотар уподобил его лабиринту, в обстановке которого обостряется восприимчивость зрителей, способных воспринять «сверхтонкие» (М. Дюшан) процессы дематериализации культурного контекста, а вместе с ним и представлений о подлинности. Последние все более замещает аутентичность объекта пространству репрезентации и психологическим ожиданиям зрителя, погружающегося в вариативную искусственную среду.

Другим крупным проектом стала экспозиция «Мемуары слепого: автопортрет и другие руины» (1991, Лувр), куратором которой был Ж. Деррида. Выставка проявила особое внимание эпохи к феноменологии взгляда, которая трансформировалась в осмысление границ и возможностей восприятия произведения искусства. В качестве наиболее влиятельного источника, представляющего концепт взгляда, был интерпретирован текст М. Фуко, посвящённый анализу «Менин» Веласкеса в первой главе его книги «Слова и вещи». Здесь, а также в текстах, посвящённых произведениям Р. Магритта и Э. Мане, М. Фуко наметил пути исследования изменений социальных и символических аспектов зрения и восприятия в художественной культуре. Внутренней причиной этих изменений он считал динамичные взаимоотношения визуального опыта и его вербальной интерпретации в текстах культуры. Инновационным вариантом взаимодействия текста и изображения Фуко называл коллаж, пространство которого он представлял новой художественной системой, которую нельзя объяснить уподоблением пространству

картины. В связи с развитием практики коллажа не только в изобразительном искусстве, но и как метода гуманитарной мысли и научного творчества, эти замечания Фуко обретают дополнительный смысл.

В работе Ж. Делеза «Складка. Лейбниц и барокко» в форме графического наброска «Барочный дом (аллегория)» представлена убедительная визуализация механизмов восприятия, размышление над которыми является одной из сквозных тем европейской культуры. Стилистическая модель, обозначенная Делезом, не имеет жестких ограничений: это и студиоло ренессансного правителя, и дворец эпохи барокко, и аллегория пяти чувств, также связанная с темой *vanitas vanitatis*, и опыты «расширения сознания», распространенные в практике художественной и интеллектуальной богемы конца XIX-XX в. В тексте, посвященном творчеству Френсиса Бэкона, Делез размышлял о способности живописи расширять поля нашего зрения, «наделять нас глазами повсюду»<sup>1</sup>, что является усиленной (в контексте мысли Делеза «истерически» усиленной) способностью зрения стать доминирующим каналом восприятия, который в значительной степени может нивелировать все альтернативные источники.

Соотношения подлинных смыслов и их повторений Делез исследовал в ранних работах «Различие и повторение» и «Логика смысла», в которых он ввел различие между единичными повторениями и «копиями копий», в которых утрачивается возможность различения и которые он определил как «симулякры». Анализ Делеза и его глубокое понимание провокативного дуализма ложной копии, исходящей от нее угрозы девальвации не только собственного существования, но и самой идеи различения как способности выявлять и идентифицировать повторения, а следовательно, умения различать оригиналы. Особенно опасна утрата «искусства различения» в ситуации производства серий, рядов повторений, среди которых теряется первоисточник.

В происходящей на рубеже XX-XXI вв. тотальной визуализации неизбежным подспорьем и одновременно антитезой зрению становится максимально ин-

---

<sup>1</sup> Делез Ж. Фрэнсис Бэкон: Логика ощущения. СПб.: Machina, 2011. С. 66.

дифферентный телу глаз – фотообъектив, который все более узурпирует статус исключительного канала восприятия, «взгляд» которого навязывают широко внедряющиеся во все сферы культуры фотографические образы. Мир аутентичной культуры оказался внутренне не готов к неизбежному и незаметно происходящему тотальному распространению оцифрованных экранных репродукций. Как показал Ж. Бодрийяр в работе «Прозрачность зла», перенасыщение информационного пространства образами уравнило современные серийные изображения и классические художественные произведения путем распространения их оцифрованных репродукций, мерцающих в пространстве рекламы и масс-медиа. Вспоминая Р. Барта, многогранно проанализировавшего трансформацию объектов природы, истории и культуры в «знаки» природности, историчности и культурности, следует предположить, что оцифрованные памятники культуры и произведения искусства демонстрируют свою способность становятся такими «знаками» высокого искусства в современном культурном пространстве. Анализ современных произведений видеоарта, обращающихся к опыту старых мастеров (Б. Виола «Приветствие», 1995 / Я. Понтормо «Встреча Марии и Елизаветы», 1530) позволяет утверждать новый тип связи между произведением и его образцом, который все больше обретает черты прототипа. В этой новой реальности «нематериальное» фрагментирует и воссоздает как форму «Другого» базовые категории ново-европейской традиции, порождая трансформации эстетического поля, художественных практик и самих каналов восприятия.

**Во второй главе** *«Стратегии фиксации аутентичности художественного артефакта (XX – начало XXI в.)»* проблема подлинности произведения искусства раскрывается в ее институциональных аспектах.

*В 1 параграфе «Модели институционального утверждения подлинности»* проанализирован ряд проективных моделей художественного музея, основой которых являлись представления об аутентичности и уникальности произведений искусства или их опровержение. Наиболее значительным и влиятельным проектом художественного музея в XX в. стал «воображаемый музей» французского писателя и политического деятеля Андре Мальро. Идея «воображаемого музея»

усилиями ее влиятельных интерпретаторов на рубеже XX-XXI в. превратилась в ассоциативный образ «музея без стен», который получил распространение как наиболее гибкая и точная модель, представляющая статус современного художественного музея и связанных с ним базовых ценностей, в том числе подлинности. Следует также отметить, что весь корпус текстов Андре Мальро – четыре книги «Голосов безмолвия», – в состав которых вошла книга о «Воображаемом музее», в совокупности образуют целостную концепцию, для понимания которой значим контекст художественной и интеллектуальной жизни 1930-1950-х гг.

В текстах Мальро концепция «воображаемого музея» развивается на нескольких уровнях: как метапространство искусства, созданное в диалоге со своей судьбой, в поисках своего предназначения в мире многими поколениями художников; как постоянно пополняющийся континуум образов, воспроизведенных средствами технического репродуцирования, который может быть определен как «альбом», а в наше время и как «цифровая коллекция». Одновременно «воображаемым музеем» являются книги самого Мальро, вся тетралогия «Голосов безмолвия», в которой текст необычайно тесно связан с сопровождающими его иллюстрациями, представляет своеобразный эксперимент по созданию интенсивного диалога между вербальными и визуальными образами. Также «воображаемый музей» можно трактовать с позиций зрителя, как опыт личного восприятия, образы которого выбираются согласно с индивидуальными предпочтениями. Такой музей может иметь идеальный характер индивидуальной зрительной памяти.

В «воображаемом музее» произведения заменяются фотографиями, ряды которых могут не только пополняться, но и варьироваться. Фотография здесь – не нейтральная фотофиксация, но форма креативного представления произведения, которая достигается благодаря поиску выразительного ракурса при фотографировании трехмерных объектов, фрагментированию (отбор выразительных деталей), кадрированию, использованию крупного плана и направленного освещения. В 1920-1930-е гг. в искусствоведении началась переоценка значимости фотофиксаций и возможностей их использования в исследовательской и образовательной деятельности, в связи с чем показателен атлас «Мнемозина» (1924-1929), создан-

ный основателем иконологии Аби Варбургом, который имел, исследовательскую направленность, но также оказал опосредованное влияние на формирование современных принципов подачи изобразительного материала в полиграфии и дизайне.

При создании иллюстраций для «Голосов безмолвия» Мальро сотрудничал с фотографами французской гуманистической школы, имевшими опыт работы с музейными коллекциями, требуя от них выразительных фотографий. Он полагал, что все изменения, которые неизбежно возникают при фотографировании и полиграфическом воспроизведении, помогают выявить «незамирающую жизнь форм»<sup>1</sup>, которая определяет внутреннюю целостность мирового искусства. Эту целостность в искусстве он определял как «стиль», полагая, что именно эта категория обеспечивает преемственность и одновременно индивидуальные проявления творческого начала в культуре. Мальро также явственно понимал, что современная практика репродуцирования определяется интеллектуальным уровнем и стилистикой современного искусства. Все это позволило Р. Краусс охарактеризовать «воображаемый музей» в целом как модернистский альбом, в основу которого положен художественный коллаж и яркая индивидуальность его автора, что также подтверждает известный цикл фотографий М. Жарну, зафиксировавший работу Андре Мальро над вторым томом «Воображаемого музея».

Говоря о содержательном уровне «Голосов безмолвия» и о понимании проблемы подлинности в этом контексте, следует отметить, что само произведение, к которому отсылает нас репродукционная фотография, рассматривается Мальро не как стабильная данность, но как временная форма, возникающая в нескончаемом потоке метаморфоз искусства. Отличие понимания феномена метаморфозы у Мальро определяется тем, что процесс трансформации творческого потенциала человечества в его глазах носит не обезличенный, но персональный характер, в каждом произведении обретая статус уникального «голоса», перекличка которых и образует ткань мировой культуры. Современная культура, соединяющая их в единый стилистический поток, неизбежно утрачивает представление об их изна-

---

<sup>1</sup> Мальро А. Голоса безмолвия. СПб.: Наука, 2012. С. 19, 23.



чальном культурном контексте. «Любое выжившее произведение искусства увечно»<sup>1</sup>, – утверждал в связи с этим Мальро, – и «мы вновь обретаем только то, что понимаем»<sup>2</sup>. Но тот изначальный стержень, та неизменная основа, которая сохраняет свой смысл и значение при метаморфозах художественной формы, и составляет подлинность и уникальность произведения искусства.

Альтернативные концепции художественного музея как особого институционального пространства предъявления или сокрытия подлинности представлены в известном проекте «Музей современного искусства. Отдел орлов», реализованном в форме нескольких выставок, проходивших с 1968 по 1972 гг. Марселем Бротарсом, а также в творческих проектах-инсталляциях Д. А. Пригова и в набросках концепта «Музей к 2000 году», оставшихся в архиве В. С. Библера.

Во 2 параграфе «Институциональный статус фальсификации и апроприации» прослежено, каким образом проблема подлинности находит отражение в литературе. В качестве показательного примера для осмысления выбран роман Ж. Перека «Кунсткамера. История одной картины», в котором за сложно построенным повествованием о многоуровневой фальсификации в мире искусства скрывается вдумчивое размышление о легитимности существующих практик подтверждения подлинности, о характере сопряжения подделки и подлинного творчества. Экфрасис, представленный в романе, становится механизмом формирования ложной аутентичности. И в то же время подлинным героем романа является взгляд, который и создает «кунсткамеру» как живописную «обманку», принципы построения которой были позднее проанализированы Переком в эссе «Зачарованный взгляд». В то же время события, которые описываются в романе Перека, основаны на институциональном понимании «художественного мира», предложенном А. Данто, в котором система социокультурных отношений и фундирующая их художественная теория наделяют арт-объект статусом подлинного.

Для определения традиции, в рамках которой проводит свою аналитику Перек, был представлен сравнительный анализ текста романа и произведений, при-

<sup>1</sup> Мальро А. Голоса безмолвия. С. 66.

<sup>2</sup> Там же. С. 71.

надлежащих к особому жанру европейской живописи, в котором объектом изображения становятся картинные галереи и художественные коллекции (gemalte Galerien, room for art, cabinet d'amateur), обладающего своей историей и своей поэтикой. Интерпретация подобных произведений позволяет погрузить проблематику восприятия, вкуса, суждения, выбора в соответствующий историко-культурный контекст.

Анализ истории фальсификации, представленной в романе Перека как продуманная легализация поддельной коллекции живописи старых мастеров, показывает детальную осведомленность писателя в вопросах антикварного художественного рынка и позволяет использовать его сюжет в качестве иллюстрации типичных ситуаций, связанных с подделками. Значимая роль в легализации фальсифицированного собрания, по замыслу Перека, принадлежала картине – живописной галерее-«кунсткамере», на которой были изображены все поддельные работы из описываемой коллекции. Такое двойное перекодирование и было способом апроприации аутентичности, в связи с чем в книге Перека можно видеть литературный эксперимент и комментарий к размышлениям Делеза о тождестве и различии, о копиях копий и их статусе в культуре. Следует отметить, что сам роман написан в технике литературного коллажа, объединяет множество псевдонаучных, псевдокритических, псевдобιοграфических текстов, и даже описаний имитированных аукционных каталогов, в связи с чем он может быть назван примером сознательного использования пастиша в качестве художественного приема.

Детально описывая обстоятельства институциональной аутентичности, Перека не менее заинтересован и концептуальными аспектами подлинности. Здесь однозначность оценок кажется еще более спорной и бесполезной. Почти что необходимым альтер эго «кабинета живописи» становится «обманка», и даже сознательная «подделка», которая выступает не только и не столько подлогом, сколько ассоциативным смещением смысла в перспективе культурной памяти, креативным вызовом нашей способности зрения и суждения.

При этом в художественной практике, начиная с эпохи постимпрессионизма до настоящего времени, стала актуальной, укрепилась и пере-

жила ряд трансформаций стратегия присвоения – апроприация, связанная со стремлением ассимилировать иной пластический язык, искусство другого, в собственную художественную систему. В сущности, апроприация превратилась в один из влиятельных методов современной художественной практики, где она балансирует между образцами высокой культуры прошлого, артефактами иных культурных традиций, формами новых медиа, превращая все эти разрозненные элементы в кэмп с его предпочтением всего «неестественного, искусственного и преувеличенного»<sup>1</sup>. Интенсивному развитию практики апроприации в 1990-2000-е гг. способствовало развитие цифровой культуры и цифрового искусства, для которого кэмп стал значимой стилеобразующей основой. Новейшие, кэмповые, формы апроприации и их разнообразные реплики все более обесценивают те стратегии, которые вели к созданию и продвижению фальсификаций. Самодостаточность апроприации, которая не скрывает, а наоборот, акцентирует свою вторичность, лишает подделку того единственного смысла, который был ей доступен, – замещения и подмены оригинала. Подвергая девальвации представления о значимости и уникальности оригинала, апроприация превращает его в паттерн, один из многих в современных цифровых архивах и коллекциях.

Апроприация, как творческий метод, оказалась связана с тенденциями интертекстуальности в современной гуманитарной культуре. В этом случае она, как присвоение-повторение, присвоение-имитация, оказывается в одном ряду с такими уже достаточно изученными художественными практиками, как коллаж, стилизация, цитатность, пастиш. Очевидно также, что феномен апроприации требует дальнейшего осмысления в постклассических исследованиях, поскольку переживает в настоящее время период интенсивного развития, который можно было бы определить как расширение на традиционные и консервативные области культуры.

*В 3 параграфе «Персональные творческие стратегии и трансформация полей аутентичности» анализируется проблема верификации художника как твор-*

---

<sup>1</sup> Сонтаг С. Заметки о кэмпе // Сонтаг С. Против интерпретации и другие эссе. М.: Ад Маргинем пресс, 2014. С. 289.

ца и мастера в пространстве художественной культуры XX в. Здесь проанализировано формирование индивидуальных творческих стратегий взаимодействия художника с другими институциями художественного мира, в также концептуальное значение практики автомусефикации, распространенной в искусстве XX – начала XXI в.

Одним из поворотных моментов искусства XX в. стало появление реди-мейда как полноправного явления актуальной художественной культуры, что неразрывно связано с именем Марселя Дюшана. Выявление соотношения аутентичных и неаутентичных аспектов его произведений, изучение разнообразных форм и методов их репрезентации и репродуцирования, авторизированных самим художником, позволяет сделать некоторые выводы относительно стратегий музефикации и автомусефикации актуального искусства, для чего в исследовании была восстановлена история возникновения и бытования реди-мейдов.

«Оригиналы» реди-мейдов, созданных Дюшаном в 1913-1917 гг., нигде и никогда не экспонировались. Ожидаем был отказ в экспонировании реди-мейда «Фонтан» на выставке «Общества независимых художников» в Нью-Йорке в 1917 г. Однако, артефакт, претендовавший на статус произведения искусства, был сфотографирован известным фотографом А. Стиглицем в его галерее-студии «291» на постаменте, на фоне картины Марседена Хартли «Воины», заняв место скульптуры в художественной экспозиции. Реди-мейд был показан только на этой фотографии в журнальной публикации. Тени двух других реди-мейдов – «Велосипедного колеса» и «Вешалки», – были изображены Дюшаном на картине «Tu m'». В 1918 г. был сделан миниатюрный автоповтор «Фонтана» для кукольного дома Кэролайн Стеттхаймер. В дальнейшем все «оригиналы» реди-мейдов были утрачены. Первая реплика «Сушилки» появилась в Париже на «Сюрреалистической выставке объектов: математических, природных, найденных и интерпретированных», организованной Андре Бретоном в 1936 г. В Нью-Йорке «Сушилка» впервые экспонировалась только в виде фотографии, сделанной Ман Рэем для выставки «Фантастическое искусство, дада и сюрреализм» (1937, МоМА). «Сушилка» на фотографии Ман Рэя обрела пластическую выразительность за счет направленно-

го света и глубокого темного фона, что представляет следующий шаг по отношению к фотографии Стиглица – объект здесь трактован внеинституционально, как художественно значимый.

В 1935-1940-х гг. Дюшан начал масштабный проект «Коробка в чемодане» (*La boîte-an-valise*), представлявший коллекцию репродукций и предметных миниатюр, воспроизводивших работы художника, его портативный музей. Было создано несколько серий «Коробок», к исполнению первых серий был причастен американский художник Дж. Корнелл, автор сложных сюрреалистических предметных ассамбляжей. В каждую коробку входил набор из пяти миниатюр реди-мейдов. В 1950-1964 гг., на фоне признания Дюшана со стороны молодого поколения художников и при организации ряда персональных выставок, по согласованию с автором было сделано несколько серий повторов реди-мейдов, авторизованных Дюшаном, которые поступили в фонды многих музеев мира. Множественность в разной мере аутентичных копий и реплик, которые возникали параллельно и благодаря творческой активности Марселя Дюшана, формирует динамичный и сложный облик художника. Он свободно варьировал разнообразные способы копирования и репродуцирования, чаще всего предпочитая наиболее выверенные, ремесленно виртуозные технологии, внимательно контролируя все этапы процесса, и в то же время мог авторизовать копию, выполненную практически без его участия. Виртуозно играя словами, сделав подпись необходимой частью любого своего произведения, Дюшан оставил множество форм авторизации копий и реплик, от кратких подтверждений аутентичности до сложных и неоднозначных в истолковании утверждений. Очевидная авторская позиция и продуманная программа презентации и автомусеефикации, отличавшая Дюшана, стоит за всеми авторизованными им копиями. Поэтому музеи мира, с полным правом экспонирующие реплики реди-мейдов Дюшана на постоянных и временных экспозициях искусства XX в., самым этим фактом исподволь утверждают новое отношение к подлинности в культуре нашего времени.

Аналогичные проблемы на материале отечественного искусства, когда художник заново, из концептуальных соображений, переделывает свои наиболее

значимые ранние произведения, создает авторские реплики, проставляя на них год создания первоначального варианта, связаны с творчеством К. С. Малевича, что было подтверждено исследованиями произведений художника в музейных собраниях.

Последовательным продолжением опыта Дюшана в работе с серийными объектами и в автопрезентации можно назвать деятельность Э. Уорхолла и организованной художником студии-лофте, известной как «Фабрика» (1962-1987). В своих «Дневниках», представлявших многолетний проект, осуществлявшийся художником, Уорхол выражал сомнения в установившихся в его мастерской правилах авторизации серий, упоминал случаи, когда части тиража распространялись без его ведома. Дневники содержат показательные сомнения в критериях определения собственного авторства. Отдельным проектом, зафиксированным в тексте «Философии Энди Уорхолла» стали «капсулы времени» – коробки с разнообразными предметами, которые некоторое время собирались из различных предметов, составлявших повседневность художника, заклеивались, датировались и отправлялись на склад. Авторское название этого проекта проясняет мотивации Уорхолла, регулярно отправлявшего в будущее послания, предназначенные для вскрытия и расшифровки последующими поколениями. «Капсула времени» – продуманный жест, гарантированное событие, которое должно возродить интерес к художнику, причем спонтанно собранные предметы становятся подлинными свидетелями времени, способны представить один из возможных оттисков серийно воспроизведенной индивидуальности художника как реди-мейд эпохи постмодерна.

Попыткой системного анализа стратегий подлинности, сложившихся в искусстве XX в., представляет работа Р. Краусс «Подлинность авангарда и другие модернистские мифы». В тексте ясно обозначен ракурс истолкования подлинности художественного произведения, прежде всего, как авторской оригинальности. Идея подлинности отождествляется Краусс с метафорическим концептом решетки, которая, по ее мнению, составляет пластическую основу каждого произведения авангардного искусства. Решетка рассматривается как пластический мотив,

упорядоченный в пространстве и обладающий собственным хронотопом, что определяет ее статус как прототипа для актуальных художественных практик.

**В третьей главе** «Концепция музея постмедиальной эпохи и границы его аутентичности» критически переосмыслены основные тенденции музееведческой интерпретации проблемы подлинности.

*В 1 параграфе «Подлинники и копии в музееведческих дискуссиях конца XX – начала XXI в.»* проанализировано концептуальное осмысление проблемы подлинности в теоретической музееведении, в связи с актуальными дискуссиями о миссии музея в меняющемся мире. В результате сделан вывод о том, что в музееведении понимание подлинности носит в большей степени практико-ориентированный характер. Тогда как в теоретической области подобные дискуссии отличаются некоторым консерватизмом и незавершенностью, что приводит к непроясненности музееведческих терминов, связанных с подлинностью и аутентичностью артефактов, художественных произведений, а в последнее время – нематериального и цифрового наследия. Как важный стратегический фактор в формировании новой концепции вариативной подлинности внутри и во вне музейного пространства, в дискуссию входят специалисты в области теории и практики визуальных искусств.

Стимулом к развитию музееведческой мысли в последней четверти XX в. стали ежегодные симпозиумы Международного комитета по музееведению (ИКОФОМ), созданного в 1977 г. Международным советом музеев (ИКОМ) под эгидой ЮНЕСКО. В 1985 г. тема симпозиума была сформулирована как «Подлинники и воспроизведения в музеях». Обсуждалась роль оригиналов и повторений в музейной практике, легитимность копий, этические границы их использования в музее, был поставлен вопрос о необходимости классификация повторений, признана историческая детерминированность представлений о подлинности, обсуждалась неравнозначность понимания и интерпретации подлинности в традиционных культурах и культурных практиках современности. Существенным продвижением в понимании подлинности как феномена современной культуры в контексте задач сохранения культурного наследия стал процесс подготовки и об-

суждения «Нарского документа о подлинности» (Нара, 1994). Краткие, но емкие формулировки этого документа определили направления дальнейшего практического и теоретического осмысления трансформации подлинности в дисциплинах, связанных с сохранением культурного наследия. И все же ключевой вопрос этих дискуссий – представление об оригинале, – до настоящего времени не получил должного прояснения. Несмотря на новые конвенции по сохранению нематериального и цифрового наследия, а также принятие декларации по цифровому копированию, понятие об оригинале остается скорее описательным, определяемым в рамках конкретных и локальных практических задач. В то же время выражается конструктивное сомнение в целесообразности единообразных формулировок в контексте актуальных задач осмысления «сложных элементов подлинности»<sup>1</sup>.

Подлинность музейного предмета и музейной коллекции стала одним из аспектов, интегрированных в разработки Школы музейных исследований Лестерского университета, проводившихся под руководством С. Пирс. Подлинность как один из ценностных аспектов философии музея, залог его стабильности и источник трансформаций был обозначен в концепции постмузея, сформулированной Р. Дюкло. Также в качестве проектной научной дисциплины Р. Дюкло была предложена идея постмузеологии, в чем выразилось стремление выйти за узкие институциональные рамки, понимание, что дальнейшее осмысление феномена музея эффективно проводить в связи с междисциплинарными исследованиями современного культурного пространства. Наибольшее влияние и популярность концепция постмузея приобрела после того, как она была скорректирована с учетом реалий практической музейной деятельности Э. Хупер-Гринхилл. В трактовке Э. Хупер-Гринхилл и ее последователей постмузей – это понятие, основывающееся на признании новой, постклассической эпистемы как формообразующей для современного музея. Постмузей – место личностных и субъективных взаимоотношений, в процессе которых не передаются, но создаются новые знания и опыт.

---

<sup>1</sup> Йокилето Ю. Общие рамки концепции подлинности [Нара, 1994]. URL: <https://kgiop.gov.spb.ru/media/uploads/userfiles/2015/08/27/Йокилето.pdf>.



Определенной альтернативой концепции постмузея можно назвать «музей без стен», который восходит к идее «воображаемого музея» А. Мальро, преломляя ее в реалиях современной культуры. Меньшую структурированность и упорядоченность представлений о «музее без стен» можно рассматривать как принципиальный элемент этого концепта, к которому обращаются многие специалисты из смежных музеологии гуманитарных областей, и прежде всего, – специалисты в области современных визуальных практик и цифровых технологий, осмысляя свой опыт сотрудничества с музеями.

В последнее время также появляется ряд дополнительных концепций, возникающих в рамках постклассических исследований, фундированных актуальными направлениями современной философской мысли. Наиболее емкой представляется концепция Б. Лорд, высказанная в развитие идей М. Фуко, рассматривавшего музей как одно из гетеротопных пространств культуры. Здесь музей, понимаемый как гетеротопия, назван экспериментальным пространством, в котором отрабатываются различные формы репрезентации, моделируются возможные варианты взаимоотношений между вербальными и визуальными компонентами культуры. Многослойность хронологии в пределах пространственной локации музея делает прерывистым осуществляющийся здесь порядок связи между словами и вещами, определяет вариативность возможных контекстов. Поэтому музей должен рассматриваться как место открытых смыслов, пространство бесконечно продолжающегося смыслообразования. Эта модель позволяет преодолеть функциональные описания музея как института и определить его концептуальные, философские аспекты. В отечественной философии искусства концепцию музея как гетеротопии – «темного музея», – описал В. Тупицын, в музеологии типологически близкой представляется концепция музея как «пространства публичного одиночества» В. Ю. Дукельского.

Возможно, по отношению к ситуации, которая формируется в культуре XXI в., определения постмузея и «музея без стен» становятся все менее эффективными. Первое семантически восходит к рубежной эпохе и не в полной мере отражает изменения, связанные с развитием медиареальности, второе нивелирует те «ра-

мочные» механизмы, которые позволяют музею и сегодня осуществлять стратегии экспертизы и валоризации в пространстве вариативной подлинности. Идея гетеротопии является интересной, но не исчерпывающей моделью относительно онтического статуса музея, остается в рамках экспериментальных и пограничных аспектов музеологии. Вопрос о музее постмедиальной эпохи остается открытым. Очевидно только, что категория подлинности, в ее новом вариативном и несистемном статусе, вновь обретет здесь ключевое место.

*Во 2 параграфе «Пространство постмузея: валоризация образов»* выявлены основные тенденции в музеефикации актуальных изобразительных и перформативных художественных практик, а также современной живописи.

Одной из наиболее характерных черт нашего времени признается значительное увеличение количества образов, циркулирующих в различных областях жизни и культуры. Показательно, что среди постоянно возрастающего массива образов все меньше представлены изображения, созданные в традиционных техниках, которые вытесняются на периферию художественной культуры. Основу современной изобразительности составляет цифровая фотография (гиперфотография). Цифровые образы, становясь носителями новой нормы, синкретического стиля, формируют визуальную культуру современности. Каждое воспроизведение цифрового образа может рассматриваться и как копия, и как оригинал, – осмысление этой позиции развивает концепцию вариативной подлинности нашего времени.

Постмедиальная эпоха не только нивелирует вопросы уникальности и авторства, но также и ощущение материала, технологические аспекты произведения, тем самым увеличивая долю «нематериального» в современной культуре. Вариативная подлинность объектов современного искусства и цифровых копий становится своеобразным зеркалом, гетеротопным пространством, обращенным постмедиальной эпохой в сторону классических музейных коллекций как собраний подлинников, которые в этом отражении утрачивают ясность и выразительность своих черт и требуют новых концептуальных усилий для своего постижения. В то же время анализ значимых произведений актуальных практик (инстал-

ляция «Невозделанное» П. Юига, Документа'13, Кассель, 2012; видеоинсталляция «Мученики» и «Мария» Б. Виолы, собор Св. Павла в Лондоне, 2014, 2016) показывает, что своей выразительностью они заставляют отказаться от императивных представлений о подлинности, также как и об утрате подлинности в современном постмедиальном пространстве. Здесь подлинность предстает как сингулярная величина, определяемая соответствием произведения и его контекста, произведения и глубины и осмысленности его восприятия каждым новым зрителем.

Современная художественная культура и фундирующий ее теоретический дискурс с сомнением относятся к традиционным техникам, история которых уходит в глубокое прошлое. Скульптура, проявив динамичную и масштабную способность к инновациям и трансформациям, включив в себя кинетические формы и энвайромент, легко интегрировалась в новые, в том числе музейные, пространства. В то же время такая традиционная техника, как живопись, подверглась существенной рефлексии в связи с периодически возникающими дискуссиями о ее статусе после распространения фотографии, кинематографа, оцифрованной фотографии и перформативных художественных практик. Эти тенденции способствуют локализации и вытеснению классической живописи в маргинальные области культуры. Однако, в последнее время живопись и картина уже как «маргиналии» культуры стали темой крупных выставочных и полиграфических проектов, профессиональных дискуссий, парадоксальный смысл которых характеризует высказывание Д. Хокни: «Я почти уверен, что у живописи впереди большое будущее. Если история искусства и история картин разойдутся, то сила останется на стороне образов»<sup>1</sup>.

В конце XX - начале XXI вв. наиболее последовательную попытку сохранения в форме творческих реконструкции и автореконструкций обнаружил перформанс, – направление, поэтика которого в значительной мере обусловлена темпоральностью художественной акции, ее неповторимостью. Материалы, остающиеся после проведения перформансов, как правило, сохраняются в библиотеках

---

<sup>1</sup>Хокни Д. История картин. От пещеры до компьютерного экрана. М.: Ад Маргинем Пресс, 2017. С. 339.

и архивах современного искусства. Музеефикация и музейная репрезентация процессуального искусства рассматривается как возможность сохранить не только сведения о прошедших акциях, но и жизненность, а следовательно, и подлинность перформанса. Непосредственной попыткой реконструкции, или «копирования», стало развитие практики реперформанса – повторения значимых акций другими исполнителями с провозглашаемой целью «сохранения», которая в некоторых случаях претендует на институциональный музейный статус.

В 3 параграфе *«Пространство постмузея: аутентичность музейных инсталляций»* проанализированы основные проблемы музеефикации и музейной репрезентации инсталляций, работающих с предметной средой культуры, тем самым вступающих в диалог с принципами осмысления и представления традиционных предметных коллекций музея.

Значимым проектом, в котором проявилось внимание и интерес к предметному миру и к его способности в «близости» с человеком раскрывать онтологические основы культуры, является «лирический музей» М. Н. Эпштейна. Появившийся в 1984 г. в интеллектуальной среде, связанной с московским концептуализмом, этот проект обнаружил способность к трансформации и сохранил свою актуальность в наше время. Важно также, что концепция «лирического музея» предполагает свое воплощение в форме художественной инсталляции, задает определенное пространственное решение и предметное наполнение. Объектом репрезентации здесь является предмет, лишенный признанной материальной ценности и какой-либо общественной, художественной или исторической значимости, обладающий лишь несомненной и очень близкой связью со своим владельцем, с эмоциональным строем его личности, его внутренней речи. Анализ предметной среды как близкого пространства, пространства «микрометафизики», позволяет уклоняться от тотального в единичное, частное, сингулярное, аутентичное. Следует особо отметить, что проект «лирического музея» обращается к опыту национальной культуры, основан на осмыслении русской литературы и философии.

Важный музейный проект рубежа XX-XXI вв., представляющий предметный мир как близкое пространство памяти – инсталляция «Серое вещество» Александра Бродского (1999, ГРМ), в которой копии повседневных бытовых предметов вылеплены из необожженной глины. Недооформленные серые глиняные объекты становятся катализатором личных воспоминаний, отражаясь в которых, как в зеркале, предмет обретает объемность, материальность, достоверность. Инсталляция Бродского выстраивает сложный диалог со зрителем, провоцируя творческую работу индивидуальной памяти как припоминания и протяженности, аккумулируя концепции А. Бергсона и опыт В. Беньямина. Этот индивидуальный опыт позволяет актуализировать подлинные основы человеческого существования. Инсталляция представляет собой проект-исследование, соответствующая концепции «архивного искусства» Х. Фостера, обозначая и эстетизируется физическое присутствие исторической информации, частично утерянной или вытесненной. Результатом этих исследований становится временный и развернутый нарратив, самостоятельный концепт, который во многом альтернативен музею как институту памяти. Следуя принципам «архивного искусства», здесь по-новому варьируется вопрос подлинности: все объекты являются «слепокми» с предметной среды определенной эпохи, но при этом сознательно незавершенными, недооформленными, что акцентирует их сделанность; все они представляют предметы повседневной жизни нескольких поколений, но при этом являются их творческой и индивидуальной интерпретацией. В контексте петербургской музейной культуры экспонирование инсталляции «Серое вещество» в аванзале обновленной знаковой для города экспозиции «Музей Людвига в Русском музее» имеет глубоко символический характер, указывая на историю современного искусства как на пространство подвижных и переменчивых смыслов, трансформация которых таит в себе новые неожиданные возможности.

Рассмотренные примеры пытаются заменить музей, или дополнить его, в поисках стратегий, позволяющих яснее выявить и показать индивидуальное, авторское истолкование мира и культуры, создать прецедент для активного и нелинейного общения со зрителем путем погружения его в целостную художествен-

ную среду, имеющую открытый, незавершенный характер, что и составляет типологические черты инсталляций. В динамическом построении взаимоотношений художника и зрителя получает завершенность вопрос о подлинности инсталляции как объекта современного искусства. Эту тенденцию также подтверждает анализ инсталляций К. Паркер («Тридцать кусков серебра», 1988, «Холодная темная материя», 1991, Тейт Модерн), которые также дают возможность проанализировать аспекты трансформации традиционных музейных режимов хранения и реэкспонирования по отношению к инсталляции.

Поиск творческой идентичности и подлинности в «микрометафизике» мира вещей, выводящей к сущностным вопросам бытия и к искусству как источнику истины, был осмыслен автором диссертации при подготовке и проведении выставочного проекта «Тени забытых вещей», состоявшегося в декабре 2013 – январе 2014 гг. в художественном фонде World Art Delft (Нидерланды). Обстоятельства и результаты этого проекта были проанализированы в завершение данного исследования.

**В заключении** подводятся итоги исследования, формулируются основные результаты, делается вывод о значимости понимания подлинности как истины и истока для всей гуманитарной и художественной практики XX – начала XXI в., о необходимости дифференцированного понимания подлинности, формирования навыков различения типологического разнообразия оригинальных и вторичных форм, существующих в современной визуальной культуре, о роли музея как социокультурного института экспертизы подлинности, о необходимости целенаправленного формирования визуальной экологии как на индивидуальном, так и на институциональном уровне для сохранения высокого статуса образа в контексте современной культуры.

Основные положения диссертационного исследования представлены в следующих публикациях автора:

**Монографии:**

1. *Балаш А. Н.* Искусство жить искусством. Арт-дилер в художественной жизни Европы XVI – первой половины XVIII в.. – СПб.: Изд-во СПбГУКИ, 2011. – 104 с.

2. *Балаш А. Н.* Подлинность произведения искусства в культуре XX-XXI в.. – СПб.: Изд-во СПбГУКИ, 2017. – 124 с.

**Публикации в изданиях, входящих в список рецензируемых журналов ВАК РФ:**

3. *Балаш А. Н.* В поисках аутентичности: музейные коллекции и генезис концепции «петербургского текста русской культуры» В. Н. Топорова // Вестник Санкт-Петербургского государственного университета культуры и искусств. – 2016, № 1 (26) март. – С.100-103.

4. *Балаш А. Н.* «Голоса безмолвия» Андре Мальро и проблема подлинности произведения искусства // Вестник Томского государственного университета. Культурология и искусствоведение. – 2017, № 26. – С. 19-32.

5. *Балаш А. Н.* Изображение художественных коллекций: опыт интерпретации // Вестник Санкт-Петербургского государственного университета культуры и искусств. – 2017, № 2 (31) июнь. – С. 100-103.

6. *Балаш А. Н.* Изучение феномена коллекционирования в образовательном процессе вуза // Вестник Санкт-Петербургского государственного университета культуры и искусств. – 2017, № 4 (33) декабрь. – С. 175-178.

7. *Балаш А. Н.* Концепция «лирического музея» М. Н. Эпштейна в контексте отечественной гуманитарной традиции и художественной практики последней четверти XX в. // Вестник Санкт-Петербургского государственного университета культуры и искусств. – 2016, № 3 (28) сентябрь. – С.107-111.

8. *Балаш А. Н.* Концепция подлинности произведения искусства В. Беньямина в эпоху цифровой культуры // Вестник Санкт-Петербургского государственного университета культуры и искусств. – 2017, № 3 (32) сентябрь. – С. 84-87.

9. *Балаш А. Н.* Концептуальные аспекты подлинности художественного произведения в теории искусств Розалинды Краусс // Культура и искусство. – 2018.

№ 1. – С. 1-6. DOI: 10.7256/2454-0625.2018.1.25161. URL: [http://e-notabene.ru/pki/article\\_25161.html](http://e-notabene.ru/pki/article_25161.html)

10. *Балаш А. Н.* Мартин Хайдеггер и спор о подлинности в культуре XX века // Вестник Русской христианской гуманитарной академии. – 2017. Т. 18. Вып. 3. – С. 86-94.

11. *Балаш А. Н.* Материалы доклада В. С. Библера «Культура и музей к 2000 году» в контексте актуальных тенденций развития музеологии // Человек и культура. – 2017. № 5. – С. 22-28. DOI: 10.25136/2409-8744.2017.5.24890. URL: [http://e-notabene.ru/ca/article\\_24890.html](http://e-notabene.ru/ca/article_24890.html)

12. *Балаш А. Н.* «Нематериальные»: подлинность культуры и искусства в постструктуралистском и постмодернистском дискурсе // Вестник Русской христианской гуманитарной академии. – 2017. Т. 18. Вып. 4. – С. 257-266.

13. *Балаш А. Н.* «Образ блуждает на чужбине»: Сикстинская Мадонна в русской культуре XX в. // Вестник Томского государственного университета. Культурология и искусствоведение. – 2015, № 4 (20). – С. 5-13.

14. *Балаш А. Н.* Подлинники и воспроизведения в музее: теоретическое осмысление проблемы аутентичности музейного предмета в музеологическом дискурсе последней четверти XX века // Исторические, философские, политические и юридические науки, культурология и искусствоведение. Вопросы теории и практики. – 2015, № 3 (53), Часть I. – С. 42-45.

15. *Балаш А. Н.* Проблема подлинности произведения искусства в русском дискурсе о «Сикстинской Мадонне» Рафаэля // Научные труды. Институт им. И. Е. Репина. – 2015, октябрь-декабрь. – С. 192-206.

16. *Балаш А. Н.* Реди-мейды Марселя Дюшана и их репродуцирование // Вестник Санкт-Петербургского государственного университета культуры и искусств. – 2017, № 1 (30) март. – С. 99-102.

17. *Балаш А. Н.* Художник и его модель в западноевропейской и русской культуре середины XIX века (по материалам выставки «Прерафаэлиты: викторианский авангард» // Исторические, философские, политические и юридические



науки, культурология и искусствоведение. Вопросы теории и практики. – 2014, № 12 (50), Часть III. – С. 17-21.

18. *Балаш А. Н.* Эдм Франсуа Жерсен и художественная жизнь Парижа в первой половине XVIII века // Научное мнение. Философские и филологические науки, искусствоведение. – 2014, № 11. – С. 62-68.

**Публикации в других научных изданиях:**

19. *Балаш А. Н.* Вещеведение как междисциплинарная проблема музеологического образования // Альманах современной науки и образования. – 2014. № 11 (89). – С. 32-34.

20. *Балаш А. Н.* Вещь в контексте культуры: учебно-методическое пособие / А. Н. Балаш. – СПб.: СПбГУКИ, 2014. – 88 с.

21. *Балаш А. Н.* Вещь в музее: размышления о судьбе «предмета музейного значения» // Вопросы музеологии. – 2013, № 1 (7). – С. 19-24.

22. *Балаш А. Н.* Вещь в музейной инсталляции // Музей в мире культуры. Мир культуры в музее. Труды Санкт-Петербургского государственного института культуры. – 2015, Т. 212. – С. 238-243.

23. *Балаш А. Н.* Коллекционирование предметов искусства в Китае: альтернативная традиция // Вестник Санкт-Петербургского государственного университета культуры и искусств. – 2011, № 1 (6) март. – С. 25-31.

24. *Балаш А. Н.* Музейный предмет и музейный сувенир: аутентичность и ее трансформация в современной музейной практике // Вопросы музеологии. – 2014, 2(10). – С. 22-27.

25. *Балаш А. Н.* История материальной культуры: учебно-методическое пособие. – СПб.: СПбГУКИ, 2014. – 75 с.

26. *Балаш А. Н.* «Кунсткамеры»: коллекционирование в зеркале живописи // Месмахеровские чтения. Сб. науч. трудов СПбГХПА за 2005 г. – СПб.: СПбГХПА, 2006. – С. 108-112.

27. *Балаш А. Н.* Материнство: универсальная тема в новом искусстве // Месмахеровские чтения. Сб. науч. трудов СПбГХПА за 2004 г. – СПб.: СПбГХПА, 2005. – С. 127-136.

28. *Балаш А. Н.* Пенсионеры ЦУТР барона А. Л. Штиглица (по материалам коллекции графических работ учащихся ЦУТР 1880-1910-х гг. из фондов Музея прикладного искусства СПГХПА) // Месмахеровские чтения. Сб. науч. трудов СПбГХПА за 2001 г. – СПб.: СПГХПА, 2002. – С.34-39.

29. *Балаш А. Н.* Станковая живопись в контексте «искусства нулевых» // Искусство в XXI веке. Сб. ст. Труды СПбГУКИ. Т.92. Серия «Sientia artis. Наука искусства». Вып. 4. – СПб.: СПбГУКИ, 2012. – С.15-18.

30. *Балаш А. Н.* Уроки мастерства. Копирование в Императорской академии художеств // Антикварное обозрение. – 2006. № 3. – С. 26-29.

31. *Балаш А. Н.* Утрата чувства подлинности и музейное сообщество: к вопросу о профессиональной ответственности // Вестник Санкт-Петербургского государственного университета культуры и искусств. – 2013, № 3 (16) сентябрь. – С. 108-112.

32. *Балаш А. Н.* Художественные кабинеты Филиппа Хайнхофера // Вопросы музеологии. – 2015, № 1(5). – С. 35-42.

33. *Балаш А. Н.* «Voîte-en-valise» Марселя Дюшана: дадаистские миниатюры и их возможные прототипы // Нащокинский домик: традиции создания комплексов миниатюрных предметов. – СПб.: Всероссийский музей А. С. Пушкина, 2016. – С. 14-15.

#### **Публикации в каталогах выставок и художественных альбомах:**

34. *Балаш А. Н.* Василий Братанюк. Живопись // Василий Братанюк. Живопись: каталог выставки. – СПб.: Любавич, 2001. – С. 2-3.

35. *Балаш А. Н.* Живопись Павла Покидышева // Павел Покидышев. – СПб.: Артиндекс, 2015. – С. 7-8.

36. *Балаш А. Н.* Жизнь, посвященная искусству // Олег Еремеев: каталог выставки. – Шанхай: Художественный музей, 2011. – С. 27-38.

37. *Балаш А. Н.* Мастера живописи. Василий Шевчук, Светлана Шевчук: альбом. – М.: Белый город, 2007. – 64 с.

38. *Балаш А. Н.* Мелодия таинственного сада // Мастера живописи. Павел Покидышев: альбом. – М.: Белый город, 2007. – С. 4-31.

39. *Балаш А. Н.* Наталья Милашевич. Живопись. – СПб.: Любавич, 2015. – С. 68-69.
40. *Балаш А. Н.* О случайных встречах в необычном месте // Дмитрий Рыжиков. Живопись. – СПб.:Б.м., 2015. – С. 8-9.
41. *Балаш А. Н.* Театр одного художника: миф и судьба в творчестве Ольги Симоновой // Мир культуры: научно-образовательный методический журнал. – 2004, № 2. – С. 46, 48-50.
42. *Балаш А. Н.* Тени забытых вещей: живопись В. Духовлинова и Д. Ичитовкина // Тени забытых вещей: каталог выставки. World Art Delft. – СПб.: Любавич, 2013. – С.3, 35.