

А. Н. Балаш

Концепция «лирического музея» М. Н. Эпштейна в контексте отечественной гуманитарной традиции и художественной практики последней четверти XX в.

В статье представлен историко-культурный анализ концепции «лирического музея» М. Н. Эпштейна (1984), который рассматривается в связи с дискуссией о статусе вещи в контексте культуры, состоявшейся в отечественной гуманитарной науке и отразившейся в художественной практике московского концептуализма. Осмысливается соотношение «лирического музея» с музеем и музеологией.

Ключевые слова: лирический музей, музей, вещь, инсталляция, этикетка, этикетаж, экспликация, текст

Alexandra N. Balash

Mikhail Epstein's concept of «lyrical museum» in context of Russian cultural tradition and artistic practice of last quarter of 20th century

The article presents the historical and cultural analysis of M. Epstein's concept «lyrical museum» (1984), which is considered in connection with the debate about the status of things in the context of culture, held in the Russian humanities and reflected in the artistic practices of Moscow conceptualism. It also conceptualized the relation «lyrical museum» with museum and museology.

Keywords: lyrical museum, museum, thing, installation, label, legend, text

Вещь, понятая как носитель культуры и традиции, духовного опыта человека, оказалась в фокусе внимания отечественной гуманитарной мысли последней четверти XX в. В 1976 г. в наиболее прогрессивном художественном журнале эпохи «Декоративное искусство СССР» появилась статья «Семантика первой вещи», подготовленная по материалам архива О. М. Фрейденберг¹. Публикация текстов выдающегося, в то время незаслуженно забытого ученого, осуществленная Н. В. Брагинской², представляла попытку осмысления архетипических основ культуры и вещи как феномена культуры, призыв к размышлению и диалогу в рамках проблемы, привлекавшей все большее внимание не только ученых, но и художников разнообразных творческих практик.

Состоявшаяся в 1984 г. в Государственном музее изобразительных искусств им. А. С. Пушкина выставка «Натюрморт в европейской живописи» определила тематику проходивших в тот год XVII Випперовских чтений, посвященных феномену вещи в искусстве³. На конференции с докладами выступили выдающиеся ученые эпохи – Ю. М. Лотман⁴, Г. С. Кнабе⁵, В. С. Библер. Последний так и не оформил свой доклад в завершенную статью; однако в виде тезисов и подготовительных материалов он все же был опубликован позднее в архивных материалах ученого⁶. Судя по этим публикациям, выступление В. С. Библиера было необычайно актуальным в своем стремлении осмыслить «интеллектуализм поэтики вещи в искусстве XX в.»⁷.

Не только для понимания темы, но и для характеристики эпохи показательны имена, прозвучавшие в этом докладе: М. Бахтин, Г. Лорка, Б. Брехт, П. Вальери, Р.-М. Рильке, О. Мандельштам, Б. Пастернак. И все же наиболее значимой идеей доклада было сопоставление вещи и весты, понимание взаимоотношений человека и вещи как личностного диалога (весь кому-то, диалог с кем-то), которое не только отвечало традициям национальной культуры, но и стремлениям эпохи к индивидуализации творческой личности.

В целом в публикациях и выступлениях конца 1970–1990-х гг. был определен и развит комплекс важнейших идей, обозначивших вектор дальнейших исследований проблемы вещи в культуре. Демонстрация и «называние» вещей своими корнями уходят в древнейшие сакральные традиции⁸. Нет ни одной вещи, которая не имела бы своего места в культуре. Каждая вещь, утратившая свой смысл, – брешь, прореха на теле культуры, требующая своего восполнения⁹.

На конференции 1984 г. особое внимание вызвало выступление московского филолога М. Н. Эпштейна «Вещь и слово: к проекту «лирического музея» или «мемориала вещей»¹⁰. Этот же материал позднее вошел в монографию «Парадоксы новизны: о литературном развитии XIX–XX вв.»¹¹, в которой идея «лирического музея» получила новые смысловые оттенки, обретая широкий историко-культурный контекст. Отличительным свойством этого текста стала

также его непосредственная связь с актуальной художественной практикой, и прежде всего, с движением московского концептуализма.

Следует отметить, что проект «лирического музея» ни в коей мере не претендовал на институциональность, не относился к сфере научных музейных концепций, но предполагал определенное размышление о феномене вещи, которое может существовать и как самодостаточный текст, и как особое символическое пространство.

Единственным ценностным критерием в пространстве «лирического музея» является «степень пережитости и осмысленности»¹² конкретной вещи, определяемая тем, насколько освоена она в духовном опыте своего владельца. Здесь значимой может оказаться «каждая вещь, даже самая ничтожная»¹³, не попадающая в фокус ни одной гуманитарной дисциплины, в том числе и традиционного музея.

Вещь «лирического музея» своей историей, своей «пережитостью и осмысленностью» диаметрально противоположная реди-мейду дадаизма и поп-арта, унаследованному актуальными художественными практиками. Там это серийный, спонтанно выхваченный из контекста повседневности предмет, в идеале семантически нейтральный, который наделяется особым смыслом только благодаря креативной воле художника.

В тексте Эпштейна возникают имена, примечательные и характерные для определения интеллектуального портрета эпохи: это художник-прерафаэлит У. Моррис, один из крупнейших деятелей движения «искусств и ремесел», идеалы которого были связаны с нравственной полнотой и подлинностью предметного мира, окружающего человека. Это и М. Хайдеггер, сочинения которого в то время в СССР были переведены и распространялись лишь в самиздате, но вдохновляли многих. В том числе и текст о «лирическом музее», утверждающий ценность собственного уникального бытия в переходящей малости каждой «ничтожной», но пережитой человеком вещи, позволяющей «соединить личностную значимость и бытийное наличие»¹⁴. Эмоциональный контекст времени передает многократное обращение к творческому наследию Р.-М. Рильке и В. Ван Гога.

В тексте Эпштейна эскизно обозначены важнейшие вызовы времени. Это и понимание вещи как продолжения человеческой телесности: «вещность имеет в человеке свое «чело» и сама выступает как его продленное тело»¹⁵, которое намечает пути для более полного представления о самоидентификации человека как субъекта культуры. Это и размышление об от-

чуждении новой, постоянно увеличивающейся предметной среды, в которой обезличенные вещи проскальзывают мимо человека, не обретая своей уникальной судьбы и идентичности. Здесь осмысляется феномен новой мемориальности, в котором не вещи переживают человека, передаваясь от поколения к поколению, но сам человек хранит память о недолговечных предметах. При этом осмысленным считается рассказ только о конкретных, единичных предметах в их уникальном существовании (в чем также можно видеть влияние философской мысли М. Хайдеггера): «осмысливать единичную вещь очень трудно – именно единичность и ускользает от определения в мыслях и словах, которые рассчитаны скорее на постижение общего <...> приближаясь вплотную к единичному, задавая ему <...> вопрос: «зачем ты живешь?» – воочию чувствуешь, как этот вопрос упирается в тайну целого мироздания»¹⁶. Результатом осуществления проекта «лирического музея» предполагается не столько утопичное «новое окружение близости со своим предметным окружением», сколько «новая уверенность в себе, своеобразная метафизическая бодрость»¹⁷, осмысленность собственного существования.

Набросок технологических идей, связанных с возможным осуществлением проекта «лирического музея», напротив, возвращает Эпштейна к художественной практике, к идеям художников-концептуалистов. Недаром соавтором этой части проекта указан художник Ф. Инфанте¹⁸. Здесь позволим себе значительную цитату: «Представим, как мог бы выглядеть лирический музей. Его пространство делится на ряд полужамкнутых ячеек, разгороженных непрозрачными или полупрозрачными стенками, – своего рода комнат многокомнатного дома, В каждой такой „комнате“ размещает свою экспозицию и развешивает листы с комментариями дин участник – это его „личное“ пространство. Вещи выставляются подлинные, взятые „из жизни“, и каждая из них сопровождается лирическим описанием-размышлением. Все эти маленькие отсеки <...> рассчитаны на то, чтобы в данный момент в каждом из них мог пребывать лишь один посетитель. Специфика лирического пространства не позволяет экспозиции широко распахнуться, привлечь одновременное внимание всех посетителей – напротив, требует сосредоточения, углубляет индивидуальный контакт зрителя с экспонатами, замыкая на них взор»¹⁹. Аналогом такой коммуникативной системы названо повседневное общение: «внутренний мир каждой личности открыт – но только с той точки, откуда закрыты все остальные <...> никто не встречается со всеми, но каждый с каждым»²⁰.

Для дальнейшего уточнения определения «лирического музея» будет полезна позднейшая статья М. Н. Эпштейна «О душевности»²¹. Принимая душевность как деятельную работу души, он предлагает различать ее внешние проявления (способность к сопереживанию – «симпатию») и внутренние, которые определены как «лиризм», или «способность сливаться с окружающей природой или искусством, выходить за границы своего „я“, за пределы места и времени, уноситься к чему-то или кому-то дальнему»²². Преодоление личностных границ, открытость миру трактуются здесь как особое свойство души, что в полной мере соответствует традициям отечественной духовной культуры, обозначенным в «Пушкинской речи» Ф. М. Достоевского. Такое понимание расширяет горизонты «лирического музея» и укореняет его в культурной традиции.

Еще одной попыткой сознательного поиска истоков стала статья о русском религиозном мыслителе Н. Ф. Федорове «Фигура повтора: Николай Федоров и его литературные прототипы», опубликованная М. Н. Эпштейном в «Вопросах литературы» в 2000 г.²³ Первое косвенное упоминание о Федорове можно найти уже в тексте о «лирическом музее»: «Мемориал вещей – это и есть один из возможных опытов космодицеи, оправдания мира в его мельчайших составляющих»²⁴. Теперь же личность и деятельность Н. Ф. Федорова становятся своеобразной точкой схода, в которой объединяются проблемы музея и нравственные поиски отечественной культуры, открываются новые возможности для диалога с современным художественным процессом. Вряд ли уместно дискутировать о том, правомочна ли идея автора рассматривать духовный и культурный опыт Н. Ф. Федорова как метаморфозу персонажей русской классической литературы, как историческое воплощение «важного для русской культуры типа убогого праведника, переписчика-спасителя – типа, который перерастает собственно литературные рамки и обретает черты исторической личности»²⁵. Вслед за В. Соловьевым, Н. Бердяевым и Г. Флоровским, с сомнением относясь к идее «воскрешающего музея», Эпштейн обращается к другой, менее натуралистичной составляющей концепции «Общего дела» Н. Ф. Федорова, оказавшейся необычайно актуальной для московских художников-концептуалистов. Этим объединяющим началом становится на первый взгляд совсем незначительный предмет – каталожная карточка как средство фиксации базовых сведений о предмете, вещи, книге, о явлении культуры, обладающем безусловной (для Федорова) или же релятивной (для художественной практики конца XX в.) ценностью.

Для русского философа такая карточка становится средством сохранения и возрождения культуры: «Карточка, заключая в себе сжатое изложение целого сочинения, находится в таком же отношении к книге, в каком зерно к растению... Карточки можно сравнить также с теми металлическими досками, которые полагаются в основание зданий; если бы только к надписям о времени основания и имени строителя присоединялись бы план и фасад здания, тогда по этим доскам, как и по карточкам, потомство могло бы восстанавливать разрушенное»²⁶. Карточки «лирического музея» в этом контексте ближе литературной практике Л. Рубинштейна: его «стихи на карточках» предопределили появление мобильных текстов и специфического «этикетажа» московского концептуализма. Каждая карточка в этом контексте – речевой жест, стопка карточек – визуальный или манипулятивный объект, образующий систему концептуальных связей. Такая структура противится ее переводу в традиционное «плоское» существование на листе бумаги и может восприниматься как оригинал, в отличие от бумажного воплощения, которое воспринимается скорее как копия оригинального произведения²⁷.

Классический и последовательный пример использования карточек в создании смысловых структур представляет известная инсталляция И. Кабакова «Вережки» (1984). Так описывает ее сам художник: «Между стенами зала на высоте человеческих глаз, т. е. около 168 см, горизонтально и параллельно друг другу туго натянуты 16 веревок, так что они образуют вмести единую горизонтальную поверхность. Расстояние между натянутыми веревками 40 см. К каждой веревке с интервалом в 12–15 см подвешены на тонком шнурке всевозможные «мусорные» фрагменты: пробка, крышка от консервной банки, пустой спичечный коробок и т. п., а к каждому из них, в свою очередь, внизу прикреплены белые этикетки с текстами с обеих сторон. Весь висающий мусор образует и внешне выглядит, как своеобразное море, в которое зритель может погрузиться, если даст себе труд пройти между этими рядами, беря в руки этикетки и читая написанные на них тексты. Но тогда он окажется в другом море, на этот раз словесном. Все тексты состоят из фраз, и даже не фраз, а их обрывков. Это бытовой, повседневный шум, куски неиндивидуализированной речи, которая может принадлежать «всем и каждому»²⁸. Этот текст необычайно близок описанию пространственной концепции «лирического музея». Также близка ему идея другой известной инсталляции Кабакова «Ящик с мусором» (1981–1985, собрание ГТГ). Здесь выброшенные никому не нужные предметы

в текстах на сопровождающих карточках отчаянно отстаивают свое право на одиночество, раздраженно обращаясь к потревожившему их зрителю²⁹. Однако сопоставление инсталляций Кабакова и «лирического музея» Эпштейна в глазах современников могло убеждать и в большей локальности последнего: «В других работах И. Кабакова и близких к нему художников и литераторов мы видим также возрождение сентиментально-демократического отношения к ничтожным фактам жизни. Таков „музей вещей“, предложенный М. Эпштейном: трогательные сочинения, посвященные обгоревшим спичкам, окуркам и оберткам от конфет. Помимо повторения мотива внимания к маленькому предмету как символу маленького человека, здесь и новая формально-онтологическая линия: некое увеличительное стекло, рассматривающее в новом масштабе окружающую среду»³⁰.

Уже в работе «Вещь и слово. О лирическом музее» в качестве проектной идеи для определения гуманитарной дисциплины, изучающей единичные вещи, предлагалось использовать понятие «реалогия». В 2002 г. оно также вошло в «Проективный философский словарь»³¹, составленный с целью расширения проблемного поля современных культурологических исследований, в поиске границ новой гуманитарной парадигмы³². За прошедшее время истолкование этого понятия не претерпело существенных изменений³³, оставаясь в области проектного концепта. Однако оно обрело новые смысловые коннотации в связи с другими соотносимыми с ним терминами и понятиями. Лишь более четким стало представление о способности вещей «придавать пространству свойство текста»³⁴, о возможностях взаимной перекодировки и взаимопереводимости вещи и слова, реализуемых в проекте «лирического музея».

Оглядываясь на представленную концепцию с точки зрения развития художественного процесса первого десятилетия XXI в., следовало бы назвать ее одним из первых опытов тотальной инсталляции. Уникальность подобной экспериментальной художественной формы обусловлена прежде всего тем, что составляющие ее предметы образуют порядок «предельно малых элементарных»³⁵ величин культуры. Отрицая свою метафизичность собственной обыденностью и незначительностью, очевидной несоизмеримостью со всеобъемлющими началами бытия, «лирический музей» воспринимается как подлинный «метафизический жест, снимающий свою метафизичность именно тем, что предлагает ее в качестве жеста»³⁶.

При этом очевидна амбивалентность конструирующего лирический музей «снимающего

метафизического жеста» и креативного «назначающего жеста»³⁷ инсталляции, о котором говорил Д. А. Пригов. Такое трассирование смысла позволяет соотносить большие и малые величины, вступать в игру культурными кодами и «объектами, которым придаются значения»³⁸ – семиофорами: где стул – «метафизика опоры», стол – «метафизика поверхности», бумага – «метафизика белизны»³⁹.

Последовательная аналогия с инсталляцией позволяет утверждать возможность более открытых и вариативных истолкований «лирического музея», построенных по принципу незавершенной перформативной формы. Понятие «перформативности» как «динамического компонента культуры»⁴⁰ сегодня выступает в качестве легитимной модели объяснения разнообразных культурных форм. В применении к «лирическому музею» концепция перформативности акцентирует не только творческий потенциал создателя инсталляции-коллекции-экспозиции, но и необычайную роль зрителя, предоставленную ему возможность деятельного индивидуального восприятия и интерпретации.

Безусловно, концепцию «лирического музея» невозможно и ненужно непосредственно переносить в музейную практику или же пытаться объяснять с ее помощью феноменологию музейного предмета. Однако идею «лирического музея» можно рассматривать как плодотворную проектную лабораторию, основывающуюся на синтезе научных и художественных практик, наблюдения которой могут и должны вдохновлять музеологию.

Примечания

¹ Фрейденберг О. М. Семантика первой вещи // Декорат. искусство СССР. 1976. № 12. С. 16–22.

² Брагинская Н. В. Мировая безвестность: Ольга Фрейденберг об античном романе. М.: Высш. шк. экономики, 2009. С. 3–4.

³ Вещь в искусстве: материалы науч. конф. Випперовские чтения–17, 1984 г. / под ред. И. Е. Даниловой. М.: ГМИИ им. А. С. Пушкина, 1986. 336 с.

⁴ Лотман Ю. М. Натюрморт в перспективе семиотики // Вещь в искусстве. С. 6–14.

⁵ Кнабе Г. С. Образ бытовой вещи как источник исторического познания // Там же. С. 259–301.

⁶ Библер В. С. Вещь и весть // Вопр. философии. 2001. № 6. С. 105–135. Публикация всего корпуса подготовительных материалов: Библер В. С. Вещь и весть: материалы к докладу. 1984. 23 мая. URL: <http://bibler.ru> (дата обращения: 31.03.2016).

⁷ Там же.

⁸ Брагинская Н. В. «Я – кубок Нестора» // Декорат. искусство СССР. 1979. № 4. С. 17–22; Ее же. Демонстрация изо-

бражения – архаический тип театрального представления: к постановке проблемы // Изобразительное искусство и театр: тема, образ, метод. СПб.: Гос. Эрмитаж, 2006. С. 3–10.

⁹ Топоров В. Н. Апология Плюшкина: вещь в антропоцентрической перспективе // Топоров В. Н. Миф. Ритуал. Символ. Образ: исслед. в области мифопоэтического. М.: Прогресс, 1995. С. 7–111.

¹⁰ Эпштейн М. Н. Вещь и слово: к проекту «лирического музея» или «мемориала вещей» // Вещь в искусстве. С. 6–14.

¹¹ Эпштейн М. Н. Вещь и слово: о лирическом музее // Эпштейн М. Н. Парадоксы новизны: о литературном развитии XIX–XX вв. М.: Совет. писатель, 1988. С. 304–333.

¹² Там же. С. 305.

¹³ Там же.

¹⁴ Там же. С. 312.

¹⁵ Там же. С. 306.

¹⁶ Там же. С. 320.

¹⁷ Там же.

¹⁸ Там же. С. 322.

¹⁹ Там же.

²⁰ Там же.

²¹ Эпштейн М. О душевности // Звезда. 2006. № 8. С. 208–216.

²² Там же. С. 209.

²³ Эпштейн М. Н. Фигура повтора: философ Николай Федоров и его литературные прототипы // Вопр. литературы. 2000. № 6, нояб.-дек. С. 114–124.

²⁴ Эпштейн М. Н. Вещь и слово: о лирическом музее. С. 319.

²⁵ Эпштейн М. Н. Фигура повтора. С. 115.

²⁶ Федоров Н. Ф. Что значит карточка, приложенная к книге? // Собр. соч.: в 4 т. М.: Традиция, 1997. Т. 3. С. 228.

²⁷ Рубенштейн Л. От автора. URL: <http://rubinstein.vavilon.ru> (дата обращения 12. 07. 2016).

²⁸ Кабаков И. В инсталляциях // Кабаков И. Тексты. М.: Г. Титов, 2010. С. 87–89.

²⁹ Там же. С. 99–103.

³⁰ Раппопорт А. Г. «Веревки» Ильи Кабакова: опыт интерпретации концептуалистского ассамбляжа // Совет. искусствознание. 1990. № 26. С. 32–51. URL: <http://papardes.blogspot.ru> (дата обращения: 02. 06. 2016).

³¹ Проектный философский словарь: новые термины и понятия / под ред. Г. Л. Тульчинского, М. Н. Эпштейна. СПб.: Алетейя, 2002. 512 с.

³² Тульчинский Г. Л. Духовные итоги XX столетия и новый парадигмальный сдвиг: послесловие // Проектный философский словарь. С. 487.

³³ Эпштейн М. Н. Реалогия // Проектный философский словарь. URL: <http://emory.edu> (дата обращения: 02. 06. 2016).

³⁴ Там же.

³⁵ Эпштейн М. Н. Квантовая метафизика, микрометафизика // Там же.

³⁶ Там же.

³⁷ Пригов Д. А. Из жизни инсталляций. URL: <http://gif.ru> (дата обращения: 02. 06. 2016).

³⁸ Таньчук Р. Предметы и культура: семиофор // Таньчук Р. Искусство коллекционирования: коллекционирование как форма культурной активности. Харьков: Гуманит. центр, 2016. С. 57.

³⁹ Квантовая метафизика, микрометафизика. URL: <http://emory.edu> (дата обращения: 02. 06. 2016).

⁴⁰ Лидов А. М. Пространственные иконы как перформативный феномен // Пространственные иконы: текстуальное и перформативное. М.: Индрик, 2009. С. 11.