

УДК 069 (100) "19"

DOI: 10.17223/22220836/25/19

И.А. Куклинова

## КОНЦЕПЦИЯ *ВООБРАЖАЕМОГО МУЗЕЯ* В ТРУДАХ РОЗАЛИНДЫ КРАУСС

*Концепция воображаемого музея (музея без стен в англоязычном варианте), изложенная Андре Мальро в середине XX в., в эпоху постмодернизма находит новых интерпретаторов, среди которых американский арт-критик Р. Краусс. В своих статьях, вслед за Мальро, она обращается к трактовке классического публичного художественного музея XIX в., а также поднимает вопрос эволюции музейной архитектуры от традиционной анфилады залов, представляющей произведения по эпохам и школам, к универсальному легко изменяющемуся пространству, открывающему простор игре смыслов и аналогий.*

Ключевые слова: *воображаемый музей (музей без стен), модернизм, постмодернизм, музейная архитектура.*

Концепция *воображаемого музея* (или *музея без стен* в переводе на английский язык), изложенная французским писателем, общественным и политическим деятелем Андре Мальро в целом ряде работ в 1950–1960-е гг., прочно вошла в антологию наиболее значимых текстов XX в., осмысляющих историю искусства и генезис музея как особой культурной институции. К взглядам Мальро, что очень важно, обращаются не только франкоязычные мыслители и ученые, но и исследователи в других странах и регионах мира. В данной статье обратимся к трактовке идей Мальро в трудах представительницы американского постмодернизма, арт-критика Розалинды Краусс. Двумя основными работами, интересными с точки зрения рассматриваемой нами проблемы, являются статьи 1980-х гг.: опубликованная впервые в Журнале Колледжа искусств (College Art Journal) в 1982 г. под названием «Дискурсивные пространства фотографии. Пейзаж / вид» и увидевшая свет в Тетрадах Национального музея современного искусства (Cahiers du Musée national d'art moderne) в 1986 г. «Музей без стен эпохи постмодернизма». Вторая из названных статей до сих пор не переводилась на русский язык.

Замысел концепции *воображаемого музея* родился у Мальро в 1930-е гг. Впервые она была сформулирована в трехтомном издании «Психология искусства» (первое издание – в 1947 г.) [1. С. 139]. Затем идеи развивались в «Голосах безмолвия», вышедших в 1951 г. и «Воображаемом музее», напечатанном в 1965 г. и являющемся первой частью переизданной трилогии «Психология искусства». Как свидетельствуют исследователи, эти работы «содержат множество модификаций на уровне текста и иллюстративного материала», поэтому каждая из них представляет интерес [2. С. 747]. В них Андре Мальро утверждал, что жизнь произведения искусства в последние столетия сопровождается серией метаморфоз. Их началом он считал эпоху Возрождения, когда трансформируется отношение к произведениям искусства: «Ренессанс уничтожил сакральность богов, которых он воскресил, чтобы

превратить их в произведения искусства – то, чем мы занимаемся» [3. Р. 207]. Далее, под влиянием идей Просвещения, изменяется контекст их бытования: они извлекаются из среды, для которой были созданы (дворец монарха или сакральное пространство) и переносятся в музей: «Музей обособляет произведение от «профанного» мира и сближает его с другими, противоположными ему по духу или соперничающими с ним. Музей – это соседство метаморфоз» [4. С. 8]. Следующий этап метаморфоз связан с моментом, когда шедевр превращается в иллюстрацию в альбоме по искусству, расставаясь и со своим вновь обретенным музейным окружением.

Мальро размышляет об изменении отношения к шедевр у на протяжении столетий и соответственно о трансформации представлений о том, что достойно именоваться таковым. Первоначально, отмечает французский писатель, «в XVI–XIX вв. шедевр существовал в себе» (С. 12), произведение искусства, «свободное от истории и корней, ...характеризовалось своим успехом и только» (С. 13). Притом «итальянская живопись, греческая скульптура были не просто живописью и скульптурой, но и вершинами цивилизации, которая пока еще подчиняла воображение порядку» (С. 13–14). Характеризуя одну из крупнейших монархических коллекций начала XVIII в. – живописное собрание французского монарха, Мальро пишет: «Людовик XIV в 1710 г. владел 1 299 французскими и итальянскими картинами и 171 картиной “прочих школ”. За исключением Рембрандта, который волновал Дидро... и, конечно, тесно связанного с Италией Рубенса, XVIII в. не видел значительных живописцев за пределами Италии» (С. 13). Ничего не изменилось, по мнению Мальро, и в тот момент, когда во второй половине XVIII в. в Европе появились публичные музеи, и, следуя просветительской идеологии, произведения впервые разместились по эпохам, школам и мастерам: «Когда в Лувре революционной, а затем и наполеоновской эпох школы наконец скрестили шпаги своих шедевров, власть традиционной эстетики сохранялась. Все неитальянское инстинктивно оценивалось с точки зрения Италии» (С. 14). И только изобретение фотографии, полагает Мальро, кардинальным образом изменяет отношение к искусству и постепенно вводит в круг внимания любителей и профессионалов все большее количество произведений разных эпох и цивилизаций. Вот его мнение об «уравнивании в правах» шедевров разных европейских школ живописи: «Репродукция вносит в него (диалог) изменения, внушая, а затем и предписывая новую иерархию. Вопрос о том, восхищаться ли нам Рубенсом за то, что в своих наименее фламандских картинах он приближается к Тициану, теряет смысл перед альбомом, в котором включены все его произведения» (С. 15).

Р. Краусс апеллирует к идеям А. Мальро в тексте, опубликованном, как было отмечено выше, в 1982 г. под названием «Дискурсивные пространства фотографии. Пейзаж / вид» [5]. Она вступает в полемику с теми многочисленными исследователями, которые традиционно рассматривают фотографию середины XIX в. с эстетической точки зрения. Свою позицию она обосновывает следующим образом: напоминает оппонентам, что «эстетический дискурс XIX в. чем дальше, тем больше сосредоточивался вокруг того, что можно назвать экспозиционным пространством. Будь то музей, официальный Салон, всемирная или частная выставка, это пространство в значительной

мере создавалось стенами – все чаще предназначавшимися для демонстрации искусства» (С. 52). Что касается опытов в области фотографии, то, настаивает Краусс, чаще всего снимки того времени именовались *видами*, не создавались для эстетического дискурса и не предназначались для какого-либо экспозиционного пространства. Адресатом первых фотографов, полагает Р. Краусс, «был дискурс научно-топографический (С. 54), «единственным средством широкого распространения фотографий служили тогда стереоскопические виды» (С. 56). Изучая практику создания *видов*, исследователь обращает внимание на то, что местом их хранения были шкафы с ящиками – картотеки. «Картотека – это нечто совершенно иное, нежели стена или мольберт» (С. 64). «Тщательно продуманные шкафы для стереоскопических видов, входившие в обстановку буржуазных домов и публичных библиотек XIX века, представляли собой замысловатую репрезентацию географического пространства» (Там же). Краусс утверждает, что невозможно сравнивать представление совокупности *видов* и презентацию произведений искусства в экспозиционном пространстве. Это последнее обусловлено для исследовательницы эстетическим дискурсом и представляет Искусство в его Истории. «История искусства последних двух веков является... продуктом как нельзя более тщательно структурированного экспозиционного пространства XIX столетия, иначе говоря – музея» (С. 65). Обращаясь к идеям Мальро, Краусс напоминает, что он «объяснил нам, как музей на множественном уровне, через преподносимую им последовательность стилей и их репрезентаций, организует доминирующую репрезентацию Искусства» (С. 65–66), т.е. классический художественный музей XIX в., предлагающий посетителю хронологический принцип знакомства с произведениями, однозначно заданный музейными анфиладами, является наглядной иллюстрацией к истории искусства. Характеризуя второй вид метаморфоз, рожденный изобретением фотографии, она пишет: «Когда утвердился в нынешнем виде альбом по искусству, музеи тоже модернизировались и стали «воображаемыми музеями», «музеями без стен» благодаря тому, что фоторепродукция размножила содержимое галерей в виде объединенного и общедоступного ансамбля. Однако всё это лишь укрепляет музейную систему...» (Там же).

Концепция А. Мальро столь многогранна, что зачастую инициирует обсуждение вопросов, казалось бы, противоречащих самой ее сути. В начале своей статьи «Музей без стен эпохи постмодернизма» [6] Р. Краусс отмечает, что рождение новых контекстов в осмыслении идей французского писателя стало возможным благодаря не совсем корректному переводу названия его книги на английский язык, связанному с тяготением англосаксонского мышления к конкретике. *Воображаемый музей* знаком английскому читателю под именем *Музея без стен*. Американская исследовательница обращает внимание на существенное отличие возможного толкования концепта Мальро в связи с особенностями перевода: «На французском главная идея Мальро касается чисто концептуального пространства человеческих способностей: воображение, знание, суждение; будучи переведена на английский, она, напротив, означает место, ставшее физическим, пространство, которое можно обозревать, даже если музей без стен – своего рода парадокс – трудно пересечь» [Ibid. P. 152].

Такой подход к интерпретации работы Мальро позволяет развернуть перед читателем историю музеографии (какой она понимается во французском языке – обустройство музейной экспозиции и музейная архитектура). Краусс акцентирует внимание читателя на том, что в богато иллюстрированной книге Мальро наряду с репродукциями шедевров искусства разных регионов мира нашлось место изображениям только двух галерей искусств, притом одной уже не существующей. Первая представлена на полотне Д. Тенирса Младшего. Это собрание известного любителя искусств эрцгерцога Леопольда Вильгельма в Брюсселе. Размещение произведений, следуя традиции того времени, демонстрировало богатство коллекции и тонкость вкуса владельца, занимая всё видимое пространство, – доминирующей в XVII в. была так называемая шпалерная развеска. Второе изображение в книге Мальро, к которому апеллирует Краусс, – это фотография одного из залов Национальной галереи в Вашингтоне с тремя полотнами Эль Греко, висящими на расстоянии друг от друга. Как особенности развески (полотна отстоят друг от друга, что позволяет рассматривать каждое из них, не отвлекаясь боковым зрением на соседние произведения), так и почетное место, уделенное такому мастеру, как Эль Греко, утверждает Р. Краусс, свидетельствуют о «реорганизации ценностей, которую начал совершать сам музей» [Ibid. P. 153] уже в XX в.

Собственно, как уже отмечалось выше, вопрос расширения представления о том, какие произведения достойны быть показаны в художественном музее, – один из важнейших для концепции самого Мальро. В своих текстах он отмечал, что Лувр рубежа XVIII–XIX вв. ограничивался горизонтами античности и европейского искусства начиная с эпохи Возрождения: «Что напоминает музей того времени? Античность, больше римская, чем греческая; итальянская живопись начиная с Рафаэля, Великие Фламандцы, Великие Голландцы, Великие Испанцы начиная с Риберы; Французы с XVII в.; Англичане с XVIII в.; Дюрер и Гольбейн, несколько в тени, и, ещё более в тени, несколько примитивов» [3. P. 47]. В XIX в. в музей как институцию постепенно начинают входить памятники древних цивилизаций: «Романтический Лувр казался более радушным, но, как и предшествующие ему коллекции, принимал только своих собственных предшественников; и самые великие художники говорили о египетской наивности... Он принял Египет и Халдейское царство только в качестве зависимых от Библии и античности» [Ibid. P. 161]. При этом процесс этот зачастую был непростым, что подтверждают, например, свидетельства Ж.-Фр. Шампольона. Будучи известным ученым, расшифровавшим иероглифы, в 1826 г. он был назначен хранителем египетских коллекций Лувра. По его настоянию были сделаны первые крупные приобретения египетских памятников для музея, однако когда он начал работать над первой экспозицией, ему мешало внутреннее сопротивление хранителей, которые полагали невозможным представлять египетские монументы рядом с признанными шедеврами [7. P. 383].

И лишь в XX в. художественный музей становится поистине универсальным. Как характеризует этот процесс сама Р. Краусс, «...все формы искусства – от самых совершенных до самых обобщенных, от востока до запада, от княжеского двора до народных традиций – начинают находить место в музее» [6. P. 153]. При этом А. Мальро в «Воображаемом музее» ещё в середине

1960-х гг. обращал внимание на тот факт, что «...такое количество музеев все ещё являются дворцами, и почему Лувр не может принять африканское искусство» [3. Р. 219] (которое «вошло» в Лувр, наряду с памятниками других неевропейских цивилизаций, только на рубеже XX и XXI вв.). Раздвижение географических и хронологических рамок искусства, которое может быть представлено в художественном музее, до произведений всех времен и народов, утверждает Краусс, делает институцию обширным полем сравнений, которые не предполагают уже доминирующего значения одних памятников и подчиненного положения других. Этот процесс, небезосновательно утверждает американская исследовательница, берет своё начало в эпоху модернизма, чтобы достичь апогея (и это найдет отражение в архитектурных решениях музеев) в эпоху постмодерна. Для Р. Краусс показательным с точки зрения эволюции музея в эпоху модернизма являются трансформации музейных зданий и их интерьеров.

В статье она обращается к наследию таких архитекторов, как Мис ван дер Роэ и Ле Корбюзье. На смену анфиладе, которая является пространственным выражением истории искусства, представляемой зрителю классическим музеем, приходит иное, открытое пространство, которое «придает собранию смысл единого целого», объединяет «различные и разнообразные произведения в одно содержание» [6. Р. 154]. В статье Краусс рассматриваются здания музея изящных искусств в Хьюстоне и Новой национальной галереи в Берлине, автором которых был Мис ван дер Роэ. Такие универсальные пространства позволяют трансформировать внутренние обширные объемы в залы любых размеров в зависимости от характера представляемого в определенный момент времени материала. Бесспорно, что данная тенденция привела мир музейной архитектуры к появлению в Париже Центра Ж. Помпиду, построенного по проекту Р. Пьяно и Р. Роджерса. Архитектурный конкурс, объявленный за несколько лет до этого, как раз предписывал его участникам иметь в виду эту необходимость – постоянного изменения внутреннего пространства будущего центра.

Также исследовательница обращается к идее спирального пандуса, который, как она считает, Ле Корбюзье рассматривал «как материальное выражение интенции, желания, испытываемого посетителем – освоить пространство вокруг себя посредством когнитивного усилия, которое предшествует движению» [Ibid.. Р. 156]. Спираль как идеальная природная форма привлекала внимание Ле Корбюзье ещё с рубежа 1920–1930-х гг., когда им впервые начинает разрабатываться идея музея неограниченного расширения, прирастающего новыми залами как раз по такой спирали. Очевидно, пишет Краусс, что в музейной архитектуре эти идеи нашли воплощение и в здании музея Соломона Гуггенхайма, построенного в Нью-Йорке по проекту Фрэнка Ллойда Райта.

Наконец, в эпоху постмодернизма на смену универсальному пространству, скрывающемуся за стеклянным фасадом, приходят иные архитектурные решения. В статье Краусс упоминаются два музейных здания – это музей Абтайберг в Мёнхенгладбахе архитектора Ханса Холляйна и музей прикладного искусства во Франкфурте по проекту Ричарда Мейера. Притом внешне они имеют мало сходства, однако, как считает Р. Краусс, тут важна единая «гла-

венствующая идея обоих музеев – открытие перспективного поля в нескольких планах: неожиданное отверстие в стене, на повороте галереи, которое позволяет заметить удаленный предмет и таким образом ввести в данную коллекцию ссылку на расположение другого экспоната» [Jbid.. P. 157–158]. Такова, как считает Краусс, эволюция музейного пространства: от анфилады, строго предписывающей движение по экспозиции и задающей точное представление об основных этапах истории искусства, к музею модернизма, постепенно объединяющему все стили в искусстве в единое целое, и, наконец, к спонтанной игре смыслов и аналогий, невозможности «придерживаться какой-то хронологической или стилистической последовательности» [8. С. 213] в эпоху снятия всякой иерархии ценностей в конце XX в. «Как в Воображаемом музее А. Мальро, посетитель музеев “новой генерации” волен сам выбирать маршрут своего движения по экспозиционному пространству, создавать собственный, индивидуальный образ художественного целого» [9]. Вот как Краусс описывает новый опыт, получаемый публикой в современном музее: «Ажурные перегородки, открытые балконы, внутренние окна – перемещение в равной степени визуальное, как и физическое; взгляд постоянно находит другой предмет, другую экспозицию, другой формальный порядок, нацелен на перемещение, мотивированное одновременно интересом и развлечением: прогулка по музею как по блошиному рынку» [6. P. 158].

Рассуждения о трансформации музейной архитектуры приводят Р. Краусс к одной из главенствующих идей концепции А. Мальро. Говоря о том, что приобретает человечество с появлением цветных репродукций, в «Голосах безмолвия» он писал: «Открылся Воображаемый Музей, в котором избирательное соседство, введенное реальными музеями, стремится к предельной полноте: в ответ на вызов музеев изобразительное искусство изобрело свое книгопечатание» [4. С. 11]. В 1980-е гг. Краусс обращает наше внимание на то, что постмодернизм изменил и представление о книге, которая занимает столь значительное место у Мальро: «Мальро учил нас, что музей имел главную роль в производстве книги по искусству во времена специализированной и элитарной прессы; мы можем лишь констатировать, что круг замкнулся, когда мы видим, до какой степени книга по искусству, предназначенная для массового рынка, является решающей для концепции нового музея» [6. P. 158]. Эта книга, утверждает американская исследовательница, пропитана бесконечной игрой смыслов и «создана на убеждении, что стиль и форма являются взаимозаменяемыми» [Jbid.]. Эти размышления Р. Краусс о сущности музея в эпоху постмодернизма, изложенные ею в 1980-х гг., занимают исследователей музея и в начале XXI в. Так, западноевропейский арт-дилер и издатель Карстен Шуберт в своей работе «Удел куратора. Концепция музея от Великой французской революции до наших дней» также обращается к эволюции музейной институции от модернизма к постмодернизму. Для него «Судьба модернизма с момента его зарождения была связана с музеем: оба разделяли тягу к иерархии, хронологии, порядку и нормативной классификации, тогда как постмодернизм по определению означает антииерархию, антихронологию, антипорядок и антиклассификацию» [10. С. 69]. «...постмодернизм объединяет в себе всё, чем не является модернизм (и, соответственно, музей), и этот конфликт стоит сегодня в центре дискус-

сий о музее» [Там же. С. 70]. К. Шуберт очень остро ставит вопрос о том, насколько отказ музея от своей исторической миссии в отношении аудитории (он ее определяет как интеллектуальную, которая как раз и зиждется на иерархии и хронологии) может способствовать его саморазрушению как общественного института в нашу эпоху превалирования зрелища: «...в музее демократия зрелища терпит крах... Она уклоняется от ответственности перед обществом ...» [Там же. С. 211].

Подведем итоги. Концепция *воображаемого музея (музея без стен)* французского писателя А. Мальро, родившаяся в середине XX в., продолжает быть предметом рефлексии искусствоведов и исследователей феномена художественного музея до сих пор. Новый виток интереса к идеям Мальро связан с осмыслением постмодернизма как периода, не просто наследовавшего модернизму, но во многом перечеркнувшего его устои и ценности. Музей, являющийся одной из основополагающих культурных институций эпохи модернизма, не мог не видоизмениться в последние десятилетия. Это заставляет специалистов в разных регионах мира вновь и вновь обращаться к классическим идеям Мальро, модернистским по сути, с тем, чтобы предложить их новое прочтение, соответствующее музею сегодняшнему.

### Литература

1. Захарченко И.Н. «Воображаемый музей» А. Мальро как пространство культурно-исторической памяти // Искусство как сфера культурно-исторической памяти : сб. ст. / отв. ред. Л.Ю. Лиманская. М. : РГГУ, 2008. С. 138–146.
2. Шестаков А.В. Примечания // Мальро А. Голоса безмолвия / пер. с фр. В.Ю. Быстрова; под ред. и с прим. А.В. Шестакова. СПб. : Наука, 2012. С. 745–851.
3. Malraux A. Le musée imaginaire. 2-ème ed. Paris, 1965. 256 p.
4. Мальро А. Голоса безмолвия / пер. с фр. В.Ю. Быстрова; под ред. и с прим. А.В. Шестакова. СПб.: Наука, 2012. 871 с.
5. Краусс Р. Дискурсивные пространства фотографии // Краусс Р. Фотографическое: опыт теории расхождений. М. : Ад Маргинем Пресс, 2014. С. 48–77.
6. Krauss R. Le musée sans murs du postmodernisme // Cahiers du Musée national d'art moderne. 1986. № 17–18. P. 152–158.
7. Lacouture J. Champollion. Une vie de lumières. Paris, 1989. 534 p.
8. Калугина Т.П. Художественный музей как феномен культуры. СПб.: Издательский дом «Петрополис», 2008. 244 с.
9. Захарченко И.Н. Художественный музей как храм современной культуры (новые веяния в архитектуре и экспозиционной практике XX столетия) [Электронный ресурс]. URL: <http://zaharov.znautvse.com/articles/museum.htm> (дата обращения: 03.06.2016).
10. Шуберт К. Удел куратора. Концепция музея от Великой французской революции до наших дней. М. : Ад Маргинем Пресс, 2106. (Garage pro). 224 с.

**Kuklinova Irina A.** Saint-Petersburg State University of Culture (Saint-Petersburg, Russian Federation).

E-mail: i\_kuklinova@mail.ru

*Tomsk State University Journal of Cultural Studies and Art History*, 2017, № 25. 156–163 pp.

DOI: 10.17223/22220836/25/19

### THE CONCEPT OF A MUSEUM WITHOUT WALLS IN THE RESEARCH OF ROSALIND KRAUSS

**Key words:** *Imaginary Museum (a museum without walls), modernism, postmodernism, museum architecture.*

The concept of an imaginary museum (or a museum without walls in the English translation), set out the writer, the first Minister of Culture of France Andre Malraux in a number of papers in the 1950-1960-s gg., Entered firmly in the anthology of the most important texts of the XX century, to

conceptualize the history of art and the genesis of the museum as a special cultural institution. These ideas find their interpreters so far. The article proposes to apply to the two works of American art critic R. Krauss relating to 1980. This is a "Photography's Discursive Spaces: Landscape/View" (1982) and saw the light in 1986 - "Postmodernism's Museum without walls". The latter article has not yet been translated into Russian.

In his writings, Andre Malraux claimed that the life of a work of art in the last few centuries, accompanied by a series of metamorphoses. Their beginning he thought the Renaissance. Next, under the influence of the Enlightenment, changing context of everyday masterpieces: they are extracted from the environment for which were created (the monarch's palace or sacred space) and transferred to the museum. The next stage of the metamorphosis is associated with the moment, when transformed into a masterpiece of graphic art in the album, and parting with their newly acquired museum environment.

In his works R. Krauss refers to the characteristic of classical art museum XIX century. She drew attention to the fact that offers visitors a chronological principle acquaintance with the works, uniquely defined enfilades of the museum, it is a clear illustration of the history of art. In the XX century. Museum is transformed. Expansion geographical and chronological framework of art that can be represented in an art museum, to the works of all time, says Krauss, makes the institution an extensive field of comparisons that do not involve already dominant values of some monuments and inferiority of others. This process, rightly claims the American scholar, has its origins in the era of modernism, to reach its peak (and this will be reflected in the architectural decisions museums) in the postmodern era. For R. Krauss indicative of the evolution of the museum in the era of modernism is the transformation of the museum buildings and their interiors.

Analyzes the projects of the museum buildings the architects Mies van der Rohe and Le Corbusier. The author draws attention to the characteristic of postmodern architectural solutions proposed Hans Hollein for Museum Abteiberg in Mönchengladbach and Richard Meier for the Museum of Applied Arts in Frankfurt.

### References

1. Zakharchenko, I.N. (2008) "Voobrazhaemyy muzey" A. Mal'ro kak prostranstvo kul'turno-istoricheskoy pamyati ["The Imaginary Museum" by A. Malraux as a space of cultural and historical memory]. In: Limanskaya, L.Yu. (ed.) *Iskusstvo kak sfera kul'turno-istoricheskoy pamyati* [Art as a sphere of cultural and historical memory]. Moscow: Russian State University for the Humanities. pp. 138–146.
2. Shestakov, A.V. (2012) Primechaniya [Notes]. In: Malraux, A. *Golosy bezmolviya* [The Voices of Silence]. Translated from French by V.Yu. Bystrov. St. Petersburg: Nauka. pp. 745–851.
3. Malraux, A. (1965) *Le musée imaginaire* [The Imaginary Museum]. 2nd ed. Paris: Gallimard.
4. Malraux, A. (2012) *Golosy bezmolviya* [The Voices of Silence]. Translated from French by V.Yu. Bystrov. St. Petersburg: Nauka.
5. Krauss, R. (2014) *Fotograficheskoe: opyt teorii raskhozhdeniy* [The Photographic: Experience in the theory of discrepancies]. Translated from English and French by A. Shestakov. Moscow: Ad Marginem Press. pp. 48–77.
6. Krauss, R. (1986) Le musée sans murs du postmodernisme. *Cahiers du Musée national d'art moderne*. 17–18. pp. 152–158. (In French).
7. Lacouture, J. (1989) *Champollion. Une vie de lumières* [Champollion. A life of lights]. Paris: Grasset.
8. Kalugina, T.P. (2008) *Khudozhestvennyy muzey kak fenomen kul'tury* [The Art Museum as a phenomenon of culture]. St. Petersburg: Petropolis.
9. Zakharchenko, I.N. (n.d.) *Khudozhestvennyy muzey kak khram sovremennoy kul'tury (novye veyaniya v arkhitekture i ekspozitsionnoy praktike XX stoletiya)* [The Art Museum as a temple of modern culture (new trends in architecture and exposition practice of the 20th century)]. [Online] Available from: <http://zaharov.znautvse.com/articles/museum.htm>. (Accessed: 3rd June 2016).
10. Schubert, K. (2016) *Udel kuratora. Kontseptsiya muzeya ot Velikoy frantsuzskoy revolyutsii do nashikh dney* [The curator's part. The concept of the museum from the Great French Revolution to the present day]. Translated from German by A. Shubin. Moscow: Ad Marginem Press.