

3  
русс

# «Разжижающая ликвидация и ликвидация музея: у Сокурова и Шнурова»

Драган Куянджич

Университет Флориды

## *Разжижающая ликвидация и ликвидация музея у Сокурова и Шнурова: «А нету, тетя, такого музея»*

### Аннотация

В последние годы я начал делать теоретико-медиа-инсталляции, с помощью которых пытаюсь создать синергию теоретической мысли и медиаперформанса, новый вид теоретического и социального пространства или, если угодно, сферы, реагирующей на чрезвычайную мобильность новых технологий, которые ее конституируют. Формируя это пространство, технологии одновременно перестраивают его таким образом, чтобы достичь новых уровней скорости и целесообразности. Мои два последних фильма, в которых затронута тема музеев, представляют особый интерес для этой кино-эссе-инсталляции: первый фильм — «Cinemuse: Селфи с Сокуровым» об Александре Сокурове и второй, еще не вышедший (преьера на кинофестивале «Послание к человеку», октябрь 2017 года), — «В Питере — петь» о Сергее Шнурове. Вы, конечно, узнали его из второй части моего названия, также отсылающей к музею. В контексте этих двух

фильмов и фрагментов работ Александра Сокурова и Сергея Шнурова будет проанализирована неразрывная связь между музейным хранением, технологиями архивации и идеологией, наполняющими музей как общественное пространство.

### Ключевые слова

генеалогия Санкт-Петербурга, Кунсткамера, музей, кино, техническая воспроизводимость, Эрмитаж, Александр Сокуров, Сергей Шнуров

В самом начале возникает проблема перевода, разветвления техник архивации. Слово *liquid* ставит некоторые проблемы и препятствия, колеблясь в своем значении между жидкостью (текучестью, потоком), ликвидностью (денежными средствами), ликвидацией (уничтожением) и спиртным (напитком). Эти омонимы чрезвычайно глубоки. В русском языке само слово «омоним», если верить блогу Льва Рубинштейна на сайте «Эха Москвы» (Рубинштейн 2017а), отсылает нас к слову «ОМОН». Поэтому в каждом языке есть свои непере译имые омонимы ликвидации. После этого сомнительного *captatio benevolentiae* давайте рассмотрим (как говорят о картине) эту странную, текучую, жидкую метафору. Она утверждает следующее. Сегодняшние цифровые медиа посредством видео, посредством интернет-трансляций, посредством электрического тока, благодаря своей способности бесконечно воспроизводить все, чего они касаются, забирают у художественного объекта его подлинную ауру и трансформируют сам процесс архивации как таковой, ставя под вопрос традиционные методы музеефикации и архивации искусства. Большинство музейных коллекций могут быть просмотрены на любом компьютере, в любом месте. Это эссе впервые было прочитано мной в музее современного искусства «Гараж» в Москве, и на этом мероприятии была организована видеотрансляция. Так называемые новые медиа ставят под вопрос само производство искусства, само его определение. Как замечали многие теоретики архивного дела и искусства, действующие способы музеефикации и архивации аннулируют архивируемые ими предметы. Такое аннулирование, или, другими словами, ликвидация, устранение классического понятия искусства, описаны в ряде работ, в которых сама музейная практика рассматривается как уничтожение и ликвидация. Эта сила ликвидации действовала в музеях с самого начала. В эссе Адорно о музее Валери — Пруста («Музеи — это гробницы искусства», Адорно 1967: 179), в замечательном эссе Эугенио Донато о «Бувар и Пекюше» — «Печь музея» (слово «печь» делает названием зловещим, отсылающим к вероятности «холокостного» уничтожения, сжигания архива дотла, — в этом Донато очень близок Деррида, говорившему об

уничтожении следа и архивной лихорадке) (Donato 1978), у Дагласа Кримпа в сборнике эссе «О руинах музея» (Crimp 1993), у Дидье Малевра в «Воспоминаниях музея» с его заключением, что «Апокалипсис — это истина музея. В отличие от руин [...] в музее разрушается память [...] как в Судный день, ничего не остается в памяти, потому что все неразрывно присутствует в настоящем» (Maleuvre 1999: 278). Все это тем или иным способом говорит о ликвидации искусства как в эпоху музея, так и в эпоху технической воспроизводимости, компьютеризированной таксономизации и архивации и т. д. Следует держать в уме апокалипсис из приведенной цитаты — он будет ждать нас в конце этой презентации. Я обещаю вам апокалипсис в конце.

Действующие силы *отрабатывают (un-work)* положение музея как публичной сферы, которое анализировали Ханна Арендт и Юрген Хабермас. В книге Дженнифер Барретт «Музеи и публичная сфера» говорится, в том числе, о том, что, включая «новые формы посещаемости и вовлеченности посредством электронных медиа, музей демонстрирует осознание истории своих практик» (Barrett 2011: 7). Однако электронные средства радикально овнешняют музей, бросают вызов как «сферическому», раскрывая его для *сети*, так и, в эпоху антропоцена и глобального потепления, «атмо-сферному», что влияет на музей как «публичную сферу». Подобно атмосферному теплу земного шара или утечке озона в атмосферу, электрический *ток* выходит за пределы замкнутого музейного пространства, радикально овнешняя его. Содержание музея, будь то культурная репрезентация, модель гражданского общества или пространство дискурсивного обмена, утекает в атмосферу, становясь публичным. Одним словом, электричество *бьет* устоявшееся представление о музейном пространстве: течение, поток, утечка и жидкость становятся историей публичного пространства («становятся» — в смысле превращения в другое агрегатное состояние, но также, если глагол переходный, в значении «подходить чему-то», «быть подходящим», здесь двойное значение слова «становиться», *to become*).

Техническая воспроизводимость, характерная для современности, выставляет на обозрение то, что стоит на первом месте в музейной практике. Искусство, как отданное на хранение, так и воспроизведенное, обрекается на забвение, оно ликвидировано, брошено, оставлено на покой, той самой технологией, которая с ним работает. И эта ликвидация в наше время происходит посредством некоего разжижения, превращая наш взгляд в «жидкий» взгляд видеотрансляций, это ликвидация, вызванная «жидкой» памятью.

В «Произведении искусства в эпоху технической воспроизводимости» Вальтер Беньямин использует именно слово «ликвидация», чтобы говорить о положении искусства в контексте воспроизводимости и под влиянием новых медиа: «И когда Абель Ганс в 1927 году с энтузиазмом восклицал: “Шекспир, Рембрандт, Бетховен будут

снимать кино [...]. Все легенды, все мифологии, все религиозные деятели, да и все религии [...] ждут экранного воскрешения, и герои нетерпеливо толпятся у дверей”, он — очевидно, сам того не сознавая — приглашал к массовой ликвидации» (“...so hat er, ohne es wohl zu meinen, zu einer umfassenden Liquidation eingeladen”) (Benjamin 1996).

С одной стороны, искусство ликвидируется этой гипермнемонической архивацией, как кинематографически, фото- и видеграфически, тем, что происходит с ним в музее, так и под влиянием экономики, посредством наличных денег, экономической ликвидности как таковой. Но, как ни странно, то, что ликвидирует искусство, приносит ему новую ауру, заставляя его включаться в добавочную экономику арт-рынка или посредством перемещения того, что является этой аурой, в нечто самовоспроизводимое, давая себе (искусству) шанс выжить или вернуться. Нужно либо плыть по течению, либо следовать ауратическому свечению. В своей статье под названием «Войти в поток» Борис Гройс пишет: «Всегда можно присоединиться к универсалистской традиции, вводя ее в поток, пытаясь рассеять ее. И вовсе не нужно входить в поток — достаточно спуститься к нему и задокументировать этот спуск» (Гройс 2013)<sup>1</sup>.

Рассмотрим несколько примеров из российских музеев.

Музей, который сам по себе демонстрирует технико-медийную воспроизводимость, — это Кунсткамера, первый русский музей, основанный в Петербурге Петром Великим. (Здесь я ссылаюсь на главу «Музей» из моих «Возвращений истории», а также на книгу М. Ямпольского «Демон и Лабиринт»). В Кунсткамере экспонаты хранятся в формальдегиде, и среди них — посмертная маска ее основателя Петра Великого, сделанная Растрелли. Это комбинация естественного с культурным, эстетического и вечного с предотвращением разложения биоматериала при помощи формальдегида. Кунсткамера уже фактически действует как *камера*, это камера-обскура современности, в которой проекции изображений русской модернизации отражаются в образце, хранящемся в жидком формалине. Это место, где музейный взгляд консервирует свое собственное удвоение, и то, что здесь хранится столько близнецов, двуглавых телят и сиамских близнецов — не случайность. То, что музей ликвидировал в жизни, он сохранил в жидкости.

<sup>1</sup> См. также гройсовский анализ мавзолея, его работу «Музей как медиальная среда» (Гройс 2000), его эссе, название которого отсылает к моему тексту, — «Войти в поток: Музей между архивом и Gesamtkunstwerk» (Groys 2013), опубликованное в журнале e-flux, или другую, уже процитированную статью «Войти в поток», а также текст М. Ямпольского о Кунсткамере и «Восковую персону» Ю. Тынянова, без которых я не смог бы написать эссе о Кунсткамере, музее и форм/альдегиде истории, вошедшее в книгу «Возвращения истории» (1997).

Кунсткамера также использует техно-архивные кадры, воспроизводя на экране саму техно-визуальную воспроизводимость. (Фиксация пленки, пелликула, кожаца в закрепляющей жидкости, в процессе проявки пленки как мумификации, лежит, как утверждал Андре Базен, у истоков кино.) Некоторые экспонаты в Кунсткамере даже приукрашены, обработаны, как в фотошопе. Музей и весь город в целом работают как кинематографическая машина, записывая и удваивая себя поверх собственного сохраненного образа. Речной поток самой Невы, ее течение прерывается мостами, которые подвешивают время, подобно диску камеры, обтюратору, разрезают поток реки как поток истории («Невы державное течение» — это уже природа культуры, политической, исторической, символической). Наиболее известный визуальный образ такого прерывания или приостановки революционного потока — сцена из фильма «Октябрь» Эйзенштейна (1927), в которой мы видим мертвую лошадь, висящую на разведенном мосту. Мосты здесь приостанавливают или прерывают поток реки, уже отмеченные технической воспроизводимостью, газета «Правда» проплывает под ними в воде, а на заднем плане мы видим в кадре Кунсткамеру.

Следует отметить, что каждую ночь в Санкт-Петербурге на Неве собирается огромное количество лодок в ожидании развода мостов, множество тел на воде, будто бы в некоем квази-мессианском ожидании чуда, явившегося здесь в виде разведенных мостов, прерывающих поток реки и времени. Эта сторона города Санкт-Петербурга, который сам является музейным пространством *par excellence*, и этот технико-медийный поток его собственной воспроизводимости, удвоение себя в собственной архивной памяти запечатлены в конце фильма Балабанова «Про уродов и людей» (1998). В предпоследней сцене мы видим, как режиссер смотрит собственный фильм, а перед нами — проектор. В последней сцене полупрозрачное изображение граммофона накладывается на Неву, текущую в сторону Кунсткамеры и Эрмитажа, а музыкальная пластинка с фотографией близнецов растворяется в течении, превращая таким образом реку в музыкальный и видеопоток, а весь город — в аппарат кинематографической проекции, видеотрансляции и архивации. О музее здесь заставляют вспомнить близнецы, которые умирают в фильме и могли бы оказаться в формальдегиде в Кунсткамере, которая сама по себе подвергается удвоению посредством фотопротезирования, репродукции, разжигающей ликвидации и ликвидации. Весь город становится тем, чем он был с самого начала, — тотализирующим аппаратом записи, архивирования и проецирования собственной «современности». Парадоксальный музей современности.

«Русский ковчег» Александра Сокурова, фильм о самом знаменитом российском музее, Эрмитаже, начинается из слепоты, затем открываясь зоркой историей; это фильм, снятый одним кадром. Или,

скорее, это уже музеефицированная история, и в этом смысле — «история». Возможно, фильм не открывает или не начинается, а начинается как имитация истории, оформляется вслед за ней как ее итерация, повторение, мимесис и в то же время как ее уникальная, единственная и неповторимая запись, как память и архив. «Русский ковчег» — это фильм о российском архиве (*arkive*) или архивной лихорадке.

Закадровый голос начинает с повествования об утрате памяти: «Открываю глаза и ничего не вижу, что со мной произошло, не помню». Фильм об архиве начинается с небытия, с потери памяти или неспособности чтить память (я ничего не помню), он разворачивается как собственное мнемоническое и визуальное уничтожение.

«Русский ковчег» позволяет увидеть на экране именно эту невидимость (*in-visibility*). Один длинный кадр, снятый в музее, запечатлевает превращение культуры в руины. Тотальный архив российской культуры просматривается здесь как в первый и в последний раз одновременно. В первый раз: наполненная «жизнью», в момент и на месте своего происхождения, захваченная «живым» взглядом видеокамеры. Камера захватывает саму жизнь культуры, целую эпоху с ее историческим и политическим обликом. И в то же время «Русский ковчег» запечатлевает руины этой истории, историю как руины и архивное изобилие утраченного мира.

Можно также сказать, что «Русский ковчег» актуализирует, использует и стирает целую эпоху, которая расположена в нем как источник меланхолической утраты. Музей в фильме действует как машина — как для стирания истории, так и для ее сохранения. Вытесненный другой репрезентированной историей, ее разрушительный подтекст, Советская Россия, преследует фильм подобно призраку, прячась в интертекстуальных промежутках «Русского ковчега». Фильм представляет собой колоссальную попытку сделать невозможное: стереть исторический период, который, в свою очередь, уничтожил традицию, представленную в фильме. Таким образом, Эрмитаж здесь охватывает всю эпоху советского искусства и кино. Советское искусство настойчиво прорывается через вытесненные отсылки к Эйзенштейну, Малевичу или Дзиге Вертову. Финальные сцены фильмов «Конец Санкт-Петербурга» Пудовкина (1927) и «Октябрь» Эйзенштейна (1927) происходят в одном и том же месте — на лестнице Зимнего дворца. Финалы двух классических произведений модернистского кино цитируются в финале «Русского ковчега», но в семантически и идеологически противоположном плане. В этом смысле фильм Сокурова о музее — это Ковчег, сквозь который протекает история.

«Франкофония» (2015), фильм Сокурова о Лувре, также предлагает отражение собственного сохранения и архивирования, которое происходит в музее. Хочу обратить внимание на длинный кадр с мумией

в Лувре. Странность, инаковость, выходящая здесь на первый план, — это та самая смерть, которая сохранилась навсегда в форме мумифицированного тела, что опять же, как сказал Андре Базен, лежит у истоков кино. Это напоминает нам о Кунсткамере или о мавзолее в Москве (как напоминает Гройс). С другой стороны, этимология Лувра может быть полезна для наших целей, поскольку она представляет воспроизводимость, а также вводит жертвенные ритуалы и политику в само название музея, в его этимологию и генеалогию.

Существуют три возможные этимологии названия Лувр. Лувр, возможно, происходит от 1) угодья для охоты на волков (*lukhos, lupus, lupara, louve, loup*); 2) возвышенного произведения искусства (*l'oeuvre*); отверстия для дымохода (*l'ouvert*) или просвета (*lucis*) (Charnock 1859: 166), которые в римские времена, в римском пантеоне, были объединены в один окуляр, «глаз» в крыше — он позволял проходить свету и уходить дыму, который образовывался при сжигании жертвенных животных.

Я считаю, что Лувр во «Франкофонии» Сокурова действует как затвор, диск в камере, позволяющий свету входить и выходить, но также проливающий свет на жертвенность искусства и взгляда. У Сокурова музей всегда хранит память о возможности использования этой жертвенной машины.

Музей, в данном случае Эрмитаж, часто ассоциируется с наиболее мрачными моментами истории этого города, блокадой Ленинграда, как в «Русском ковчеге» или как в фильме Сокурова «Читаем блокадную книгу», который заканчивается Эрмитажем в зимнюю ночь.

В своих двух недавних клипах «Экспонат» и «В Питере — пить» Сергей Шнуров использует образы из классической петербургской поэзии: «окно в Европу», «лабутены», *Louboutin* («обманчивы... как ножки их» у Пушкина), столкновение Санкт-Петербурга и русской культуры с Западом, и прежде всего с Францией. Также Шнуров использует некоторые из самых сильных образов, относящихся к городу Ленинграду, к блокаде (например, в клипе «В Питере — пить» в сцене возле Музея обороны Ленинграда на Гангутской).

Ему удастся использовать эти образы, вовлекая их в явный контекст современных цифровых технологий. Оба видеоклипа начинаются с изображения компьютера: скайп, порносайты, видеонаблюдение, а также смартфоны, в которые студенты бесконечно смотрят на лекциях, что так знакомо тем, кто преподает. Всею этому Шнуров противопоставляет желание сбросить смиренную рубашку и ограничения технического и технологического господства и выйти навстречу какой-то жизненной непосредственности, празднику и наслаждению, а также ликвидации музеефицированной жизни в пользу алкоголя (*liquor*; «В Питере — пить»). На самом деле персонажи «В Питере — пить», напиваясь водкой, осуществляют техноло-

гическое переворачивание Кунсткамеры и способов духовной консервации, заливают в себя спирт, символически впитывая жидкость, используемую для сохранения экспонатов в Кунсткамере. (Здесь стоит вспомнить совет майору Ковалеву в «Носе» Гоголя — положить нос в две столовые ложки водки, чтобы сохранить его.) Вместо сохранившейся навечно смерти они впитывают в себя алкоголь и, таким образом, музеефицируют себя заживо, гуляют по Петербургу как живые экспонаты, живая музейная выставка, больше чем живые супергерои, вдохновленные жидким духом (*liquid spirit*). И в то же время эти персонажи выглядят как живые воплощения тех, кто пережил апокалипсис, появляясь в конце клипа на фоне Эрмитажа, то есть недалеко от Русского ковчега Сокурова. Но это торжественное отбрасывание технологического отчуждения, конечно, осуществляется с полной активацией новых медиа — видео, электронного музыкального и видеопотока; то, как льется алкоголь, дублируется текучестью музыкального и видеопотока.

Этим можно объяснить сцену в клипе «В Питере — пить», где перед картиной «Последний день Помпеи» Брюллова, апокалипсисом в самом сердце музейного пространства, дети, не обращая внимания на лекцию экскурсовода, смотрят и слушают свои айфоны. Следует отметить, что клип заканчивается употреблением алкоголя, ликвидацией и разжижающей ликвидацией музея, Эрмитажа. В свою очередь, клип «Экспонат» отсылает к Ван Гогу и условиям потребления искусства в эпоху цифровых технологий. Достаточно лишь указать на то, что в самой известной дискуссии о Ван Гоге в XX веке, произошедшей между Мейером Шапиро и Мартином Хайдеггером, описанной в “*La verite en peinture*” Жака Деррида, упоминается картина Ван Гога «Ботинки» (аналогичным образом Шнуров в «Экспонате» фокусируется на Ван Гоге и «лабутенах»). В нашем случае следует вспомнить предостережение Деррида о том, что без подписи в виде шнура или без шнура в качестве подписи (что было проигнорировано как Хайдеггером, так и Шапиро) не было бы произведения искусства: чтобы создать произведение искусства, связать его воедино, нужна подпись — шнурок, одним словом, нужен Шнур.

Сам Шнуров не чужд разжижающей самоликвидации и самоликвидации в музее или размышлению об этих процессах. Например, на его выставке в ММОМА (лето 2017 года) инсталляция «Смерть сахара» заканчивается исчезновением и ликвидацией избытка удовольствия — сахара, помещенного в гроб с логотипом крови мировой экономики — жидкой кока-колы (в отличие от работы Косолапова, кока-кола здесь — знак, сигнал глобального капитализма, а не пародия на коммунизм). Черная кровь мировой и российской экономики, жидкая нефть на другой картине изображена в виде надписи «Сделано в России, с удовольствием» (“*with gusto*”, как если бы это был кофе).

Цифровые технологии как исходные эмблематизируются смайликом в форме яйца; цифровые технологии как нечто посмертное воплощаются в смартфоне как надгробии; и конечно же, происходят «разжижающая самоликвидация» и ликвидация посредством принятия алкоголя. «В Питере — пить»: кадры из клипа также оказываются ликвидированы в современном музейном пространстве, так как они покрашены краской прямо поверх напечатанного скриншота.

И наконец, Шнуров недавно выпустил комедийный клип, пародирующий русский национализм и желание вернуть музей и собор в царство жертвоприношений и религиозного ритуала. Я имею в виду присвоение Исаакиевского собора РПЦ.

Понаедут козлы-ротозеи  
И таращат свои, б\*\*\*ь, глазницы.  
подавай, видишь ли, им музеи...  
А людям, может, негде молиться.  
Мерикосы, япошки, пруссаки,  
Бездуховность свою всюду сея,  
Испохабить хотели Исаакий,  
Но поднялась святая Россея.  
И теперь они бродят, собаки,  
Ошалело повсюду глазаея.  
— Не подскажите, где здесь Исаакий?  
— А нету, тетя, такого музея.

Апокалиптическим здесь является ритуальное присвоение музея, приводящее музей к его последним дням. Согласно мнению некоторых уважаемых людей, например видных журналистов, таких как главный редактор радиостанции «Эхо Москвы» Алексей Венедиктов, кампания против фильма «Матильда» (2017) Алексея Учителя и ликвидация Исаакия в качестве музея — это события одного ряда, смысл которых заключается в подготовке Исаакиевского собора к его превращению в мавзолей для останков царской семьи: «в музее мощи, которым поклоняются люди, [...] как это совместить?» (Венедиктов 2017). Перенос из Петропавловского собора в Исаакиевский останков с подтвержденным ДНК царской семьи и выставление их напоказ как реликтов требуют ликвидации любого музейного альтернативного пространства репрезентации и интерпретации царского режима и истории: «масса верующих людей, считая их мучениками, церковь, считая их мучениками, хочет, пытается, чтобы к ним можно было приложиться, как к мощам. Как совместить?» (Венедиктов 2017). Такое размещение царской семьи, ликвидированной большевиками, повлечет за собой полное переворачивание «публичной» сферы, символизируемой репрезентацией частей тела в формальдегиде в первом русском музее, Кунсткамере, прямо на противоположном берегу

Невы, через презентацию останков как мумифицированных мощей, свидетельствующих о последних апокалиптических днях и воскресении или же вечной смерти. То, что этот мавзолей последней царской семьи будет существовать в такой форме и станет местом для почитания мощей, напоминая мавзолей Ленина (с мумифицированным телом политика, фактически ликвидировавшего последнюю царскую семью), является показательной иронией. Фактически этот религиозный архив будет не менее технологичным, но вернется к прекинематографическому (как уже говорилось, мумии и техника их сохранения фактически предвосхищают происхождение кино), восстанавливая идеологическую иллюзию присутствия, чистый архив без посредничества. Этот архив охраняет себя от другого. Эта кинематографическая, архивная зависть может быть на дне попыток уничтожить фильм «Матильда», ликвидировав его в публичной сфере, это попытка ликвидировать один способ архивации — кинематографический — и вытеснить его другим, более архаичным. Этот архаичный архивный режим как чистое присутствие (высушенное тело, подвергнутое религиозному почитанию), подобно ленинской мумии, граничит с вечной смертью или вызывает ее. Один из способов архивации — кинематограф — архивирует жизнь и любовную историю последнего русского царя и его семьи, а другой способ архивации — почитание высушенных, мумифицированных останков, реликвий, мощей — архивирует и почитает его вечную смерть. Это архивное соревнование снова принимает образ или фигуру Петербурга как кинематографической проекции. В клипах Шнурова, в свою очередь, это находящееся в опасности музейное пространство открывает себя навстречу иному, неапокалиптическому, видеоматематическому пришествию, выживанию, преодолевающему жизнь, которая восстанавливается в оргиастическом жизненном потоке, в празднике возлияний, переходящих в потоки видео и музыки, а жизнь становится искусством.

## Фильмография

- Балабанов, Алексей (1998). *Про уродов и людей*. Россия: СТВ, Союзкино.
- Сокуров, Александр (1996). *Робер: Счастливая жизнь*. Россия: Студия «Эрмитажный мост».
- Сокуров, Александр (2002). *Русский ковчег*. Россия: Государственный Эрмитаж и студия «Эрмитажный мост».
- Сокуров, Александр (2009). *Читаем блокадную книгу*. Россия: ТВ Купол.
- Сокуров, Александр (2015). *Франкофония*. France: Idéale Audience et al.
- Шнуров, Сергей (январь 2016). «Ленинград — Экспонат». <https://www.youtube.com/watch?v=et281UHNoOU>.
- Шнуров, Сергей (апрель 2016). «Ленинград — В Питере — пить». <https://www.youtube.com/watch?v=1ugivNRYfjc>.

## Библиография

- Беньямин, Вальтер (1996). *Произведение искусства в эпоху его технической воспроизводимости. Избранные эссе*. М.: Медиум, Культурный центр имени Гете.
- Венедиктов, Алексей (2017). «Суть событий». *Эхо Москвы*. 21.07. <https://echo.msk.ru/programs/sut/2021492-echo/>.
- Гройс, Борис (2000). «Музей как медиальная среда». *Искусство кино*, 1.
- Гройс, Борис (2013). «Войти в поток». *Художественный журнал*, 92.
- Рубинштейн, Лев (2017а). «Синонимы и омонимы». *Эхо Москвы*. 10.02. <https://echo.msk.ru/blog/inliberty/1925820-echo/>.
- Рубинштейн, Лев. (2017б). «Реконструкция реконструкции». *Эхо Москвы*. 13.07. <https://echo.msk.ru/blog/inliberty/1999484-echo/>.
- Шнуров, Сергей (2017). «Нет такого музея». *Собака.ру*. <http://www.sobaka.ru/city/city/54256>.
- Ямпольский, Михаил (1996). *Демон и Лабиринт*. М.: Новое литературное обозрение.
- Adorno, Theodor (1967). “Valery Proust Museum”. In *Prisms*. Trans. Samuel and Sherry Weber, 173–186. London: Neville Spearman.
- Barrett, Jennifer (2011). *Museums and the Public Sphere*. Oxford: Wiley-Blackwell.
- Benjamin, Walter (1980). “Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit”. In *Gesammelte Schriften*, Band I, Teil 2, 471–508. Frankfurt am Main: Suhrkamp.
- Benjamin, Walter (2008). *The Work of Art in the Age of Its Technical Reproducibility, and Other Writings on Media*. Cambridge, MA: The Belknap Press of Harvard University Press.
- Charnock, Richard Stephen (1859). *Local Etymology: A Derivative Dictionary of Geographical Names*. London: Houlston and Wright.
- Derrida, Jacques (1987). “Restitutions”. In *Truth in Painting*. Trans. Geoff Bennington and Ian McLeod, 255–383. Chicago: The University of Chicago Press.
- Donato, Eugenio (1978). “Museum’s Furnace: Notes Toward a Contextual Reading of *Bouvard and Pecuchet*”. In *Textual Strategies*, ed. Josue V. Harari, 213–239. Ithaca, NY: Cornell University Press.
- Crimp, Douglas (1993). *On the Museum’s Ruins*. Cambridge, MA: MIT Press.
- Groys, Boris (2013). “Entering the Flow: Museum between Archive and Gesamtkunstwerk”. *e-flux journal* #50, December.
- Kujundzic, Dragan (1997). *The Returns of History: Russian Nietzscheans After Modernity*. Albany, NY: SUNY Press.
- Maleuvre, Didier (1999). *Museum Memories: History, Technology, Art*. Stanford: Stanford University Press.