

Музей и частное коллекционирование в западноевропейской философской и художественной мысли 1920-1940-х годов.

Евгения Солошенко (аспирантская школа по культурологии)

Аннотация

В настоящей обзорной статье проведен анализ ряда текстов западноевропейской философской и художественной мысли межвоенного двадцатилетия (1920–1940 гг.) о музее, процессе музеефикации и частном коллекционировании.

Ключевые слова: Музей, музеефикация, частная коллекция, Вальтер Беньямин.

С момента своего появления новоевропейский музей находился в поле зрения научной и художественной критики. Одной из причин ненавистного отношения модернизма к музею служило непринятие институтов памяти, представленных как «мертвый багаж», «балласт» на пути обновления и развития. Авангардистские движения XX века (футуризм, дадаизм, сюрреализм) ратовали за сближение искусства с реальностью вплоть до их полного слияния. В период межвоенного двадцатилетия метафора музея как «кладбища искусств» получает дальнейшее развитие.

В «Проблеме музеев» (1923) французский философ и поэт П. Валери описывает полученное им тягостное впечатление от музейной экспозиции Лувра. В музее он чувствует себя стесненным («чья-то рука отбирает у меня трость, а надпись воспрещает мне курить»), утомленным («удручающее ощущение великого количества великих мастеров»), потерянным («скоро я перестаяю уже сознавать, что привело меня сюда»), должному восприятию препятствует избыточность экспонатов: «сборище творений», которые перебивают, «пожирают друг друга».¹ Для Валери накопленные музеем богатства лишь обедняют современника, делая его поверхностным человеком. У писателя вызывает отторжение осознание того, что смерть художников или коллекционеров обогащает музейную коллекцию, а приобретенные музеем художественные творения вынуждены выполнять нравоучительные и информаторские функции.

¹Валери П. Проблема музеев // Об искусстве / пер. с фр. А. Эфроса; под ред. М.В. Козовой. М.: Искусство, 1976. С. 260-264.

Музей и частное коллекционирование в западноевропейской философской и художественной мысли 1920-1940-х годов.

Современная исследовательница А. Дуччи высказывает предположение, что французский публичный музей 1920-1930-х гг. выступает для философа олицетворением кризиса европейской цивилизации. По мнению Дуччи, кризис связан с трансформацией фундаментальных понятий пространства и времени в результате военных действий и в свете новых научных теорий. Валери описывает послевоенную Европу как размытое пространство мертвых видений². То же определение дано музею, идущему в XX веке по пути постепенного «размывания» пространственно-временных границ и беспорядочного накопления. По мнению Валери, Живопись и Скульптура оторваны от своей матери, Архитектуры. В первоначальном контексте был соблюден принцип иерархии искусств, музей же образует «какофонию жанров» (портрет, марина, кухня и апофеоз), демонстрируя безразличие к разделению «высоких» и «низких». Таким образом, в визуальной метафоре музея воплощена гибель западной цивилизации.

Эссе П. Валери интерпретирует Т. Адорно. С точки зрения немецкого социолога, искусство, никак не реагирующее на общественные процессы, подвержено деградации в подделку или украшение. «Искусство, оторванное от общества, в котором ему нет больше места, превращается в овеществленное культурное достояние, обретающее форму застывшей предметности»³. В музее, по мнению немецкого теоретика, к французскому писателю приходит понимание того, что *l'art pour l'art* не избежать подобного вырождения и овеществления, отсюда его протест⁴.

По Адорно, противоположного взгляда на музей, идущего также через осмысливание искусства, придерживается французский писатель модернист Марсель Пруст. В отличие от профессионала-Валери, Пруст – созерцатель, смотрящий на искусство «непрофессиональным» восторженным взглядом, с подозрительной почтительностью, на должном расстоянии. Пруст полагает, и эту мысль подхватывает и развивает Адорно в сторону критики аутентичного исполнительства, что между произведением искусства и его

²Ducci A. The French Museum as a Paradigm of Europe's Crisis. P. 29–45.

³Адорно Т. Эстетическая теория. М.: Республика, 2001. С. 25.

⁴Адорно Т. Музей Валери-Пруста // Художественный журнал, 2012. № 88. URL: <http://moscowartmagazine.com/issue/9/article/112> (дата обращения: 01.04.2019).

Музей и частное коллекционирование в западноевропейской философской и художественной мысли 1920-1940-х годов.

реципиентом должна присутствовать дистанция⁵, которая, как резюмирует Адорно, и позволяет наслаждение. В том случае, если музей стремится воссоздать внешний антураж (например, экспонировать барочную живопись в искусственно сконструированном интерьере «под барочную эпоху»), то здесь музей, по мысли философов, совершает фатальную ошибку. В начале XX в. известный музейный деятель В. фон Боде в организации экспозиции применяет метод «стилизированных комнат», подразумевающий объединение в одном зале предметов различного рода, принадлежащих к одному времени. В соответствии с тематикой зала («египетские», «вавилонские», «греческие», «китайские», «готические» и т. д.) музей изготавливает стилизованное экспозиционное оборудование. По мнению писателя, искусство требует «обнаженного» музейного зала, где, в отрыве от контекста и авторских притязаний, протекает подлинная «посмертная жизнь» произведения⁶.

В «Смерти соборов» М. Пруст опасается прекращения католических богослужений во французских соборах и приспособления последних под «музеи, лектории или казино»⁷. С его точки зрения, как только соборы перестанут отвечать цели их создания, они лишатся жизни, поэтому писателю не столь важно дальнейшее «перепрофилирование помещений». Как говорилось нами ранее, музейные залы по Прусту – единственное верное место для экспонирования произведений искусства. Однако в том случае, если произведения искусства (скульптура) создаются для определенного собора, их перемещение в другие места станет для поэта эстетическим кощунством⁸. Пруст не отрицает значимость религиозной функции искусства, но, в первую очередь, перемещение скульптуры противоречит его эстетическому восприятию. Автор опирается на понятие «живые музеи», поющие, расписанные, полные скульптур, отмечая, что музеефицированному собору ощутимо недостает жизни, тепла и подлинности (сильное подражательное начало, бутафорское, маскарадное).

⁵Пруст М. Под сенью девушек в цвету / пер. с фр. Н. Любимова. М.: Художественная литература, 1976. С.365 – 367.

⁶Пруст М. Указ. соч. С. 342.

⁷Пруст М. Смерть соборов // Пруст М. Памяти убитых церквей. М.: Ad Marginem, 2017. С.154.

⁸Пруст М. Памяти убитых церквей // Пруст М. Указ. соч. С. 52.

Музей и частное коллекционирование в западноевропейской философской и художественной мысли 1920-1940-х годов.

Прусту ближе эстетизированное созерцание гибели в духе Д. Рескина (автор избирает жанр путеводителя по «местам памяти» Рескина)⁹. Процесс естественного разрушения памятника под воздействием времени неизбежен и (подобно увяданию природы) не лишен своего очарования: «эта средневековая весна, столь надолго затянувшаяся, не вечна <...> несколько каменных роз перед [Амьенским] собором, как в торжественный праздник Тела Господня, уже облетели под ветром столетий»¹⁰.

Критика музея и процесса музеефикации представлена в трудах одного из ключевых мыслителей XX века М. Хайдеггера. В работе «Исток художественного творения» (1935) говорится, что в художественном творении истина обретает свое существование (в творении творится совершение истины, в творении нет и следа вещества). Камнем преткновения становится изъятие творения из присущего ему бытийного пространства. «Храм стоит на своем месте, и благодаря этому совершается истина»¹¹. Художественное творение пускается в суточный круговорот музейного мира с целью быть *выставленным* в музейных пространствах: оно «путешествует с выставки на выставку. Творения рассылаются повсюду, как вывозится уголь Рура, как вывозится лес Шварцвальда»¹². Творение оторвано от контекста и «выхолощено» настолько, что в музее мы имеем дело уже с предметами *былых творений*.

Хайдеггер видит принципиальную разницу между выставлением как расположением художественного творения (в музее творение выставлено) и выставлением-воздвижением в смысле освящения, восславления творения. Философ противопоставляет экспозиционную и культовую значимости творения, отдавая предпочтение последней¹³.

⁹ Избранный жанр путеводителя по достопримечательным местам сближает данную работу Пруста с «Обрами Италии» (1911/12, 1924) П.П. Муратова, видного представителя «русского ренессанса» начала XX века. Муратов в первые послереволюционные годы возглавляет подотдел центральных музеев Наркомпроса, участвует в реорганизации музеев Москвы и перераспределении музейных фондов⁹. Как искусствовед Муратов является последователем основоположника и главного идеолога английского эстетизма У. Пейтера, Муратову принадлежит перевод «Воображаемых портретов» (1887). В «Образах Италии» российский исследователь стоит на тех же позициях, что и Пруст, предпочитая посмертной музейной жизни *честное умирание* произведения искусства от времени, от рук природы.

¹⁰ Пруст М. Памяти убитых церквей // Памяти убитых церквей. С. 52.

¹¹ Хайдеггер М. Исток художественного творения. // Хайдеггер М. Исток художественного творения. Избранные работы разных лет. М.: Академический проект, 2008. С. 167.

¹² Хайдеггер М. Исток художественного творения. С. 85.

¹³ Скопин Д.А. Конец буржуазных апартаментов. Коммунальные квартиры и музеи в «Московском дневнике» // Философско-литературный журнал «Логос». 2018. №1. С. 132.

Музей и частное коллекционирование в западноевропейской философской и художественной мысли 1920-1940-х годов.

В послевоенном произведении Хайдеггера, посвященном Сикстинской Мадонне, автор вновь обращается к данной проблематике. Хайдеггер не принимает той точки зрения, что Сикстинская мадонна «не привязана к одному храму и не требует, чтобы ее выставляли каким-то определенным образом»¹⁴. Для Хайдеггера Сикстинская мадонна как образ-окно неотделима от алтаря церкви в Пьяченце, единственного места «совершения образа». «Образ — это явление-свечение того времени-пространства, которое есть то место, где совершается таинство пресуществления»^{15 16}.

Год спустя после написания «Истока...» выходит в свет знаменитое сочинение В. Бенямина о произведении искусства в эпоху его технической воспроизводимости, где автор решается опровергнуть аргументацию М. Хайдеггера как исторически недостоверную. Бенямин указывает, что картина изначально создавалась с целью быть выставленной во время траурных торжеств на гробе папы Сикста в нише бокового предела собора святого Петра (этим объясняются деревянная планка на переднем плане картины и обрамленное портъерами небо). По Бенямину, выставленное на обозрение художественное творение реализует свою экспозиционную значимость, пришедшую на замену культовой значимости (быть просто в наличии, нежели быть выставляемым).

По мнению Бенямина, революцию в процессе вытеснения культовой функции искусства производит фотография. В «Краткой истории фотографии» (1929) автор говорит, что ранние портретные фотографии Д. Хилла, Д. Камерон, Надара еще обладали культовой ценностью, а именно служили культу памяти об умерших. Экспозиционная функция впервые пересиливает культовую там, где человек уходит с фотоснимка. Бенямин упоминает «безлюдную» уличную фотографию Э. Атже. Философ называет Атже предшественником сюрреалистической фотографии, первооткрывателем эстетики фрагмента. В его изображениях

¹⁴ Хайдеггер М. О «Сикстинской мадонне» // Хайдеггер М. Работы и размышления разных лет. М.: Издательство «Гнозис», 1993. С. 262–264.

¹⁵ Там же.

¹⁶ Т.А. Шаповалова, анализируя проблему созерцания в философии М. Хайдеггера, задается вопросом: каким образом философ, лишенный возможности непосредственного созерцания таинства «пресуществления» образа Мадонны в интерьере церкви в Пьяченце, может его описывать. См.: Шаповалова Т. А. Мистерия взгляда: проблема созерцания в философии М. Хайдеггера // Известия Томского политехнического университета. 2011. Т. 319. № 6. С. 95.

Музей и частное коллекционирование в западноевропейской философской и художественной мысли 1920-1940-х годов.

памятников и городской среды господствует фон и отсутствует «аура». В результате преобладание экспозиционной ценности над культовой вносит качественные изменения в природу произведения искусства (появление нового легко репродуцируемого искусства, утверждение объектов нехудожественного происхождения в качестве произведений искусства).

Феномен частного коллекционирования занимал Бенямина на протяжении всей трудовой жизни. Одной из первых попыток набросать характерный портрет собирателя стало эссе «Старые забытые детские книги» (1930)¹⁷. Более детально собирательный образ частного коллекционера и сам процесс коллекционирования представлены в знаковой работе «Я распаковываю свою библиотеку...» (1931)¹⁸, в которой автор стремится выявить суть процесса собирания книг, полностью не раскрывая «содержание» коллекции.

Среди характерных черт собирателя (книг) автор выделяет: взгляд физиогномиста, развитое тактическое чутье и особое отношение к вещам, несвязанное с их функциональной ценностью (полезность и пригодность). В собирателе парадоксальным образом органично сочетаются детскость со стариковством. Как правило, коллекционирование – увлечение детей и стариков: «алчность и старость всегда прекрасно ладят»¹⁹. Некоторые соображения о привязанности детей к собирательству высказаны в ранней работе философа 1924 г.: «Улица с односторонним движением», вышедшей в свет в 1928 г. На момент написания своеобразной «книжечки для друзей» единственному сыну философа Штефану (который тоже станет коллекционером) шел седьмой год. Наблюдая за увлечениями сына, мыслитель фиксирует открывшиеся ему особенности детского восприятия вещного мира. Автор замечает, что детей притягивают странные предметы, такие как «строительные отходы, мусор, скапливающийся во время шитья или уборки дома, работы в саду или в столярной мастерской»²⁰. Интересно, что подобный остаточный материал в большей степени пригоден для игры, «завершенный»

¹⁷ Айленд Х., Дженнингс М. У. Вальтер Бенямин: критическая жизнь / Пер. с англ. Н. Эдельмана; под науч. ред. В. Анашвили и И. Чубарова. М.: Издательский дом «Дело» РАНХиГС, 2018. С. 148.

¹⁸ Бенямин В. Я распаковываю свою библиотеку. Речь о коллекционировании // О коллекционерах и коллекционировании. М.: V-A-C press, 2018. С. 7–21.

¹⁹ Бенямин В. Коллекционер [из конволюта «Н», «Пассажи»] // О коллекционерах и коллекционировании. М.: V-A-C press, 2018. С. 81.

²⁰ Бенямин В. Улица с односторонним движением. М.: ООО «Ад Маргинем Пресс», 2012. С. 19.

Музей и частное коллекционирование в западноевропейской философской и художественной мысли 1920–1940-х годов.

образ готовой куклы ему уступает. По мнению философа, дети более остальных приближены к образу подлинного коллекционера, т. к. они даруют вещам второе рождение.

В итоге истинное предназначение собирателя состоит в возрождении, «спасении» вещей. Л.Н. Полубояринова проводит аналогию между беньяминовским коллекционером и гоголевским Плюшкиным²¹, построенную на идее «спасения» вещей. Вместе с тем механизм возрождения вещей отсылает нас к течению сюрреализма, которое обнаруживает революционную энергию в исчезающих, устаревших, вышедших из моды и употребления вещах²², и, возможно, к бодлеровскому старьевщику.

Одним из первых Беньямин исследует психологию (психопатологию) коллекционера. Философ замечает, что коллекционирование – счастье частного человека (касается лишь его одного), т. к. с каждой коллекционной вещью у коллекционера связано личное воспоминание. Собирательство спасительно: во время пребывания в советской Москве в 1926–1927 гг. философа охватывает «приступ» коллекционирования. Скупая в большом количестве на московских улицах елочные украшения, детские игрушки, второсортную сувенирную продукцию, Беньямин преодолевает окружающее отчуждение. Данные воспоминания публикуются в 1930 г. как «Московский дневник». Как апологет частного собирательства философ не рассматривает коллекционирование в аспекте невротического расстройства, упоминая лишь в «Пассажах», что коллекционирование, как любая другая сильная страсть, граничит с манией. Автор приводит в пример один из случаев необычного собирательства: коробка с надписью «Маленькие обрывки веревки, не пригодные ни на что»²³.

Беньямин анализирует частного собирателя на примере конкретной исторической личности – историка-марксиста, писателя и коллекционера Эдуарда Фукса (1870–1940). В исследовании Беньямина Фукс-коллекционер предстает личностью неординарной и,

²¹ Полубояринова Л.Н. Николай Гоголь и Вальтер Беньямин: к эстетике собирательства / Феномен Гоголя. Издательский дом Петрополис, 2011. С. 340. См. также: Погребняк А. А. Экономика и эстетика воспроизведения: от Вальтера Беньямина до Жана Бодрийера / Вестник Самарской гуманитарной академии, 2013. № 2 (14). С. 78–97.

²²Цит. по: Беньямин В. Сюрреализм. Моментальный снимок нынешней европейской интеллигенции / Пер. с нем. И. Болдырева // Новое литературное обозрение, 2004. № 68 (3). URL: <http://magazines.russ.ru/nlo/2004/68/ben1.html> (дата обращения 12. 01. 2019).

²³Беньямин В. Коллекционер [из конволюта «Н», «Пассажи»]. С. 81.

Музей и частное коллекционирование в западноевропейской философской и художественной мысли 1920-1940-х годов.

очевидно, импонирует автору. Трижды первопроходец: 1) как редактор политического сатирического журнала Фукс одним из первых издает цветные иллюстрированные издания; 2) исследует презираемые, «апокрифические явления» культуры (массовое искусство, карикатура – первые публикации, иллюстрированные аутентичными изображениями); 3) в вопросе интерпретации искусства выступает с позиций психоанализа и материализма. Последнее утверждение служит для философа одним из объяснений увлечения Фукса коллекционированием. Кроме того, известным художникам коллекционер предпочитает безымянные творения. Фукс становится одним из первых, кто способствует расфетишизации известных имен художников.

Беньямин находит прообраз своего героя в художественной литературе, в одной из бальзаковских «человеческих комедий» в персонаже коллекционере Понсе. Эдуард Фукс представляет собой вполне подходящий пример коллекционера бальзаковского типа, только переросший своего персонажа и авторский замысел. Фукс – богатый человек, он чувствует себя хозяином на художественном рынке и выбрасывает лишь уникальный материал. Фукс чужд романтическим устремлениям, в коллекционировании его притягивает возможность обладания коллекцией и «раблезианская радость избытка»: *C'est le Monsieur qui mange tout Paris* [«Это господин, который поедает весь Париж»]²⁴. Неслучайно Фукс захвачен искусством карикатуры Оноре Домье: на протяжении всей трудовой жизни он исследует творчество художника, коллекционирует его работы, привозит в Германию. Вальтер Беньямин обнаруживает Фукса-коллекционера именно на литографиях Домье – «высокий, худощавый с пламенеющим взглядом», удовлетворяющий «низкое» желание обладания в почти маниакальной страсти коллекционирования²⁵.

В эссе, посвященном Э. Фуксу, представлен необычный метод коллекционирования, которого придерживались французские собиратели, писатели-натуралисты братья Гонкур. С Фуксом их роднит устойчивая антипатия к музеям. Собиратели, формируя собственную коллекцию, ориентировались не столько на сами предметы, сколько на то, как они

²⁴ Беньямин В. Эдуард Фукс: коллекционер и историк. // О коллекционерах и коллекционировании. М.: V-A-C press, 2018. С. 55.

²⁵ Там же. С. 53.

Музей и частное коллекционирование в западноевропейской философской и художественной мысли 1920–1940-х годов.

преобразуют окружение. В коллекции были ковры, фаянс и другие предметы, предназначенные для внутреннего пространства помещения. Беньямин замечает, что коллекционирование с ориентацией на преобразование интерьера нехарактерно для большинства великих собирателей, исходивших из предмета.

Феномен интерьера, громко заявивший о себе на рубеже веков в стиле модерн, окажет встречное влияние на феномен частного собирательства. Тема интерьера – одна из основных тем научного интереса немецкого мыслителя. В начале века интерьер претерпевает существенные видоизменения, например, с развитием торговли появляются крытые галереи – пассажи, интересующие философа как новое гибридное пространство, заключающее в себе улицу и интерьер (улица входит в дом). Интерьер становится прибежищем для искусства²⁶ и частной коллекции, а также «выражает» личность собирателя.

В итоге в данной обзорной статье мы на материале западноевропейских текстов межвоенного времени выделили ряд аспектов проблемы художественного музея как феномена культуры и частного собирательства как культурной практики.

Библиография

Адорно Т. Музей Валери-Пруста // Художественный журнал. 2012. № 4 (88). С. 23–32.

Адорно Т. Эстетическая теория. М.: Республика, 2001. 526 с.

Айленд Х., Дженнингс М.У. Вальтер Беньямин: критическая жизнь / Пер. с англ. Н. Эдельмана; под науч. ред. В. Анашвили и И. Чубарова. М.: Издательский дом «Дело» РАНХиГС, 2018. 720 с.

Ананьев В.Г., Фомкина М.И. Пространство художественных музеев в международных проектах 1920–1930-х гг.: теория практики в музеологической мысли межвоенного двадцатилетия // Человек, культура, образование. 2018. № 2 (28). С. 58–72.

Арендт Х. Вальтер Беньямин. 1892—1940 / Пер. с англ. Б. Дубина. М.: Grundrisse, 2014. 168 с.

²⁶ Беньямин В. Париж — столица XIX столетия. Озарение / Пер. с нем. С. А. Ромашко. М.: Мартис, 2000. С. 161.

Музей и частное коллекционирование в западноевропейской философской и художественной мысли 1920–1940-х годов.

Беззубова О.В. Музей и метафоры смерти и бессмертия // Исторические, философские, политические и юридические науки, культурология и искусствоведение. Вопросы теории и практики. 2015. № 12 (62): в 4-х ч. Ч. 3. С. 25–29.

Бекমেетьев В.В. «Мусор истории»: спасение вещей как актуализация прошлого / В.В. Бекмеетьев // Культурная память и культурная идентичность: материалы Всероссийской научной конференции молодых ученых (XI Колосницинские чтения). Екатеринбург: Изд-во Уральского университета, 2016. С. 27–31.

Беньямин В. Коллекционер [из конволюта «Н», «Пассажи»] // О коллекционерах и коллекционировании. М.: V-A-C press, 2018. С. 73–91.

Беньямин В. Краткая история фотографии / Пер. С.А. Ромашко. М.: Ad Marginem, 2013. 195 с.

Беньямин В. Московский дневник / Пер. с нем. С. Ромашко. М.: Ad Marginem, 2012. 264 с.

Беньямин В. Париж — столица XIX столетия. Озарение / Пер. с нем. С.А. Ромашко. М.: Мартис, 2000. С. 153–168.

Беньямин В. Произведение искусства в эпоху его технической воспроизводимости // Беньямин В. Озарение / Пер. с нем. С.А. Ромашко. М.: Мартис, 2000. С. 122–152.

Беньямин В. Сюрреализм. Моментальный снимок нынешней европейской интеллигенции / Пер. с нем. И. Болдырева // Новое литературное обозрение. 2004. № 68 (3). С. 5–16.

Беньямин В. Улица с односторонним движением / Пер. с нем. И. Болдырева. М.: Ad Marginem, 2012. 136 с.

Беньямин В. Эдуард Фукс: коллекционер и историк. // О коллекционерах и коллекционировании / Пер. с нем. С. Ромашко. М.: V-A-C press, 2018. С. 23–71.

Беньямин В. Я распаковываю свою библиотеку. Речь о коллекционировании // О коллекционерах и коллекционировании / Пер. с нем. Н. Бакши. М.: V-A-C press, 2018. С. 7–21.

Валери П. Проблема музеев // Валери П. Об искусстве. М.: Искусство, 1993. С. 205–208.

Гадамер Г.-Г. Введение к работе М. Хайдеггера «Исток художественного творения» / Актуальность прекрасного. М.: Искусство, 1991. С. 100–115.

Пруст М. Памяти убитых церквей. М.: Ad Marginem, 2017.

Музей и частное коллекционирование в западноевропейской философской и художественной мысли 1920–1940-х годов.

Пруст М. Под сенью девушек в цвету / пер. с фр. Н. Любимова. М.: Художественная литература, 1976. 559 с.

Скопин Д.А. Конец буржуазных апартаментов. Коммунальные квартиры и музеи в «Московском дневнике» // Философско-литературный журнал «Логос», 2018. №1. С. 115–142.

Травников С.К. Роль произвольной памяти в диалектике сна и пробуждения Вальтера Бенямина (проект «Пассажи») // Артикульт. 2015. №3 (19). С. 29–34.

Хайдеггер М. Исток художественного творения // Хайдеггер М. Исток художественного творения. Избранные работы разных лет. М.: Академический проект, 2008. С. 76–238.

Хайдеггер М. О «Сикстинской мадонне» // Хайдеггер М. Работы и размышления разных лет. М.: Издательство «Гнозис», 1993. С. 262–264.

Ducci A. The French Museum as a Paradigm of Europe's Crisis. Some Reflections on Paul Valéry's Writings // The Space of Crisis: Images and Ideas of Europe in the Age of Crisis: 1914-1945. Brussels: Peter Lang. 2013. P. 29–45.

Museum and private collecting in Western European philosophical and artistic thought in the 1920s-1940s.

Abstract

This overview article analyzes a number of texts of Western European philosophical and artistic thought of the interwar twenty years (1920–1940) about the museum, the process of museification and private collecting.

Key words: Museum, museification, private collecting, Walter Benjamin.