

Беззубова Ольга Владимировна

### **МУЗЕЙ И МЕТАФОРЫ СМЕРТИ И БЕССМЕРТИЯ**

Статья посвящена анализу роли и функций музея в современной культуре. Темы бессмертия, живого и мертвого достаточно интенсивно обсуждаются в литературе, посвященной музейной проблематике, однако упомянутые метафоры далеко не всегда применимы для описания современного музея, являющегося не только инструментом музеефикации, но и инстанцией производства новых культурных смыслов. Отдельное внимание уделяется осмыслению данной проблемы в работах ведущих теоретиков современной культуры (Т. Адорно, П. Валери, Р. Краусс).

Адрес статьи: [www.gramota.net/materials/3/2015/12-3/5.html](http://www.gramota.net/materials/3/2015/12-3/5.html)

Источник

### **Исторические, философские, политические и юридические науки, культурология и искусствоведение. Вопросы теории и практики**

Тамбов: Грамота, 2015. № 12 (62): в 4-х ч. Ч. III. С. 25-29. ISSN 1997-292X.

Адрес журнала: [www.gramota.net/editions/3.html](http://www.gramota.net/editions/3.html)

Содержание данного номера журнала: [www.gramota.net/materials/3/2015/12-3/](http://www.gramota.net/materials/3/2015/12-3/)

### **© Издательство "Грамота"**

Информация о возможности публикации статей в журнале размещена на Интернет сайте издательства: [www.gramota.net](http://www.gramota.net)  
Вопросы, связанные с публикациями научных материалов, редакция просит направлять на адрес: [hist@gramota.net](mailto:hist@gramota.net)

3. **Кундозёрова Т. Ф.** О работе над фортепианным ансамблем в классе общего фортепиано // Фортепианное образование: проблемы и перспективы: материалы докладов международной научно-практической конференции. Екатеринбург, 2011. Вып. 2. С. 42-53.
4. **Нейгауз Г. Г.** Об искусстве фортепианной игры: записки педагога. Изд-е 5-е. М., 1988. 239 с.
5. **Николаева-Солдатенкова Т. Б.** Музыкально-исполнительская эмоция как фактор развития личности ученика // Исторические, философские, политические и юридические науки, культурология и искусствоведение. Вопросы теории и практики. Тамбов: Грамота, 2014. № 11 (49). Ч. 2. С. 121-124.
6. **Сорокина Е.** Фортепианный дуэт. М.: Музыка, 1983. 318 с.

#### PIANO ENSEMBLE IN PRACTICAL WORK OF PIANO COURSE AS A MEANS OF ACTIVIZATION OF MUSICAL EDUCATION OF STUDENTS OF DIFFERENT SPECIALITIES

**Asmolova Irina Aleksandrovna**

*Saratov State Conservatoire*

*iasmolova@list.ru*

The article deals with some possibilities of the use of piano ensemble in the activization of a musician's professional training. Ensemble music playing creates favorable conditions for the formation of the practical skills of the instrument mastering, helps understand and feel deeper the time basis for the rhythmic presentation of musical material, expands musical horizon, and creates favorable conditions for the formation and development of the skills of sight-reading.

*Key words and phrases:* activization of formation of playing skills; specificity of mastering ensemble playing by students of different specialities; development of common complex of musical abilities; expansion of horizons of traditional repertoire; study of musical material in historical and stylistic manner.

---

УДК 7.067

#### **Философские науки**

*Статья посвящена анализу роли и функций музея в современной культуре. Темы бессмертия, живого и мертвого достаточно интенсивно обсуждаются в литературе, посвященной музейной проблематике, однако упомянутые метафоры далеко не всегда применимы для описания современного музея, являющегося не только инструментом музеефикации, но и инстанцией производства новых культурных смыслов. Отдельное внимание уделяется осмыслению данной проблемы в работах ведущих теоретиков современной культуры (Т. Адорно, П. Валери, Р. Краусс).*

*Ключевые слова и фразы:* музей; музеефикация; современное искусство; постмодерн; эстетическое переживание; аффект; зритель.

**Беззубова Ольга Владимировна**, к. филос. н., доцент  
*Национальный минерально-сырьевой университет «Горный»*  
*bezzubova\_olga@mail.ru*

#### **МУЗЕЙ И МЕТАФОРЫ СМЕРТИ И БЕССМЕРТИЯ<sup>©</sup>**

*Работа выполнена в рамках проекта «Образы бессмертия в современной культуре», поддержанного РГНФ (13-03-00151).*

Музей в XX веке оказывается в центре противоречивых тенденций. Растет как количество музеев, так и их влияние на культурную политику и сферу арт-рынка. В последние десятилетия XX века отмечался резкий рост интереса к музею у широкой публики, получивший название «музейного бума», который во многом был связан с введением новых форм и принципов в повседневную практику музейной работы, отказом от патерналистской модели музейной деятельности. В то же время никогда прежде статус музея не проблематизировался в такой степени. Триумф музея сопровождался беспощадной его критикой, а сама возможность и необходимость существования музея были поставлены под сомнение.

Противопоставление живого и мертвого становится одной из основополагающих метафор, характеризующих музей в XX веке. Теодор Адорно, один из наиболее внимательных аналитиков культуры первой половины XX века, отмечает эту внутреннюю противоречивость музея: «Немецкое слово “museal” (музейный) имеет неприятный обертон. Оно описывает объект, с которым у наблюдателя нет более жизненной взаимосвязи и который находится в процессе умирания. Своей сохранностью он обязан в большей степени историческому уважению, нежели нуждам настоящего. Музеи и мавзолеи связаны не только фонетической ассоциацией. Музеи подобны фамильным склепам произведений искусства. Они свидетельствуют о нейтрализации культуры» [6, р. 175]. Произведения искусства «складируются» в музеях и их рыночная стоимость не оставляет места для удовольствия от созерцания [Ibidem]. И в то же время Адорно признает, что музеи – единственное место, где рядовой человек имеет возможность ознакомиться с шедеврами живописи и скульптуры.

Высказывание Адорно, отождествляющего музеи и мавзолеи, кладбища, фамильные склепы, достаточно часто цитируется и подвергается рассмотрению, в том числе с позиций так называемой «новой музеологии» – направления в музееведении второй половины XX века, ищущего способы преодолеть указанный разрыв между музеем и жизнью. Как отмечает Дж. Харрис [5], критические замечания в адрес музея за изъятие вещи из контекста высказывались еще в XVIII веке, то есть в период зарождения музея современного типа. Действительно, музеефикация связана с изъятием вещи из обращения, но в новоевропейской культуре музеефикация – это зачастую еще и единственная возможность сохранить вещь и сделать ее доступной для восприятия публикой. Современный музей – это не только место накопления и хранения культурного наследия. Это – еще и особый механизм производства смыслов, значений, ценностей, «места памяти». «Новая музеология» и предлагаемые в ее рамках новые формы музейной работы, новая интерпретация значения музейного предмета, переоценка роли и авторитета хранителя, диалог с локальным сообществом, на первый взгляд, создают возможность для преодоления разрыва между музеем и жизнью.

Однако в цитированном нами выше эссе «Музей Валери-Пруста» [6], Адорно идет гораздо дальше простой констатации нейтрализующей функции музея, которая нуждается в преодолении. Истоки проблемы он связывает с кризисом культурной традиции определенного типа. Согласно Адорно, традиция в культуре XX века более не вызывается к жизни какой-либо «субстанциальной силой», но представляется с помощью цитирований, благодаря убеждению в важности обладания традицией [Ibidem, p. 175]. Он критически оценивает попытки решить данную проблему с помощью возвращения вещи в исторический контекст (например, экспонирования в интерьерах соответствующей эпохи), отмечая искусственность таких попыток, приводящую к тому, что результаты оказываются даже более удручающими, чем в случае, когда вещи вырываются из их первоначального окружения и включаются в музейную коллекцию. Наиболее значимым симптомом кризиса для Адорно является тот факт, что любое предлагаемое решение неизбежно оказывается ложным.

Ключом к пониманию проблемы для Адорно становятся два не связанных между собой и выражающих противоположные позиции текста: эссе П. Валери «Проблема музеев» и фрагмент из романа Пруста «Под сенью девушек в цвету».

Валери выражает неудовлетворенность музеем, поскольку музей, во-первых, предполагает серийность. Выдающиеся произведения, собранные в одном пространстве не позволяют воспринимать каждое из них в его единичности. Избыточность музея порождает разочарование, делает невозможным переживание эстетического опыта. Таким образом, основная проблема музея – это проблема восприятия, отношения субъекта (зрителя) к объекту (произведению). Данное отношение в идеале предполагает переживание особого рода аффекта – наслаждения (произведением искусства), которое становится невозможным в современном музее («Только цивилизация, лишенная чувства наслаждения и чувства разумности, могла воздвигнуть этот дом бессмыслицы» [1, с. 206]). Адорно обращает отдельное внимание на используемое Валери понятие «наслаждения» (*délice*), отмечая его труднопереводимость и свойственный ему оттенок «феодалского удовольствия», ассоциируемый с представлением об искусстве для искусства [6, p. 176]. Для Адорно аргументация Валери несет на себе печать культурного консерватизма, поскольку он не решается окончательно на радикальный жест: отречение от искусства как единственно возможную форму верности ему [Ibidem, p. 178]. Адорно отмечает, что, будучи далеким от проблем политэкономии, Валери, обладая безупречным эстетическим вкусом, очень точно указывает основную проблему музея – сверхнакопление капитала, «чрезмерного и, следовательно, неиспользуемого» [1, с. 207]. Более того, современная культура подчиняется особому императиву, в соответствии с которым любой значимый объект наследия в итоге должен оказаться в музее («механика даров и завещаний», наводящая Валери на мысль о беспроигрышной лотерее [Там же]). Таким образом, музей в современной культуре становится механизмом аккумуляции художественных ценностей, изъятия их из обращения. Сосредоточение в одном здании «все возрастающих богатств» уничтожает возможность эстетического переживания, требующего концентрации на произведении искусства в его уникальности, и, таким образом, приводит к поверхностности. Эрудиция подменяет собой чувственное восприятие, «встречу с шедевром» [Там же, с. 208] (в переводе А. Эфроса. Во французском оригинале эссе речь идет о «*la présence de la merveille*» – присутствии чуда). Завершая свое небольшое эссе, Валери пишет о неожиданно открывшейся ему сущности «проблемы музеев», заключающейся в оторванности изобразительного искусства – живописи и скульптуры – от архитектуры, т.е. в утрате связи с пространством: «Живопись и скульптура, говорит мне демон объяснения, – это брошенные дети. У них умерла мать их, Архитектура. Пока она жила, она указывала им место, назначение, пределы. Свобода бродяжничества была им заказана. У них было свое пространство, свое точно определенное освещение, свои темы, свои сочетания... Пока она жила, они знали, чего хотят...» [Там же].

Здесь Валери останавливается, и именно в этом Адорно видит свидетельство его слабости, поскольку следующим шагом, насколько можно судить, должен был бы стать пересмотр самого концепта искусства. Однако Валери этого шага не делает.

Что касается Пруста, то речь идет о небольшом отрывке из второй части романа «Под сенью девушек в цвету», начинающейся с воспоминания о поездке в Бальбек. Тема музея затрагивается здесь благодаря сложной игре ассоциаций, сопровождающих размышление героя о вокзалах – особых местах, «которые хотя и не составляют <...> часть города, но зато носят его имя на вывесках, а главное, содержат в себе его своеобразную сущность» [2, с. 226]. Далее Пруст критически отзывается о свойственной его времени «мании» показывать предметы вместе с их действительным окружением, и тем самым уничтожать «самое существенное»: акт сознания, отделяющий предметы от действительности. В противоположность Валери Пруст утверждает, что переживание эстетического аффекта – чувство «упоительного восторга» возможно не в повседневной обстановке («за обедом»), но в музее, где произведение предстает перед зрителем в качестве сингулярности

«благодаря своей наготе и отсутствию каких бы то ни было отличительных особенностей, явственнее символизующей те духовные пространства, куда художник уединялся, чтобы творить» [Там же].

Вокзалы и музеи – особые места, стоящие вне конвенциональной активности и несущие на себе символику смертности [6, p. 178]. Адорно подчеркивает, что и Валери, и Пруст вновь и вновь обращаются к идее смертности вещей, некоего заключенного в них самих внутреннего разрушительного импульса. Еще одним важным моментом, делающим возможным сопоставление их позиций, является представление о наслаждении, связанном с восприятием произведения искусства (“*délice*” у Валери, “*joie enivrante*” у Пруста). Это предполагаемое переживание наслаждения проблематизируется у Адорно, поскольку оно предполагает наличие определенной дистанции. Для того, кто живет в окружении произведений искусства, они являются повседневным фоном, а не объектом наслаждения. Таким образом, возможность эстетического наслаждения устанавливается только вместе с дистанцией, которая одновременно вырывает произведение из контекста и тем самым ставит под вопрос его «витальность».

Итак, произведение, созданное в прошлые эпохи, может оставаться живым, а может «умереть». Для Валери произведение умирает тогда, когда изымается из непосредственности жизни, его функционального контекста. Следуя принципу «искусство для искусства», он подходит к грани, за которой лежит его отрицание. Чистое произведение искусства, превращенное в объект абсолютного созерцания, оказывается перед угрозой овеществления и нейтрализации, чем и определяется обескураживающий Валери эффект музея, где произведение становится объектом в ряду других и может быть, например, проинтерпретировано в терминах капитала. В интерпретации Адорно, позиция Валери приводит к открытию того, что единственным чистым произведением искусства является такое, которое не исчерпывается в акте созерцания, но отсылает к более широкому социальному контексту.

Обе позиции, и Пруста, и Валери, Адорно характеризует как «наивные». Но это «наивность» разного рода. Наивность Валери – это наивность художника, верящего в автономию произведения и приоритет авторского замысла, в произведении воплощенного. В свою очередь наивность Пруста – это наивность любителя искусства, проявляющаяся в частных вопросах суждения вкуса, выносимых относительно отдельного произведения, притом что в отношении понимания сущности искусства в целом он оказывается более искушенным, поскольку его отношение к искусству носит оттенок экстерриториальности.

Дело в том, что Валери, воплощающий позицию художника, для которого процесс создания произведения искусства неразрывно связан с рефлексией по поводу этого процесса, оказывается не способным поставить под сомнение искусство как категорию. Для Пруста же произведение искусства есть нечто большее, чем совокупность его эстетических характеристик, произведение искусства является частью жизненного мира и элементом сознания того, кто его созерцает. Это уровень принципиально отличный от уровня оценки формальных качеств произведения.

Позиция Валери превосходит Пруста в том, что касается понимания сущности произведения: только то, что существует ради себя самого, безотносительно какой-либо внешней цели, может служить воплощением чело-вечности. В этом отношении представление о том, что продукты человеческого ума обретают свою значимость лишь в той мере, в какой они создаются для человека, является губительным для искусства, «дегуманизирующим», поскольку является свидетельством господства манипулятивной рациональности [Ibidem, p. 182]. Валери, обладая опытом художника, демонстрирует этот объективный характер, имманентную целостность произведения в противоположность зависимости субъекта от внешних обстоятельств. Он утверждает автономию произведения, его самодостаточность.

Для Пруста же произведение искусства – изначально нечто иное, чем совокупность его эстетических качеств. Поэтому он оказывается способен вписать произведение в историческую перспективу, более широкую историческую перспективу, ставящую под сомнение среди прочего также границы между «высоким» и «низким» искусством. Подлинная жизнь произведения для него начинается в отрыве от обстоятельств создания и авторских интенций. Именно в этой ситуации произведение предстает перед зрителем в своей чистоте. «Посмертное» существование произведения в музее, оторванное от первоначального контекста и опосредованное, вписанное в новый контекст памятью, потоком переживания воспринимающего субъекта, является для Пруста единственно подлинным и осмысленным. Согласно Прусту, первоначальной точкой отсчета является не произведение, а воспринимающий субъект, для которого восприятие произведения искусства является способом самопознания.

С точки зрения Адорно, ни одну из представленных точек зрения нельзя признать истинной, так же как и невозможно найти некую компромиссную позицию между ними. Истину следует искать в самом их противоречии между ними. Фетишизм объекта и одержимость субъектом отражаются друг в друге, создавая «силовое поле», воплощением которого и является произведение. Само это противопоставление исторично и возможно только в современной культуре, порождением которой является музей. Произведения искусства вне музея по-прежнему останутся музейными объектами, смысл искусства определяется его включенностью в историю. Одновременно музей предъявляет новые требования к зрителю, который должен приходиться с определенной целью и быть способным сконцентрироваться на тех произведениях, которые его интересуют, т.е. занять определенную историческую позицию.

В современной, постмодернистской, теории музея мы видим развитие и одновременно преодоление, сформированное модернистским дискурсом, ярким примером которого является рассматриваемая нами позиция Адорно, понимание функции музея. Как отмечает Р. Краусс в статье «Культурная логика музея позднего капитализма» [8], музей в XX веке больше не является нейтральным пространством, вмещающим в себя произведения искусства. Напротив, музейное пространство становится неотъемлемой частью художественного произведения, условием возможности его созерцания. В качестве основополагающего примера Краусс приводит феномен минимализма в современном искусстве, подвергая анализу как художественные, так и теоретические его проявления.

Эстетическая программа минимализма строилась на отрицании понимания искусства как встречи произведения, представляющего собой совокупность определенных форм, и зрителя в качестве субъекта, обладающего опытом и биографией, воспринимающим эти формы благодаря имеющимся у него знаниям. Опираясь на программную работу основоположника минимализма Р. Морриса «Заметки о скульптуре», Краусс подчеркивает, что минимализм стремится покинуть область эстетического отношения и сделать произведение функцией пространства, света и поля зрения зрителя [Ibidem, p. 8], т.е. превратить пространство музея в интерфейс между произведением и зрителем. Тем самым отвергается и представление о целостности формы произведения, и абсолютизация автора, вкладывающего в произведение заранее данные смыслы. С этим связано обращение художников-минималистов (и в целом искусства XX века) к технологиям индустриального производства, что можно трактовать как стремление поставить под сомнение фигуру автора в ее традиционном понимании. Но речь идет не только о «смерти автора». Современное искусство стремится и к тому, чтобы пересмотреть понятие созерцающего субъекта. При этом на смену картезианскому пониманию субъекта приходит трактовка субъекта, предложенная М. Мерло-Понти, у которого минимализм заимствует понятие «проживаемой телесной перспективы», т.е. идею восприятия, радикально отличную от разрабатываемой в теории абстрактной живописи, где визуальное отделяется от остальных телесных ощущений и тем самым порождает модернистское стремление к абсолютной автономии субъекта. Однако проект минимализма оказывается утопичен и внутренне противоречив. Поскольку, стремясь противопоставить сериальному, стереотипному состоянию культуры товарного производства непосредственную телесную полноту, минимализм использует индустриальные технологии и материалы. Таким образом, произведение современного искусства вписывается в логику симулякров, повторений без оригинала, копий без подлинника, а также в логику серийности, проявляющуюся в том, что художественный объект может восприниматься в качестве такового только в системе отношений с другими объектами, структурированной искусственно производимыми различиями, поскольку в современной культуре именно эти различия и основной предмет потребления. Как отмечает Р. Краусс, этот парадокс является частью самой природы отношения современного искусства к капиталу, отношения, в котором сопротивление какому-либо частному проявлению капитала приводит к тому, что художник создает произведение, которое может быть проинтерпретировано как функция или еще одна версия того явления, против которого художник протестует [Ibidem, p. 11].

Логика товарного производства затрагивает не только произведение искусства как объект, она трансформирует и представление о субъекте – зрителе. Субъект «проживаемой телесной перспективы» (телесного опыта) превращается во фрагментированный, рассредоточенный субъект современной массовой культуры – «субъект, который более не осуществляет собственного восприятия, но вовлечен в головокружительное усилие декодирования знаков, возникающих из более не поддающейся картированию и непознаваемой глубины» [Ibidem, p. 12]. Одновременно эстетическое переживание в его традиционном понимании сменяется «интенсивностью», текущим и имперсональным чувством, связанным с особым рода эйфорией [Ibidem, p. 14].

Таким образом, место художественного музея в современной культуре проблематизируется вместе с переосмыслением статуса зрителя и искусства в целом. В то время как частная коллекция становится чем-то маргинальным в силу преобладающего мнения, согласно которому крупнейшие шедевры должны быть доступны широкой публике, попадание произведений в музейные коллекции для художника становится свидетельством признания, вписанности в историю. Быть включенным в музейное собрание – значит быть отобранным для архива культуры. В то же время многие авангардные течения в искусстве XX в., как модернистские, так и постмодернистские, выступают «против» музея, стремятся трансформировать пространство повседневности и стереть границы между искусством и жизнью, что не мешает музеям коллекционировать произведения современного искусства, а рынку художественных ценностей – коммерциализировать авангардистские произведения. Следует отметить, таким образом, двойственность позиции произведения искусства в музее. С одной стороны, именно попадая в музей, произведение обретает наиболее высокую – как рыночную, так и символическую – ценность. С другой стороны, став частью музейной коллекции, вещь изымается из обращения, исключается из отношений обмена.

Обращаясь к нетрадиционным формам, материалам и техникам, используя индустриальные технологии и средства технического воспроизводства, экспериментируя с новыми медиумами, художественная культура XX в. стремится трансформировать само представление об искусстве, как о том, что поддается коллекционированию и накоплению. В то же время парадоксальным образом, стирая границу между искусством и реальностью, ставя под сомнение инстанцию автора как носителя и производителя смысла, художественный авангард порождает необходимость нового установления этой границы в качестве основы функционирования художественного поля, и музей является именно тем институтом, который конституирует эту границу, а следовательно, само искусство как социально-экономическое явление.

Классический музей XIX в. формировался на пересечении различных дискурсов, среди которых можно выделить научный, художественный, педагогический, политический, эстетический. С точки зрения концепции дискурса музей не является просто пассивным пространством представления кодифицированного знания, он является инстанцией, активно вырабатывающей новое знание. Следуя пониманию дискурса в работах М. Фуко [3; 4] и развиваемой им идеи знания-власти, мы можем сделать вывод, что музей тем самым является дискурсивной формацией, репрезентирующей функцию власти. Однако во второй половине XX века традиционные формы музея подвергаются критике, что говорит о том, что патерналистский музей возможен только в условиях «большого нарратива». Кризис единого нарратива, в первую очередь исторического знания, подталкивает к необходимости поиска новых форм музейной работы и переосмысления роли музея в этом контексте.

Новая музеология делает акцент не столько на усвоении знания, сколько на переживании [5, с. 37]. Причем это далеко не в первую очередь эстетическое переживание, поскольку все большее значение приобретают

такие виды музея, как мемориальный, исторический, этнографический и прочие, связанные с производством различных форм самоидентификации. Отдельное значение приобретает понятие «память», которое связано с переживанием некоторого аффекта и через это аффективное переживание с конструированием социальной общности. Однако эта общность также может быть поставлена под сомнение, что делает, например, Ж. Бодрийяр, характеризуя подобные общности как псевдосоциальные [7].

Сегодня значение приобретает сам музей, музейное пространство. В этих условиях становится возможен даже музей без предметов, т.е. музей совершает переориентацию от собирательства к представлению (идей) [5, с. 38], что позволяет сделать вывод о том, что метафора музея как воплощения жизни или смерти устарела. Смысл музея не в том, чтобы вырывать предметы из контекста, лишая их жизни, или помещать их в новые, предопределенные метанарративом, контексты, даря им своего рода посмертное существование, а в том, чтобы создавать сами контексты и производить аффекты, которые в свою очередь могут и должны быть поставлены под вопрос.

#### Список литературы

1. **Валери П.** Проблема музеев // Валери П. Об искусстве. М.: Искусство, 1993. С. 205-208.
2. **Пруст М.** Под сенью девушек в цвету / пер. с фр. Н. Любимова. М.: Художественная литература, 1976. 559 с.
3. **Фуко М.** Археология знания. К.: Ника-Центр, 1996. 208 с.
4. **Фуко М.** Порядок дискурса // Фуко М. Воля к истине: по ту сторону знания, власти и сексуальности. Работы разных лет. М.: Касталь, 1996. С. 47-96.
5. **Харрис Дж.** «Наша печаль, наше хрупкое мужество»: музеефикация и новая музеология // Вопросы музеологии. 2011. № 1 (3). С. 31-41.
6. **Adorno T. W.** Valery Proust Museum // Adorno T. W. Prisms (Studies in Contemporary German Social Thought). MIT Press, 1988. P. 173-185.
7. **Baudrillard J.** Simulacra and Simulation. Ann Arbor: The University of Michigan Press, 1994.
8. **Krauss R.** The Cultural Logic of Late Capitalist Museum // October. 1990. Vol. 54. P. 3-17.

#### MUSEUM AND METAPHORS OF DEATH AND IMMORTALITY

**Bezzubova Ol'ga Vladimirovna**, Ph. D. in Philosophy, Associate Professor  
National Mineral Resources University (Mining University)  
*bezzubova\_olga@mail.ru*

The article is devoted to the analysis of the role and functions of the museum in contemporary culture. The themes of immortality, alive and dead are discussed intensively enough in literature devoted to museum subject matter, however the mentioned metaphors are not always applicable for the description of the contemporary museum being not only a tool of museumification, but also an instance of the production of new cultural meanings. Special attention is paid to the comprehension of this problem in the works by the leading theoreticians of contemporary culture (T. Adorno, P. Valery, R. Krauss).

*Key words and phrases:* museum; museumification; modern art; postmodernity; aesthetic experience; affect; spectator.

УДК 94(47).084.6

#### Исторические науки и археология

*Рассмотрены вопросы косвенного налогообложения тамбовского крестьянства в период Первой мировой войны (1914 – октябрь 1917 г.). Представлена сравнительная оценка величины косвенного налога, уровня доходов и производственных возможностей крестьянского хозяйства. Сделан вывод об относительном и, в определённой степени, искусственном облегчении бремени косвенных налогов в тамбовской деревне в силу производящего характера губернии, роста продовольственных цен, благоприятной сельскохозяйственной конъюнктуры, государственных мер социальной поддержки семей призванных и сокращения потребления подакцизных и импортных товаров.*

*Ключевые слова и фразы:* крестьянство; Первая мировая война; косвенные налоги; инфляция; мобилизация; крестьянский бюджет; производство; Тамбовская губерния.

**Бредихин Владимир Евгеньевич**, к.и.н., доцент  
**Двухжилова Ирина Владимировна**, к.и.н., доцент  
Тамбовский государственный технический университет  
*eriniya711971@mail.ru*

#### КОСВЕННОЕ НАЛОГООБЛОЖЕНИЕ ТАМБОВСКОГО КРЕСТЬЯНСТВА В ПЕРИОД ПЕРВОЙ МИРОВОЙ ВОЙНЫ: ОПЫТ СРАВНИТЕЛЬНОЙ ОЦЕНКИ<sup>©</sup>

*Статья выполнена при финансовой поддержке РГНФ (проект № 14-01-00277).*

Статья посвящена одному из каналов правительственной мобилизации денежных ресурсов крестьянства в условиях Первой мировой войны – косвенному налогообложению. Выбор объекта исследования объясняется,