

## СМЫСЛОВАЯ КОНЦЕПЦИЯ МУЗЕЯ И ФОРМЫ ЕЕ ВЫРАЖЕНИЯ В КОНЦЕПЦИИ «ВООБРАЖАЕМОГО МУЗЕЯ» А. МАЛЬРО

### MEANING CONCEPT OF THE MUSEUM AND FORMS OF ITS EXPRESSION IN THE CONCEPT "IMAGINARY MUSEUM" A. MALRAUX

**A. Atanov  
O. Zvereva**

*Summary:* The article is devoted to the possible concept of the museum. In the conceptual area, we can find distorted meanings embedded in theoretical constructions that turn out to be destructive for culture, art, and science. Within the framework of theory, one can only understand the structure of the judgment, without focusing on rare words. Perhaps, by infinitely multiplying entities, one can get some results, but no one has repealed Occam's principle. In addition, if we applied the methodology of philosophical research to analyze the system of specific connections, then the application and use of conceptual analysis, referred to general grounds, allows us to avoid identifying misunderstandings.

*Keywords:* culture, art, meaning, museum, concept, A. Malraux.

**Атанов Андрей Алексеевич**

доктор философских наук, Байкальский государственный университет (Иркутск)  
atanovaa777@gmail.com

**Зверева Ольга Юрьевна**

старший преподаватель, Байкальский государственный университет (Иркутск)  
zvereva.o.y@mail.ru

*Аннотация:* Статья посвящена возможным концепциям музея. В понятийной области мы можем увидеть искажение смыслов, закладываемых в теоретических построениях, которые разрушительно действуют на культуру, искусство, науку. В рамках теории можно лишь понять форму построения суждения, а не акцентировать внимание на отдельных словах. Возможно, бесконечно умножая сущности, можно получить какие-то результаты, но принцип Оккама никто не отменял. Кроме того, если мы применяем методологию философского исследования для анализа системы частных построений, то точность применения и использования понятийного аппарата, отнесенного к всеобщим основаниям, позволяет нам избежать множества недоразумений.

*Ключевые слова:* культура, искусство, смысл, музей, понятие, А. Мальро.

Исторически музей (Дом Муз, Храм Муз) имел множество форм – это храм, сообщество ученых, сокровищница. По основному значению – это место пребывания Муз, дочерей богини памяти Мнемозины, по сути, всех возможных искусств – визуальных, аудиальных, кинестетических. Если разбирать функции Муз, то они составляют систему всех знаний доступных человеку античности. Для сознания человека, живущего в античности, основание искусства и любого, даже нового знания, тесно связано с темой памяти или с предельно четкой формулировкой Платона: «Знание – это припоминание». «Мифологическое» основание понимания музея в период античности дает нам устойчивые отсылки и к другому смыслу, у Муз есть единый водитель бог Аполлон – Мусагет. Бог, знающий истину и подлинное значение вещей и событий, бог в природу, которого входит гармония. С другой стороны, парадоксальность ситуации заключается в том, что у бога Аполлона не слишком хорошие и удачные отношения с женщинами, но с Музами он прекрасно ладит, задавая игрой на кифаре лад и гармонию их пению.

Если продолжить рассуждения, отталкиваясь от античной концепции музея, то музей включает разные уровни взаимодействия (не всегда очевидного), музей – это не про целостность как таковую, а про целостность в рамках фиксированного смысла, где раскрытие институ-

та является производным от раскрытия смысла.

В начальном (символическом) варианте Дом Муз указывает на сопряженность гармонии, памяти, знания и искусства (как умения). Нужно помнить, что все имеющиеся в истории формы музея, а не только его первичная форма, указывают на присутствующие и реализующиеся в его структуре миф и ритуал, причем в форме отсылки к действительной истории, но собранной в единство через совершенно другую систему корреляции и взаимодействия смыслов и значений.

Чтобы было понятно, о чем идет речь, небольшой пример. Если речь идет о периоде античности, то люди четко различают профанные (к которым открыт доступ, они не скрыты) предметы и вещи; и сакральные предметы, и вещи. Сакральное существует в двух видах – предметы, вещи и явления, которых смертные не должны касаться ни в каком виде, и вещи, предметы и явления, к которым можно обращаться с помощью посредников (в этом качестве выступают у римлян, например, Янус и Яна). Отсюда может быть сформулирована максима, где вход, там и выход, и Янус, как посредник, определяющий входы и выходы. Если мы берем «священный» предмет он может быть связан с родом, может с духами, богами, тайнами. Все знание, связанное с такими предметами, закрыто, и относится к сакральному, которое известно,

только вашему дому, если мы говорим о родовых тайнах, тайны более высокого уровня человеку без посредника не доступны. Перевод предмета во внешний мир (передача, захват, продажа) вовсе не означает, что тайны, истории и события с ним связанные становятся известными или сохраняются, скорее всего они утрачиваются. Мы видим предмет в другом контексте, смысл и значение его начинают определяться ситуацией здесь и сейчас, так как разрушена его реальность, предмет оказывается в данности и несет совершенно другую информацию, чем та которая была связана с ним изначально. Возникает смещенное положение предмета, кажется, что предмет тот же, но это уже другой предмет.

Если говорить про музей, то там ВСЕ предметы перенесены в другой контекст – в собрание. Реальных историй предметов, кроме тех, что в них изображены не остается. Они зачастую замещаются вкусом коллекционера, то есть вместо понятия «смысл» в музее (в собрании) будет актуализировано понятие «вкус». Отсюда и оформляющиеся теоретические концепции искусствознания и искусствоведения и групп наук, в которых в той или иной степени выражена тема коллекционирования как формы демонстрации. «Вкус» создает собрание, но в созданном собрании возникает необходимость «смысла», но это не смысл произведения, а смысл произведения в собрании при отнесении его в определенное место и фиксирующий его положение. Смысл переходит в форму измененного знания, тоже связанного с предметом, но качественного другого, так как оно относится к иному объекту познания. Представьте, что у вас есть письмо, сохранившееся с ваших детских лет, для вас его ценность заключается и в материале, из которого оно состоит, и в тех событиях, с которыми это письмо связано. Как экспонат – это письмо является только материалом конкретной исторической эпохи.

Хорошо если письмо датировано, но совершенно не факт, что дата поставлена верно, или не была поставлена через несколько лет, причем будто бы, исходя из вроде бы точных воспоминаний. Тогда и эпоха, к которой отнесено письмо начинает расплываться – письмо августа-сентября 1913 или августа-сентября 1914 два совершенно разных письма, для живущих в Европе, как, наверное, и для тех, кто живет в Тибете, фон и контекст будет совершенно другим. Кроме того, письмо — это выражение личной истории, связанное с темой личных знаний, контактов и личных контекстов. Письмо – это чья-то жизнь. Письма периода 28 июня-28 июля 1914, будут совершенно другими, чем письма, написанные до 28 июня, учитывая скорость распространения информации, даже подвижка в несколько часов, способна изменить смысл.

Помню старую черно-белую фотографию комнаты дома моих родственников, которых я никогда не видел (даже фотографии их лиц не сохранились), сильнейшее

впечатление производил полированный пол, сделанный из целых подогнанных толстых досок, скорее полубревен, белый тюль на окнах. Один взгляд и оказываешься в другом мире, в совершенно другой истории, которая, указывая на фотографию, совершенно не связана с ней. На уровне фактов – это дом сестры моего деда и ее мужа. Зная это изображение и дальнейшую историю жизни моей двоюродной бабушки и моего деда (родных брата и сестры), мужа двоюродной бабушки и ее детей, все начинаешь видеть в другом ракурсе. Фотография дома, сама по себе, без этой истории (историй) – выглядит мощно, но есть дополнительные смыслы, придающие фотографии другой смысл – личной истории и личного рассказа и смысл фотографии изменяется. Даты, глядя на фотографию и на изображенное на ней, угадать и воспроизвести не удастся. Но эти даты были в жизни моих родственников, они делили их жизнь на несколько этапов, смещая и изображенное на фотографии, делая его достоянием памяти, а не событием. Фотография комнаты дома без лиц, единственное, что осталось от моих двоюродных дедушки и бабушки, и моих двоюродных дядей, и теток, сейчас эту историю помним только я и моя мама, для отца она не столь актуальна. Для других – это фотография комнаты в доме. Фотография – это про дом, но это всегда еще и чей-то дом. Нужно помнить, что смысл предметов и вещей при наличии историй сдвигается. Предметы и вещи уже другие, подлинный рассказ возможен только в хоре муз, под водительством разума, знания и истины.

Музей в отношении предметов выполняет ритуализированное действие не естественного, не символического, не священного, не сакрального размещения предмета в изначальных условиях, а ритуализированное, исходя из совершенно других оснований, определяемых правилами музея, а не историей и реальностью размещение предмета в составе коллекции. Ритуал в этом случае закладывает последовательность действий, приводящих к мифологизации. Ритуализация превращает культуру в миф. Проблема мифологизации возникает, когда утрачена или уничтожена память и нет достоверных воспоминаний. Современный миф по Р. Барту – преобразует смысл в форму. Миф – греки понимали, как достоверный рассказ, собирающий органически все смыслы. Мифы про Пушкина, Гете, Шекспире весьма часто фигурирующие в форме рассказов. По нашему мнению, просто нет достоверных воспоминаний в системе мифов.

По популярному определению, музей – это учреждение, занимающееся сбором, изучением, хранением и экспонированием предметов — памятников естественной истории, материальной и духовной культуры, а также просветительской и популяризаторской деятельностью. Необходимо учитывать, что такие функции не могут существовать изначально в отношении собрания предметов, такие функции должны возникнуть и должны

быть закреплены в изменяющейся социальной реальности.

Почему это так? И с чем это связано? Собрание предметов, до эпохи возникновения концепции «современный музей» носило личный характер, обладало личностными или семейными характеристиками, о чем мы упоминали в начале статьи. В этом контексте музей во-многом (если не во всем) обезличенная форма, которая диктует возможный смысл, но смысла как такового здесь нет, он находится за пределами коллекции и собрания. Мы можем придумать концепцию собрания или коллекции, но если она переходит в форму музея, то становится, прежде всего, основанием учреждения или учреждением. Продолжая логическую цепочку, мы приходим к выводу, что у учреждения есть учредители, поэтому смысл (в основании и в генезисе) уходит за пределы предметной организации собрания или коллекции. С другой стороны, эта обезличенность способна постулировать новые концепции музея как в содержательном плане, так и в организационном. Изменяя и форму, и содержание музея как учреждения, но только как данности. Сама идея музея – это смысл, прежде всего социальный, который всегда находится за пределами коллекции и подчинен другим закономерностям, чем предметности и артефакты, на которые он указывает. Из-за музея, в той форме в которой он выражает специфические социальные функции, ракурс собрания или коллекции постоянно смещается, поэтому, если мы говорим об историческом основании коллекции, возникает постоянно присутствующее изменение или просто смысл, отнесенный по своим качествам не к собранию, а к принципу собрания, совершенно не связанного с сущностями предметов коллекции или собрания. Музей не коллекция и не собрание – это форма видения или организации. В результате воздействия музея как формы социальности на экспонаты, собрания и коллекции происходит смещение, даже хронология экспозиции переходит в хронологическую данность, не имеющую никакого отношения к историческим последовательностям и закономерностям, а подчиняющуюся своей собственной логике. Постараемся объяснить, у Константина Гамсанурдия есть роман «Давид-строитель», там царь постоянно называется юноша-царь, потом мы понимаем, что юноше-царю больше сорока лет – это и есть видение через хронотоп.

Необходимо помнить, что любой экспонат музея включается из реальной среды (его возникновения, функционирования) и переносится в систему коллекции музея. По большей части, собрание картин дома или семьи выполняет декоративные функции, и подчиняется вкусу владельца. В музее и декор, и вкус носят предельно обобщенный характер, подчиненный, зачастую не проговоренной идее собрания, но эта идея присутствует, трансформируя собрание в данность, а не в реальность.

Благодаря этому, зачастую исчезает реальная (подлинная) история предмета, она заменяется историей в системе коллекции музея, происходит мифологизация, экспонат становится подлинным экспонатом, переставая быть предметом. Коллекция создается по какому-то принципу, содержание которого не всегда ясно даже для хранителей и сотрудников музея, именно в этом контексте, они рассматривают коллекции и собрания музея как данность. Если мы воспринимаем что-то как данность, нужно помнить, что в результате мы имеем дело не с реальностью, а с данными, а еще точнее, с конкретными типами данных, которые уже подверглись обработке (о характере этой обработки мы можем только догадываться). Можно вспомнить историю средневековья, где практически нет нефальсифицированных источников и документов. В какой степени мы можем считать достоверными предметы, которые вырваны из привычного контекста и помещены в структуру и логику экспозиции, в соответствии со структурой и логикой экспозиции или коллекции учрежденного музея, а не контекстов и реальных положений предметов?

Понятие «музей» в начальной привычной нам форме обозначало коллекцию предметов искусства и (или) науки. С XVIII века в его состав включается здание, где располагаются экспонаты. В XIX веке к понятию «музей» присоединилась научно-исследовательская работа. В шестидесятые годы XX века началась педагогическая деятельность музеев для различных возрастов и различного культурного уровня участников. То есть музей начинает оформлять особую структуру реальности, которая строится из данных, то есть музей как форма – это виртуальная реальность, созданная задолго до информационных технологий, но при этом являющаяся воплощением информационных технологий. Работа ведется не с предметами и понятиями, а с данными, которые легко образуют новые цепочки закономерностей, контекстов, смыслов и значений, образование новых цепочек значений и смыслов (носящих произвольный характер) происходит по очень простой причине, нет реальной структуры расположения предметов и четкого понятийного отнесения к смыслу. Вспомним дискуссии двадцатого века у западных интеллектуалов по поводу понятия «большевик», пришли к «пониманию», что в реальности такого нет, но как данность...

Судя по всему, что-то есть (именно что-то, что указывает на присутствие чего-то). Кто судит (создает суждение), как судит, почему судит так, а не иначе? Или же все гораздо банальнее – есть реальная структура (не связанная с суждениями), которая и отправляет к большевику, к типам большевика и большевизму, и эта структура продумана, действительна и очевидна. А дискуссии по поводу «большевика» или для дилетантов, или для того, чтобы скрыть подлинный смысл. Очередные «интеллектуальные» игры (что за «зверушка» такая), может не

нужно принимать их за чистую монету? Феномен марксизма, и в частности, большевизма, – это западные феномены, тогда западные «интеллектуалы», дискутируя в двадцатом веке по поводу «большевика», либо наводят тень на ясный день, либо сами не понимают, о чем идет речь, и в первом, и во втором случае их мнением можно пренебречь.

Возникает вопрос, что нужно анализировать? Ведь анализ данных и анализ реальности осуществляется при использовании совершенно различных принципов и на совершенно отличных основаниях. Чтобы было понятно, о чем идет речь, маленький пример. Один человек сказал другому: «Я тебя люблю!». Это только данные. Реальность — это не только сама фраза, но и подлинный смысл, который она выражает: действительно ли любит, тот кто произносит фразу; понимает ли, что такое любовь и так далее. Реальность – это как дела обстоят на самом деле, а данные, могут как указывать на реальность, а могут и нет. В методологическом плане переход от общих концепций к конкретным проектам был проработан одним из авторов этой статьи в книге «Экономика концептов» [3]. В концепции ментальный мир, дискурс, концепт [3] иначе локализацию смысла в предметных областях знания провести невозможно. Зачастую мы видим эксперименты, которые не имеют.

В новых условиях, в связи с развитием компьютерной техники, начинает изменяться концепция музея, происходит переход и смещение от предмета к образу, в еще большую сторону в область данных. Посмотрим подходы к концепции виртуального музея, которые оформлялись в до информационную эпоху. Уникальные события, которые не стали массовыми в сфере музейного дела позволяют создать базу концепций, определяющих, что не работает, или, что работает относительно концепции виртуального музея. Можно обойтись моделью, но музей, это не форма моделирования, это форма экспонирования, поэтому смыслы нуждаются в раскрытии. Анализу будет подвергнута концепция «воображаемого музея» А. Мальро. Единственная выставка организованная, исходя из его концепции (?) была проведена в России в Пушкинском музее в 2017 году.

В нашем исследовании сохраним методологическую установку Аристотеля, который в «Метафизике» различает два уровня познания: опыт и искусство (Arist. *Metaph.* 981a15-23). Платон в своих методологических послышках трансцендировал переход от опыта к искусству, не как сферу познания, а как сферу научения. Концепция А. Мальро отрицает античный подход, Мальро идет от искусства к опыту. Насколько такая методология окажется актуальной?

Разберем концепцию «воображаемого музея» А. Мальро. Практически ее воплотили в Москве в музее

искусств имени А.С. Пушкина. Мы как страна склонны к странным экспериментам со странными концепциями и учениями (речь не о науке). В случае А. Мальро на родине во Франции никто даже не пытался создать «воображаемый музей» (многое понятно уже на уровне теоретических построений, не обязательно переходить к практике).

Для начала краткий теоретический обзор взглядов А. Мальро. Симптоматично, что в нашем тексте была описка Монро, а не Мальро. А доктрину Монро можно свести к тезису «Америка для американцев», а также к закладке оснований для перехода к политике неокolonизма. Можно вспомнить еще М. Монро. А. Мальро создает примерно такую же концепцию для музея называя его воображаемым. Вы скажете, что авторы используют ненаучную методологию, ссылаясь на свои описки и оговорки, но в рамках того подхода, на который опирается А. Мальро, это совершенно естественно. Несколько тезисов, отражающих концепцию А. Мальро. В кавычках идет текст А. Мальро, за кавычками комментариев. Поскольку Мальро использует такой концепт как «фотография» не в том значении, в котором мы привыкли (у него фотография отображение репродукции, репродукция отображение памяти образа), что весьма сложно отобразить в линейном тексте, нам приходится использовать разные шрифты и способы выделения текста. Текст А. Мальро берется не только как таковой, но и как актуализированный к выставке (в проспекте), смыслы минимизированы. Цитирование А. Мальро идет по книге «Голоса безмолвия» [8], но с адаптацией и привязкой к проспекту выставки.

«Образы культуры зачастую архивируются в строго заданной форме – что приводит к невозможности их коллективного и индивидуального прочтения». Не совсем понятно, о чем идет речь, об архивации культуры, о культуре или об образах культуры. Если мы верим автору, то есть образы культуры, которые архивируются в строго заданной форме. Кто задал форму и почему в контексте рассуждения форма оказывается первичным понятием? То есть мы оказываемся в предзаданном состоянии невозможности прочтения. Появляются субъектные факторы, и мы из мира искусства и культуры перемещаемся в архивацию образов без всякой системы, но со строго заданной формой, то есть рабочим оказывается фактор сходства, а не подобия и тождества, что как максимум может привести к оформлению только принципа сравнения, но вне понятийных систем.

«По отношению к прошлому всякая цивилизация оказывается в положении художника перед лицом культурной традиции». Аналогия в понятийном плане не совсем корректная, на наш взгляд весьма сложно отождествить цивилизацию и художника, соотнося их с прошлым и культурной традицией, слишком много отождествлений

и мало смысла, если мы говорим об объектах, но в субъектных отношениях и за пределами реальности, возможен и такой подход.

«Всякий человек носит в себе музей». Не факт.

Как понимают методологическую концепцию Мальро организаторы выставки. «Мальро предлагает использовать репродукцию, точнее фотографию для рассмотрения того, что мы собрали в нашей памяти? Благодаря фотографии изменяется качество репродуцируемых вещей. Осуществляется выбор репродукции». – Голоса воображаемого музея Андре Мальро. М. – ГМИИ им. А.С. Пушкина, 2016 – 388 с. То есть вместо вещи – память, вместо памяти репродукция, вместо репродукции фотография, и именно благодаря фотографии изменяется качество репродуцируемых вещей. То есть в основе лежит принцип даже не отражения отражения, а все дальше от вещей. Сознание фантомов или субъектное не переживающее сознание, структурно – это бессознательное. Как возможно создать определенность вещи, не учитывая вещь, а учитывая лишь человеческое бессознательное и чистую субъективность, большой вопрос. Сам термин Мальро «фотография» предлагаем закавычить.

«Изменяется само отношение к понятию шедевра». Спору нет ведь мы говорим о «фотографиях» «репродукций». Где уж там шедевр! Его просто нет, и он никому не интересен, происходит аннигиляция «смысла» и «вкуса» о которых мы говорили в начале нашей статьи, то есть первичного и вторичного оснований в исторически оформляющейся структуре музейных собраний.

«Новое понятие иерархии ценности в искусстве». Не в искусстве, а в «фотографии» «репродукций» в них же иерархия, порядок ценностей, при подходе А. Мальро, определяется бессознательным, а бессознательное по своей природе не иерархично. По его мнению, чем больше «репродуктивно» «сфотографировано» тем ближе к искусству. Искусство исчезает, заменяясь на иерархию фантомов без иерархии, начинает царить произвольность.

«Альбом.

Альбом восстанавливает первичный сакральный контекст, где находились боги и предки до того, как стать картинами». По мнению А. Мальро, альбом создает структуру сверхреальности. Всегда думали, что у альбома есть автор-составитель. Судя по всему, по мнению А. Мальро, он круче бога!

«Метаморфоза метаморфоз, образ обретает утраченную ауру». Еще и аура появилась! Вещь, образ, «репродукция», «фотография». А ауру куда? Метаморфоза метаморфоз – это что за процесс? Откуда образ? А затем

аура? Или же происходит окончательная субъективация искусства, не совсем понятно как образ утратил ауру, и почему в метаморфозе метаморфоз он его обретает, и как это происходит.

«Витражи, фрески, которые сложно переместить. Ковры, из которых сложно составить экспозицию». А зачем перемещать? Они ведь созданы в конкретном месте, для решения конкретных задач. Если включить перемещение, то мы получаем новые возможности объединения, это хорошо. Но что-то останется без витража и фрески. Что это в своем сущностном определении? И возможен ли в данном контексте вопрос «что». Из бытия мы перемещаемся, в мир соединения расчлененного. Почему бытия? Потому, что базовый вопрос Аристотеля про «что» и из него возникает определенность категорий. Мальро предлагает другое.

«Воображаемый музей не возвращает зрителям храм, дворец, сад, церковь, которые они ПОТЕРЯЛИ, но он освобождает их от некрополя». Нам и предлагают потерять или разрушить, освободиться от объекта. Непонятно откуда возникает некрополь, и почему-то от него надо освободиться, ведь он овеществленная память, то есть по логике автора тогда отрицается и память, идет очищенная от памяти игра «фотографий» и «репродукций», аннигилировано и то, что удерживало образы.

«Воображаемый музей, основанный на репродукции, способен творить фиктивные искусства». Не искусства – фикции, причем без творчества, так как творчество рождение нового, а не репродукция. Здесь нет критериев объекта, откуда возникнет искусство, как его продемонстрировать, показать. Со стороны зрителя базовым вопросом будет: «Как ощутить?»

«По-английски воображаемый музей – музей без стен. Музей без пространства. Виртуальная реальность делает человека, независимым от музейных залов. Тогда вариант виртуального права, независимость от судебных зал». Нужно помнить, что Мальро создает текст в докомпьютерную эпоху в 1947 году – не нужно искать современный смысл в используемом им понятии «виртуальной реальности». Сделаем право виртуальным, не связанным с местом, тогда преступление – это мыслепреступление.

«Истинный музей – это присутствие в жизни того, что должно было принадлежать смерти». Сказано предельно откровенно.

Если убрать эмоциональную составляющую, то можно предположить, что А. Мальро предлагает субъективистскую концепцию выставки, которая связана не с ощущениями от вещей и предметов, а от предельно удаленного даже от образа наложения «репродукций»

и «фотографий». Причем и «репродукция», и «фотография» – это не физические объекты. Исходя из стилистики и методологии Мальро, мы можем отобразить его приемы работы с искусством: базовый метод аналогия, ценность в иерархии (как «порядок» бессознательного), образ, архивирование, «репродукция», «фотография», метаморфоза метаморфоз, аура. То есть, физически ни музей, ни произведения не нужны. Мы погружаемся в чистую субъективность. Что же произошло на практике, когда решили открыть воображаемый музей?

Переходим к тому, что было. На концепции А. Мальро (какой непонятно, ни вербально, ни понятийно она не была выражена, ни даже проговорена) была открыта выставка в ГМИИ имени Пушкина. Чтобы не «искажать» картину, происходящего в музее, именно в системе «фотографии», а не научного анализа, в полном соответствии с концепцией А. Мальро, мы приведем несколько «фотографий»: репортаж о выставке, текст из программы выставки, выступление посла Франции при открытии выставки.

Начнем с репортажа о «воображаемом музее» в стенах музея имени Пушкина

«Воображаемый музей» заговорил. В Государственном музее изобразительных искусств имени Пушкина открывается выставка «Голоса воображаемого музея Андре Мальро». Концепция французского писателя, философа, общественного деятеля на время получила своё вещественное воплощение. «Воображаемый музей» – это эссе Мальро, написанное им в 1947 году. В нём, среди прочих, выражена мысль об идеальном музее, который объединяет различные стили и эпохи. Новый проект в Москве представляет порядка двухсот работ. А куратором выставки стала президент музея Ирина Александровна Антонова. Репортаж Антона Николаева.

В Пушкинском музее происходит что-то невообразимое: из самых разных уголков мира привезли множество шедевров разных эпох и культур и расставляют вперемешку. Античные скульптуры рядом с русской иконописью, Рембрандт рядом с Гойей. Так мог бы выглядеть какой-нибудь крупный музей в эвакуации во время войны, но не выставка, которую готовили целый год. Но в этом беспорядке и состоит главная идея.

«Нетрудно прийти в зал, где висят только Эдуарды Мане, и биографически рассказать: вот таким он был в молодости, потом сделал то и то. Другое дело – прийти в зал искусства импрессионизма. Но эпоха – одна. Это интересно, но ещё один из приемов обострения нашего зрения – это совмещение вещей, которые обычно рядом не висят», – пояснила президент ГМИИ им. Пушкина Ирина Антонова.

У каждой выставки есть куратор – человек, который придумывает идею, концепцию. У этой выставки он тоже есть, но здесь его нет. Это известный общественный деятель Франции XX века, писатель, философ, министр культуры в правительстве Шарля де Голля – Андре Мальро.

«Когда говоришь об этом человеке, даже трудно охарактеризовать, кто это, одним словом сказать невозможно. Такой штамп, как "деятель культуры", который я не очень люблю, тем не менее, наиболее полно отражает деятельность этого человека», – отметила директор ГМИИ им. Пушкина Марина Лошак.

В 1947 году Андре Мальро в своем эссе «Воображаемый музей» сформулировал идею, согласно которой и построена эта экспозиция. В реальности такого не осуществлял никто и никогда.

«Суть в том, что Мальро отбирал вещи, на примере которых можно проследить диалог цивилизаций. Это и происходит на выставке. Вот почему здесь так много шедевров: и Рембрандт, и Веласкес, и Гойя. А какие-нибудь африканские маски – они анонимны, мы не знаем автора, но по своему качеству это произведения выдающегося уровня», – прокомментировал профессор Сорбонны, куратор выставки Франсуа де Сен-Шерон.

В феврале, когда выставка закрывается, все станет на свои места. Экспонаты разъедутся по странам, эти залы Пушкинского опустеют. «Воображаемый музей» снова превратится в идею. Просто идею.

*Что мы можем сказать о выставке, исходя из этой «фотографии». Отсылка идет к эссе, а не организационным формам. К сожалению, идея, на основании которой построена выставка, организаторами выставки никак не сформулирована. Возникает противоречивое смешение: с одной стороны, нам говорят об идее, изложенной в эссе «Воображаемый музей» на которой построена выставка; с другой стороны, нам говорят, что Мальро отбирал вещи, на примере которых можно проследить диалог цивилизаций, для чего и предназначена выставка. То есть, единой идеи нет. Есть принцип отбора вещей и предметов, созданный Мальро, положенный в основание выставки, что мы и наблюдаем на практике. Какое отношение это имеет к «воображаемому музею», загадка. Искусство начинает определяться опытом, в том числе «диалога цивилизаций», которого в реальности не было, было некое сходство, похожесть, которое и выступает в качестве основания. У нас на глазах проходит отказ от искусства и перевод его в опыт, в данном случае диалога цивилизаций.*

Теперь проанализируем следующую «фотографию», текст о выставке, из программы выставки.

«Шедевр ведет не властный монолог, а несмолкающий диалог», – так писал Андре Мальро (1901 - 1976), знаменитый общественный деятель Франции XX века, писатель, философ, участник движения Сопротивления, министр культуры в правительстве Шарля де Голля. Создатель концепции «воображаемого музея», Мальро верил в магию искусства – и сам обладал высоко развитым и тонким чувством, чтобы откликаться на голоса. Ощущать единство мировой созидательной силы, которая так или иначе свойственна людям всех эпох и национальностей, – вот о чем он мечтал и вот что он предлагал в качестве сверхидеи музейного дела. Он призывал смотреть поверх исторических разломов и антагонизмов искусства.

В соответствии со своей философией, Андре Мальро ищет закономерные соответствия в структуре, пространственных соотношениях и других свойствах произведений, скажем, изображения руки буддийского бодхисаттвы и аналогичной детали – руки святого на картине итальянского художника. Первые очаги творческой активности в истории людей, то есть Древний Восток (Междуречье и Египет), по типу своей созидательной силы находят созвучия в скульптуре Мезоамерики, включая инков и ацтеков. Африканская пластика и оформление масок, оружия и бытовых предметов легко смыкаются с китайскими культовыми вещами доконфуцианского периода. Индийская пластика созвучна с пластикой европейского барокко. Эти созвучия были понятны и значимы для Мальро. [6, 3-5].

*То есть создается форма диалога цивилизаций, которая логически никак не обоснована. Череда аналогий не создает ни произведений, ни смыслов, ни искусства, ни культуры. Написано сложно, но о чем это?*

Выставка «Голоса воображаемого музея Андре Мальро» в ГМИИ им. А.С. Пушкина объединила более 200 экспонатов, отражающих философско-культурологическую концепцию Мальро. В экспозиции несколько разделов, организованных по биографическому и хронологическому признаку и отражающих философско-культурологическую концепцию «воображаемого музея» Андре Мальро: «Многоликая древность», «От сакрального к идеальному», «От идеального к реальному», «На пути к модернизму». [6, 3].

Наш тезис, что в организации выставки использован подход А. Мальро по комбинации вещей собрания, находит свое подтверждение. Несколько смущает сентенция из текста программы: «Мальро верил в магию искусства – и сам обладал высоко развитым и тонким чувством, чтобы откликаться на голоса».

Но «фотография» и есть «фотография» «репродукции». Как есть, так есть. Следующая «фотография» речь

посла Франции при открытии выставки.

### Речь посла Франции в России Жан-Мориса Рипера

Уважаемый Господин Специальный представитель Президента Российской Федерации, Дорогой Михаил Ефимович, Уважаемая Госпожа Президент Музея им. Пушкина, Дорогая Ирина Александровна, Уважаемая Госпожа Директор Музея им. Пушкина, Дорогая Марина Девовна,

Для меня большая честь открывать вместе с Вами эту замечательную выставку, вдохновлённую одним из моих прославленных соотечественников Андре Мальро. Он был не только политиком, министром культуры при Генерале де Голле с 1958 по 1969 гг, автором романов «Надежда» и «Удел человеческий», но также человеком, взгляды которого на искусство определили нашу эпоху.

На протяжении всей своей жизни Мальро задавался вопросом об искусстве, его природе и месте в обществе. Прежде всего он отвергал идею о том, что искусство является исключительно западным и может быть ограничено произведениями, хранящимися в музеях.

Любой предмет может рассматриваться как искусство при условии, что человек поддерживает с ним метафизическую связь.

Его «воображаемый музей» не имеет границ ни в пространстве, ни во времени.

Будучи Министром культуры, Мальро старался придать своим идеям конкретное воплощение. Не пренебрегая аспектом культурного наследия, он, например, интегрировал в поле деятельности своего министерства современное творчество.

Через сеть Домов культуры он предоставил наиболее широкому кругу лиц, особенно молодёжи, доступ к произведениям культуры.

Во Франции образовательная роль искусства остаётся приоритетной, таковой же она была и есть в России.

Музей Пушкина был создан как структура с образовательным предназначением, деятельность которой должна была быть направлена на знакомство публики, посредством муляжей, с произведениями, которые были недоступны ввиду временной разницы эпох. Ирина Антонова, а затем и Марина Лошак продолжают и поддерживают эту традицию.

Выставка, представляемая нам сегодня, опирается на размышления Мальро об искусстве, даже если ответы на

поставленные вопросы принадлежат не только ему, но и Ирине Антоновой.

Эта выставка – это и воображаемый музей Ирины Александровны, и я уверен, что Мальро был бы счастлив такому сотрудничеству. Он писал: «Меня не волнует, одобряют ли мои ответы по искусству, лишь бы не игнорировали мои вопросы»...

Дорогая Ирина Александровна, искренне благодарим Вас за предоставленную французам и русским возможность вести диалог с уверенностью и спокойствием.

Я хотел бы подчеркнуть, что в этом проекте, как и полагается, приняли участие крупнейшие французские музеи (Лувр, Орсе, Музей Гиме, Quai Branly – вот лишь некоторые из них) и я приветствую среди нас Профессора Франсуа де Сен-Шерон, крупнейшего специалиста по Мальро, и представителя семьи Мальро.

После выставки «Коллекция» и дара произведений советского и российского искусства Национальному музею современного искусства Центра Помпиду, после исключительной выставки Щукина в Фонде Луи Вюиттон, организованной благодаря щедрому вкладу Музея Пушкина, сегодняшняя выставка является новым свидетельством интенсивности культурного сотрудничества между нашими странами.

Уважаемый Господин Специальный Представитель Президента Российской Федерации, Уважаемая Госпожа Президент Пушкинского музея, Уважаемая Госпожа

Директор Пушкинского музея, благодарим Вас за неоценимый вклад в углубление дружеских связей между нашими народами. (<https://ru.ambafrance.org/Golosa-voobrazhaemogo-muzeya-Andre-Mal-ro>) [10]

Почему мы так часто совершаем ошибки, ориентируясь на фантомы? А. Мальро ведь ничего не скрывает. Зачем искать смыслы там, где их нет? Зачем заменять интеллект – интеллектуализацией? Может проще понять, и не совершать при этом никому не нужные действия. Посол Франции открытым текстом определяет уровень происходящего, домом культуры во Франции, и мы приравниваем к дому культуры наш Пушкинский музей.

Почему так происходит? К сожалению, вместо проведения анализа, мы привыкли опираться на факторы. Приведем пример. В.Г. Былков под методологической проблемой понимает факторы: «Поэтому важнейшей методической проблемой в теории рынка труда является определение факторов, которые воздействуют на величину емкости предложения на локальном, региональном и национальных рынках труда» [4]. Е.Г. Воронцова, используя все тот же факторный подход, определяет готовность следующим образом: «Отечественными исследователями готовность характеризуется с точки зрения таких характеристик, как процесс и результат, продолжительность (краткосрочная или длительная готовность), проявление способностей или качеств личности, вид общей готовности» [5]. А.А. Марасанова в своем исследовании рассматривает качество жизни через систему социальных стандартов [9].

#### ЛИТЕРАТУРА

1. Академический скептицизм. – СПб, РХГА, 2022 – 181 с.
2. Аристотель, *Метафизика* / Аристотель. — Санкт-Петербург: Лань, 2014. — 341 с. — ISBN 978-5-507-38100-5. — Текст: электронный // Лань: электронно-библиотечная система. — URL: <https://e.lanbook.com/book/47029>
3. Атанов А.А. Экономика концептов / А.А. Атанов – Иркутск: БГУЭП, 2008. – 398 с.
4. Былков В.Г. Предложение на рынке труда: методология, природа формирования / В.Г. Былков. — DOI: 10.17150/2411-6262.2017.8(4).1 // Baikal Research Journal. — 2017. — Т. 8, № 4. — URL: <http://brj-bguerp.ru/reader/article.aspx?id=21889>
5. Воронцова Е.Г. Исследование особенностей психологической готовности к профессиональной деятельности личности в образовательном пространстве вуза / Е.Г. Воронцова. — DOI: 10.17150/2411-6262.2018.9(3).4 // Baikal Research Journal. — 2018. — Т. 9, № 3. — URL: <http://brj-bguerp.ru/reader/article.aspx?id=22230>.
6. Голоса воображаемого музея Андре Мальро. М. – ГМИИ им. А.С. Пушкина, 2016 – 388 с.
7. Кроненберг Д. Употреблено / Д. Кроненберг – М.: Аст, 2015. – 416 с.
8. Мальро А. Голоса безмолвия / Пер. с франц. В.Ю. Быстрова; под редакцией А.В. Шестакова. С. Петербург: Наука, 2012. С. 206–297. Далее цит.с указанием страниц в тексте. – 871 с.
9. Марасанова А.А. Социальные стандарты качества жизни / А.А. Марасанова // Baikal Research Journal. — 2013. — № 4. — URL: <http://brj-bguerp.ru/reader/article.aspx?id=18434>.
10. <https://ru.ambafrance.org/Golosa-voobrazhaemogo-muzeya-Andre-Mal-ro>

© Атанов Андрей Алексеевич (atanovaa777@gmail.com), Зверева Ольга Юрьевна (zvereva.o.y@mail.ru).

Журнал «Современная наука: актуальные проблемы теории и практики»