

УДК:008.001+008(091)+069+069.4

Руденко Сергій Борисович,
<https://orcid.org/0000-0002-2319-1845>
кандидат культурології,
Київський національний університет
культури і мистецтв
Київ, Україна
rudenkosb@ukr.net

ТЕХНОЛОГІЯ МУЗЕЙНИЦЬКОГО МИСТЕЦТВА АНДРЕ МАЛЬРО

Мета дослідження. З'ясувати актуальність музейницької технології А. Мальро (поза віртуальними музеями). **Методи дослідження.** Основними методами дослідження є аналіз тексту твору А. Мальро «Голоси мовчання», а також синтез отриманих даних. **Висновки.** Значущість «Уявного музею» полягає в тому, що він намічає новий напрям досліджень – музейництво. Мальро надзвичайно ґрунтовно розглянув технологію музейної репрезентації в художніх музеях. Проте, основним знаряддям цих репрезентацій є, власне, твір образотворчого мистецтва. Набагато складнішим є відображення інших історичних явищ – наприклад, війни, або ж історії цілої держави. Перспективним напрямом досліджень є подальша розробка теорії музейництва, що передбачає ґрунтовне дослідження музейного досвіду, а також зовнішніх впливів на побудову музейної репрезентації.

Ключові слова: Мальро, уявний музей, музей без стін, музейництво, музейницькі технології, музейницьке мистецтво.

Руденко Сергей Борисович, кандидат культурологии, Киевский национальный университет культуры и искусств, Киев, Украина

Технология музейного искусства Андре Мальро

Цель исследования. Выяснить актуальность музейной технологии А. Мальро (за пределами виртуальных музеев). **Методы исследования.** Основными методами исследования выступили анализ текста произведения «Голоса безмолвия» и синтез полученных данных. **Выводы.** Благодаря «Воображаемому музею» становится ясной вся сложность и значение технологий музейной репрезентации, которые относятся не к однотипным, запрограммированным рутинным операциям, а приобретают статус искусства. Мальро, фактически, наметил новое направление исследований – музейничество. В «Воображаемом музее» чрезвычайно обстоятельно рассмотрена технология репрезентации в художественных музеях. В то же время, музеефикация других исторических явлений более сложная в связи с разнообразием музейных предметов. Перспективной является дальнейшая разработка теории музейничества (музейного искусства, ремесла), которое предусматривает глубокое изучение музейного опыта, а также внешних влияний на построение музейной репрезентации.

Ключевые слова: Мальро, воображаемый музей, музей без стен, музейное искусство, музейное ремесло, музейничество, музейная технология.

Rudenko Serhii, PhD in Cultural Studies, Kyiv National University of Culture and Arts, Kyiv, Ukraine

The technology of Andre Malraux's museum art

The purpose of the research is to investigate the relevance of Andre Malraux's museum technology (beyond virtual museums). **The research methodology** consisted in the analysis of the text of Andre Malraux's «Voices of Silence» and synthesis of the received data. **Conclusions.** The significance of the «Imaginary museum» lies in the fact that it paves the way for the new area of research – museology. Malraux took a thorough look at the technology of museum representation in art museums. However, the main tool of these representations is the work of art itself. It is far more difficult to reflect other historical events, such as war or history of the whole state. A prospective area for research is further development of the theory of museology, which implies fundamental investigation of museum experience, as well as external influence on museum representation.

Key words: Malraux, imaginary museum, museum without walls, museology, museum technology, museum art.

Вступ. Створення музейної репрезентації минулого – в формі тимчасової виставки (реальної або віртуальної), постійної експозиції, каталогу тощо – виглядає як щось надзвичайно просте. Достатньо просто розмістити пам'ятки в просторі й доповнити їх експлікаціями, а в основі можуть лежати дані з найближчого підручника. Музейникам-практикам добре відомо, що, насправді, на побудову репрезентації потрібно місяці, й, навіть, роки, як багато інтелектуальних зусиль потребує створення найменшої виставки, яка велика кількість історіографічних суперечностей постає перед ними, як важко пов'язати наукові дані з політичним тиском осіб, що забезпечують фінансування музею, або ж із стереотипними очікуваннями відвідувачів. З технологічної точки зору, однією з провідних проблем є те, як виразити свій задум за допомогою музейних предметів, точніше, як грамотно вибудувати зв'язки між пам'ятками, вилученими з системи звичних відношень й переміщеними в штучне музейне середовище.

На жаль, музейники не завжди вдаються до написання теоретичних робіт, оскільки, наслідком їхньої роботи є музейні репрезентації, які, як вже було зазначено, сприймаються спрощено. Музеєзнавці ж надзвичайно часто є людьми дуже віддаленими від практики, й такими ж віддаленими є їхні наукові праці, що принципово не відрізняються від обивательських суджень щодо музейної роботи, хіба що ускладнених науковою термінологією. У зв'язку з цим, гостро постає проблема віднайдення в гуманітаристиці творів, в яких концептуалізуються наведені проблеми музейницької практики (музейництво в даному випадку розглядається як мистецтво побудови музейної репрезентації минулого). Одним із таких творів можна розглядати есе «Уявний музей»

А. Мальро, складової частини його великої книги «Голоси мовчання» [24, с. 17].

Письменник, мислитель, авантюрист, міністр культури Франції А. Мальро був постаттю дуже популярною і впливовою, й для музеєзнавців, філософів, мистецтвознавців та ін. гуманітаріїв залишається таким і дотепер. Тому, осмисленню його концепції «Уявного музею» присвячено значний корпус наукових праць.

Найчастіше в концепції А. Мальро вбачають передбачення віртуального музею [див., наприклад, 19, 25]. До такого висновку можна дійти, навіть, не аналізуючи детального його творів, лише розглянувши в найбільш загальному вигляді ключове поняття його міркувань – «Уявний музей» або «музей без стін» (в англomовних країнах побутує саме цей нотат, а не прямий переклад з фр. «*imaginaire*» на англ. «*imaginary*»).

Ф. Вайдахер звертає увагу на цінність поглядів А. Мальро в контексті роз'яснення поняття «музеальність», проте не розглядає його праці як фундаментальні [6, с. 134]. М. Геннін вважає, що використання А. Мальро поняття музею як метафори, дозволило йому створити новаторський погляд на мистецтво [21, с. 15]. Ж. Базен, навпаки, вважав погляди письменника шкідливими для мистецтвознавства [2, с. 282–286], а сучасний музей, який пропагує Мальро, найгіршою із існуючих форм музейної інституції [2, с. 20]. На його думку, Мальро вилучав пам'ятки із їхнього історичного контексту, вибудовуючи свою ексцентричну теорію.

Р. Краусс, з позиції постмодернізму, розцінює роботи А. Мальро як пророчі, звертаючи увагу на вплив його «Уявного музею» на реальний музейний світ, зокрема, на музейні репрезентації та музейну архітектуру [12, с. 22]. Проте, замість того, щоб дослідити його погляди на музейну репрезентацію, вона основні зусилля концентрує на описанні й аналізі того, як в надрах його модерністської концепції зароджується постмодерністське світовідчуття. К. Шуберт, розглядаючи вплив поглядів А. Мальро на музейне кураторство, зазначає, що його роботи були важливим етапом у переході від позитивізму до релятивізму в музейних репрезентаціях, проте, вважає його погляди непридатними для практичного застосування [18, с. 174].

Т. П. Калугіна, високо оцінюючи вплив Мальро на концепт художнього музею, вважає, що його погляди вплинули на нечітко сформоване поняття автентичності пам'ятки [10]. І. М. Захарченко, розглядаючи «уявний музей» як метафору, звертає увагу на суб'єктивність А. Мальро, взагалі, індивідуалістську природу «уявних музеїв» [7; 9]. І. А. Куклінова ввела в обіг велике коло франкомовних і англomовних джерел, які формують контекст дослідження теорій А. Мальро [13, 14, 15], проте дискусія навколо його доробку не була проартикульована. М. В. Бірюкова [5] розглянула «Уявний музей» А. Мальро як приклад «експериментальної музеології» (поняття, імовірно, впроваджене А. Жилиєвим), проте не показала, в чому полягає відмінність між музейним та мистецьким кураторством. О. М. Балаш досліджувала ставлення А. Мальро до автентичності [3], проте лише змогла констатувати відносність у цьому

питанні, водночас, говорячи про те, що письменник вважав роль оригіналів дуже важливою.

Як бачимо, кожен із дослідників зміг віднайти в «Уявному музеї» А. Мальро цікавий для себе аспект. Проте, майже ніхто з них, крім Ж. Базена, не звернув увагу на те, що поняття «музей» відіграє в його концепції ключову роль. Для них музей був незрозумілою метафорою. Дослідники, на жаль, не вдавалися до уважного аналізу тексту «Уявного музею», вдаючись до рясного цитування, майже, без коментарів. Відповідно, не було висвітлено контексту застосування письменником поняття «музей» (крім, можливо, М. В. Бірюкової, котра показала, що в різних міркуваннях письменника, зміст цього поняття неоднаковий). У зв'язку з цим, дослідження, насправді, складних і алегоричних текстів Мальро було здійснено шляхом метафізичного філософствування. Натомість, музейницький технологічний аспект залишився, практично, без уваги. Музейницьку технологію можна визначити як конкретні знання про успішне застосовувати необхідних умінь, навичок, методів, засобів, спрямованих на створення специфічного тексту за посередництва музейних пам'яток.

Мета дослідження. З'ясувати актуальність музейницької технології А. Мальро (поза віртуальними музеями).

Завдання дослідження передбачають:

- виявлення змісту й контексту застосування А. Мальро поняття «уявний музей»;
- висвітлення основних аспектів музейницької технології А. Мальро;
- оцінити ступінь відповідності реалізації «уявного музею» в 2016–2017 рр. задуму А. Мальро.

Основними методами дослідження є аналіз тексту твору А. Мальро «Голоси мовчання», а також синтез отриманих даних.

Виклад основного матеріалу. Музеї посідали важливе місце в світогляді А. Мальро. З одного боку він був затятим музеофілом (на відміну від свого критика Ж. Базена) – для Мальро музеї були джерелом самоосвіти. Він говорив про те, що музей є одним із тих місць, де ідея людини досягає найвищої точки розвитку [17, с. 9]. З іншого боку, він ясно бачив їхні недоліки як уважний і вимогливий відвідувач.

Поштовхом до роботи над концепцією «Уявного музею» стала робота А. Мальро як куратора галереї N.R.F (з 1930 р.). Письменник бере участь у розкопках на Близькому Сході, Центральній та Південно-Східній Азії та ін. місцях, збираючи пам'ятки для галереї та розмірковуючи над смисловим наповненням майбутніх виставок. Міркування Мальро були втілені в експозиціях «готико-буддійського» та «греко-буддійського» мистецтва у 1930–1931 рр. Отже, Мальро був практикуючим куратором, що дало йому можливість зусібіч вивчити музейницькі технології й запропонувати власне бачення музейної репрезентації історії образотворчого мистецтва в «Уявному музеї» (1947 р.).

Варто звернути увагу на те, що письменник не дає чіткого визначення поняття «уявний музей». Його можна з'ясувати лише виходячи з контексту.

Проте, деякі фундаментальні моменти Мальро роз'яснює в першій частині твору. Починає він із висвітлення специфіки музейницької комунікації. У цій статті поняття «музейницька комунікація» позначає передачу повідомлення від комуніканта (музейників) до реципієнта (публіки), опосередковане музейними пам'ятками).

Перше, на що Мальро звертає увагу, це те, що пам'ятка, твір мистецтва в музеї, вилучається з системи звичних зв'язків, набуваючи особливого статусу, відособленого від «профанного світу» [17, с. 8]. Це створює умови для особливого пізнання, що базується на порівнянні, яке в іншому випадку було б неможливим. При цьому, музей, з одного боку, прагне до збереження автентичності, а з іншого – руйнує її в межах музейницької комунікації.

Відновлення автентичних зв'язків Мальро вважає марною справою – музейницька комунікація на це неспроможна, це буде підробкою. Разом з тим, в основі цієї комунікації, все ж, має лежати автентичний предмет, котрий, втім, неминуче має часові нашарування. Таким чином, Мальро надав випереджальну відповідь на закид Базена про те, що він, ніби, вирвав пам'ятки з історичного контексту. Насправді, цей розрив є неминучим у результаті музеєфікації.

Отже, для Мальро музей – це, насамперед, особлива форма комунікації, в основі якої лежить автентична пам'ятка (звичайно, музейницька комунікація може використовувати зліпки або фоторепродукції, проте, ні в якому разі – підробки; копія, репродукція має бути точною, або ж повніше розкривати оригінал через збільшення масштабу або акценту на певних елементах, наприклад, у випадку фотозбільшення фрагменту пам'ятки).

Описуючи специфіку музейницької комунікації, Мальро перейшов до висвітлення її недоліків. Інтелектуал вважав однією з основних проблем музею його об'єктивну неповноту, котра була пов'язана з неможливістю точно відтворити автентичні зв'язки, випадковістю й некомплектністю зібрання, обмеженістю виставкового простору. Головний недолік – суб'єктивність поглядів на значущість пам'яток, що панували в західному суспільстві, котре винайшло музейну інституцію. Недосконалою була й методологія осмислення явищ минулого через буквальне перенесення загальної історії на історію мистецтва.

Окресливши недоліки музейних комунікаційних засобів, інтелектуал намагається віднайти шляхи їхнього вирішення. А. Мальро звертається до техніки фотофіксації, зазначаючи, що «у відповідь на виклик музеїв образотворче мистецтво винайшло своє книгодрукування» [17, с. 11], представлене у вигляді фотоальбомів. Звертаючи увагу на те, що фотоальбом може подолати деякі недоліки музейної комунікації, зокрема, такі як обмеженість зібрання, фізичного простору для експонування, письменник констатує, що фотофіксація також має певні хиби.

І фотоальбом має певні поліграфічні обмеження – насамперед, поліграфічно-видавничого характеру: обсяг, тираж, вибірковість. Фотозбільшення, створюючи нові пізнавальні можливості, як і музейницька комунікація деформує автентичні зв'язки з середовищем, часом тощо. Мальро зазначає, що «ні музей, ні репродукція не дають відповіді на запитання що

є шедевром? Проте, наполегливо піднімають це питання через спорідненість з одними творами та змаганням з іншими» [17, с. 17].

Мальро стверджує, що для того, аби з'ясувати глибинні зв'язки між творами мистецтва (що криються у розумінні їхньої специфічної мови), варто поєднати музейну комунікацію, котра створює особливі умови для пізнання пам'яток («перетворення портрета в картину» [17, с. 7]) із можливостями фотографії (насамперед, фотозбільшення та акумулювання необхідних репродукцій в одному «місці» – на сторінках друкованої продукції). Проте, як вже зазначалося, і музейна комунікація, і фото, мають спільні недоліки, котрі мала вирішити третя складова. А. Мальро не називає її, проте сам його твір є цією складовою – це *текст*, що мав би бути сукупністю інтерпретацій різнорідних пам'яток, поєднаних концептуальним баченням історії мистецтва.

Цю концепцію А. Мальро розкриває в наступних частинах «Уявного музею» та «Голосів мовчання», відтіняючи її роздумами про множинність *репрезентацій* минулого. Зокрема, інтелектуал звертає увагу на те, що на кожному історичному етапі ставлення до тих, чи інших творів мистецтва обмежене конкретними смаками й знаннями про інші твори мистецтва. Оскільки лише з другої пол. XIX і до поч. XX ст. усі прогалини здебільшого були заповнені, з'явилася можливість для побудови найбільш повної репрезентації.

Розмірковуючи на цим, А. Мальро впроваджує два поняття «старий музей» та «наш музей» («новий музей») або ж, власне, «уявний музей». Перше поняття, фактично, також стосується сфери уявного, оскільки воно позначає сукупну спадщину західноєвропейського мистецтва від часів Відродження до початку модернізму. «Старий музей» побудований відповідно до орієнтирів для художньої творчості, зумовлених об'єктивною обмеженістю світогляду через брак міжкультурної комунікації. Ці орієнтири сформувалися ще в домусейну епоху і, згодом, лягли в основу ранніх музейних репрезентацій (всього, на думку автора «Уявленого музею» музейна культура нараховує двісті років [17, с. 7]).

Мальро зазначає, що «Старий музей» охоплював: «античність – здебільшого римську, а не грецьку, італійський живопис, починаючи з Рафаеля; великих фламандців і голландців; великих іспанців, починаючи з Рібери; французів із XVII ст., англійців з XVIII ст.; дещо окремішньо, поруч із небагатьма примітивами, Дюрера та Гольбейна. За своєю суттю, це був музей масляного живопису – той, що засадничо прагнув завоювати третій вимір, що уособлював єдність ілюзії та пластичної виразності» [17, с. 111].

Натомість, «уявний музей» – це сукупність усієї світової спадщини образотворчого мистецтва. «Музей, віднині, доповнює небачена за своєю широтою сфера художніх знань» [17, с. 46]. Репрезентація мистецтва перебуває під впливом модерністського розуміння художньої культури. Модернізм не переінакшує розуміння попереднього художнього досвіду (не розглядає його з позиції досконалості, «зверху – вниз»), а надихається ним або залишає його у власному історико-культурному контексті. «Живопис переходить із музею («старого» – Р.С.) в стихію сучасного мистецтва. І, тим самим, веде нас до того

традиційного минулого, котре, ніби, чекало на новий музей» [17, с. 106]. Поняття «уявний музей» відображає сутність метаморфози образотворчого мистецтва, яку пропонує А. Мальро. На його думку, вона полягає в поступовій *емансипації мистецтва*.

Вектор метаморфози співпадає з бажанням митців до вільної творчості. Проте, це бажання проявляється з різною силою, залежно від зовнішніх обставин. Наприклад, він віднаходить сміливі експерименти в ескізах домодерних митців, проте їхні остаточні роботи приведені у відповідність із пануючим канонам. Метаморфоза розвивається нелінійно, в одному випадку, мистецтво цілком підпорядковане щирим релігійним переживанням, в інших випадках, зберігає релігійну сюжетність, проте знаходиться в лещатах міметичності. Подекуди воно виконує функцію атрактивної етикетки релігійної пропаганди (або ж сучасної реклами як «антимистецтво»). Зрештою, мистецтво набуває секулярного «музейного вигляду», що відтворюватиметься, а ж допоки «музейні темноти» будуть служити лише оболонкою модерністських за своєю суттю творів (починаючи з Гойї).

Модерністське мистецтво, на думку Мальро, цілком підпорядковане художньому висловлюванню. Воно зовнішньо схоже на примітивне мистецтво, проте позбавлене його сакрального значення. Мальро зазначає, що корінним прагненням художника-модерніста є упокорення, привласнення предмету зображення. Символ модернізму – «Стілець» Ван Гога [17, с. 131]. Отже, зображення з часом стають все більш схематичними, вони відображають внутрішній світ художника, а не те, що зображено на його роботах. Письменник передрікав тенденцію до заперечення традиційного носія – картини, що, власне, і сталося.

Це спостереження А. Мальро є надзвичайно важливим, тому що він, розкриваючи сутність мистецької метаморфози, побічно приходять до того, що *музейна робота сама набуває ознак мистецтва*. Письменник зауважує, що в багатьох видатних художників була схильність до колекціонування – «Мікеланджело збирав антики, Рембрандт ... – обладунки й лахміття, і вікна майстерні Пікассо – ... представляли собою музей варварства» [17, с. 140].

За логікою, намальованою Мальро, присвоєння художником оточуючого світу мало, зрештою, прийти до максимальної схематизації (що і відбулося), а потім – і до безпосереднього «захоплення» самого предмета (наприклад, явище «реді-мейду»). Для Мікеланджело, Рембрандта та Пікассо їхні колекції були, насамперед, джерелом натхнення. Проте, для Е. Уорхолла, котрий також був «відомим колекціонером всього і вся» [18, с. 118], колекціонування й представлення предмета з оточуючого світу (фактично, його музеєфікація) було актом мистецтва.

Взаємопроникнення сучасного мистецтва та музеєфікації підтверджується, зокрема, тим, що основною формою самовираження актуальних художників є інсталяція – не конкретний твір у просторі, а сам простір (подібно до музейної експозиції), котрий крім спеціально виготовлених творів може містити звичайні речі, вилучені з системи усталених зв'язків. Через це, протягом, приблизно, півсторіччя музей і його взаємодія з мистецтвом стали

одним із основних предметів міркування сучасних митців та мистецтвознавців, інтелектуалів.

Отже, перші міркування щодо зв'язку мистецтва та музеєфікації, музей як медіум, висловив саме А. Мальро. Тим самим він змінив статус музейництва. Можна доповнити метаморфози, про які говорить Мальро ще однією ланкою: портрет стає картиною, ширше – річ перетворюється на пам'ятку, а музейна робота – на мистецтво. Так само як «традиційне мистецтво чекало на новий музей», щоб звільнитися, так і музейна робота чекала на працю, котра б відобразила усю складність творення музейної репрезентації. Такою працею, яка увібрала в себе сутність музейницького мистецтва став, «Уявний музей» А. Мальро.

Через «Голоси мовчання» А. Мальро проводить ідею про особливу «мову» образотворчого мистецтва», намагаючись досягнути його, виходячи з власного літературного досвіду. Проте, він також оформлює текст музейної репрезентації, фактично, перефразовуючи його метафору, винаходячи *літературу музею*, його специфічну мову. Вперше, увага прикута саме до контенту, який виражено за допомогою пам'яток. На жаль, до сьогоднішнього дня контент музейної репрезентації розглядається як щось саме собою зрозуміле. Проте, опус А. Мальро показує, що музейні репрезентації, для їх повного й об'єктивного наукового досягнення, потребують чогось на зразок літературознавчого аналізу.

Музейницьке мистецтво не виникло водночас із його осмисленням. Проте, до часу, коли воно почало осмислюватися, зокрема, в працях А. Мальро, воно не визнавалося як самостійне явище (хоча, сам Мальро його ще не позначає як таке). Більше того, навіть зараз музейництво ще не досягнуло на теоретичному рівні, хоча на практиці музейники розуміють всю його складність. «Уявний музей» добре демонструє, що музейництво – це не лише примітивний, на перший погляд, процес із виявлення (відбору) пам'яток, їхньої консервації, атрибуції та демонстрації в залах, а, передусім, непомітний широкому загалу складний інтелектуальний процес, котрий обслуговують описані вище рутинні операції. Про масштабність інтелектуальної музейницької роботи свідчить те, що Мальро витратив на свій кураторський проект, котрий втілювався у «Голосах мовчання», близько тридцяти п'яти років.

Необхідно проаналізувати тезу щодо мистецтвознавчого, наукового характеру «Уявного музею» А. Мальро. Ж. Базен критикував письменника за недостатню академічність його теоретичних праць. Зазначимо, що «Уявний музей» містить наукову складову, яка насамперед, відображається у великій кількості наукових фактів. Разом з тим, Мальро не вводить до наукового обігу невідомих до цього творів, історичних даних тощо. «Уявний музей», як і традиційна виставка, експозиція, за допомогою пам'яток, на основі їхньої науково-обґрунтованої інтерпретації, розкриває нові зв'язки між науковими фактами, які неможливо показати за допомогою наукової літератури. Звідси, «Уявний музей» – не звичайна наукова праця, проте він тісно пов'язаний з науковою творчістю.

Все це відображає складну взаємодію між музейницьким мистецтвом та наукою. Музейницьке наукове дослідження спирається на результати класичної науково-дослідної роботи, проте не тотожна їй. Вона є окремим жанром дослідницької творчості, завдяки якому здобувається нове наукове знання, котре було б недосяжним при застосуванні іншого інструментарію. Подекуди саме музейницька робота здійснювала вирішальний вплив на класичну науку, як наприклад, це було у випадку побудови археологічної періодизації.

Праця Мальро продемонструвала також відмінність між мистецьким та музейним кураторством, яке має об'єктивний, науковий характер. На перший погляд, тези Мальро виглядають суб'єктивно. Справді, оригінальне поєднання пам'яток, відносно невелика кількість творів мистецтва (всього в «Уявному музеї» близько 130 ілюстрацій [24]), які обрав Мальро, звичайно, є виявом його особистого інтелектуального досвіду. Проте, в цьому не варто вбачати відсутність наукового суворого порядку. Гуманітарна наука, фактично, є сукупністю даних, отриманих завдяки унікальному особистому інтелектуальному досвіду. Цим вона наближається до мистецтва, яке також є сукупністю особистих досвідів митців. Деякі «особисті» наукові погляди набувають статусу гранд-нарративів, накреслюючи шляхи побудови власних міркувань іншими науковцями-гуманітаріями. Це призводить до догматизації нарративу і «застою» в науці. Перевага музейницького кураторства полягає в тому, що воно відносно незалежне від наукових угруповань і нав'язуваних ними парадигм. Музейництво сміливо перевіряє гіпотезе, формулюючи їхнє висловлювання за допомогою пам'яток.

Отже, «Уявний музей» – це масштабний кураторський проект, музейницький за своєю суттю. Він реалізований за допомогою музейницької технології, але без традиційної музейницької «техніки». Сутність музейницького мистецтва полягає в нерозривній єдності контенту та його вираження за допомогою пам'яток. А. Жилиєв дуже точно описує музейну репрезентацію, звертаючи увагу на те, що тимчасова виставка або стаціонарна експозиція оформлює колекцію музею у висловлювання. Інакше, музей нічим особливо не відрізнявся б від архіву, бібліотеки, більше того, складу, сховища, чи-то, навіть, лікарні або в'язниці. Таким чином, «експозиція музею – це просторова організація перетворених людською думкою і творчістю елементів реальності, що виражає уявлення про розвиток предмета експозиції» [1, с. 30]. Все це ми зустрічаємо в «Уявному музеї» (хіба що просторові зв'язки замінені на віртуальні).

Своєю кураторською роботою А. Мальро розв'язав важливу музейницьку проблему, що до цих пір не втратила актуальності для художніх музеїв, зокрема, й в Україні. Відповідно до концепції, що панувала аж до кінця ХХ ст., художній музей з універсальною колекцією прагнув показати увесь хронологічний ланцюжок розвитку образотворчого мистецтва, а, подекуди, досягти повного географічного охоплення. Проте, така думка не є повністю розкритою, на чому зауважував А. Мальро ще у сер. ХХ ст.

У кінці минулого століття поширення набувають монографічний (звуження експозиційної теми) та аісторичний (віднайдення, а, подекуди,

вигадування нових зв'язків між пам'ятками) способи експонування [18, с. 158]. Отже, знадобилося майже 40 років, щоб музейні куратори визнали (проте далеко не скрізь) неможливість всеохоплення (через обмежену кількість пам'яток, котрі не можуть одночасно експонуватися в кількох місцях, та брак експозиційних площ).

А. Мальро знайшов оригінальне розв'язання. Прихильники всеохопності розглядали історію мистецтва лінійно, віднаходячи певні причинно-наслідкові зв'язки. Проте, письменник, що на перший погляд видається суб'єктивним, насправді, демонструє суворий науковий підхід. Він не вдається до побудови оманливих причинно-наслідкових зв'язків, оскільки послідовність подій, насправді, не відображає достеменно причину й наслідок. Послідовність може лише відображати точну відсутність причини. А. Мальро фіксує нові відношення між відомими пам'ятками мистецтва і намагається з'ясувати технологічний та соціокультурний контекст їхнього творення. Письменник, застосовуючи експозиційні принципи порівняння й ізоляції, в також фотозбільшення, виявляє нові стильові співзвуччя, а також опозиції, висвітлені за допомогою аналізу «художньої мови». А. Мальро відмовляється від усталених схем, демонструючи синхронні міжкультурні зв'язки, котрі до нього залишалися поза увагою, розкриває особливості впливу художньої спадщини на смаки митців, замовників та публіки. Його репрезентація спрямована *не проти історії, а проти історицизму*.

Деякі музейники музейники не погоджуються з тезою А. Мальро про обмеженість звичайного музею. Активним проявом цієї незгоди стала виставка «Голоси уявного музею Андре Мальро», що відбулася в Державному музеї образотворчих мистецтв ім. А. С. Пушкіна в Москві на межі 2016–2017 рр. Для того, аби заповнити неминучі пробіли, куратори доповнили виставку предметами з інших музеїв Росії, Європи, Африки (всього на виставці було представлено більш ніж 200 експонатів). Керівник виставкового проекту І. Антонова зазначала, що ця виставка зроблена «за мотивами» «Уявного музею» А. Мальро. Тому «Голоси...» не мали на меті зібрати в одному місці саме ті пам'ятки, які використав письменник в своїй книзі. Антонова звертала увагу на особливий метод письменника, який полягав у побудові діалогу між різними епохами, культурами, та відображенні метаморфоз в широких хронологічних межах [7].

Дослідниця не звернула уваги на музейницьку сутність його методу, котрий передбачає використання цілком конкретних предметів (котрі не можна замінити на «аналоги»). Система пам'яток, відібрана А. Мальро, смислові зв'язки, утворені між предметами в рамках «Уявного музею» точно відображали його ідею історії образотворчого мистецтва.

Організатори виокремили в межах виставки розділи, організовані за біографічною та хронологічною ознаками, котрі, на їхню думку, відображали концепцію «уявного музею А. Мальро»: «Багатолика давнина», «Від сакрального до ідеального», «Від ідеального до реального», «На шляху до модернізму». Зауважимо, що А. Мальро зумисне розривав усталені наративи, порушував хронологію, де це було необхідно. До певної міри це було

враховано: в просторі «Багатолика давнина» безпосередньо передувала модерністським роботам [16]. Проте, все ж, можна констатувати примат традиційної класифікації над метаморфозами А. Мальро, а не навпаки. Досить прискіплива увага до біографічних даних письменника своїм академізмом дещо викривляє погляди інтелектуала, котрий, як відомо, навмисне фальсифікував свій життєпис, перетворюючи його на літературний твір [4].

Отже, музейній виставці «Голоси уявного музею Андре Мальро» трошки не вистачило, власне, музейності. Вона не відобразила високого рівня музейницького мистецтва, продемонстрованого письменником в книзі, деякі його ідеї через це виглядали спрощеними. Це помітили відвідувачі виставки, котрі зауважили, що «в епоху постмодерністського повторення, існування Інтернету і швидкого доступу до будь-якої інформації, концепція Мальро не видається новою, проте для післявоєнного часу вона була практично революційною» [11]. Звичайно, з цією тезою можна погодитися, коли говорити про багатократне збільшення можливостей доступу до інформації через Інтернет (зокрема, оцифрованих творів мистецтва), опціональність її компілювання тощо. Проте, з часів Мальро, насправді, суттєво змінилося не так і багато – тільки покращилися канали комунікації. Для письменника вдосконалення технічних засобів комунікації було лише засобом. У нього на перший план виходить не сама інформація, а спосіб її осмислення. І цей спосіб так і не був остаточно усвідомлений, навіть, музейниками.

Звичайно, погляди А. Мальро небезпідставно пов'язують із ідеєю віртуального музею, що втілилася з появою інтернет-технологій. Проте, поза увагою залишається обставина, що «віртуальні» музеї є *складами* оцифрованих пам'яток (іноді, класифікованих за певною ознакою), а не стрункі репрезентації минулого, створені за їхньою допомогою. Звичайно, оцифровані виставки та експозиції (які мають реальний прототип) можуть служити прикладом музейницького мистецтва високого рівня. Але, поки що, прикладів віртуального музейництва (а не віртуальних складів пам'яток) до сьогодні невідомо.

Наукова новизна. Дослідники теоретичної творчості А. Мальро, в цілому, відзначали складність та незрозумілість багатьох думок, висловлених ним в «Уявному музеї». Проте, якщо підійти до аналізу його доробку так, як було зроблено у цій статті – з позицій практичного музейництва – стає зрозумілою емпірична й теоретична цінність його роботи. Мальро, фактично, утвердив музейницьку роботу не як сукупність рутинних операцій, а як мистецтво репрезентації минулого. Ним також було продемонстровано, що результатом музейницької роботи є не демонстрація предметів, а специфічне висловлювання за їхньою допомогою, науково обґрунтоване розкриття багатоступінчатої ідеї. Музейна репрезентація – це не виставковий відповідник ілюстрованої монографії або фотоальбому. Мальро показав, що вибудовування штучних зв'язків між пам'ятками в межах експозиції, виставки тощо, може розкрити не знані до того зв'язки між явищами, які вони відображають. У цьому і полягає унікальність музейної репрезентації.

Висновки. Доробок А. Мальро, є важливим для практикуючих музейників, тому що за його допомогою вони можуть краще усвідомити значення і складність музейницьких технологій, які набувають мистецького характеру. На прикладі «Уявного музею» кристалізуються особливості музейницьких наукових досліджень як окремого жанру наукової творчості. Для музеєзнавства значущість його творів полягає в тому, що він намічає новий напрям досліджень – музейництво. Дослідження цього напрямку мають відбуватися не «згори», коли досвід вкладається в «Прокрустове ложе» теорії, а знизу, коли в центрі уваги дослідника опиняється конкретний приклад музейницької практики і вже за результатами його дослідження формуються теоретичні узагальнення.

Мальро надзвичайно ґрунтовно розглянув технологію репрезентації в художніх музеях. Але, треба зауважити, що проблему дещо спрощує та обставина, що основним знаряддям репрезентації художнього музею є, власне, твір образотворчого мистецтва. Наприклад, музеєфікація театральної або музичної культури (виставка музичних інструментів не відображає цілковито музику як явище), передбачає пошук адекватних пам'яток, що ускладнює процес побудови зв'язків між предметами і, зрештою, музейницького тексту. Ще більш складним є відображення певного історичного явища (наприклад, війни), або ж історії цілої держави. Отже, перспективним напрямом досліджень є подальша розробка теорії музейництва, що передбачає ґрунтовне дослідження музейного досвіду, а також зовнішніх впливів на побудову музейної репрезентації.

Список використаних джерел

1. Авангардная музеология / Под ред. А. А. Жилияева. – Москва, 2015. – 512 с.
2. Базен Ж. История истории искусства: от Вазари до наших дней / Ж. Базен. – Москва : Прогресс : Культура, 1994. – 524 с.
3. Балаш А. Н. «Голоса безмолвия» Андре Мальро и проблема подлинности произведения искусства / А. Н. Балаш // Вестник Томского государственного университета. Культурология и искусствоведение. – 2017. – № 26. – С. 19–32.
4. Безуглов Д. Воображаемый Мальро [Электронный ресурс] / Д. Безуглов // Горький. – Режим доступа: <https://gorky.media/reviews/voobrazhaemyj-malro/>. – Загл. с экрана. – Дата обращения: 22.02.17.
5. Бирюкова М. В. Музей воображаемый vs музей реальный: концепции гипотетических музеев второй половины XX века. / М. В. Бирюкова // Международный журнал исследований культуры. – 2016. – 3 (24). – С. 85–95.
6. Вайдакер Ф. Загальна музеологія. – Львів : Літопис, 2005. – 630 с.
7. Голоса воображаемого музея Андре Мальро [Электронный ресурс] // Государственный музей изобразительных искусств им. А. С. Пушкина. – Режим доступа : <http://www.arts-museum.ru/events/archive/2016/malraux/>. – Загл. с экрана. – Дата обращения: 22.02.17.
8. Захарченко И. Н. Воображаемый музей Мальро в пространстве современной культуры / И. Н. Захарченко // Мир музея. – 2008. – № 4. – С. 32–35.
9. Захарченко И. Н. Воображаемый музей: А. Мальро о судьбах искусства в современной культуре / И. Н. Захарченко // Вопросы культурологии. – 2008. – № 10. – С. 59–62.
10. Калугина Т. П. Художественный музей как феномен культуры / Т. П. Калугина. – Санкт-Петербург: Петрополис, 2001. – 224 с.
11. Козлова П. Голоса воображаемого музея Андре Мальро: как понять важную выставку зимы [Электронный ресурс] / П. Козлова // Вуго. – 2016. – Вып. 24/7. – Режим

доступа. – <https://www.buro247.ru/culture/arts/andre-malro-i-ego-voobrazhaemyu-muzeu.html>. – Загл. с экрана. – Дата обращения 22.02.17.

12. Краусс Р. Подлинность авангарда и другие модернистские мифы / Р. Краусс. – Москва : Художественный журнал, 2003. – 318 с.

13. Куклинова И. А. А. Мальро и Б. Делюш: взгляд на природу художественного музея. / И. А. Куклинова // Труды Санкт-Петербургского государственного института культуры. Музей в мире культуры. Мир культуры в музее. – Москва, 2015. – Т. 212. – С. 56–66.

14. Куклинова И. А. Интерпретация феномена художественного музея франкоязычными мыслителями XX века. / И. А. Куклинова // Исторические, философские, политические и юридические науки, культурология и искусствоведение. Вопросы теории и практики. В 2 ч. Ч. 2. – 2014. – № 4 (42) – С. 115–119.

15. Куклинова И. А. Концепция воображаемого музея в трудах Розалинды Краусс / И. А. Куклинова // Вестник Томского государственного университета. Культурология и искусствоведение. – 2017. – № 25. – С. 156–163.

16. Курдюкова Д. Мой воображаемый друг. Возвращение Андре Мальро в Пушкинский музей [Электронный ресурс] / Д. Курдюкова // Lenta.ru. – Режим доступа: <https://lenta.ru/articles/2016/12/08/malraux/>. – Дата обращения: 22.02.17.

17. Мальро А. Голоса безмолвия / А. Мальро; пер. с фр. В. Ю. Быстрова ; под ред. А. В. Шестакова. – Санкт-Петербург: Наука, 2012. – 870 с.

18. Шуберт К. Удел куратора. Концепция музея от Великой французской революции до наших дней / К. Шуберт. – Москва: Ad Marginem, 2016. – 224 с.

19. Battro A. M. From Malraux's Imaginary Museum to the Virtual Museum / A. M. Battro // Museums in a Digital Age. – London, 2010. – pp.136–147.

20. Bazin G. The museum age / G. Bazin. – New York : Universe Books, 1967. – 304 p.

21. Henning M. Museums, media and cultural theory / M. Henning. – Glasgow : Open University Press, 2006. – 183 p.

22. Krauss R. E. Postmodernism's museum without walls / R. E. Krauss // Thinking about exhibitions. – London, New York, 1996. – P. 241–245.

23. Krauss R. E. The Cultural Logic of the Late Capitalist Museum / R. E. Krauss // October. – 1990. – Vol. 54. – pp. 3–17.

24. Malraux A. Voices of Silence / A. Malraux. – New York: Paladin, 1974. – 679 p.

25. Uncertain Spaces: Virtual Configurations in Contemporary Art and Museums / Ed. by H. Barranha, S. S. Martins. – Lisbon, 2015. – 252 p.

References

1. 'The Voices of André Malraux's Imaginary Museum'. (2016). *Gosudarstvennyi muzei izobrazitel'nykh iskusstv im. A. S. Pushkina*. [The Pushkin State Museum of Fine Arts], [online] Available at: <<http://www.arts-museum.ru/events/archive/2016/malraux/>> [Accessed 22 February 2017].

2. Balash, A. (2017). Andre Malraux's 'Voices of Silence' and the problem of authenticity of a work of art. *Vestnik Tomskogo gosudarstvennogo universiteta. Kul'turologiya i iskusstvovedenie* [Tomsk State University Journal on Cultural Studies and Art History], no. 26, pp. 19–32.

3. Barranha, H., Martins, S.S. (Eds) (2015). *Uncertain Spaces: Virtual Configurations in Contemporary Art and Museums*, Lisbon, 252 p.

4. Battro, A.M. (2010). 'From Malraux's Imaginary Museum to the Virtual Museum', *Museums in a Digital Age*, pp.136–147.

5. Bazin, G. (1967). *The museum age*. New York: Universe Books.

6. Bazin, G. (1994). *The History of history of Art: from Vasari to nowadays*. Moscow: Kul'tura: Progress.
7. Bezuglov, D. (2017). 'Imaginary Malraux'. *Gorky*. Available at: <<https://gorky.media/reviews/voobrazhaemyj-malro/>> [Accessed 22 February 2017].
8. Biryukova, M. (2016). 'Imaginary Museum vs Real Museum: Concepts of Hypothetical Museums in the Second Half of the 20th Century'. *Mezhdunarodnyj zhurnal issledovanij kul'tury [International Journal of Cultural Research]*, no. 3 (24). pp. 85–95.
9. Henning, M. (2006). *Museums, media and cultural theory*. Glasgow: Open University Press.
10. Kalugina, T.P. (2001). *Art museum as a cultural phenomenon*. St. Petersburg: Petropolis.
11. Kozlova, P. (2016). 'The Voices of André Malraux's Imaginary Museum: how to understand the important exhibition of winter'. *Buro 24/7*. Available at: <<https://www.buro247.ru/culture/arts/andre-malro-i-ego-voobrazhaemyy-muzey.html>> [Accessed 22 February 2017].
12. Krauss, R.E. (1990). 'The Cultural Logic of the Late Capitalist Museum'. *October*. Vol. 54, pp. 3–17.
13. Krauss, R.E. (1996). 'Postmodernism's museum without walls'. *Thinking about exhibitions*, pp. 241–245.
14. Krauss, R.E. (2003). *The Originality of the Avant-Garde and Other Modernist Myths*. Moscow: Hudozhestvennyi zhurnal.
15. Kuklinova, I. (2014). 'The interpretation of the phenomenon of art gallery by French-speaking thinkers of the 20th century'. *Istoricheskie, filosofskie, politicheskie i juridicheskie nauki, kul'turologija i iskusstvovedenie. Voprosy teorii i praktiki [Historical, Philosophical, Political and Law Sciences, Culturology and Art Criticism. Issues of Theory and Practice]*, no. 4 (42), part 2, pp. 115–119.
16. Kuklinova, I. (2015). 'Malraux and B. Deloche: viewpoint on the genesis of art museum'. *The works of St. Petersburg State University of Culture and Arts*, Vol. 212, pp. 56–66.
17. Kuklinova, I. (2017). 'The concept of museum without walls in the research of Rosalind Krauss', *Tomsk State University Journal on Cultural Studies and Art Criticism*, no. 25. pp. 156–163.
18. Kurdiukova, D. (2016). 'My imaginary friend. The return of Andre Malraux to the Pushkin museum', *Lenta.ru*. Available at: <<https://lenta.ru/articles/2016/12/08/malraux/>> [Accessed 22 February 2017].
19. Malraux, A. (1974). *Voices of Silence*. New York: Paladin.
20. Malraux, A. (2012). *Voices of Silence*. St. Petersburg, Nauka.
21. Shubert, K. (2016). *The curator's Destiny. The concept of the museum from the Great French Revolution to the present day*. Moscow: Ad Marginem.
22. Waidacher, F. (2005). *Common museology*. Lviv: Litopys.
23. Zakharchenko, I. (2008). 'Malraux's imaginary museum in the space of modern culture', *World of Museum*, no. 4. pp. 32–35.
24. Zakharchenko, I. (2008). 'Imaginary museum: A. Malraux on destiny of art in modern culture', *Issues of cultural studies*, no.10. pp. 59–62.
25. Zhilyaev, A. (Ed) (2015). *Avant-Garde Museology*. Moscow: V-A-C press.