

Куклинова Ирина Анатольевна

**ИНТЕРПРЕТАЦИЯ ФЕНОМЕНА ХУДОЖЕСТВЕННОГО МУЗЕЯ ФРАНКОЯЗЫЧНЫМИ МЫСЛИТЕЛЯМИ XX ВЕКА**

Статья посвящена рассмотрению идей франкоязычных исследователей второй половины XX в. о специфике бытования произведений искусства в качестве музейных предметов в художественном музее. Анализируются взгляды деятелей культуры и музейных специалистов, как практиков, так и теоретиков. Многие труды, изученные автором, ранее на русский язык не переводились и отечественными специалистами не осмыслились.

Адрес статьи: [www.gramota.net/materials/3/2014/4-2/29.html](http://www.gramota.net/materials/3/2014/4-2/29.html)

Источник

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

Тамбов: Грамота, 2014. № 4 (42): в 2-х ч. Ч. II. С. 115-119. 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/3/2014/4-2/](http://www.gramota.net/materials/3/2014/4-2/)

**© 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: [voprosy\\_hist@gramota.net](mailto:voprosy_hist@gramota.net)

6. **Королёва В. А.** Хроника культурной жизни Владивостока. 1923-1929 гг. Музыка. Театр. Кино. Владивосток: Изд-во дальневост. ун-та, 2000. 188 с.
7. **Кузнецова В., Кустова Е.** Где учились благородные девицы Иркутска? [Электронный ресурс]. URL: <http://newsbabr.com/?IDE=90830> (дата обращения: 15.09.2013).
8. **Областное государственное казенное учреждение «Государственный архив Иркутской области» (ОГКУ ГАИО).** Ф. 64. Оп. 1 (Список воспитанниц института за 1915-1916 гг.).
9. **ОГКУ ГАИО.** Ф. 64. Оп. 2 (Список воспитанниц в 1917 г.).
10. **ОГКУ ГАИО.** Ф. 64. Оп. 2 (Списки воспитанниц гимназии за 1920 г.).
11. **ОГКУ ГАИО.** Ф. 64. Оп. 2 (Список родителей воспитанниц Иркутского женского института и их адреса за 1918 г.).
12. **Памятная книжка Приморской области на 1915 год.** Издание приморского областного статистического комитета, 1915 г. МПК 11150 – 255. КН 5 – 4387.
13. **Пейсин Абрам Яковлевич** [Электронный ресурс]. URL: [http://ru.wikipedia.org/wiki/%D0%9F%D0%B5%D0%B9%D1%81%D0%B8%D0%BD\\_%D0%90%D0%B1%D1%80%D0%B0%D0%BC\\_%D0%AF%D0%BA%D0%BE%D0%B2%D0%BB%D0%B5%D0%B2%D0%B8%D1%87](http://ru.wikipedia.org/wiki/%D0%9F%D0%B5%D0%B9%D1%81%D0%B8%D0%BD_%D0%90%D0%B1%D1%80%D0%B0%D0%BC_%D0%AF%D0%BA%D0%BE%D0%B2%D0%BB%D0%B5%D0%B2%D0%B8%D1%87) (дата обращения: 10.09.2012).
14. **Российский государственный военно-исторический архив (РГВИА).** Ф. 408. Оп. 1 (Список по старшинству в чинах штаб и обер-офицерам и классным чиновникам Управления Владивостокского воинского начальника (составлен к 1 января 1915 года)).
15. **РГВИА.** Ф. 409 (Послужной список числящегося по армейской пехоте делопроизводителя Управления Владивостокского воинского начальника капитана Крыловского Алексея Александровича (составленного в январе 1910 года)).
16. **Серебряков В.** Своя песня [Электронный ресурс]. URL: [http://gustow.narod.ru/vol\\_mem/vol\\_00.htm](http://gustow.narod.ru/vol_mem/vol_00.htm) (дата обращения: 2.09.2012).
17. **Хабаровский краевой музыкальный театр** [Электронный ресурс]. URL: <http://www.muzteatr.khv.ru/node/1006> (дата обращения: 10.09.2012).

#### FORGOTTEN PRIMA DONNA

**Krylovskaya Izabella P'inchna**, Ph. D. in Art Criticism, Associate Professor  
*Far Eastern Federal University*  
*belcanto@bk.ru*

The article is devoted to the study of the life and work of the operetta actress Ekaterina Orlovskaya. At the beginning of the 1930s she emigrated to China where she became a real drama queen. Her name till nowadays has been unknown in the history of the musical culture of the Far East. And meanwhile it is mentioned by contemporaries together with the names of the choraguses of opera and stage – A. Vertinsky and F. Chaliapin. The author managed to reconstruct the unknown pages of the life and work of the actress with the help of remained archival documents, memories and letters.

*Key words and phrases:* culture of the Far East of Russia; the Russian diaspora in China; operetta; operetta in Shanghai; operetta actress.

УДК 069.02:7+130.2

#### Культурология

*Статья посвящена рассмотрению идей франкоязычных исследователей второй половины XX в. о специфике бытования произведений искусства в качестве музейных предметов в художественном музее. Анализируются взгляды деятелей культуры и музейных специалистов, как практиков, так и теоретиков. Многие труды, изученные автором, ранее на русский язык не переводились и отечественными специалистами не осмыслились.*

*Ключевые слова и фразы:* художественный музей; собрание; «воображаемый музей»; метаморфоза; история искусства; музеология.

**Куклинова Ирина Анатольевна**, к. культурологии, доцент  
*Санкт-Петербургский государственный университет культуры и искусств*  
*i\_kuklinova@mail.ru*

#### ИНТЕРПРЕТАЦИЯ ФЕНОМЕНА ХУДОЖЕСТВЕННОГО МУЗЕЯ ФРАНКОЯЗЫЧНЫМИ МЫСЛИТЕЛЯМИ XX ВЕКА<sup>©</sup>

Художественный музей как специализированное собрание оформился раньше, чем коллекции других профилей и в силу специфики своего материала вызывает наибольший интерес публики по сей день. Неизменно велико внимание, уделяемое ему в трудах и выступлениях не только тех, кто напрямую связан с миром музеев, но и деятелей культуры и искусства. Особенно значительно количество высказываний о нем в XX веке. В данной статье предлагается обратиться к осмыслению феномена художественного музея франкоязычными мыслителями и исследователями во второй половине XX века, в том числе анализируются работы, ранее не переведенные на русский язык и оставшиеся вне исследовательских интересов отечественных ученых.

В первую очередь, обратимся к творческому наследию писателя, общественного деятеля, первого министра культуры Франции Андре Мальро. Как и многие его современники, будучи разочарованным в современном ему западном мире, Мальро рассматривал искусство, культуру в целом как способ противостояния судьбе. Во время одного из выступлений он произнес свои знаменитые слова: «Культура – это ответ человеку, вопрошающему себя, что он делает на этой земле» [5, с. 29]. Несмотря на то, что некоторые его критики считали: «Для Андре Мальро музеи, может быть, были недоразумением, потому что они не были... воображаемыми. Ему нравились и его очаровывали не музеи, а те произведения, которые хранятся в музеях...» [12, р. 205], его тексты говорят об обратном: «музей – одно из тех мест, где идея человека достигает наивысшего расцвета» [6, с. 9]. Именно в музее, полагал писатель, человек, приобщаясь к наивысшим достижениям человеческого гения, обретает личностную и культурную идентичность.

Центральной идеей творческого наследия Мальро является концепция «воображаемого музея» («музея без стен» в англоязычной традиции). Ее разработка началась в 1930-е гг., впервые же она была сформулирована в трехтомном издании «Психологии искусства» [2, с. 139]. В данной статье обратимся к двум взаимосвязанным, но не повторяющим друг друга значительным работам А. Мальро, которые, по свидетельству исследователей, «содержат множество модификаций на уровне текста и иллюстративного материала» [8, с. 747]. Это «Голоса безмолвия», вышедшие в 1951 г. и впервые переведенные на русский язык в 2012 г. [6], и франкоязычное, второе издание труда «Воображаемый музей», напечатанное в Париже в 1965 г. [13] (первое издание относится к 1947 г., оно представляло собой первую часть трилогии «Психология искусства»), а также статьи и материалы выступлений разных лет.

Своей концепцией «воображаемого музея» А. Мальро утверждал, что в эпоху развития фотографии, то есть способа воспроизведения изображения высокого качества, каждый человек может создать в воображении всеобъемлющий музей, включающий выдающиеся произведения всех эпох и народов, вне зависимости от того, где они находятся в настоящий момент. Известно, что в бытность министром, Мальро, исходивший из высокой просветительской миссии культуры, был проводником идеи культурного действия, нацеленной на приобщение к ней широких масс [5, с. 29]. В русле этих позиций можно рассматривать и тот богатый иллюстративный материал, который сопровождал все сочинения, посвященные концепции «воображаемого музея», представивший, в том числе, и значительное количество произведений, неизвестных до этого времени широкому западному читателю и зрителю. Вот что пишет по этому поводу хранитель картин Лувра и искусствовед Ж. Базен, отнюдь не являвшийся, судя по его текстам, сторонником Мальро: «...читатели были зачарованы магией слов, а также оценили по достоинству качество иллюстраций... Их взорам открылись незнакомые ранее произведения искусства – имитации мрамора из Гандхары, изображения Будды эпохи Кушанского царства, скифо-сарматские изделия; хотя их отдельные образцы и сохранились в европейских музеях, однако считалось, что они могут заинтересовать лишь специалистов. Таким образом, Мальро внес свою лепту в дело преодоления европоцентризма, что являлось тогда веянием времени» [1, с. 284-285].

Произведения Мальро полны размышлений о тех изменениях, которые сопровождают жизнь любого произведения искусства от момента создания до нынешнего времени – метаморфозах, как их называет писатель. Основными метаморфозами, над которыми он размышлял, являются переход произведения искусства из среды, для которой оно было создано, в музей и новые изменения, связанные с представлением репродукции шедевра в альбоме по искусству, то есть с рождением музея воображаемого. Они неминуемы, считает Мальро: «метаморфоза – не случайность, наоборот, она – закон, руководящий жизнью произведения искусства» [6, с. 71]. Метаморфозы берут свое начало в эпоху Ренессанса, «когда статуи начинают становиться статуями (а не предметами культа)» [14, р. 3]. В этот же период (в связи с изменениями в восприятии произведений) уходят корнями история искусства и формирование коллекций, предшествующих музею. Раньше, утверждает Мальро, «всякий художник создавал лица для того, чтобы на них молились, а не для того, чтобы ими любовались» [Ibidem]. Постепенно, на протяжении нескольких столетий, формируется новый взгляд на творения мастеров разных эпох: «Чтобы прошлое приобрело художественную ценность, необходима сама идея искусства; чтобы христианин увидел в античной статуе статую, а не идола или никчемный предмет, он должен видеть в статуе Девы Марии статую и только затем саму Деву Марию» [6, с. 54]. Окончательная же трансформация отношения к произведениям искусства происходит, по утверждению Мальро, в музее: «Собранные в музеях произведения лишились своей функции и все как одно, даже портреты, стали превращаться в картины» [Там же, с. 7]. Метаморфозы неотвратимы и не зависят от тщетных попыток человека сохранять первоначальный контекст бытования произведения искусства. По мысли Мальро, это просто невозможно: «наше историческое сознание, нынешний исторический момент и минувшие века преобразили наше историческое наследие не меньше, чем преобразила бы его утрата произведений, из которых оно состоит...» [Там же, с. 53]. Поэтому «любое выжившее произведение искусства увечно – и прежде всего оно оторвано от своего времени. Где, скажем, жила скульптура? В храме, на улице, в гостинице. И то, и другое, и третье она потеряла. Если гостиницу воссоздали в музее, если статую по-прежнему стоит на портале собора, город, окружавший салон и собор, все равно изменился. Ничего нельзя противопоставить тому банальному факту, что для человека XIII века готика была современной. И готический мир был настоящим, а не историческим временем...» [Там же, с. 66]. Чаще всего, отмечает Мальро, шедевры живописи и скульптуры в прошлые эпохи создавались для украшения интерьера или для того, чтобы занять свое место в сакральном пространстве церкви. Но с тех пор, «когда в Лувре революционной, а затем наполеоновской эпох школы, наконец, скрестили шпаги своих шедевров» [Там же, с. 14], каждое из произведений, перестав быть самодостаточным, вступило в диалог с другими: «Произведение искусства было к чему-то привязано: готическая статуя –

к собору, классическая картина – к декору своей эпохи; но связи с другими, отличными по духу произведениями оно избегало, отгораживаясь от них, дабы дать возможность полнее насладиться собой... Музей обособляет произведение от «профанного» мира и сближает его с другими, противоположными ему по духу или соперничающими с ним. Музей – это соседство метаморфоз» [Там же, с. 8].

Определяя специфику музея воображаемого, Мальро дает ему такую характеристику: «...совокупность трудов, посвященных искусству, не воспроизводит музей, который не существует: она его порождает и, более точно, составляет его. Эта совокупность не является свидетельством или воспоминанием о месте... она создает воображаемое место, которое существует только благодаря этой совокупности» [13, р. 231]. Не случайно исследователи, размышляя о феномене музея виртуального, в числе главных его предшественников всегда называют воображаемый музей Мальро. Он, как и виртуальный музей, будь то даже сайт реально существующего музея, предлагает взгляд на предметы, отличный от того, который возможен на экспозиции. И так же, как интернет-представительство настоящего музея, способствующее притоку зрителей в музейные залы, он увеличивает количество посетителей в сокровищницах мирового искусства: «Самая обширная область образов..., делающая из самого обширного Лувра остров, возвращает всем Луврам верных им. Потому что музыкальные диски не разрушили концерты...» [Ibidem]. Объяснение этому кроется в невозможности заменить общение с подлинником знакомством с его репродукцией, полагает Мальро, «потому что диалог между Пьетой из Вильнева и Нимфой и Пастухом Тициана вовсе не той же природы, что диалог между их репродукциями» [Ibidem, р. 232]. Однако рассматривание фотографий является лишь одной из возможностей приобщения к прекрасному, не заменяющей, как полагал Мальро, музейные впечатления, но при всем том имеющее большой просветительский потенциал, позволяющий демократизировать общение с искусством. Нередко именно такое знакомство с шедевром становится побудительным мотивом для посещения музея. Любопытно, что, как свидетельствует Ж. Базен, «...успех сочинений Мальро во многом способствовал наплыву посетителей в музей» [1, с. 285], хотя он же утверждает, что «...подобный культ изображения, заменяющего собой объект, вполне соответствует духу современной цивилизации, цивилизации симулякров, «юдобий»» [Там же, с. 284]. Тем самым он обвиняет писателя в том, что его произведения породили у зрителя художественного музея отношение к искусству как к набору «картинок», не требующих глубокого проникновения в предмет, хотя, как следует из утверждений самого Мальро, он считает возможным использовать фотографии в случае недоступности подлинника или как способ первого знакомства с совершенно незнакомым, часто неевропейским искусством.

Находит свое место осмысление художественного музея и в экзистенциально-феноменологической философии Мориса Мерло-Понти. Для него живопись (наряду с художественной литературой) – один из видов искусства, наиболее соответствующий философскому освоению мира. По своим задачам феноменология оказывается «ближе к искусству, чем к науке», она «так же, как и творчество Бальзака, Пруста, Валери или Сезанна направлена на постижение смысла жизни» [4, с. 100]. Для нас представляет интерес работа «Косвенный язык и голоса безмолвия», вошедшая в сборник «Знаки» [7]. Как свидетельствует уже ее название, в ней философ ведет диалог с идеями А. Мальро, наибольшую критику с его стороны заслуживает трактовка понятия «стиль» у Мальро. Для М. Мерло-Понти «стиль является своеобразным способом представления мира художником, живет в нем в виде собственного почерка, собственного отношения к миру... Художник приходит к стилю, делая все новые наброски, отыскивая его в полотнах других художников и в мире» [4, с. 102]. Вот почему для художника столь важно общение с творениями великих предшественников, находящимися в музеях. Вот как Мерло-Понти характеризует бытование живописи в музее: «Музей дает нам прекрасное средство увидеть целостность и отдельные моменты одного и того же усилия, результаты, которые прорастают в мире, будучи укорененными в культах или цивилизациях, украшениями которых они намеревались стать...» [7, с. 69]. Мыслитель противопоставляет общение с произведениями искусства художников и остальных посетителей: «В музей следовало бы ходить так, как ходят в него художники – с трезвой радостью трудиться в нем, а не так, как ходим мы, – с почтением, что не является знаком хорошего тона» [Там же]. Вот как он определяет то изменение первоначального контекста произведения, которое происходит в музее: «Музей, превращая замыслы в «результаты», делает возможной историю искусства... Музей добавляет ложное чувство престижности к подлинной ценности произведений, лишая их случайности, в которой они родились... Музей превращает эту тайную, целомудренную, непредумышленную, произвольную историчность в официальную и помпезную историю» [Там же, с. 70]. Мерло-Понти видит противоречие между живым процессом творчества и представлением его результатов в музее: «...прежде всего живопись живет в каждом работающем художнике, и в нем она находится в первоначальном состоянии, в то время как музей компрометирует ее, предаваясь мрачному удовольствию глядеть в прошлое» [Там же, с. 69].

Заслуживают, конечно, внимания и взгляды Жермэна Базена, имя которого уже упоминалось в связи с характеристикой идеи его современника – А. Мальро. В работе «Время музеев» [9], написанной в 1960-х гг. и посвященной истории художественных коллекций и музеев, он предлагает свое видение причин интереса к произведениям прошлого, в чем-то эти мысли близки тем, что высказывались А. Мальро. По утверждению Базена, увлечение прошлым (и его материальными свидетельствами, в том числе произведениями искусства) начинается тогда, когда рождается чувство неуверенности в будущем, рвутся традиционные отношения. Первой такой эпохой он называет эллинизм, далее он размышляет о задаче утверждения постоянности классического человека, решавшейся художественными собраниями эпохи маньеризма. И, наконец, он говорит о современности, когда человек, теряя привычные религиозные, семейные, национальные, социальные связи, вновь пытается «уберечься» от новой для себя ситуации, приобщаясь к великому прошлому и его наивысшим достижениям. Некоторые высказывания относительно музея встречаем и на страницах его более позднего

произведения, относящегося к 1980-м гг., – «История истории искусства от Вазари до наших дней» [1]. Глава, в которой искусствовед полемизирует с некоторыми идеями Мальро, позволяет высказаться и самому Базену. Он спорит со своим предшественником относительно времени и места возникновения первых музеев, утверждая, что они появились на Дальнем Востоке еще в эпоху раннего Средневековья. Для него не имеет принципиального значения публичность музея, поэтому он утверждает, что «музей представляет собой учреждение, возникающее на определенной стадии развития цивилизации как на Востоке, так и на Западе. И неважно, идет ли речь о государственном или же о частном собрании, ведь и в последнем случае он в той или иной степени открыт для «публики», которую в данную эпоху интересует искусство» [Там же, с. 283]. Далее он также, подобно Мальро, говорит о безвозвратно меняющемся контексте пребывания произведений искусства и отмечает, что музей в таких обстоятельствах превращается для них в негостеприимное прибежище: «Современный же Запад вызвал к жизни не музеи, а злокачественные новообразования на их месте. Музеи превратились в каких-то вампиров, всасывающих в себя без разбору «обездоленные» произведения искусства, эти наросты на теле современной цивилизации, отторгнутые от нее в результате индустриального прогресса. Музей порой называют кладбищем культуры; уместнее было бы здесь слово «приют»» [Там же].

Теперь обратимся к рассмотрению взглядов на рассматриваемый нами предмет исследователей в 1990-е гг. В статье «Бесконечная прозрачность: искусство и музеология» [10], опубликованной в периодических материалах международного комитета по музеологии (ИКОФОМ) за 1996 г., ученые лаборатории изучения музеев Франции Матильда Беллэг и Мишель Меню, как и многие их предшественники, предметом своего размышления делают вопрос о парадоксе сохранения продуктов творчества (процесса динамичного) в музее, который обеспечивает «неподвижность» произведений в своих картинных галереях. Авторы отталкиваются в своих раздумьях от утверждения, что «упрекать» художественное публичное собрание в ставшее привычным хронологическое размещение произведений искусства нет оснований, поскольку оно обусловлено педагогическими задачами, решаемыми музеями [Ibidem, p. 38]. Сравнивая музей и частную коллекцию, они отмечают существенное отличие: если коллекционер собирает то, что любит, то перед музеем стоит задача собирать то, «что надо показать, в динамике, где время развертывается линейно как последовательность знаковых моментов» [Ibidem, p. 43].

При этом они признают, что посетителю в музее сталкивается со своего рода противоречием: «желая разворачивать перед нами время, музей демонстрирует себя архивом, но архив мертв, время превращается в последовательность моментов, избранных как значимые и потому застывшие: стили следуют друг за другом, мы видим их рождение, апогей и упадок» [Ibidem, p. 39]. Беллэг и Меню так же, как и их предшественники, затрагивают вопрос особого музейного времени и пространства. Если музеология, пишут они, имеет задачу изучать специфическое отношение человека к некоторой реальности, и если искусство – часть этой реальности, «тогда наше музеологическое исследование будет связано с постоянной работой по выработке подходов к смыслу предмета (в широком смысле), а также времени, которое он пересекает, пространства, в котором он находится и которое его присутствие даже изменяет» [Ibidem, p. 40]. Музей, будучи местом, где предметы показаны вне своего времени и пространства, одновременно представляется областью, где «время играет первую роль: прошлое здесь звучит в настоящем присутствии произведения» [Ibidem], что приводит к осмыслению времени как момента, когда произведение было создано, и некоей вневременности, длительности дальнейшего существования произведения. Эта длительность, считают исследователи, «противоположна фрагментации времени на моменты, она порождает память, являющуюся одновременно краеугольным камнем музея и основным параметром музеологии, так как воспринимать – это в основном вспоминать» [Ibidem, p. 41].

Несколько статей на интересующую нас тему встречаем в журнале «Publics et musees» № 16 за 1999 г. Бельгийский исследователь Карл Авеланж в работе с говорящим названием «Меланхолический музей. Попытка запечатлеть наш способ видеть» [11] утверждает, что меланхолия – то настроение, которое охватывает его на любой экспозиции, включая представление современного искусства. Это чувство связано, как утверждает он дальше, с самим нашим отношением к искусству, поскольку невозможно переступить «пропасть, которая нас отделяет от прошлого» [Ibidem, p. 13], наш взгляд на произведение всегда современен. Для исследователя музеев – это институциональное выражение отношения к видимому, представление нашего способа видеть. Ему кажется вполне закономерным, что история музея – от первых княжеских коллекций эпохи Ренессанса до современного периода – соответствует хронологии развития современных концепций оптического видения от Брунеллески до Галилея, от Альберти до Кеплера, Декарта, Гюйгенса, Локка, Ньютона, Дидро и др. [Ibidem, p. 14]. Для него неслучаен тот факт, что рождение музея по времени почти совпадает с изобретением телескопа, а размышления о сути музейного учреждения современны феноменологии от Мориса Мерло-Понти до Франсиско Варела. Музей одновременно утверждает присутствие и говорит об отсутствии, считает Авеланж, так же, как и фотография. Фотография – очень мощная метафора нашего отношения к видимому: каждый снимок – это музей в миниатюре [Ibidem, p. 15].

Любопытна, в связи с изучаемым аспектом взгляда на художественные музеи, позиция исследовательницы Моник Сикар [15], которая сравнивает музеи художественные и научно-технические. «Историкам искусства, – считает автор, – музеи науки часто кажутся ненастоящими, бесконечными образованиями, хорошими для того, чтобы показывать гаджеты, предметы без цели, не несущие память. Зато представители научной культуры отбрасывают далеко от себя это слово *музей*, которое ассоциируется с мумификацией. Их *музеумы, городки, дворцы...* считают себя очень живыми» [Ibidem, p. 43]. В связи с этим исследователь характеризует музеи искусств как институт, создающий историю, имеющий «обязательства по отношению к памяти и миссию институционализировать бессмертие» [Ibidem], а музеи науки с точки зрения их образовательных возможностей как учреждения, обращенные к молодым поколениям и смотрящие только в будущее. Обращаясь

к истории создания музея современного искусства во дворце Токио в Париже во второй половине 1930-х гг., автор утверждает, что первоначально существовал проект формирования его коллекций как раз по образцу научно-технических музеев, выдвигавший на первый план ценность открытия, которое публика может сделать для себя в этом музее, поняв, что «то, что известно, то, что ее воодушевляет, – ничто рядом с тем, что неизвестно» [Ibidem, p. 44]. Произведения для музея, отвечающего такой концепции, надо было искать как «...в деревенской церкви, в затерянном уголке провинции, в музее супрефектуры, так и в центре самой знаменитой галереи» [Ibidem]. Однако, как известно, эти смелые идеи уступили место (как и в случае с конкурсом на строительство самого здания для музея) привычной тогда музейной модели, а «музей искусства, восставший против истории, не увидел свет» [Ibidem]. Есть в статье М. Сикар место и размышления о той трансформации, которая происходит с произведениями искусства в процессе их музейной жизни: «...по примеру фоторамки, музей –вырубает» окно в общество, изолирует совокупность предметов или символических элементов: создает между ними сопоставление, генерирующее новые интерпретации» [Ibidem, p. 49].

Подведем итоги. Согласно общепринятым положениям музейной теории, предметы, получающие статус музейных, «...больше не служат своей первоначальной цели, но включились в символическую систему, дающую им новый смысл... Следовательно, предметы становятся неприкосновенными (священными) свидетельствами культуры» [3, с. 72]. Однако в случае с произведениями искусства, составляющими собрание художественного музея, ввиду уникальности каждого из предметов, эта метаморфоза, пользуясь термином А. Мальро, имеет особое звучание. Во второй половине XX века многие деятели культуры и музейные специалисты размышляли об этом процессе. Безусловно, он тесно связан со становлением истории искусств и с генезисом самого музея как культурной институции, поскольку бытование шедевров в частных коллекциях прошлого зачастую не меняло их первоначального контекста. Акцент в исследованиях делается на ставшем привычным в крупных художественных музеях с рубежа XVIII-XIX вв. хронологическом показе произведений искусства, его оспаривании или оправдании, на противопоставлении видения шедевра художником-творцом и художником-копиистом и остальной публикой, а также современниками произведения и нынешним зрителем. В конечном счете, поднимается и обсуждается вопрос о специфике художественного собрания в отличие от музеев других профилей.

#### *Список литературы*

1. **Базен Ж.** История истории искусства от Вазари до наших дней / пер. с франц. К. А. Чекалова; общ. ред. и послеслов. Ц. Г. Арзаканяна. М.: Прогресс – Культура, 1995. 528 с.
2. **Захарченко И. Н.** «Воображаемый музей» А. Мальро как пространство культурно-исторической памяти // Искусство как сфера культурно-исторической памяти: сб. статей / отв. ред. Л. Ю. Лиманская. М.: РГГУ, 2008. С. 138-146.
3. **Ключевые понятия музеологии** / сост. А. Desvallées, Fr. Mairesse; пер. А. В. Урядникова. М., 2012. 102 с.
4. **Кондратьева Е. В.** Интерпретация живописи в феноменологии восприятия М. Мерло-Понти // Известия Томского политехнического университета. 2013. Т. 322. № 6. С. 99-103.
5. **Косенко С.** Политика культуры или культура политики. Опыт Франции. М.: Восток-Запад, 2008. 240 с.
6. **Мальро А.** Голоса безмолвия / пер. с франц. В. Ю. Быстрова; под ред. и с прим. А. В. Шестакова. СПб.: Наука, 2012. 871 с.
7. **Мерло-Понти М.** Косвенный язык и голоса безмолвия // Мерло-Понти М. Знаки / пер. с франц., примеч. и послесл. И. С. Вдовина. М.: Искусство, 2001. С. 44-94.
8. **Шестаков А. В.** Примечания // Мальро А. Голоса безмолвия / пер. с франц. В. Ю. Быстрова; под ред. и с прим. А. В. Шестакова. СПб.: Наука, 2012. С. 745-851.
9. **Bazin G.** Le temps des musées. Liège-Bruxelles: Ed. Desoer, 1967. 299 p.
10. **Bellaigue M., Menu M.** Une infinie transparence: art et muséologie [Электронный ресурс] // ICOFOM Study Series. ISS 26. Rio de Janeiro, 1996. P. 38-46. URL: <http://network.icom.museum/icofom/publications/our-publications/> (дата обращения: 05.10.2013).
11. **Havelange C.** Le musée mélancolique. Tentative pour photographier nos manières de voir [Электронный ресурс] // Publics et Musées. 1999. № 16. P. 11-16. URL: [http://www.persee.fr/web/revues/home/prescript/article/pumus\\_1164-5385\\_1999\\_num\\_16\\_1\\_1137](http://www.persee.fr/web/revues/home/prescript/article/pumus_1164-5385_1999_num_16_1_1137) (дата обращения: 15.11.2013).
12. **Landais H.** La direction des Musées de France de 1939 à 1989 // Les affaires culturelles au temps d'André Malraux. 1959-1969 / préface de Ph. Douste-Blazy. Paris: Comité d'histoire du ministère de la Culture, 1996. P. 201-213.
13. **Malraux A.** Le musée imaginaire. 2-ème ed. Paris, 1965. 251 p.
14. **Malraux A.** Le problème fondamental du Musée // La Revue des Arts. 1954. № 4. P. 3-12.
15. **Sicard M.** Ce que fait le musée. Science et art, les chemins du regard [Электронный ресурс] // Publics et Musées. 1999. № 16. P. 41-53. URL: [http://www.persee.fr/web/revues/home/prescript/article/pumus\\_1164-5385\\_1999\\_num\\_16\\_1\\_1140](http://www.persee.fr/web/revues/home/prescript/article/pumus_1164-5385_1999_num_16_1_1140) (дата обращения: 15.11.2013).

#### **INTERPRETATION OF PHENOMENON OF ART GALLERY BY FRENCH-SPEAKING THINKERS OF THE XX CENTURY**

**Kuklinova Irina Anatol'evna**, Ph. D. in Culturology, Associate Professor  
*Saint Petersburg State University of Culture and Arts*  
[i\\_kuklinova@mail.ru](mailto:i_kuklinova@mail.ru)

The article is devoted to the consideration of the ideas of the French-speaking researchers of the second half of the XX century about the specifics of the existing of art works as museum pieces in an Art Gallery. The views of artists and museum specialists – both practitioners and theoreticians – are analyzed. Many works studied by the author have never been translated into Russian previously and never been conceived by native specialists.

*Key words and phrases:* Art Gallery; collection; “imaginary museum”; metamorphosis; history of art; museology.