

УДК 7.026.2

DOI: 10.17223/22220836/26/3

А.Н. Балаш

«ГОЛОСА БЕЗМОЛВИЯ» АНДРЕ МАЛЬРО И ПРОБЛЕМА ПОДЛИННОСТИ ПРОИЗВЕДЕНИЯ ИСКУССТВА

Вопрос о роли подлинников произведений искусства в концепции «Воображаемого музея» Андре Мальро становится все более актуальным в связи с развитием медиатехнологий представления культурного наследия. Показав перспективность методов технического репродуцирования при выявлении и представлении обществу объектов культурного наследия, Мальро интегрировал эти задачи в развернутую концепцию развития мирового искусства, представленную в его работе «Голоса безмолвия» (1951). Выразительные возможности репродукционной фотографии, ее способность стать медиатором в лично ориентированном восприятии культурного наследия определяют ее значение в современной культуре. Динамические взаимоотношения репродукционной фотографии и подлинного произведения искусства имеют культуuroбразующее значение в наше время.

Ключевые слова: Андре Мальро, «воображаемый музей», «Голоса безмолвия», произведение искусства, подлинник, подделка, аутентичность, репродукция, фотография.

Наследие французского писателя и общественного деятеля Андре Мальро (1901–1976) подробно изучено, в том числе и в России [1–5]. Благодаря усилиям русских переводчиков вслед за литературными и публицистическими работами писателя [6] стали доступны его оригинальные и влиятельные исследования в области интерпретации изобразительного искусства: основополагающая работа «Воображаемый музей» (1947, 1965) [7], а затем и четыре книги «Голосов безмолвия» (1951) [8]. Благодаря недавнему переводу интеллектуальной биографии, написанной французским философом Ж.-Ф. Лиотаром (1996) [9], ярко обозначился резюмирующий взгляд на деятельность и концептуальное наследие Мальро, который позволяет понять значение его идей в контексте проблем актуальной культуры.

Все разнообразные сферы деятельности Мальро неизменно отличало одно – вера в культуру, отмеченный внутренним трагизмом экзистенциальный гуманизм. В речи, произнесенной в 1936 г. в Лондоне на заседании Международной ассоциации писателей в защиту культуры, он высказал свое понимание сущности искусства, которое, судя по его насыщенной биографии и многочисленным текстам, сохранял до конца жизни: «Искусство существует потому, что помогает людям избежать их удела, но не уклоняясь от него, а овладевая им. Искусство – средство овладения судьбой. И культурное наследие – не сумма произведений, требующих поклонения, а сила, помогающая выжить» [6. С. 148] .

Как говорил сам Мальро, современность вольна выбирать из прошлого важные для себя ценности и достижения, осваивая их как часть своей культуры [Там же. С. 153–154]. С этих позиций сегодня можно рассматривать наследие самого писателя. В его целостных, талантливых и полифонических

текстах есть еще много вопросов, которые открыты для будущих исследователей, обретают новый смысл и значение в контексте меняющегося времени. Среди них одним из важнейших для развития современной культуры является вопрос о возможности и смысле сохранения аутентичности мира искусства при его тотальном репродуцировании, вопрос о роли подлинности, намеченный А. Мальро в первой редакции «Воображаемого музея» и затем получивший развитие в корпусе из четырех книг «Голосов безмолвия».

В текстах Мальро концепция «воображаемого музея» развивается на нескольких уровнях. Прежде всего, это метапространство искусства, созданное в диалоге со своей судьбой, в поисках своего предназначения в мире многими поколениями художников. По мнению Ж.-Ф. Лиотара, «воображаемый музей» – «единственная онтология, позволенная нашей сомневающейся мысли, [...] ведь в него входит только то, что вопрошает. Он бесконечно шире любых музейных коллекций» [9. С. 462].

В то же время «воображаемый музей» может рассматриваться как постоянно пополняющийся континуум образов, воспроизведенных средствами технического репродуцирования (фотография, кино), который в прикладной терминологии середины XX в. мог быть определен как «альбом», в наше время – как «цифровая коллекция», в последующем может быть ограничен иными институциональными рамками.

Одновременно «воображаемым музеем» являются книги самого Андре Мальро, особенно тетралогия «Голоса безмолвия», в которой текст необычайно тесно связан с сопровождающими его иллюстрациями, представляет своеобразный эксперимент по созданию интенсивного диалога между вербальными и визуальными образами [10]. Разорвав эту связь, пренебрегая текстом, логику сопоставления произведений или их фрагментов понять подчас необычайно сложно, местами почти невозможно: «...этот музей требует беспорядка, непрерывной перевески экспонатов, добавления шедевров, рождающихся в наши дни по всему миру... в непредсказуемом и рваном ритме...» [9. С. 464].

Еще одна возможная интерпретация «воображаемого музея» позволяет рассматривать его не столько с позиций творцов и созданных ими произведений, их фотографических или оцифрованных репродукций, сколько с точки зрения каждого конкретного зрителя. В таком случае это «умозрительный [...] портативный музей, живущий внутри нас» [Там же. С. 390], образы которого «формируются каждым согласно его собственным предпочтениям» [Там же]. Такой музей может иметь идеальный характер индивидуальной зрительной памяти или же воплощаться в конкретные формы персонального альбома или виртуальной коллекции.

В «воображаемом музее» репродуцированные образы лишаются своей материальности, что ставит вопрос о возможности сохранения подлинности в представлении произведения искусства средствами фотографии (сегодня можно было бы добавить – и технологиями оцифровки образов). Здесь произведения заменяются фотографиями, ряды которых могут не только пополняться, но и постоянно варьироваться. Здесь фотография может рассматриваться не столько как стилистически нейтральная фотофиксация с прикладной целью документирования памятника (т.е. в том качестве, в каком

она обычно используется в каталогах музейных фондов), сколько как форма креативного представления произведения в широком культурном пространстве. Такая презентация достигается средствами выявления и интерпретации уникальных черт произведения благодаря поиску выразительного ракурса при фотографировании трехмерных объектов, фрагментированию (отбор выразительных деталей), кадрированию, использованию крупного плана и выразительного освещения.

Показательно и характерно, что Мальро и его современники рассматривали фотографию как средство проявления подлинной сущности репродуцируемого художественного объекта, подчас описывая его в категориях хайдеггеровской философии: «...фотография чтит немоту произведений, их вопрошание, непостижимое вот-бытие» [Там же. С. 463]. В связи с чем она не может рассматриваться как его двойник или подмена, посягающие на эту «непостижимую немоту», но только как медиатор, указывающий на ее присутствие, и в этом смысле она аутентична.

Еще в своей лондонской речи 1936 г. Мальро продемонстрировал понимание роли фотографии в отношении культурного наследия, благодаря которой его сущность способна динамически «меняться в процессе самого восприятия» [6. С. 151]. Анализ используемого в «Воображаемом музее» и дальнейших публикациях Мальро фотографического материала позволяет проследить изменение интерпретации памятников, которое само создает своеобразную «ауру» воздействия и восприятия произведения искусства. В этом понимание возможностей репродукционной фотографии у Мальро коренным образом отличается от мнения В. Беньямина, который, собственно, и перенес понятие «ауры» из мистической практики в философский и историко-культурный контекст, применяя его по отношению к оригинальному произведению искусства и предполагая разрушение ауратического эффекта при техническом воспроизведении [11. С. 79; 3. С. 180].

Показательно, что для создания фотографий с произведений из своей собственной коллекции или же экспонатов Азиатских выставок в Галерее NRF (галерея журнала «La Nouvelle Revue Francaise»), с которой сотрудничал Мальро, он приглашал фотографа Ину Банди (Иду Гуревич) [10. С. 747; 12], эмигрировавшую из Советской России и с 1930 г. работавшую в Париже, присоединившись к фотографам французской гуманистической школы. Ина Банди снимала для парижских журналов по искусству, выполняла работы для афиш и каталогов Лувра. В сотрудничестве Мальро и Ины Банди их объединила способность увидеть и показать уникальность и выразительность каждого произведения искусства, что особенно ярко проявилось в фотографиях скульптуры, ставшей основным объектом фотосъемки.

«История искусства вот уже столетие [...] является историей того, что можно сфотографировать» [8. С. 25] – этот парадоксальный тезис Мальро формулирует на первых страницах «Голосов безмолвия» и далее подробно раскрывает свою мысль. Как профессиональный издатель, он подробно анализирует специфику размещения репродукционных фотографий в иллюстрированных изданиях: «...черно-белая фотография “сближает” репродуцируемые вещи, сколь бы мало в них ни было сходства [...] в альбоме, в книге по искусству вещи чаще всего воспроизводятся в одном и том же формате [...]».

Произведения теряют свой масштаб. Тогда-то миниатюра и становится похожей на гобелен, картину, витраж» [Там же. С. 18].

Результатом таких трансформаций репродукции становится появление «вымышленных искусств»: «...оттиски древневосточных печатей и монет она уравнивает в размерах с рельефами колонн, амулеты – со статуями; незавершенность исполнения, связанная с малыми размерами предмета, при увеличении становится свободным, отмеченным современным стилем» [Там же. С. 19]. Все эти неуловимые на первый взгляд изменения, все «сдвиги» и «трансформации», раскрывающиеся при длительном сосредоточенном созерцании, позволяют выявить «незамирающую жизнь форм» [Там же], которая определяет внутреннюю целостность мирового искусства, являясь неизмеримо более глубоким явлением, чем все институциональные формы и функции художественной деятельности.

Мальро определяет эту целостность в искусстве, используя понятие «стиль», применяя его как приоритетную ценностную категорию, которая обеспечивает преемственность и одновременно индивидуальные проявления творческого начала в культуре [13. С. 58]. Для него стиль – это «мирочувствование, [...] соизмерение с человеком вечного мира, увлекающего нас своим таинственным ритмом. [...] Каждый стиль творит свою вселенную, сопрягая отдельные элементы мира так, что он устремляется к одной из сторон человеческого естества» [8. С. 364, 367]. В «воображаемом музее» это внутреннее единство стиля культуры становится очевидным благодаря выделению и фотофиксации выразительных фрагментов и поисков их аналогий среди других памятников искусства: «...с помощью фрагмента фотограф [...] вводит те или иные вещи в избранный круг сегодняшнего дня, подобно тому как родство с Италией вводило их в музеи прошлого» [Там же. С. 23].

В этом контексте фотофиксация фрагментов произведений приравнивается к практике восприятия обломков античных памятников, выразительная ценность которых была подмечена еще в «Описании Бельведерского торса» Винкельмана. Мальро также явственно отдает себе отчет в том, что современная практика репродуцирования определяется интеллектуальным уровнем и стилистикой современного искусства: «Подобно тому, как наше сильное впечатление от многих античных статуй объясняется их увечьями, оттеняющими властное стремление к гармонии, сфотографированные скульптуры приобретают благодаря освещению, кадрировке, выделению деталей не свойственный им ранее [...] и необычайно явственный модернизм» [Там же].

Примером создания «вымышленного искусства» может стать известная фотография со страниц «Воображаемого музея», сделанная с прекрасного, почти классического лица, обрамленного массивными височными кольцами, запечатлевшая выдающийся памятник древней иберийской скульптуры – Даму из Эльче (IV в. до н.э., Национальный археологический музей, Мадрид) [14], в то время, когда этот памятник находился в коллекции Лувра. Мягкое освещение придает особую выразительность и медитативную концентрацию этому образу. В книге также размещен второй, погрудный снимок, сделанный в другом ракурсе и с использованием более резкого и динамичного света, на котором видны шея и тяжелые объемные ожерелья, украшающие грудь

статуи. Но ни разу не воспроизведен весь памятник с его массивным и нерасчлененным силуэтом, глубокими отверстиями в спине, имевшими ритуальное значение. Выделенный из своего исторического контекста, утративший свои сакральные функции, он сопоставляется на одном книжном развороте с золотой бляхой, выполненной в скифском зверином стиле (VI в. до н.э.), и романским рельефом «Искушение Евы» (XII в.) с северного портала собора Сен-Лазар в Отене [8. С. 20–21].

Монтируя фотографии памятников и их фрагментов по принципу коллажа, руководствуясь при этом идеей поиска целостности и внутреннего единства, Мальро утверждает, что, обладая новыми средствами выразительности, «фотография оказалась в плену изолированной реальности, обязанной изоляции своим смыслом» [Там же. С. 340]. На этом представлении основана его уверенность в позитивной и даже стилеобразующей роли репродукционной фотографии для современной культуры и для исследования истории искусства.

Традиционно историки искусства и эксперты испытывали настороженность по отношению к фотографиям с произведений искусства. Однако уже Бернард Бернсон, один из крупнейших экспертов первой половины XX в., на своей вилле Татти во Фьезоле, недалеко от Флоренции, собрал обширную коллекцию фотографий с картин и рисунков мастеров итальянского Ренессанса [15. С. 49]. Другой крупный знаток – Макс Фридлендер – полагал, что «самый факт владения фотографическим снимком – или уже уверенность в том, что ты можешь его получить, – значительно снижают интерес к оригиналу» [16. С. 144], притупляют остроту восприятия при непосредственной встрече с произведением искусства. Однако он вполне допускал возможность применения фотографии при экспертизе в качестве «подручного средства» [Там же], которое никоим образом не должно «вытеснять собою оригинал» [Там же]. При этом Фридлендер выражал особое недоверие факсимильным печатным репродукциям и цветным фотографиям как серьезно искажающим оригинал из-за вмешательства ретушера или несовершенства техники цветопередачи. Он считал предпочтительной и более точной «простую фотограмму, фиксирующую то, что попадает в камеру», определяя ее как достоверный источник сведений о произведении [Там же. С. 145].

Представители новых университетских направлений искусствоведения также активно использовали возможности фотографии в научной и лекционной работе. В связи с чем уникальным феноменом является атлас «Мнемозина» Аби Варбурга [17]: большие деревянные рамы высотой 1,4 м, обтянутые черной тканью, на которые прикреплены репродукции с произведений скульптуры, живописи, графики, фотографии с архитектурой и декоративными фрагментами, репортажные фотографии из газет, реклама и даже марки, – все эти материалы собраны с целью раскрыть определенные исследовательские темы, которые могут быть убедительно представлены в лекционной аудитории, а также использованы для осмысления истоков и тенденций современного искусства [Там же. С. 184]. Стенды «Мнемозины» были представлены Варбургом во время его лекций 1925–1929 гг. и на специально подготовленных к ним выставках; планировалось отдельно снять и издать их в форме целостного атласа с комментариями ученого. В настоящее время

комплекс включает 65 сохранившихся таблиц, которые стали неотъемлемой частью библиотеки Варбурга в Лондоне [18].

Атлас «Мнемозина» производил большое впечатление на видевших его специалистов, которые затем использовали идею визуального сопроводительного ряда. В частности, влияние атласа А. Варбурга можно проследить в издании «Сто деталей картин из Национальной галереи», предпринятом известным английским историком искусства Кеннетом Кларком [19. С. 9] в 1938 г. в Лондоне. Так возник один из распространенных сегодня типов художественного альбома. Все эти факты показывают определенный культурный контекст, сложившийся в 1930–1940-е гг., на фоне которого возникала и занимала свое место своеобразная концепция визуализации, воплощенная Мальро в идее «воображаемого музея» и на страницах книги «Голоса безмолвия».

Однако, в отличие от названных «объективных» и потому эмоционально отстраненных рядов изображений, Андре Мальро каждый раз создает субъективный и экспрессивный визуальный ряд, сопоставляя фрагментированные изображения, снимки в выразительных ракурсах и освещении, уравненные по масштабу изображения фрагментов монументально-декоративного и прикладного искусства, репродукции эскизов, набросков, незавершенных произведений. На первый взгляд, это беспорядок, но интеллектуальный отбор и выверенный монтаж организуют его в четкую и ясную логическую структуру, а также в выверенные полиграфические макеты «воображаемого музея» [20]. В этом отличие артистизма Мальро от известной и более поздней креативной практики Френсиса Бэкона, одним из источников вдохновения которого был хаос вырванных, смятых или разорванных альбомных репродукций и фотографий, хранившихся в мастерской [21. С. 15], созвучный диссонансам его собственной живописи.

В иконографии Мальро широкую известность приобрел цикл из пяти фотографий Мориса Жарну «Андре Мальро работает в своем доме в Булонь-сюр-Сен над вторым томом “Воображаемого музея”», выполненных для журнала Пари Матч 1 января 1953 г. [22]. Просторный белый зал с высоким потолком и большими окнами, изысканный минимализм обстановки: большой концертный рояль и белый ковер на полу; на одном из снимков виднеется альков, в котором устроен кабинет писателя [9. С. 403]. Мальро раскладывает фотографии фрагментов памятников скульптуры на ковре, рассматривает их, его действия полны внутреннего напряжения и драматизма. На самой известной из них, снятой сверху, в сильном ракурсе, Мальро стоит перед одинаковыми по формату снимками, занимающими все пространство пола. На других, снятых с приближением к модели, он стоит, сидит и даже лежит на ковре, окруженный то несколькими крупными фотографиями, то множеством меньших по формату изображений, пристально вглядывается, отбирает, komponует. Стиль этой фотосессии М. Жарну подчеркнуто, почти что вызывающе артистичен, он очевидным образом противоречит идее демократизации, которая, по мнению исследователей, была отработана Мальро в публикациях «воображаемого музея» и интегрирована им в культурную политику V Республики [2] во время его деятельности на посту министра культуры Франции. Фотосессия Жарну демонстрирует эксцентричный и интеллектуальный ис-

точник идеи «воображаемого музея», являясь одним из ярких свидетельств интеллектуальной и художественной жизни эпохи, которая стремилась включить всю совокупность мирового культурного наследия в свой уникальный личностный опыт.

Именно этот артистический, богемный источник «воображаемого музея» стал предметом творческой рефлексии современного американского художника Денниса Адамса, представившего в 2012 г. в нью-йоркской галерее Kent Fine Art провокационную видеоинсталляцию «Башмаки Мальро» [23]. Кадры этого видео необычайно близки фотографиям М. Жарну, но имеют множество едва уловимых на первый взгляд и нарастающих во время просмотра видео отличий, которые содержат очевидный бунт против гуманистической концепции Мальро. В целом видеоряд похож на фальсификацию, что используется его автором как сознательный художественный прием. В комментариях к проекту Д. Адамс выстраивает альтернативную интерпретацию «Воображаемого музея», предлагая видеть текст Мальро в перспективе поп-артистской творческой стратегии Энди Уорхолла [24], связанной с деконструкцией оригинального художественного образа и тотальным сомнением в возможностях его элитарной интеллектуальной интерпретации. Инсталляция Адамса может рассматриваться как исследование, фиксирующее провокативный путь от элитарной идеи «воображаемого музея» к таким явлениям демократичной и массовой современной культуры, как цифровые коллекции Google's Art Project, как персональный изобразительный контент социальных сетей Tumblr или Instagram.

Размышляя об аутентичности репродукционной фотографии в восприятии Мальро, следует задать себе вопрос о гарантиях этой аутентичности, о подлинном произведении искусства, к которому она отсылает и в котором черпает свое право на существование в культуре. Проблема подлинности первоисточника усиливается благодаря насыщенности визуальных рядов «воображаемого музея». Она же обретает значение в контексте более общих проблем развития культуры, развернуто представленных на страницах четырех книг «Голосов безмолвия». Здесь само произведение, к которому отсылает нас репродукционная фотография, оказывается не стабильной данностью, но временной формой, возникающей в нескончаемом потоке метаморфоз искусства, которые определяют его глубинный смысл и которым, в сущности, посвящена книга Мальро.

Метаморфоза в искусстве предполагает изменчивость пластических форм, открытие нового при сохранении внутреннего постоянства, утверждает силу творческого жеста: «...метаморфоза – не случайность, наоборот, она – закон, руководящий жизнью произведения искусства» [8. С. 71]. Можно предположить, что источником этой идеи для Мальро является не столько античность и классическая традиция, сколько современная французская культура, интеллектуальная и творческая обстановка 1920–1930-х гг., метаморфозы визуальных образов, понятий и самого человеческого сознания, развившиеся в концептуальных поисках Марселя Дюшана, Макса Эрнста, Андре Бретона и других художников-экспериментаторов, стремившихся к обновлению искусства XX в.

Уходя корнями в мифическую архаику, идея метаморфозы указывает на возможность духовной трансформации и может рассматриваться как эффективный способ восполнения той «жажды мифа» [25. С. 118], которая свойственна современному человеку и культуре в целом. Эти настроения французской художественной богемы ярче всего проявились в истории создания тайного общества «Ацефал» (1936–1939), организованного Ж. Батаем вместе с небольшой группой единомышленников, эмблемой которого стала фигура безголового человека, составленная Андре Массоном в результате сюрреалистической трансформации «Витрувианского человека» Леонардо да Винчи [Там же. С. 121–122]. Сам же Мальро никогда не оставался в стороне от мистических увлечений своего времени [9. С. 128], которые могли питать его стойкую приверженность идее метаморфозы.

Отличие понимания феномена метаморфозы у Мальро определяется тем, что процесс трансформации творческого потенциала человечества в его глазах носит не обезличенный, но персональный характер, в каждом произведении обретая статус уникального «голоса», переключки которых и образует ткань мировой культуры: «...смерть бессильна заставить гения замолчать [...] потому, что он пускает в оборот язык, который без конца меняется, отзывающемуся в веках разными голосами» [8. С. 71]. Современная культура, соединяющая в единый стилистический поток эти индивидуальные «голоса», которые восходят к разным, подчас необычайно древним эпохам, неизбежно утрачивает представление об их изначальном культурном контексте, воспринимая в них только то, что созвучно потребностям своего общества и искусства. «Любое выжившее произведение искусства увечно» [Там же. С. 66], – утверждает в связи с этим Мальро, – и «мы вновь обретаем только то, что понимаем» [Там же. С. 71]. Но тот изначальный стержень, та неизменная основа, которая сохраняет свой смысл и значение при метаморфозах художественной формы, и составляет подлинность и уникальность произведения искусства.

Показательный опыт постижения глубинных истоков метаморфоз искусства для гуманитарной культуры послевоенной Франции был связан с осмыслением открытия фресок пещеры Ласко. «В пещере Ласко больше чудес, чем в платоновской» [9. С. 440] – эти слова Ж.-Ф. Лиотара более всего относятся к тексту Ж. Батая «Смерть на дне колодца» (1961, Слезы Эроса), в котором в качестве базового архетипа современной культуры описано первое известное в истории искусства изображение смерти человека [26]. Упоминанием «художников пещер» заканчивается и последняя книга «Голосов безмолвия» – «Размен абсолюта» [8. С. 744]. В качестве своеобразного документального подтверждения эпохи можно рассматривать также фотографии, выполненные зимой 1953–1954 гг. Х. Хинцем и К. Эммером при посещении пещеры Ж. Батаем и издателем А. Шкира во время их совместной работы над книгой «Ласко, или Рождение искусства» (1955) с целью фотофиксации фресок для репродуцирования в цвете [27. С. 203; 28], а также фотографии Мальро, приехавшего в Ласко в качестве министра культуры перед ее официальным закрытием для публичного посещения в 1963 г.

Прослеживая логику метаморфоз искусства, рассматривая фотографию как один из способов трансформации, доступный нашему времени, Мальро

неизбежно должен был определиться и со статусом неподлинных, фальсифицированных произведений, ответить на вопрос об их месте в культуре: «...мы восхищаемся архаической скульптурой, хммерской головой, статуей-колонной, только если убеждены в их подлинности... мы позволяем картинам менять своих авторов... но не позволяем менять эпоху» [8. С. 420].

Закономерно и одновременно показательно, что для своего анализа в 1951 г. Мальро выбирает события разоблачения конца 1940-х гг. Хана Ван Меегерена (1889–1947) – фальсификатора произведений Вермеера Делфтского и других голландских художников XVII в. Расследование и судебный процесс Ван Меегерена выявили сложный комплекс психологических, творческих, социокультурных мотиваций и обстоятельств, который стал причиной деятельности фальсификатора, интегрированность ряда структур художественного рынка в процесс создания и легализации подделок, решающую роль трагического заблуждения авторитетного эксперта Альфреда Брёдиуса, после положительной экспертизы которого «Трапеза в Эммаусе» (1937) была признана работой Вермеера и оказалась в музее Бойменса-ван-Беннингена (Роттердам). Фальсификации Ван Меегерена были интегрированы в трагическую историю своего времени: продажа картины «Христос и судьи» (1943) в коллекцию Г. Геринга стала причиной обвинения в коллаборационизме и саморазоблачения, последовавших в 1945 г. Резонансным и по-своему амбициозным был показательный судебный процесс над фальсификатором, во время которого перед специально созданной комиссией он создал свою последнюю картину «Христос среди книжников» (1945). «Смелый и смехотворный шаг, – так комментирует Мальро эту работу Ван Меегерена, – попытался соперничать с Вермеером, вновь сделавшись самим собой» [8. С. 423].

Чем были и чем стали после разоблачения фальсификации Ван Меегерена? Отвечая на этот вопрос, Мальро анализирует процесс создания наиболее известной из них – «Трапезы в Эммаусе», замечая что «она была бы пророческой – не будь фальшивой» [Там же]. Подбирая источники, на которые опирался фальсификатор, и сопровождая свой анализ соответствующим визуальным рядом, он убедительно показывает не только способы компиляции колористических принципов и иконографических мотивов произведений Вермеера [Там же. С. 421–422], но также рассматривает в качестве ее композиционной основы картину Караваджо «Трапеза в Эммаусе» (1606, пинакотекка Брера, Милан). Анализ Мальро показывает, насколько неслучаен выбор Караваджо, творческие эксперименты которого по-новому раскрылись в эпоху фотографии и кинематографа [29]. Он подробно анализирует логику трансформации композиционной структуры «Трапезы» Караваджо, «которую Ван Меегерен, говоря в терминах кино, взял крупным планом, то есть обрезал края. Новый кадр вплотную прижимается к персонажам, не оставляя воздуха...» [8. С. 422]. Этот привычный современному человеку художественный прием, невозможный в классическом искусстве, не смутил ни зрителей, ни экспертов, которые не смогли критически осмыслить его происхождение и оказались в стилистической ловушке, подготовленной для них фальсификатором.

Современный способ видеть, опирающийся на технические достижения времени, влияет на восприятие манеры конкретного автора и художественного наследия в целом. Вот почему подделка, стилизуя эти ожидания зрителя,

кажется ему естественной и адекватной: «...современность вкрадывается в эту подделку – потому-то она и снискала успех, какого Вермеер никогда не знал: триумф над Рембрандтом на выставке «400 лет живописи», репродукции в календарях» [Там же]. В эпоху развития массовой культуры фальсификатор неизбежно ориентирован на ее вкусы, которые исподволь проникают и в просвещенные круги экспертов, знатоков и коллекционеров. Поэтому неудивительно, что в последней фальсификации Ван Меегерена в облике молодого Христа обнаруживаются портретные черты Греты Гарбо как иконы стиля своего времени.

«Нельзя рисовать так, как рисует Вермеер, спустя много веков существования другой живописи, когда сам вопрос о живописи изменил свой смысл» [30. С. 68], – проницательно замечал Мерло-Понти. Возможно ли поэтому назвать работу Ван Меегерена «свободной копией», основывающейся на компиляции и современной интерпретации классических образов? Мальро подробно анализирует практику свободного копирования, определяя ее как один из ведущих методов современного искусства [8. С. 668–669, 670–671], диалогичный по отношению к классике, включенный в поток творческих метаморфоз. Однако вовсе не склонный причислять к таким копиям «Трапезу в Эммаусе», он называет ее «мертвой картиной» [Там же. С. 424], задавая себе трудный вопрос: «Но если она восхитительна, то почему, когда Ван Меегерен признал ее своей работой, ей стали восхищаться меньше, чем когда она приписывалась Вермееру? А если нет – то почему ею вообще восхищались?» [Там же]. Собственно, весь разбор работы Ван Меегерена снимает первый вопрос и акцентирует второй, имеющий очевидный социокультурный аспект.

Компилятивность фальсификатора, подробно проанализированная Мальро на примере «Трапезы в Эммаусе», не имеет ничего общего с подражанием предшественникам, которое присутствует в работах художников в период их творческого становления, в период формирования художественных школ («А случилось ли Вам видеть, чтобы кто-нибудь рождался в полном одиночестве?», – цитирует в связи с этим Мальро вопрос Дега [Там же. С. 355]); она отлична и от напряженного диалога гениальных художников с выдающимися мастерами прошлого [Там же. С. 356–357]. И в подражании учеников, и в диалогах зрелых мастеров присутствует живая логика развития искусства, антиподом которой являются все заимствования и ретроспекции фальсификатора: «“Трапезу в Эммаусе” Ван Меегерена обрекает на смерть, каким бы ни был успех этой картины, то, что в ее формах нет никакого завоевания» [Там же. С. 430]. Все амбиции ее создателя Мальро называет «выражением призрака» [Там же. С. 426], при обнаружении которого мы чувствуем неловкость, обманутые ожидания и внутреннее беспокойство.

В чем его причина? В том, что фальсификатор, следуя ожиданиям зрителей и общества, их вкусам и предпочтениям, их способу видеть и понимать современное искусство и искусство прошлого, создает фантом, соответствующий им и оттого признаваемый за реальность, превращая тем самым зрителей, экспертов и институты искусства в невольных соучастников подделки? Вряд ли этот факт имел существенное значение для Мальро, всегда более заинтересованного универсальными, сущностными аспектами художественной деятельности. Ведь его неприятие подделок основано на его уверенности

в созидающей миссии искусства как антисудьбы, на его убежденности в креативной роли метаморфоз искусства и диалога «голосов безмолвия» в пространстве культуры. По отношению к ним подделка становится иллюзией события или поступка, иллюзией самоопределения и стремления выстроить собственную судьбу, она порождает ложную аутентичность. В эпоху бурного развития фотографии и цифровых коммуникаций, все разрастающаяся система которых основывается на легитимности и достоверности источника интерпретации, этот вопрос обретает особый смысл и актуальность, обозначая символические границы новым техническим сферам, преодоление которых ведет к сущностным трансформациям культуры.

Интерпретируя подлинность произведения в сопоставлении с фотографической репродукцией или подделкой, Мальро трансформирует и сопрягает понятия, восходящие к классической эстетике (стиль), к философии жизни (метаморфоза) и ее интерпретации французской гуманитарной мыслью середины XX в. (судьба), вводя их в круг актуальных проблем художественной культуры и наследия, делает их рабочим инструментарием новой эстетики и новой истории искусства.

Он один из первых преодолевает предубеждение относительно возможностей фотографии и других технических методов в репродуцировании искусства, наделяет репродукции культурным статусом, значимостью и выразительностью интерпретации, не утрачивая представления о медиальности, вторичности фотографии по отношению к произведению искусства, но усматривая в этом определенную созидающую ценность. Осознание возможностей технического репродуцирования, глубинная рефлексия над его методами и формами ведет также к пониманию его границ, необходимости его сознательного и продуманного использования во избежание негативных последствий в отношении возможности и потребности восприятия оригинала.

Время показало правоту Мальро, открывшего стилеобразующую роль фотографии и технического репродуцирования в целом для современной культуры как в области внедрения новых технологий, так и в сфере освоения культурного наследия. Все более очевидным становится глобальная метаморфоза образов, трансформация восприятия классических произведений. Все более независимой и разноплановой становится новая медийная судьба их выразительных и характерных фрагментов, которые приобретают самостоятельную жизнь в современной визуальной культуре и дизайне. В этом контексте все более значимой становится роль оригиналов, подлинных произведений, аутентичность художественных процессов, которую Мальро со свойственной ему последовательностью вводит необходимым гарантом в основание концепции «воображаемого музея».

Литература

1. Захарченко И.Н. Воображаемый музей: А. Мальро о судьбах искусства в современной культуре // Вопросы культурологии. 2008. № 10. С. 59–62.
2. Захарченко И.Н. Теоретические аспекты формирования культурной политики Франции в первые годы V Республики // Знание. Понимание. Умение. 2008. № 4. С. 35–39.
3. Калугина Т.П. Художественный музей как феномен культуры. СПб.: Петрополис, 2008. С. 170–175, 181–184.

4. Кукулинова И.А. «Воображаемый музей» А. Мальро: антипод или прообраз современного музея? // В поисках музейного образа. СПб.: СПбГУ, 2007. С. 198–206.
5. Кукулинова И.А. А. Мальро и Б. Делаш: взгляд на природу художественного музея // Труды СПбГИК. СПб.: СПбГИК, 2015. С. 56–66.
6. Мальро А. Зеркало лимба. Художественная публицистика. М.: Прогресс, 1998. 520 с.
7. Мальро А. Воображаемый музей / пер. К.С. Володиной. М.: КРУК-Престиж, 2005. 254 с.
8. Мальро А. Голоса безмолвия / пер. А.В. Шестакова. СПб.: Наука, 2012. 851 с.
9. Лиотар Ж.-Ф. За подписью Мальро / пер. А.В. Шестакова. СПб.: В. Даль, 2015. 479 с.
10. Шестаков А.В. Примечания // Мальро А. Голоса безмолвия. СПб.: Наука, 2012. С. 745–851.
11. Беньямин В. Произведение искусства в эпоху его технической воспроизводимости // Беньямин В. Краткая история фотографии. М.: АдМаргинем Пресс, 2015. С. 70–139.
12. Ina Bandy. Photographie. 1903–1973. Exposition. 2013. Galerie de l'Alliance française de Bruxelles-Europe. URL: <http://www.inabandy.org/index.html> (дата обращения: 10.08.2016).
13. Устюгова Е.Н. Стиль и культура. СПб.: СПбГУ, 2003. 260 с.
14. Vives Boix F. La Dama de Elche en el año 2000. Análisis tecnológico y artístico. URL: <http://dama.esy.es/Dama2000/Ficha.html> (дата обращения: 10.08.2016).
15. Лазарев В.Н. О знаточестве и методике атрибуции // Искусствознание. 1998. № 1. С. 43–59.
16. Фридлендер М. Об использовании фотографии // Фридлендер М. Об искусстве и знаточестве. СПб.: Андрей Наследников, 2001. С. 143–145.
17. Торопыгина М.Ю. Атлас и ориентация // Торопыгина М.Ю. Иконология. Начало. Проблема символа у Аби Варбурга и в иконологии его круга. М.: Прогресс-Традиция, 2015. С. 181–195.
18. Проект «Мнемозина» на официальном сайте Библиотеки Аби Варбурга [Электронный ресурс]. URL: <http://warburg.library.cornell.edu> (дата обращения: 15.07.2016).
19. Арас Д. Деталь в живописи. СПб.: Азбука-классика, 2010. 463 с.
20. Georges Didi-Huberman. L'Album de l'art à l'époque du «Musée imaginaire» (cycle de conférences, 16–30.09.2013, Louvre). URL: <http://www.louvre.fr/l-album-de-l-art-l-epoque-du-musee-imaginaire-par-georges-didi-huberman> (дата обращения: 6.07.2016).
21. Морель Т. Фрэнсис Бэкон и искусство прошлого // Фрэнсис Бэкон и наследие прошлого: кат. выст. СПб.: Гос. Эрмитаж, 2014. С. 15–20.
22. Writer Andre Malraux poses in his house of Boulogne near Paris working at his book Le Musée Imaginaire or Imaginary Museum 2nd volume Du bas relief aux Grottes Sacrees, in 1953. Photo by Maurice Jarnoux. Paris Match via Getty Images. URL: <http://www.gettyimages.in/license/162909845> (дата обращения: 11.07.2016).
23. Adams D. Malraux's Shoes. 2012. Kent Fine Art. New York. URL: <http://www.kentfineart.net/artists/dennis-adams> (дата обращения: 11.07.2016).
24. Micchelli T. Crime, Culture and Black Leather Shoes: A Talk with Dennis Adams. 29.09.2012. URL: <http://hyperallergic.com/57584/crime-culture-and-black-leather-shoes-a-talk-with-dennis-adams/> (дата обращения: 13.07.2016).
25. Зенкин С.Н. Конструирование пустоты: миф об Ацефале // Предельный Батай: сб. статей / отв. ред. Д.Ю. Дорофеев. СПб.: СПбГУ, 2006. С. 118–131.
26. Батай Ж. Слезы Эроса [Электронный ресурс]. URL: http://ec-dejavu.ru/e/Eros_Bataille.html (дата обращения: 13.08.2016).
27. Voisenat C. Imaginaires archeologiques. «Cahiers d'ethnologie de la France », n°22, Paris: Fondation de la Maison des sciences de l'homme éditions, 2008. 274 p.
28. Bataille G. Prehistoric Painting: Lascaux or the Birth of Art. Photos by Hans Hinz, Claudio Emmer. Switzerland: Skira International Corporation, 1955. 151 p.
29. Свищевская М.И. Караваджо: Первый современный художник. Проблемный очерк. СПб.: Дмитрий Буланин, 2001. 240 с.
30. Мерло-Понти М. Косвенный язык и голоса безмолвия // Мерло-Понти М. Знаки. М.: Искусство, 2001. С. 44–94.

Balash Alexandra N. Saint-Petersburg State Institute of Culture (Saint-Petersburg, Russian Federation).

E-mail: alexandrabalash@gmail.com

Tomsk State University Journal of Cultural Studies and Art History, 2017, № 26, pp. 19–32.

DOI: 10.17223/22220836/26/3

«THE VOICES OF SILENCE» OF ANDRÉ MALRAUX AND THE PROBLEM OF AUTHENTICITY OF A WORK OF ART

Key words: André Malraux, «the Imaginary museum» («the museum without walls»), «The Voices of Silence», a work of art, the original, a fake, authenticity, a reproduction, the photo.

The question about the role of original works of art in the concept of André Malraux's «The Imaginary Museum» becomes more and more pertinent due to the development of media technologies in their application in the representation of cultural heritage. Having shown the prospects of the application of methods of technical reproduction in identification and public representation of objects of cultural heritage, Malro integrated these tasks into the concept of the development of world art in his work «The Voices of Silence» (1951). Expressive opportunities of reproductive photography, its ability to become a mediator in personally focused perception of cultural heritage, define its value in modern culture. These days, the dynamic relationship of reproductive photography and an original work of art have special value.

André Malraux's concept of reproduction is considered in the historical context: as a continuation to the discussion about the opportunities of technical reproduction, initiated by Walter Benjamin, as a response to overcoming prejudice against photography in the professional circle of art historians and experts (B. Berenson, M. Friedlander, A. Warburg, K. Clark), and as an experience of development of reproduction by the representatives of the mid 20th century School of Humanistic Photography. Value of the original art work in the process of reproduction is analyzed in the context of the idea of metamorphosis, developed in philosophy and art practices in the first half up to mid 20th century. André Malraux showed axiological aspects of falsification when analyzing the creation of Jan Vermeer's van Delft H. false works by van Meegeren, as discovered in 1945.

André Malraux was among the first who overcame prejudice against the application of photography and other technical methods used in the reproduction of works of art. He allocates reproductions with cultural status, significance and expressiveness of interpretation. According to André Malraux's concept, the photo retains its secondary status in relation to the work of art. However, the understanding of this fact can also be considered as a cultural value.

References

1. Zakharchenko, I.N. (2008) Voobrazhaemyy muzey: A. Mal'ro o sud'bakh iskusstva v sovremennoy kul'ture [The imaginary museum: A. Malraux on the fates of art in contemporary culture]. *Voprosy kul'turologii*. 10. pp. 59–62.
2. Zakharchenko, I.N. (2008) Theoretical aspects of cultural policy formation of France during the first years of the Fifth Republic. *Znanie. Ponimanie. Umenie – Knowledge. Understanding. Skill*. 4. pp. 35–39. (In Russian).
3. Kalugina, T.P. (2008) *Khudozhestvennyy muzey kak fenomen kul'tury* [The art museum as a phenomenon of culture]. St. Petersburg: Petropolis. pp. 170–175, 181–184.
4. Kuklinova, I.A. (2007) “Voobrazhaemyy muzey” A. Mal'ro: antipod ili proobraz sovremennogo muzeya? [“An Imaginary Museum” by A. Malraux: An antipode or prototype of a modern museum?]. In: Nikonova, A.A. (ed.) *V poiskakh muzeynogo obraza* [In search of a museum image]. St. Petersburg: St. Petersburg State University. pp. 198–206.
5. Kuklinova, I.A. (2015) A. Malraux and B. Deloche: Viewpoint on the genesis of art museum. *Trudy SPbGIK*. St. Petersburg: SPbGIK. pp. 56–66. (In Russian).
6. Malraux, A. (1998) *Zerkalo limba. Khudozhestvennaya publitsistika* [The Mirror of Limbs. Artistic publicism]. Translated from French by I. Kuznetsova, A. Bondarev, L. Tokarev, T. Lyubimova. Moscow: Progress.
7. Malraux, A. (2005) *Voobrazhaemyy muzey* [An Imagined Museum]. Translated from French by K.S. Volodina. Moscow: KRUK-Prestizh.
8. Malraux, A. (2012) *Golosa bezmolviya* [The Voices of Silence]. Translated from French by A.V. Shestakov. St. Petersburg: Nauka.
9. Lyotard, J.-F. (2015) *Za podpis'yu Mal'ro* [Signed, Malraux]. Translated from French by A.V. Shestakov. St. Petersburg: V. Dal'.
10. Shestakov, A.V. (2012) Primechaniya [Notes]. In: Malraux, A. (2012) *Golosa bezmolviya* [The Voices of Silence]. Translated from French by A.V. Shestakov. St. Petersburg: Nauka. pp. 745–851.

11. Benjamin, V. (2015) *Kratkaya istoriya fotografii* [A Brief History of Photography]. Translated from English by S. Romashko. Moscow: AdMarginem Press. pp. 70–139.
12. Bandy, I. (2013) *Photographe. 1903–1973. Exposition. Galerie de l'Alliance française de Bruxelles-Europe* [Photographer. 1903–1973. Exposure. 2013. Gallery of the Alliance française de Bruxelles-Europe]. [Online] Available from: <http://www.inabandy.org/index.html>. (Accessed: 10th August 2016).
13. Ustyugova, E.N. (2003) *Stil' i kul'tura* [Style and Culture]. St. Petersburg: St. Petersburg State University.
14. Vives Boix, F. (2000) *La Dama de Elche en el año 2000. Análisis tecnológico y artístico* [The Lady of Elche in 2000. Technological and artistic analysis]. [Online] Available from: <http://dama.esy.es/Dama2000/Ficha.html>. (Accessed: 10th August 2016).
15. Lazarev, V.N. (1998) O znatochestve i metodike atributsii [On connoseurship and the method of attribution]. *Iskusstvoznanie – Art Studies*. 1. pp. 43–59.
16. Fridlender, M. (2001) *Ob iskusstve i znatochestve* [About art and connoseurship]. St. Petersburg: Andrey Naslednikov. pp. 143–145.
17. Toropygina, M.Yu. (2015) *Ikonologiya. Nachalo. Problema simvola u Abi Varburga i v ikonologii ego kruga* [Iconology. The beginning. The symbol of Abi Warburg and the iconology of his circle]. Moscow: Progress-Traditsiya. pp. 181–195.
18. Abi Warburg Library. (n.d.) *Proekt "Mnemosina" na ofitsial'nom sayte Biblioteki Abi Varburga* [The project "Mnemosyne" on the official website of the Abi Warburg Library]. [Online] Available from: <http://warburg.library.cornell.edu>. (Accessed: 15th July 2016).
19. Arasse, D. (2010) *Detal' v zhivopisi* [A Detail in the Painting]. Translated from French. St. Petersburg: Azbuka-klassika.
20. Didi-Huberman, G. (2013) *L'Album de l'art a l'epoque du "Musee imaginaire" (cycle de conferences, 16–30.09.2013, Louvre)* [The album of art at the time of the "Musee imaginaire" (Lecture cycle, September 16–30, 2013, Louvre)]. [Online] Available from: <http://www.louvre.fr/l-album-de-l-art-l-epoque-du-musee-imaginaire-par-georges-didi-huberman>. (Accessed: 6th July 2016).
21. Morel, T. (2014) *Frensis Bekon i iskusstvo proshlogo* [Francis Bacon and the art of the past]. In: Morel, T. (ed.) *Frensis Bekon i nasledie proshlogo* [Francis Bacon and the legacy of the past]. St. Petersburg: Gos. Ermitazh. pp. 15–20.
22. Jarnoux, M. (1953) *Writer Andre Malraux poses in his house of Boulogne near Paris working at his book Le Musee Imaginaire or Imaginary Museum 2nd volume Du bas relief aux Grottes Sacrees, in 1953*. Photo by Maurice Jarnoux. Paris Match via Getty Images. [Online] Available from: <http://www.gettyimages.in/license/162909845>. (Accessed: 11th July 2016).
23. Adams, D. (2012) *Malraux's Shoes*. New York: Kent Fine Art. [Online] Available from: <http://www.kentfineart.net/artists/dennis-adams>. (Accessed: 11th July 2016).
24. Micchelli, T. (2012) *Crime, Culture and Black Leather Shoes: A Talk with Dennis Adams. September 29, 2012*. [Online] Available from: <http://hyperallergic.com/57584/crime-culture-and-black-leather-shoes-a-talk-with-dennis-adams/>. (Accessed: 13th July 2016).
25. Zenkin, S.N. (2006) *Konstruirovaniye pustoty: mif ob Atsefale* [The construction of emptiness: The myth of Acephalus]. In: Dorofeev, D.Yu. (ed.) *Predel'nyy Batay* [The Ultimate Bataille]. St. Petersburg: St. Petersburg State University. pp. 118–131.
26. Bataille, J. (n.d.) *Slezy Erosa* [Tears of Eros]. Translated from French. [Online] Available from: http://ec-dejavu.ru/e/Eros_Bataille.html. (Accessed: 13th August 2016).
27. Voisenat, C. (2008) *Imaginaires archeologiques* [Imaginary Archaeology]. *Cahiers d'ethnologie de la France*. 22.
28. Bataille, G. (1955) *Prehistoric Painting: Lascaux or the Birth of Art*. Photos by Hans Hinz, Claudio Emmer. Switzerland: Skira International Corporation.
29. Sviderskaya, M.I. (2001) *Karavadzho: Pervyy sovremennyy khudozhnik. Problemnyy ocherk* [Caravaggio: The first modern artist. An essay]. St. Petersburg: Dmitriy Bulanin.
30. Merlo-Ponti, M. (2001) *Znaki* [Signs]. Translated from French by I.S. Vdovin. Moscow: Iskusstvo. pp. 44–94.