Д.А. ПЫРКИНА
Кандидат искусствоведения, куратор магистерской программы Visual Studies в Школе дизайна, Факультет креативных индустрий НИУ ВШЭ
e-mail: dpyrkina@hse.ru

А.Д. ПЕРШЕЕВА
Кандидат искусствоведения, доцент в Школе дизайна, Факультет креативных индустрий НИУ ВШЭ
e-mail: apersheeva@hse.ru

D.A. PYRKINA
PhD in art History, curator of Visual Studies Masters Programme at Art and Design School, Faculty of Creative Industries of HSE University
e-mail: dpyrkina@hse.ru

A.D. PERSHEEVA
PhD in Art History, assistant professor at Art and Design School Faculty, of Creative Industries of HSE University
e-mail: apersheeva@hse.ru

DOI: 10.37485/1997-4663_2024_1_2_99_116

ПРИНЦИПЫ «МУЗЕЕФИКАЦИИ СОВРЕМЕННОСТИ» И АКТУАЛИЗАЦИИ ХУДОЖЕСТВЕННОГО НАСЛЕДИЯ В ОТЕЧЕСТВЕННЫХ ИНСТИТУЦИЯХ 2000–2020-х ГОДОВ

PRINCIPLES OF «MUSEUMIFICATION OF CONTEMPORANEITY» AND ACTUALIZATION OF HISTORICAL LEGACY IN RUSSIAN ART INSTITUTIONS IN 2000–2020

Статья посвящена проблеме институционального строительства в поле отечественного современного искусства. Авторы анализируют основные направления развития российской арт-системы, историю ее формирования и принципы организации, где одной из ключевых тем оказывается выстраивание отношений между классическим и современным искусством. В статье об-

суждаются причины, по которым в российском контексте не сложился полноценный музей современного искусства и то, какие структуры взяли на себя его системообразующую функцию. Авторы обозначают несколько подходов к «музеефикации» современных художественных практик и их интеграции с классическими музейными коллекциями.

The article is devoted to the problem of institutional construction in field of contemporary art in Russia. The authors analyze main directions of development of the art system, history of its formation and principles of organization, where one of the key topics is relating classical and contemporary art. The article discusses the reasons why a full-fledged museum of contemporary art has not been developed in the Russian context and what structures have taken on its system-forming functions. Authors identify several approaches to the «museumification» of contemporary artistic practices and their representatives with classical museum collections.

Ключевые слова: кураторство, институциональная теория, музей, выставочная деятельность, биеннале, искусство XX века, искусство XXI века, отечественное искусство, современное искусство.
Keywords: curatorship, institutional theory, museum, exposition, biennial, art of the XX century, art of the XXI century, Russian art, contemporary art.

Эпоха нулевых и 2010-х — период, который в отечественном художественном контексте связывают, прежде всего, с институционализацией современного искусства [1]. Это время, когда само понятие современности приобрело особенно острое звучание — происходило переустройство всей системы общественно-политических, экономических, культурных отношений. Процессы, запущенные еще в 1990-е, развивались стремительно, и за прошедшие 30 лет современное искусство в России успело пройти весь цикл от подъема и всплеска популярности до ощутимого спада активности в последние несколько лет, когда все заметнее стали проявлять себя консервативные тенденции, а глобальный мир, с которым было связано столько надежд и чаяний на рубеже тысячелетий, почувствовал конечность своих стремлений к интеграции и существенным образом видоизменился после пандемии коронавируса.

Однако в начале нулевых объединяющие мир процессы шли полным ходом, и им необходимо было придать структуру, систематизировать. В России после произошедшего в 1990-е существенного ослабления и потери влияния прежних советских институтов возникает насущная необходимость выстраивания новой системы, которая отвечала бы идейным, экономическим, политическим, культурным потребностям времени.

Наряду с рынком искусства, активно набиравшим обороты уже в 1990-е, с начала 2000-х важную роль начинают играть государственные, а позже и частные некоммерческие художественные центры, вместе с коммерческими галереями формирующие институциональную систему. Появляются специализированные музеи и все новые центры современного искусства; музеи классического искусства также начинают замечать, экспонировать и коллекционировать проекты ныне живущих художников, работающих в русле новейших стратегий и технологий. В рамках настоящего исследования мы рассмотрим наиболее значимые для отечественной арт-сцены институции, охарактеризуем логику их организации, их цели.

Государственный центр современного искусства: четверть века истории на рубеже тысячелетий

Одной из первых масштабных инициатив в сфере институционального строительства стало открытие Государственного центра современного искусства (ГЦСИ). Приказ о его создании был издан еще в 1992 году, соответствующие документы были оформлены к 1994, и Центр начал свою работу. Однако собственную площадку он обрел позже — в 2001 году, и это было одно из событий, открывающих «институциональное» десятилетие.

Учредителем Центра выступило Министерство культуры, оно же субсидировало его работу. Художественным руководителем ГЦСИ стал Леонид Бажанов, директором — Михаил Миндлин. С самого начала Центр был задуман не как локально московская, а как сетевая организация, охватывающая территорию страны. При этом от принципа тиражирования столичного опыта, односторонней трансляции практик в регионы было решено отказаться. Региональные филиалы ГЦСИ открывались на базе локальных инициатив в соответствии с их концепцией, с учетом специфики местной ситуации. Таким образом, сеть ГЦСИ строилась по горизонтальному принципу как сообщество погруженных каждый в свою уникальную

среду единомышленников, где головной офис выступал в роли координатора и распределителя скромного государственного финансирования.

Основной миссией Центра были «поддержка, развитие, продвижение и популяризация современного искусства в интересах человека и общества» [2]; среди целей и задач — формирование благоприятной среды для развития российского современного искусства, его интеграция в международный контекст, а также «создание устойчивого интереса к современному искусству как необходимого условия повышения качества жизни и развития современного гражданского общества» [3]. Важно подчеркнуть, что именно общественная значимость современного искусства постулировалась как ключевая задача.

Реконструированное здание ГЦСИ открылось в 2004 году на Зоологической улице в Москве, целый ряд пространств был передан филиалам ГЦСИ в регионах — из них был полностью подготовлен и поэтапно запущен к 2015 году Нижегородский Арсенал. Центр инициировал обширную выставочную программу на своих и партнерских площадках, отвечал за представление России на крупнейших международных форумах современного искусства — таких, как Биеннале в Венеции и Сан-Паулу и др. Особое внимание уделял он междисциплинарным проектам и архиву современного искусства и, конечно, формированию коллекции.

Музеефикация современного отечественного искусства, наряду с его развитием, исследованиями, популяризацией была важной частью работы ГЦСИ. За 24 года существования он собрал солидную коллекцию (более 4 700 единиц хранения), в которую вошли как произведения, созданные в текущем моменте и в некоторых случаях спродюсированные самим Центром, так и более ранние работы художников, начиная с 1960-х, которые были доступны к покупке (также субсидированной Министерством). Эта работа над формированием коллекции имела цель: создание масштабного национального музея современного искусства, где демонстрировалась бы преемственность авангардных практик и их эволюция во второй половине XX — начале XXI века. Был проведен международный конкурс и разработан амбициозный проект строительства здания ГЦСИ на Ходынском поле в Москве (авторы — архитектурное бюро Heneghan Peng Architects), в 2014 году была проведена церемония закладки первого камня. Однако проекту не суждено было осуществиться.

Вектор развития отечественной культурной политики к середине 2010-х существенным образом поменялся. В 2016 году Государствен-

ный центр современного искусства по решению учредителя был присоединен к Музейно-выставочному комплексу РОСИЗО — институции, существовавшей (под разными названиями — Дирекция художественных фондов и проектирования памятников, Центр Росизопропаганда и др.) с 1959 года и отвечавшей за закупки произведений современных художников и их дальнейшее распределение по музеям СССР (часть своих фондов ГЦСИ первоначально также приобрел через РОСИЗО). В 2019 году было принято решение о «переподчинении» структуры ГЦСИ и передаче его в управление ГМИИ им. А.С. Пушкина. Однако коллекции это не коснулось — она по-прежнему остается на хранении в РОСИЗО.

Эти решения маркируют переформулирование концепций развития отечественной современной культуры. В начале 2020-х она мыслится как логичное продолжение музейного дискурса, определяющее во многом и направление развития классического музея. Теперь деления на «историю» и «современность» не предусмотрено, все процессы выставляются как единое целое, где одно логически продолжает другое, а потому появление проектов и даже собраний актуального искусства в стенах традиционных музеев становится все более распространенным явлением.

Фестиваль «Современное искусство в традиционном музее»: опыт «другой столицы»

На концепции интеграции современных художественных практик в пространство культурного наследия был основан стартовавший в 2000 году в Санкт-Петербурге фестиваль «Современное искусство в традиционном музее». Он был инициирован частным некоммерческим Фондом «ПРО АРТЕ»; официальную поддержку Комитета по культуре Правительства Санкт-Петербурга получил лишь в 2007. Его бессменный руководитель — Елена Коловская. «Современное искусство в традиционном музее» — пожалуй, один из самых «питерских» фестивалей, рефлексивно осмысляющий образ города как «культурной» и «музейной» столицы. Площадками фестиваля становятся музеи любого профиля, подчас самые неожиданные, — среди них Музей Арктики и Антарктики, Музей гигиены, Подводная лодка Д-2 Народоволец, Музей-квартира С.М. Кирова, Государственный музей истории Санкт-Петербурга, Музей Анны Ахматовой в Фонтанном доме и многие другие — всего к настоящему моменту 72 музея [4]. Для них разрабатывают и подают на открытый конкурс свои проекты современные художники. Стратегия работы с историко-культур-

ным наследием и его реактуализация через проекты ныне живущих мастеров, работа с феноменом исторической памяти, междисциплинарные проекты, задействующие контекст научно-технических, литературных, краеведческих музеев — все эти аспекты стали распространяться, словно круги по воде, на многие другие институциональные инициативы.

В ситуации отсутствия специализированного музея современного искусства с релевантной международной коллекцией именно интеграция сайт-специфичных произведений современных художников в традиционный музей и через них — ревизия и ревитализация самого музея стали одной из самых перспективных стратегий.

К сожалению, последний «выпуск» фестиваля «Современное искусство в традиционном музее» прошел в 2019 году, дальнейшие планы были нарушены пандемией. Своего рода продолжением заданного вектора стал инициированный Санкт-Петербургским филиалом ГМИИ им. А.С. Пушкина выставочный цикл проектов современных российских художниц «Искусство жить дома», прошедший в 2022 году в четырех петербургских и одном московском монографическом мемориальном музее (доме-музее, музее-квартире или музее-мастерской). Здесь, помимо темы наследия, прозвучал также мотив приватного и публичного, некогда частной жизни, музеефицированной и выставленной на всеобщее обозрение. По аналогичному принципу интеграции сайт-специфичных проектов художников в музеи Северного Кавказа строился также и фестиваль «Аланика» 2023 года, и многие другие проекты.

Фестиваль «Современное искусство в традиционном музее» был заметным и крупным по своим масштабам, имел международный статус. Однако в воздухе витала идея еще более амбициозного проекта — вокруг нее в 2003 году была развернута представительная конференция «Большой проект для России» (в ней принимали участие самые влиятельные международные кураторы — такие, как Франческо Бонами, Рене Блок, Харальд Зееман, Ханс Ульрих Обрист, Роберт Сторр и Джермано Челант), ей был посвящен специальный выпуск «Художественного журнала» [5], и в итоге родилась Московская международная биеннале современного искусства.

Московская биеннале как международный проект

В отсутствие «фундаментальной» художественной институции традиционного типа (музея) современное искусство продолжило инфраструктурно развиваться через более гибкие формы, одной из которых ста-

ла Московская международная биеннале современного искусства, учрежденная при поддержке Министерства культуры. Комиссаром биеннале стал Иосиф Бакштейн, который видел свою задачу в том, чтобы сделать Москву одним из важных узлов в глобальной распределенной системе современного искусства.

Ключевыми принципами биеннале были широких географический охват, то есть привлечение кураторов и художников из десятков стран и децентрализация экспозиции, подразумевающая, что выставочные проекты биеннале и события параллельной программы проходят на разных площадках. Так над Первой биеннале работала группа международная кураторов — Иосиф Бакштейн, Даниэль Бирнбаум, Ханс-Ульрих Обрист, Яра Бубнова, Николя Буррио и Роза Мартинес, а участниками стали 41 художник из 22 стран. Центральной площадкой Биеннале стал бывший Музей В.И. Ленина на Красной площади — символичный жест, демонстрирующий тот новый вес и статус, к которому стремилось в обществе современное искусство. Ирина Кулик, освещая открытие, писала, что, «передвигаясь в многолюдной интернациональной толпе, чувствовала себя свидетельницей исторического события» [6]. Впоследствии как география, так и масштаб биеннале расширялись: на пике ее роста, в рамках Четвертой биеннале, в составе участников было 72 художника/арт-группы из 40 стран мира. Раз за разом биеннале становилась важнейшим событием художественной жизни, привлекая внимание как профессионалов, так и широкого круга зрителей, темы проектов проблематизировали процессы глобализации и поиска идентичности в быстро меняющемся децентрализованном мире. Естественно, что, помимо зарубежных звезд, таких как Билл Виола, Сяо Фей, Пипилотти Рист, группа Superflex и многих других, в биеннале участвовали и отечественные художники — таким образом, исследование «альтернативных точек зрения на идею Запада-Востока, центра-и-периферии» [7] подразумевало и позиционирование современного российского искусства в международной арт-системе.

Процесс подобного поиска не имеет конечной точки и нуждается в постоянном вливании как бюджета, так и кураторской энергии. После того как Иосиф Бакштейн отошел от дел, проекты биеннале постепенно становились более скромными по масштабу и менее выразительными в плане художественного высказывания. Восьмая биеннале, открывшаяся в Западном крыле Новой Третьяковки в 2019 году, объединила лишь три десятка художников из 11 стран и не имела сколько-нибудь резонансно-

го эффекта. Девятая же биеннале была и вовсе отменена из-за «несоответствия уровня целого ряда экспонатов статусу избранной для биеннале площадки» [8].

Обобщая этот опыт, можно сказать, что Московская биеннале современного искусства на протяжении семнадцати лет была системообразующим проектом для отечественной арт-сцены, институцией, объединявшей кураторов, теоретиков, художников и зрителей вокруг своих идей. В этом смысловом поле возникли другие биеннале, например, Московская международная биеннале молодого искусства «Стой! Кто идет?», Уральская индустриальная биеннале (обе приостановили работу в 2022 году) и т. д. Сам формат распределенного по множеству площадок и объединяющего ряд институций проекта представляется весьма эффективным в условиях современности, а потому можно предположить, что спустя какое-то время может произойти перезапуск Московской биеннале как территории встречи, обмена видением и опытом, где художники вступают в диалог, «переписывая миры».

Продолжение дела П.М. Третьякова: современное искусство в Государственной Третьяковской галерее

Наряду с «децентрированными» временными периодическими выставками современного искусства на музейных площадках, происходила и более фундаментальная интеграция проектов современного искусства в институции музейного типа. В Третьяковской галерее это произошло с передачей ей Царицынской коллекции. Впрочем, здесь необходимо сделать оговорку, что основатель музея Павел Третьяков собирал именно современное ему и подчас резкое, радикальное, не проходившее цензуру искусство [9], которое позднее передал в дар городу Москве. За годы своего дальнейшего существования в советское время галерея стала одним из «столпов» национального культурного наследия, однако в 2000-е и 2010-е (как и когда-то в 1920-е, когда в ее состав был включен авангардный проект Музея живописной культуры) она разворачивается в сторону актуальных течений.

Хронологически первая, основанная в 1989 году, государственная коллекция современного искусства первоначально развивалась на базе Государственного музея декоративно-прикладного искусства народов СССР (позднее, после реконструкции дворцового комплекса, ставшего Музеем-заповедником «Царицыно»). К началу 2000-х становилось

очевидно, что такое солидное собрание выдающихся отечественных художников 1960–1990-х, которое удалось сформировать заведующему этой коллекцией Андрею Ерофееву, должно быть гораздо более доступным зрителям и храниться в музее, больше соответствующему по профилю. В 2001 году в Государственной Третьяковского галерее образуется отдел новейших течений — в него переводятся сотрудники царицынского сектора, и начинается переоформление коллекции. Нулевые и 2010-е — период, когда работы из этого фонда активно экспонируются в Третьяковской галерее и на других площадках, достаточно вспомнить выставки «Русский поп-арт» (2005), «Сообщники. Коллективные и интерактивные произведения в русском искусстве 1960–2000-х гг.» (2005), «Соц-арт. Политическое искусство в России (и Китае)» (2007), «Современное искусство 1960–2000: Перезагрузка» (2016–2017), «Оттепель» (2017), «Ненавсегда. 1968–1985» (2020) и, наконец, «Вещь. Пространство. Человек», пришедшаяся уже на 2022 год.

Фонды отдела новейших течений в Третьяковке активно пополняются — в дар музею передаются предметы из собраний Леонида Талочкина, Владимира Смирнова и Константина Сорокина, Фонда поддержки современного искусства Винзавод, Фонда Космоскоу и др. Все эти приобретения демонстрируются музеем на выставках новых поступлений, однако в постоянной экспозиции искусства XX века они в настоящее время представлены минимально.

Вокруг логики выстраивания экспозиционного нарратива о развитии отечественного искусства в XX веке ломаются копья не первое десятилетие — слишком много этических, идеологических, политических нюансов в связи с ним возникает. Надо ли демонстрировать идеологизированное искусство соцреализма — и если да, то как сделать это нейтрально? Показывать ли нон-конформистов второй половины XX века вместе с официальными художниками (как это было сделано, например, на организованной РОСИЗО выставке «Всегда современное искусство» на ВДНХ, 2016) или же необходимо демонстрировать публике две «параллельные реальности» (как в версии постоянной экспозиции Искусства XX века, существовавшей на Крымском Валу в середине 2000-х)? Поиску ответов на эти вопросы была посвящена, в частности, специальная секция масштабной международной конференции «Экспозиции искусства XX века: мировой опыт», организованная Третьяковской галереей совместно с МГУ и СПбГУ в 2018 году [10]. Однако очевидно, что универсальный рецепт здесь

вряд ли удастся найти, и варианты выстраивания логики экспонирования произведений в национальном художественном музее будут предлагаться кураторами, исходя из специфики того или иного исторического момента, когда создается экспозиция, с учетом запросов времени и зрителя.

Кроме работы с коллекцией и экспонирования произведений из фондов, Третьяковская галерея активно интегрирует работы современных авторов в выставки произведений прошедших эпох. Одним из знаковых проектов последних лет стала выставка «Мечты о свободе. Романтизм в России и Германии», реализованная в сотрудничестве с Государственными музеями Дрездена поочередно в двух городах [11]. Кураторы Хольгер Биркхольц, Сергей Фофанов и Людмила Маркина рассматривали романтизм не как локализованный в первой половине XIX века стиль, а модус мышления, не утративший своей актуальности и поныне, а потому в состав выставки вошли и работы целого ряда «романтиков» конца XX — начала XXI века. Таким образом именно через участие в выставке ныне живущих художников — наших современников, а также привлечение к ее организации всемирно известного архитектора Даниэля Либескинда, известного своими драматическими эмоциональными экспозициями, выстраивалась связь сегодняшнего зрителя с искусством, созданным полтора столетия назад.

Русский музей: искусство XX века как пространство диалога

Не только Третьяковская галерея, начинавшаяся с приобретений работ прямо из мастерских художников, но и другие крупнейшие художественные музеи страны активно подключаются к дискурсу современного искусства. В Русском музее отдел новейших течений создается в конце 1980-х и концентрируется, прежде всего, на организации временных выставок, а уже после, «обкатав» таким образом произведения, принимается решение о принятии тех или иных работ в коллекцию. Первая крупная выставка современного искусства прошла в Русском музее в 1990 году — это был проект «Территория искусства», организованный совместно с Институтом высших исследований пластических искусств (Париж, Франция). Именно открытость к сотрудничеству с зарубежными институциями — важная черта политики Русского музея в отношении актуальных художественных течений. После передачи музею, в 1992 году, Мраморного дворца он разворачивает в этих пространствах экспозицию «Иностранные художники в России XVIII — первой половины XIX века». В

1995 и 1998 в Русский музей поступает дар от немецких коллекционеров Петера и Ирене Людвигов — собрание международного искусства второй половины XX века (поп-арта, гиперреализма, концептуализма, неофициального советского искусства и т. д.), которое также представляется в залах Мраморного дворца. Здесь же организуются временные выставки современных отечественных и зарубежных мастеров. Искусство становится пространством диалога не только современности и классики, но и различных национальных традиций, «переплавляющихся» в глобальном пространстве мировой культуры. Однако внутри музея современное искусство по-прежнему является одним из обособленных разделов в рамках линейного хронологического повествования.

Московский музей современного искусства: полифония трактовок

В свою очередь еще одна музейная институция, специализирующаяся на современном искусстве, — Московский музей современного искусства — от постоянной экспозиции своего собрания отказывается вовсе. Музей также принадлежит эпохе российского «институционального бума» — он открылся в 1999 году на базе частного собрания Президента Академии художеств З.К. Церетели, которая с тех пор существенно пополнилась произведениями второй половины XX — начала XXI века. Вместо единого долгосрочного экспозиционного нарратива музей представляет циклы временных выставок произведений из своего собрания, где кураторами выступают разные специалисты — и далеко не всегда это профессиональные искусствоведы и музейщики. Так, выставку «День открытых дверей. Особняк — гимназия — клиника — музей» (2009–2010) курировал архитектор Юрий Аввакумов, выставку «Взаимодействие: взгляд современных художников на коллекцию ММОМА» (2016), как следует из названия, — художники в количестве 11 «творческих единиц» (т. е. индивидуальных авторов или групп) [12]. А для создания юбилейного проекта «ММОМА 99/19» (2019–2020) был приглашен еще более масштабный коллектив авторов из 20 человек, в который входили телеведущий Андрей Малахов, хирург и коллекционер Михаил Алшибая, публицист Алена Долецкая, режиссер Кирилл Серебрянников, парфюмер Фредерик Маль, мореплаватель Федор Конюхов и др. Современный сложносочиненный плюральный мир, в котором соединяется великое множество различных субъективностей, похоже, и не предполагает единого монологического

высказывания на тему искусства XX — начала XXI века, а потому полифония различных взглядов, оптик, прочтений представляется, пожалуй, наиболее оправданной стратегией.

«Гараж»: «решительная институция»

Другая — еще более радикальная — концепция была реализована при создании частного музея современного искусства без коллекции художественных произведений вовсе. Первоначально названный Центром современной культуры, в 2014 году «Гараж» был переименован в Музей современного искусства; его основатель Дарья Жукова тогда назвала его «решительной институцией» [13]. В основу музея была положена собирательская деятельность по созданию архива российского современного искусства. Впрочем, первоначально сотрудники музея шли еще дальше в своей риторике об изменении функций, задач и облика современного музея, акцентируя тот факт, что сегодняшний музей — это, прежде всего, коллекция актуальных идей и смыслов, питающих и вдохновляющих на создание — подчас столь же нематериальных — произведений. Однако все же утвержденное после нескольких лет бурных обсуждений Международным советом музеев определение музея [14] от произведения-объекта в его основе не отказывается, а «Гараж» активизирует свою собирательскую деятельность. На сегодняшний день «Гараж» является крупнейшим хранителем архивных материалов по отечественному современному искусству и координатором Сети архивов российского современного искусства, разбросанных по всему миру. С февраля 2022 года работа с архивом и образовательные проекты — единственные развивающиеся направления деятельности музея «Гараж», выставочная программа приостановлена.

Государственный Эрмитаж: трендсеттер

В свою очередь, один из флагманов музейного дела в России — Государственный Эрмитаж — в 2007 году объявляет о старте проекта «Эрмитаж 20/21», призванного развивать и продвигать современное искусство, выстраивать диалог между современностью и художественным наследием прошлых эпох. Для работы в этом направлении музей образует собственный отдел современного искусства [15], который с момента его основания и до 2022 года возглавлял куратор Дмитрий Озерков. В Главном штабе постоянно экспонируются произведения из растущей эрмитажной коллекции искусства XX–XXI века, но самое пристальное

внимание привлекается к временным выставкам: в Эрмитаже проходят проекты таких звезд международной арт-сцены, как Илья Кабаков, Аниш Капур, Тимур Новиков, Энтони Гормли, Дмитрий А. Пригов, братья Чепмены, Ян Фабр, Билл Виола и др., а также знаковые групповые выставки (среди них «Америка сегодня: выбор Чарльза Саатчи», 2007, «Новояз: британское искусство сейчас», 2009, «Арте повера. Творческая революция», 2018, «Искусственный интеллект и диалог культур», 2019 и т. д.).

Пожалуй, одним из самых ярких проектов современного искусства, реализованных Государственным Эрмитажем, стала международная «номадическая» биеннале «Манифеста» 2014 года. Само решение Фонда «Манифесты» о проведении десятого юбилейного «издания» проекта в России было знаковым событием — как правило, многие европейские города претендуют на эту возможность принять у себя один из крупнейших международных культурных форумов. Предложенный и реализованный на площадке Эрмитажа куратором Каспером Кенигом, проект, разумеется, был ориентирован на музейный контекст и строился на очень тонких сопоставлениях классики и современности, деликатной интеграции работ ныне живущих российских и зарубежных художников в пространство институции, обладающей солидным международным собранием искусства нескольких прошедших тысячелетий. В этом смысле десятая «Манифеста», пожалуй, стала одновременно одной из самых консервативных выставок современного искусства и одним из самых радикальных музейных проектов.

Вместе с тем во многих интервью Михаила Пиотровского звучит мысль о том, что нет никакого современного искусства, как нет и классического — есть «“просто искусство”» [16], его течение неразрывно, любое произведение когда-то было современным. Впрочем, идею о воссоздании как отдельной институции расформированного в 1948 году Государственного музея нового западного искусства активно высказывал именно М.Б. Пиотровский (его собрание, в основе своей имеющее национализированные частные коллекции выдающихся меценатов, было тогда «поделено» между Эрмитажем и ГМИИ имени А.С. Пушкина). Но эта идея не была поддержана И.А. Антоновой, и в итоге музей был «скомпонован» только как виртуальный проект [17].

ГМИИ: коллекция как рефлексивный медиум

Пушкинский музей в своей политике представляет иную линию: вместо идеи демонстрации непрерывного течения развития искусства

через время одной из кураторских задач здесь является реконтекстуализация исторического наследия в восприятии современного зрителя.

Созданный на основе «Кабинета изящных искусств и древностей» Московского университета, содержащий первоначально только слепки и копии, но уже в первое десятилетие своего существования начавший приобретать и подлинные произведения, ГМИИ XX века представлял собой модель «энциклопедии», разворачивающейся по единой научной исторической программе. С течением времени этот «большой нарратив» дополнялся экспозициями модернистского искусства и личных коллекций, переданных Пушкинскому [18], а затем, в конце 2010-х годов, и произведениями современного медиаискусства.

В 2010-е музей запускает несколько проектов, призванных переосмыслить и реструктурировать видение истории искусства, представленное его собранием. Так, проект «Пушкинский XXI» был задуман как исследование возможностей диалога между классическим и современным искусством, точкой соприкосновения различных дискурсов и режимов видения [19]. Современное искусство все активнее проникает в пространство классического музея: Дмитрий Гутов, Эрвин Олаф, Виктор Пивоваров, Цай Гоцян, Билл Виола и многие другие художники встраиваются в общую логику экспозиции на правах собеседников старых мастеров. Можно отметить и зеркальную тенденцию: площадки современного искусства открывают выставки, посвященные классике, которая видится более актуальной в контексте сегодняшних художественных тенденций. Яркий пример: трилогия «Названо Вазари» (Готика. Возрождение. Маньеризм) в нижегородском Арсенале, которая сополагает классиков и современных художников, чьи работы объединяют универсальные темы или пластические мотивы [20]. Сама фигура Вазари сегодня может быть увидена как кураторская, ведь он не просто писал историю современного ему искусства, но формулировал, а отчасти и задавал его ценностные ориентиры.

В последние годы ГМИИ имени А.С. Пушкина реализовал две значимые кураторские инициативы по пересмотру коллекции и самой роли музея в истории искусства. Это выставки «Голоса воображаемого музея Андре Мальро» (2016) и «Бывают странные сближенья» (2022). Первая была проектом Ирины Антоновой, которая высоко ценила концепцию «воображаемого музея» Андре Мальро как оптику, благодаря которой можно увидеть общность в структуре, линейном рисунке, ритме пространственных соотношений и других визуальных качествах произ-

ведений, созданных в одно и то же время, но разными культурами. Этот структуралистский подход позволяет выйти за пределы традиционного нарратива истории искусства, который построен на выделении каждого из хронотопов, и показать любопытные переклички в изначально далеких друг от друга произведениях, поговорить об универсальных принципах креативности в истории человечества. Это был тонко организованный кураторский проект, бережно показывающий исследовательский принцип Мальро как опирающийся (подобно методу Аби Варбурга и Эрвина Панофского) на точное знание и понимание исторических контекстов развития цивилизаций.

В противовес этому выставку Жана-Юбера Мартена «Бывают странные сближенья» можно назвать постмодернистской, поскольку он использовал произведения Пушкинского и других классических собраний как элементы для выстраивания остроумной, но отвлеченной от исторического знания игры со зрителем. В фокусе его внимания было не структурное, а чисто визуальное сходство произведений, сопоставление которых удивляет и может вызвать интересные размышления, вместе с тем оставляя полную свободу для интерпретации. Две эти масштабные выставки можно считать идеологическими полюсами в работе с культурным наследием: либо поиск новых смысловых связей и способов реактуализации произведений прошлого ведется на строгих научных основаниях, либо же путем свободной игры воображения на основе сотворчества со зрителем.

Заключение

Размышляя о логике развития современного искусства в России за прошедшие десятилетия, авторы выпуска «Художественного журнала», 2018, № 107, посвященного 2010-м, расходятся в своих оценках только что завершившегося периода. Одни видят главным итогом десятилетия «окончательную приватизацию современного искусства в России» (Хаим Сокол). Другие — едва ли не завершение проекта современного искусства — во всяком случае, в его постконцептуальном и рефлексирующем виде (Наталья Серкова, Сергей Гуськов). Третьи — растворение проекта современного искусства в более широком спектре креативных практик (Дмитрий Галкин).

Все эти выводы справедливы в своем роде — действительно, в настоящее время крупнейшие специализированные институции в сфере современного искусства, за редкими исключениями, — частные, а образовательные программы, посвященные современному искусству, откры-

лись не в профильных художественных вузах, а в поле креативных индустрий: в Школе дизайна НИУ ВШЭ, в Британской школе дизайна и т. д.

Специфика российского «мира искусства», как было показано в статье, состоит в том, что он строится не вокруг центра, которым должен был стать модернистский музей, как это происходило на Западе, а в дисперсном, гибком, гибридном формате, предполагающем, что художественные практики захватывают и переформатируют самые разные институции, создавая единое «силовое поле» новой визуальной культуры. И в этом контексте становится понятно, почему одной из самых перспективных и доказавших свою состоятельность в целой серии недавних проектов стратегией представляется именно работа с историко-культурным наследием. Происходящие сегодня очередные тектонические сдвиги в системе мироустройства делают работу с наследием той точкой опоры, без которой невозможно дальнейшее развитие. Этой позиции придерживается, к примеру, и Илья Будрайтскис (см. круглый стол «Квантовый шепот темных систем, или 2010-е как начало нового века» в упомянутом номере «Художественного журнала» [21]). Перспективным представляется дальнейшее развитие неиерархичных структур и распределенных, горизонтальных систем в пространстве современного искусства: интервенции молодых художников в залы музея истории искусств, переосмысление классических коллекций, самоорганизованные инициативы, сетевые проекты, стирание границ между искусством и дизайном, расширение пространства памяти через рефлексивные процедуры, новые контакты и поиск культурной идентичности в постглобализационном арт-сообществе. Больше того, можно сказать, что со времен Павла Третьякова и по сегодняшний день витальная децентрализованность отечественной художественной сцены сама по себе является наследием, которое важно осмысленно развивать специфической чертой культуры, существующей на стыке множества цивилизационных путей.

Примечания:

1. См., например, соответствующие номера «Художественного журнала»: Цена и ценности // Художественный журнал. — 2002. — № 46, 47. — Часть 1, 2. Нулевые. Как это было? // Художественные журнал. — 2011. — № 82, 83. — Часть 1, 2. Десятые. Как это было // Художественный журнал. — 2021. — № 119.

2. Миссия и цели Государственного центра современного искусства // Архивный сайт Государственного центра современного искусства. — URL: http://ncca.ru/articles.text?filial=1&id=271 (дата обращения: 03.12.2023).

3. Там же.

4. Современное искусство в традиционном музее. Каталог фестиваля. — СПб., 2019.

5. Большой проект для России // Художественный журнал. — 2003. — № 53.

6. *Кулик И.* Художники оживили Ленина. Открылась Первая международная биеннале современного искусства // Газета «Коммерсантъ». — 28.01.2005. [Электронный ресурс] — URL: https://www.kommersant.ru/doc/542614 (дата обращения: 02.12.2023).

7. *Rees S.* 2nd Moscow Biennial // Frieze. — 05.05.2007. [Электронный ресурс] — URL: https://www.frieze.com/article/2nd-moscow-biennial (дата обращения: 02.12.2023).

8. *Лунина Л.* Конец Московской биеннале? // The Art Newspaper. — 07.11.2022. [Электронный ресурс] — URL: https://www.theartnewspaper.ru/posts/20221107-oosg/?ysclid=lpnx6svacx132358117 (дата обращения: 02.12.2023).

9. Этому, в частности, был посвящен недавний специальный выставочный проект «Отвергнутые шедевры», интегрированный в постоянную экспозицию в Лаврушинском переулке.

10. См.: Актуальные проблемы теории и истории искусства: сборник научных статей. Выпуск 9 / под редакцией А.В. Захаровой, С.В. Мальцевой, Е.Ю. Станюкович-Денисовой. — М.: МГУ имени М.В. Ломоносова; СПб.: НП-Принт, 2019, а также записи онлайн-трансляции заседаний 5 сессий раздела конференции «Экспозиции искусства XX–XXI века: мировой опыт» на официальном YouTube-канале Третьяковской галереи.

11. См.: Мечты о свободе. Романтизм в России и Германии. Каталог выставки / ответственный редактор Т. Карпова; авторы статей, составители каталога Л. Маркина, С. Феофанов, Х. Биркхольц. — Москва-Дрезден, 2021.

12. Это были Агентство Сингулярных Исследований (Анна Титова, Станислав Шурипа), Дмитрий Венков, Глюкля (Наталья Першина-Якиманская), Арсений Жиляев, Ирина Корина, Таус Махачева, МишМаш, Иван Новиков, Александр Повзнер, artistsprivatecollections.org (Анастасия Рябова), Сергей Сапожников.

13. Центр современной культуры «Гараж» ждут перемены // The Art Newspaper Russia. — 28.03.2014. [Электронный ресурс] — URL: https://www.theartnewspaper.ru/posts/510/ (дата обращения: 04.12.2023).

14. *Сеймур Т.* Принято новое определение понятия «музей» // The Art Newspaper Russia. — 26.08.2022. [Электронный ресурс] — URL: https://www.theartnewspaper.ru/posts/20220826-jord/ (дата обращения: 04.12.2023).

15. См. соответствующий раздел в книге: Норман Д. Пиотровские. Хранители ковчега. — М., 2018 (также опубликован на электронном ресурсе

ARTANDHOUSES. — URL: http://art-and-houses.ru/2018/04/12/dzheraldin-norman-o-tom-kak-voznik-proekt-ermitazh-20-21/ (дата обращения: 09.12.2023).

16. См., например: Ведомости. — 4 октября 2019 г. (Электронный ресурс). — URL: https://www.vedomosti.ru/lifestyle/characters/2019/10/03/812835-mihail-piotrovskii (дата обращения: 09.12.2023).

17. См. — URL: http://www.newestmuseum.ru/ (дата обращения: 09.12.2023).

18. И.В. Цветаев создает музей. — М.: Галарт, 1995. — 448 с.

19. Подробнее о проекте и связанных с ним выставкам см.: — URL: https://pushkinmuseum.art/museum/activity/pushkinsky21/index.php?lang=ru (дата обращения: 02.12.2023).

20. Подробнее об этом см.: «Названо Вазари. Возрождение» в нижегородском Арсенале // Искусство. — URL: https://iskusstvo-info.ru/nazvano-vazari-vozrozhdenie-v-nizhegorodskom-arsenale/?ysclid=lpnyxjaat3369471923 (дата обращения: 02.12.2023).

21. См.: Десятые. Как это было // Художественный журнал. — 2021. — № 119.