

А. И. Карлова

МУЗЕЙ СОВРЕМЕННОГО ИСКУССТВА В СОВЕТСКОЙ И РОССИЙСКОЙ КУЛЬТУРЕ

Вопрос о необходимости создания Музея современного искусства в России является сегодня, в начале XXI в., одним из наиболее актуальных; он все чаще поднимается в средствах массовой информации, в художественной и музейной среде, на научных конференциях. Неоднозначность подходов к этой теме вызвана не только лежащей на поверхности противоречивостью такого сочетания, как «музей» и «современное искусство», которая была отмечена еще в начале XX в. авангардистами, но и самой спецификой отечественной музейной ситуации: отсутствием в советское время свободного художественного и музейного диалога с Европой и США и активной интеграцией России в мировой художественный процесс сегодня. Начиная с 1990-х годов пополняются коллекции отделов новейших течений Русского музея и Третьяковской галереи, появляются попытки организации музеев современного искусства. В рамках этих учреждений начались успешные музейные опыты комплектования, научного изучения и репрезентации коллекций международного современного искусства.

Само явление для отечественной культуры не ново: уже в первые послереволюционные годы в Москве, Петрограде и других городах молодого советского государства (Смоленске, Пензе, Уфе, Витебске, Оренбурге, Казани и др.) открывались Музеи живописной культуры. Просуществовали они недолго и были ликвидированы к концу 1920-х годов [1; 6]. Знаменитые частные коллекции С. И. Щукина и И. А. Морозова также были преобразованы в музеи современного искусства, объединенные под названием Музей нового западного искусства. Но и он был закрыт в 1948 г. [10]. Поэтому в России, в силу исторических особенностей, Музей современного искусства как институт культуры не прошел те же этапы эволюции, что это было в культуре западной Европы и США. И сегодня его воссоздание в нашей стране на новом историческом этапе требует как колоссальных экономических затрат, так и теоретического осмысления на основе анализа истории западноевропейского и отечественного музейного опыта.

События 1917 г. в музейной сфере и в истории институционализации Музея современного искусства стали катализатором тех процессов, которые происходили в отечественной культуре в конце XIX — первое десятилетие XX века. Если до середины XIX в. создание, понимание и репрезентация современного искусства были неразрывно связаны с Академией Художеств, то начиная со второй половины XIX в., намечается конфликт между официально признаваемым и, значит, демонстрируемым на выставках Академии искусством (академизмом) и новыми художественными поисками в области складывавшегося искусства реализма. Невозможность продемонстрировать широкой публике в рамках Академии любых работ, не соответствующих академическому направлению, вызвала появление в России независимых временных выставок, которые в конце XIX в. становятся обычным явлением в художественной жизни России. Организация в 1900–1910-е годы совместных выставок с наиболее радикальными французскими художниками, появление в России художественного авангарда, отвергавшего ценность традиции и провозглашавшего культ нового [8, с. 5], способствовали кардинальному

изменению восприятия «современности» в отечественных художественных кругах и создавали почву для появления Музея современного искусства. В этот же период современное искусство впервые становится объектом целенаправленного коллекционирования: составляются собрания новейшего французского искусства И. А. Морозова и С. И. Щукина, проявивших интерес к новому, экспериментальному художественному творчеству. И до этого современное искусство могло в числе прочего входить в состав музейных и частных собраний. Но до тех пор, пока основой творческой деятельности признавалось следование художественной традиции, современное искусство не имело предпосылок для выделения в качестве отдельного, теоретически обоснованного объекта коллекционирования. Конечно, вся история западноевропейского искусства, начиная с эпохи Возрождения демонстрирует смену стилей, каждый из которых является новым в сравнении с предшествующим и в той или иной степени изменяет традицию, отказываясь от определенных художественных установок. Так было с маньеризмом, барокко, реализмом, романтизмом. Более радикален был импрессионизм, но и он сохранял приверженность изображению объективной реальности, используя принципиально новую технику, но, по сути, доводя до логического завершения интенции реализма. Но ни одно направление, до возникших в первое десятилетие XX в. авангардных движений, не отрицало художественную традицию в целом, ради самого отрицания. На рубеже XIX–XX вв. художественный эксперимент, программный отказ от традиций, культ нового, эпатаж, характерные для тех направлений французского искусства, которые собирали С. И. Щукин и И. А. Морозов (фовизма, сезаннизма, кубизма), обретают особую ценность для художников и коллекционеров их работ. Эстетический отбор произведений осуществляется теперь в рамках нового ценностного представления об искусстве: оно должно быть прежде всего новым, отличающимся от прошлого, т. е. современным. Эти тенденции свидетельствовали о появлении в отечественной культуре черт модернизма — явления западноевропейской культуры: «... в начале XX столетия стремление быть “новым”, “современным” (буквальное значение слова *moderne*) стало *главным творческим импульсом буржуазной культуры*, стимулируемое потребностями доминирующих в ней науки и техники, в которых новизна обладает абсолютной ценностью, обеспечивая прогресс познания и технологического совершенствования производства; в этом же направлении действовала и психология индивидуализма, поскольку именно *непохожесть, оригинальность, новизна* становятся критерием индивидуальности, независимо от меры общественной ценности и истинности этого нового...» [3, с. 371]. Понимание современности, новизны как ценности становится определяющим в магистральном движении и отечественной художественной культуры первых десятилетий XX в., вошедшим в историю искусства под названием русского авангарда, и явилось почвой, на которой стало возможным возникновение Музея современного искусства.

Советские музеи художественной (живописной) культуры — уникальный феномен в мировой истории становления Музея современного искусства. Возникнув почти сразу после революции как музеи новейшего, «левого» искусства, они были ликвидированы во второй половине 1920-х годов. Критика художниками авангарда самого института музея, их призывы, вслед за лидером футуристов Т. Маринетти, разрушить эти «кладбища искусства» были широко известны. Эти идеи высказывает К. Малевич в 1919 г. на страницах газеты «Искусство коммуны»: «... Нужен ли Рубенс и пирамида Хеопса, нужна ли блудливая Венера Пилоту в выси нашего нового познания? ... Современности нашей нужна только живая жизненная энергия, ей нужны летающие железные балки, да семафоры цветные в новом пути» [7, с. 2]. Тем не менее, инициатива создания Музея современного искусства исходила от самих художников «левых» направлений. С

одной стороны, это было связано с особой политической обстановкой в стране в первые послереволюционные годы, когда художникам «революционного» темперамента оказывалась поддержка со стороны новой власти. Многие из них (К. Малевич, Н. Певзнер, В. Татлин, С. Дымшиц-Толстая, В. Стржеминский, А. Древин и др.) входили в состав государственных органов управления искусством и, практически занимаясь вопросами организации музейного дела, не могли не прийти к идее создания музея собственного творчества [1, с. 86]. С другой стороны, концепция Музея художественной (живописной) культуры не противоречила общей критике традиционного института музея, предлагая принципиально иное учреждение, непосредственно связанное с жизнью. В цитируемой статье К. Малевич так рисует образ нового музея: «Устройство Современного Музея, есть собрание проектов современности и только те проекты, которые смогут быть применены к остову жизни, или от которых возникнет остов новых форм ее — могут быть хранимы до времени» [7, с. 2]. В результате новейшие художественные поиски и эксперименты живущих художников впервые не только стали объектом музейного коллекционирования, но были объявлены вершиной и лучшими достижениями всей истории искусства. Более того, и в истории искусства ценными признавались лишь изобретения и новаторство.

Советские музеи художественной (живописной) культуры стали первым в мире опытом создания Музея современного искусства с четко выраженной модернистской концепцией. В их работе уже присутствовали все направления деятельности, характерной для института музея (комплектование фондов, учет, хранение, экспозиционная, выставочная, научно-исследовательская, просветительская работа). Они имели ясную программу, в которой было заявлено понимание ими современного искусства и роли создаваемой ими новой институции, призванной как пропагандировать новое искусство, так и сохранять его органическую связь с современной жизнью. В то же время не все идеи были реализованы так, как было заявлено в проектах создателей музея. Несмотря на активную просветительскую работу (экскурсии, лекции), музей не был в целом ориентирован на массовую публику. Скорее, он являлся учреждением, удовлетворяющим потребности художественной и искусствоведческой публики. Постепенное превращение петербургского МХК в научно-исследовательский институт, в котором коллекции заняли второстепенное место, и переезд московского МЖК в помещения Вхутемаса, где его коллекции стали выполнять учебные функции, подтверждают тяготение этих учреждений, возникших как публичные музеи, к типам научного или учебного музея. Возможно, более точным будет определение этих музеев как «элитарных», рассчитанных на посетителей с определенным уровнем художественной и искусствоведческой подготовки. Эта черта, проявившаяся в советских музеях художественной культуры, до сих пор остается характерной для большинства мировых музеев современного искусства. Американский исследователь Д. Кан отмечает: «На какую публику ориентировался Музей художественной культуры? В основном на художников. А также на тех историков искусства и критиков, которые интересовались эстетическим развитием современного искусства» [4, с. 48]. Кроме того, музеи художественной (живописной) культуры были музеями русского искусства. Московский музей принципиально отказывался от современного западного искусства, стремясь показать независимость отечественного творчества. Петроградский музей настаивал на выделении работ из бывших собраний Щукина и Морозова для создания более полной картины современного искусства, но музейный отдел Наркомпроса не поддержал эту инициативу [11, с. 12]. Поэтому в 1920-е годы не было создано музея, в котором получила бы воплощения высказывавшаяся К. Малевичем идея международного характера современного искусства, для реализа-

ции которой он требовал присоединения коллекций Музея нового западного искусства.

Государственный музей нового западного искусства (ГМНЗИ) также может быть назван одним из первых в мире музеев современного искусства. Как и музеи художественной (живописной) культуры, ГМНЗИ, в котором было представлено собрание новейшей французской живописи конца XIX — начала XX в., получал в первые после революционные годы высокую оценку и поддержку власти, связанную с общим революционным подъемом, вызывавшим признание эксперимента и новаторства во всех областях, в том числе и в искусстве. Но за историю существования музея его концепция претерпела существенные изменения. Если в начальный период ГМНЗИ выдвигал сходное с музеями художественной культуры понимание развития искусства, предполагая демонстрировать новейшие художественные эксперименты в искусстве (в данном случае в западном), то в 1930-е годы происходит резкая смена его программных установок. Новая официальная позиция в области искусства и музейного дела, сформулированная в 1930 г. на Первом всероссийском музейном съезде, затронула все музеи и поставила под угрозу факт существования ГМНЗИ. Уже в 1932 г. на страницах журнала «Советский музей» директор музея Б. Н. Терновец формулирует иную программу, соответствующую новому этапу советской истории: «Москва... цитадель мировой революции, столица мирового пролетариата. В ее стенах должен находиться музей, где в противоположность мощному строительству, грандиозным успехам социалистического государства, должны быть показаны упадок, кризис, разложение, безысходные тупики буржуазного общества» [9, с. 73]. Изменение в 1930-е годы официальной оценки искусства, отвергавшей любые художественные поиски, не соответствующие направлению социалистического реализма, и изменение политики в области музейного дела, введшей социологический критерий в качестве основы работы музеев, послужили причиной сначала изменения концепции ГМНЗИ, а затем его ликвидации. Сам факт существования музея в 1930-е годы (официально музей закрылся в 1948 г., но фактически, после возвращения из эвакуации фондов ГМНЗИ в 1944 г. его экспозиция не восстанавливалась) вызывает удивление и, без сомнения, является исключительной заслугой Б. Н. Терновца [11, с. 12–13].

Итак, первые послереволюционные годы в молодом советском государстве оказались временем, способствующим возникновению и развитию нового типа музейного учреждения — Музея современного искусства. Это учреждение принципиально отличалось от традиционных музеев своей программной установкой на документацию не истории, а современности, понимаемой как начало новой и лучшей жизни во всех областях, в том числе в области искусства. Ориентация на настоящее и будущее выразилась в наибольшей степени в организации музеев художественной (живописной) культуры, которые возглавили сами художники, предлагавшие собственные концепции развития искусства, столь же новаторские и радикальные, как и их творчество. Государственный музей нового западного искусства в первый период своей деятельности выполнял те же функции, проводя активную выставочную работу и постоянно пополняя коллекцию произведениями новейших западных направлений. Этот краткий период в нашей стране закончился к концу 1920-х годов, когда были ликвидированы музеи художественной (живописной) культуры, а ГМНЗИ вынужден был изменить свою концепцию. В условиях преобладания идеологической работы в музейном деле начиная с 1930-х годов коллекция сохранила свое историко-культурное значение, но музей перестал выполнять функцию знакомства зрителя с новейшими направлениями, то есть потерял связь с «современностью» западного искусства, ограничиваясь демонстрацией официально разрешенных работ. Таким образом, Музей современного искусства как институт

культуры прекратил свое существование в советской России, и его возникновение стало вновь возможным лишь в 1990-е годы.

При анализе основных сфер бытования современного искусства в культуре России начала 1990-х годов становится очевидным, что граница между галереей и музейной коллекцией современного искусства не всегда была ясно определена. Характеризуя ситуацию в сфере современного искусства в этот период, заведующий отделом новейших течений Русского музея А. Д. Боровский, отметил: «Обычно музейные кураторы работают с галереями или арт-дилерами, а не с художниками, хотя и это иногда нарушается. Но так как в 1990-е годы эта система еще не работала в России, то наш отдел, в частности, опекал художников как галерея. И это неправильно» [2, с. 74–75]. Открывшиеся в конце 1980-х — начале 1990-х годов московские галереи (галерея Марата Гельмана, 1990 г., «Айдан галерея», 1992 г., галерея XL, 1993 г.), сформировали на основе определенных концепций собственные, не подлежащие продаже коллекции. Кроме того, в начале 1990-х годов они были практически единственным пространством, где публика могла знакомиться с современным искусством, так как музейные коллекции только начинали формироваться. Таким образом, галереи принимали на себя часть музейных функций, а музеи, обладавшие коллекциями соцреализма, но почти не имевшие в своих собраниях работ западных «актуальных» и отечественных бывших неофициальных художников, не могли претендовать на полноту и концептуальную ясность своих экспозиций и поэтому нередко выполняли функции галерей.

Сегодня, на исходе первого десятилетия XXI в., в ведущих отечественных музейных учреждениях, которые работают с современным искусством (отделах новейших течений Русского музея и Третьяковской галереи, Государственном центре современного искусства, Московском музее современного искусства), принята единая в основе своей концепция. Она подразумевает постановку двойной задачи — восстановить диалог отечественного и международного искусства, отразить «новейшее» и «актуальное» в современном художественном процессе и в то же время включить в собрание целый пласт художественной культуры (искусство андерграунда), не подлежавший музейфикации в период своего становления. Только собрание отдела новейших течений Третьяковской галереи программно ограничивается отечественным искусством, но это связано с концепцией всего музея. В Русском музее для отдела новейших течений была принята более широкая концепция, позволившая включать работы иностранных художников, так как на нынешнем историческом этапе признается невозможной репрезентация современного искусства вне интернационального контекста: «Современный процесс транснационален... нет современного искусства в отдельно взятом городе или стране» [2, с. 72–73]. При этом, несмотря на общее понимание необходимости демонстрации советского и российского художественного опыта в диалоге с международным искусством, представительной коллекцией современного западного искусства обладает сегодня только отдел новейших течений Русского музея, получивший в 1995 г. в дар коллекцию Петера и Ирэнэ Людвигов — четы немецких собирателей и основателей музеев. Это особая институция, «музей в музее». Демонстрируется коллекция согласно новейшим международным представлениям о современном искусстве (основанным на представлении о нелинейном развитии искусства XX в. и, соответственно, невозможности его показа по историко-хронологическому принципу). Поэтому только Музей Людвигов в Русском музее на данный момент может быть поставлен в один ряд с мировыми музеями современного искусства как по качеству представленных в нем экспонатов, так и по методам их репрезентации.

Проблемы, которые стоят перед отечественным Музеем современного искусства се-

годня, следует разделить на проблемы практического и теоретического характера. К первым относится, прежде всего, проблема финансирования, а отсюда — фрагментарность музейных коллекций, отсутствие или недостаточное количество в них работ многих ведущих западных и отечественных художников. Несмотря на существование общей в своей основе концепции Музея современного искусства (признающей основной задачей отражение «актуального» и «новейшего» как в настоящем, так и в более или менее недавней мировой истории искусства), остается ряд нерешенных теоретических проблем. Во-первых, это отсутствие единого представления о хронологических рамках коллекции современного искусства (если в отделах новейших течений Русского музея и Третьяковской галереи современным искусством считается западное искусство постмодернизма, советское неофициальное искусство и последние международные художественные тенденции, то в Московском музее современного искусства, как и во многих мировых музеях, принято распространять его на весь XX век). Во-вторых, это отсутствие единых экспозиционных стратегий (в ММСИ принята авторская экспозиция, созданная на основе художественного видения ее создателя, З. К. Церетели; в основе экспозиции отдела новейших течений Третьяковской галереи лежит историко-хронологический принцип; в Русском музее применена тематическая экспозиция, а в ГЦСИ постоянная экспозиция отсутствует: коллекция демонстрируется на разных площадках в форме временных выставок). В-третьих, нет единства в понимании социокультурных функций Музея современного искусства, а отсюда — ролей участников музейной коммуникации в музее: художника, куратора, посетителя и, самое главное — музейного предмета. Музей современного искусства (или отдел современного искусства), продолжает оставаться учреждением «элитарным», привлекающим либо специалистов (художников, искусствоведов, культурологов, философов), либо публику, следующую распространившейся на рубеже XX–XXI вв. моде на современное искусство, но не имеющую достаточной подготовки для адекватного восприятия экспозиции. Проблематизация этих вопросов, которые ставились как в отечественном музейном деле первой трети XX в., так и сегодня, может способствовать открытию нового этапа утверждения Музея современного искусства в качестве социального института российской культуры.

Литература

1. *Джафарова С.* Музей живописной культуры // Великая утопия. Русский и советский авангард 1915–1932 / Ред. Сарабьянов А., Сорвина И., Бобко Д. Берн; Москва, 1993. С. 84–96.
2. Интервью с заведующим Отделом новейших течений Государственного русского музея Александром Давидовичем Боровским. Беседовала А. И. Карлова // Современное искусство и художественный музей: комментарии / Под ред. Пиотровского М. Б., Бирюковой М. В., Ляшко А. В. (отв. ред.), Никоновой А. А., Соколова Е. Г. СПб., 2008. С. 69–75.
3. *Каган М. С.* Философия культуры. СПб., 1996.
4. *Кан Д.* Современная западная музейная теория: что она может сказать о русских музеях эпохи революции и о современном музееведении? // Русский авангард. Проблемы репрезентации и интерпретации. Сборник по материалам конференции. СПб., 1998. С. 47–51.
5. *Карасик И. Н.* К истории формирования коллекции живописи русского авангарда в ГРМ // Материалы Всероссийской конференции: сборник тезисов и докладов. М., 1994. С. 94–103.
6. *Карасик И. Н.* Петроградский музей художественной культуры // Музей в музее. Русский авангард из коллекции Музея художественной культуры. Каталог / Науч. рук. Петрова Е. Н. СПб., 1998. С. 9–35.
7. *Малевич К.* О музее // Искусство коммуны. 1919. 23 февраля. № 12. С. 2.
8. *Сарабьянов Д. В.* Русская живопись конца 1900-х — начала 1910-х годов. Очерки. М.,

1971.

9. *Терновец Б. Н.* Очередные задачи Государственного музея нового западного искусства // Советский музей. 1932. № 5. С. 73–77.

10. *Терновец Б. Н.* Письма. Дневники. Статьи / Составление, вступительная статья, тексты к разделам и комментарии Алешина Л. С., Яворская Н. В. М., 1977.

11. *Яворская Н.* Рассказ очевидца о том, как был закрыт Музей нового западного искусства // Декоративное искусство. № 7. 1988. С. 12–13.

Статья поступила в редакцию 2009 г.