

Русский музей и международное искусство: музей национального искусства в XXI веке

Русский музей начиная с 1990-х годов собирает и показывает современное международное искусство. Почему музей национального искусства обратился к репрезентации мирового художественного процесса, к показу выставок иностранных художников, а частью его постоянной экспозиции стал Музей Людвига в залах Мраморного дворца? Рассмотрение специфики бытования актуального искусства в коллекции Русского музея является задачей данного исследования. Основные цели статьи: 1) продемонстрировать тенденцию к репрезентации современного искусства в интернациональном контексте в мировых музеях национального искусства (а также в художественных музеях в целом); 2) проанализировать экспозиционную концепцию Музея Людвига в Мраморном дворце с точки зрения выявления специфики отечественного искусства в ситуации международного диалога; 3) рассмотреть выставочную деятельность отдела новейших течений Русского музея в контексте отражения мирового процесса глобализации в искусстве.

Проблема глобального и национального в современном искусстве становится сегодня все более актуальной. Показателен в этом отношении всплеск интереса к теме в конце прошлого года: в ноябре прошли конференции «Национальная идея и современное искусство» (Музей искусства Санкт-Петербурга XX–XXI веков, 29 ноября 2016 года) и «Современное искусство: специфика глобального культурного обмена» (симпозиум в рамках V Санкт-Петербургского международного культурного форума, Центральный выставочный зал «Манеж», 30 ноября 2016 года). Здесь поднимался ряд вопросов, актуальных для понимания особенностей развития современного искусства, характеризующегося все большей вовлеченностью в культуру эпохи глобализационных перемен. Вопрос о соотношении национальной идентичности и участия в активном международном диалоге, безусловно, приобретает все большую остроту.

Русский музей — крупнейшее в мире собрание русского искусства — со времени своего основания в 1895 году призван был собирать, выставлять и прославлять отечественное искусство. Спустя 100 лет, в 1990-е годы, музейная коллекция начала пополняться работами современных *иностраных* художников. И сегодня сосуществуют две экспозиции XX века. Первая располагается в залах корпуса Бенуа и показывает развитие отечественного искусства с 1900 по 2000 год. Она построена по традиционному хронологическому принципу. Вторая находится в залах Мраморного дворца. Здесь работы

отечественных художников второй половины XX века демонстрируются в контексте международной арт-сцены.

Обратимся к мировой музейной практике. Принципиальные изменения в области музейной работы с современным искусством основываются на усилении глобализационных процессов в культуре. Это касается и музеев *современного искусства*, и *историко-художественных музеев* с международными коллекциями, и музеев *национального искусства*. Рассмотрим влияние глобализации в художественной культуре на изменение принятых подходов к репрезентации в музеях каждого из перечисленных типов.

Последняя треть XX века ознаменовалась волной создания музеев современного искусства, большая часть которых изначально ориентировалась на показ международного искусства XX века (Центр Помпиду в Париже, Гамбургский вокзал — Музей современности в Берлине, Музей современного искусства (MUMOK) в Вене, Национальный музей искусства XXI века (МАХХІ) в Милане, Новый музей в Нью-Йорке и др.). Характерно, что многие музеи, которые начинали с комплектования коллекции национального искусства (Музей королевы Софии в Мадриде, Музей современного искусства «Луизиана» под Копенгагеном)¹, при появлении более широких финансовых возможностей приступили к формированию иностранной части собрания. Те музеи современного искусства, которые и сегодня посвящены исключительно национальному (например, музей Куму в Таллине, музей Захента в Варшаве), ведут активную работу, связанную с созданием международного контекста, в форме временных выставок, лекций приглашенных специалистов, встреч с иностранными художниками².

Более того, понимание современного искусства как *интернационального по определению* ведет начало еще с первой трети XX века, когда создавались знаменитые первопроходцы в этой области — Музей современного искусства (МОМА) и Музей Гуггенхайма в Нью-Йорке. Таким образом, сегодняшний музей современного искусства как отдельный тип музея в основе своей концепции имеет представление о современном искусстве как международном. Так, в залах МОМА соседствуют работы У. Боччони, Х. Миро, П. Мондриана, Ф. Леже. В искусстве модернизма и постмодернизма, благодаря активному художественному взаимодействию, международным выставкам, конкурсам, национальные границы стираются. И выделение работ художников только одной страны подчас оказывается искусственным, мешающим пониманию художественного движения как целостного явления. Безусловно, существуют исключения, например, музей Уитни в Нью-Йорке, изначально ориентированный на поддержку американских художников. Но общая тенденция связана именно с идеей глобализации. И даже музей Уитни проводил в 2003 году выставку под названием «Американский эффект», посвященную влиянию культуры США на творчество художников других стран³, и тем самым ввел международный контекст в свое пространство.

Традиционные художественные музеи, обладающие собраниями искусства прошлых веков, также начали расширять и менять свою концепцию в процессе формирования коллекций современного искусства. Понимание современного актуального искусства как контекстуального и существующего в неразрывной связи и постоянном взаимодействии с международным художественным процессом определило существенные изменения в методах его музейной репрезентации. *Художественно-исторические музеи* широкого профиля и *музеи национального искусства* начиная с последней трети XX века демонстрируют тенденцию к обособлению современных коллекций. Во-первых, независимо от общих принципов организации всей музейной коллекции они выделяются по хронологическому принципу. Во-вторых, независимо от специализации музея (например посвященного национальному искусству), они имеют ориентацию на представление интернациональной арт-сцены или, по крайней мере, национального искусства в контексте мирового. Более того, когда музей национального искусства не артикулирует международный контекст в своей официальной программе, он в различных формах фактически приходит к показу современного искусства как интернационального.

Одним из первых среди художественно-исторических музеев музей Метрополитен в Нью-Йорке продемонстрировал в своей экспозиции единство в развитии мирового искусства XX века. Если в исторической коллекции искусство разных стран (американское, европейское, азиатское и т. д.) представлено в разных отделах, то для экспонирования современного искусства в 1987 году было выделено общее крыло, где поместили рядом работы французских, британских, итальянских, русских и других художников⁴. Показательно, что в знаменитом американском крыле музея искусство США представлено только до начала XX века. Творчество же современных американских художников демонстрируется в крыле современного искусства, вместе с работами художников из других стран. Характерно, что кураторы посчитали возможным и более целесообразным не отделять национальное искусство XX века от мирового, а, напротив, подчеркнуть его интернациональный характер. Таким образом, понимание художественного процесса в XX–XXI веках как глобального нашло отражение в экспозиционной концепции музея.

Вслед за музеем Метрополитен лондонская галерея Тейт Британ — музей национального британского искусства, изначально посвященный только отечественным художникам, — в процессе создания отдела *modern and contemporary art* пришла к той же концепции интернационального контекста. Как сформулировали суть нового подхода кураторы Тейт И. Блацвик и С. Уилсон в 2000 году, «узость географических границ стала очевидной. <...> Все более широкое понимание области современного искусства определяет сегодня закупочную политику Тейт Модерн»⁵. В этом отношении галерея Тейт и Русский музей демонстрируют общее понимание подхода к репрезентации

коллекций: сохраняя историческую часть собрания традиционной, посвященной национальному искусству и организованной согласно хронологическому принципу, современное искусство помещают в контекст мирового. В обоих музеях регулярная реэкспозиция согласно последним тенденциям музейной и художественной жизни является частью программы.

Таким образом, мировые музеи сталкиваются с трудностью показа искусства отдельно взятой страны и начинают демонстрировать интернациональное современное искусство, даже если изначальная концепция коллекции иная. В тех случаях, когда музеи национального искусства не идут на столь кардинальную смену политики в области комплектования фондов, как это сделала галерея Тейт, а именно отказываются от приобретения работ иностранных художников, то в форме *временных выставок* международное искусство входит в пространство музея, создавая международный контекст для современной коллекции. Третьяковская галерея в Москве, Венгерская национальная галерея в Будапеште, Национальный художественный музей Китая в Пекине, Национальный музей каталонского искусства в Барселоне, Смитсоновский музей американского искусства в Вашингтоне — эти и другие музеи национального искусства регулярно проводят выставки ведущих мастеров современного искусства из других стран. Приведенные примеры иллюстрируют ситуацию в музейном мире конца XX — начала XXI века: принципиальные изменения в самом искусстве, ориентированном на международный диалог, приводят к пересмотру художественными музеями подходов к его репрезентации.

Перейдем к разговору о специфике работы с современным искусством в Русском музее. Процесс активной интеграции современного российского искусства в международный художественный процесс начался после перестройки. И важную роль в этом сыграл Русский музей. По словам А. Д. Боровского, заведующего ОНТ ГРМ, «современный процесс транснационален... нет современного искусства в отдельно взятом городе или стране»⁶. Отдел новейших течений, созданный в конце 1980-х годов, одним из первых в России стал демонстрировать национальное искусство в контексте мирового. Начало этой практике положила выставка «Территория искусства», организованная Русским музеем совместно с парижским Институтом изучения пластических искусств в 1990 году. Она оказалась определяющей вехой в истории дальнейшего развития петербургского актуального искусства, однако документальных сведений о ней практически не осталось. Единственный музейный каталог, описывающий ее концепцию, состав и обстоятельства создания, был издан малым тиражом в обычной типографии без указания издательства. По форме напоминая самиздатовский журнал советского времени, каталог, естественно, уже не имел ничего общего с противостоянием цензуре. Недостаток финансирования в первой половине 1990-х годов не позволял музею публиковать полноценные каталоги, и многие важные выставки периода либо

остались без документальных свидетельств, либо сохранились в виде изданий, ставших сегодня библиографической редкостью.

Экспозиция была организована в залах корпуса Бенуа и разделена на два отдела: собственно «Территорию искусства», где демонстрировалось международное искусство модернизма и постмодернизма XX века (работы Йозефа Бойса, Марселя Дюшана, Джаспера Джонса, Ричарда Лонга, Роберта Раушенберга, Барнета Ньюмана, Джексона Поллока, Энди Уорхола), и экспериментальную часть под названием «Лаборатория». Здесь молодые ленинградские художники совместно с молодыми европейскими художниками участвовали в мастер-классах, слушали лекции по международному актуальному искусству и создавали новые работы для выставки непосредственно в залах, где они должны были экспонироваться⁷. Часть из них вошла в фонды Русского музея. Эти произведения отражают, с одной стороны, влияние на их творчество западного современного искусства, а с другой, артикулируют собственный художественный подход авторов. Кроме того, они несут отпечаток российско-советских художественно-исторических коннотаций.

Работа Сергея Бугаева (Африки) «Пособие для сотрудников музеев. Формы деструкции» (1990, ГРМ), показанная на выставке, хранится сегодня в ОНТ. Она представляет собой пример постмодернистского подхода к искусству. В ее основе — юмор, игра; она не несет в себе ни модернистского пафоса, ни классической системы эстетических канонов. Семь репродукций картины знаменитого русского художника XIX века Василия Тропинина подвергаются различным манипуляциям (режутся, закрашиваются, переворачиваются и т. п.). На первый взгляд эти манипуляции воспринимаются как акт вандализма, но под ними подписаны имена известных художников XX века, использовавших подобные приемы в своем искусстве. Лучо Фонтана известен тем, что разрезал холст, пытаясь выйти за пределы пространства живописи, Роберт Раушенберг покрывал реальные объекты краской, Марсель Дюшан использовал «найденные объекты». «Пособие для сотрудников музея» является показательным для творчества Бугаева, всегда непосредственно работающего с тем контекстом, в котором создается произведение: в данном случае с контекстом выставки «Территория искусства» — ее историческим разделом. В то же время в качестве основного мотива автор выбрал репродукцию одного из хрестоматийных произведений русского искусства — картину Тропинина «Женщина в окне (Казначейша)» 1841 года, представленную на постоянной экспозиции Русского музея в залах Михайловского дворца. Объединяя два культурных дискурса — приемы западного постмодернистского искусства и хрестоматийный сюжет из отечественного художественного наследия, — Бугаев апеллирует прежде всего к российскому зрителю. Самая ожидаемая реакция — негодование по поводу «надругательства» над высоким искусством. Однако внимательный зритель увидит и второй пласт иронии, скрытый в работе: это ирония, нацеленная на сами постмодернист-



СЕРГЕЙ БУГАЕВ (АФРИКА)

Формы деструкции. 1990

Объект. Смешанная техника, дерево, холст, масло, металл, ткань, коллаж
150 × 300 × 7

ские практики, а не на творчество Тропинина. И именно этот элемент юмора со стороны российского автора по отношению к западной теории искусства прочитывается в том числе в самом названии: здесь художником сознательно допущена ошибка («диструкция» вместо «деструкция»), что мгновенно переворачивает ее смысл, превращая в пародию на западные художественные течения второй половины XX века. Как отмечает в своей диссертации О. В. Туркина, эта работа оказалась наиболее популярной: «...согласно исследованию, проведенному на выставке [отделом социально-психологических исследований ГРМ], произведение С. Бугаева вызывает наибольший интерес у молодых зрителей, активно поддерживающих социально-политические, экономические и эстетические перемены в советском обществе»⁸. Сама доска с характерным трафаретным шрифтом, расположением иллюстраций, подписями под ними напоминает обычные стенды, которые можно было встретить в любом советском учреждении. Западное искусство прочитывается здесь сквозь призму советской визуальности. Войдя в фонды Русского музея, работа стала одним из первых предметов коллекции, апеллирующих к мультикультурному диалогу и оперирующих культурными кодами западного и российского мира. Изначальная контекстуальность объекта сохраняется именно благодаря существованию в пространстве международного собрания современного искусства. Другие работы молодых ленинградских художников (Тимура Новикова, Ольги и Александра Флоренских, Елены Губановой и др.) в разной форме отражали ту же ситуацию диалога культур в эпоху глобализации.

Результатом новой концепции репрезентации современного искусства стало получение в дар Русским музеем коллекции немецких собирателей Петера и Ирэне Людвиг в 1995 году. Новейшее международное искусство второй половины XX века было впервые представлено на постоянной экспозиции российского музея — в здании Мраморного дворца. Коллекция получила статус музея в музее⁹. Немецкий неоэкспрессионизм, американский поп-арт и фотореализм, работы бывших советских нонконформистов составили основу дара. Проанализируем экспозиционную концепцию Музея Людвиг в Мраморном дворце с точки зрения выявления специфики отечественного искусства в ситуации международного диалога.

Прежде всего, постоянная экспозиция Музея Людвиг является развивающимся проектом, поэтому регулярно проводится пересмотр принципов показа и отбор экспонатов. В 2004 году была организована ее первая реэкспозиция после получения дара в 1995–1998 годах. В пространстве залов Мраморного дворца рядом с работами представителей международной арт-сцены были помещены произведения отечественных авторов, как поступившие в составе дара Людвигов, так и приобретенные ГРМ и вошедшие в фонды ОНТ. Серия «Всюду жизнь» Гриши Брускина соседствовала с фотореалистическими работами Герхарда Рихтера, соц-артистская скульптура Леонида Сокова — с поп-артом Роя Лихтенштейна и Энди Уорхола, инсталляции Владимира Янкилевского и Игоря Макаревича — со скульптурой Джорджа Сигала. Эта экспозиция создавала условия для множественных интерпретаций. Ее главными задачами являлись знакомство отечественного зрителя с мировым художественным процессом второй половины XX века и создание условий для восприятия отечественного искусства в контексте международных художественных течений.

Одной из главных тем экспозиции 2004 года стало сопоставление соц-арта и поп-арта. Интересно сравнить, например, работы Класа Ольденбурга и Леонида Сокова. Для Ольденбурга — яркого представителя нью-йоркского поп-арта — самые обыденные предметы современного мира явились неисчерпаемым источником вдохновения. Одна из таких работ находится и в нынешней экспозиции Музея Людвиг в Русском музее — «Банановое мороженое на дегустации» (1964). Восемь мисок с мороженым расставлены в стеклянной витрине — типичной витрине магазина. Десерты выполнены из окрашенного гипса, помещены в настоящие миски и снабжены настоящими ложками. Везде можно встретить подобные витрины со стандартными десертами, которые неизменно искушают посетителей кафе, желающих полакомиться. Банановое мороженое становится одним из символов общества потребления. Самый обыденный предмет благодаря мощной системе рекламы превращается в объект страстного желания, почти поклонения. Таким образом, его значение выходит за рамки обыденности, и поэтому скульптура — вид искусства, традиционно изображающий человеческую фигуру, — теперь становится тем медиа, которое подходит для создания новых ярких образов из предметного мира.

Работа Леонида Сокова «Сталин» (1990) также выполнена из гипса. Она не изображает человека, а повторяет сотни памятников, которые устанавливались во всех уголках Советского Союза. Они выполнялись в том безличном, казенном и сразу узнаваемом стиле, который являет собой пример типичного соцреализма низкого качества в скульптуре. Заменяв одну ногу вождя медвежьей лапой, Соков приравнивал скульптуру к предмету и создал ироничный символ российско-советской культуры.

Оба автора — и Ольденбург, и Соков — играют с языком скульптуры. Помещая их работы в пространство одной экспозиции, кураторы создали уникальную ситуацию художественного диалога. Зритель получил возможность и для проведения международных параллелей, и для выявления тех особенностей, которые оказались присущи только отечественной художественной культуре.

Постоянная экспозиция Музея Людвига в Русском музее сегодня, в 2010-е годы, продолжает играть роль «музея в музее» — музея международного современного искусства в Санкт-Петербурге. В 2014–2015 годах эта коллекция демонстрировалась в Бразилии (Сан-Паулу, Рио-де-Жанейро, Бразилиа, Белу-Оризонти) и имела невероятный успех. Она заняла, по свидетельству «Art Newspaper», второе место в мире по посещаемости среди тематических выставок (свыше полумиллиона человек в 2014 году)¹⁰. В 2015 году, после возвращения работ в Мраморный дворец, была проведена очередная реэкспозиция (авторы реэкспозиции А. Д. Боровский, И. Н. Карасик, В. Г. Перц, М. А. Костриц). Теперь основным принципом показа стало выделение ключевых имен в искусстве XX века (до этого стремились показать тенденции, стили, направления). Центральное место в сегодняшней экспозиции занимают работы российских и бывших советских авторов. Интернациональный контекст, в который они помещены, способствует как широкому пониманию зрителем связей работ российских художников с ведущими направлениями мирового искусства XX века, так и выявлению их индивидуальных, уникальных и национальных черт.

Центральная часть вводного зала посвящена работе российского художника Александра Бродского «Серое вещество» (1999). Ее тема — воплощенные в форме фигурок из необожженной глины детские воспоминания автора. Бюст Ленина, печатная машинка, погнутые гвозди — все эти предметы оказываются уравнены между собой. Безусловно, тема воспоминаний одинаково актуальна для искусства всех времен и народов, однако то, как автор обрабатывает материал, выбирает масштаб, располагает рядом вырванные из контекста бытовые, но дорогие сердцу предметы, заставляет соотечественника безошибочно почувствовать художественное видение российского, бывшего советского художника. Рядом с инсталляцией А. Бродского — работы европейских авторов, в той или иной степени также связанных с осмыслением истории — общественной, культурной, личной (полотно Бернда Шварцера

«Европейский вулкан», 1993–1998; объект Анне Бернинг «Книги по искусству», 1991; картина Рудольфа Хаузнера «Адам в трех лицах», 1974–1975).

В другом зале «Большая купальщица» (1969) Ивана Чуйкова соседствует с «Любовниками» (1965) Ховарда Кановица, «Триптих № 14» (1974) Владимира Янкилевского с «Закусочной Унадилла» (1977) Ральфа Гоингса и «Аннетте» (1982) Клауса Шмеца, «МВС — Вычислительный центр» (1969) Ричарда Артшвагера с инсталляцией «Всюду жизнь» (1998–1999) Гриши Брускина.

В последнем зале помещены три работы: «Херувимы» (1991) Джеффа Кунса, «Голова Антиноя» (2003) Ольги Тобрелутс и «Мадонна» (1979–1980) Клаудио Браво. Все три работы соприкасаются с темой осмысления норм вкуса и самого понятия «искусство». «Херувимы» знаменитого американского поп-артиста непосредственно апеллируют к массовому вкусу, представляя немыслимый сплав церковной католической скульптуры с образом детской мягкой игрушки — плюшевого медведя. «Голова Антиноя» Тобрелутс, позолоченная и раскрашенная, на первый взгляд повторяет античную скульптуру, которую, как известно, часто покрывали краской¹¹. Однако начиная с правления императора Адриана, когда и были созданы многочисленные портреты его фаворита, прекрасного юноши Антиноя, эта практика прекращается. Поэтому портрет Антиноя вряд ли мог быть раскрашен. Тобрелутс обращается к самому известному изображению Антиноя (II в. н. э.), часто используемому в качестве учебного пособия (гипсовой копии) для академических штудий. Необычна техника работы Тобрелутс: это фарфор, а не гипс и не мрамор. Благодаря обжигу фигура обретает слегка смягченные очертания. Экспериментируя с материалом и краской, художник в очередной раз задается вопросом норм вкуса. Игра стилями в работе чилийского автора К. Браво вызывает эстетический диссонанс. Композиция картины построена по типу *sacra conversazione*, характерного для XIII–XIV веков, манера живописи апеллирует к XVII веку, а лица персонажей современны и написаны в фотореалистическом стиле. Безусловно, все три работы в разной форме обращаются к теме сущности искусства, его границ и языков. Помещенные в одном зале, они обретают поле для более широких интерпретаций и сопоставлений.

Рассмотрим выставочную деятельность ОНТ в контексте отражения мирового процесса глобализации в искусстве. После «Территории искусства» 1990 года регулярный показ выставок иностранных художников стал одним из главных направлений работы отдела. Именно Русский музей показал первую выставку Йозефа Бойса (1992) и первую выставку видеоискусства («Вдоль границ», 1997) в России. В 1990-е годы российские зрители увидели также работы Доганся (США) (1991), Сильи Рантонен (1994), немецких нео-экспрессионистов (1995), Брюса Наумана и Билла Виолы (1996), Готфрида Хельнвайна (1996), Зигмара Польке (1997), Ли Сан Вон (1999) и др. В 2000-е годы Русский музей показал такие имена, как Дэмьен Хёрст (2003), Хуан

Миро (2004), Сэм Тэйлор-Вуд (2005), Антон Корбайн (2005), Лучо Фонтана (2006), Энди Уорхол (2006) и др.

Не менее важным направлением стал показ современного русского искусства в контексте мирового. В 1990-е годы прошли выставки отечественных художников Георгия Гурьянова, Владимира Овчинникова, Валерия Кошлякова, Владимира Дубоссарского, Елены Елагиной, Игоря Макаревича, Геннадия Зубкова, Ольги Тобрелутс, Дмитрия Пригова, Георгия Пузенкова, Влада Мамышева-Монро, Вадима Воинова и других¹². Традицией стало также пополнение фондов музея одной-двумя работами после проведения выставок, что уже имело место на «Территории искусства». Пополнялась как отечественная, так и международная коллекция.

Работа ОНТ ГРМ в 2000-е годы продолжила ту линию, которая была задана в 1990-е годы: международный контекст становится неотъемлемой частью репрезентации отечественного актуального искусства. Проходит ряд совместных выставок, на которых были представлены как российские, так и западные художники. На выставке «Direxions» (2003), посвященной культуре медийного и инсталляционного мышления, экспонировались работы художников из Санкт-Петербурга (М. Жукова и А. Кострома), Хельсинки (С. Поярви и М. Корхонен) и Вены (Л. Белофф и Э. Бергер). На выставке «Смысл жизни — смысл искусства» (2006) была показана коллекция графики концептуальных художников Центральной и Восточной Европы, где демонстрировалось единство в художественном видении авторов из разных стран, ставших свидетелями схожих политических, экономических и информационных перемен в 1970-е годы. Тема межкультурного взаимодействия стала центральной и на персональной выставке хорватского художника-концептуалиста Брацо Димитриевича «Triptychos Post Historicus» (2005). В его инсталляциях произведения Родченко, Татлина, Малевича, Гончаровой, Штейнберга, Самохвалова из собрания ГРМ становились частью пространственных композиций с использованием фруктов и бытовых предметов.

2000-е и начало 2010-х годов — это время проведения крупных коллективных выставок, подготовленных сотрудниками ОНТ. На выставках «Искусство про искусство» (2009), «Врата и двери» (2011), «Звучащее вещество» (2013), «Актуальный рисунок» (2014) под разным углом зрения демонстрировалось состояние современной российской арт-сцены, при этом российская экспозиция традиционно дополнялась одной или несколькими иностранными работами, позволяющими создать дополнительные связи и коннотации. Крупным событием явилась концептуальная выставка «Искусство про искусство», посвященная одной из ключевых тем международной художественной культуры XX века — рефлексии искусства о собственной сущности. Характерно, что здесь был представлен не только широкий круг российских художников, но и мастера интернациональной арт-сцены (Ф. Уильямс, Дж. Дим, Р. Раушенберг, Т. Вессельман, К. Браво).

РУССКИЙ МУЗЕЙ

**СТРАНИЦЫ ИСТОРИИ
ОТЕЧЕСТВЕННОГО
ИСКУССТВА**

Сборник статей по материалам научной конференции
Русский музей, Санкт-Петербург, 2017

Санкт-Петербург, 2018

Печатается по решению
Ученого совета Русского музея

Директор Русского музея
В. А. Гусев

Научный руководитель
Е. Н. Петрова

Редактор
А. А. Рудакова

Корректор
Т. А. Румянцева

Компьютерная подготовка макета
Н. Н. Ремизова

Фотографы
В. А. Воронцов
В. Ф. Дорохов
А. М. Кокшаров
С. Л. Петров
Л. Г. Хейфец

Произведения, местонахождение которых не указано,
принадлежат ГРМ.

Отпечатано в типографии ООО «ЛД-ПРИНТ»

© ФГБУК «Государственный Русский музей»
© Государственный Эрмитаж, Санкт-Петербург, 2018

ISBN 978-5-93332-616-8 (Россия)