

The background of the page is an abstract photograph. It features a dark, almost black floor that transitions into a white grid pattern, suggesting a floor mat or a specific architectural element. To the right, a bright red wall is visible, creating a strong color contrast. The overall lighting is dramatic, with deep shadows and bright highlights.

**ПРОБЛЕМЫ ОЦЕНКИ
СОВРЕМЕННОГО
ИСКУССТВА
В КОНТЕКСТЕ МУЗЕЯ**

ББК 79.1+85.1
П 78

Рекомендовано к печати
Редакционно-издательским Советом философского факультета
СПбГУ

Проблемы оценки современного искусства в контексте музея / Под ред. А.А.Никоновой. – СПб., 2010. – 184 с.

Коллективная монография: А.А. Никонова (§1.1), М.В. Бирюкова (Введение, §2.1), С.В. Кудрявцева (§1.3), А.В. Ляшко (§2.2), А.И.Карлова (§1.2).

Коллективная монография посвящена одной из самых актуальных проблем современного искусствознания: поиску адекватной искусствоведческой методики оценки современного искусства с точки зрения его художественной и эстетической ценности. Помещение артефактов искусства новейших течений в музей (в составе коллекции или в выставочном проекте) дает, по мнению авторов, возможность более основательного подхода к определению критериев оценки современного искусства. Авторы монографии - специалисты в области современного искусства, выставочной деятельности и музейного дела. Издание адресовано музейным работникам, музейоведам, историкам современного искусства.

ISBN 978-5-903931-78-0

ББК 79.1+85.1

Издание подготовлено при финансовой поддержке Российского Гуманитарного Научного Фонда. Проект № 08-04-00370а

ISBN 978-5-903931-78-0

© Авторы коллективной монографии, 2010
© Кафедра музейного дела и охраны
памятников, 2010

1.2. Роль художественного музея в экспертизе современного искусства

Одной из ключевых проблем в понимании сущности Музея современного искусства является проблема терминологии. Несмотря на почти вековую историю институализации Музея современного искусства в мировой культуре, дискуссия «вокруг» этого института не прекращается как в профессиональной научной, так и в широкой общественной среде. Значительный рост числа музеев современного искусства в последней трети XX – начале XXI века и попытки создания подобной институции в России сопровождаются сомнениями в легитимности существования Музея современного искусства. В основе критики – лежащая «на поверхности» противоречивость сочетания «музей» и «современное искусство». Однако, в философской, культурологической, музееведческой и искусствоведческой мысли отсутствует единство в определении обоих понятий. Кроме того, их понимание в разное время существенно менялось, и сегодня продолжают сосуществовать не только различные современные трактовки, но и исторические представления о сути данных понятий. Только на основе решения терминологических проблем возможно комплексное исследование Музея современного искусства как феномена культуры.

Понятие «современное искусство» включает в себя целый ряд значений. Прежде всего, современное искусство – это искусство, созданное сегодня, охватывающее все многообразие продуктов творчества ныне живущих художников, вне зависимости от того, ориентируются они на традицию или понимают роль художника как новатора, считают себя модернистами, постмодернистами, продолжают работать в академической манере или не относят себя ни к одной категории. Единственный критерий здесь – временной, на что указывает философ, теоретик и практик современной художественной культуры В.В. Савчук: «Я разделяю современное и актуальное искусство. Современное – характеристика исключительно темпоральная, т.е. все работающие сегодня относятся к совре-

менному искусству».¹⁶ В одном из последних интервью заведующий отделом новейших течений Русского музея искусствовед А.Д. Боровский также отметил: «<...> “современный художник” – это не оценочное понятие. Бывает художник старый, художник академический, реалистический, но по качеству, масштабу значительно превышающий художника, так сказать, актуального <...> “современное искусство” – это не оценочный термин, он характеризует соответствие типа художника каким-то актуальным процессам художественного мышления. Не более того».¹⁷

В то же время, в отечественной художественной критике и теории искусства, начиная с 1990-х годов, существует другое значение понятия «современное искусство», связанное с буквальным переводом на русский язык двух англоязычных терминов – *modern* и *contemporary art*. *Modern art* – это новаторское и экспериментальное искусство, созданное в период с конца XIX века по 1960-е или 1970-е годы.¹⁸ *Contemporary art* – это собственно современное искусство, созданное в последней трети XX – начале XXI века. И если термину «*modern art*» соответствует в отечественном искусствоведении понятие «искусство модернизма», то для «*contemporary art*» не существует точного аналога. *Contemporary art* – это более широкий термин, чем «искусство постмодернизма». Он охватывает творчество художников, работающих, начиная примерно с 1960-х – 1970-х годов, в традициях модернизма, позднего модернизма или постмодернизма, но ключевыми его характеристиками являются актуальность и тесная связь с художественным рынком.¹⁹ Впервые термин *contemporary art* был употреб-

¹⁶ Савчук В.В. Режим актуальности. – СПб., 2004, С.81.

¹⁷ Интервью с заведующим Отделом новейших течений Государственного русского музея Александром Давидовичем Боровским. Беседовала А.И. Карлова // Современное искусство и художественный музей: комментарии / Отв. ред. Ляшко А.В. – СПб., 2008, С.72.

¹⁸ Герман М.Ю. Модернизм. Искусство первой половины XX века. – СПб., 2003, С.8-10.

¹⁹ Hopkins D. After Modern Art. 1945 – 2000. New York, 2000; Qu'est-ce que l'art (aujourd'hui). Redaction: Soyer B. Paris, 2002; Altshuler B. Collecting the New: A Historical Introduction // Collecting the New: Museums and

лен в 1948 году, когда Бостонский музей искусства модернизма / Boston Museum of Modern Art был переименован в Институт современного искусства / Institute of Contemporary Art. Тогда в качестве границы между *modern* и *contemporary art* был принят конец 1940-х годов, и современным считалось все искусство, созданное после Второй мировой войны (впоследствии получившее название «второго модернизма»)²⁰.

Оба термина нередко переводятся на русский язык как «современное искусство», что приводит к размыванию границ между ними и применению понятия «современное искусство» в значениях *modern art*, *contemporary art* или распространению его на искусство всего XX века. Осознание данной терминологической проблемы привело к введению московской художественной критикой в качестве аналога западному термину *contemporary art* понятия «актуальное искусство». Однако ограничение временных рамок актуального искусства периодом существования *contemporary art* входит в противоречие с аксиологической составляющей понятия актуальность, предполагающей независимость употребления этого термина от времени создания произведения искусства: «Актуальное, – скорее, аксиологическая категория, которая означает лишь то, что некие артефакты современного искусства вызвали интерес, обсуждение и размышления у критиков, кураторов, зрителей, иными словами, спровоцировали дискурс»²¹. Кроме того, в зарубежном искусствознании существует понятие «актуальное искусство», также не связанное временными рамками, на что указывает искусствовед и теоретик искусства Е.Ю. Андреева: «Понятие “актуальное искусство” образовано от немецкого “aktuelle Kunst”, что подразумевает искусство современное и “злободневное”. Понятие “актуальное искусство” может заменять понятия “авангард”, “модернизм” для первой половины XX века и “постмодернизм” применительно ко второй его

Contemporary Art / Edited by Altshuler B. New Jersey, 2007. P. 1-14.

²⁰ См. официальный веб-сайт Бостонского института современного искусства: <http://www.icaboston.org>

²¹ Савчук В.В. Режим актуальности.- СПб., 2004, С.81.

половише»²². Например, Герберт Рид в своих книгах о современном искусстве²³ сознательно исключает упоминания о художниках, сохраняющих связь с живописной фигуративной традицией, на что указывает М.Ю. Герман²⁴ в связи с определением сущности искусства модернизма.

Другой путь решения данной терминологической проблемы – употребление терминов *modern art* и *contemporary art* без перевода, что осуществляется не только в работах отечественных искусствоведов и художественных критиков, но также принято в международной практике неанглоязычных теоретиков.

Отсутствие единства в понимании и употреблении термина «современное искусство» осложняется многообразием подходов к самому понятию «искусство». В трудах историков и теоретиков искусства, философов и культурологов сосуществуют сегодня различные взгляды на природу художественного творчества, как основывающиеся на трудах теоретиков постмодернизма, так и восходящие к эстетическим, философским и искусствоведческим теориям нового времени (эпохи Просвещения, романтизма и модернизма). Эти взгляды на искусство определяют и понимание сущности музея, в котором также отсутствует единство: это либо «музей-храм», либо «просветительное учреждение», либо «развлекательный центр». Актуальность в общественном сознании этих концепций и их экстраполяция на Музей современного искусства создает основу для критики данной институции.

Рассмотрению этой проблемы – вопросу о том, правомерно ли само существование Музея современного искусства – посвящена статья философа и теоретика искусства и культуры Б. Гройса «О музее современного искусства»²⁵. Анализируя

²² Андреева Е.Ю. Постмодернизм. Искусство второй половины XX – начала XXI века.- СПб., 2007, С. 392.

²³ Read H. A Concise History of Modern Painting. London, 1959; Read H. Modern Sculpture. A Concise History. London, 1964.

²⁴ Герман М.Ю. Модернизм. Искусство первой половины XX века.- СПб., 2003, С.8-10.

²⁵ Гройс Б. О музее современного искусства // Гройс Б. Комментарии к искусству: Сб. статей / Науч. ред. Мизиано В.М.- 2003, С. 135-146.

взгляды противников демонстрации современного искусства в музее, Б. Гройс разделяет их на аргументы «авангардистского» и «антиавангардистского» толка. Первые основываются на представлении о том, что музей – это кладбище для искусства, лишаящее его силы живого взаимодействия с современной социальной реальностью: «...музеи – это могильники живого искусства. Подлинно актуальное, современное искусство должно осуществляться непосредственно в жизни»: «<...> музеефицировать современное искусство значит лишить его потенциала общественного воздействия, передать его сфере художественной индустрии – и тем самым сломить его, умертвить».²⁶ «Антиавангардистская» аргументация основывается на представлении об упадке современного искусства, которое не способно к дальнейшему развитию, а потому не имеет оснований для помещения в музей: «<...> искусство сегодня не в состоянии создать исторический стиль, который мог бы занять свое место в репрезентируемой музейной экспозицией истории искусства. Поэтому музей современного искусства – это бессмыслица, это всего лишь факт коммерческой художественной индустрии, которая сверхпроизводительностью хочет скрыть исторически обусловленный дефицит нового».²⁷ Но объединяет как аргументы «авангардистов», так и критику «антиавангардистов» то традиционное представление об институте музея, которое утвердилось в западноевропейской культуре в XIX веке.

Начиная с XIX века, музей воспринимается как институт, предназначенный сохранять и демонстрировать произведения искусства, которые «выдержали проверку временем». Как справедливо отмечает искусствовед В.С. Турчин, «XIX век сомневался в “музейной значимости” искусства своего времени, предполагал, что оно должно пройти «испытание временем» (как «прошло» искусство древних эпох), и только после этого должен возникать вопрос, брать или не брать его в му-

²⁶ Гройс Б. О музее современного искусства // Гройс Б. Комментарии к искусству: Сб. статей / Науч. ред. Мизиано В.М.- 2003, С.135.

²⁷ Там же. С. 136.

зеи, достойно ли оно “священных сводов”»²⁸. В XIX веке, получившем название «век музеев», коллекционировалось прошлое: «Эстетизации подлежало минувшее, и с тех пор повелось думать, что все хранящееся в музее вольно или невольно приобретает статус “образца”».²⁹ Это «традиционное» представление о сущности музея и музейного предмета требует более глубокого осмысления. Прежде всего, необходимо разделить его на два содержащихся в нем положения и проанализировать каждое в отдельности. Они могут быть выражены так: во-первых, произведение искусства, став музейным предметом, обретает сакральный статус (статус «образца»); во-вторых, к музейному предмету предъявляется требование темпоральной дистанции (он должен относиться к истории искусства).

Представление о сакральном статусе искусства в музее связано с романтической традицией. Взгляды романтиков, провозгласивших искусство сферой свободного творчества и придавших искусству ореол божественности, и сегодня остаются одними из наиболее влиятельных. Характеризуя восприятие художественного творчества в эпоху романтизма, философ и теоретик культуры В.М. Дианова пишет: «Постепенно в романтической философии искусства оформилось представление об особой специфике познания мира художником и об особой ценности этого познания».³⁰ Продолжение и развитие идеи романтиков получили в модернистский период: «Суть модернизма (как и романтизма) — в расширении сферы бытия, в интенции к постижению трансцендентного. <...> Вошедшая в арсенал концепций модернизма философия А. Шопенгауэра привнесла идею о неких гениальных, сверхчеловеческих способностях художника, приводящих к интуитивному проникновению в сущностные характеристики бытия, и этим также

²⁸ Турчин В.С. Образ двадцатого... в прошлом и настоящем.- М., 2003, С.82-83.

²⁹ Там же. С.79-80.

³⁰ Дианова В.М. Постмодернистская философия искусства: истоки и современность.- СПб., 1999, С.102.

сблизила модернизм с романтизмом, в частности, с его элитарной ориентацией».³¹

Такое понимание искусства, связанное с романтической традицией, породило концепцию «музея-храма»: «Музей романтизма – это храм, со всеми присущими этому понятию эмоциональными и семантическими коннотациями и соответствующей организацией внутреннего пространства и архитектурного облика».³² В эпоху модернизма утвердилось подобное понимание высокого статуса музея; более того – он обрел еще больший авторитет и право диктовать зрителю восприятие искусства: «Новая концепция произведения искусства предполагала и новые алгоритмы его музейного существования <...> целью художественного музея стала акцентировка неповторимого индивидуального художественного значения вещи, создание условий для углубленного переживания увиденного, формирование эстетического вкуса зрителя».³³

Именно эта концепция, созданная в эпоху романтизма и получившая развитие в эпоху модернизма, существует в современной культуре, воплощая то традиционное представление о художественном музее и его предмете, которое исключает возможность существования Музея современного искусства. На господство в общественном сознании именно такого видения указывает философ и культуролог Е.Г. Соколов: «Последние примерно два с половиной века художественная область окутана ореолом божественного присутствия, что давно уже воспринимается как очевидность “само собой разумеющегося”. Искусство противоположно прозаичности повседневной необходимости добывания “хлеба насущного”».³⁴ Вместе с тем, романтическая концепция музея подвергалась критике как в период своего формирования в XIX веке, так и на протяже-

³¹ Дианова В.М. Постмодернистская философия искусства: истоки и современность. - СПб., 1999, С.164.

³² Капущина Т.П. Художественный музей как феномен культуры. СПб., 2008, С.95.

³³ Там же, С.114.

³⁴ Соколов Е.Г. «Угол зрения» и «угол слуха» // Метафизические исследования. Искусство II. - СПб., 2000, Вып. 15, С.147.

нии всего XX столетия. В последней трети XX – начале XXI века и философско-культурологическая мысль, и музейная реальность, и художественная практика демонстрируют тенденции отказа от этих представлений и предлагают иное понимание искусства и, соответственно, иные пути развития будущей музейной формы.

Снятие границ между элитарной и массовой культурой, отмеченное в работе Лесли Фидлера «Пересекайте границы, засыпайте рвы»³⁵, идея «открытого произведения», предложенная Умберто Эко³⁶, идея о «неопределенности в искусстве» Франсуа Лиотара³⁷ свидетельствуют о появлении плюрализма в художественной культуре, что противоречит возможности надления современного искусства прежним высоким статусом. Так, например, отказ от авторской позиции является одной из ключевых характеристик поп-арта и минимализма, демонстрирующих то удаление Автора, о котором писал Ролан Барт в своей знаменитой статье: «...его рука, утратив всякую связь с голосом, совершает чисто начертательный (а не выразительный) жест и очерчивает некое знаковое поле, не имеющее исходной точки, – во всяком случае, оно исходит только из языка как такового, а он неустанно ставит под сомнение всякое представление об исходной точке».³⁸

Изменившиеся представления о характере музейного предмета, в связи с отказом от романтической традиции восприятия искусства, порождает критику музея-храма. Например, о репрессивном характере музея писал философ М. Мерло-Понти: «Музеи придают фальшивую ценность естественной значимости работ, изымая их из случайных обстоятельств происхождения и заставляя нас поверить в то, что

³⁵ Фидлер Л. Пересекайте границы, засыпайте рвы // Современная западная культурология: самоубийство дискурса. - М., 1993, С.462-518.

³⁶ Эко У. Открытость произведения искусства // Некоторые проблемы современной зарубежной эстетики: Сб. переводов и рефератов в 2 ч., Ч. 2. - М., 1976, С. 22.

³⁷ Лиотар Ж.-Ф. Возвышенное и авангард // Метафизические исследования. Культура. СПб., 1997, Вып. 4, С. 233-236.

³⁸ Барт Р. Смерть автора // Ролан Барт. Избранные работы. Семиотика. Поэтика. - М., 1989, С.388.

рукой художника с самого начала двигала судьба».³⁹ Но те выводы, к которым приходят исследователи в связи с критикой традиционной концепции музея, можно разделить на два противоположных подхода. Часть современных теоретиков вслед за авангардистами, в том числе художественный критик Дуглас Кримп⁴⁰, ставят под сомнение необходимость самого существования института художественного музея в современной культуре. Если музейный предмет больше не наделен высоким статусом, то нет необходимости и в специальной институции для его хранения и представления обществу. Ж. Бодрийяр негативно оценивает перспективы развития этой институции, констатируя упадок искусства: «Как все исчезающие формы, искусство пытается возрасти посредством симуляции, но вскоре оно окончательно исчезнет, уступив место гигантскому искусственному музею искусств и разнуданной рекламе».⁴¹ Представителем другой позиции является Б. Гройс, который выступает в защиту музея как института современной культуры, но предлагает новое видение его функций и роли: «Современный музей осеняет собой и принимает в своих залах отнюдь не исключительное, гениальное и ауратическое, что и так уже нашло признание в большом мире, а невзрачное, тривиальное, анонимное и повседневное, теряющееся вне музейной действительности».⁴² Б. Гройс указывает на особую ценность неунифицированного и индивидуального для современной культуры. Поэтому именно в демонстрации обыденного он видит главную функцию нового музея: «Функция, которую выполняет сегодня Музей современного искусства – оставаться последним культурно защищенным местом индивидуального общения с повседневностью».⁴³ Таким образом, музей, о котором говорит Б. Гройс – это не эли-

тарный музей-храм, а музей, который может быть назван демократическим по своей программе.

Второе положение, на котором основывается «традиционное представление о музее» – требование темпоральной дистанции, связанное с пониманием музея как хранилища прошлого, в котором не может быть места современным предметам. Косвенно это понимание также связано с романтической традицией, но утвердилось под влиянием историзма – художественно-эстетического сознания XIX века. Эта проблема также заслуживает отдельного рассмотрения.

Тот высокий ценностный статус, который придали искусству романтики, неизбежно потребовал от музейных сотрудников осторожности при принятии решений, и именно поэтому возникло требование «проверки временем». Но в самой романтической концепции музея-храма нет «запрета» на современное искусство. Более того, именно под влиянием идей романтиков открываются первые европейские музеи, посвященные современному искусству: Мюнхенская пинакотека и Люксембургский дворец. Романтики признали ценность разных культур, разных эпох, в том числе современности. Как отмечает историк и теоретик искусства А.А. Курбановский, «Романтическое искусство первым со времен Ренессанса провозгласило художественным достоинством не следование традиции, но разрыв с нею <...> В этом оно опиралось на разработанную новоевропейской философией концепцию *гения*».⁴⁴ И именно развитие идей романтиков о гениальной личности в эпоху модернизма послужило причиной еще большего повышения статуса искусства и появления музеев современного искусства, вплоть до основания персональных музеев при жизни художника. Поэтому сакральный статус музейного предмета связан с представлениями о художнике как гении и музее как храме, а принадлежность этого искусства к прошлому или к современности не является критерием помещения его в музей.

⁴⁴ Курбановский А.А. Внезапный мрак. - СПб., 2007, С.47.

³⁹ Мерло-Понти М. Око и дух. М, 1992. С. 43.

⁴⁰ Crimp D. On the Museum's Ruins. Cambridge, 1993. P. 115.

⁴¹ Бодрийяр Ж. Прозрачность зла / Пер. с франц. Любарской Л., Марковской Е.М., 2006, С.27.

⁴² Гройс Б. О музее современного искусства // Гройс Б. Комментарии к искусству: Сб. статей / Науч. ред. Мизиано В.М. - 2003, С.143.

⁴³ Там же, С.144.

Только развитие историзма как художественно-эстетического сознания привело, вместе с широким распространением музеев, к появлению представления о музейном предмете исключительно как о предмете древности. Действительно, не только художественные музеи, но и исторические, и естественнонаучные, и музеи науки и техники во второй половине XIX века сосредоточили свое внимание на прошлом, практически исключая современность из сферы своих интересов. Так, например, парижский Национальный музей техники был создан в 1794 году с целью знакомства публики с последними – современными – достижениями науки и техники. Но в XIX веке он превратился в хранилище свидетельств старины: «Он не был задуман как исторический музей, но постепенно стал таковым вследствие неизбежного старения его экспонатов и превращения их в исторические памятники».⁴⁵

Историзм, продолжая просветительскую линию XVIII века, породил концепцию музея как «академического ряда», противостоящую романтическим представлениям: «<...> любой предмет искусства трактовался, в первую очередь, как продукт историко-художественного развития и заслуживал внимания не сам по себе, а в ряду, в потоке этого развития».⁴⁶ Этот подход характеризуется стремлением к объективности и научности. Он связан, как отмечает Т.П. Калугина, «с просветительством, демократизацией, рационализмом и позитивизмом»⁴⁷, в то время как романтическая концепция ориентирована на «эстетизм, иррационализм, индивидуализм и, в конечном счете, элитарность».⁴⁸ Согласно рационалистической концепции, музейный предмет в художественном музее, как и в музеях других типов и профилей, воспринимается как исторический источник. Его эстетическая ценность отступает на второй план, уступая место документальной ценности. Главным критерием становится его репрезентативность – способность выступать в качестве наиболее характерного

⁴⁵ Хадсон К. Влиятельные музеи. – Новосибирск, 2001, С.83.

⁴⁶ Калугина Т.П. Художественный музей как феномен культуры. – СПб., 2008, С.97.

⁴⁷ Там же, С.95.

⁴⁸ Там же, С.97.

выступать в качестве наиболее характерного примера, иллюстрирующего определенный этап в истории искусства. Именно представление о музее как институте социальной памяти привело к тому, что область музейного коллекционирования во второй половине XIX века оказалась ограничена прошлым.

Однако сам принцип историзма как принцип научного познания не подразумевает «фиксации» на прошлом. Напротив, требование исторического рассмотрения изучаемого явления предполагает анализ его прошлого в целях определения его современного состояния и возможности выявления тенденций его будущего развития. И именно к такому пониманию предмета коллекционирования привело развитие рационалистической концепции музея как «академического ряда» в XX веке. Ярким представителем этой концепции был известный отечественный искусствовед и теоретик музейного дела Ф.И. Шмит. Критикуя ограничение музейных собраний XIX века только предметами прошлого, он писал: «историки останавливались на какой-то произвольной предельной дате, утверждая, что ясно можно видеть только тогда, когда уже получилась известная "историческая перспектива", т.е. что в современности может разбираться разве что "критика", но не "наука" <...> хотя при такой постановке дела становилось совершенно неясным, зачем вообще нужна столь странная наука, никак к вопросам практической жизни неприложимая!».⁴⁹ В отдельной главе под названием «Музеи современности» Ф.И. Шмит указывал на необходимость музейного коллекционирования современного искусства, опираясь в качестве аргумента именно на принцип историзма: «изучение истории только в том случае ценно и почетно, если история нам дает ключ к пониманию современности и предвидению будущего; мы считаем, что творимое сейчас искусство может и должно быть изучаемо историками ничуть не меньше, чем искусство прошлого и что, следовательно, мы должны собирать материалы для изучения с той же тщательностью и любо-

⁴⁹ Шмит Ф.И. Музейное дело. Вопросы экспозиции. – М., 1929, С.203-204.

вью, с которой собираем материалы по искусству XVII или какого угодно другого века».⁵⁰

Таким образом, высказывающиеся сегодня сомнения в правомерности помещения современного искусства в музей связаны с теми концепциями музея, которые берут начало в XIX веке и связаны с романтизмом и историзмом (как художественно-эстетическим сознанием второй половины XIX века, а не как принципом научного познания). В то же время, постмодернистская философия, музейная и художественная практика предлагают иное восприятие и искусства, и самого музея. Выявление специфики этого феномена – Музея современного искусства – в контексте современной культуры возможно на основе определения научного подхода к его исследованию, отвечающего данной задаче.

В современной музейведческой мысли существует целый ряд определений музея, сформулированных согласно различным теоретическим подходам (институциональному, предметному, функциональному, языковому, коммуникационному и др.). Так, до недавних пор одним из ведущих был институциональный подход, предлагающий рассматривать и изучать музей как учреждение. Он получил выражение, в том числе, в определении, выработанном ИКОМ (Международным советом музеев) и приведенном в третьей статье его устава: «Музей – это постоянное некоммерческое учреждение, призванное служить обществу и способствовать его развитию, доступное широкой публике, занимающееся приобретением, хранением, использованием, популяризацией и экспонированием материальных свидетельств о человеке и его среде обитания в целях изучения, образования, а также для удовлетворения духовных потребностей».⁵¹

Однако данный подход все чаще подвергается критике, например, американский исследователь В. Вошберн в статье с парадоксальным названием «Бабушководение и музейведе-

⁵⁰ Там же, С.200-201.

⁵¹ Кодекс профессиональной этики / Международный совет музеев.- М., 1995, С.4.

ние»⁵² продемонстрировал его слабые стороны. Той же точки зрения придерживается немецкий музейвед К. Шрайнер: «музейведение не может быть только наукой о музеях, так же как медицина не является наукой о больницах, а педагогика – наукой о школах».⁵³ Философско-культурологический подход к исследованию музея впервые получил целостное выражение в трудах М.С. Кагана, который также выявил недостаточность институционального подхода и необходимость выработки более широкого понимания понятия «музей»: «в современной ситуации подход к музею как “научно-исследовательскому и культурно-просветительному учреждению” оказался недостаточным в качестве методологической базы ни для аналитических, ни для прогностических исследований, ни для реальности музейной практики».⁵⁴ Среди зарубежных исследователей, приближающихся в своих музейведческих исследованиях к философско-культурологическому подходу – Й. Бенеш, З. Странский, И. Ян, Д. Камерон, К. Хадсон. Наиболее глубокое развитие он получил в трудах петербургского теоретика культуры и музейного дела Т.П. Калугиной, а также в исследованиях Т.А. Алешиной, Е.Н. Мастеницы, А.А. Сундисвой, С.В. Пшеничной, Л.М. Шляхтиной и других авторов.⁵⁵ Комплексный подход лег в основу и определения музея,

⁵² Washburn W.E. Grandmotherology and Muscology // Curator.- 1967, № 10, P.43-48.

⁵³ Shreiner K. Kriterien zum Platz der Museologie im System der Wissenschaften // Neue Museumskunde. 1982. № 1. P. 40. Цит. по: Калугина Т.П. Указ. соч. С. 9.

⁵⁴ Каган М.С. Музей в системе культуры // Вопросы искусствоведения.- М., 1994, № 4, С.445.

⁵⁵ Алешина Т.А. Музей как феномен культуры / Автореф. дис.... канд. филос. наук.- Ростов-на-Дону, 1999; Калугина Т.П. Музей как феномен культуры / Автореф. дис.... докт. филос. наук.- СПб., 2002;

Мастеница Е.Н. Культурологическая парадигма музейведения // Фундаментальные проблемы культурологи: в 4 т. Т. III: Культурная динамика / Отв. ред. Спивак Д.Л.- СПб., 2008, С.120-129; Мастеница Е.Н., Шляхтина Л.М. Музеология и ее методы в системе социально-гуманитарных наук // Факты и версии: Историко-культурологический альманах. Исследования и материалы. Кн. 4. Методология. Символика. Семантика / Гл. ред. и сост. Жуков В.Ю.- СПб., 2005, С.23-34; Пшеничная С.В. «Музейный язык» и феномен музея // В диапазоне гуманитарного знания. Сборник к 80-летию М.С. Кагана. Серия «Мыслители». Вып. 4.-

выработанного сотрудниками Российского института культурологии для Российской музейной энциклопедии: «Музей – это исторически обусловленный многофункциональный институт социальной памяти, посредством которого реализуется общественная потребность в отборе, сохранении и репрезентации специфической группы культурных и природных объектов, осознаваемых обществом как ценность, подлежащая изъятию из среды бытования и передаче из поколения в поколение, – музейных предметов».⁵⁶ Этот подход дает возможность комплексного исследования Музея современного искусства и выявления его специфики в контексте развития традиционной музейной формы.

Данный вектор исследования предполагает использование в качестве категориального аппарата не только понятия «социокультурный институт», но и обращение к категории «культурная форма», которая сравнительно недавно вошла в научный оборот и активно разрабатывается в настоящее время в отечественной культурологии. Монография Т.П. Калугиной «Художественный музей как феномен культуры» продемонстрировала плодотворность применения этой категории в качестве метода комплексного исследования музея. В отличие от аналитического конструкта «социокультурный институт», который позволяет рассматривать только институционально оформленное явление, категория «музейная форма» дает возможность выйти на более высокий уровень обобщения и рассматривать институт музея как одну из исторически сложившихся форм, являющихся выражением «музейного» отношения человека к действительности. Согласно концепции Т.П. Калугиной, «музей» как культурная форма имманентен культуре, он всегда существует в ней, на разных стадиях своего метаморфоза. С другой стороны, художественный музей как социокультурное учреждение есть конкретно историческое образование и как таковое имеет начало и, возможно, конец

СПб., 2001, С.233-242; Сундиева А.А. Музей как культурная форма // Типология и типы культур: разнообразие подходов.- М., 2000 и др.

⁵⁶Российская музейная энциклопедия. М., 2005. С 395.

своей истории».⁵⁷ Культурная форма включает следующие элементы: «- определенный модус отношения человека к миру, - определенные способы и механизмы культурогенной деятельности, - продукты этой деятельности, связанные с ними отношения самого разного рода, - определенные культурные «институции» – учреждения, организации и проч.»⁵⁸ Изменение ключевых характеристик Музея современного искусства не позволяет рассматривать его в рамках того же социокультурного института, что и традиционный музей. Их сопоставление и противопоставление в качестве отдельных социальных институтов культуры возможно только на основе более общей категории – категории «культурной формы».

Таким образом, актуальная сегодня критика Музея современного искусства связана с отсутствием единого представления о сущности музея и сущности искусства. Сегодня происходят значительные метаморфозы в различных областях, в том числе в художественной и музейной сферах: «...музей меняется, примеряя на себя практики других институтов культуры. Но, осваивая новое, он в чем-то возвращается назад к своим истокам, подчиняясь диалектике памяти и забывания».⁵⁹ Остается неопределенным статус музея в современной культуре: «Музеи сегодня занимают промежуточное положение между Храмом и Диснейлендом. Главенствующая тенденция пока не выявилась».⁶⁰ Поэтому Музей современного искусства – понятие, еще не имеющее однозначного определения. Каждый Музей современного искусства формулирует свое понимание целей и задач собственной деятельности; свое понимание методов комплектования коллекции, ее научного изучения и репрезентации; свое понимание собственной роли в системе

⁵⁷Калугина Т.П. Художественный музей как феномен культуры.- СПб., 2008, С.227.

⁵⁸Калугина Т.П. Художественный музей как феномен культуры.- СПб., 2008, С.11-12.

⁵⁹Никонова А.А. Загадка музейного предмета // Вестник СПбГУ. Сер. 6.- 2006, Вып. 1, С.12.

⁶⁰Пиотровский М.Б. Философия музейного дела // Вестник СПбГУ. Сер. 6.- 2006, Вып. 1, С.9.

культуры. Однако сам факт существования данной культурной институции свидетельствует о том, что это «другой» музей и «другое» искусство.

История институализации Музея современного искусства демонстрирует новаторский, а на определенных этапах «революционный» характер Музея современного искусства в контексте традиционного понимания сущности музея как социального института культуры. Его утверждение в первой трети XX века, изначально основанное на противопоставлении классическому историко-художественному музею, а также его собственная эволюция от модернизма к постмодернизму, связанная с присвоением им новых функций и утверждением новых целей, не присущих ранее музею, свидетельствуют о модификации традиционной музейной формы. Сегодня, в начале XXI века, музейный мир переживает серьезные метаморфозы, и музеи всех типов и профилей претерпевают изменения в соответствии с меняющимися требованиями времени. Однако история становления Музея современного искусства позволяет предположить именно его активную роль в процессе развития будущей музейной формы.

На основе культурологического подхода и теоретического осмысления истории институализации Музея современного искусства может быть определено проблемное поле настоящего исследования. Оно включает в себя широкий круг вопросов, связанных с осмыслением специфики Музея современного искусства на уровне сопоставления его с традиционной музейной формой; определение новых характеристик музейного предмета в Музее современного искусства; рассмотрение отдельных аспектов работы Музея современного искусства в сравнении с принципами работы традиционного музея; выявление в этом контексте ролей участников музейной коммуникации; анализ роли и функций Музея современного искусства в обществе и культуре.

«Ядром» музея является музейный предмет, именно он лежит в основе данной культурной формы: «Музейный модус отношения человека к миру связан прежде всего с вещью как

предметом культуры».⁶¹ Деятельность как традиционного художественного музея, так и Музея современного искусства связана с отбором, хранением и демонстрацией предметов – произведений искусства. Выделение Музея современного искусства в качестве самостоятельного социокультурного института, противопоставляемого традиционному музею, определяется, прежде всего, специфическим характером его музейного предмета. Сама его сущность представляет собой вызов традиционной концепции художественного музея, в которой понятия «современность» и «музей» являются взаимоисключающими.

Так, одной из ключевых характеристик любого музейного предмета является его **подлинность**. Согласно позиции М.Б. Пиотровского, «В подлинности вещи, сохраняющей свою особую историческую и художественную энергию, и состоит особая ценность музеев в сегодняшнем мире».⁶² В то же время, сегодня существуют отдельные направления музейной теории (концепции В.Ю. Дукельского, В.Е. Туманова), предлагающие расширенное понимание музейного предмета – вплоть до приравнивания к нему вспомогательных экспозиционных материалов (воспроизведений, макетов и т.п.). И отечественная, и зарубежная музейная практика также демонстрируют размытие границ между подлинным музейным предметом и специально созданными для экспозиции объектами. Например, экспозиция Государственного музея В.В. Маяковского в Москве, открывшаяся в 1989 году, представляет собой пространство, в котором ведущая роль отводится не подлинным музейным предметам, а специально сконструированным моделям. С помощью художественных средств авторы (Т.П. Поляков и Е.А. Амаспюр) создали музей, главная цель которого – передача их субъективного видения образа поэта. Несколько подлинных предметов представлено лишь в «комнате-лодочке» в верхней части музейного пространства, и их трудно выделить среди многочисленных элементов художественной экспози-

⁶¹ Калугина Т.П. Художественный музей как феномен культуры. - СПб., 2008, С.13.

⁶² Пиотровский М.Б. Философия музейного дела // Вестник СПбГУ. Сер. 6. - 2006, Вып. 1, С.8.

ции. Музей Маяковского вызвал неоднозначные оценки, но суть его критики состоит в том, что подлинный предмет здесь превращен лишь в одно из средств создания художественного образа. Размыванию в общественном сознании границ между подлинным музейным предметом и его суррогатами способствует и мировая практика создания развлекательных или образовательных учреждений, которые юридически и фактически не имеют отношения к музейной деятельности, но которым присваивается название «музей»: (музеи восковых фигур, виртуальные музеи и т.п.). В этом контексте подлинность предмета в Музее современного искусства также нередко подвергается сомнению на основании появления в музейной экспозиции новых художественных техник и художественных направлений, суть которых вступает в противоречие с традиционными представлениями о подлинности.

Одним из наиболее острых вопросов является вопрос о вхождении виртуальности в мир художественного музея. Виртуальность традиционно противопоставляется подлинности: «Подлинная вещь противостоит виртуальности, как противостоит она и художественному образу, и симулякру»⁶³, – отмечает М.Б. Пиотровский. Анализируя проблему внедрения информационных технологий в «жизнь» современного музея, необходимо разделить ее на два вопроса: вопрос о правомерности воспроизведения и репродуцирования оригинала в музее (вплоть до создания виртуального музея) и вопрос о бытовании в музее искусства, по определению не существующего вне стандартного тиражируемого носителя информации – медиаискусства (включающего видео-арт, интернет-арт, саунд-арт, компьютерные и мультимедиа технологии и т.д.).

Первый вопрос решается большинством теоретиком отрицательно: приравнивание копий к оригиналам воспринимается как «подрыв» основ музея. В своей знаменитой статье «Произведение искусства в эпоху его технической воспроизводимости» В. Беньямин демонстрировал разрушительную

роль технического репродуцирования в отношении восприятия подлинного предмета, выделяя в качестве основной ценности подлинника его бытие «здесь и сейчас»: «Здесь и сейчас оригинала определяют понятие его подлинности. <...> Все, что связано с подлинностью, недоступно технической – и, разумеется, не только технической – репродукции»⁶⁴. Утверждение ценности подлинного музейного предмета в его чувственно-телесной сущности также является одним из основных положений музейной концепции М.С. Кагана: «музей – это встреча с подлинностью бытия».⁶⁵ Развивая этот тезис и критикуя тенденции расширительного понимания музейного предмета, основанного на отождествлении музея с любым типом хранения и памяти, в том числе виртуальным, Т.П. Калугина пишет: «Рабочий материал музея – это вещь, предмет в его уникальности, целостности, бесконечной множественности смыслов, в его неоспоримой данности и достоверности, с его способностью свидетельствовать о “наличном бытии” в многообразии конкретных форм. Предмет в культуре транслирует человеческий смысл в своем чувственно-телесном облике в противоположность концептуальной абстрактности, визуальной иллюзорности или виртуальной фиктивности».⁶⁶

Второй вопрос – вопрос о «музейности» искусства новых медиа – связан с их активным вхождением в пространство художественного музея, что демонстрирует международная музейная практика. В мировых музеях современного искусства (лондонском Тейт Модерн, нью-йоркском Музее современного искусства, парижских Центре современного искусства имени Жоржа Помпиду и городском Музее современного искусства и т.д.) равноправными музейными предметами являются сегодня медиа-инсталляции, произведения видео-арта, сетевого искусства

⁶⁴ Беньямин В. Произведение искусства в эпоху его технической воспроизводимости. Избранные эссе.- М., 1996, С.20.

⁶⁵ Каган М.С. Музей в системе культуры // Вопросы искусствознания.- М., 1994, № 4, С.449.

⁶⁶ Калугина Т.П. «Развоплощенный дух» и будущее художественного музея // Искусство XX века. Итоги столетия: Избранные материалы конференции / Под ред. Кудрявцевой С.В., Махо О.Г.- СПб., 2003, С.66.

⁶³ Пиотровский М.Б. Философия музейного дела // Вестник СПбГУ. Сер. 6.- 2006, Вып. 1, С.8.

и других современных информационно-коммуникационных технологий. В берлинском Музее современного искусства («Гамбургском вокзале – музее современности») почти половина выставочных пространств отведена для демонстрации медиа-арта. В то же время, «конфликтность» искусства новых технологий и традиционного художественного музея становится все более очевидной. Помещение в музейное пространство медиа-искусства входит в противоречие с традиционными представлениями, во-первых, об уникальности художественного произведения и, во-вторых, о статичности музейного предмета.

Действительно, в классических пространственных искусствах (живописи, скульптуре, графике) ценность уникальности художественного произведения связана с представлениями о подлинности. Невозможность создания «идеальной» копии приводит к противопоставлению ценного оригинала, подлинника, уникала и не обладающих ценностью репродукций и повторений. То есть пространственные искусства характеризуются слитностью информации и ее носителя. Иная ситуация характеризует временные искусства. Как отметил В. Бернштейн, во временных искусствах (музыке, литературе) ценностным статусом обладает не носитель информации (нотные записи, книги), а сама информация (музыка, литературное произведение). Связано это с тем, что во временных искусствах информация легко переносится на иной носитель, поэтому здесь отсутствует проблема копии и оригинала.⁶⁷ А.С. Дриккер, опираясь на принципы информационного подхода, развивает взгляды В. Бернштейна. Он предлагает выделить два типа информационных носителей – «универсальных – свободно заменяемых без потерь информации и уникальных – не позволяющих отделить информацию от носителя без заметных утрат». Говоря о временных искусствах, он выдвигает следующую гипотезу: «<...> по мере развития вида искусства уникальный носитель информации замещается универсальным. Появление универсального носителя позволяет решить актуальнейшую проблему корректного

⁶⁷Бернштейн В.М. Пространственные искусства как феномен культуры // Искусство в системе культуры.- Л., 1987, С 135-142.

тиражирования (адекватное воспроизведение оригинала в массовых тиражах литературы и музыки: слово равно слову, нота равна ноте) и глобально расширить сферу влияния вида искусства».⁶⁸ Таким образом, сомнения в возможности демонстрации видео- и киноинсталляций в музее связаны с сомнениями в ценности искусства, которое легко тиражируется и не является уникальным. Но в основе данной критики – приложение критериев пространственных искусств к временным, для которых возможность множественности информационного носителя не только не является недостатком, но присуща им имплицитно. То есть ценность медиаискусства, в отличие от традиционных живописи, скульптуры и графики, не связана с понятием уникальности. Таким образом, рассмотрение медиа-арта в качестве временного искусства решает проблему соотношения ценности и уникальности и, тем самым, доказывает возможность представления его в музее.

Итак, анализ музейного предмета в Музее современного искусства обнаружил изменение традиционных представлений о его основных характеристиках. Трансформировались такие базовые для музея понятия, как подлинность, уникальность, материальность. Расширились жанровые и видовые границы искусства, которое подлежит музеефикации. Произошла активизация ролей зрителя и предмета. Более активная роль предмета придала ему критические, манипулирующие, фрустрирующие возможности. В целом можно констатировать формирование все более широкого понимания музейного предмета в современной культуре в сравнении с концепциями XIX века.

⁶⁸Дриккер А.С. Электронное будущее изобразительного искусства // Вестник СПбГУ. Сер. 6.- 2006, Вып. 1, С.21.