



В. Козиев, Е. Потюкова

МУЗЕЙ И ОБЩЕСТВО

Екатерина Владимировна Потюкова Валерий Николаевич Козиев Музей и общество

*Текст предоставлен издательством
http://www.litres.ru/pages/biblio_book/?art=11961771
Музей и общество: Алетейя; Санкт-Петербург; 2015
ISBN 978-5-9905768-8-9*

Аннотация

Книга посвящена проблемам социального функционирования художественного музея в обществе. На основе анализа выставочной политики Государственного Русского музея, динамики посещаемости, многолетних социологических исследований музейной публики авторы сумели посмотреть на взаимоотношения музея и общества не только с позиции самого музея (что характерно для подавляющего большинства музейных исследований). Они попытались проанализировать эти отношения и с точки зрения аудитории, и с позиций собственно создателей произведений искусства (один из авторов – известный художник, сумевший сочетать художественный дар с профессионализмом социального аналитика). Существенное внимание уделено художественной политике музея и роли государства в её формировании.

Книга адресована широкому кругу социологов, культурологов, искусствоведов и всем интересующимся социальными аспектами функционирования искусства.

В формате a4.pdf сохранен издательский макет.

Содержание

Поверить алгеброй гармонию	6
Введение	15
Глава 1. Музей и общество	27
§ 1. Функции художественного музея	27
Конец ознакомительного фрагмента.	32

**Валерий Козиев,
Екатерина Потюкова
Музей и общество**

© В. Н. Козиев, Е. В. Потюкова, 2015

© В. Воронков, 2015

© Издательство «Алетейя» (СПб.), 2015

Поверить алгеброй гармонию

Представленная читателю книга создана социологами, которые в течение многих лет проводили исследования посетителей Русского музея. Особенность приведенного здесь аналитического обобщения этих исследований в том, что авторы сумели посмотреть на взаимоотношения музея и общества не только из перспективы самого музея (что характерно для подавляющего большинства музейных исследований). Они попытались проанализировать эти отношения и с точки зрения аудитории, и с позиций собственно создателей произведений искусства (один из авторов – известный художник, сумевший сочетать художественный дар с профессионализмом социального аналитика), и по понятиям государства.

Зависимости музейной политики от государства уделено особое внимание. История взаимоотношений музея и власти очень поучительна. В истории музея, как в зеркале, отразилась история страны. Государственный контроль над «духовным производством и потреблением» в СССР сильно варьировал, что часто решающим образом влияло на судьбу целых художественных направлений. Еще более важным следствием государственной политики являлось то, что через музей (важный фактор социализации больших групп населения) индоктринировались определенные идеологиче-

ские представления. Изменения в составе аудитории музея и структуре предпочтений посетителей объясняются, в основном, степенью влияния властей на музейную политику.

«Золотым веком» русского искусства авторы справедливо считают 20-е годы XX века. Посетители могли познакомиться с самыми авангардными художественными течениями. Относительное невмешательство большевиков в устройство музейных экспозиций отражает анекдот (правда, рожденный в позднее хрущевское время). Ленин и Луначарский осматривают выставку «абстракционистов». – Вы что-нибудь понимаете, Анатолий Васильевич? – спрашивает Ленин. – Нет, ничего не понимаю, Владимир Ильич! – отвечает Луначарский. – И я тоже ничего не понимаю! [Кода]: это было последнее правительство, которое ничего не понимало в искусстве!

Перечисленные авторами темы выставок конца 20-х – начала 30-х годов отражают нарастающее вмешательство государства в деятельность музеев. Господствующая в идеологии марксистская школа М. Н. Покровского, интерпретирующая историю исключительно как историю классово-борьбы, вторглась и на музейное поле. Затем последовал патристический поворот 1934 года, который ликвидировал школу Покровского и превратил СССР в «остров» с враждебным окружением. Отказавшись от бесплодных надежд на мировую революцию, Сталин (в предчувствии неизбежной войны) сконцентрировал усилия на сплочивании всего на-

селения страны вокруг большевистской власти, на введении единомыслия в стране. В этих условиях была окончательно похоронена и какая-либо самостоятельность музеев. Теперь вся музейная деятельность проходила под диктатом власти при строжайшей цензуре. Задачи музея отныне встраивались в стройную модель репрессивной социализации и формирования «советского человека». «Великая держава» нашла свои корни в «героическом прошлом русского народа». В экспозициях, как указывают авторы, стала господствовать хронология, где «критический реализм» прошлого органично дополнялся «социалистическим реализмом». Авангардистское искусство подверглось шельмованию так же, как это произошло в фашистской Германии.

Недолгая хрущевская оттепель обозначила новый поворот в музейной деятельности. Состоялось знакомство советского зрителя с зарубежным искусством. А Русский музей даже выгнали, наконец, из запасников авангардистов. Потом пошла эпоха «застоя», вновь акцентировавшая внимание посетителя музея на произведениях официальных советских художников и социальной тематике дореволюционных художников-реалистов. Перестройка конца 1980-х годов снова вернула посетителям возможность видеть работы художников, принадлежавших ко всем значимым авангардным течениям XX века. А выставочная политика Русского музея в России после крушения советского режима стала определяться самим музеем, обретя независимость от поли-

тической идеологии (зато озаботившись функцией развлекательности).

Существование тех или иных тенденций в музейной деятельности, исторических поворотов и разрывов щедро иллюстрируется статистикой, кропотливо собранной авторами. Вообще поражает объем приводимой статистики и результатов массовых опросов, проведенных авторами почти за три десятилетия. Все эти подробные

и многочисленные данные дают читателю немалую пищу для размышлений. Сама по себе статистика, конечно, мало что может объяснить. Но зато она неизбежно ставит перед исследователями новые и новые вопросы, ответы на которые требуют новых исследований качественными методами (интервью, наблюдение и т. д.). Спасибо авторам книги, что они тем самым наметили проблемы и темы будущих исследований.

Детальная статистика дала возможность проследить не только перепады в посещаемости музея, но и связать их с изменениями в экспозиционной политике (кстати, собранные авторами данные позволяют делать сравнения с крупнейшими московскими, а также с некоторыми другими музеями страны) в контексте социальных изменений. Мы видим, например, резкое падение посещаемости в 1990-е годы, сменившееся впоследствии ростом, но так и не достигшим впечатляющих объемов посещений советского времени. Авторы справедливо объясняют это ощущением у людей неста-

бильности в обществе, новой нуждой, а также тем, что теперь людям «есть много чего, чем заняться». Я бы добавил одну деталь. Постепенно исчез культ культуры. Это связано не только с вытеснением «реальной жизни» Интернетом, но и с изменением места «высокой культуры» в иерархии ценностей. Советские люди фетишизировали культуру и потребляли ее ради нее самой. Это не делало их богаче и свободнее. Новые же поколения значительно прагматичнее.

Обсуждая социальные и демографические характеристики зрительской аудитории, авторы, казалось бы, не сообщили ничего удивительного. Да, можно было без специальных исследований ожидать, что большая часть посетителей выставок авангардистов люди молодые (60 %), а «классику» смотрят больше пожилые зрители (четверть всех посетителей), что доля высокообразованных людей достигает 80 %, а на некоторых выставках даже 90 %. Зато так интересно наблюдать структуру посетителей в динамике! Вот мы видим резкие изменения в составе аудитории на стыке 90-х годов. И сразу вспоминаем о выходе из «подполья» достаточно большого сообщества тех, кого не удовлетворяло официальное культурное предложение и кто компенсировал это потреблением андеграундной культуры. Иными словами, официальная публичность и «реальная жизнь» были разделены жесткой границей, по обе стороны которой правила заметно различались. И как только правила игры изменились и музей открыл двери прежде «чуждому», «неофициальному» искус-

ству, то аудитория прежних квартирных выставок потянулась в музей.

Понятно, что посетителей музея дифференцирует не столько принадлежность к той или иной социальной или демографической группе, сколько условия социализации, «биографический капитал». Поэтому авторы не ограничиваются формальным численным распределением посетителей музея по привычным группам (как это принято у традиционных и не любопытных исследователей: молодые-пожилые, мужчины-женщины и т. п.), а задаются вопросом о культурных практиках, которые формировали посетители музеев, о роли семьи и источников информации.

Интересны и размышления о «ритуальных» посетителях и о пришедших в музей впервые. В позднесоветское время 50 % всех опрошенных были неопитами, а в 90-е годы – лишь 30 %, что свидетельствует о росте подготовленности рядового зрителя (правда, этих зрителей стало в целом значительно меньше). Хотя я бы высказал и другое предположение. Музею удалось сохранить, в основном, зрителя подготовленного, в то время как прежние «случайные» посетители стали «жертвами» новых для них проблем и новых интересов. Этой теме можно было бы уделить даже больше внимания. Ценители живописи оказались в тех же трудных и непривычных условиях 90-х годов, что и люди, от искусства далекие. Почему же подготовленная аудитория сократилась не столь же разительно резко? Существует, на мой

взгляд, некое правило, по которому люди, регулярно посещавшие музеи, любят и хотят их посещать и далее. А те, кто в музей попадает случайно, спокойно будет проходить мимо и дальше. Объяснение этому заключается в том, что постоянные посетители музеев получают удовольствие от созерцания предметов искусства, поскольку их накопленная эрудиция позволяет получать удовольствие от понимания всего развернувшегося культурного контекста вокруг произведения, аллюзий к другим артефактам и т. д. Для «ритуального» посетителя выставленный предмет – просто «картинка», не вызывающая ни мыслей, ни чувств в силу невежества.

Хочется вместе с авторами разобраться в устойчивости пристрастий к реализму XIX века. Почему любимый художник масс по-прежнему Айвазовский (17 % опрошенных)?! (Со значительным отставанием далее следуют Брюллов, Куинджи и Репин). Конечно, массовые вкусы формируются в определенной зависимости от выставляемости. Но не надо забывать о неоинституционалистской теории «зависимости от пройденного пути». Согласно этой теории институты, социализировавшие население длительный период (в данном случае, советские

музеи с их выставочной политикой), уже во многом исчезли, однако их действие еще долго будет ощущаться, поскольку они прочно отпечатались в сознании и правилах общества.

К сожалению, только мельком затрагивается (но всё же за-

трагируется!) проблема автономии художественной культуры, становления ее границ в нетолерантном российском обществе. Конечно, вопрос цензуры в экспонировании произведений на религиозную (и эротическую!) тематику сегодня звучит как никогда остро (еще бы, ведь существует закон, привлекающий к уголовной ответственности за «оскорбление чувств верующих»!). Жаль, что так мало внимания мудрые авторы уделили обсуждению проблемы права художников и музейных работников определять самим, что именно является искусством.

В тексте приводятся размышления о «художественном капитале» (как части культурного капитала в целом) и его распределении между отдельными группами населения. Но как велика прослойка тех, кто этим капиталом обладает? Авторы книги прикинули, какой процент населения посещает музеи. Меня эта цифра ужаснула. Если отбросить случайных посетителей, то речь может идти о 2 % населения страны! Остались за скобками вопросы о том, можно ли в нашей стране накопленный культурный капитал конвертировать в капитал экономический или политический? Судя по всему, в этой сфере Россия сильно отличается от «запада». Как указывают авторы, в отличие от популярных моделей французского социолога П. Бурдьё (во Франции существует прямая связь между экономическим и культурным капиталом) 20 % посетителей Русского музея имеет низкий экономический статус и лишь 15 % – высокий. Авторы утверждают, что «по-

скольку в российском обществе культурный капитал стОит значительно ниже, чем экономический и политический, то его распределение в обществе осуществляется сравнительно независимо от других видов капитала». Явственно видно, что обладатели большого культурного капитала к элите, как правило, не принадлежат. Обладают ли те, кого считают сегодняшней элитой, каким-либо художественным капиталом?

Авторы поставили множество вопросов для будущих специальных исследований, обсуждение которых не было задачей представленной книги. Одним из актуальнейших исследований, если исходить из перспективы социолога, должно бы стать изучение связи биографии и сценария социализации разных типов зрителей с формированием

определенной иерархии ценностей. Как указывают авторы, «художественные ценности сочетаются с другими социальными ценностями неслучайным образом».

Можно, конечно, сосредоточиться на поисках того, что еще авторы представленной книги не проанализировали, какие аспекты взаимоотношений музея и общества упустили. Однако я благодарен им именно за то, что они уже сделали, за ту огромную аналитическую работу, которую они провели, за то, что они поверили алгеброй гармонию. Об этой книге хочется говорить и спорить много. И в этом ее важное достоинство.

Виктор Воронков

Введение

На простой вопрос: «Нужен ли художественный музей обществу и для чего?» вряд ли кто-либо сможет ответить лаконично и однозначно. Художественные музеи существуют уже не одно столетие (Лувр открылся в 1793, Эрмитаж – в 1852, Русский музей – в 1898 году), их наличие в культуре стало традицией, а необходимость обществу – аксиомой, впрочем, как и театра, филармонии, библиотеки. Однако вторая часть вопроса – для чего нужен музей, или какие функции он должен выполнять – постоянно вызывает дискуссии. Некоторые профессионалы, в основном художники, считают музей «кладбищем искусства», поскольку в экспозициях музеев представлена незначительная часть произведений, тогда как большая часть скрыта в запасниках, и их никто никогда не увидит, кроме специалистов, проводящих очередную инвентаризацию. Отдать работу в музей – это её «похоронить». С другой стороны, государство в очередной раз настаивает на реформировании музеев под лозунгом повышения их эффективности. Предлагается закрыть непопулярные экспозиции, уволить излишний персонал, продлить время работы музеев в вечерние и ночные часы. Предполагается, что эти меры увеличат поток посетителей, сократят расходы на каждого посетителя и, следовательно, повысят экономическую эффективность музеев.

Критика музеев со стороны профессионалов относится к принципам устройства музея и его функциям в отношении художественного поля, тогда как критика государства ориентирована на эффективность функционирования музея в обществе, согласно которой музей должен предоставлять некоторый востребованный перечень услуг гражданам. Собственно музей, являясь элементом поля художественного производства, должен отвечать требованиям и ожиданиям профессионального сообщества, а будучи государственным учреждением, должен выполнять обязательства, налагаемые государством по отношению к обществу.

Очевидно, что музей не может выставить все произведения, которые у него хранятся. Он показывает «лучшие», а для того, чтобы выбрать «лучшие», нужно, чтобы было из чего выбирать. С другой стороны,

экономическая эффективность музея противоречит его культурной целесообразности и логике художественного производства. То, что вчера признавал узкий круг специалистов, завтра становится доступным и популярным в обществе. Если мы закроем малопосещаемые экспозиции современного искусства, то блокируем процесс развития и обновления художественной культуры. Экономическая эффективность музея сегодня приведет к коллапсу художественной культуры завтра и последующей деградации общества. Претензии к музею, нередко обоснованные, формулируются в такой форме, что обнаруживают полное непонимание того,

что такое «музей» и как он функционирует в обществе.

Художественный музей – государственное учреждение. Он финансируется государством и должен выполнять его волю, т. е. служить обществу, культурной институцией которого он является. Понятно, что помимо штатного расписания и годовых отчетов, включая финансовые, которые утверждает государство в лице министерства культуры, должны быть другие каналы, по которым государство влияет на музей. Впрочем, с помощью административных и финансовых рычагов оно может достаточно эффективно влиять на деятельность музея. Сокращая или увеличивая финансирование тех или других видов музейной деятельности (хранительскую, включая реставрационную, собирательскую, научно-исследовательскую, просветительскую), можно кардинально преобразовать организационную структуру музея и изменить приоритеты его деятельности. Например, перманентно сокращая финансирование реставрационной деятельности, можно оказаться в ситуации, когда нечего будет экспонировать. Аналогичная политика в отношении научно-исследовательской работы приведет к существенному снижению художественного качества экспозиций, выставок, каталогов и других продуктов музейной деятельности. Или запрет на закупку музеями работ художников советского андеграунда в эпоху существования СССР привел к тому, что сейчас в музеях многие авторы этого периода либо отсутствуют, либо представлены незначительными рабо-

тами. Для изменения художественной политики государство нередко назначает новое административное руководство музея, которое и воплощает в жизнь новую художественную идеологию.

Художественная политика музея реализуется, прежде всего, в экспозиционно-выставочной деятельности. Какие периоды, направления, школы, стили представляет музей в экспозиции и на выставках,

а какие нет, собственно и характеризует художественную политику. Музей структурирует художественные ценности, которые он хранит, по времени создания и по художественному качеству и затем воплощает в топологию экспозиционного пространства и в тематику проводимых выставок.

В какой степени художественная политика музея самостоятельна и независима от диктата государства, т. е. определяется требованиями и ожиданиями, идущими со стороны художественного поля или профессионального сообщества? Вопрос не праздный, поскольку государство постоянно стремится навязать музеям чуждые им функции – политической пропаганды в прежние времена или досугово-развлекательные – в нынешние.

Художественный продукт музея – экспозиции, выставки, путеводители, каталоги, экскурсии, лекции и т. д. – является воплощением художественной политики и адресован обществу. Общество в лице публики потребляет этот продукт. Объем потребления или количество посетителей музея за

определенный период (обычно за год) считается важнейшим показателем эффективности работы музея. Предполагается, во всяком случае, такова государственная концепция, что музей имеет ресурсы существенно увеличивать поток посетителей. Так ли это? Каковы эти ресурсы? Увеличить количество выставок? Сосредоточиться исключительно на популярных выставках? Изменить формы работы с посетителями (развлекать, устраивать аттракцион, шоу и т. д.)? Может ли музей существенно повысить посещаемость, не изменяя своего предназначения – сохранение и трансляция культурного наследия и художественных ценностей. Или в общем контексте – объем культурного потребления в обществе определяется культурным производством (полем культуры) или состоянием общества? Целесообразно ли относиться к культурному производству как к малоэффективной форме экономической деятельности, и не приведет ли такой подход к стагнации культуры?

Объем культурного потребления или количество посетителей за год в случае музеев характеризует интенсивность культурных практик, но ничего не говорит о том, каков качественный результат посещения музея, что получил или «приобрел» зритель, что он «вынес» из музея. Если задача музея – транслировать художественные ценности в общество, то, по-видимому, вопрос в том, какие художественные ценности, из предлагаемых музеем, посетитель символически приобрел и каковы его художественные приоритеты. По-

скольку

музей предлагает различные художественные ценности (произведения художников различных периодов, направлений, школ), то как эти ценности распределяются среди посетителей музея, или какова структура художественных предпочтений публики.

Несмотря на то, что музей открыт для всех, его посещают немногие. Кто эти немногие? Из кого формируется аудитория музея? Какова социально-демографическая и социокультурная структура посетителей музея? Изменяется ли структура посетителей во время экономических и социальных кризисов?

Посетители музея формируют и накапливают художественный капитал. В обществе они представляют достаточно избранный круг владельцев или носителей такого капитала. Как распределяется художественный капитал в обществе среди различных социальных групп?

Музей – художественное производство, продукты которого потребляются обществом. Один канал потребления идет непосредственно через посетителей музея, которые накапливают художественный капитал. Получают ли его владельцы какие-либо преимущества в обществе по сравнению с теми, кто им обделен? Другими словами, конвертируется ли художественный капитал в другие виды капитала (экономические, политические, символические), или потребление художественной культуры является делом сугубо личным и ло-

кальным, как, скажем, дегустация экзотических блюд гурманом?

Художественные ценности, которые хранит музей, являются национальным достоянием. Музей выстраивает структуру и иерархию этих ценностей, которая воплощена в экспозиции и в тематике выставок. Концепция художественной культуры, разработанная музеем, внедряется в образование: в упрощенном виде – в общее образование и в концентрированном – в профессиональное. В общеобразовательной школе учащиеся получают элементарные знания о художественных ценностях и их национальной значимости. Профессиональное образование готовит специалистов, которые будут обеспечивать сохранение, функционирование и развитие художественной культуры. Через каналы образовательных систем художественные ценности, хранящиеся в музеях, обретают статус общенациональных и служат материалом для формирования национальной идентичности.

И, наконец, третий канал, по которому музей репрезентирует художественные ценности и в обществе – это С М И. Значимые события музейной жизни – новые экспозиции, знаковые выставки, художественные

фестивали и акции попадают в ленту новостей. Сотрудники художественных музеев по различным каналам популяризируют изобразительное искусство. Некоторые события музейной жизни становятся достоянием общественности и инициируют дискуссии в СМИ. Собственно СМИ подтвер-

ждают социальную реальность художественного музея и информирует о его функционировании в обществе.

Таким образом, функционирование музея в обществе предполагает, что требования и ожидания со стороны общества и государства музей учитывает в своей деятельности и воплощает тем или другим образом, в той или другой форме в художественном продукте, который он предьявляет и реализует в обществе. Собственно, предлагаемая книга и пытается вычленить некоторые проблемы социальной жизни художественного музея и наметить пути их решения на примере Государственного Русского музея.

В первой главе рассматриваются социальные функции художественного музея в отношении государства, общества и художественной культуры. Взаимоотношения государства и художественного музея наиболее рельефно проявляются в художественной политике музея. В Русском музее на протяжении XX века четыре раза кардинально менялась художественная политика – после октябрьской революции 1917 года, в начале 1930-х годов, в связи с утверждением концепции социалистического реализма, и во второй половине 1980-х годов во время перестройки. И каждый раз это было связано со сменой государственной культурной политики. В книге анализируются принципы построения экспозиции Русского музея и её реорганизаций на протяжении XX века, а также изменение тематической структуры выставок с 1922 года, когда была проведена первая выставка в Русском музее, по

2010 год. Если государство в той или другой степени влияет на экспозиционно-выставочную политику и практику музея, то общество «потребляет» художественный продукт, производимый музеем. Объем потребления или количество посетителей за год – важнейшая количественная характеристика взаимоотношений общества и музея. В книге анализируется динамика посещаемости Русского музея с 1898-го по 2010 год. Гипотеза о том, что резкие спады посещаемости и объем культурного потребления в обществе в большей степени определяются состоянием общества (революции, войны, экономические и политические кризисы), а не деятельностью самого музея, проверяется анализом посещаемости шести российских музеев с 1985 по 2006 год.

Вторая глава посвящена социологическому портрету посетителей Русского музея. На основе опросов, проведенных Отделом социально-психологических исследований Русского музея, анализируется социально-демографическая и социокультурная структура посетителей основной экспозиции и временных выставок, и как она менялась на протяжении 1985–2010 годов. В стабильном советском обществе экспозиционно-выставочная политика музея и социально-демографическая структура публики были согласованы на относительно единообразии реалистического канона в изобразительном искусстве. В период радикальных социальных перемен Русский музей ввел в культурный оборот творчество художников и целые направления, которые до этого либо бы-

ли запрещены и находились в спецхране, либо замалчивались, либо не могли экспонироваться по идеологическим соображениям. Публика столкнулась с невероятным многообразием художественного предложения, с различными периодами, направлениями, школами русского и зарубежного искусства XX века, которые предполагали иной художественный опыт, чем реалистическое искусство, экспонировавшееся до перестройки в Русском музее. Это вызвало кардинальную трансформацию состава публики и позволило исследовать динамику структурных изменений аудитории музея. Изучение публики Русского музея в постсоветский период, относительно стабильный, но сопровождавшийся экономическими кризисами, политическими и социальными модификациями, позволило соотнести экспозиционно-выставочную политику, структуру аудитории и динамику посещаемости (уровень культурного потребления в обществе).

В третьей главе делается попытка представить итоги исследования в широкой социальной перспективе – наметить контуры социального функционирования искусства в обществе. Помимо непосредственных потребителей художественных ценностей (посетители музея), которых искусство «одухотворяет» и «преображает», художественная культура через образовательные системы инкорпорируется всем обществом и в этом качестве входит в идеологию общества, в общественное сознание и национальное самосознание.

В книге анализируются результаты 57 социологических

исследований Отдела социально-психологических исследований Русского музея с 1985 по 2010 год, в которых приняли участие 22 063 респондента. Большинство исследований проводилось на основной экспозиции и выставках Русского музея. Кроме того, в книге рассматриваются результаты межмузейных социологических исследований,

в которых принимал участие Русский музей. Социологические исследования публики музея проводились на основе сходных опросников. На каждой из выставок были опрошены от 200 до 530 респондентов, а на опросах основной экспозиции число респондентов доходило до 1000. Выборка формировалась как случайная. Анкеты раздавались респондентам в течение часа каждый день недели (включая выходные и праздничные дни) в разные часы работы музея (до и после полудня). Опросники выдавались каждому третьему посетителю на выходе с выставки. Для обработки данных опросов был разработан специальный пакет программ, основанный на методах математической статистики¹. В отношении посетителей Русского музея выборка репрезентативна, так как охватывает постоянную экспозицию, опросы на которой проводились каждые 3–4 года, и основные категории выставок (выставки различных исторических периодов русского искусства, монографические и тематические).

¹ *Конорев В. А. Методы обработки данных социологических исследований с помощью информатики.* СПб. Центр распространения научно-технической информации, № 789, 1981.

В сборе, обработке и описании результатов эмпирических исследований в разное время принимали участие сотрудники отдела: Владимир Мурашко, Андрей Угаров, Валерий Сухов, Людмила Гаав, Людмила Николаева, Марина Потапова, Наталья Иевлева, Валерий Козиев, Екатерина Потюкова, Наталья Орешкина.

Глава 1. Музей и общество

§ 1. Функции художественного музея

Однажды, это было в начале перестройки, сотрудница Третьяковской галереи увидела перед картиной Шишкина «Утро в сосновом лесу» плачущего человека. Она спросила, почему он плачет. Оказалось, что этот пожилой, респектабельный немец – художник. В 1944 году он попал в плен и в течение 10 лет в сибирских лагерях писал копии «Утра в сосновом лесу» для офицеров МВД с отвратительных репродукций. «И вот, наконец, я вижу подлинник».

Вполне возможно, что ни один из «заказчиков» никогда не был в Третьяковской галерее, но с детства и на протяжении всей жизни каждый из них видел многочисленные копии. «Утро в сосновом лесу» стало родным и близким настолько, что его помещают в собственный дом, тогда как в рабочие кабинеты – портреты товарища Сталина и руководителя МВД.

Другой вопрос в связи с сентиментальным немецким художником – почему лагерное начальство всех рангов выбирало «Утро в сосновом лесу», а не, скажем, «Девятый вал» И. Айвазовского или «Последний день Помпеи» К. Брюллова? Дело в том, что в середине 1930-х годов, после ряда «проб

и ошибок» советское государство выработало официальную художественную политику, в рамках которой «передвижники» стали вершиной развития мирового изобразительного искусства, а также фундаментом, на котором было построено самое «прогрессивное» в мире искусство – искусство социалистического реализма. Согласно этой концепции, в художественных музеях была проведена реконструкция основной экспозиции, где основной акцент был сделан на творчестве художников второй половины XIX века, проходили многочисленные монографические и тематические выставки этих авторов. Печатались книги и альбомы, в которых анализировалось и пропагандировалось искусство передвижников. В общеобразовательных

учебниках, начальных с «Родной речи», и картинах были помещены в качестве иллюстраций. Эта концепция истории искусств была немедленно внедрена в систему профессионального художественного и общего образования, которая готовила художников, искусствоведов, музейных работников, учителей. Пищевая и легкая промышленность использовала картины передвижников для этикеток и оформления упаковок товаров народного потребления. Таким образом, передвижники и их картины со второй половины 1930-х годов стали повседневным элементом массовой советской культуры. Иван Шишкин, после Ильи Репина («Бурлаки на Волге» и «Запорожцы»), был наиболее любим советским народом. Но если «Бурлаки на Волге» име-

ли идеологический, а «Запорожцы» – патриотический оттенок, то «Утро в сосновом лесу» было свободно от идеологии, политики и истории. Искусство, которое представляло не опостылевшую реальность – лесоповал со злобными «врагами народа» (изнуренными заключенными), а идиллическую картину леса с русскими тотемным животным – медведем.

Копии любимых народом картин – в учебниках и книгах, в альбомах и отдельных репродукциях, на коробках конфет и других товарах – миллионными тиражами внедрены в повседневную жизнь. Но подлинники произведений, из которых черпаются образцы для размножения и распространения в обществе, хранятся в художественных музеях. Это – национальное достояние и вместе с литературой, музыкой, театром, кино составляет культурный капитал общества, символизирует его национальное своеобразие и служит средством культурного обмена в международных отношениях. Политической и экономической нормализации отношений между различными государствами обычно предшествуют договоры в культурной сфере.

Художественные ценности, которые хранит музей, с одной стороны, являются разменной валютой в интернациональном контексте, с другой – они аккумулируют уникальность национальной культуры и в этом качестве являются важнейшим объектом национальной идентификации, способствуя социальной консолидации и интеграции общества.

Поскольку художественный музей является хранителем художественных ценностей, представляющих национальное достояние, то государство в той или другой степени контролирует его деятельность.

Но художественный музей не просто манифестирует принципы легитимной в обществе художественной политики, он в рамках этой политики осуществляет легитимацию новых художественных групп,

направлений и отдельных художников, т. е. возводит в ранг классиков тех, кто до этого им не был. Русскому авангарду в этом смысле повезло и не повезло – в СССР его дважды возводили в ранг классического. Первый раз в 1922 году, ещё при жизни художников, в экспозиции ГРМ в двух залах были представлены «новейшие течения», а в 1927 году к десятилетию Октябрьской революции была открыта экспозиция «новейших течений» в семи залах флигеля Росси². В 1930 годах классический русский авангард был предан анафеме (в связи с принятием в СССР концепции социалистического реализма)³ и на 50 лет надежно упрятан в запасники. Реабилитация и повторная легитимация классического русского авангарда произошла в 1988 году, когда в СССР утвердилась либеральная художественная политика.

² Карасик И. Н. Образование и деятельность Отделения новейших течений // Из истории музея. ГРМ, 1995. С. 67.

³ Калугина Т. П. Из истории экспозиции. 1922–1952 // Из истории музея. ГРМ, 1995. С. 44.

Художественные музеи, особенно такие крупнейшие, как Государственный Русский музей и Государственная Третьяковская галерея, завершают процесс признания (легитимации) художественных групп, направлений и отдельных художников. Персональная выставка в ГРМ и ГТГ означает, что художник признан профессиональным сообществом как заслуживающий быть показанным широкому зрителю и сохраненным в истории, т. е. обретает статус национального достояния. Этому предшествует длительный путь, который зависит от исторического периода, в котором мы рассматриваем карьеру художника или художественной группы. В советское время – это участие в весенних и осенних выставках СХ, на следующем этапе – зональные, республиканские, все-союзные и международные выставки, затем – персональные выставки в выставочных залах и небольших музеях. И венцом карьеры становилась выставка в ГРМ или ГТГ. Правда, нужно заметить, что обычно выставочная деятельность успешных советских художников сопровождалась карьерой в политико-административных структурах.

Конец ознакомительного фрагмента.

Текст предоставлен ООО «ЛитРес».

Прочитайте эту книгу целиком, [купив полную легальную версию](#) на ЛитРес.

Безопасно оплатить книгу можно банковской картой Visa, MasterCard, Maestro, со счета мобильного телефона, с платежного терминала, в салоне МТС или Связной, через PayPal, WebMoney, Яндекс.Деньги, QIWI Кошелек, бонусными картами или другим удобным Вам способом.