

САНКТ-ПЕТЕРБУРГСКИЙ ГОСУДАРСТВЕННЫЙ УНИВЕРСИТЕТ

*На правах рукописи*



**БИРЮКОВА МАРИНА ВАЛЕРЬЕВНА**

**ЭВОЛЮЦИЯ КУРАТОРСКИХ ПРОЕКТОВ  
ВТОРОЙ ПОЛОВИНЫ XX ВЕКА  
В КОНТЕКСТЕ ТЕОРИИ И ФИЛОСОФИИ КУЛЬТУРЫ**

**Специальность 24.00.01 — теория и история культуры**

**АВТОРЕФЕРАТ  
диссертации на соискание ученой степени  
доктора культурологии**

**Санкт-Петербург  
2017**

Работа выполнена в Институте философии  
ФГБОУ ВО «Санкт-Петербургский государственный университет»

**Научный консультант:**

**Дриккер Александр Самойлович**, доктор культурологии (ФГБОУ ВО «Санкт-Петербургский государственный университет»)

**Официальные оппоненты:**

**Сапанжа Ольга Сергеевна**, доктор культурологии, доцент (ФГБОУ ВПО «Российский государственный педагогический университет им. А.И. Герцена»)

**Бирженюк Григорий Михайлович**, доктор культурологии, профессор (НОУ ВПО «Санкт-Петербургский Гуманитарный университет профсоюзов»)

**Мухин Андрей Сергеевич**, доктор философских наук, доцент (ФГБОУ ВО «Санкт-Петербургский государственный институт культуры»)

**Ведущая организация:**

ФГБОУ ВО «Санкт-Петербургский государственный академический институт живописи, скульптуры и архитектуры им. И.Е. Репина при Российской академии художеств»

Защита состоится «*01*» *марта* 2018 года в *17:30* часов на заседании Диссертационного совета Д 212.232.11 на базе Санкт-Петербургского Государственного университета по адресу: 199034, Санкт-Петербург, Менделеевская линия В. О., д. 5, Институт философии, ауд. *24*

С диссертацией можно ознакомиться в Научной библиотеке им. М. Горького Санкт-Петербургского государственного университета (199034, Санкт-Петербург, Университетская наб., д. 7/9) и на сайте <https://disserspbu.ru>

Автореферат разослан «*24*» *января* 2018 г.

Учёный секретарь Диссертационного совета,  
доктор философских наук

  
А.Е. Радеев

## ОБЩАЯ ХАРАКТЕРИСТИКА РАБОТЫ

### **Актуальность темы исследования**

Практика художественных выставок, если ее рассматривать в культурно-историческом или искусствоведческом контексте, подчиняется тем же законам, что и культура в целом. Тем не менее, феномен выставочной деятельности имеет свою специфику, это феномен своеобразных коммуникативных и социокультурных отношений, прежде всего, отношений куратора (или художника) и зрителя, иначе говоря, автора и адресата. В связи с этим представляется особенно существенным и актуальным поиск общности символов, знаков, идей и мифологем культуры определённого периода и способов их трансляции в выставочной деятельности, анализ механизмов интерпретации философской парадигмы в концепциях художественных выставок. В настоящем исследовании демонстрируется эволюция кураторских проектов второй половины XX века в контексте теории и философии культуры. Очевидно, что концепции кураторов современного искусства в значительной степени отражают современные им философские теории, эволюция кураторских проектов идет следом за эволюцией философских идей.

Актуальность избранной темы в контексте философии, эстетики, истории культуры, музейного дела связана и с тем, что в нашей стране сейчас активно функционируют и развиваются выставочные институции, музеи и галереи современного искусства. Проекты крупнейших институций демонстрируют высокий уровень знаний кураторов в области искусствоведения, философии, истории и теории культуры, а также понимание необходимости внятного контекста для демонстрации новейших течений в искусстве. Не случайно в проектах Московской биеннале современного искусства, помимо кураторов и художников, часто упоминается «ассоциированный с темой мыслитель», как правило, один из современных или ранее живших философов. Например, на 5-й Московской биеннале 2013 года таким «ассоциированным мыслителем» стал М.М. Бахтин. Кураторские проекты широко освещаются в сфере медиа, художественной критики и в культурологических исследованиях. Для рецепции и

интерпретации таких проектов необходим опыт научного анализа соответствующих художественных феноменов.

Полноценные концепции кураторов предполагают отсутствие случайности в выборе контента выставок. Критерии здесь определены не столько формально-стилистическими или эстетическими принципами, сколько соответствием особенностям современной культурной и философской парадигмы. Представленный в работе метод символично-контекстуального анализа кураторских проектов позволяет адекватно интерпретировать содержание концепций выставок и может эффективно применяться как для создания новых выставочных проектов, так и для составления сопроводительных материалов к ним, медиа обзоров, критических статей, содержания учебных курсов по выставочной деятельности, теории и истории культуры.

**Степень научной разработанности проблемы.** В данном исследовании в контексте эволюции философских идей и теории культуры анализируются кураторские проекты второй половины XX – начала XXI века, выявлена связь концепций кураторов с философской парадигмой соответствующего периода. Обобщающих исследований по данной проблематике пока нет ни в отечественной, ни в зарубежной историографии, в то время как существует значительный корпус трудов по осмыслению искусства данного периода в контексте искусствоведения и философии культуры, которые можно объединить в первую группу источников. Это труды Е.Ю. Андреевой, Е.А. Бобринской, Б. Гройса, Е.Ю. Дёготь, В.М. Диановой, А.В. Рыкова, Е.Г. Соколова, К.Б. Соколова и В.С. Жидкова, А.Б. Олива, В. Хофмана, С. Догерти, П. Осборна, Дж. Робертсона и С. МакДэниэла, Т. Смита.

Феномен выставки или проекта современного искусства является объектом пристального интереса как отечественных, так и зарубежных ученых, эти труды представляют следующий блок исследований, включающий работы Д.Б. Дондуря, В.Ю. Дукельского, В.А. Мизиано, Е.Г. Соколова, О. Бэчманна, С. Макдоналда, П. Бэйсу, С. Нэйрн, Р. Гринберга, Х.У. Обриста, Б. Вандерлиндена и Е. Филипповича.

Так как современное искусство часто не поддаётся оценке с точки зрения традиционных эстетических категорий, не обладает внятной художественной формой, для его постижения необходим контекст философии, эстетики, истории, реалий повседневности, и этот контекст по преимуществу обеспечивает концепция куратора выставки. Многочисленные исследования по современному искусству констатируют значимость выставочного проекта, вне которого произведения новейших течений затруднительны для восприятия в контексте не только традиционных, но и современных реалий и смыслов культуры. Вопросам демонстрации современного искусства в выставочных проектах посвящены работы Б. Альтшулера, Э. Баркер, Е. Эйснера и С. Доббса, К. Маклин, П. О'Нейлла. Следующую группу источников представляют труды по истории и теории кураторской деятельности. Тесно связанный с феноменом художественных выставок институт кураторства и деятельность кураторов современного искусства получили разностороннее освещение как в зарубежной, так и в отечественной историографии в работах Б. Гройса, Р. Мартинеса, С. Ранда, О.В. Холмогоровой, Р. Венциславова, Х. Нортон-Вестбрук, Б. Грэхема и С. Кука, А.А. Шпак, М.В. Бирюковой .

Специфика кураторского дела, критическая рецепция кураторства и роль куратора в современной культуре рассматриваются такими авторами как И.М. Бакштейн, Е.Е. Прилашкевич, В.В. Савчук, О.В. Холмогорова, Т. Фочи, Э. Эдмондс, Б. Зафер и Л. Мюллер, Г. Каванэй, Дж. Рагг и М. Седжвик, Дж. Томпсон, П. О'Нейлл, А. Коцберг.

Кураторское дело в контексте взаимоотношений современного искусства и музея, а также специфика музейной и галерейной выставочной деятельности рассмотрена в следующей группе исследований. К данной проблематике обращается А.Д. Боровский, С.В. Кудрявцева, Б. Лорд и Г. Лорд, Б. Гройс, Т.М. Милюкова, Н.В. Мазный, Т.П. Поляков и Э.А. Шулепова, В.А. Мизиано, М.Т. Майстровская, Т.Е. Шехтер, Н.Н. Суворов, Р. Фейген, Т.Ю. Юренева и другие.

Отдельную группу представляют статьи, рассматривающие проблематику художественных проектов и выставки крупнейших институций и галерей, в числе

которых работы И.М. Бакштейна, М.В. Бирюковой, М. Колдобской, В.А. Мизиано, Н. Молока, Р. Локарда.

Педагогическая, образовательная и коммуникативная роль кураторства рассмотрена Й. Бандау, С. Канн, П. О'Нейллом и М. Уилсоном, Р. Пуффертом, Д. Райсом и Ф. Йенавайном, Е. Хупер-Гринхилл, Ч. Бэйли и Д. Десаи, Б. Уилсоном, Н. Папастергиадисом.

**Определение терминов, относящихся к кураторской деятельности.** При анализе выставочных проектов второй половины XX века следует учитывать существенное формальное изменение контента выставок: если традиционная художественная выставка является демонстрацией определённого ряда произведений живописи, скульптуры, графики, то современная выставка часто включает видеоинсталляции, акции, перформансы, а зачастую и ограничивается этими видами творчества. Кураторские проекты, соответственно, будут отвечать задачам представленных видов искусства, обосновывая и раскрывая их символический смысл. Таким образом, мы включаем в понятие «выставки» или «кураторского проекта», например, перформанс «Как объяснить картины мёртвому зайцу» Йозефа Бойса в галерее Шмела в 1965 году или демонстрацию видеоинсталляции Билла Виолы «Мученики» в соборе Святого Павла в Лондоне в 2014 году.

Так как современное искусство невозможно оценить в соответствии с критериями классической эстетики, мы предлагаем ввести новую трактовку выставки современного искусства как визуальной демонстрации комплекса культур-философских смыслов и идей в контексте концепции «вне эстетики», которая будет изложена в настоящем исследовании. В значительной степени обоснованным будет использование в данном контексте вместо понятия «выставка современного искусства» словосочетание «современный художественный проект», «проект современного искусства» или «кураторский проект».

Определение выставки современного искусства или проекта современного искусства будет трактовано следующим образом: современный художественный

проект - это временная экспозиция или художественное событие, которое обладает определённой идеей и отражает современную социокультурную ситуацию. Таким образом, мы различаем в современном художественном проекте такие качества как идея (концепция), визуальные или зрелищные аспекты, темпоральность, современный культурный контекст и контекст социальный, включающий возможности восприятия данного проекта в соотнесении с повседневными жизненными реалиями, от политики до масс медиа. Это позволяет расширить возможности междисциплинарного анализа выставочных проектов, опираясь не только на визуальную, но и на социокультурную составляющую выставки. Немаловажную роль в эволюции выставочной практики играет и ее включенность в реалии арт-рынка, чему посвящен ряд исследований, например, Т.Е. Шехтер, Т.М. Милюковой, Ф. Перрена. Все эти аспекты, стоящие вне исключительно визуальной составляющей искусства в выставочном проекте, особенно важны для понимания контекста современного искусства.

**Хронологические рамки исследования** охватывают период с 1950-х годов до начала XXI века. Так как рассмотрение эволюции кураторских концепций невозможно ограничить определёнными датами, в исследовании рассмотрены и некоторые проекты начала XXI века, демонстрирующие результаты эволюционного процесса кураторской деятельности второй половины XX века.

**Научная новизна исследования:**

- выставочный, кураторский проект представлен не как демонстрация артефактов или перформативных практик, а как комплекс смыслов или целостный визуально-содержательный комплекс, который можно характеризовать как культурное событие, визуальное и содержательное отражение философской парадигмы эпохи.

- оценка входящих в кураторский проект артефактов новейших течений может производиться не с позиций эстетики, часто неприменимых к современному искусству, а с позиций символично-контекстуального анализа, отсылающего к идее и концепции проекта.

- характеристика куратора и зрителя как автора и адресата позволяет раскрыть механизмы образовательной и коммуникативной роли кураторского проекта в таких сферах как музейная педагогика или культурная медиация.

- определены основные этапы эволюции кураторских проектов современного искусства в контексте философии и теории культуры.

- определены основные принципы символично-контекстуального анализа кураторского проекта в контексте философии культуры.

- выявлено значение кураторского проекта современного искусства в современной культурной ситуации, аспекты его рецепции и интерпретации публикой и критикой.

- смысловая составляющая кураторских проектов рассмотрена в контексте эволюции теории и философии культуры, в соотнесении с основными философскими концепциями эпохи.

- определена роль основных культур-философских концептов и мифологем в формировании и эволюции кураторских концепций.

- разработана методика создания концепции кураторского проекта современного искусства.

В исследовании определена связь основных культур-философских концептов современности и знаковых выставочных проектов, продемонстрирована эволюция кураторских концепций в их связи с культур-философской парадигмой соответствующей эпохи. Наиболее значительные выставочные проекты (Х. Зеемана, К. Кенига, Б. Брока, Х. – У. Обриста, В. Сандберга, Дж. Челанта и др.), рассматриваются как в контексте теоретических воззрений кураторов, так и по аналогии с современными им теориями в области философии культуры: идеей «расхудожествления» Т. Адорно, «смерти автора» Р. Барта, «смерти искусства» и «художественного мира» А. Данто, институциональной теории Дж. Дики и А. Данто, идеи гипотетических музеев А. Мальро, Х. Зеемана, Й. Кладдерса, идеи «культурной медиации» и «говорящего изображения» Б. Брока, «открытого произведения» У. Эко, идеи симулякра, разработанной Ж. Делёзом, Ж. Деррида и Ж. Бодрийяром.

Эти и другие теории, обозначившие смену культурной парадигмы от модернизма к постмодернизму, могут быть рассмотрены как базис для концепций знаковых выставочных проектов этого периода. Например, теории симулякра Ж. Делёза, Ж. Деррида и Ж. Бодрийяра приведены в качестве комментария к рассмотрению проявившихся в выставочных проектах второй половины XX века, в особенности в проектах авторов перформансов и акций, моделей подражания, основанных не на принципах классического мимесиса, но на внешней имитации повседневных реалий, имеющих в данных проектах совершенно иной смысл: как аналог симулякра подобный проект представляет собой не образ-подобие, а чувственный образ или симуляцию идеи. Рассмотрение соответствующих кураторских проектов показывает, что аспекты подражания в современном искусстве лишь в небольшой степени сводятся к категории классического мимесиса. Гораздо более значительную роль играют феномены симулякра и симуляции, для анализа которых в выставочной практике будет актуальным контекст философии постмодернизма.

Новизна предложенного в исследовании подхода к анализу выставочных проектов заключается в выявлении основных философских концептов и идей, лежащих в основе выставочных концепций. В соответствии с тезисом, что в современном искусстве идея преобладает над внешней формой, и передаётся не формальными средствами, а контекстуальными, можно утверждать, что современное искусство – это визуальная философия, выставка современного искусства – это визуализированная философская концепция (демонстрация философской концепции). Мысль, высказывание, утверждение, идея – вот что воспринимает зритель, посетив событие актуального искусства. Кураторские проекты доступны для анализа как философские концепции, в контексте эволюции философской мысли. В работе выделены основные культурно-философские концепты, нашедшие отражение в кураторских проектах ключевых выставок. В ряду соответствующих концептов: метаморфозы античных категорий мимесиса, диегезиса и катарсиса, результирующих в эпоху постмодернизма в теориях симулякра, гиперреальности, контекстуальности, медиации, шаманизма, а

также концептов смерти автора, смерти искусства, «вечного возвращения», гипотетического музея, индивидуальной мифологии.

**Предложенный метод символично-контекстуального анализа кураторского проекта** может применяться не только для осмысления и интерпретации уже осуществленных выставочных проектов, но и для создания новых. Формулировка актуальной идеи и доступных путей ее воплощения в выставочном проекте является одним из ключевых показателей профессионализма куратора, автора выставочной концепции.

#### **Методология и методы исследования:**

Для определения существенных тенденций развития кураторских проектов в области современного искусства применяется сравнительно-исторический анализ.

Типологический метод применяется для систематизации и классификации основных аспектов кураторского проекта и определения визуальных и смысловых характеристик художественного проекта как культурного события.

Метод источниковедческого анализа применяется на материале фундаментальных трудов по истории выставочной деятельности и кураторского дела, научных статей по проблемам кураторства, каталогов выставок и критических статей и рецензий.

Применены следующие теоретико-методологические концепты:

Институциональная теория Джорджа Дики и Артура Данто применяется в исследовании при анализе кураторских проектов и их рецепции в рамках художественных институций.

Теория «расхудожествления» Теодора Адорно, теория «смерти искусства» А. Данто приведены в параграфах, касающихся характеристики постмодернистского искусства.

Автор обращается также к расширяющей сферу институциональной теории концепции «символического капитала» Пьера Бордью, весьма актуальной в области анализа современных художественных проектов в их социальной и образовательной ипостаси.

Теория инэстетики Алена Бадью. Концепция Бадью, изложенная в книге «Малое руководство по инэстетике», как и институциональная теория, позволяет снять ограничения оценочного эстетического суждения в применении к контенту кураторского проекта, и анализировать его с точки зрения соответствия культурно-философской ситуации эпохи.

Теория «культурной медиации» Базона Брока применяется при рассмотрении образовательно-педагогических аспектов кураторских проектов.

Методика интерпретации художественных проектов, которая опирается на исследования Харальда Зеемана, посвященных определению «искусства интенсивных намерений».

В работе применяется разработанный автором комплексный символично-контекстуальный метод анализа выставочных проектов, основанный на выявлении философских смыслов проекта, составляющих его концепцию. Представленный метод также можно назвать методикой анализа визуализированной философской концепции.

**Объект исследования.** Кураторский проект или выставка современного искусства как комплекс философских смыслов и идей или отражение философской парадигмы своего времени.

**Предмет исследования.** Эволюция кураторских проектов второй половины XX – начала XIX века и концепции кураторов в контексте теории и философии культуры.

**Цель данной работы** заключается в выявлении и детерминации сущностных аспектов философской парадигмы, нашедших отражение в концепциях кураторов выставок современного искусства и определении основных этапов эволюции кураторских проектов.

**Задачи работы:**

1. Систематизация основных культурных мифологем и философских идей современности и анализ их воплощения в концепциях выставок современного искусства.

2. Воссоздание картины эволюции кураторских проектов, воплощающих современные им философские идеи.

3. Подробный анализ концепций знаковых художественных выставок второй половины XX - начала XXI века и раскрытие их логической связи с основными концептами философии культуры.

4. Обобщение опыта отечественных и зарубежных выставок современного искусства с выявлением их концептуальной связи с философскими реалиями соответствующего периода.

5. Доказательство значения преемственности культурной традиции в послевоенном и современном европейском искусстве, характеристика специфических путей интерпретации и рецепции, которые проходят реалии культуры в контексте программной выставки.

6. Констатация значения концепции куратора выставки современного искусства как системы культур-философских смыслов и идей.

7. Оценка роли куратора выставки современного искусства как автора культурно-философской концепции.

8. Определение основных характеристик современного выставочного проекта как комплекса философских смыслов.

9. Определение способов трансляции философских идей в выставочном проекте (контекст, символика, миф, репрезентация).

10. Обоснование метода символично-контекстуального анализа кураторских проектов.

11. Определение закономерностей рецепции и интерпретации кураторской концепции адресатом (публикой, профессионалами в сфере культуры, медиа) посредством поиска общих культур-философских символов и мифологем.

**Источники исследования:** Проекты современного искусства в отечественных и зарубежных художественных выставочных институциях, музеях и галереях; Опубликованные исследования в области истории и теории культуры,

философии, эстетики, выставочной деятельности, в том числе монографии, авторефераты диссертаций, статьи и тезисы выступлений на конференциях, проблематика которых связана с темой данной работы; Каталоги выставок современного искусства и материалы кураторских концепций, опубликованные в прессе или находящиеся в архивах выставочных институций; Периодические издания и Интернет-ресурсы, посвящённые аспектам современной культурной ситуации и выставочной деятельности; Интернет-сайты выставочных институций, музеев, галерей, художников, кураторов.

### **Теоретическая и практическая значимость работы.**

- 1) Предложенная модель символично-контекстуального анализа кураторского проекта может служить концептуальной основой для организации проектов современного искусства.
- 2) Результаты исследования могут служить методическим пособием по созданию концепции выставки современного искусства как для художников, так и для кураторов-практиков.
- 3) Методологические аспекты исследования могут быть применены в процессе рецепции и интерпретации современных художественных проектов в арт-критике, медиа обзорах, научных статьях и исследованиях.
- 4) Материалы работы могут быть использованы при составлении учебных программ и чтении лекционных курсов в области истории современной выставочной деятельности, эстетики, философии культуры, кураторского дела, теории и методологии выставочного процесса.
- 5) Данное исследование может служить в качестве теоретического и фактологического источника для исследователей в области современного искусства, кураторской деятельности, истории художественных выставок, эстетики, философии культуры.

**Положения, выносимые на защиту:**

1) Современное искусство, не обладающее качествами традиционной художественной формы и с трудом поддающееся эстетической оценке, способно восприниматься как смысловое и визуальное целостное явление по преимуществу в рамках выставочного проекта и выставочной концепции, предлагающей необходимый контекст для восприятия и интерпретации искусства новейших течений. Положение искусства постмодернизма «вне эстетики» определило неизбежность преимущественной роли идеи и смысла перед художественной формой, что нашло выражение в концептуальных основах работы кураторов.

2) Понятие выставочного или кураторского проекта в современной культурной ситуации включает не только демонстрацию традиционных видов искусства (живописи, скульптуры, графики и т. д.), но и демонстрацию таких художественных явлений как перформанс, акционизм, хэппенинг, видеоарт, поэтому определение кураторского проекта подразумевает качества художественного события, обладающего внятной идеей или концепцией.

3) Феномен художественной выставки существует как целостное культурное явление, а его концепция – как отрефлектированный проект с общей идеей, отвечающей современной философской парадигме. Эволюция выставочной деятельности логически вела к появлению, начиная с 1960-х годов, так называемых «больших проектов», обладающих характеристиками Gesamtkunstwerk, включающих и проекты больших выставочных институций, и масштабные проекты известных кураторов.

4) Эволюция выставочной практики второй половины XX – начала XXI века приводит к появлению личностных, авторских выставочных проектов, в которых куратор интерпретирует культурные и философские реалии современности посредством выставочного контента. В связи с этим показательна практика независимого, «приглашённого» кураторства, свободного от диктата институций.

5) Содержание и рецепция знаковых выставок второй половины XX в. в художественной критике и теории культуры показывает их связь с основными идеями развития культуры в контексте преемственности традиции. Культура постмодернизма во многом аналогична феномену текста, а искусство эксплуатирует возможности его деконструкции или цитирования. В период постмодернизма возрастает роль музея, как средоточия классических образов, которые можно цитировать, и как последней инстанции в различения искусства и неискусства. Выставочные проекты, обращённые к образу и идее музея, можно отнести к категории «вечного возвращения».

6) Философское осмысление выставочного контента раскрывает суть «современного художественного мифа», создаваемого на выставке. Мифологическая составляющая культуры, подвергнутая интенсивной ревизии в философии постмодернизма, нашла отражение в выставочной практике в проектах, связанных с личными мифами художников и кураторов.

7) Способность формулировать концепцию, необходимая в профессии куратора делает его активным посредником между современным искусством и публикой. Неслучайно в связи с этим развитие практик медиаторства на выставке, представляющих собой существенный аспект педагогической и просветительской роли куратора. Куратор-теоретик искусства является значительной фигурой современной культурной ситуации.

8) Символично-контекстуальный метод анализа кураторских концепций позволяет адекватно раскрыть смысл и идею проекта. Метод, в отличие от искусствоведческого, отказывается от критериев формально-стилистических, и, в отличие от эстетического суждения и эстетического анализа, основан на категориях смысла, идеи, эмоциональной значимости, отсылающих к классическим категориям мимесиса, диегезиса, катарсиса, которые даже в их очевидной трансформации в контексте постмодернизма могут быть применены к современному искусству.

### **Степень достоверности и апробация результатов работы:**

Теоретические положения и подготовительные материалы к диссертации были использованы при подготовке и чтении учебных курсов «Теория и методология современной выставочной деятельности», «Современный выставочный процесс и кураторские проекты», «Музеи современного искусства», «История выставочной деятельности» для бакалавров и магистров Санкт-Петербургского государственного университета. Результаты исследования были применены в качестве практических рекомендаций при создании концепций выставочных проектов в научно-практических выпускных квалификационных работах магистров кафедры музейного дела и охраны памятников Института философии СПбГУ для последующего применения в проектах работодателей.

Основные положения работы были апробированы в выполненных проектах конференций и публикаций в рамках следующих грантов: Грант РГНФ № 08-04-00370а – «Проблемы оценки современного искусства в контексте музея» (2010-2012), руководитель М. Б. Пиотровский; Грант СПбГУ, 2012, поездка по межвузовскому обмену в Университет Гейдельберга, Германия на 7 дней, совместная научно-исследовательская деятельность; Грант РГНФ (2012-2015) «Рубежи памяти: стратегии актуализации культурного наследия в Армении и России»; Грант СПбГУ (2012-2015) «Комплексное историко-философское и музееведческое исследование "Петербургская философия как историко-философское явление»; Грант РГНФ № 15-04-00400а «Феномен медиа в практике художественных выставок» (2015-2017).

Основные теоретические положения диссертации изложены в монографии, четырех коллективных монографиях, двух учебно-методических пособиях и пятидесяти двух научных статьях, в том числе 16 статьях в журналах, рекомендованных ВАК или входящих в международные базы Scopus и Web of Science. Результаты исследования излагались и обсуждались в прениях научно-практических конференций, в числе которых: Международная конференция «Институты памяти в меняющемся мире», Философский факультет СПбГУ, 05.04 – 06.04.2012; Международная конференция «Гигиена культуры:

культурологический обзор» в Культурном и научном институте Венгрии в Москве, 31.05 – 01.06.2012; Международная конференция «Культурологический обзор в 21 веке», Общество венгерско-российского сотрудничества ассоциации им. Л.Н. Толстого, Будапешт, Венгрия, 25.10 – 27.10. 2012; Международная научная конференция «Рубежи памяти: судьбы культурного наследия в Армении и России», Философский факультет СПбГУ, Государственный Эрмитаж, 18-20 апреля 2013 г.; Международная научная конференция «Гигиена культуры: актуальные вопросы. Феномен одиночества», Философский факультет СПбГУ, 21-22 июня 2013 г.; Международная научная конференция "Рубежи памяти: груз прошлого на весах современности" (Санкт-Петербург, 16-18 апреля, 2015); Научно-практическая конференция «Философия культурного наследия: творчество в музейном контексте» в Центральном музее связи имени А. С. Попова в рамках «Дней Петербургской философии» Санкт-Петербургского государственного университета, 22 ноября 2013 г.; Международная научная конференция «Здоровье культуры – культура здоровья» 14-19 октября 2014 г., Ассоциация за венгерско-российское сотрудничество им. Л. Н. Толстого, Будапешт, Венгрия; Международная научная конференция «Рубежи памяти: музей и наследие современной культуры» 24-26 апреля 2014 г. в Институте Философии СПбГУ; Международная научная конференция «Дворцы и война», ГМЗ «Петергоф», 28-29 апреля 2014 г.; Международная научная конференция «Перформанс: новые формы присутствия», Российская Академия Художеств, 01.06 – 02.06.2017; Международная научная конференция «Философия музея: феноменология и аналитика музейного бума» 20-22 апреля 2017 г., Институт Философии СПбГУ.

**Структура диссертационного исследования.** Работа состоит из Введения, 5 глав (18 параграфов), Заключения, Библиографии и двух приложений: Хронологического списка кураторских проектов второй половины XX – начала XXI века и Синхронистической таблицы знаковых достижений в философии и выставочной практике с 1950-х гг. до начала XXI века. Первая глава посвящена особенностям изменения культурной парадигмы от модернизма к постмодернизму и отражению этого процесса в кураторской деятельности,

намечены основные этапы эволюции выставочной практики второй половины XX века. Во второй главе рассмотрены аспекты подражания в выставочных проектах. Третья глава посвящена взаимоотношениям куратора и зрителя как автора и адресата проекта. В четвертой главе рассмотрена демонстрация идеи музея в выставочной практике. В пятой главе проанализированы знаковые мифологемы культуры XX века, нашедшие отражение в кураторских проектах.

### **Основное содержание работы**

Во **Введении** обосновывается актуальность исследования, рассматривается степень научной разработанности темы, поставлены основные задачи исследования, определяются его методологические основы. Сформулированы основные положения работы, выносимые на защиту.

**Первая глава «Смена культурной парадигмы от модернизма к постмодернизму и концепции кураторов современного искусства»** посвящена рассмотрению аспектов перехода от модернизма к постмодернизму в культуре и отражению этого процесса в выставочной деятельности.

**Первый параграф первой главы «Концепция искусства «вне эстетики». Эстетические теории послевоенного периода как базис для выставочного проекта»** посвящен проблематике оценки произведения современного искусства в контексте философии культуры и эстетики и применению данного теоретического опыта в выставочной практике. Концепция большого выставочного проекта дает иногда больше возможностей для оценки эстетических качеств современного искусства, чем эстетические суждения, связанные с определенным художником или художественным направлением. Уже в начале периода появления крупных кураторских проектов, в 1960-е годы, проблемы эстетической оценки и роль идеи в контексте выставки стали частью художественной парадигмы эпохи. Проблема художественной формы, в частности, была рассмотрена в концепции выставки «Когда отношения становятся формой» (1969 г.) Харальда Зеемана, которая будет подробно рассмотрена в данной работе в контексте современной и классической эстетики. Куратор в этом

проекте выступил в роли эстетического просветителя, философа и теоретика искусства.

Проблема эстетического суждения о художественной форме в современном искусстве может рассматриваться в кураторской практике как логическое продолжение дискуссии о «смерти искусства» в духе Т. Адорно и А. Данто, апеллирующей к понятию «конца искусства» или «после искусства», примененного Г.В.Ф. Гегелем. Понятие «после искусства» существовало в эстетике Гегеля и не имело уничижительного характера по отношению к соответствующим явлениям искусства. Гегель описывает идеальное состояние искусства, когда оно может подняться на такой высокий духовный уровень, что отпадет необходимость в визуальной форме. Проблема искусства для Гегеля остается в тесной связи с духом или идеей. Рассмотренные в данной работе концепции выставок являются в значительной степени отражением критической дискуссии о форме и идее в русле научной рефлексии по поводу состояния «конца искусства» в гегелианском смысле, и в контексте последующих модификаций гегелевской идеи: «расхудожествления» Теодора Адорно и «смерти искусства» Артура Данто. Следует подчеркнуть значение выставочной концепции в эстетической оценке современного искусства, так как именно в проекте создаётся более ясный, целостный взгляд на эволюцию современного эстетического суждения. Но можно пойти и дальше в размежевании искусства с эстетикой, поскольку материал современного искусства часто не только провоцирует, но и требует подобного подхода. Сущностное положение теории искусства современности, которое звучит в разных интерпретациях искусствоведов, культурологов и историков искусства, состоит в осознании несостоятельности концепции искусства, связывающей его понятие с эстетикой. Ряд исследователей констатирует эту тенденцию, которую можно обозначить как *концепцию искусства «вне эстетики»*. Эволюция западного искусства второй половины XX века и начала XXI века показывает, что эстетическая оценка уже не является адекватной при анализе современного искусства. Вслед за Дж. Кошуттом, рассуждения которого о современном искусстве сводятся к осознанию его

особого статуса, которое мы можем определенно обозначить как положение «вне эстетики», подобную теорию выдвинул Ален Бадью, назвав ее «инэстетикой». Концепция Бадью, изложенная в книге «Малое руководство по инэстетике» (1998), обозначает отношение между искусством и философией, что является очевидным приближением к констатации символично-аллегорической функции искусства. Инэстетика предполагает имманентность и специфичность искусства по отношению к истине. Имманентность в понимании учёного выражена в том, что искусство точно соотносится или совпадает с истинами, которые оно генерирует. А его специфичность обозначает, что эти истины существуют только в области искусства, а не в других областях духовной или материальной деятельности.

Важной задачей куратора является выявление сущностных качеств современного искусства в контексте выставочного проекта. Характеристикой кураторской деятельности, которая существенно отличается от деятельности художника (если, конечно, сам художник не выступает в качестве куратора) качествами рефлексии и способностью к конструированию идеи или концепции, будет следующее определение: куратор – это автор концепции выставки как культур-философской модели, в его деятельности проявляется возможность осуществить визуальное воплощение идеи, представить искусство в контексте целостного смыслового комплекса. Таким образом, можно рассматривать современный художественный проект (проект куратора) как отражение философской парадигмы или как демонстрацию философской концепции.

**Второй параграф первой главы «Символично-контекстуальный метод анализа кураторских концепций»** посвящен определению метода комплексного символично-контекстуального анализа выставочных концепций, который основан на выявлении философских смыслов и идей проекта, составляющих основу его концепции. Иными словами, это метод анализа визуализированной философской концепции.

Отличие символично-контекстуального метода от искусствоведческого метода или метода эстетического анализа заключается в том, что рецепция и интерпретация кураторского проекта производятся не с формально-стилистических позиций, и не с позиций эстетического суждения, а основаны на выявлении аспектов смысла, идеи, контекста, основных символов или мифологем, на которых базируется концепция куратора. Рассмотрим первую составляющую метода – аспект символического в современной культуре. Актуальной с точки зрения демонстрации эволюции европейской культуры, пусть и с негативным оттенком, является теория О. Шпенглера о символических формах культуры, и констатации состояния «заката» западной, «фаустовской» культуры, которая во многом предвосхитила тенденции отказа от художественной формы в искусстве постмодернизма как результат ощущения «конца», «смерти» или «заката» культуры. Исследование Эрнста Кассирера «Философия символических форм» (1923—1929) продолжает рассуждение о символических формах, которые немецкий философ соотносил с различными сферами культуры: языком, мифологией, религией, наукой, искусством. К аспектам символического сознания обращался и Йохан Хейзинга в «Осени средневековья», и неотрейдист Карл Густав Юнг, и Ю.М. Лотман, определивший различия между символической и эмблематикой, и Умберто Эко. Эко, говоря о символической направленности средневекового менталитета, утверждает, вслед за Хейзингой, что эта предрасположенность к символическому так же свойственна и современному человеку. Концепция символа, наряду с концепцией мифа, занимает ключевое место в философии культуры А.Ф. Лосева. Лосев понимал символ как онтологический базис культуры, как выразительную форму, являющую суть вещей, как источник бесконечных смыслов культуры.

В контексте постмодернистской парадигмы характеристика символа переживает те же трансформации, что и другие реалии культуры: миф, язык, искусство. Это аспекты деконструкции, замена символа симулякром, замещение, тиражирование символов. Эти процессы имеют место и в выставочной практике, например, когда на выставке присутствуют почти совершенно одинаковые

картины одного художника, как на выставке Пьера Сулажа в Государственном Эрмитаже в 2001 году.

Вторая составляющая символично-аллегорического метод концептуального анализа выставочных проектов связана с характеристиками, имеющими отношение к понятиям текста, контекста, интертекстуальности. Символично-контекстуальный анализ включает рассмотрение комплекса символов, аллегорий, метафор и коннотаций, заложенных куратором в основу выставочной концепции. Не удивительно, что при анализе концепций выставок можно эффективно применять лингвистические категории, так как современный выставочный контент лучше поддаётся интерпретации с помощью известных понятий, относящихся к тексту и языку, чем с помощью категорий, относящихся к области исследования визуальной формы. Контекстуальный аспект отличается от концептуального аспекта, связанного с анализом содержания текстов с использованием типических сочетаний слов, объединённых по общему признаку, к формированию категорий. Он не имеет отношения к классификации тем или идей, а относится по преимуществу к контексту как широкому кругу смыслов и нарративов, в том числе философских, культурологических, социальных, медийных, связанных в концепции куратора с основными идеями проекта. Кураторский проект как комплекс философских смыслов и идей или отражение философской парадигмы эпохи может рассматриваться в контексте актуализации традиции, взаимоотношений куратора как автора и зрителя как адресата проекта, самосознания куратора как носителя индивидуального комплекса идей и репрезентации художников как субъектов личной мифологии, а также в контексте глобальных культур-философских идей: гипотетических музеев второй половины XX века, концептов «смерти автора» и «смерти искусства», рефлексии по поводу бессознательного, категории Ничто и других популярных философских концептов.

Метод символично-контекстуального анализа может эффективно применяться для интерпретации уже осуществлённых кураторских проектов, но также может быть эффективно применен для создания новых, оригинальных

проектов. Приведённые в данной работе концепции кураторов проанализированы с большей или меньшей детализацией с помощью данного метода, позволяющего дать адекватную оценку культурной значимости проекта и тем критериям отбора произведений, которыми руководствовался куратор.

**Параграф третий первой главы «Форма и «анти-форма»** посвящен анализу развёрнутой философско-эстетической концепции в кураторском проекте: это проблема определения формы современного искусства и его эстетической оценки в контексте выставочного проекта «Когда отношения становятся формой» (1969). Харальд Зеeman, куратор выставки, представил концепцию, в которой «анти-форма» символически дополняла традиционное представление о полноценной художественной форме. Х. Зеeman не только попытался осмыслить и интерпретировать метаморфозы искусства в теоретических работах, но и успешно воплощал эти тенденции в своей кураторской практике. Его концепция оценки современного искусства – теория «искусства интенсивных намерений» была основана не на оппозиции по отношению к критериям классической эстетики, но по принципу способности произведения выражать некие духовные, метафизические задачи. Форма произведения, независимо от ее визуальных и эстетических качеств, должна, по Зееману, служить этой цели.

Выставка с полным названием «Жить воображением. Когда отношения становятся формой. Работы, концепции, процессы, ситуации, информация», организованная Харальдом Зееманом в Кунстхалле Берна в 1969 году, стала одной из первых масштабных демонстраций современных художественных практик, в особенности, концептуального искусства, с чёткой кураторской концепцией. Уникальная коллекция архивных материалов, связанных с работой Зеемана над выставкой является частью архива и библиотеки Харальда Зеемана, приобретенных научно-исследовательским институтом Пола Гетти в 2011 году. Выставка в Берне стала заключительным мероприятием Зеемана как институционального куратора, директора Кунстхалле Берна. После этого проекта он уволился из Кунстхалле и стал независимым куратором, открывшим

воображаемое «Агентство духовного гастарбайтерства». В проекте 1969 года приняли участие представители новейших течений, от концептуального искусства до минимализма и лэнд-арта. Основной идеей выставки стала зыбкость, неопределённость формального выражения намерений и смыслов. Эта идея стала актуальной, когда исчерпали себя интенции модернизма с его сосредоточенностью на том, что форма манифестирует истину: в эпоху постмодернизма замыслы и намерения художника могли принять, а могли и не принять материальную форму, оставаться невоплощенными.

Диалектика ситуации искусства постмодернизма заключалась в неприятии классического искусства и модернизма, и, с другой стороны, в невозможности уйти от цитирования и повторов. Концепция кураторского проекта Зеемана выявила следующую проблему: нужна ли современному искусству форма, или форма, уже выйдя из серии визуальных феноменов, не имеет ничего общего с качествами традиционного искусства.

Понятие «анти-формы» в контексте современной эстетической дискуссии – одно из ключевых. Что же такое по сути анти-форма? И что такое анти-форма в контексте кураторского проекта? Рассуждения о том, как рождалось это понятие, и как оно относится к современному искусству, логически ведут к заключению, что «анти-форма» – это и есть идея, и есть философская мысль, которая является сущностным аспектом кураторской концепции.

**Параграф четвёртый первой главы «Большой выставочный проект» как реализация идеи «Gesamtkunstwerk»** представляет определение «большого проекта»: это масштабная программная выставка современного искусства, связанная с реализацией глобальной идеи или концепции. Опыт выставочной практики свидетельствует о следующем: порой невнятные проекты художников, сами по себе не претендующие на статус «большого проекта», могут быть успешно вписаны куратором в целое выставки. Понятие «большой кураторский проект» применимо к актуальным проблемам современного искусства, кураторской деятельности и истории выставок.

Масштабные выставки современного искусства, такие как проекты Венецианской биеннале, «Документы» в Касселе, или Европейской биеннале «Манифеста» можно рассматривать как большие кураторские проекты.

В данном параграфе в качестве примера «большого проекта» проанализирован выставочный проект «Манифесты 10» (Санкт-Петербург, 2014). Два основных аспекта концепции «Манифесты 10»: диалог классического и современного искусства в контексте эрмитажной части выставки, и идея «тотального произведения искусства» в контексте теории Р. Вагнера, продолженной в современной культурологии по отношению к аспектам интерактивности современного искусства. Крупные выставочные проекты трансформировали идею «тотального произведения искусства» в концепции единства различных художественных элементов (художественных приемов, медиа, арт-пространства, мифологии, комментариев, критической рецепции) в контексте «целого» выставки. Идея куратора как диалог между классическим искусством и современными произведениями искусства подчеркивает ключевую роль Эрмитажа в проекте «Манифеста 10» и демонстрирует преимущества и недостатки выставочного мега-проекта в классическом музее. «Большой нарратив» о противостоянии современного искусства и традиции состоит из небольших историй конкретных проектов в рамках выставки.

Основные культурные итоги «Манифесты 10» представляют в будущем интересную теоретическую задачу для исследователей большого выставочного проекта, который является сложной структурой, состоящей из различных художественных и медийных нарративов.

**Пятый параграф первой главы «Эволюция кураторских концепций в контексте философии культуры»** представляет аспекты эволюции выставочной практики, приведшей к появлению «больших проектов» второй половины XX – начала XXI века. Анализ концепций выставок показывает, что «большие выставочные проекты» XX века становятся целостными художественными явлениями с четкой художественно-эстетической концепцией, а эволюция западной выставочной практики начиная с начала XX века и до выставок

послевоенного искусства логически вела к появлению в 1960-70-х гг. концептуальных выставок с чёткой кураторской идеей.

Представленный обзор эволюции кураторских концепций иллюстрирует поворот, произошедший в культурной парадигме XX века при ее смене от модернизма к постмодернизму и далее до начала XXI века. Сопоставление достижений философии и теории искусства и современных им кураторских проектов дает возможность проследить эволюцию процессов как в области философии, так и в области кураторской деятельности.

Эволюционный опыт кураторских проектов постмодернизма в их связи с философской парадигмой эпохи рассмотрен в контексте выводов, сделанных на основании проанализированных в исследовании выставочных проектов и соответствующих культур-философских смыслов. Основные этапы эволюции кураторской практики в контексте теории и философии культуры:

- 1) Время подведения итогов модернизма и начало формирования парадигмы постмодернизма: с 1950-х гг. до начала 1960-х гг.
- 2) Оформление парадигмы постмодернизма с окончательным отказом от тотальных способов высказывания, свойственных модернизму: 1960-е гг.
- 3) Формирование взгляда на культуру как разновидность текста, рассмотрение способов деконструкции и интерпретации культурных феноменов: 1970-е гг.
- 4) Проблематика симулякра и симуляции становится знаковой темой 1980-х гг.
- 5) Время социальных перемен в мире и попытка возвращения к глобальным нарративам современности: 1990-е гг.
- 6) Ситуация рубежа веков: проблематика медиа, искусственного интеллекта и идеологии, концепции телесных и духовных метаморфоз личности.

Говоря об эволюции кураторских проектов, которая, безусловно, отражает эволюцию философских концептов эпохи, можно констатировать, начиная с 1960-х годов, пристальный интерес к проблеме снижения роли визуальной формы и усилении символического содержания искусства, что совпало с деконструкцией

эстетических категорий на соответствующем этапе развития философии культуры, а начиная с 1970-х годов, - очевидную тенденцию к демонстрации реалий информационного общества в выставочных проектах, выраженную, в том числе, и в названиях ключевых, знаковых выставок данного периода: «Информация», «Сенсация». Проблематика симулякра и симуляции, восприятие культуры как аналог текста повлияли на содержание кураторских проектов с 1980-х гг. Выставочная практика последних двух десятилетий, обращена, как и современная философия, к проблематике медиа, искусственного интеллекта, трансформации отношения к телу человека и месту личности в медийном мире, формирующем новую иерархию, часто не соответствующую иерархии в реальном мире.

**Глава вторая «Аспекты подражания в выставочных проектах»** посвящена аспектам интерпретации действительности и традиции в практике современных выставок. Ее первый параграф **«От мимесиса к симулякру: выставочные проекты как имитация действительности»**. Рассмотрение качеств мимесиса в кураторских проектах показывает, что аспекты подражания в современном искусстве по преимуществу выходят из сферы классического мимесиса, но некоторые миметические функции сохраняются в концепции куратора. Симулякр как постмодернистская разновидность мимесиса является очевидной характеристикой современного искусства и находит отражение в выставочных проектах, не столько направленных на осмысление современной художественной ситуации, сколько на создание публичного эффекта и медийного отклика. Но традиция мимесиса, сущностно отличная от феномена симулякра, также существует и проявляется в выставочных концепциях, сфокусированных на рефлексии по поводу современных культурных реалий, а также на создании логичной контекстуальной базы для демонстрации современного искусства.

Во второй половине XX века, в ситуации несостоятельности критериев классической эстетики в применении к современному искусству, проблематика мимесиса, казалось бы, теряет свою значимость. На выставках зритель практически не видит визуально полноценных образов, фигуративная живопись и

скульптура присутствует крайне редко, да и то приобретает пародийные или содержательно пустые формы, как это происходит, например, в американском фотореализме. Тем не менее, в искусстве постмодернизма существует целый ряд явлений, где миметические качества отчётливо присутствуют, пусть и в крайне видоизмененной форме. В современном искусстве мимесис часто включает очень небольшой элемент «подражания» или, в его позднеклассической трактовке *imitatio*, подражания-имитации. Гораздо более велик элемент «представления», символического значения, отсылающего к определенным образам. Такая трактовка мимесиса подтверждается некоторыми рассуждениями В. Вейдле, рассматривающего, вслед за Германом Коллером, трактовку слова *mimesis* как «подражание» не столь верной, как «представление» и «выражение». Темы культуры XX века, демонстрирующие стремление к подмене «традиционных ценностей» их имитацией или противоположностью, являются показателем общего стремления к демонстрации *симулякров* – как умозрительных категорий, так и реальной действительности. Потеря искренности, притворство, пародия, игра, имитация – очевидные качества современного искусства, которые органично встраиваются в контекст выставочной практики. Подражание приобретает оттенок симуляции, пародийности, китча. В этом параграфе в контексте философии культуры рассмотрены выставочные концепции кураторов и проекты художников второй половины XX века – Дэмиена Хёрста, Джеффа Кунса, Билла Виолы, венских акционистов, демонстрирующие имитацию физической и метафизической реальности в контексте категорий современного мимесиса, в рассматриваемый период часто принимающего форму симулякра.

**Во втором параграфе второй главы «Выставка как текст. Принципы диегезиса в кураторских проектах»** автор констатирует, что некоторые явления современного искусства и их демонстрация в кураторских проектах, благодаря контекстуальной избыточности, принадлежат скорее к области диегезиса, чем мимесиса. В отличие о мимесиса, диегезис в трактовке, восходящей к Платону и Аристотелю, не «показывает», а «рассказывает», образ передается не визуально, а вербально или текстуально. Такое явление можно наблюдать, например, в

начавшемся в 1993 году в Париже проекте «do it» куратора Ханса-Ульриха Обриста. Обрист с художниками Кристианом Болтански и Бертраном Лавье задумали делать выставки с помощью зрителей по инструкциям или «партитурам» художников, чтобы сделать возможности интерпретаций максимальными. Значимость фигуры художника как автора, безусловно, снижается, так как произведение делает не он сам, но в то же время авторство подчеркнуто ролью инструктора, аналогичной роли дирижёра или режиссёра.

Хрестоматийный пример диегетического процесса в искусстве второй половины XX века – «Бюро прямой демократии» концептуалиста Йозефа Бойса на «Документе 5» (1972) – проект, который апеллировал к вербальной и нарративной сущности культуры. В этом проекте Бойс беседовал с публикой на различные заданные им темы, от занятости домохозяек до антропологии Р. Штайнера. Разговоры и являлись содержанием этого проекта. Безусловно, множество явлений современной культуры могут восприниматься как аналог текста, но кураторский проект представляется в связи с этим наиболее доступным для рецепции и интерпретации, так как анализ диегетической составляющей выставки помогает выявить ясный смысл и идею проекта.

Диегезис как способ повествования относится к нарративной составляющей культуры, так же, как мимесис относится к визуальной, подражательной ее сущности. Но если категория мимесиса претерпела существенные изменения в контексте постмодернистского смещения акцентов и смыслов, видоизменившись в качестве симулятивного аспекта культуры, то свойства диегезиса, напротив, демонстрируют очевидное постоянство. Модернистская и постмодернистская парадигмы в искусстве непредставимы без текстов, манифестов, обширной культур-философской критики, медиа-историй, личных мифов художников. Взаимопроникновение и взаимовлияние этих текстов и нарративов, безусловно, часто ведёт не к пониманию простых смыслов тех или иных художественных проектов, но к некоторой спутанности смыслов, аналогичной спутанности интенций художника. И все же, качества классического диегезиса сохраняются во многих не только концептуальных, но и других продуманных выставочных

проектах. Что касается мифов художников в «больших проектах», то они становятся метаязыком, или кодом, чтобы помочь посетителю разобраться в современной парадигме искусства. Буквальный и символический уровни смысла, используя термины Р. Барта, в структуре нарративов выставки, ведет посетителя к интуитивному восприятию произведений искусства и выставки в целом.

**Третий параграф второй главы «Китч или кэмп как продукт деконструкции искусства».** Китч или кэмп как феномен подражания или пародии на «настоящее искусство», и, в то же время, как продукт симулякра в современной художественной индустрии, представляет собой интересный материал для кураторского проекта.

Опыт искусства XX века показывает, что даже «неполноценные» формы китча могут обладать определённой метафизикой и вписываться в категорию искусства, если они поставлены в особый контекст, предполагающий более широкую и нетрадиционную трактовку. Сьюзан Зонтаг предложила понятие «кэмп», которое можно рассматривать как разновидность китча, но китча, окрашенного сознанием самоиронии, априори не претендующего на статус «высокого искусства» («Заметки о кэмпе» – «Notes on Camp» вначале были опубликованы в журнале «Partisan review», а затем включены Зонтаг в книгу «Против интерпретации и другие эссе». Производители кэмп отличаются особого рода «чувствительностью», которая импонирует современникам. Чувствительность здесь проявляется в ницшеанском «человеческом, слишком человеческом», далёком как от аполлонического, так и от дионисийского начала. Эта категория выносит нас за рамки традиционной культурной парадигмы. Ярким примером использования китча в качестве выразительного средства является творчество Джеффа Кунса, делающего масштабные скульптуры в виде почти точных копий детских игрушек и воздушных шаров. Китч как форма симулятивного подражания у Кунса не вызывает эстетского отторжения благодаря авторской иронии, перемещающей образы художника из профанной области дешёвого китча в более интеллектуальную область кэмп. Художественная концепция Кунса даёт ясные, беспроблемные ответы на вопросы современной

эстетики, касающиеся проблем вкуса, культуры потребления, красоты, восприятия. Она формирует модель, позволяющую множить бесконечное число артефактов-симулякров. В 2016 году в галерее Ньюпорт Стрит в Лондоне прошла персональная выставка Кунса «Теперь», где были представлены более тридцати картин, графика и скульптура Кунса, созданные за тридцать пять лет деятельности художника. Грандиозная персональная выставка Кунса в Лондоне показала, каким внушительным может быть китчевый художественный проект в рамках современной культурной парадигмы, тесно связанной с эстетикой потребления и удовольствия.

**Глава третья «Куратор и зритель как автор и адресат»** посвящена рассмотрению взаимоотношений куратора как автора концепции и посетителя выставки. Первый параграф **«Диалектика личного и коллективного в выставочной практике. Опыт коммуникации и культурной медиации в «Школе для посетителей» Базона Брока»** посвящен опыту коммуникации куратора и публики в форме культурной медиации на выставках, предложенной куратором и теоретиком культуры Б. Броком. Проблема куратора как автора или редактора выставочной концепции и проблема зрителя как читателя или адресата выставочного нарратива проанализированы в исследованиях, посвященных теории и практике кураторского дела.

Многие ключевые концепты культуры второй половины XX века подразумевают конфликтные отношения, либо, напротив, активную коммуникацию между «автором» и «адресатом» (художником или куратором и зрителем). Это и «смерть автора» Ролана Барта, передающая права «на текст» читателю, и «открытое произведение» Умберто Эко, доступное для многочисленных интерпретаторов, и рассуждения о роли «другого», начатые Жаном-Полем Сартром и продолженные Эммануэлем Левинасом. В 1973 Выходит книга Эммануэля Левинаса «Гуманизм другого человека», где он продолжает рассуждения о проблематике «другого» и иного. Эти идеи нашли отражение и в кураторских концепциях, безусловно, обращённых к зрителю и демонстрирующих намерение донести и объяснить свои идеи как в форме текста, в каталогах и

комментариях, так и в форме кураторских медиаторских практик, являющихся частью выставочных проектов. В частности, теория «Эстетики как посредничества» была разработана немецким философом и куратором Базоном Брокком и получила отражение как в его труде «Эстетика как посредничество: рабочая биография генералиста», так и в практике «Школы для посетителей» (*Besucherschule*) на выставках Документы. Впервые данная практика была применена в Касселе на выставке «Документа 4» в 1968 году и продолжалась до «Документы 9» в 1992 году. Целью школы было объяснить произведения современного искусства зрителю. Брок понимал этот процесс как «медиацию» в эстетическом воспитании, утверждая, что зависимость от теории было не менее проблематичной для современного художественного восприятия, чем отсутствие традиционного искусства. Главная символическая задача искусства – отражение реальности была продемонстрирована Брокком в контексте двух идей: «новой войны мзображений» и «говорящего изображения». Методы интерпретации современного искусства, предложенные Базоном Брокком, свидетельствовали о важности аспекта зрителя или публики в смысловой составляющей художественного проекта. Брок вел занятия в своей «школе» в форме своего рода театрального перформанса, имеющего качества театра одного актёра, шоу, лекции, общения на бытовые темы и художественного события.

Интенсивные дискуссии об образовательном значении искусства и роли медиаторских практик в художественных проектах продолжают, и акцент на отношениях куратора и зрителя как автора и адресата в этой коммуникативной практике имеет существенное значение.

**Во втором параграфе второй главы «Шаманизм» и «юрродство»: аспекты эмоционального воздействия на зрителя и сакрализации современного искусства»** рассматриваются приёмы «шаманизма» и «юрродства» как разновидности эмоционального воздействия на зрителя в выставочных проектах. Шаманизм – один из путей сакрализации искусства, тесно связанный с символикой смерти и бессмертия. Тема «смерти искусства» на протяжении всего XX века была чрезвычайно актуальной, в частности, Артур Данто

охарактеризовал подобное состояние творческого процесса в соавторстве с Лидией Гор в книге «После конца искусства: современное искусство и граница истории» и в эссе «Комментарий к смерти искусства: оно есть то, чем ты его считаешь». Смерть как символическая фигура имеет огромное значение в европейской культуре XX в. Помимо общего трагизма эпохи, связанного с двумя разрушительными войнами, искусство Европы переживало собственную смерть в духе предсказанного Освальдом Шпенглером «заката». Художественные качества произведений переставали играть прежнюю роль, форма разрушалась, постепенно «умирала» и сама картина или скульптура как предмет искусства, уступая место объекту, инсталляции, перформансу. Например, немецкий художник Йозеф Бойс (1921–1986), часто выступавший куратором собственных проектов, обращался к теме смерти в своих инсталляциях и перформансах. В то же время эта тема в его творчестве была тесно связана с темой бессмертия, создавая базис для концептуального переживания диалектики этих противоположных понятий. Во многом это было обусловлено увлечением Й. Бойса трудами австрийского философа Рудольфа Штайнера (1861–1925).

Йозеф Бойс пытался пережить метаморфозу, ведущую от «смерти» к «бессмертию» в искусстве. Для понимания механизма подобной трансформации в творчестве Бойса особенно важны его масштабные выставки в крупнейших музеях. Именно музейный контекст (вспомним ещё модернистские представления о музее как «гробе», «кладбище» искусства) дает возможность показать дилемму современного автора, колеблющегося между почтенным статусом выставляющегося в музее «институционального художника» и статусом радикального представителя новейших течений, а также осознать зыбкость представлений о «бессмертии» искусства, находящегося в музее, или, напротив, обреченности, в духе риторики модернистов, попавшего в музей искусства находиться в ряду «мертвых», «бывших» артефактов.

Как и Штайнер, выстраивающий сложную цепь философских концептов на основе мифологии (античной или древнеегипетской), Й. Бойс пытается сформировать свою художественную концепцию на основе личного мифа.

Частью личного мифа Бойса стала прокламация собственной артистической сути как некоего шаманского акта. По Бойсу, художник действует как шаман, осуществляющий творческий процесс посредством квазимагического воздействия на публику. Немаловажной частью подобного «шаманского камлания» становится переживание смерти и спасения. «Спустившись в преисподнюю», художник вновь возвращается — к реалиям жизни и, возможно, к бессмертию в искусстве. Эта «шаманская» процедура чрезвычайно напоминает приведенные Штайнером описания того, что происходило с «посвященными» во время мистерий древности, когда «мист» (участник, адепт мистерий) гипотетически «поднимался из преисподней» и открывался «новой жизни». Следуя таким размышлениям в контексте *contemporary art*, можно утверждать, что для достижения настоящей метафизики искусства совершенно излишне стремиться к безупречному ремесленному оформлению «вещей» (объектов искусства) — достаточно привести себя и зрителя (посредством медитативной практики, шока, психологического прессинга или с помощью куратора, музейной атмосферы, арт-прессы и т. д.) в состояние молитвенного экстаза перед произведениями, чья внешняя форма не играет вообще никакой роли. И правда, разве важен для паломника, пришедшего поклониться мощам святого, внешний вид этих мощей? Чем более убог их вид, тем сильнее молитвенный экстаз. За ним стоит комплекс ощущений, обусловленный религиозной символикой, историей жизни и мученичества святого, традицией долгого поклонения.

Как и аспект «шаманизма», так и аспект «юродства» как специфической формы отечественной художественной репрезентации, играет значительную роль в контексте выставочной практики. К подобным проектам можно отнести, например, акции художников О. Кулика или П. Павленского.

**Параграф третий второй главы «Мифы художников и мифы кураторов»** посвящен роли мифов и мифологического сознания в выставочной практике. Мифологическое сознание играет значительную роль в современной культуре. Мы можем наблюдать как интенсивно воспроизводятся модификации традиционных мифов, и как легко создаются медийные мифы-однодневки. Проблематика мифов

и мифологии неоднократно привлекала внимание кураторов современного искусства. Стоит лишь вспомнить концепцию «Индивидуальных мифологий», изложенную в книге Х. Зеемана и реализованную им в качестве куратора кассельской «Документы 5» в одноименном разделе экспозиции, посвященном работам авторов, трактующих реалии современности посредством личного, интуитивного выражения, которое порой не предполагало внятной формы. Среди произведений этого раздела были объекты Этьена-Мартина, Пауля Тека, Нэнси Грэйвс.

Создание или интерпретация художественных мифов тесно связаны с проблематикой самопрезентации художников в выставочном или ином проекте. Очевидна интенция современного художника представить свою жизнь как часть художественного процесса, создать свой личный миф, индивидуальный контекст для понимания своего искусства. Приемы самопрезентации разнообразны: это и сопутствующие демонстрации искусства тексты (манифесты), и эпатажные жесты на публике, стремление к сенсации и скандалу, попытка представить саму жизнь как феномен искусства.

**Глава четвертая «Идея и символика музея в выставочной практике»** посвящена воплощению идеи и образа музея в кураторских проектах. В первом параграфе **«Трансформация образа музея от модернизма к постмодернизму»** автор обращается к истории устойчивой модернистской мифологемы «музей – гроб искусства», остающейся весьма актуальной в контексте кураторских проектов постмодернизма. Символические связи музея как вместилища ценностей прошлых культур и современного искусства основаны на обостренном ощущении категории времени, переживании идеи смерти и представлениях о современном искусстве и музее, связанных с диалектикой «подлинного» и «ложного».

Фраза «музей – кладбище искусства» принадлежала Альфонсу де Ламартину, но подлинную актуальность она приобрела у представителей модернизма, прокламирующих движение «от антиискусства до нуля», где

антиискусство – прошлое, мертвое, музейное, а нулем будет считаться такое художественное проявление, после которого уже будет невозможен возврат к старым формам. Очевидно, что в течение прошлого века значительно изменилась семантика выражения «смерть искусства». Если в начале периода модернизма это было «мертвое, бывшее» искусство старых мастеров, погребенное в музеях как на кладбищах, противопоставленное новому, живому, то, чем дальше к концу века, тем более такие эпитеты как «мёртвое», «убитое», «декларирующее свою смерть» становятся синонимами актуального, выразительного, радикального и модного.

Музей как воплощение традиции притягивает создателей проектов современного искусства, для которого помещение в музейный контекст означает подтверждение художественного статуса, несмотря на очевидные «имиджевые потери», сопутствующие процессу интеграции новейших течений в классический музей. Желание вновь и вновь возвращаться в музей, многократно входить «в одну и ту же воду» – апелляция к «вечному возвращению», а может быть – навязчивая obsессия, являющаяся манифестацией влечения к смерти, а в контексте постмодернистской парадигмы — к смерти искусства. Не случайно появление во второй половине XX и начале XXI века кураторских концепций, посвященных идее и символике музея, и выставок, демонстрирующих связь современного искусства и традиции, которую олицетворяет музей.

**Во втором параграфе четвертой главы «Концепции воображаемых музеев А. Мальро, Х. Зеемана, Й. Кладдерса как ответ на вызовы современной эстетики»** рассматривается феномен возникновения концепций воображаемых музеев во второй половине XX века, который тесно связан с проблематичностью эстетической оценки искусства в контексте постмодернистской парадигмы. Оппозиция реального музея и музея воображаемого, предлагающего субъективный взгляд на искусство новейших течений, результировала в научной дискуссии на темы несостоятельности классической эстетики и приоритета личного вкуса (личного суждения) как альтернативы институциональной оценки в контексте существующих музеев. Концепции гипотетических музеев, включающие как «музеи» теоретиков

искусства, философов и кураторов, так и «музеи» художников, в том числе концепты «воображаемого музея» Андре Мальро, «музея одержимостей» Харальда Зеемана, «антимузея» Йоханнеса Кладдерса, «музея мыши» Класа Олденбурга явились ответом на неопределённость эстетических требований к современному искусству и ограниченность критериев его оценки.

Концепция «воображаемого музея» или «музея без стен» появилась у Андре Мальро, французского писателя, культуролога и министра культуры в правительстве Шарля де Голля еще в 1930-х годах. Книга «Воображаемый музей», впервые опубликованная в 1947 году, включала первую часть «Психологии искусства» А. Мальро, а также ряд статей и текстов выступлений. Первоначальная идея заключалась в том, что распространение фотографических репродукций позволяет любому индивидууму создать воображаемый музей, в который он сможет «отобрать» лучшие произведения искусства, недоступные для него в реальности. Таким образом, снижается роль существующих музеев, предлагающих посетителю лишь ограниченный выбор произведений в той стране, где он может в принципе посетить музей.

Йоханнесу Кладдерсу, теоретику современного искусства, куратору, комиссару немецкого павильона на Венецианской биеннале в 1982-84 гг., принадлежит идея «антимузея», которая заключалась в наделении музея функциями креативной лаборатории или экспериментального центра.

Интенция отторжения от традиционной институции для показа выставок вызвала к жизни еще одну концепцию гипотетического музея – «музей одержимостей» Харальда Зеемана, швейцарского теоретика искусства и куратора. Музей одержимостей являлся генератором «искусства интенсивных намерений» — в представлении Зеемана, обладающего подлинной метафизикой, по-настоящему новаторского и радикального, но, в то же время, связанного с памятью, традицией, общими духовными основами и символами западной культуры. Создание концепции «музея одержимостей» как альтернативы реальному музею стало реакцией на вечную борьбу внутри музея как идеального места хранения, осмысления и интерпретации искусства и, в то же время,

*невозможного* места для современного искусства.

**В третьем параграфе четвертой главы «Выставка как отражение идеи музея и институциональная судьба искусства»** приведены примеры воплощения идеи гипотетического музея в выставочной практике, анализируется тесно связанная с идеей музея институциональная теория. Концепция «музея одержимостей» Харальда Зеемана получила непосредственное отражение в кураторских проектах, в которых куратор намеренно демонстрировал оппозицию институциональному подходу в оценке современного искусства. Творческая позиция Зеемана-куратора с трудом умещалась в рамки традиционных художественных институций. Но при тех зыбких границах, которые разделяли во второй половине XX века искусство и неискусство, помещение объектов в пространство музея или выставки было одним из ключевых факторов в таком различии. Непростые отношения искусства и музея или искусства и галереи продолжали традицию полемики с классикой, начатую модернистами.

Наиболее целостным отражением «музея одержимостей» должен был стать проект выставки с одноименным названием, которую Зееман предложил для осуществления в 1974 году в Академии художеств в Берлине, а затем для «Документы 7». К сожалению, эта выставка так и не была подготовлена. Зееман составил план и написал концепцию выставки, впоследствии вышедшую в книгу «Музей одержимостей» (1981).

Мимо идеи идеального культурного убежища, нашедшей воплощение в воображаемых музеях теоретиков искусства и кураторов, не прошли и художники второй половины XX века. Эти гипотетические музеи даже могли обрести реальную форму — в основном, в выставочных проектах. Некоторые «музеи художников» были представлены Харальдом Зееманом на «Документе 5» (1972) в одноименном разделе. Это был, например, «Музей мыши» Класа Олденбурга, за размещение которого на выставке отвечал сокуратор Зеемана Каспер Кёниг. «Музей мыши» создавался с 1965 по 1977 годы, в его «коллекцию» входили найденные предметы, реди-мэйды и объекты Олденбурга, выставленные в витринах, в том числе посуда, обрывки одежды, косметика, сувениры, копилки и

прочие предметы. «Музей мыши» ставил под сомнение сам принцип музейного коллекционирования и отбора артефактов в музей, а также иллюстрировал ситуацию избыточности ненужных вещей в современном обществе потребления.

Примером концептуального музея художника также является «Музей современного искусства, отдел орлов» («Museum of Modern Art, Department of Eagles») бельгийского художника Марселя Бродхарса. Это музей, изначально не имеющий постоянной коллекции и помещения. Его «секции» открывались с 1968 по 1972 годы на различных выставках. Бродхарс собирал в своем «музее» предметы, связанные с орлом или его символическими изображениями.

Институциональная судьба искусства провоцирует отражение музейной темы в современных выставочных проектах. Оценка художественного статуса современного искусства, наверное, наиболее понятна и теоретически обоснована в контексте институциональной теории, разработанной в исследованиях Дж. Дики и А. Данто. Основные концепты Дж. Дики - «художественный круг» или «художественное сообщество», (art circle) и «мир искусства», «художественный мир» (artworld). Основные положения институциональной теории искусства были раскрыты Дж. Дики в работах «Искусство и эстетика: институциональный анализ» (1974) и «Художественный круг: теория искусства» (1997). Ранее концепт художественного мира, арт-мира (artworld) разрабатывался в контексте институциональной теории Артуром Данто. Рассуждения Данто основаны на осознании необходимости контекста для понимания искусства. Данто впервые применил термин художественного мира, который обеспечивает теоретический базис для всех членов этого культурного сообщества, чтобы они имели возможность определять, что есть искусство. Художественный мир поддерживает, верифицирует и актуализирует категорию искусства и действует он при помощи сети художественных институций.

Музей является столпом институциональной теории, так как он по преимуществу обеспечивает искусство бесспорным статусом. Феномен музейного бума наших дней, как и феномен появления концептов «воображаемых музеев» второй половины XX века, и обилие выставок, посвященных теме музея, связаны

с теми поисками «подлинного» искусства, которые в конечном счете приводят в музей, или к идее музея. Если в классическом музее зритель ожидал увидеть «подлинны», то есть «не поддельные» произведения старых мастеров, то в музее современного искусства он ожидает увидеть, по крайней мере, вещи «подлинны» как «обладающие статусом искусства». Музей наделяет искусство качеством «подлинности», отсюда такой интерес к музею и музейным проектам в наши дни, несмотря на обилие растиражированных образов музейных предметов в медийном пространстве. Этим «симулякрам» музей противопоставляет «настоящий» артефакт, и интерес к музею переживает подъем, отразившийся во многочисленных кураторских проектах, посвященных теме и идее музея, среди которых и выставка «Воображаемый музей» в ГМИИ им. А.С. Пушкина, и выставка «Хранитель» в Новом музее в Нью-Йорке.

**Глава пятая «Основные мифологемы культуры в кураторских проектах»** посвящена отражению знаковых идей или мифологем современной культуры в концепциях выставок. В первом параграфе пятой главы **«Смерть автора»** и **«смерть искусства»** рассматривается идея «смерти автора» как состояния потери индивидуальности художника в постмодернистском культурном проекте и «смерти искусства» как потери визуальной, формальной выразительности искусства. На «Документе 5» (1972) одним из ключевых проектов стала инсталляция известного концептуалиста Йозефа Бойса, представляющая собой два небольших щита для демонстраций, рукоятки которых вставлены в домашние тапки. Этот объект встречал зрителей при входе на выставку, и его кажущаяся бессмысленность и скудость формы, очевидно, идеально вписывались в симптоматику в свете переоценки роли личности в культуре постмодернизма идею «смерти автора» Ролана Барта, эссе которого с аналогичным названием появилось в 1967 г. По мнению Барта, гипотетически умирает Автор текста, его личность перестает быть важной, вместо Автора основную роль берет на себя безличный «читатель». Как следует из логики Барта, культура постмодернизма представляет собой «готовый словарь», заимствования из которого могут быть чуть ли не случайными, лишены авторской эманации.

Объект Бойса на «Документе 5» также не имеет, казалось бы, ни смысла, ни авторского почерка. Тем не менее, обратим внимание на надпись, начертанную Бойсом на щитках: «Duerer, Ich fuere personlich Baader und Meinhof durch Documenta 5» — «Дюрер, я лично веду Баадера и Майнхоф по Документе 5». Андреас Баадер и Ульрике Майнхоф — члены немецкой террористической группы RAF (покончившие самоубийством в тюрьме), совершившие несколько кровавых акций. Обращение Бойса к Дюреру с информацией о том, что он лично (один) будет вести террористов по выставке, можно воспринять как завуалированное обращение к «классикам, традиции, корням» в их противопоставлении современности и трагической повседневности.

Ключевые аспекты инсталляции Бойса — обращение к традиции в лице Дюрера, обращение к современности в лице террористов и акцент на собственной индивидуальности и одиночестве художника, который не надеется на понимание, — в словах «Я лично (один)». При отказе от индивидуальных приемов выражения, который декларировался в постмодернизме, завуалированное обращение к индивидуалистическим категориям у Бойса весьма симптоматично в контексте сохранения традиционных аспектов культуры. Констатируя «смерть искусства», Й. Бойс тем не менее изыскивает возможность для реанимации некоторых качеств искусства или их восприятия с точки зрения диалектики смерти и бессмертия в человеческом мышлении. «Смерть искусства» для Йозефа Бойса несет в данном случае, в идее его инсталляции на «Документе 5», печать отказа от принятых культурных кодов, но парадокс современной Бойсу художественной ситуации состоял в том, что декларация такого декодирования осуществлялась на основе символов и мифологем, традиционно сложившихся в культуре.

**Второй параграф пятой главы «Актуализация мифологемы пустоты, «ничто» в концепциях выставок»** посвящен идее «ничто», которая имеет стойкую традицию в философии, в искусстве, и, соответственно, в выставочной деятельности. В ситуации постмодернизма акцентирование символической фигуры «ничто» по преимуществу связано с отрицанием традиции, но, в то же

время, с осознанием неизбежного повторения и цитирования. Человек может представить ничто лишь по аналогии с существующим, будь то в воображении, в реальности, в культуре. В модернизме отношение к «ничто» было иным: в процессе поиска истины модернисты наделяли фигуру ничто качествами абсолюта, сакральной сущности. В послевоенном искусстве пафос «ничто» ушёл, но многочисленные вариации этого концепта повторяются в том числе в кураторских проектах. На примере «пустоты», «ничто» как одной из основных мифологем или символических фигур XX века можно проследить пути фиксации некоего концепта в культурной памяти. Казалось бы, произведения искусства или явления культуры, демонстрирующие «пустоту», наиболее вероятны для забвения (не они ли – вероятные кандидаты на роль «пустых, чистых мест» культуры?), и, тем не менее, «Черный квадрат» К.С. Малевича, который традиционно считается воплощением «ничто» и представляет собой весьма убогое с точки зрения художественной формы произведение, не только не забыт, но и служит постоянным источником для новых интерпретаций. Значение чистого листа, или, в применении к искусству XX века – символика чистого холста или отсутствия изображения весьма противоречива: с одной стороны, белое – символ пустоты, отсутствия, Ничто, с другой – абсолютной самодостаточности, полноты смысла, некоего абсолюта. Традиция отрицания формы уже вполне сложилась во второй половине XX века: в 1951 году американский художник Роберт Раушенберг делает «белую картину» — окрашенный белой краской гладко отполированный холст, в поверхности которого можно было даже различить неясные отражения предметов. «Белые», «черные» и «красные» картины Раушенберга были впервые представлены на выставке его работ в галерее Бетти Парсонс в 1951 году. В послевоенных художественных практиках декларируется намеренное отсутствие высказывания или отсутствие внятного изображения.

Во второй половине XX века «Ничто» как символическое и реальное начало проявилось в выставочной практике, прежде всего, в возникновении феномена «пустых» выставок или выставок без произведений. Это, тем не менее, не значит, что все эти выставки были одинаковыми. Их кураторские концепции были

чрезвычайно разнообразны. В 1958 году Ив Кляйн открывает выставку «Пустота» в галерее Ирис Клер. Для рекламы выставки Клейн представил в небе над галереей «Аэростатическую скульптуру (Париж)» в виде запуска 1001 голубых воздушных шаров. А в 1960 году состоялся перформанс Ива Кляйна «Прыжок в пустоту» (A Leap Into The Void), во время которой он выпрыгнул из окна. Одним из ярких логических продолжений дискурса пустоты стала выставка «Кондиционирование воздуха», устроенная в 1967 году группой британских художников Art & Language. Главным экспонатом был, соответственно, кондиционированный воздух. В 1985 году Энди Уорхол представил проект «Невидимая скульптура» в ночном клубе Агеа в Нью-Йорке. Стоя на подиуме, он позировал фотографам на фоне стены с табличкой этикетажа несуществующего произведения. Во всех этих проектах сами художники выступали в роли кураторов.

В 2009 году Густав Мецгер и Мэтью Коупленд организуют выставку «Пустоты: ретроспектива» (Vides: Une Retrospective) в парижском Центре Помпиду, явившейся осмыслением трактовок «ничто», «пустоты» в почти полувековой выставочной практике. Выставка продемонстрировала эволюцию выставочных концепций, посвященных теме «ничто». Ее контент логично встраивается в постмодернистскую парадигму «пустоты».

**Третий параграф пятой главы «Вечное возвращение»: обращение к традиции и классике в проектах современного искусства»** посвящен проблеме актуализации современного искусства в выставочном проекте классического музея или в проекте, сочетающем современное искусство и искусство старых мастеров. Такая стратегия весьма эффективна как с точки зрения культурного и медийного резонанса, так и с точки зрения обогащения контекста, в котором представлены артефакты новейших течений. В свою очередь, выставочная практика, даже вне музея, в галереях или в формате художественных событий, придаёт новые смыслы и актуализирует современное искусство, уже находящееся в музейной коллекции. Кураторские проекты обеспечивают искусству вечное движение по направлению к музею. Идея «вечного возвращения» в музей, к

классикам, к традиции, преемственности, иерархии бессмертна, даже в контексте постмодернистской парадигмы, в эпоху симулякров. Не случайно свою теорию симулякра Ж. Делёз подтверждает ницшеанской идеей «вечного возвращения». Но, если следовать логике Делёза, современное искусство в подобном кураторском проекте не пытается восполнить свою формальную «несостоятельность» за счет соседства с классикой, а напротив, демонстрирует и утверждает свою инаковость, «факт возвращающегося различия». Подобная диалектика метафизически полноценна, эмоционально насыщена, привлекательна. Не случайно выставочные проекты, сочетающие традицию и современность, пользуются повышенным вниманием зрителя, и мы в который раз переживаем ситуацию «вечного возвращения». Архив традиционной культуры, к которой современное искусствознание уже относит и искусство модернизма, является бесконечным источником интерпретаций, аллюзий, заимствований и цитат в творчестве художников второй половины XX века – Билла Виолы, Роберта Мэпплторпа, Фрэнсиса Бэкона. Анализ соответствующих выставочных проектов, представленный в данной диссертации, показывает очевидные качества преемственности традиции в искусстве новейших течений.

Обращение к старым мастерам и классической традиции в выставочных проектах, посвященных современному искусству, является достаточно перспективным шагом в контексте эволюции выставочной практики, так как позволяет создать непрерывную линию преемственности в контексте как истории искусства, так и практики выставок. Свидетельством актуальности подобного подхода являются кураторские проекты последних десятилетий, связывающие современное искусство с творчеством старых мастеров, в частности, рассмотренные в данной главе проекты Государственного Эрмитажа.

В **Заключении** на основании проведённого исследования кураторских проектов и соответствующего им культур-философского контекста автором сделаны выводы и представлены основные результаты работы, отвечающие ее задачам и отраженные в Положениях, выносимых на защиту.

## ПУБЛИКАЦИИ ПО ТЕМЕ ДИССЕРТАЦИИ

### Публикации в изданиях, входящих в список рецензируемых журналов ВАК Министерства образования и науки РФ:

1. Бирюкова М.В. От мимесиса к симулякру: современные выставочные проекты в контексте философии культуры // Социальная политика и социология. 2017. Т. 16, № 1(120). С. 150-157.

2. Бирюкова М.В. Аспекты мимесиса в современных художественных проектах // Вестник Санкт-Петербургского государственного университета технологии и дизайна. Серия 2. Искусствоведение. Филологические науки. 2017. № 1. С. 3-9.

3. Бирюкова М.В. Проблемы эволюции западной выставочной практики в XVIII - XX веках // Вестник Санкт-Петербургского государственного университета технологии и дизайна. Серия 2. Искусствоведение. Филологические науки. 2017. № 2. С. 3-7.

4. Бирюкова М.В. Выставка как текст: аспекты диегезиса в проектах концептуализма // Общество. Среда. Развитие (Terra Humana). 2017. № 3. С. 21-25.

5. Бирюкова М.В. «Вечное возвращение»: обращение к традиции и классике в современных выставочных проектах // Вестник Санкт-Петербургского государственного университета технологии и дизайна. Серия 2. Искусствоведение. Филологические науки. 2016. № 2. С. 3-9.

6. Бирюкова М.В. Диалектика смерти и бессмертия в выставочных проектах Йозефа Бойса // Вестник Санкт-Петербургского университета. Серия 17: Философия. Конфликтология. Культурология. Религиоведение. 2015. № 2. С. 66-72.

7. Бирюкова М.В. "Куратор как художник" и "выставка как произведение искусства" в западной культуре второй половины XX в. Харальд Зеeman и его выставочные проекты // Общество. Среда. Развитие (Terra Humana). 2010. Т. 3(16). С. 181-185.

8. Бирюкова М.В. Положения эстетики Г.В.Ф. Гегеля как базис для концепции кассельской Документы5 Харальда Зеemана // Вестник Санкт-

Петербургского университета. Серия 6: Философия. Культурология. Политология. Право. Международные отношения. 2009. Т. 2. С. 185-190.

**Статьи в журналах, входящих в базы данных Scopus и Web of Science:**

1. Biryukova M. Reconsidering Manifesta 10: Big Exhibition Project as Narrative // *Journal of Science and Technology of the Arts*. 2017. Vol. 9, № 1. P. 17-27.
2. Бирюкова М.В. Музейный экфрасис в русской прозе XX века // *Studia Slavica Academiae Scientiarum Hungaricae*, 2017. Т. 62, № 1. P. 143–159.
3. Biryukova M., Gaevskaya E., Nikonova A., Tsvetaeva M. Interdisciplinary Aspects of Digital Preservation of Cultural Heritage in Russia // *European Journal of Science and Theology*, 2017. Vol. 13, № 3. P. 137-147.
4. Biryukova M., Nikonova A. The Role of Digital Technologies in the Preservation of Cultural Heritage // *Muzeológia a kultúrne dedičstvo*, 2017. Vol. 5, № 1. P. 169-173.
5. Biryukova M. Ludic Aspects in Russian Religious-Philosophical Literature at the Turn of the 20th Century // *Russian Literature*, 2017. Vol. 90. P. 45-82.
6. Biryukova M. Reconsidering the Exhibition ‘When Attitudes Become Form’ curated by Harald Szeemann: Form Versus Anti-form in Contemporary Art // *Journal of Aesthetics and Culture*. Vol. 9. № 1. 2017. P. 52-64.
7. Бирюкова М.В. Музей воображаемый vs музей реальный: концепции гипотетических музеев второй половины XX века. *Imaginary Museum Vs Real Museum: Concepts of Hypothetical Museums in the Second Half of the 20th Century* // *Международный журнал исследований культуры*. 2016. № 3(24). С. 85-95.
8. Biryukova M., Nikonova A. Art Therapy in St. Petersburg’s Museums // *Indian Journal of Social Work*, 2015. Vol. 76(2), № 2. P. 291-304.

**Монография:**

Бирюкова М.В. Выставка современного искусства как авторский проект. Монография. СПб: Издательство СПбГУТД, 2013. 186 с.

**Публикации в других научных изданиях:**

1. Бирюкова М.В. «Эстетика как посредничество» и «Школа для посетителей» Базона Брока на Документе 4 1968 года // *Музей и музейщики:*

проблемы профессионального образования. Материалы международной научной конференции 14-15 ноября 2014 г. СПб: 2015. С. 119-128.

2. Бирюкова М.В. Границы современности и традиции в выставочных проектах Государственного Эрмитажа начала XXI века: от ретроспективы Энди Уорхола до Манифесты-10 // Рубежи памяти: музей и наследие современной культуры: Сборник трудов международной научной конференции. СПб: РХГА, 2015. С. 193-211.

3. Бирюкова М.В. Культурные итоги «Манифесты 10» // Рубежи памяти: груз прошлого на весах современности: Сборник статей по материалам международной научной конференции. СПб: РХГА, 2015. С. 229-237.

4. Бирюкова М.В. Смерть и бессмертие классического музея: Фридрицианум в Касселе и выставки Документы // Дворцы и война. К 100-летию начала Первой мировой войны. Сборник статей по материалам научно-практической конференции ГМЗ "Петергоф" / Проблемы сохранения культурного наследия. XXI век. V. СПб, 2015. С. 231-237.

5. Сюч О., Марков Б.В., Рыков А.В., Чукуров А.Ю., Мадьяри-Бек И., Дриккер А.С., Реут Д.В., Никонова А.А., Калугина Т.П., Сечин А.Г., Венщикова М.А., Пигров К.С., Евлампиев И.И., Потемкина Н.А., Старостина Н.А., Бирюкова М.В., Кудрявцева С.В., Дворецкая П.А., Ляшко А.В., Ляпин С.Х. Феномен одиночества. Актуальные вопросы гигиены культуры: Коллективная монография. СПб: РХГА, 2014. 368 с.

6. Бирюкова М.В. Символика чистого листа в искусстве XX века: к проблеме формирования культурной памяти // Рубежи памяти: судьбы культурного наследия в Армении и России. Сборник статей по материалам международной научной конференции. СПб: РХГА, 2014. С. 171-179.

7. Бирюкова М., Дриккер А., Ляшко А., Никонова А., Реут Д., Потемкина Н., Magyari-Beck I., Szucs O. Культура и гигиена 2. Работа продолжается. Коллективная монография = Kultúra és Higiénia 2. A munka folytatódik. // Культура и гигиена 2. Работа продолжается. Коллективная монография = Kultúra és Higiénia 2. A munka folytatódik.. Будапешт: Kairosz Könyvkiadó, 2014. 572 с.

8. Бирюкова М., Дриккер А., Евлампиев И., Калугина Т., Ляшко А., Кудрявцева С., Никонова А., Марков Б., Пигров К., Реут Д., Рыков А., Старостина Н., Сечин А., Magyari-Beck I., Szucs O. The Phenomenon of Loneliness. Actual Questions of Hygiene of Culture. СПб: РХГА, 2014. 368 с.

9. Бирюкова М.В. Творчество Алёны Васильевой: недостижимая легкость бытия // Современный художник, 2014. № 03. С. 70-75.

10. Бирюкова М.В. Рецепция и интерпретация события актуального искусства: Кассельская Документа5 в искусствоведении и арт-критике // Институты памяти в меняющемся мире: сборник статей по материалам международной научной конференции. СПб, 2013. С. 131-141.

11. Бирюкова М.В. Концепция "Индивидуальных мифологий" Харальда Зеемана: к проблеме анализа современных художественных мифов // Международный журнал исследований культуры, 2013. № 1(10). С. 109-112.

12. Бирюкова М.В. Выставочная деятельность Харальда Зеемана // Вестник Санкт-Петербургского государственного университета технологии и дизайна. Серия 2. Искусствоведение. Филологические науки, 2012. № 1. С. 3-11.

13. Бирюкова М.В. Выставочная деятельность классического музея в контексте отечественной духовной традиции // Культура России: Информационно-аналитический сборник 2012 год. Москва, 2012. С. 99-114.

14. Бирюкова М.В. Выставочная деятельность Харальда Зеемана в контексте его теорий "музея obsessions" и "индивидуальных мифологий" // Вестник Санкт-Петербургского государственного университета технологии и дизайна. Серия 2. Искусствоведение. Филологические науки. 2012. № 2. С. 3-11.

15. Бирюкова М.В. Entartung и de-arting: общее и разное в критике модернизма и послевоенного искусства // Тетради ассоциации за венгерско-российское сотрудничество ассоциации им. Л.Н.Толстого. Будапешт, 2012. С. 195-202.

16. Бирюкова М.В. Модернистская метафора "музей как гроб" в контексте символики города-музея // Вопросы музеологии, 2012. № 2. С. 18-25.

17. Бирюкова М.В., Сурикова К.В. История выставочной деятельности. Методическое пособие. Санкт-Петербург: Издательство Санкт-Петербургского государственного университета, 2012. 68 с.

18. Бирюкова М.В., Никонова А.А., Кудрявцева С.В., Ляшко А.В. Тезаурус современной музейной и художественной практики. Методическое пособие. Санкт-Петербург: Издательство Санкт-Петербургского государственного университета, 2012. 82 с.

19. Бирюкова М.В. Миг времени. Вступительная статья и каталог выставки Валерия Рабчинского. Музей истории Санкт-Петербурга.. Санкт-Петербург, 2011. С. 3-11.

20. Бирюкова М.В. Материалы Документы5 в Архиве Документы в Касселе: опыт сохранения документации о событии актуального искусства // Право на культурное наследие: Труды Международной научной конференции. СПб, 2011. С. 3-14.

21. Бирюкова М.В. Выставка Харальда Зеемана «Когда отношения становятся формой» (1969) // Вестник Санкт-Петербургского государственного университета технологии и дизайна. Серия 2. Искусствоведение. Филологические науки. 2011. № 2. С. 3-7.

22. Бирюкова М.В. Критерии отбора объектов современного искусства для масштабного выставочного проекта. Кассельская Документа-5 // Философия и культурология в современной экспертной деятельности: коллективная монография. СПб: Издательство РГПУ им. А.И. Герцена, 2011. 508 с. С. 250-257.

23. Бирюкова М.В. Введение; Проблемы эстетической оценки произведений современного искусства в контексте гипотетического "музея obsessions" Харальда Зеемана: Параграф 2-1. // Проблемы оценки современного искусства в контексте музея: Коллективная монография. СПб: Издательский дом Санкт-Петербургского университета, 2010. 184 с. С. 3-5, 99-155.

24. Бирюкова М.В. Первое десятилетие XXI века: новый язык искусства?!: Материалы российско-британского Круглого стола в рамках программы к выставке "Новояз. Британское искусство сейчас" 25 октября 2009 г. // Первое

десятилетие XXI века: новый язык искусства?!: материалы российско-британского Круглого стола в рамках программы к выставке "Новояз. Британское искусство сейчас" 25 октября 2009 г. Санкт-Петербург, 2010. С. 20-31.

25. Бирюкова М.В., Никонова А.А., Ляшко А.В., Кудрявцева С.В. Лексикон современного искусства. Санкт-Петербург: Издательство Русской христианской гуманитарной академии, 2010. 111 с.

26. Бирюкова М.В. Из истории кассельской Документы: идея выставочной институции и концепции кураторов // Фундаментальные проблемы культурологии, в 4 т.: Т. III. Культурная динамика. СПб, 2008. С. 456-481.

27. Бирюкова М.В. Документа12: куда же дальше? // Новый мир искусства. 2007. — № 2(55). С. 25-26.

28. Бирюкова М.В. Легенды арт-осени // Новый мир искусства. 2007. № 5(58). С. 14-17.

29. Бирюкова М.В. Почерк куратора: своя рука владыка // Новый мир искусства. 2007. № 3/56. С. 24-31.

30. Бирюкова М.В. Постмодернизм! Хоть имя дико... // Новый мир искусства. 2007. № 2(55). С. 66-67.

31. Бирюкова М.В. Кассельская Документа с 1955 по 1964 год: осмысление модернистской парадигмы // Материалы всероссийской научно-технической конференции. Сборник трудов аспирантов и докторантов. Санкт-Петербургский государственный университет технологии и дизайна. Санкт-Петербург, 2007. С. 192-197.

32. Бирюкова М.В. Гипотетический "музей obsessions" Харальда Зеемана: изменение музейной парадигмы от модернизма к постмодернизму // В поисках музейного образа. Санкт-Петербург, Изд-во Санкт-Петербургского университета, 2007. С. 186-197.

33. Бирюкова М.В. По направлению к музею // Новый мир искусства. 2007. № 4(57). С. 64-66.

34. Бирюкова М. В. Кассельская Документа5 Харальда Зеемана: художественно-эстетическая концепция куратора и структура экспозиции //

Известия Российского Государственного педагогического университета им. А.И. Герцена. Серия Аспирантские тетради. 2008. Т. 74(1). С. 55-58.

35. Бирюкова М. В. Кассельская Документа5 Харальда Зеемана: к проблеме художественной формы в западном искусстве второй половины XX века // Известия Российского Государственного педагогического университета им. А.И. Герцена. Серия Аспирантские тетради. 2008. № 54. С. 17-21.

36. Бирюкова М.В. Метаморфозы дизайна Фридрицианума в Касселе во время выставок Документы 1955-2002 гг. // Дизайн. Материалы. Технология. 2007. № 2(3). С. 141-148.

---

Подписано в печать 27.11.2017    Формат 60x84<sup>1</sup>/<sub>16</sub>    Цифровая    Печ.л. 2.5  
Тираж 100 экз.                      Заказ № 16/11                      печать

---

Типография «Фалкон Принт»  
(197101, г. Санкт-Петербург, ул. Большая Пушкарская, д. 41, литер Б,  
сайт: [falconprint.ru](http://falconprint.ru))