

ОБЗОРЫ

**В эпоху постнеоампира... Художественная жизнь
в России 2019–2020 гг.***А. О. Котломанов*

Санкт-Петербургская государственная
художественно-промышленная академия им. А. Л. Штиглица,
Российская Федерация, 191028, Санкт-Петербург, Соляной пер., 13

Санкт-Петербургский государственный институт культуры,
Российская Федерация, 191186, Санкт-Петербург, Дворцовая наб., 2

Для цитирования: Котломанов, Александр. “В эпоху постнеоампира... Художественная жизнь в России 2019–2020 гг.”. *Вестник Санкт-Петербургского университета. Искусствоведение* 10, no. 2 (2020): 366–375. <https://doi.org/10.21638/spbu15.2020.210>

...Злоупотребления в административных сферах, чиновничество, разрастающийся все более и более антагонизм между простым народом и привилегированным сословием, пьянство и упорство в невежестве простолюдина, угнетенное положение незнатных — вот что служило мотивами для литературных произведений и что карандаш и кисть так охотно изображали на бумаге или на полотне. При осмотре картинной галереи г. Третьякова в Москве, в которой сосредоточены главнейшие произведения русских современных художников, мотивы такого характера поражают посетителя, и на каждом шагу он наталкивается на картины, в которых без конца представлены душевные, нравственные и телесные немощи, вплоть до обнаружения самых неприглядных сторон жизни¹.

Метамодернизм

В прошлом столетии мировое искусство развивалось в таком темпе, что каждому новому художественному явлению находили новое же определение, как правило с окончанием на «изм». Этому способствовало то, что теоретиками в том же

¹ Norden, Julius. “Ilya Jefimowitsch Repin”, quoted in *Iliã Efimovich Reřin* (St. Petersburg: Ekspeditřia zagotovlenia gos. bumag, 1894), 7.

столетия оказались и сами участники творческого процесса — художники и архитекторы, а также критики, ставшие своеобразными идеологами искусства. Все это около пятидесяти лет назад сформировало у некоторых остро чувствующих людей (из той же области теоретиков) ощущение некоего кризиса, который по негласному согласию было решено назвать «постмодернизмом». Сложность определения этого термина в том, что его существование и, так сказать, развитие вовсе не отменяет эволюцию «модернизма». В общем, что было, то было, но в 1980–1990-е годы так получилось (наверное, из-за окончания холодной войны), что мы оказались в новой реальности, как бы в той, что «после современности», т. е. действительно в эпохе постмодерна. А в начале 2000-х годов, после событий 11 сентября, вдруг очутились в еще более новом мире, где серьезность новых угроз уживалась с невиданной расточительностью, ростом экономики, даже в России. И с тем, что современное искусство (contemporary art) оформилось в целую индустрию, сросшуюся с шоу-бизнесом и медиаресурсами и занявшую пустовавшую много лет нишу «салона» или «позднего академизма». В этот новейший период стали сбываться антиутопии XX в., например о тотальном контроле «большого брата», фантазии о гиперреальности. Виртуальные социальные сети приняли на себя роль прежних властителей дум, теперь деперсонифицированных, но от этого не менее влиятельных, чем идеологи прошлого века.

Несмотря на то что «постмодернистский кризис» поставил под сомнение необходимость в терминологии, это вовсе не означало, что тем самым был отменен «общественный запрос» на терминологическое обоснование текущих процессов и тех явлений, которые можно спрогнозировать на завтра. Правда, сумятица, вызванная постмодерном, все же не могла не сказаться на качестве этой новой терминологии, на степени ее серьезности и обоснованности. Взять, к примеру, слово «метамодернизм», появление которого — продукт вездесущей гиперреальности, социальных сетей, где каждый сам себе и автор, и редактор и где бессмысленные термины создаются словно сами по себе и дальше становятся все живее и живее... Это, между прочим, доказывает, что постмодернизм, о котором так долго говорили полвека назад, по-настоящему наступил только после повсеместного распространения Интернета. Которого, наверное, не было бы, если бы не новый мировой порядок, воцарившийся после окончания холодной войны. С некоторых пор, совпавших с вышеуказанными историческими катаклизмами, проблема соотношения отдельной истории русского искусства с общемировой стала восприниматься как проблема дискурсивного свойства, что, между прочим, подтверждает теорию особого пути России.

Репин vs Кабаков

Одним из главных событий 2019 г. стала ретроспектива Ильи Ефимовича Репина, проходившая в Третьяковской галерее, а затем в Русском музее. Масштабная выставка была приурочена к 175-летию со дня рождения художника, сыгравшего в истории русского искусства одну из ключевых ролей. Открытием этого проекта стали поздние работы Ильи Ефимовича, малоизвестные или вовсе не известные публике. Например, полотно «Гопак» («Пляска запорожцев»), написанное в 1927 г. маслом на линолеуме. Это произведение, как и другие его работы позднего перио-

да, выполнено на стыке реализма и экспрессионизма, что в равной степени странно и притягательно. Если бы выставка в меньшей степени была сориентирована на привлечение массовой аудитории, ее можно было бы представить своеобразным исследованием Репина в нюансах его творчества, до сих пор вызывающих вопросы. И прежде всего с позиции его сопоставления с зарубежными современниками, от реалистов и импрессионистов до экспрессионистов, от Адольфа Менцеля и Гюстава Курбе, Эдуарда Мане и Пьера-Огюста Ренуара до Эмиля Нольде и Оскара Кокошки. Опять же можно нафантазировать, что это был бы проект наподобие выставки «Рембрандт и Веласкес. Испанские и голландские мастера. Диалоги о реальности вечности, религии и красоте», открывшейся в том же 2019 г. в амстердамском Государственном музее (Rijksmuseum).

Ну а так что сказать? И в Русском музее, и в Третьяковской галерее многие из произведений Репина, представленных на «юбилейной» (все-таки 175 лет — не совсем юбилей, не круглая дата) выставке, экспонируются постоянно и есть ли смысл именно на них выстраивать «драматургию» временной экспозиции? К сожалению, мысль наших музейных начальников не особенно изобретательна, и большой успех юбилейной выставки Валентина Александровича Серова, наверное, оказался им универсальной формулой успеха, когда вы показываете всем известные картины в отдельном зале и публика буквально ломает двери, чтобы их увидеть. Заметим, что за время проведения выставки Репина никто ничего не повредил, хотя... Не будем же мы думать, что история с покушением на картину «Иван Грозный и сын его Иван 16 ноября 1581 года» была заранее предусмотрена, так сказать, в рекламных целях?! Нет, никаких домыслов и подозрений, и как можно сомневаться в чистоплотности руководителей российскими музейными учреждениями? Никак нельзя, вот мы и не сомневаемся.

Вообще говоря, тема взаимодействия музеев с методами коммерческой рекламы, PR и маркетинга не наше дело, мы занимаемся исследованием культурных процессов, вопросами развития художественной формы, ее восприятия. Закономерности этих явлений интересны сами по себе, вне каких-либо тайных или явных механизмов, их обуславливающих, будь то механизмы коммерческого или политического свойства. Скорее, наоборот, нам интересно то, как таинственные культурные процессы влекут за собой явления социальной жизни или отображают тенденции, осознание которых будет возможно только по прошествии времени. Тот же Илья Ефимович Репин обладал редким чувством времени, актуальности, так что ему могут позавидовать все без исключения современные российские художники. Были ли фигуры, равновеликие Репину в нашем искусстве XX столетия? В так называемом русском авангарде были, конечно, отдельные личности, претендовавшие на своеобразное лидерство, например Кандинский или Малевич, но все же неловко ставить в один ряд с классиком... Да и с советским искусством как-то не задалось. Все это может быть понятно в контексте, в дискурсе. А Репин архетипичен, парадигматичен, если можно так выразиться. В общем от нашего к нему отношения его роль в искусстве не изменится, во всяком случае в истории русского искусства.

Риторический вопрос: можно ли то же самое сказать, о том, кто сегодня является самым известным в мире представителем отечественного искусства?

В начале 2019 г. в Третьяковской галерее завершилась выставка этого всемирно известного художника, отмечавшего свой «некруглый» юбилей в 2018-м, — Ильи

Кабакова (точнее, арт-проекта «Ilya & Emilia Kabakov»). Экспозиция «Илья и Эмилия Кабаковы. В будущее возьмут не всех» была открыта еще осенью 2017 г. в лондонской галерее «Tate Modern». Затем ее показ прошел в Эрмитаже, почти одновременно с выставкой ««Арте повера». Творческий прорыв» (весна-лето 2018 г.). Обе экспозиции имели ретроспективный характер: обзор творчества одного большого художника (точнее, творческого дуэта Ильи Кабакова и его супруги Эмилии Кабаковой) и выставка, репрезентирующая деятельность группы художников, сыгравших важную роль в истории европейского искусства второй половины XX в. *Arte rovera* («Бедное искусство») — течение в итальянской художественной культуре 1960–1970-х годов, локальное явление, со временем приобретшее объективную значимость. Нечто подобное было и с Кабаковым, также бывшим локальной величиной, но в конце 1980-х — 1990-е годы сумевшим (во многом благодаря своей супруге Эмилии) стать мировой знаменитостью.

Как это ни странно, и Кабаков (Кабаковы), и представители «арте повера» (Джованни Ансельмо, Яннис Кунеллис, Микеланджело Пистолетто и др.) могут пониматься как художники, по формальным признакам соответствующие номенклатуре реализма. Причем в случае с Кабаковым это очевидно в большей степени, поскольку одним из существенных качеств его произведений (так называемых тотальных инсталляций) является заведомая объяснимость, делающая их понятными зрителю. Любой проект этого художника сопровождается текстами, «указывающими», как надо понимать его смысл (сюжет). Такие тексты присутствуют и в самих работах, и в их экспликациях на выставках, и в записях интервью Кабакова и его супруги Эмилии. Это даже напоминает метод репрезентации советского реалистического искусства, во всяком случае если сравнивать его с западным концептуализмом или «концептуализмом вообще». Здесь стоит сделать уточнение. Кабаков — самый известный представитель «московского концептуализма», т. е. того явления, которое по смыслу своего наименования должно быть локальным аналогом «концептуализма вообще». Если говорить о «концептуализме вообще», то он изначально был феноменом «искусства — неискусства» (если можно так выразиться). То есть представлял собой виртуализированную версию художественной формы, где сами по себе качества формы были отвергнуты из-за их «девальвации» (по причине роста арт-рынка, его развития в 1950–1960-е годы в сферу новейших художественных практик). Форма рассматривалась эквивалентом товара, что стало причиной разочарования в искусстве в целом.

Концептуализм предложил невозможное — перенесение искусства из предметной области в область текста, что по логике соответствовало концепции нематериальной (духовной) ценности, которую представляет собой искусство. Увы, но это было не больше чем иллюзией (возможно, потому что интенции изобретателей концептуализма не подтверждались их творческими возможностями).

Концептуализм остался всего лишь «манифестом», но он определил новую личность художника, а также открыл дорогу новому пониманию формы и ее расширению в практике объекта и инсталляции, ставшей «парадигмой» искусства последней трети XX — начала XXI в. «Пророками» концептуализма были Марсель Дюшан и Казимир Малевич, причем в большей степени Дюшан в связи с его долгожительством, символически связавшим модернизм с постмодерном.

Классический объект Дюшана — реди-мейд «Фонтан» (1917, известен по «документальной» фотографии Альфреда Стиглица и по авторским «репликам» 1960-х годов), несмотря на свою явную провокационность, стал культовым произведением новой художественной философии, которая акцентировала объект как бесконечно вариативную форму, меняющую смысл по желанию художника и затем преобразующуюся в репрезентациях зрительского восприятия. Малевич, как может показаться, сделал нечто подобное с «Черным квадратом», но по своей исторической сути это была оппозиция Дюшану, причем оппозиция консервативная.

«Черный квадрат» был иконической формой, реально существующей и неоднократно повторенной. «Фонтан» был антиформой, жестом иконоборчества, что в большей степени соответствовало логике времени, эпохи. Среди воплощенных проектов Кабакова один из самых известных — «Туалет» (1992) — стал в некоторой степени аллюзией на культовую работу Дюшана с той разницей, что в инсталляции Кабакова все было настоящее (без игры / подмены смысла) и абсурдность его инсталляции (совмещение общественной уборной с комнатой советской квартиры) обосновывалась логически, исторически и т. д.

Дюшан, напротив, необъясним средствами обычной логики, исторической и социальной закономерности, но он дает возможность бесконечной интерпретации. Очень важно, что и «Фонтан», и «Велосипедное колесо», и другие дюшановские реди-мейды — это размышление об искусстве, его объективных качествах, а «Туалет» Кабакова был скорее размышлением об особенностях советского быта. Другая известная работа Кабакова — «Красный вагон» (1991, присутствует в коллекции Эрмитажа) — еще в большей степени объяснима, понятна и потому неинтересна (по нашему субъективному мнению). Инсталляции Кабакова не могут вызывать споров по поводу своего смысла: в них форма тождественна содержанию, и, следовательно, он скорее реалист, чем концептуалист. Можно сказать, советский художник.

Один из главных элементов «мифа Кабакова» — тотальная инсталляция. Якобы это именно его изобретение, хотя точнее (правдивее) было бы говорить, что изобретением здесь является только термин, достаточно спорный, если учитывать значение слова «инсталляция» в объективном контексте. Кстати сказать, одними из родоначальников инсталляции были представители «арте повера».

«Арте повера» появилось вслед за итальянской послевоенной абстракцией как закономерное явление, смысл которого был в рефлексии на тему национальной культурной истории. Если у их предшественников — футуристов — реакция на «музейность» Италии выражалась в бравурных жестах всепобеждающей будущности, то у их коллег послевоенного периода все было сложнее. Они выбрали путь антиэстетики, поскольку в красоте видели то ли аморальность, то ли тоталитарность. По идее, это было нечто странное, если не сказать противоестественное. Нечто подобное произошло и в послевоенном немецком искусстве, и позже, с еще более сокрушительным эффектом, в искусстве почти всех стран Восточной Европы (бывшего соцлагеря), кроме России, наверно.

Кабаков и художники «арте повера» представляют собой две версии развития одной и той же формы, называемой инсталляцией. Представители «арте повера» близки к ее магистральной версии. А что можно сказать о Кабакове (Кабаковых)?

Феномен Кабакова состоит в том, что он сделал немислимую для советского художника своего поколения карьеру на Западе, так и не став западным художником, а оставшись в принципе реалистом в советском понимании этого термина. Даже пишет целые серии реалистических картин (последнее время в основном именно этим и занимается), вовлекая эту практику в концептуальную форму, придумывая истории о «симулякрах», которые являются «авторами» этих произведений. Довольно необычно для западного искусства, для которого более характерен случай «апроприации» (присвоения), когда, допустим, открывается выставка художника N и на этой выставке сто картин, каждая из которых сделана безымянными X, Y и Z, но при этом они выставляются как проект N и вполне даже узнаются как его работы. Потому что главное — это проект, идея, исполнение которой также имеет значение, но не является определяющим. Кабаков действует иначе. Он придумывает мифологию и материализует ее средствами инсталляции и квазиживописи, написанной квазиавторами. Все это дополняется громоздкими объяснениями, инструкциями и в целом производит впечатление некоей научно-объективной серьезности.

В художественном мире есть нечто похожее, например проекты из разряда псевдоархеологии, то, чем занимается, допустим, Марк Дайон, ведущий «археологическое исследование» устья реки Темзы. Но смысл там все-таки иной. Так в чем же особенность Кабакова? То, что он делает, обращено к одной и той же теме (за редкими исключениями), не имеющей универсального измерения: к истории советской культуры и советского быта. И подает он ее в формате музейной сценографии. Достаточно качественной, надо заметить.

Сценография, театральность, зрелищность — эти понятия очень точно характеризуют искусство эпохи постмодернизма. Сейчас, по прошествии времени, можно позволить себе поиграть терминами и считать, что так называемый постмодерн — одна их разновидностей «метамодернизма», если представлять себе модернизм как магистральное направление эпохи вместе с классицизмом и романтизмом. Еще один «изм» — концептуализм — стал своеобразным качеством искусства в тот период, его главные формы — объект и инсталляция, формы вариативного смысла, предполагающие множественность трактовок, несмотря на то что их авторы могут предлагать и вполне определенную концепцию, и т. д. Если смотреть на все это с общеисторической перспективы, то вполне обоснованно утверждение, что подобный модус искусства соответствует общим характеристикам театра как синтеза.

Напомним, что XX столетие начиналось с поиска нового синтеза, понятие «синтетического искусства» было актуальным, и то, чем занимались деятели так называемого авангарда, — это опять же было поиском синтеза, т. е. такого вида творчества, который сможет объединить все основные виды художественного выражения. Об этом говорил Рихард Вагнер в концепции *Gesamtkunstwerk*, на этой идее базировались движение «Искусства и ремесла» и немецкий «Веркбунд», к этому так или иначе стремились деятели «модерна» рубежа XIX–XX вв., художники и архитекторы, и эта утопия нового синтеза так и осталась чем-то недостижимым, но вечно притягательным для культуры, определяемой тремя основными терминологическими характеристиками: Классицизм — Романтизм — Модернизм.

Постнеоампир

Из терминов, которые пришли в наш мир с экранов смартфонов, со страниц социальных сетей заслуживает особого внимания понятие «постнеоампир», придуманное для обозначения «стиля» псевдоклассической архитектуры, в изобилии заполняющей российские (и не только) города в последние десятилетия. Сама по себе терминологическая конструкция при все своей наивности, нелогичности и абсурдности не лишена обаяния и может быть спроецирована на более широкий круг явлений, к состоянию новейшей российской культуры в целом, где есть место и «пост», и «нео», и, конечно, «ампиру», потому что Россия как была, так и остается империей, во всех коннотациях этого загадочного термина. В этом смысле у нас мало что поменялось со времен Ильи Ефимовича Репина.

Своеобразное проявление, маркер «постнеоампира» — большие выставки, собирающие произведения разных художников ради пафосной идеи / концепции, наподобие того, как в централизованном государстве все сферы жизни концентрируются в столице. И наверняка, важным явлением 2019 г. было проведение в декабре-ноябре в Москве проекта «Память поколений: Великая Отечественная война в изобразительном искусстве» в рамках XVIII церковно-общественной выставки-форума «Православная Русь — к Дню народного единства». Экспозиция состояла из работ советских художников, отразивших события войны, их осмысление как в 1940-е годы, так и в послевоенный период, — от А. А. Дейнеки и А. А. Пластова до Г. М. Коржева и В. Е. Попкова. Стоит обратить особое внимание на заложенную в этом проекте идею религиозного смысла Победы, притом что подавляющее большинство представленных там произведений — это историческая реалистическая живопись, выполненная в то время, когда даже намек на религиозность мог вызвать весьма печальные последствия для художника. Теперь же массовому зрителю втолковывают, что Победа является событием в истории русского православия, ведь неслучайно именно в этот период было восстановлено патриаршество, в храмах возобновились богослужения... По прошествии времени многое забывается и «смазывается», и, надо полагать, пройдет еще пара десятилетий, и Великая Отечественная война в народном сознании (в государственной идеологии) будет восприниматься не только явлением духовного порядка, но и — в историческом контексте — триумфальным завершением «Великой войны», т. е. Первой мировой (империалистической), где мы почти победили, если бы не революция... А революция, наверное, будет выглядеть досадным эпизодом, на недолгое время прервавшим череду русских побед... И этот прогноз вполне реалистичен, равно как и предположение о том, что будет предложено новое понимание советского искусства с точки зрения его следования, во-первых, общемировой художественной традиции и, во-вторых, традиции русского реализма XIX в. Это не ново: так предлагалось рассматривать советское искусство начиная с периода утверждения соцреализма в 1930-х годах. Но прошло не так много времени, и еще задолго до падения советского строя вся эта риторика, оправдывающая тотальную идеологизацию искусства, стала восприниматься с иронией. Теперь соцреализм возрождается с новой силой. Наверное, это проявление метамодернизма.

В русле такой тенденции вполне закономерным было открытие во время Петербургского культурного форума выставки «Дейнека / Самохвалов» в петербург-

ском Манеже. Дизайн экспозиции строился на основе своеобразного спортивного состязания Москвы и Ленинграда, где оба классика советского искусства демонстрировали свое прочтение тем и сюжетов, характерных для соцреализма в целом. Игровая концепция, как оказалось, была выбрана очень удачно, и выставка действительно имела успех: в последние дни ее работы очередь в Манеж достигала нескольких десятков метров. Что касается самих произведений, то ни Дейнека, ни Самохвалов, как говорится, в рекламе не нуждаются, про каждого из них написано столько, что вряд ли будет корректно предлагать здесь альтернативную точку зрения. Добавим в порядке критики, что подобный метод экспонирования не предполагает размышления о том, насколько драматичным было для творческого человека (тем более такого уровня, как Дейнека и Самохвалов) существование в русле тем и сюжетов, которые определялись «свыше», при всей бравурности, позитивности и оптимизме, характерных для их живописи. В этом действительно есть нечто близкое религиозному искусству, хотя все же не стоит доводить эту мысль до абсурда, как это сделали в Манеже, организовав перед закрытием экспозиции круглый стол под названием «Предчувствие рая: человек, время, вера». Что характерно, в роли организаторов выступили студенты старших курсов Института им. И. Е. Репина, надо думать под чутким руководством некоторых профессоров. О каком «предчувствии рая» может идти речь в связи с работами Дейнеки и Самохвалова? Это можно сказать иронически, зная, что за рай готовила нашему народу советская власть... «Железной рукой загоним человечество к счастью». Но никакой иронии, речь шла не только о рае, но и о вере, т. е. о религии. Что тут скажешь — «постнеоампир», не иначе.

Можно возразить, что мы придаем слишком большое значение выставкам, целевая аудитория которых вряд ли задумывается о драматических изгибах истории отечественного искусства, она просто любит красивую живопись. Это все понятно. Речь о том, что эти большие выставки выстраиваются в большую тенденцию. Также важно, что на них экспонируются произведения музейного уровня при отсутствии в стране музея искусства двадцатого столетия. И нам приходится обсуждать концепцию этого воображаемого музея, ориентируясь на идею той или иной временной экспозиции, где художники и произведения XX в. объединяются в одном пространстве.

Завершим мы наш обзор недавних художественных явлений комментарием к экспозиции в Российском павильоне на Венецианской биеннале 2019 г. Напомним, что на предшествующей международной выставке в Венеции наша страна была представлена коллективным проектом «Theatrum Orbis MCMXVII», где тема театра была на уровне литературной метафоры. Теперь же она вышла на передний план. Этому предшествовали выступления некоторых российских музейных начальников, сравнивавших современное искусство с театром, скорее в негативном ключе, хотя и без излишней категоричности. Также перед открытием биеннале довольно громко прозвучали слова директора Государственного Эрмитажа о том, что современного искусства вообще не существует, в смысле того, что у каждого времени есть свое искусство и т. д. И то, что Эрмитаж по какой-то неведомой причине стал готовить проект для национального павильона в Венеции, не воспринималось как что-то странное, хотя подобная практика не вполне увязывается с многолетней традицией биеннале, отдающей предпочтение выставкам современных художни-

ков, вне их привязки к какой-либо институции, даже такой уважаемой. И что же в итоге получилось?

А получилось то, что публике был представлен проект «Лс. 15:11–32» (Евангелие от Луки, притча о Блудном сыне) — синтез искусств, приуроченный к юбилею кончины Рембрандта — художника, который воспринимается символом европейской живописи. Выскажем свое субъективное замечание в плане того, что после подобных опытов надо павильон закрывать, потому что выше Рембрандта и Эрмитажа уже прыгнуть невозможно, а сделать что-то менее статусное уже несolidно... В общем, кое-какие выводы из этой истории последовали, хотя какие-то «асимметричные», в виде снятия с должности комиссара российского павильона и назначения на эту позицию куратора итальянского происхождения. И несмотря на то что хорошо знакомая с ним московская «арт-тусовка» заметно возликовала, нам кажется, что это переназначение — весьма неудачное решение. Ну да ладно, поживем — увидим.

Так вот, что же было удивительного в русском присутствии на Венецианской биеннале 2019 г.? Удивительным было то, что за долгие годы формального там участия наша страна вдруг выдала сильный проект, который был независим от общего тренда новой конъюнктуры, предлагающей поразмышлять о проблемах климата, миграции, национальной и прочей идентичности на фоне заплывающих в венецианскую лагуну яхт, владельцы которых наглядно демонстрируют (прямо по Карлу Марксу), что такое капитализм в его высшей стадии. (И надо заметить, акулый блеск этих лайнеров много убедительнее мерцания смысла в большинстве проектов современных художников.)

Последние годы модно с пресыщенной интонацией говорить о кризисе формата международных биеннале, конъюнктурности музеев современного искусства, и не последнюю роль в этом играет новое обращение к марксизму как универсальному объяснению всевозможных явлений и процессов. В то же время, если иметь в виду нашу страну, очевидно усиление «государственной» культуры и «государственного» искусства с опорой на государственные музеи, с их громоздким бюрократическим аппаратом, вполне имперскими амбициями к увеличению выставочных площадей, распространению своего влияния... Это если говорить о «верхнем слое» искусства, о том, что демонстрируется на больших выставках, российских и международных.

Тенденции «государственной» культуры и «государственного» искусства взаимосвязаны с представлением о том, что музей, помимо его культурно-просветительских функций, является также моделью идеального государственного устройства. В XIX в. эта идея была отражена в концепции просвещенной монархии, что проявлялось, в частности, в трансформировании дворцовых резиденций в музейно-государственные комплексы. Вспомним реконструкцию Лувра и Тюильри, венского Хофбурга, Музейный остров в Берлине, Зимний дворец и Эрмитаж в Петербурге... Эти примеры стали высшими достижениями европейской цивилизации и, безусловно, русской культуры. Другой вопрос, смогут ли эти достижения сохранить свою значимость в современных условиях. Будем надеяться, что смогут.

Статья поступила в редакцию 26 января 2020 г.;
рекомендована в печать 28 февраля 2020 г.

Контактная информация:

Котломанов Александр Олегович — канд. искусствоведения, доц.; kotlomanov@yandex.ru.

In the Era of Post-Neo-Empire... Art Life in Russia in 2019 / 2020

A. O. Kotlomanov

Saint Petersburg Stieglitz State Academy of Art and Design,
13, Solyanoy per., St. Petersburg, 191028, Russian Federation

Saint Petersburg State University of Culture and Arts,
2, Dvortsovaya nab., St. Petersburg, 191186, Russian Federation

For citation: Kotlomanov, Alexander. "In the Era of Post-Neo-Empire... Art Life in Russia in 2019 / 2020". *Vestnik of Saint Petersburg University. Arts* 10, no. 2 (2020): 366–375.
<https://doi.org/10.21638/spbu15.2020.210> (In Russian)

Received: January 26, 2020
Accepted: February 28, 2020

Author's information:

Alexander O. Kotlomanov — PhD, Assistant Professor; kotlomanov@yandex.ru