



Логика отмены: пять выставок русского искусства, которые не состоялись

Валерий Леденёв

Музей современного искусства «Гараж», Москва

Этот материал опубликован в номере 02 «После кризисов: искусство, музеи и новая социальность», под ред. Влада Струкова.

Цитировать: Леденёв В (2021) Логика отмены: пять выставок русского искусства, которые не состоялись. *The Garage Journal: исследования в области искусства, музеев и культуры*, 02: 108-131.

DOI: 10.35074/GJ.2021.73.38.006

Ссылка на материал: <https://doi.org/10.35074/GJ.2021.73.38.006>

Дата публикации: 12 апреля 2021 года

Логика отмены: пять выставок русского искусства, которые не состоялись

Валерий Леденёв

В визуальном эссе разбираются пять выставочных проектов времен послевоенного СССР и постперестроечной России, которые были задуманы, но не были реализованы. На примере их истории прослеживаются логика и условия, в которых осуществляется производство и дистрибуция произведений искусства, рассматриваемых

сквозь призму парадигмы производства, предложенной Ричардом Петерсоном. Ситуация выставки рассматривается не только как набор условий, определяющих смысл и восприятие произведений, но как лакмусовая бумага, делающая видимыми более широкий контекст и социальную структуру культурной индустрии.

Ключевые слова: история выставок, культурная индустрия, неофициальное советское искусство, производство культуры, социология искусства

История искусства XX и XXI веков, как и предыдущих, сегодня все чаще пишется по мотивам истории выставок, на которых искусство непосредственно демонстрировалось, для которых создавались те или иные знаковые произведения и благодаря которым заявляли о себе целые художественные направления (Altshuler 2008; Altshuler 2013). В поле зрения историков — за редким исключением¹ — попадают выставки, которые состоялись и были открыты для публики. Вниманию исследователя оказываются доступны как сами произведения, так и обширный комплекс документов, критических текстов и зрительских свидетельств. В совокупности они способны расширить диапазон исторического анализа художественных событий и практик, пролить свет на условия и причины их возникновения, а также дополнить и изменить существующие представления о мире искусства, в механике функционирования которого кристаллизуются отдельные произведения и художественные практики.

Механизмы отмены выставки — по контрасту с причинами, сделавшими ее возможной, — часто представляются как более линейные и менее дифференцированные и нередко сводятся к цензуре, неблагоприятной политической конъюнктуре, недостатку финансирования или форс-мажорным обстоятельствам вроде тех, что порождены пандемией коронавируса 2020 года во всем мире. Тем не менее, причины,

в силу которых та или иная выставка не состоялась, не просто важны, но способны оттенить и вынести на поверхность те условия производства культуры и функционирования поля искусства, которые неочевидны, а в некоторых случаях (при «благополучном исходе» организации того или иного выставочного проекта) и вовсе не видны, и которые самым существенным образом определяют процессы, происходящие в нем.

Публикация этого эссе хронологически совпала с открытием проекта «Настоящее время, несовершенный вид» в Музее современного искусства «Гараж»². Этот проект посвящен нереализованным выставкам советских времен и постперестроечной России; его кураторская концепция опирается не только на исторический анализ причин и логики отмены несостоявшихся выставок, но и возможность увидеть их связь с современным контекстом. Как повлияли бы несостоявшиеся выставки на местный культурный ландшафт, будь они реализованы? Как ситуация прошлого помогает понять настоящее, в котором отмены запланированных выставок стали общим местом в 2020 году в связи с пандемией коронавируса³?

Ряд материалов из архива Музея «Гараж» был предварительно отобран для будущей экспозиции, но в итоге в проект включен не был. Как сотрудникам научного отдела, занимающегося хранением и описанием архивной коллекции, нам хотелось придать эти материалы публичности — уже не в рамках выставки, но в формате визуального эссе, — и поразмышлять об исследовательских перспективах, возникающих при их анализе.

Для эссе мы отобрали документы, относящиеся к пяти выставочным проектам конца 1960-х — конца 2010-х годов, которые по разным причинам остались нереализованными. Речь идет о задуманной Оскаром Рабиным и описанной Леонидом Талочкиным в своих дневниках⁴ «Подзаборной выставке» (1969) на дачном заборе; выставке Марка Шагала, которую в 1995–1996 годах готовила в Москве парижская галерея Энрико Наварра и галерея «Московская палитра» и которая привела к закрытию последней. Помимо этого, мы включили в эссе два проекта Андрея Ерофеева: «Музей современного искусства. Российское искусство 1980–1990 годов» (1999) и совместную с Елизаветой Коноваловой выставку «Область субъективных представлений» (2017). В подборку попал также каталог экспозиции «Живопись. Графика», которая должна была пройти в 1989 году в Москве с участием Эрика Булатова, Олега Васильева, Эдуарда Гороховского, Ильи Кабакова и Ивана Чуйкова, напечатанный как та и не открывшейся выставке.

Детальная реконструкция истории проектов не входила в наши задачи. Поскольку речь шла о проектах отмененных, нашей целью было выявить логику и причины их отмены и на примере несостоявшихся выставок «подсветить» механизмы функционирования отечественного мира искусства⁵, которые, если проект оказывается удачно реализован, остаются за пределами внимания художников, исследователей и других участников художественной системы.

Причины, сделавшие тот или иной проект невозможным для реализации, по нашему мнению, помогают понять те проекты, которые,

по контрасту, оказались возможными и реализованными. Выбранная нами оптика обращения к неоткрывшимся выставкам проливает свет на условия функционирования мира искусства и способы производства культуры в рамках выбранных временных промежутков. Эти условия, в свою очередь, характеризуют не только внешнюю по отношению к искусству среду, но влияют на восприятие смысла произведений.

Работа, проделанная в этом эссе, созвучна существующему исследовательскому направлению *exhibition history* (история выставок), которое за последние двадцать лет превратилось в развитую область академического знания и поле кураторских экспериментов⁶. Выставка в контексте *exhibition history* понимается не просто как специфический исторически обусловленный феномен (Myers 2011), но как механизм, посредством которого заявляют о себе отдельные направления, группы и индивиды в искусстве, формируются новые институты, а произведения, представленные сквозь призму кураторской концепции, предстают в новой интерпретации и обрастают новыми значениями, а не воспринимаются в раз и навсегда заданных «творцом» смысловых рамках (Гройс 2012; Altshuler 2008; Hoffmann 2014). Если вспомнить современные практики *special commissions* (заказ произведений специально для выставок) и *site-specific art* (произведения, создаваемые для конкретного выставочного ландшафта), то здесь выставки в буквальном смысле становятся местами производства искусства.

Как подчеркивает Брюс Альтшулер (Altshuler 2008), один из ключевых представителей *exhibition history*, разговор в случае истории выставок хоть и фокусируется на индивидуальных художественных практиках, но не может ограничиваться единственно ими и вестись исключительно на уровне эстетического содержания работ:

«[На выставке] сходятся воедино социальные, политические и экономические силы, определяющие художественное производство и оказывающие влияние на художников, критиков, коллекционеров, дилеров, институциональных игроков и зрителей. Роль индивидуального художника остается центральной для понимания развития искусства, но [...] социальный мир, в котором работают авторы, и межличностные отношения, в которые они вступают, оказываются не менее важны» (Altshuler 2008: 11).

В этом пассаже Альтшулер (Altshuler 2008) затрагивает производственную оптику применительно к искусству, которая к 2008 году, на момент публикации книги, оформилась в трудах социологов искусства как развитая парадигма исследований. Но нас, в первую очередь, интересует парадигма производства культуры, предложенная американским социологом Ричардом Петерсоном (Peterson 1976; Peterson and Anand 2004) и подхваченная в ряде других публикаций (Schmutz and Miller 2015; Фархатдинов 2008). Если культуру, по Петерсону (Peterson 1976), можно понимать как совокупность символов, обладающую внутренней целостностью и скрепляющую социальную структуру, то анализ символических констелляций — произведений⁷ — в рамках производственной

парадигмы предполагает смещение внимания от их непосредственного содержания к условиям и факторам, благодаря которым они производятся, распространяются и потребляются. Таких факторов Петерсон (Peterson and Anand 2004: 313) выделяет шесть: технологии; право и законодательное регулирование; структура индустрии; организационная структура; система профессиональной занятости; рынок. Каждый из них, согласно Петерсону (Peterson and Anand 2004: 314), применительно к той или иной области производства культуры может быть проанализирован отдельно.

В случае нереализованных выставочных проектов, относящихся к советскому периоду, мы говорим скорее об организационной структуре и особенностях художественного производства, свойственных конкретному историческому периоду и влиявших на расклад сил в поле искусства не только в социальном, но и в эстетическом отношении. Вопросы права и законодательного регулирования, как мы демонстрируем ниже, неожиданным образом решат судьбу проекта Андрея Ерофеева и Елизаветы Коноваловой «Область субъективных представлений» в Калининграде. Выставка Марка Шагала, задуманная, но не осуществленная в 1996 году, стала жертвой бюрократических перипетий и оказалась вплетена в сложную сеть финансово-рыночных договоренностей.

Близкой к описанной Петерсоном парадигме производства представляется концепция культурной индустрии Пола Хирша (Schmutz and Miller 2015), фокусирующая внимание не на деятельности отдельных продуцентов культуры (писателей, художников, актеров и пр.), но на той роли, которую играют организации, вовлеченные в индустрию и задействованные во всем цикле создания и распространения произведений. Эти организации — в случае искусства речь о художественных музеях, галереях и фондах, ярмарках и фестивалях современного искусства и пр. — выполняют функцию дистрибьюторов и первичных потребителей произведений, выступая в роли «привратника» (*gatekeeper*) между искусством и зрителем. От них зависит интенсивность культурного производства, символическая и материальная ценность его конечного результата (Schmutz and Miller 2015). Социальная и институциональная структура культурного производства и потребления, как отмечает Пол Димаджо (DiMaggio 1987), определяет систему классификации произведений и их жанры, для каждого из которых складываются свои признаки и каноны. «Законы жанра» могут влиять как на художников и их работу, так и на решения тех, кто задействован в индустрии и осуществляет отбор произведений для их дальнейшей дистрибуции (Schmutz and Miller 2015).

В центре внимания упомянутых выше авторов зачастую оказываются сами произведения и художественные практики, рассматриваемые через оптику производства. Предметом этого эссе стали выставки, которые не тождественны произведениям, но, по нашему мнению, вписываются в производственную парадигму двояким способом.

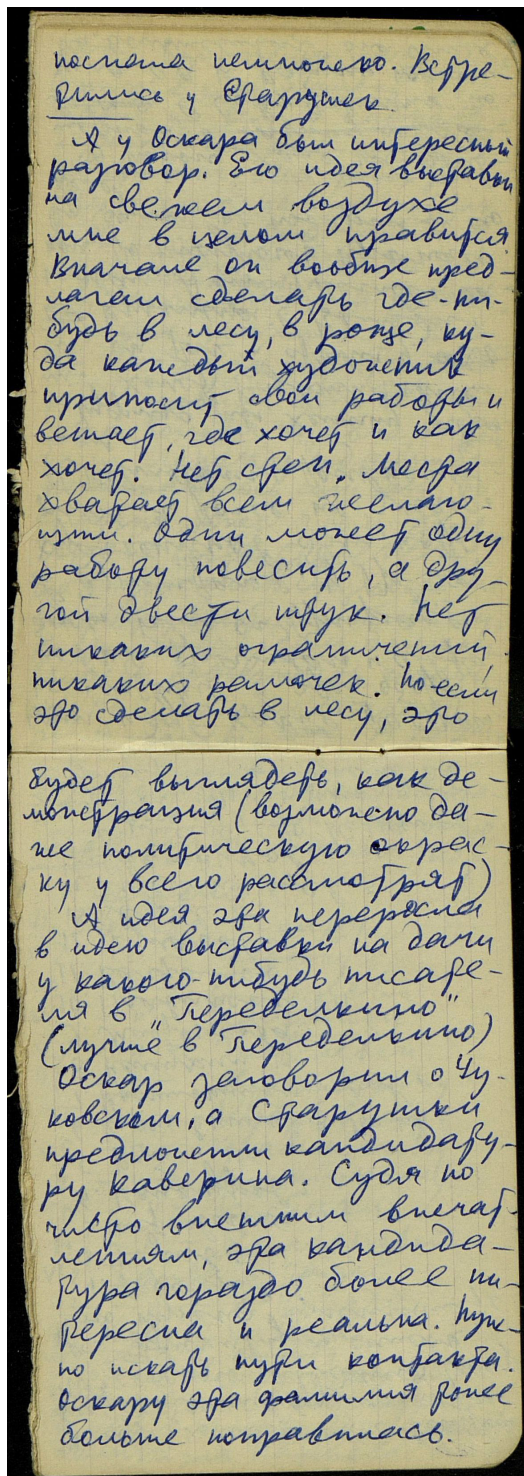
С одной стороны, в отношении выставляемых работ ситуация выставки предстает как набор условий, возможностей и ограничений, влияющих на характер экспонируемых вещей через «продакшн»⁸ и спо-

соб их показа, а также кураторские концепции и решения. Благодаря ним работы могут приобретать новый смысл, например, в зависимости от того, рядом с какими работами они выставлены, на каких носителях показаны и из каких материалов изготовлены. С открытием самой экспозиции они могут манифестировать новые течения или темы внутри художественного процесса⁹. С другой стороны, сама выставка неизбежно зависит от ряда факторов, влияющих на ее состав и выбор произведений в зависимости, например, от того, какой объем финансирования выделен проекту, какие организационные хитросплетения ему предшествуют и насколько сильна в обществе политическая цензура. Именно эти факторы, не всегда очевидные непосредственным продуцентам (художники) и реципиентам (посетители выставок) культуры, определяют «состав» произведений искусства, циркулирующих во всем поле, а нередко — и их смысл, кристаллизующийся в динамике сопутствующих искусству социальных процессов

Последний тезис прекрасно иллюстрирует «Подзаборная выставка», задуманная Оскаром Рабиным в 1969 году. Как сообщает в своем дневнике Леонид Талочкин¹⁰, работы планировалось развесить в Переделькино на заборе одной из дач, но еще на стадии задумки от идеи отказались из-за возможных проблем с властями.

Рабин принадлежал к неофициальным художникам в СССР (Бобринская 2012; Флорковская 2014), отказывавшимся следовать канонам социалистического реализма и госзаказа, вне которых художественная деятельность — участие в официально проводимых выставках и членство в профессиональных организациях — было невозможным, а принадлежность к кругам художественного андеграунда могла обернуться проблемами с законом (Герчук 2008). Работы неофициальных художников при этом не всегда критиковали советскую власть и идеологию (не факт, что такая критика прозвучала бы на «Подзаборной выставке»), и не все художники стремились «порвать с системой» и не быть ее частью¹¹. Тем не менее, в рамках советского «канона жанра» работы Рабина и участников Лианозовской группы, к которой принадлежал художник, а также представители московской концептуальной школы и «новой волны» 1970—1980 годов вытеснялись на периферию, маркировались как «запрещенные» и «анти-советские», а то и вовсе не признавались искусством. Подобное значение не было зашито, к примеру, в абстрактной живописи Владимира Немухина или Льва Кропивницкого, но приписывалось ей, хотя подобная трактовка этих работ — далеко не очевидный ход в контексте триумфа модернистских течений не только в современном искусстве Западной Европы и Северной Америки, но и ряде стран социалистического блока¹².

Подобный конфликт интерпретаций определенного круга произведений искусства непосредственными их производителями (художниками) с одной стороны, и «привратниками» советской художественной системы — с другой, наделял эти работы статусом авангарда¹³. ореол запретности придавал им дополнительную символическую ценность и провоцировал к ним интерес¹⁴. Сами неофициальные художники осознали



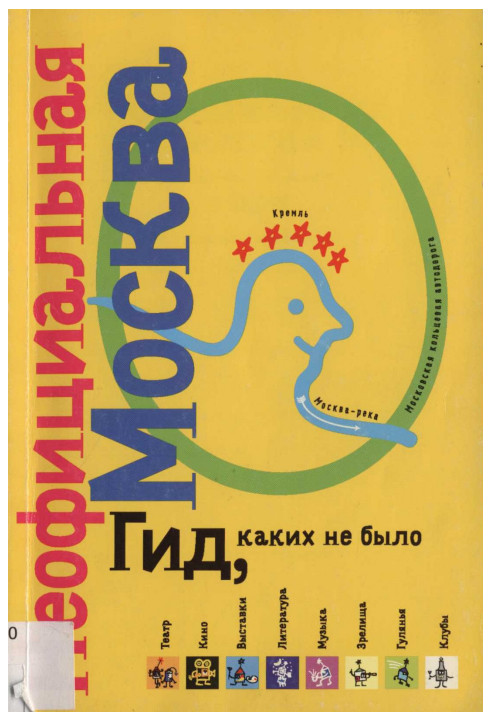
← Ил. 1. Страница из дневника Леонида Талочкина. Запись от 21 марта 1969 года про «Подзаборную выставку». Фонд Леонида Талочкина, архив Музея современного искусства «Гараж».

↓ Ил. 2. Игорь Холин-Мастерков, Оскар Рабин и неизвестный вешают картину Оскара Рабина «Правда» на монтаже выставки в Институте мировой экономики и международных отношений в Москве. Сразу после вернисажа выставка была закрыта властями. Фонд Игоря Пальмина, Архив Музея современного искусства «Гараж» (фото Игоря Пальмина, 9 марта 1969 года).

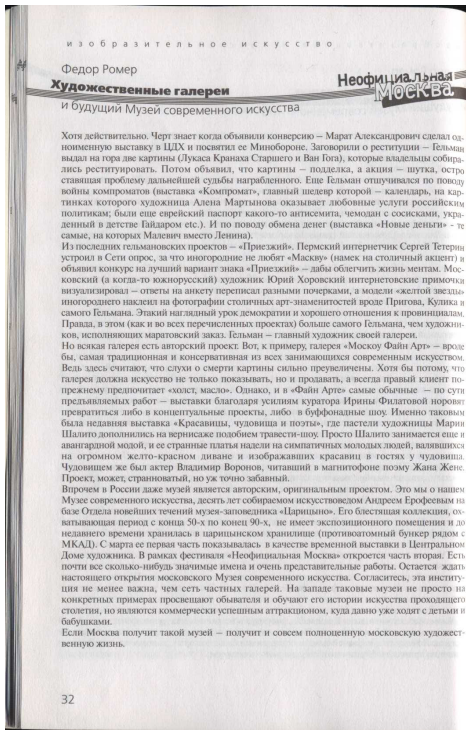


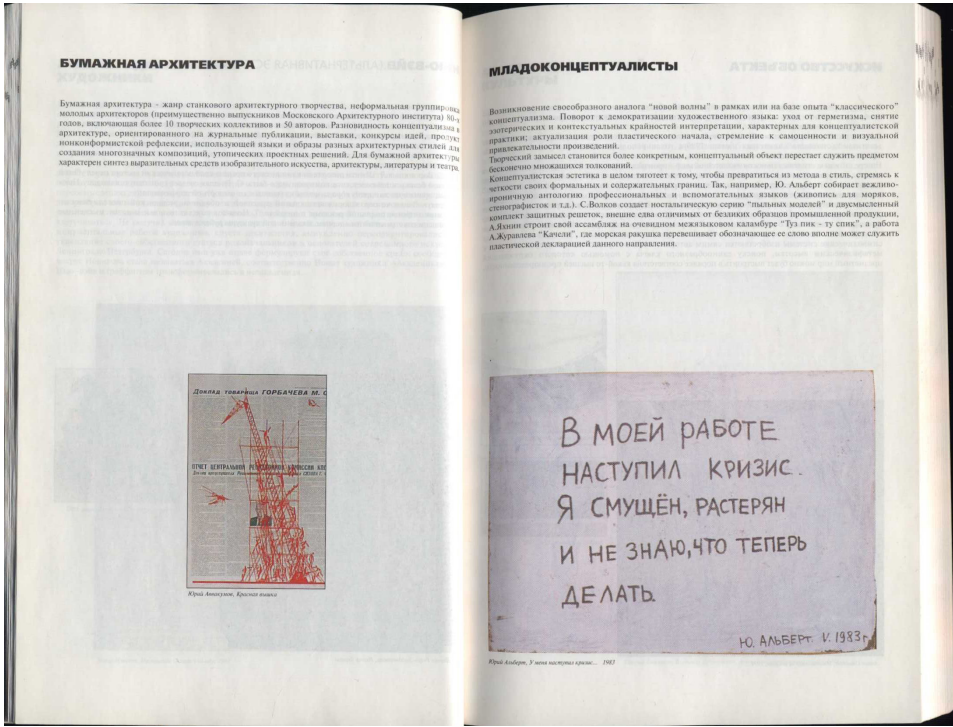
себя как альтернативное сообщество со своей структурой, раскладом сил и «привратниками». Граница между официальным и неофициальным искусством проходила не только на эстетическом, но и на социальном уровне¹⁵.

Искусство неофициальных художников, по выражению куратора архива «Гаража» Александры Обуховой (2021, личная коммуникация¹⁶), для советской системы было «феноменом отмененным» и не обладало легитимным статусом и правом на существование и воспроизводство¹⁷. Но именно оно в первое перестроечное десятилетие не без успеха оспаривало в публичном поле право на историческое и моральное первенство и статус современного. В марте 1999 года в московском Центральном доме художника (ЦДХ) прошла выставка «Музей современного искусства. Русское искусство конца 1950-х — начала 1980-х годов. От абстракции до концептуализма», а на сентябрь там же была запланирована вторая ее часть — «Музей современного искусства. Российское искусство 1980—1990 годов» (Ромер 1999). В кураторскую команду обоих проектов входили Андрей Ерофеев, Евгения Кикодзе, Сергей Епихин, Ирина Коротких и Наталья Фомичёва (Курицын 1999). Обе экспозиции задумывались как предпоказ будущего музея современного искусства, основой которого должна была стать коллекция, собранная Ерофеевым на базе отдела новейших течений Музея-заповедника «Царицыно», —относительно его открытия уже существовали договоренности. Будущему музею, по свидетельству Ерофеева, было выделено здание на Фрунзенской набережной в Москве, а его архитектурным проектированием занимался Евгений Асс (2021, личная коммуникация¹⁸).



Ил. 3. Обложка издания «Неофициальная Москва 1999. Гид, каких не было». Библиотека Музея современного искусства «Гараж».





Ил. 4–7. Разворот гйда по фестивалю «Неофициальная Москва 1999», посвященный выставке «Музей современного искусства. Российское искусство 1980–1990 годов». Библиотека Музея современного искусства «Гараж».

Вторая часть «Музея современного искусства» проходила в рамках фестиваля «Неофициальная Москва», организованного в рамках избирательной кампании Сергея Кириенко на пост мэра Москвы¹⁹. Выставка отменилась неожиданно для самих организаторов. По свидетельству Андрея Ерофеева²⁰, «буквально накануне открытия нам объявили, что в этих залах ЦДХ начался срочный непланный ремонт паркета и, соответственно, выставка состояться не сможет», в чем куратор видит «подножку фестивалю — от команды Юрия Лужкова, с кем тогда пытался конкурировать Сергей Кириенко»²¹. И хотя это утверждение касательно «подножки фестивалю» не имеет прямых подтверждений и остается одной из частных версий произошедшего, отмена выставки повлияла на расклад институциональных сил в поле культурного производства тогдашней России. Пальма первенства в открытии Музея современного искусства в Москве была перехвачена другими акторами системы²². Коллекция из музея-заповедника «Царицыно» не обрела самостоятельного статуса и в 2001 году была передана Государственной Третьяковской галерее, в которой специально для нее был создан отдел новейших течений («Государственная Третьяковская галерея...» 2014).

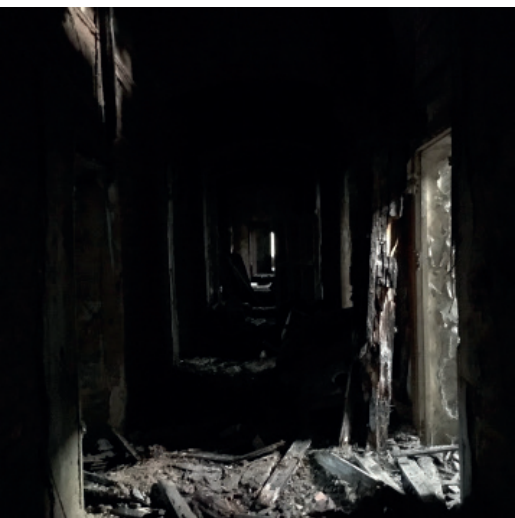
Хотя проект «Музей современного искусства. Российское искусство 1980—1990 годов» не открылся, работы из него, а также сопроводительные тексты к ним были воспроизведены в каталоге «Неофициальной Москвы» («Неофициальная Москва...» 1999). Можно предположить, что эта публикация повлияла на критическую перспективу и терминологию относительно неофициального искусства, отраженных в той публикации.

Если в 1969 году вероятный «конфликт интерпретаций» не позволил открыться «Подзаборной выставке», эта ситуация частично воспроизвела себя спустя шестьдесят лет во время подготовки другой экспозиции — совместного проекта «Область субъективных представлений»²³, которую в 2017 году куратор Андрей Ерофеев и художница Елизавета Коновалова делали для Балтийского филиала Государственного центра современного искусства (на тот момент ставшего частью РОСИЗО) (Дикович 2020).

В течение четырех лет Ерофеев и Коновалова приезжали в Калининград и исследовали местную среду и пейзаж — и в итоге собрали внушительный архив, отражавший социокультурную картографию города. Будущая экспозиция предполагала междисциплинарный подход и при всей ее близости к архивной и краеведческой выставке не мыслилась организаторами как таковая (Дикович 2020).

Выставке не суждено было состояться по ряду причин. Помещение Балтийского филиала ГЦСИ в составе РОСИЗО, где предполагалась экспозиция, на момент запланированного открытия не было отремонтировано, и куратору и художнику, по свидетельству Андрея Ерофеева (2021, личная коммуникация), предложили снять другое помещение, что оказалось невозможно по финансовым соображениям. Директор Балтийского филиала ГЦСИ Елена Цветаева обратилась в Калининградский областной историко-художественный музей с предложением провести выставку там, на что получила ответ, что концепция проекта «не соответствует нашим представлениям об истории восстановления и развития городской среды Калининграда»²⁴.



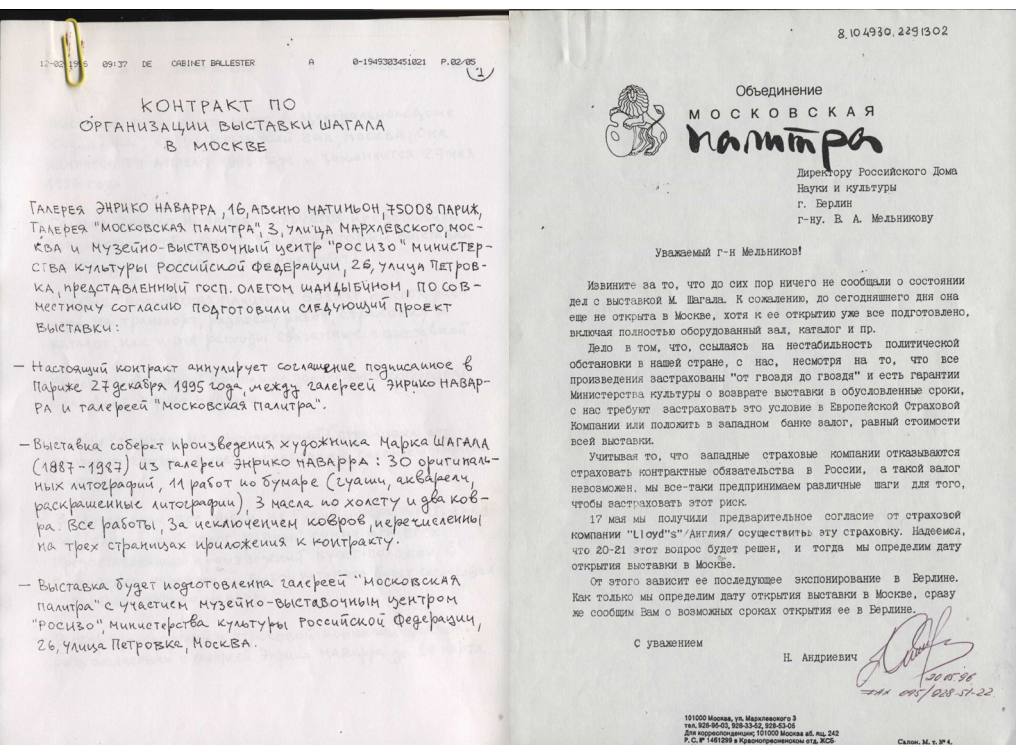


Проект, в отличие от «Подзаборной выставки», не был напрямую отменен системой, которая в случае выставки Ерофеева и Коноваловой не осуществляла насильственных репрессий по отношению к неконформистскому искусству, но просто отказала художникам в сотрудничестве. Проект «Область субъективных представлений» при этом оказался вплетен в густую сеть административных преобразований и реструктуризации самого поля культурного производства: Балтийский филиал ГЦСИ изменил структуру подчинения²⁵, став частью РОСИЗО, в его здании был ремонт, усиливший цепь бюрократических проволочек и согласований, а мотивы и механизмы принятия решений в организации с многоуровневой структурой управления (одна институция в составе другой в составе

Ил. 8–12. Фрагменты презентации проекта Андрея Ерофеева и Елизаветы Коноваловой «Область субъективных представлений», 2017. Фонд Андрея Ерофеева, архив Музея современного искусства «Гараж».

Министерства культуры страны) едва ли были прозрачны для наблюдателей и участников процесса. Постсоветская система, казавшаяся более автономной²⁶ по сравнению с советскими десятилетиями, обнаружила границы этой автономии.

Весь комплекс административных регулирований, финансовых и юридических договоренностей, организационных перипетий наиболее ярко выходит на авансцену в случае четвертой выбранной нами выставки — экспозиции работ Марка Шагала, которая готовилась в 1996 году в ЦДХ галереей «Московская палитра» и парижской галереей Энрико Наварра²⁷. Проект не просто обернулся для «Московской палитры» долгой катастрофой, но и привел к закрытию площадки в 1997 году²⁸.

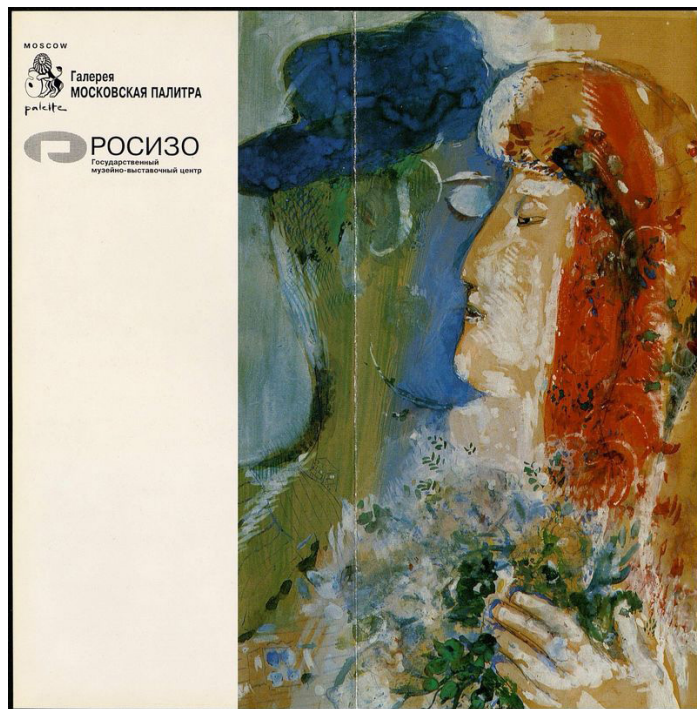


Ил. 13. Первая страница контракта по организации выставки Шагала в Москве от 12 февраля 1996 года. Фонд галереи «Московская палитра», архив Музея современного искусства «Гараж».

Ил. 14. Письмо Н. Андриевича директору Российского дома науки и культуры в Берлине В.А. Мельникову от 20 мая 1996 года. Фонд галереи «Московская палитра», архив Музея современного искусства «Гараж».

В имеющей в фондах архива «Гаража» версии контакта между галереями-организаторами выставки от 12 февраля 1996 года²⁹ уточняется состав произведений, даты проведения, финансовые условия, согласно которым «Московская палитра» «обязуется купить не менее 30% произведений на бумаге, которые ей будут доверены» и оговариваются их стоимость, сроки платежа, а также возможность для «Московской палитры» продать иные «доверенные ей произведения» с последующим перечислением Энрико Наварра их стоимости согласно контракту и не позже условленной даты.

Помимо этого, подробно оговаривается выбор компании-страховщика, который, как выяснится впоследствии, станет камнем прет-



Ил. 15. Пригласительный билет на выставку Шагала. Фонд галереи «Московская палитра», архив Музея современного искусства «Гараж».

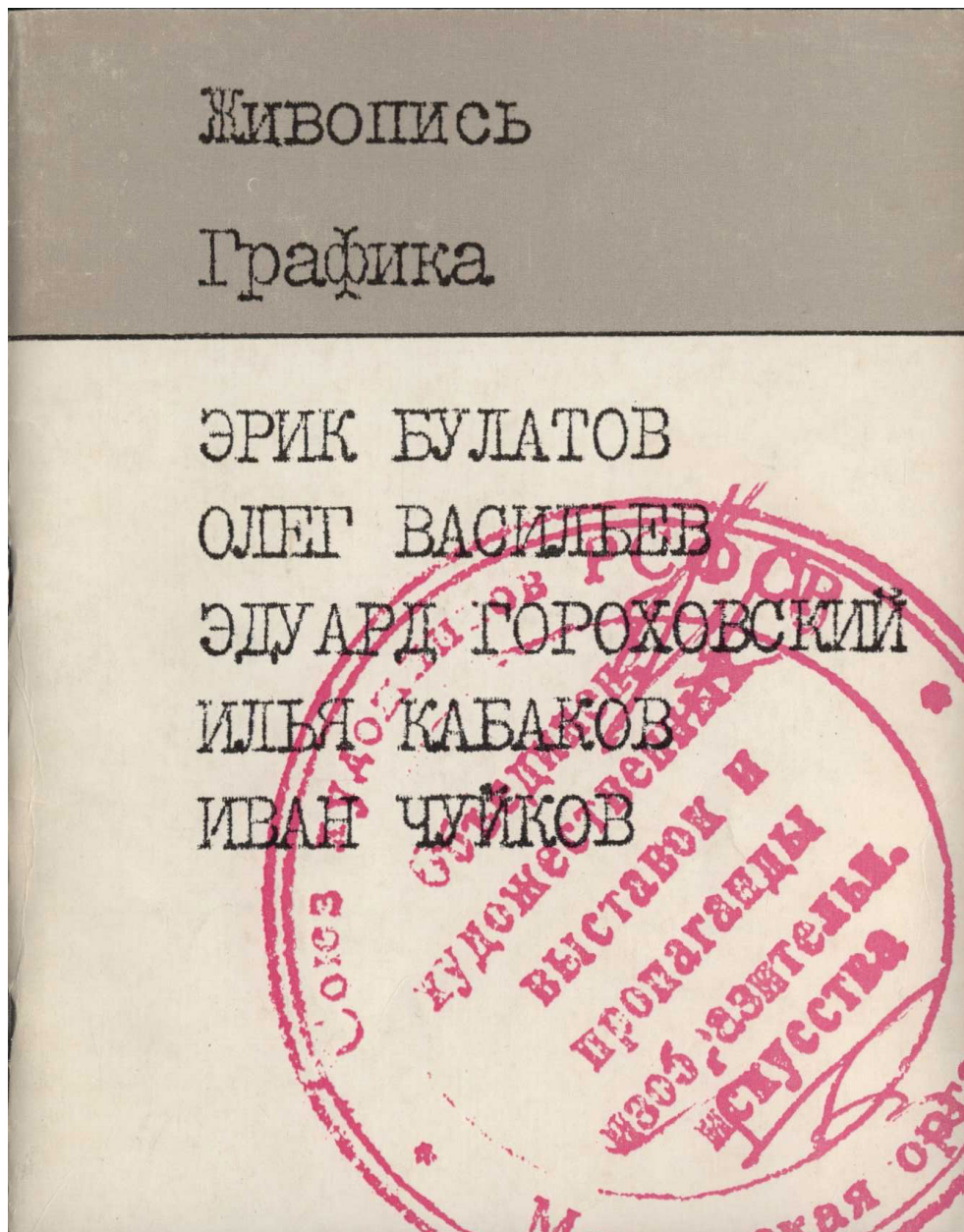
кновения для организаторов выставки. Хотя ее вернисаж, согласно упомянутой выше версии договора, был запланирован на 29 апреля 1996 года, директор «Московской палитры» Николай Андриевич в письме³⁰ директору Российского дома науки и культуры в Берлине Владимиру Мельникову от 20 мая 1996 года сообщает, что

выставка Шагала «еще не открыта в Москве» по той причине, что парижская сторона требует, «ссылаясь на нестабильность политической обстановки в нашей стране [...] застраховать [...] [возврат выставки в условленные сроки] в Европейской Страховой Компании или положить в западном банке залог, равный стоимости всей выставки, [...] западные страховые компании отказываются страховать контрактные обязательства в России, а такой залог невозможен».

Приведенные выдержки из документации подготовки проекта почти буквально иллюстрируют шестифакторную модель культурного производства, описанную Петерсоном, включая рынок, финансовые и юридические особенности и организационную структуру проведения выставки (Peterson and Anand 2004). В случае экспозиции работ Шагала, похоже, именно они, а не кураторский взгляд на произведения, становятся основным содержанием подготовки проекта.

Как и в случае выставки Ерофеева и Коноваловой, в несостоявшейся выставке Шагала нам явлена вся многоуровневая архитектура условий культурной индустрии, которая на примере обсуждаемого кейса простирается от условий экспонирования работ на выставке-продаже

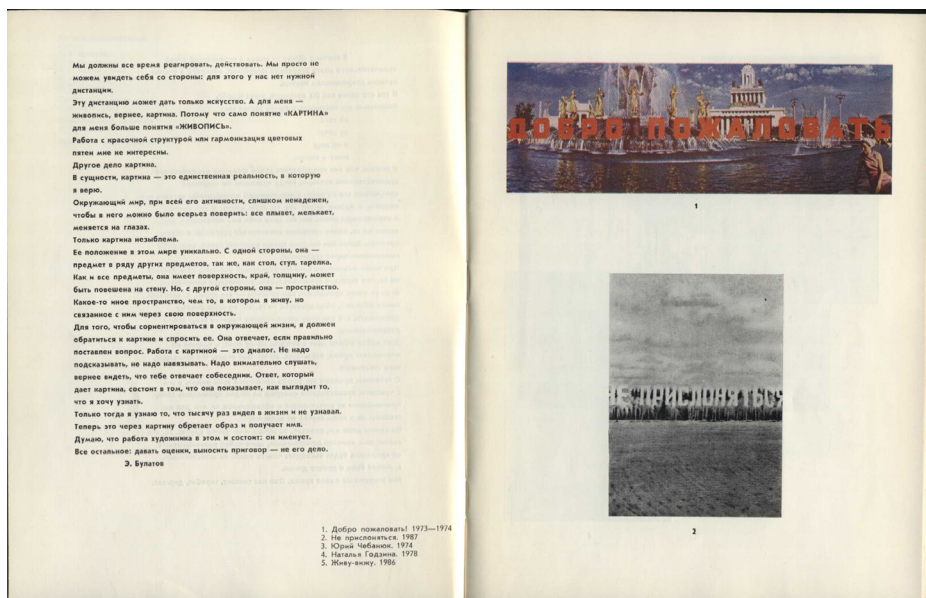
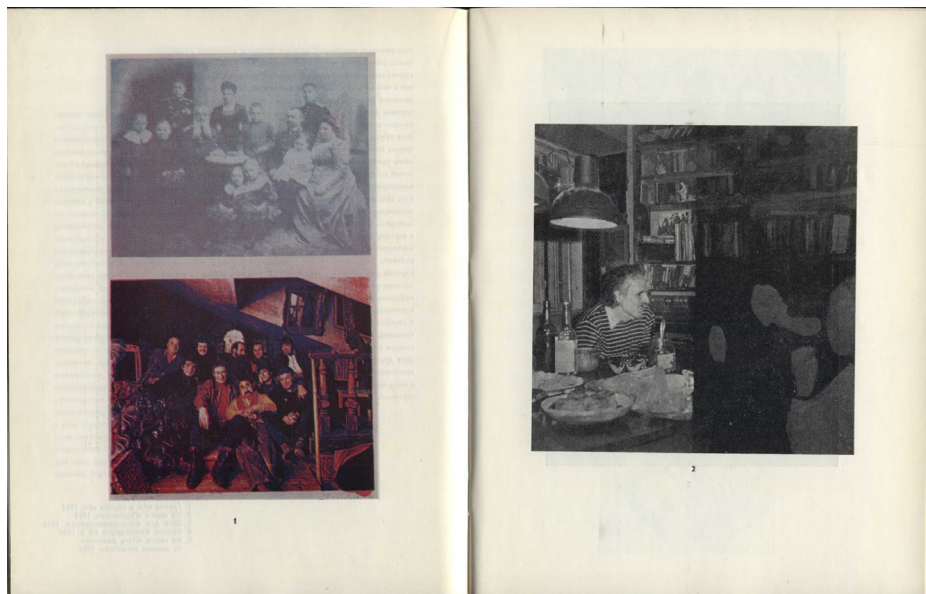
до политической ситуации в стране на фоне проведения президентских выборов. Примечательно, что такое обстоятельство, как выбор компании-страховщика, — естественный этап подготовки любого выставочного проекта — оказывается здесь настолько запутанным и сложным, что превращается едва ли не в решающий фактор, приведший к выбыванию одного из акторов из поля производства культуры вообще.





Ил. 16—17. Обложка каталога несостоявшейся выставки «Живопись, графика» (1989) с участием Эрика Булатова, Олега Васильева, Эдуарда Гороховского, Ильи Кабакова и Ивана Чуйкова. Библиотека Музея современного искусства «Гараж».

Одним из наиболее загадочных артефактов, отражающих историю неоткрывшихся выставок, стал каталог³¹ экспозиции с участием Эрика Булатова, Олега Васильева, Эдуарда Гороховского, Ильи Кабакова и Ивана Чуйкова с простым названием «Живопись. Графика», которая должна была пройти в 1989 году в Москве. Место проведения выставки в каталоге не указано. В его выходных данных фигурируют Московская организация Союза художников РСФСР, а также упоминавшаяся выше галерея «Московская палитра». Но понять, какую конкретно роль каждая из них играла в организации



Ил. 18—19. Разворот каталога несостоявшейся выставки «Живопись, графика» (1989) с участием Эрика Булатова, Олега Васильева, Эдуарда Горюховского, Ильи Кабакова и Ивана Чуйкова. Библиотека Музея современного искусства «Гараж».

проекта, к сожалению, невозможно, как невозможно установить причины отмены проекта³², которые не смог вспомнить никто из опрошенных нами респондентов.

Если в случае ерофеевского «Музея современного искусства» публикация материалов в каталоге «Неофициальной Москвы» можно считать документацией проекта, который позже, пусть в сильно измененном виде, реализовался как постоянная экспозиция отдела новейших течений

Третьяковской галереи, то в случае настоящего каталога мы имеем дело с фантомом, след которого явлен отчетливо, а причины, его породившие, не подлежат восстановлению. Каталог этой несостоявшейся выставки своим наличием отсылает ко всему комплексу условий функционирования системы искусства, в данном случае явленной как фигура умолчания, но без которой невозможно понять логику производства и бытования искусства вообще.

1. Публикация в журнале *Frieze* о биеннале *Manifesta 6* в Никосии, которая не состоялась, будучи запланированной на 2006 год. См. *School's out* (2006, September 6) *Frieze 101*, <https://www.frieze.com/article/school%E2%80%99s-out> (21.03.2021).
2. Выставка «Настоящее время, несовершенный вид» прошла в Музее современного искусства «Гараж» с 26 марта по 8 августа 2021 года. Кураторы: Екатерина Иноземцева и Саша Обухова при участии Тони Трубицыной. <https://garagemca.org/ru/exhibition/i-present-continuous-i> (21.03.2021).
3. В качестве «рифмы» к выставке «Настоящее время, несовершенный вид» можно вспомнить книгу «Unbuilt Roads: 107 Unrealised Projects» (Berlin, Stuttgart, Hatje Cantz, 1997), подготовленную Хансом Ульрихом Обристом и Ги Тортоза, а также онлайн-базу данных *Agency of Unrealized Projects* (AUP), идею которой предложили Обрист, Антон Видокле и Хульета Аранда, доступную по адресу <https://aur.e-flux.com/> (21.03.2021). В обоих случаях речь шла скорее о нереализованных художественных проектах, а не выставках. С 1994 года онлайн-базу данных художественных проектов, подвергшихся цензуре (под названием *The File Room*) ведет испанский художник Антони Мунтадас. Проект доступен по адресу <https://sites.rhizome.org/anthology/thefileroom.html> (21.03.2021).
4. Дневники и записные книжки коллекционера и архивариуса неофициального советского Леонида Прохоровича Талочкина (1936–2002), датируемые концом 1950-х — концом 1980-х годов, хранятся в архиве Музея современного искусства «Гараж» и на момент выхода второго номера *The Garage Journal* ни разу не публиковались.
5. Термин Артура Данто (2017).
6. Об этом свидетельствует не только издание двухтомника Брюса Альтшулера об истории ключевых для истории искусства выставок (Altshuler 2008; Altshuler 2013), но и запуск в 2010 году лондонским исследовательским центром *Afterall* книжной серии под названием *Exhibition Histories*. В доказательство значимости этого направления можно также привести примеры реконструкции крупных выставок вроде «*When Attitudes Become Form*» (первоначально прошла в 1969 году в Кунстхалле Берна, реконструирована в Фонде Прада в Вене-

- ции в 2013 году) или «Magiciens de la Terre» (оригинальная версия — 1989 год, Центр Помпиду в Париже, реконструкция — 2014 год там же). Обзор публикаций по проблеме истории выставок см. Myers and Szupinska 2017.
7. Петерсон не фокусируется исключительно на искусстве, распространяя оптику парадигмы производства на науку, религию, образование и пр. Поскольку темой нашего эссе стали художественные выставки и представленные на них работы, мы используем термин «произведение» для обозначения итогового «продукта» производства культуры.
 8. Физическое производство самих работ на выставке, а также материальные носители, делающие возможным их экспонирование.
 9. Направление «бедное искусство», выкристаллизовавшееся в кураторских проектах Джермано Челанты. Выставка куратора Жан-Юбера Мартена «Magiciens de la Terre» (1989), посвященная постколониальной оптике в современном искусстве.
 10. Запись следующего содержания:
«21 марта 1969 года.
...у Оскара [Рабина] был интересный разговор. Его идея выставки на свежем воздухе мне в целом нравится. Вначале он вообще предлагал сделать где-нибудь в лесу, в роще, куда каждый художник приносит свои работы и вешает, где хочет и как хочет. Нет стен. Места хватает всем желающим. Один может одну работу повесить, а другой двести штук. Нет никаких ограничений, никаких рамок. Но если это делать в лесу, это будет выглядеть, как демонстрация (возможно даже политическую окраску у всего рассмотрят). А идея эта переросла в идею выставки на даче у какого-нибудь писателя в "Переделкино" <...>. Оскар заговорил о Чуковском, а старушки предложили кандидатуру Каверина. Судя по чисто внешним впечатлениям, эта кандидатура гораздо более интересна и реальна. Нужно искать пути контакта. Оскару эта фамилия тоже больше понравилась.
12 мая 1969 года.
8-го Оскар [Рабин] с Володей [Немухиным] <...> ездили в Переделкино и смотрели там забор для выставки. Забор вроде бы ничего попался, но вот хозяин только особого доверия не внушает. Оскару он не понравился: "Позвонят ему, и он тут же ворота на засов"».
 11. Рабин и Немухин, напротив, активно стремились отвоевать себе место в существующей системе и добиться разрешения на проведение выставок (Рабин 1986). Символическим итогом их трудов стал открытие в мае 1976 года секции живописи Московского объединения комитета художников-графиков, в залах которого до конца 1980-х годов выставлялись Владимир Немухин, Илья Кабаков, Франциско Инфанте и другие (Флорковская 2009).
 12. Например, в Югославии (Zabel 2012).
 13. Термин «второй авангард» был предложен художником-нонконформистом Михаилом Гробманом в одноименной статье-манифесте, написанной в Тель-Авиве в 2007 году. Среди представителей «второго

- авангарда» перечислены имена Оскара Рабина, Владимира Немухина, Николая Вечтомова и других (Гробман 2007).
14. Работа неофициальных советских художников неоднократно выставлялись за рубежом и были представлены, среди прочего, в рамках Венецианской биеннале современного искусства в 1977 году на выставке «La nuova arte sovietica. Una prospettiva non ufficiale» (кураторы Энрико Криспольти и Габриэлла Монкада). История выставок неофициального искусства, прошедших в советское время за пределами СССР, частично отражена в публикации «Открытие России. Десятилетие нового интернационала: 1986—1996» (под редакцией Кейт Фаул и Рут Эддисон) (Москва, ООО «Артгид», 2016). Более полный список событий и материалов, отражающий историю выставок неофициальных советских художников за рубежом, см.: <https://russianartarchive.net/ru/search?keywords=0d4c5bc4-bb6c-47af-8103-b238cfeed21f%2C40285df2-483d-4dde-93b1-720b9a3eb771&query=%D0%B3%D0%BE%D1%80%D0%BA%D0%BE%D0%BC> (21.03.2021).
 15. Это подтверждается, в частности, художником Эриком Булатовым в интервью, данном автору этого эссе в 2014 году: «...когда я знакомился с кем-либо уже в более позднем возрасте, взгляды и отношение к искусству становились очень важны. И если они оказывались противоположными моим, вступить в нормальное человеческое общение было невозможно. С третьей стороны, я на собственном опыте все время ощущал границу, причем очень жестко. То есть люди просто избегали встречаться со мной. Я был книжным иллюстратором, часто приходил в издательство и хорошо знал многих моих коллег. С кем-то мы вместе учились в художественной школе, с кем-то в институте. Однако все они не стремились общаться и взаимодействовать, если дело не касалось работы» (Педенёв 2014).
 16. Обухова А (2021) Личная коммуникация, очный разговор о проекте «Настоящее время, несовершенный вид».
 17. Об одном из наиболее известных примеров отмененных выставок неофициальных советских художников см.: Агамов-Тупицын 2014.
 18. Ерофеев А (2021) Личная коммуникация, очный разговор о проекте «Музей современного искусства. Российское искусство 1980—1990-х годов».
 19. Этот факт отражен в выходных данных каталога (Курицын 1999).
 20. Комментарий Андрея Ерофеева полностью см. в электронном каталоге фонда Андрея Ерофеева в архиве «Гаража» по адресу <https://russianartarchive.net/ru/catalogue/event/EBNXY> (21.03.2021). Комментарий был записан сотрудниками архива в рамках каталогизации фондов архива.
 21. Там же.
 22. Московский музей современного искусства (ММОМА), основанный Зурабом Церетели, открыл свои двери 15 декабря 1999 года, спустя несколько месяцев после завершения фестиваля «Неофициальная Москва». См. историю музея на сайте ММОМА по адресу <https://mmoma.ru/about/> (21.03.2021).

23. Здесь и далее рассказ о концепции выставки будет основываться на рукописи Анны Дикович, посвященной исследованию этого несостоявшегося проекта (Дикович 2020).
24. Официальное письмо директора Балтийского филиала Государственного музейно-выставочного центра «РОСИЗО» Елены Цветаевой на имя директора ГБУК Калининградский областной историко-художественный музей Сергея Якимова. Фотокопия письма была прислана автору настоящей статьи Елизаветой Коноваловой по электронной почте 5 марта 2021 года.
25. Сообщение об объединении Музейно-выставочного центра РОСИЗО и Государственного центра современного искусства в единую структуру была опубликовано на сайте Министерства культуры РФ 6 октября 2017 года. См.: <https://culture.gov.ru/press/news/muzejno-vystavochnyy-tsentr-rosizo-budet-obedinen20171006163516/> (21.03.2021).
26. Автономия поля культурного производства понимается в рамках концепции Пьера Бурдьё как степень, «в какой мере ему [полю] удается навязать свои законы и санкции всему ансамблю производителей культурной продукции, включая и тех, кто, занимая политически и экономически доминантную позицию в поле культурного производства» (Бурдьё 2014).
27. Описание проекта см. в электронном каталоге фонда галереи «Московская палитра» в архиве «Гаража» по адресу <https://russianartarchive.net/ru/catalogue/event/EBJDG> (21.03.2021).
28. Историю галереи «Московская палитра» см. <https://russianartarchive.net/ru/catalogue/collection/moscow-pallete-gallery-archive> (21.03.2021).
29. Контракт по организации выставки Шагала в Москве. Машинопись, датированная 12 февраля 1996 года. Источник: Архив Музея современного искусства «Гараж», фонд галереи Московская палитра, МР.IX.2.1 листы 1–4.
30. Письмо Николая Андриевича директору Российского дома науки и культуры в Берлине Владимиру Мельникову от 20 мая 1996 года. Машинопись, МР.IX.13_лист.1.
31. Живопись, графика (1989). Эрик Булатов, Олег Васильев, Эдуард Гороховский, Илья Кабаков, Иван Чуйков. Москва, Московская организация Союза художников РСФСР.
32. Факт отмены проекта подтвердил в телефонном интервью автору статьи Дмитрий Мачабели, занимавшийся в 1989 году финансами кооператива «Московская палитра» (2021, личная коммуникация). Роль «Московской палитры» в организации выставки, а также причины, по которым она не состоялась, выяснить не удалось. Мачабели Д (2021) Личная коммуникация. Разговор о выставке «Эрик Булатов, Олег Васильев, Эдуард Гороховский, Илья Кабаков, Иван Чуйков. Живопись, графика».

Благодарности

Автор благодарит Александру Обухову, Татьяну Волкову, Андрея Ерофеева, Елизавету Коновалову, Маргариту Кулёву, Дмитрия Мачабели, Антонину Трубицыну и Марту Цайх за помощь в подготовке материала.

Библиография

1. Агамов-Тупицын В (2014) *Бульдозерная выставка*. Москва, Ад Маргинем Пресс.
2. Алпатова И (ред) (2003) *«Другое искусство»*. Москва, 1956—1988. Москва, Галарт, ГЦСИ.
3. Бобринская Е (2012) *Чужие? Том 1. Неофициальное искусство. Мифы. Стратегии. Концепции*. Москва, Breus.
4. Бурдые П (2014) *Поле литературы. В: Социальное пространство: поля и практики*. СПб, Алетейя: 365—472.
5. Герчук Ю (2008) *«Кровоизлияние в МОСХ», или Хрущев в Манеже 1 декабря 1962 года*. Москва, Новое литературное обозрение.
6. Государственная Третьяковская галерея на Крымском Валу. *Искусство XX века*. (2014) Путеводитель. Москва, Paulsen.
7. Гробман М (2007) Второй русский авангард. *Зеркало №29*, <https://magazines.gorky.media/zerkalo/2007/29/vtoroj-russkij-avangard.html> (21.03.2021).
8. Гройс Б (2012) Почему — музей? *Художественный журнал №88*, <http://moscowartmagazine.com/issue/9/article/114> (21.03.2021).
9. Данто А (2017) *Мир искусства*. Москва, Ад Маргинем Пресс.
10. Дикович А (2020) *Экспонирующая роль архива на примере выставки «Область субъективных представлений», не состоявшейся в Калинин-граде в 2017 году*. Рукопись.
11. Курицын В (ред) (1999) *Неофициальная Москва. Гид каких не было*. Москва, GIF.RU.
12. Леденёв В (2014, 9 сентября). Эрик Булатов: «В "неофициальных" выставках я не участвовал из принципа». Интервью. *Aroundart.org*, <http://aroundart.org/2014/09/09/erik-bulatov/> (21.03.2021).
13. Рабин О (1986) Три жизни. Париж — Нью-Йорк, Третья волна.
14. Ромер Ф (1999) *Художественные галереи и будущий Музей современного искусства*. В: Курицын В (ред), *Неофициальная Москва. Гид, каких не было*: 29—32.
15. Фархатдинов Н (2008) Социология искусства без искусства. *Индустриальная метафора в социологических исследованиях искусства. Социологическое обозрение*, 7(3): 55—69.
16. Флорковская А (2009) *Малая Грузинская, 28. Живописная секция Московского объединения комитета художников-графиков. 1976—1988*. Москва, Памятники исторической мысли.
17. Флорковская А (ред) (2014) *Неофициальное искусство в СССР*:

- 1950—1980-е годы. Москва, НИИ теории и истории изобразительных искусств Российской академии художеств.
18. Altshuler B (2008) *Salon to Biennial — Exhibitions That Made Art History. Volume I: 1863—1959*. New York, London, Phaidon Press.
 19. Altshuler B (2013) *Salon to Biennial — Exhibitions That Made Art History. Volume II: 1962—2002*. New York, London, Phaidon Press.
 20. DiMaggio P (1987) Classification in art. *American Sociological Review*, 52(4): 440—455.
 21. Hoffmann J (2014) *Show Time. The 50 Most Influential Exhibitions of Contemporary Art*. New York, Distributed Art Publishers, Inc..
 22. Myers J (2011) On the value of a history of exhibitions. *Exhibitionist* №4: 24—28.
 23. Myers J; Szupinska J (2017) The Prehistory of Exhibition History: An Annotated Bibliography. *Art Journal*, (76)1: 206—209.
 24. Schmutz V; Miller C (2015) Production of culture. In: Scott R; Kosslyn S (eds), *Emerging Trends in the Social and Behavioral Sciences*. Hoboken, John Wiley & Sons: 1—14.
 25. Peterson RA (1976) The Production of Culture: A Prolegomenon. *American Behavioral Scientist*, 19(6): 669—684.
 26. Peterson RA; Anand N (2004) The production of culture perspective. *Annual Review of Sociology*, vol. 30: 311—334.
 27. Zabel I (2012) Art and the state: from modernism to the retroavantgarde. In: Španjol I (ed), *Contemporary art theory*. Zurich, JRP-Ringier; Dijon, Les presses du réel.

Об авторе

Валерий Леденёв — художественный критик, старший библиотекарь Музея «Гараж». Автор многочисленных публикаций о современном российском и зарубежном искусстве в периодической прессе («Искусствознание», «Художественный журнал», «Диалог искусств» и др.). В составе рабочей группы участвовал в подготовке выставочных проектов «Древо современного русского искусства» (2014), «Открытые системы. Опыты художественной самоорганизации в России. 2000—2015» (московская версия, 2015) в Музее «Гараж». С 2017 года — инициатор и координатор проекта «В единственном экземпляре» в «Гараже», посвященного книге художника как жанру. Автор книг стихов «Запах полиграфии» (2008) и «Слаще присутствия» (2019).

Почтовый адрес: 119049, Москва, ул. Крымский Вал, д. 9, стр. 32.

E-mail: v.ledenev@garagemca.org.

ORCID: 0000-0002-4481-2989.

ISSN-2633-4534

thegaragejournal.org