

ИНСТИТУАЛИЗАЦИЯ ХУДОЖЕСТВЕННОЙ ЖИЗНИ САНКТ-ПЕТЕРБУРГА В ПОСТСОВЕТСКУЮ ЭПОХУ: КОНТЕКСТЫ И ПЕРСПЕКТИВЫ

*Работа представлена кафедрой теории и истории культуры.
Научный руководитель – доктор культурологии, кандидат педагогических наук,
доцент С. Б. Смирнов*

В статье представлен институциональный анализ художественной культуры Санкт-Петербурга начиная с середины 1980-х гг. и до настоящего времени, рассмотрено влияние экономических и идеологических изменений условий существования художественной культуры, произошедших в постсоветский период, на структуру, концепции и функции институций культуры Петербурга, обозначены перспективы социокультурного развития.

The issue is considered from the position of cognitive linguistics and prototype semantics.

В конце прошлого столетия в России произошли коренные социокультурные изменения, вызвавшие институциональные изменения, в результате которых наша страна получила возможность идентифицировать себя в международном контексте. Петербург – в силу его геополитического положения и особой роли в динамике русской культуры – уникален для изучения процесса создания новых и преобразования старых культурных универсалий, норм и установлений в условиях переходного периода, когда формируется гражданское общество.

Уже в середине 1980-х гг. на съездах творческих союзов было отмечено снижение профессионального уровня в художественной области, кризис системы управления культурой, недостаточность свободы творчества. Система государственного заказа исчерпала себя. «Списывая собственную несостоятельность на трудности переходного периода, власть допустила резкое ослабление государственной поддержки образования, здравоохранения, науки,

культуры»¹. Инфляция 1990-х гг. усугубила критическое положение государственных институтов культуры. И в то же время «дикий рынок» способствовал усилению коммерциализации культурного потребления, агрессивному наступлению массовой культуры. Неудивительно, что происходило «падение интереса населения к государственным институциональным формам культурной деятельности»². Эти изменения проявились в условиях подвижной демографической ситуации. Усиление миграции приводило к оттоку из провинции в Москву, из России на Запад высококвалифицированных специалистов и притоку из стран ближнего зарубежья населения со сравнительно низким культурным уровнем, что не могло не сказаться и на развитии культуры в Санкт-Петербурге.

При этом, как отмечают специалисты в области социальной психологии, «распад тоталитарной системы – точка отправления для развития художественного процесса как самоценного, личностного, обладающего саморазвитием и самодвижени-

ем»³. И в этом смысле можно говорить о наличии предпосылок к определенным институциональным изменениям в отечественной культуре. Формирование среднего слоя населения, который, являясь экономически независимым от государства, должен быть основой для развития гражданского общества, происходит относительно медленно. Но зарождение частной инициативы и возникновение малого бизнеса, в том числе и в культурной сфере, стали необратимым процессом. Иностранцы отмечают, что «изменения, произошедшие в России в течение последних пятнадцати лет, оказали существенное влияние на российский культурный ландшафт. Появились частные, коммерческие и государственные институты искусства и культуры, которые растут и ищут свое место внутри публичного пространства»⁴. Но на развитие малого бизнеса отрицательно влияет ограниченность налоговых льгот, слабость информационного обеспечения, высокие риски и высокие проценты кредитования⁵. Необходимость инвестиционной поддержки государства малого бизнеса в сфере культуры очевидна.

Объективные изменения экономической, социальной и политической жизни страны совпали и с глубинными внутренними сдвигами художественного процесса в глобализирующейся культуре XX в. Это постепенный отказ от традиционных ценностных иерархий, стирание граней между творчеством и жизнью, стремление к зрелищности и внешней нарративности, «возникновение «экстравертивной» ориентации новой культуры, т. е. ее обращенности на себя»⁶, духовный кризис индустриального общества на Западе, вызванный процессами автоматизации и технократизации, усилением плюрализма в общественной жизни, демографическими сдвигами, доминированием утилитарного подхода к организации жизни. Все это, как и стремительное развитие средств массовой коммуникации, расширение информационного поля, отра-

зилось на структурно-функциональных изменениях художественной культуры.

В современной России исчезло деление искусства на официальное и неофициальное. Художественный процесс приобрел более сложную стратиграфию: стали отчетливо выделяться самостоятельные направления, а также отдельные группы художников (ленинградский неоекспрессионизм, неоакадемизм, концептуальная фотография, митьки, речники, некрореалисты и т. п.). Заявила о себе современная молодежная культура: с 1980-х гг. стала распространяться хип-хоп культура (наряду с брейком и рэпом-граффити). Эти процессы в Санкт-Петербурге несколько отличались по темпам протекания от аналогичных процессов в столице. В Москве сосредоточены более значительные административные и финансовые ресурсы, быстрее формировался частный капитал и средний класс, активнее, чем где-либо, происходил процесс партийного строительства, вызывавший общественную активность населения, легче осуществлялись международные связи. Существенным для обоих городов стало завершение урбанизационного перехода в России во второй половине XX в., а ведь именно город дает импульсы для развития профессиональной культуры. Но на формировании новых культурных институций негативно сказалось то, что «градостроительная политика властей не соответствовала потребностям быстро растущих современных городов и консервировала отставание инфраструктуры Москвы и Ленинграда от мирового и европейского уровней»⁷.

Актуальное искусство невозможно вне интернационального художественного контекста. Отметим вслед за отечественными искусствоведами, что одним из самых ярких проявлений нового культурного бытования в России стала самоидентификация современного отечественного искусства как части общемирового художественного процесса. Это «трудно переоценить, учитывая исторически сложившуюся изо-

ляцию русской публики и русских художников от реалий современного художественного процесса»⁸.

С начала перестройки появились законодательные предпосылки для свободного формирования в Ленинграде негосударственных культурных структур и художественного рынка. Хотя, по оценкам многих специалистов, на рубеже 1980–1990-х гг. «инфраструктура художественной жизни осталась в зачаточном состоянии»⁹. На этом фоне в Санкт-Петербурге зарождаются новые институциональные формы культуры – общественные организации, в основе деятельности которых лежит поддержка отечественной культуры через благотворительные проекты, привлечение спонсоров и инвесторов, фонды, которые стали играть большую роль в развитии художественной жизни города. Они явились посредниками между бизнесом и культурой, «третьим сектором», возникшим в результате «институализации негосударственного некоммерческого сектора России как самостоятельного субъекта социальной политики»¹⁰, существующим и в Петербурге. Фонды можно классифицировать по статусу – частные, государственные, смешанные, а также по масштабам и направленности деятельности. Некоммерческие фонды в области художественной культуры выполняют коммуникативную и трансляционную функции, представляя собой элитарные и в то же время социально ориентированные институции, пришедшие на смену клубным учреждениям советской эпохи.

Тогда же, в конце 1980-х – начале 1990-х гг., в Петербурге стали образовываться сообщества представителей артистического и художественного андеграунда, подобно тому как это происходило на Западе, но только знаменитый сквот на Пушкинской улице, прозванный «ковчегом 21-го века», сумел институциализироваться и обрести законный статус. Эта новая, не характерная для советского периода худо-

жественная институция претендует на конкретную социальную миссию, содействуя развитию в России гражданского общества и опираясь на традиции нонконформизма в искусстве, восходящие к русскому передвижничеству середины XIX в. Так, в 1998 г. Гуманитарный фонд «Свободная культура» учредил на Пушкинской-10 первый в России Музей нонконформистского искусства, в котором собрана уникальная коллекция искусства второй половины XX в., создаваемого вне официальных институтов, «поскольку право человека на творческий труд было невозможно реализовать в официальном порядке»¹¹. Создатели нового образования видели свою роль в том, чтобы «помочь рождению нового русского авангарда»¹². Но со временем Арт-центр на Пушкинской-10 заменил новационную деятельность вполне традиционной музеефикацией. Возможно, причинами тому явились незначительное по сравнению с развитыми странами Европы финансирование культурных программ в области художественных новаций, отсутствие внятного правового обеспечения деятельности негосударственных организаций, отсутствие налоговых и таможенных льгот для меценатов и спонсоров художественных акций, отсутствие единой концепции развития культуры в стране. А может быть, сказался общий кризис в творческой среде андеграунда в условиях отсутствия культурного конформизма. В целом же центр на Пушкинской-10 представляет собой самовоспроизводящийся системный объект современной петербургской культуры.

Либерализация режима, оживление рынка и расширение международных контактов творческой интеллигенции привели к возникновению частных художественных галерей. Особенность их как институции, мы полагаем, состоит в том, что галерея коррелирует музейные и экономические функции. Галереи, таким образом, являются универсальным посредником между художником и обществом. Ведь для того что-

бы решить свои коммерческие задачи, галеристы занимаются популяризацией современного искусства, через свою издательскую и выставочную деятельность пропагандируя творчество художников. Неслучайно выдающийся социолог А. Моль, определяя функции галерей в «общей перспективе культуры», отмечал, что «задача галереи – уменьшить связь между художником и средой, освободить его от императивов социальной среды»¹³, т. е. принятие на себя значительной части посреднических функций.

Первые галереи возникали стихийно, часто как кооперативные учреждения художественных объединений, на фоне еще не сформировавшегося арт-рынка¹⁴. Важную роль играл социальный аспект: люди смогли покупать произведения искусства, расширилась пространственная среда их эстетического применения в частной жизни. Галереи стали выполнять в том числе и клубные функции. Впрочем, каждая петербургская галерея определяет свою роль эксклюзивно. Возникла ситуация дружественной конкуренции, где позиционирование и реализация своей ниши в культурном процессе позволила арт-деятелям создать сбалансированное в итоге институциональное поле художественной культуры.

По мнению культуртрегера М. Колдобской, галереи северной столицы в последнее время движутся от первоначальных клубов в сторону большей респектабельности¹⁵. Об общей стабильности этой институции свидетельствует то, что в первом десятилетии XXI в. в Санкт-Петербурге постоянно функционирует, по нашим подсчетам, от 75 до 80 частных художественных галерей¹⁶. Средний возраст галерей – пять-семь лет. Считается солидным срок, охватывающий больше десяти сезонов. За один сезон галерея может освоить около пятнадцати выставочных проектов. Галереи отличаются друг от друга не только концептуально, но и имеют различный юридический статус. Учредители могут выбрать форму соб-

ственности: акционерное общество открытого или закрытого типа или общество с ограниченной ответственностью. Деятельность галереи может быть оформлена как индивидуальная предпринимательская деятельность или как деятельность общественной организации. Источники существования самостоятельных галерей, кроме продаж работ художников, – средства меценатов и гранты, создание дочерних предприятий: студий, кафе и магазинов, издательств и типографий, сдача в субаренду собственных площадей. К сожалению, последние компоненты преобладают, что указывает на слабость даже первичного рынка продаж. Особо отметим, что частные галереи, осуществляя экспозиционную и коммерческую деятельность, активно участвуют в формировании концепций и направлений современного художественного процесса, организует общественно-профессиональную элиту, способствующую развитию творчества. Галереи можно классифицировать по разным позициям. Мы бы предложили типологизировать их по институциональным признакам генезиса: возникшие как экспериментальные экспозиционные центры при ранее существовавших учреждениях культуры; образованные как сопутствующие экспозиционные коллекции при учреждениях бизнеса; ставшие частью коммерческой, просветительской и благотворительной деятельности общественных фондов; возникшие в результате частной инициативы как индивидуальная предпринимательская деятельность.

Экономические и идеологические изменения условий существования художественной культуры, произошедшие в постсоветский период в России, отразились в структуре, концепции и функциях ранее уже существовавших институций Санкт-Петербурга. В Государственном Эрмитаже это, например, внутренние модификации, в Русском музее – институциональные изменения на функциональном уровне, связавшие крупнейшее государственное музейное об-

разование с текущим художественным процессом. Позитивные идеи институциональных изменений в музейной практике высказывают многие культурные деятели. Например, в одном из интервью известный современный художник С. Бугаев (Африка) заявил, что «в нашей стране еще сильны традиции советского общества и не заработал механизм капиталистических взаимоотношений. Выход один – развитие инфраструктуры музеев... Сегодня нам нужно запустить по всем регионам России музейную инфраструктуру совершенно нового формата, воспитать новых критиков, кураторов и историков искусства»¹⁷. При этом некоторые исследователи видят негативную сторону этих модификаций: кураторство концептуальными экспозициями замещает глубокий искусствоведческий подход, а «выставки-исследования превращаются в мега-шоу»¹⁸. Возможно, здесь проявляется объективное противоречие, выявленное И. Карасик: «Идея музея по определению противоречит авангардному типу художественного сознания, ориентированному на модель технического прогресса, и, следовательно, на перманентное изобретение новых форм, отменяющих и уничтожающих старые»¹⁹. Но нельзя не отметить, что сама проблематика дискуссии находится в контексте общемировой культурной практики.

В советских музеях текущий художественный процесс официально не изучался, не систематизировался и не собирался в коллекции. И вообще фактически отсутствовало понятие «современного искусства». Впервые в современной России институция, занимающаяся современным художественным процессом, возникла в Санкт-Петербурге в 1991 г. как подразделение Русского музея «Отдел новейших течений». Кроме того, в Русский музей влилась в 1995 г. коллекция Людвиг, которая является уникальным собранием современного искусства. В новых музейных образованиях пересмотрели установившуюся в советский пе-

риод систему (а точнее, иерархию) жанров, теперь здесь представлены не только статусные имена современного искусства, но и те, что оказались продвинутыми благодаря деятельности отдела. Как уже говорилось, в 1990-е гг. произошла реинтеграция русского искусства в мировой художественный процесс и на смену оппозиции официального и неофициального искусства пришла концепция майн-стрима, т. е. актуального искусства в его транснациональном контексте. Идеологические установки сменились технологическими новациями. Особенность новой институции заключалась в предшествовании собирательской деятельности выставочной, во многих случаях выставки представляли собой экспериментальные проекты и даже непосредственное создание художественных объектов. Таким образом, можно говорить не только о структурных, но прежде всего о функциональных новациях нового музейного образования. Отдел новейших течений стал своего рода лабораторией современного искусства, служащей процессу самоидентификации отечественной культуры. По словам Александра Боровского, это – «уникальная культурная институция... масштабный, постоянно действующий, все более завоевывающий новые культурные контексты, музейный проект, укорененный исторически... глубоко внедрившийся в современный художественный процесс»²⁰.

Петербургский филиал Государственного центра современного искусства (ГЦСИ), существующий с 1995 г., также представляет собой новую специфическую институцию. Среди задач этой государственной организации – содействие творческой деятельности современных художников, разработка образовательных программ, презентации новейших художественных концепций, направлений, стратегий и технологий, координация участия отечественных художников в международных художественных проектах. Среди приоритетов ГЦСИ Петербурга декларируется «диалог

современного искусства и культурного ландшафта Санкт-Петербурга», реализующийся в трех направлениях: «искусство в публичных пространствах: искусство на улицах, в офисах, в доме; художественное осмысление постсоветских деградировавших промышленных зон; современное искусство в классическом музее»¹. Эта институция является успешным проявлением сотрудничества государства и представителей актуального искусства, поскольку она способствует развитию не только творческих сил Петербурга, но и культурному развитию городской среды, культурной интеграции и инвестициям в современную художественную культуру.

Рассматривая современное культурное пространство России, нельзя не отметить, что оно стабилизировалось в тех же социокультурных структурах, что и на Западе. И таким образом, то расхождение, которое сложилось в этой области в тоталитарную эпоху, оказалось почти полностью преодоленным. Однако это касается преимущественно обеих столиц (и с учетом очевидной разницы интенсивности процессов в Москве и Петербурге). Более сложная ситуация сложилась в провинции: в большинстве культурных центров институциональных изменений мало, они скорее имитируют образования новых структур. Так, галереи – в отсутствие художественного рынка – работают исключительно на туристические группы, общественные фонды не имеют ощутимой поддержки в лице спонсоров и инвесторов, консерватизм провинциальной жизни не способствует сближению с мировым культурным процессом. Правда, в крупных административных и промышленных центрах, таких как Нижний Новгород, Екатеринбург, Новосибирск, Казань, Иркутск и другие, возника-

ют институции, связанные с современным авангардным творчеством, но пока они скорее трансплантируются из Москвы и Санкт-Петербурга (большую миссионерскую активность проявляют, к примеру, Государственный Эрмитаж и ГЦСИ). Нужно отметить, что в начале 1990-х гг. новые институции, возникавшие в Ленинграде–Петербурге, также были дочерними отделениями столичных структур, постепенно обретая самостоятельность. И в настоящее время сбалансированная и последовательная социальная политика могла бы существенно повлиять на успешную структурализацию культурного процесса в регионах.

Коллизии, возникающие в пересекающихся пространствах художественного творчества, рынка, общества и государства, требуют дальнейшего институционального разрешения. К настоящему времени стало ясно, что в России сохраняются особые черты: гражданское общество находится еще в процессе становления, индивидуальное сознание в значительной степени зависит от массового, для общества характерно ожидание идеологических императивов и т. д. Перспективы развития Петербурга в этом направлении нам видятся, с одной стороны, во взаимодействии со странами Европы, где сейчас формируется сравнительно новая ситуация поликультурности и борьбы с глобализмом. С другой стороны, это опора на развивающиеся творческие ресурсы провинциальной России. Но то и другое может осуществляться только на основе экономической стабильности и неуклонного развития демократических принципов в жизни социума и функционировании государственной власти, без которых невозможно формирование гражданского общества и развития частной инициативы.

ПРИМЕЧАНИЯ

¹ Очерки культурной жизни России на рубеже веков. СПб., 2005. С. 8.

² Там же. С. 11.

- ³ *Хренов Н. А.* Социальная психология искусства: переходная эпоха. М., 2005. С. 11.
- ⁴ Мартин Тамке, Олаф Кобиелла, сотрудники Института архитектурной теории и дизайна Брауншвейгского технического университета, в статье в Арт депо. Программа семинара. СПб., 2006. С. 6.
- ⁵ *Крутик А. Б.* Предпринимательство в социальной сфере: Монография. СПб., 2005. С. 44–46.
- ⁶ *Хренов Н. А.* Указ. соч. С. 51.
- ⁷ *Смирнов С. Б.* Три века двух столиц. Эпоха Москвы. СПб., 2006.
- ⁸ *Боровский А.* Дар Людвига. Музей Людвига в Русском музее. СПб., 1998. С. 12.
- ⁹ Новый художественный Петербург. СПб., 2004. С. 51.
- ¹⁰ Благотворительность в России, социальные и исторические исследования. СПб., 2007. С. 233.
- ¹¹ Коллекция нонконформистского искусства. СПб.: Фонд «Свободная культура», 2001. С. 1.
- ¹² *Ковальский С.* Коллекция нонконформистского искусства. СПб.: Фонд «Свободная культура», 2002. Ч. 3. С. 1.
- ¹³ *Моль А.* Социодинамика культуры. М., 1973. С. 267.
- ¹⁴ *Суворов Н.* Галерейное дело: Введение в арт-бизнес. СПб., 2001.
- ¹⁵ Из интервью автора с М.Колдобской, 2005 г.
- ¹⁶ В справочнике художника, графика, дизайнера по арт-индустрии за 2001 год (М.: Издательский дом «Гамма») приведено 52 адреса, в Новом художественном Петербурге, изданном в 2004 г., общее число галерей Петербурга, в том числе частных, по данным Д. Северюхина и В. Вольрана, уже свыше ста.
- ¹⁷ *Desillusionist.* 2006. N 1 (5). P. 55–56.
- ¹⁸ Буковская Т. Случайные связи. Современный художник и современный музей. Новый художественный Петербург. СПб., 2004. С. 154–155.
- ¹⁹ Русский авангард: проблемы репрезентации и интерпретации. Альманах. Вып. 5. СПб.: ГРМ, 2001. С. 13.
- ²⁰ Музей Людвига в Русском музее. СПб.: Palace editions. 1998. С. 12.
- ²¹ www.ncca-spb.ru