

Музейное кураторство как фактор актуализации современного искусства

На примере деятельности Отдела новейших течений Русского музея

Мария Оганесьянц

Статья посвящена описанию знаковой для современной культуры фигуры куратора, его роли в формировании стратегий создания и пополнения музейного фонда, выставочной политики и шире – в вопросах признания художников-современников, а также новых направлений в искусстве. Объектом исследования выбрана кураторская деятельность руководителей Отделения новейших течений ГРМ в 1920–30-х годах (Н.Н. Пунина) и Отдела новейших течений в 1990–2000-х годах (А.Д. Боровского), что позволило выявить изменение концепций и форм музейного кураторства в контексте представлений эпохи о сущности современного искусства, об институциональной политике музея в отношении к новым художественным течениям. Автор предлагает определять значение кураторства в музее с помощью степени актуализации современного искусства в программе, которая зависит от наличия дефиниции «современного» и способов его интерпретации.

Ключевые слова: художественный музей, куратор, современное искусство, актуализация, выставочная деятельность, авангард.

Метаморфозы культуры в XX веке носили глобальный характер и проявлялись не только в социальных, технологических, демографических взрывах, но и в культурных революциях. Неудивительно, что музей также испытал сильнейшее воздействие всех вышеперечисленных процессов, и, как следствие, утратилась однозначность в понимании артефактов, составлявших суть и смысл существования музея, под вопросом оказались бывшие до сих пор незыблемыми музейные структуры и принципы деятельности.

Предпосылки появления кураторского видения в художественном музее

К серьезным последствиям для музейной среды привело изменение типологизации материала: историко-хронологическая и стилистическая дефиниции искусства в начале XX века были пересмотрены в связи с

повышенным вниманием к характеристике «современность», захватившей все аспекты культуры. Возникшая во второй половине XIX века как мировоззренческая установка «бунтующего» художника, противопоставившего кризисной эпохе «смены вех» новый стиль (модерн) с его апологией прекрасного, новая категория «современного» уже в начале XX века выходит за рамки социально-психологического мотива творчества и из программного лозунга «искусство – для – искусства» вырастает в глобальный принцип «самообновления»¹ – авангардный проект.

Парадокс исторического развития авангардного искусства состоял в том, что, объявив себя современным, отринув художественные и социокультурные традиции прямых предшественников, искусство модернизма в 20-х годах прошлого века из стадии футуристического бунта с апологией противопоставления, несхожести перешло к построению исторической базы теории авангарда. Важным фактором утверждения этой теории стал первый в России музей (а точнее сеть музеев) современного искусства. Построенный на формальном подходе к искусству, Музей художественной (в других вариантах – живописной) культуры представлял не ряд шедевров, а примеры «профессиональных и художественных экспериментов»². Устроители музеев нового типа стремились заменить историко-хронологический тип экспонирования принципом проблемного анализа произведения или художественной школы.

Конфликт формальной методологии и классического музееведения произошел в 1922 году, когда в основную развеску Русского музея были включены произведения В.В. Кандинского, И.И. Машкова, К.С. Петрова-Водкина, В.Е. Татлина, П.Н. Филонова и других художников-новаторов. Представители «левого» искусства в штаты восприимчивости традиционную развеску, поскольку музейное представление «о смешанном характере техники современного искусства»³, отвечающей идее станковизма в живописи, противоречило самой сути формальной методологии «самодовлеющих элементов живописи»⁴. Компромиссным решением для руководства музея стало создание в 1926 году Отделения новейших течений (ОНТ), куратором которого был назначен Николай Николаевич Пунин, представитель Государственного института художественной культуры (ГИНХУК), некогда «комиссар» левого искусства.

Если в 1920-х годах устройство отдела современного искусства в музее было вызвано активной общественной позицией авангардного искусства, то возобновление его деятельности с конца 1980-х годов произошло, на первый взгляд, в соответствии с назревшей потребностью самой институции отреагировать «на вызов времени, отменившего в отечественном искусстве ту оппозицию “официальное – неофициальное”»⁵. На протяжении полувека данная оппозиция определяла эталон художественно ценного и актуального, и отказ от нее означал расширение спектра музейного материала за счет «возвращения в культурный оборот запретной культуры»⁶. Однако сам факт пополнения в 1989 году собрания

Русского музея работами ленинградских нонконформистов еще не означал восстановления кураторской, субъективно-исследовательской практики актуализации искусства современности. В 1995 году был создан «Музей Людвига в Русском музее» с коллекцией международного искусства второй половины XX века, и ОНТ смог подготовить необходимую базу для концептуального противопоставления современного и традиционного, ставшую основой кураторской интерпретации искусства. Демонстрация истории национального искусства сменилась отчетливо выраженной программой экспонирования искусства «отечественного в контексте мирового»⁷. Характеристика современности, заимствованная из международной художественной практики, определила способы музеефикации искусства в ОНТ.

Необходимость участия российских художников и сотрудников институтов культуры в международном художественном процессе неоднократно подчеркивали такие авторитетные арт-критики, как Б. Гройс и Е. Дёготь, которые в качестве обязательного условия подобного включения отмечали «немыслимость эстетических дифференций»⁸, суждений о качестве произведения в рамках западной либеральной модели художественного процесса. Художественный плюрализм, подчеркнутая «демократичность» эстетических правил определили склонность авторов к отказу от той меры ответственности, которая заложила бы критерии оценки и восприятия их творчества. Практика музейного кураторства была ответом культуры на эстетический нигилизм современности. В конкретной ситуации постсоветской исторической и социальной ломки кураторство могло стать тем механизмом, который адаптировал произведение к системе художественного производства и потребления, то есть к потребностям массового зрителя.

В качестве промежуточного итога отмечу принципиальную разницу в толковании музейного предмета, заложенную в качестве предпосылок кураторской деятельности в Русском музее 1920-х и 1990-х годов. Формально-аналитический подход к обоснованию специфики современного искусства был привнесен в музей из собственно художественной среды, судя по событиям, предшествовавшим появлению ОНТ, — непосредственно отвечал насущным аналитико-теоретическим задачам позднего авангарда. Культурной миссией такого подхода к актуализации искусства современности могло быть только отсечение, ограничение притязаний художников классического, традиционалистского мировоззрения от попадания в «архив культуры». Программа интернационального показа и интерпретации искусства 1990-х годов, которую можно рассматривать как закономерную уступку мировой художественной системе, подразумевала расширенное толкование предмета современного искусства при соблюдении тех правил «индексирования вещи как искусства»⁹, которые закладывал куратор — полномочный представитель «мира искусства» — в основу музейного отношения к современности.

Выставочные вариации на тему современности: эволюция форм кураторской деятельности в музее

Если в традиционной новоевропейской модели музея правила демонстрации произведения и нормы его интерпретации были относительно стабильны и определены, то с появлением неклассического постимпрессионистического искусства прежняя «художественная конвенция»¹⁰ потеряла свою устойчивость и легитимность. Современное искусство, воспринявшее музей как инструмент попадания в культурный архив, повлияло на программу действий куратора, назначив его «посредником» между производителем экспериментального художественного продукта и его адресатом. Знаточество, сохранение и реставрация искусства, принципиальные для новоевропейской модели музея, сменились в конце XIX века задачами актуальной интерпретации и презентации искусства массовому зрителю.

Куратору надлежало не только описывать произведение, но и констатировать его музейные качества. В соответствии с этими задачами выставочная деятельность стала основной формой реализации кураторских полномочий в музее. С позиций институциональной теории искусства результатом выставки в музее становится «инициация», «наделение статусом искусства»¹¹ предмета эстетически неопределенного и факультативного для культуры в целом. Если же анализировать выставку в рамках музейной коммуникации, то для описания цели и значения кураторской деятельности в музее в отношении искусства, не прошедшего проверку временем, можно использовать понятие «ценностно-нормативное согласие художественной культуры», предложенное Ю.В. Перовым¹². Общественное мнение складывается не столько в отношении экспонируемого произведения или круга художественных явлений, сколько в отношении смыслов и концепций, предъявляемых музеем через отбор экспонатов и форму выставочного высказывания. Сравнение стратегий выставочной деятельности ОНТ Русского музея в 1920-х и 1990–2000-х годах позволяет представить способы и проблемы актуализации искусства современности как вариативный поиск «ценностно-нормативного согласия культуры» относительно художественной и социальной ценности объектов музеефикации.

На первом этапе истории ОНТ нормой курирования было «испытание... индивидуального творчества»¹³ временными выставками, благодаря которым музей становился «как бы фильтром, пропускающим сквозь себя все многообразие»¹⁴ современного искусства. Дополнительной проверкой ценности экспозиционного ряда служили открытые заседания художественного совета, на которых выступали как музейные специалисты, так и художники, и простые зрители. Экспериментальные, «открытые» формы выставочной работы ОНТ воплощали авангардную модель музееведения, в которой «художественно-творческая», динамичная составляющая коллекции и приемы ее музеефикации осва-

ивались параллельно и независимо от «историко-художественной»¹⁵, ставшей архивом культуры и подлежащей хранению. Актуальность «художественно-творческой» части коллекции заключалась и в том, что в соответствии с принципами, заложенными Музеем художественной культуры, эти формы творчества должны были стать «школой» для действующих художников – образцом использования выразительных средств, техник, приемов. Опытный характер презентации новейшего искусства соответствовал классической музейной парадигме включения в коллекцию избранных, прошедших музейный отбор произведений. О сохранении «искусствоведческой и музееведческой концепции»¹⁶ работы с современным материалом свидетельствовали и единые правила описания выставок, принятые в ОНТ: «состав», «социальное значение», «место в многообразии современных течений»¹⁷. О стремлении определить значение новейшего искусства по отношению к историческому художественному наследию говорит и двукратное участие коллекции ОНТ в постоянной экспозиции Русского музея в 1927 и 1932 годах.

Если в 1920-е годы задачи выставки современного искусства в Русском музее определялись «испытанием» произведения мнением участников художественного процесса и оценкой перспектив включения произведения в круг шедевров музея, то в новейшей истории куратор не стремится сформировать длительные взаимоотношения экспоната и музейного контекста, ограничивая выставочное высказывание внешними по отношению к музею задачами. Спектр этих задач располагается вокруг ключевого понятия кураторской программы – «мэйнстрим», которое заведующий ОНТ А.Д. Боровский определил как «искусство актуальное в транснациональном контексте, передовое в концептуальном и даже технологическом плане»¹⁸. Чтобы уточнить смысл понятия, обратимся к тем вариантам его использования и объяснения, которые существуют среди активных участников художественного процесса. Во-первых, понятие «мэйнстрим» употребляется для обозначения стремления художников максимально долго оставаться «в зоне актуальности культуры»¹⁹, в общей художественной иерархии – наравне с критиками, галеристами, дилерами, кураторами. Во-вторых, для описания специфических форм закрепления искусства в сознании широкой публики, заимствованных из массовой культуры, как-то: техники повтора, тиражирования, использования стереотипов – того, что позволяет «продавать товары и художественное произведение»²⁰. При всем различии определений можно выделить общий признак, конституирующий понятие «мэйнстрим», – это требование популярности и признанности произведения и его автора, необходимое для функционирования в жесткой иерархии мировых институтов искусства. В качестве критерия выставочного отбора «мэйнстрим» акцентирует не художественные свойства произведения, а общественные условия, в которых оно существует, и статус его автора. Подобная замкнутая схема кураторской программы выставок – симптом

защиты художественной среды на собственном воспроизводстве, в котором глобальная сеть институтов и агентов «суперискусства»²¹ культивирует историю имен, а куратор встраивает эти имена в локальный контекст музея.

Историчность современности в кураторской концепции Н.Н. Пунина

В основу первой постоянной экспозиции современного искусства 1927 года была положена идея выявления «главнейших течений новейшего русского искусства»²², в хронологических рамках – от распада объединения «Мир искусства» до экспрессионизма. Однако в отличие от историко-эволюционной музейной концепции классического искусства, текущий художественный процесс подлежал демонстрации проблемной концепции, разработанной еще живописным отделом ГИНХУКа. В развеске делался акцент на существовавшее в теории авангардного искусства представление о движении искусства как о развитии профессиональной художественной культуры в ее основных «элементах»: сезаннизм объединения «Бубновский валет», примитивизм, геометризм и ранние проявления кубизма, кубизм и супрематизм, экспрессионизм²³. «Временная» постоянная экспозиция ОНТ была подчеркнута деперсонализированной: принцип проблемной группировки по живописным «системам» разводил произведения одного художника по разным залам (так было с И.А. Пуни, Н.С. Гончаровой, Е.Г. Гуро, В.Е. Татлиным), анализируя историю пластической и живописной проблемы, а не историю индивидуальных поисков художника.

Формально-аналитический метод преобладал не только в построении экспозиции. В лекциях для экскурсоводов Русского музея Пунин интерпретирует значение «новейших течений» через возвращение живописной «стихии» силы воздействия и глубины передачи действительности специфически использованными выразительными *средствами* языка. Прокладывая путь к формальному анализу искусства современности от образности игральные карты и традиций лубка, Пунин объясняет использование цветных плоскостей у примитивиста М.Ф. Ларионова – «резонирующим» впечатлением, деформацию композиции – желанием подчеркнуть, заострить характерность ситуации или образа, а пластическую трактовку объема кубиста Л.А. Бруни – отказом от прямой «точки зрения» в пользу обобщенной, пространственной передачи образа²⁴. Предназначением формальных экспериментов Пунин считал не только обновление языка искусства, но и «восстановление глаза»²⁵, подготовку такой программы художественной рецепции, которая отвечала бы требованиям современной культуры, динамичной, противоречивой, социально ориентированной.

Уникальность исторической ситуации 1920-х годов заключалась именно в этом слиянии авангардной теории, чужеродной институту

музея самой формулой постоянного обновления и отрицания предшествующей традиции и критического аппарата музейного куратора. Гомогенность художественной культуры и ее приоритетов в масштабе исторически конкретной системы взаимоотношений между художником и куратором проявились в восприятии «архивом» культуры экспериментальной методологии, расширяющей представление о форме и назначении искусства, в принятии тех режимов интерпретации и актуализации творчества, которые устанавливало авангардистское художественное сознание. Перспективы такого слияния языков автора и комментатора искусства могли привести к появлению новой культурной формы: динамичная выставочная практика в сочетании с формально-аналитической методологией могла превратить художественно-исторический музей в площадку идеологического воздействия художников авангарда, стремящегося «породить “неискусство” и поставить его на место философии»²⁶. Однако специфика эволюции авангардного искусства и изменение политического курса поздних 1920-х сформировали ту стратегию музеефикации современного творчества, которая стала определяющей для первого ОНТ Русского музея.

В отличие от постоянной экспозиции, составленной по модели мировой художественной культуры, специфика ежегодных временных выставок была полностью авторской программой актуализации искусства. Исследователь деятельности Пунина и ОНТ И.Н. Карасик отмечала единство принципов и задач выставочной деятельности, направленной на выявление «логики и смысла эволюции современного искусства», воплощенной в «совершенно определенной концепции современного художественного развития»²⁷. В тот период, когда авангардное художественное сознание переживает «болезненное ощущение... исчерпанности формальных поисков»²⁸ и для русских художников становится «очевидна исчерпанность изобретательства»²⁹, Пунин сместил акценты интерпретации современности с обоснования специфики формально-аналитических систем творчества на построение историко-эволюционной модели современного искусства. Перспективы развития новейших течений Пунин увидел как возвращение объекту искусства традиционных характеристик станковой картины (психологизм, зрительное впечатление, отображение действительности).

Актуальное развитие изобразительного искусства в концепции Пунина состояло в «преодолении формализма» и движении от формотворческих экспериментов над языком живописи в сторону «живописного реализма», метастилевой концепции «одушевленного отображения действительности», культуры «живописного восприятия»³⁰. За несколько лет существования ОНТ, с 1927 по 1932 год, «путь» живописного реализма был выявлен Пуниным на нескольких уровнях. Как итог и перспектива художественного процесса «живописный реализм» воплощался в систематической экспозиции новейших течений 1927 года: два послед-

них зала акварели, пастели и рисунка, по мнению участника экспозиции и искусствоведа В.В. Воинова, открывали зрителю «картину обновленного реализма, который является логическим завершением мощного... потока... творческих исканий»³¹, представленных в предыдущих залах «культур-изобретений». Эта картина формировалась всей выставочной программой ОНТ, включавшей работы представителей художественных объединений («Круг» и «Четыре искусства») и истории индивидуальных поисков (А.Е. Карев, А.А. Древин и Н.А. Удальцова, В.В. Лебедев, П.П. Кончаловский). Отбирая материал выставок, ОНТ ориентировался на те аспекты индивидуальной творческой эволюции, которые могли бы раскрыть кураторскую концепцию единого художественного движения в сторону обращения к реальной действительности, ее темам и образам.

В 1920–30-е годы художниками было выработано множество концепций реалистического художественного видения – «пластический реализм» ленинградского скульптора А.Т. Матвеева, «графический реализм» мастеров иллюстрированной книги³²... «Живописный реализм» Пунина объединил художественную тенденцию «органичного восприятия» реального пространства с «классическим» авангардным приоритетом формы. Данная концепция умирала пафос абсолютной «автономности» авангардного искусства (термин Ханса Зедльмайера), раскрыв историческую роль формотворческих экспериментов в пересмотре мастилевых реалистических принципов изображения.

Мгновенность современности в кураторской концепции А.Д. Боровского

Как уже было сказано, на втором этапе существования ОНТ в Русском музее выставочная деятельность осуществлялась в рамках «мэйнстрима» – «закрытой» институциональной системы определения актуального творческого «продукта», заменившего понятие произведения искусства. Целью такого отбора полагалась «реинтеграция [отечественного] искусства в мировой художественный процесс» и «укоренение в музейном собирательстве нетрадиционных видов искусств, новых медиа и технологий»³³. Таким образом, мотивом «музеефикации» современного искусства в 1990-х оказывалось заполнение лакун в музейной коллекции, в которой по разным причинам не была представлена «западная версия» современности. Однако подготовка «легитимной версии искусства XX века»³⁴ еще не означала наличия кураторского видения искусства современности. Если принять критерий принадлежности к «транснациональному мэйнстриму» в качестве единственного принципа кураторской программы, то «музейным искусством» должны были стать практически любые произведения – либо иллюстрирующие новые художественные техники и приемы, либо связанные с историей нонконформистского движения и международного признания.

В корпусе статей А.Д. Боровского неоднократно высказывалась

мысль об отсутствии в российской системе культуры четкой иерархии (понятийный синоним «мэйнстрима») в отношении современного искусства. Объективной причиной размытости списка «главных имен» в отечественном искусстве была специфика политического прошлого культуры, в котором ценностное маркирование жестко зависело от социального положения автора, попадания «в касту» Союза художников. Субъективной причиной может считаться признание гуманитарными науками идейно-эстетической программы постмодернизма «единственно живым фактом» художественного процесса³⁵, узаконившего множественность мнений, самоценность различий в качестве ключевой посылки знания об искусстве.

В этой ситуации кураторская практика актуализации современного искусства в музее была сформирована не столько художественной, исторической или эстетической ценностью произведения, сколько спецификой музейно-выставочного контекста. Художественная конвенция, интерпретирующая значение произведения одновременно с утверждением статуса музея, может быть найдена путем выделения структуры выставочной деятельности. Мозаика выставок современного искусства в Русском музее с определенной уверенностью разбивается на четыре темы кураторского высказывания. Первая – неофициальное искусство 1960–80-х годов, в том числе соц-арт и поп-арт, художественные течения, заложившие основу современного творческого метода. Вторая – искусство московского и ленинградского концептуализма 1980–90-х годов, в том числе ленинградские «новые художники» и «некрореалисты», первые представители новейшей российской художественной сцены, интернациональной в своих связях и институтах. Третья – западные авторы и русские художники, живущие на Западе, успешно интегрированные в художественную систему участием в международных фестивалях искусства, аукционах, галерейных и музейных показах. Четвертая тема – концептуальная фотография, наиболее близкое к живописи «медиа» современного искусства.

Эти выставочные классы характеризуют не только представление куратора о типологической структуре и хронологической эволюции «мэйнстрима», но и описывают кураторское понимание специфики объекта современного искусства, которое, в соответствии с классификацией В. Хофманна, можно обозначить как «закрытое» или «нормативное», поскольку заранее предопределяет «ожидания посвященных» и «инструменты удовлетворения» этих ожиданий³⁶. Эстетические ожидания, связанные с современным искусством, базируются не на художественной ценности произведения или мастерстве художника. С кураторской позиции Боровского для современной культуры актуальным может быть только «искусство концепций»³⁷, успешно презентующее себя в системе институтов культуры. Оправданное и эффективное с позиций интересов художественного рынка, кураторство такого типа – в качестве механизма

актуализации искусства современности – обращает в «музейное искусство» огромные, бесконечные пласты личной креативности, безотносительно к их художественной ценности.

Наличие и характер постоянно воспроизводящейся программы выставок свидетельствуют о стремлении куратора музеифицировать выделенные периоды «современной истории искусства». Однако отсутствие какой-либо проблематики у большинства выставок, невыраженность кураторской интерпретации (исключение составляют тематические проекты, как, например, «Ренессанс и резистанс», «Искусство про искусство») воспринимаются как нежелание куратора менять отлаженную схему институализации статусных имен и тенденций. Сложившаяся практика курирования современного искусства превратила ОНТ в «машину по созданию искусства»³⁸, отлаженный механизм которой обеспечивает артефакту «мгновение» выставочной славы в контексте статусного института культуры.

Искусство современности в художественном музее или современное искусство в квазимузейной форме актуальности

Степень актуализации произведения в кураторской стратегии 1920-х годов, даже в условиях возраставшего идеологического давления на культуру, обладала высоким коммуникативным потенциалом, поскольку подвергала произведения современности критическому осмыслению с помощью формально-аналитического метода, а также интерпретировала художественные поиски позднего авангарда как вариант развития национальной художественной школы. Таким образом, искусство современности транслировалось зрителю в типичной для художественного музея историко-эволюционной форме: как продукт и этап историко-художественного процесса.

В отсутствии у ОНТ 2000-х четкого представления о художественной ценности искусства современности главным видом деятельности куратора становится трансляция модных художественно-эстетических представлений в авторской трактовке, продюсирование объектов искусства в музейном пространстве, активное взаимодействие с художественным рынком. Результатом такой кураторской стратегии может быть лишь очередное подтверждение заранее известной информации о социальном статусе и рейтингах художника и его продукта. Такой принцип соответствует, скорее, методам работы галерей современного искусства, нежели музейной институции с почти вековой историей.

ПРИМЕЧАНИЯ

- 1 Сарабьянов Д.В. К ограничению понятия «авангард» // Поэзия и живопись: Сб. трудов памяти Н.И. Харджиева. М., 2000. С. 84.
- 2 [Пунин Н.Н.] От редакции // Изобразительное искусство. Пг., 1919. № 1. С. 6.
- 3 Отчет Русского музея за 1922 год. Пг., 1923. С. 19.

- 4 Кандинский В. Музей живописной культуры // *Художественная жизнь*. М., 1920. № 2. Цит. по: Кандинский В.В. Избранные труды по теории искусства : в 2 т. Т. 2. М., 2001. С. 19.
- 5 Боровский А.Д. Отдел новейших течений // Государственный Русский музей. Отдел новейших течений. 1991–2001. История. Коллекция. Выставки. СПб., 2004. С. 8.
- 6 Гаав Л.Э. Социальные критерии восприятия изобразительного искусства в контексте социокультурных изменений российского общества. Дис. канд. культурол. наук. СПб., 1998. С. 50.
- 7 Карлова А.И. Музейная репрезентация современного искусства // *Страницы истории отечественного искусства*. Вып. 246. СПб., 2009. С. 262.
- 8 Гройс Б. Комментарии к искусству. М., 2003. С. 13.
- 9 Бенкли Т. Против эстетики // *Американская философия искусства: основные концепции второй половины XX века – антиэссенциализм, перцептуализм, институционализм*. Антология. Екатеринбург, Бишкек, 1997. С. 309.
- 10 Hauser A. *Philosophie der Kunstgeschichte*. München, 1958. S. 405–452. Цит. по: Калугина Т.П. *Художественный музей как феномен культуры*. СПб., 2008. С. 37.
- 11 Ляшко А.В. Выставочное событие в пространстве художественного музея // *Вестник Санкт-Петербургского университета*. СПб., 2006. Серия 6. Выпуск 1. С. 24.
- 12 Перов Ю.В. Проблема ценностно-нормативного согласия в художественной культуре // *Вопросы социологии искусства*. М., 1978. С. 58–78.
- 13 Формулировка заведующего Художественным отделом ГРМ П.И. Нерадовского. См.: Карев. Каталог выставки. Л., 1927. С. 3.
- 14 Пунин Н.Н. Отделение новейших течений в искусстве. Его образование и задачи // *Отчет ГРМ за 1926 и 1927 гг.* Л., 1929. С. 43.
- 15 [Пунин Н.Н.] Декларация Отдела ИЗО и художественной промышленности по вопросу о принципах музееведения // *Искусство коммуны*. 1919. 16 февраля. № 11. Цит. по: *Советское искусство за 15 лет*. Материалы и документация. М.-Л., 1933. С. 63.
- 16 Карасик И.Н. Образование и деятельность отделения новейших течений // *Государственный Русский музей: Из истории музея: сборник статей*. СПб., 1995. С. 64.
- 17 Пунин Н.Н. Отделение новейших течений в искусстве. Его образование и задачи. С. 39.
- 18 Боровский А.Д. Отдел новейших течений. С. 7.
- 19 Гельман М. Музей современного искусства [Электронный ресурс] // *Русский журнал*. № 10. 1997. URL: <http://www.guelman.ru/artists/mg/msi/> (дата обращения: 08.02.2012).
- 20 Булатов Д. В направлении времени «Ч» // *Художественный журнал*. № 58–59. 2005. URL: <http://xz.gif.ru/numbers/58-59/ch/> (дата обращения: 08.02.2012).
- 21 Олива А.-Б. *Искусство на исходе третьего тысячелетия*. М., 2003. С. 119.
- 22 СР ГРМ. Оп. 6. Д. 439. Л. 104. Отчет о работе за 1927 г. Цит. по: Карасик И. Н.Н. Пунин в Русском музее // *Творчество*. 1988. № 10. С. 12.

- 23 Отчет ГРМ за 1926 и 1927 гг. Л., 1929. С. 9.
- 24 Беседы в Отделении новейших течений (Публикация И. Карасик) // Творчество. 1988. № 10. С. 14–15.
- 25 Пунин Н. О Татлине. М., 2001. С. 30.
- 26 Турчин В.С. По лабиринтам авангарда. М., 1993. С. 17.
- 27 Карасик И.Н. Образование и деятельность отделения новейших течений. С. 73.
- 28 Адаскина Н.Л. Место в истории: самоопределение русского авангарда 1920-х годов // Русский авангард: проблемы репрезентации и интерпретации. СПб., 2001. С. 196.
- 29 Бобринская Е. Русский авангард: границы искусства. М., 2006. С. 15.
- 30 Пунин Н.Н. А.Е. Карев // Карев. Л., 1927. С. 27, 29.
- 31 Воинов В.В. Юбилейные выставки в Русском музее // Красная панорама. 1927. № 49. Цит. по: Карасик И. Н.Н. Пунин в Русском музее. С. 13.
- 32 Курдов В.И. Памятные дни и годы. Записки художника. СПб., 1994. С. 201–205.
- 33 Боровский А.Д. Отдел новейших течений. С. 13.
- 34 Дёготь Е. Drei Galerien auf der Suche nach einem Museum. Три галереи в поисках музея [Каталог]. Leverkusen-Opladen, 1998. [Электронный ресурс] URL: <http://azbuka.gif.ru/important/degot-tri-galerei/> (дата обращения: 08.02.2012).
- 35 Эпштейн М. Постмодерн в России: Литература и теория. М., 2000. С. 54.
- 36 Иньшаков А.Н. Принципы нового в искусстве футуризма, дадаизма и конструктивизма // Русский авангард 1910–20-х гг.: Проблемы коллажа. М., 2005. С. 41.
- 37 Боровский А.Д. Современное искусство в Русском музее: Интервью // Диалог искусств. 2009. № 5. С. 66.
- 38 Калугина Т.П. Указ. соч. С. 194.