

Глава 4. Изобразительное искусство 1990-х

Российское искусство 1990-х никоим образом не может рассматриваться как единое явление. Из множества источников выросло еще большее множество направлений и явлений, которые нельзя описывать ни уже вброшенным в словарь словосочетанием «лихие 90-е», ни сведением всего комплекса визуальных текстов этого десятилетия к наиболее громким явлениям, вроде ярче всего другого прозвучавшего в эти годы московского радикального акционизма, привезенной в столицу Маратом Гельманом «Южнорусской школы» или ленинградского-петербургского неоакадемизма.

Девяностые для отечественного современного искусства – это время бешеного, стремительного развития. С одной стороны, в эти годы последовательно легитимизировалось через выставки и поступления в музейные фонды бывшее еще недавно неофициальное искусство. С другой, были заложены основы для наиболее принципиальных явлений 2000-2010-х: перформансы 90-х обернулись политическим акционизмом; полушутливое выделение «женского искусства» и постижение феминистской критики – гендерным искусством с самым широким спектром его проблематики; видео-арт и другие мультимедиа проекты в значительной мере выросли из опытов «Пиратского телевидения», проектов ТВ-галереи, тяжеловесной фото и видео-документации группы «Коллективные действия», фотовыставок AES+F; стали актуальны квір-практики.

Никто никого не победил, и это первый итог десятилетия. Второй же – при очевидной несостоятельности многочисленных попыток выстроить работоспособную систему функционирования современного искусства, которая создавала бы условия для воспроизводства новых акторов процесса, 1990-е, на энтузиазме и «художественной воле» дали возможность современному искусству занять достаточно твердые позиции на культурном поле новой страны.

7.1. Институциональная история искусства 1990-х

Наряду с собственно историей изобразительного искусства в ее традиционном виде, с анализом произведений и изучением биографий художников, история отечественного изобразительного искусства 1990-х годов может и должна читаться как

история институционализации того сегмента культуры, который до этого в нашей стране был не институционализирован по определению. Сразу оговоримся: речь пойдет о том искусстве, которое можно охарактеризовать англоязычным термином contemporary art, в 1990-е переводившееся на русский как «актуальное искусство» в противовес «современному искусству» (modern art) как понятию чисто хронологическому, куда входит и «салонное искусство», и академическое, и то, которое еще недавно было «неофициальным». Крен в институциональную историю тут может быть очень сильным, потому что, в отличие от других видов искусства (прежде всего – литературы, театра, кино, академической и рок-музыки) у «актуального искусства» до конца 80-х не было практически никакой собственной поддерживающей и обеспечивающей жизнедеятельность инфраструктуры, ни выставочной (за пределами квартирных выставок для «своих»), ни галерейной, ни аукционной.

И самоосознание, и практики постперестроечного отечественного современного искусства нуждались в строительстве системы, и строилась она практически с нуля. В этом процессе совершенно очевидно была взята за пример система западных художественных институций, но «копирование», «заимствование» или «следование образцам» носило характер оригинального подражания, в котором мифологические представления о Западе иногда приводили к тому, что новые институции все делали совершенно оригинальным способом¹. Это очень точно определил Виктор Мизиано, характеризуя московский ЦСИ времен 1992-1993 годов: «институциональная условность [...] организации хрупкой, лишенной экономической стабильности [и явно выраженной] социальной функции»². Подобная «институциональная условность» была характерна практически для всех новых институций современного искусства в России первой половины 1990-х годов, а иногда и позже. Галереи, институты и центры современного искусства, ярмарки, биеннале, – все это сочинялось из ничего, при весьма приблизительном понимании того, как подобные учреждения работают в мире.

Подобная «имитация» цивилизованных институций в 90-х была характерна для многих сфер деятельности – так репрезентировали себя новые газеты и журналы, прежде всего «Коммерсантъ», в первое время видевший себя таким «русским New York Times» и писавший для не существовавшего еще в природе читателя, такими себя видели

¹ См. ниже главы о галереях и ярмарках (прежде всего – примеры «Первой галереи», галереи «Айдан», ярмарки «Арт-Москва»), многие из которых были убыточными по определению, и прибыль вообще не ставилась целью при создании той или иной институции.

² Мизиано В. «Гамбургский проект»: прощание с дисциплиной // Другой и разные; М.: Новое литературное обозрение, 2004. С. 67.

первые супермаркеты, биржи, аукционы и т.п. В сфере изобразительного искусства процесс строительства первоначальной институциональной системы можно охарактеризовать двумя особенностями: (1) казавшимся значительным потенциалом арт-рынка при (2) полном отсутствии профессионалов в этой сфере.

Попытка формулирования итогов десятилетия предпринималась уже не один раз. Первым тут выступил «Художественный журнал», сам -- детище девяностых³, который посвятил осмыслению этого периода три номера (№25 за 1999 год и сдвоенный номер 28-29 за 2000-й). Чисто календарная рамка показала явную методологическую растерянность опрошенных журналом активно действовавших персонажей изучаемого периода. Видимое единодушие в оценках (чаще всего встречается слово «провал») свидетельствует, на самом деле, скорее о невозможности взгляда со стороны на таком малом расстоянии, чем об отрефлексированной общей позиции. Тем не менее некоторые важные точки были отмечены уже тогда: сделаны попытки наименования: «десятилетие серьезности» (Г. Литичевский), эпоха «выживания» (Е. Дёготь), десятилетие «катастрофы» (О. Копёнкина) или просто «первые годы национальной независимости» (А. Соловьев); границы периода близки к календарным, но отсчитываются от разных координат (с середины 1991-го по середину 1999-го, но одни открывают десятилетие деятельностью художественной группы «Медицинская герменевтика» (Г. Литичевский), другие «появлением на карте нового государства, Российской Федерации, которое выступило правопреемником бывшего СССР» (Т. Новиков), а завершают его либо «судебным преследованием Тер-Оганяна» (Г. Ельшевская), либо «балканской войной» (Е. Дёготь)⁴.

Не обошли в этом обзоре вниманием и создание новых институций. Но тут мнения оказались еще более пессимистическими: пока Георгий Литичевский мягко радовался тому, что «все-таки чего-то достигли, ведь в 80-е вообще ничего не было»⁵, Екатерина Дёготь не видела будущего практически для всех системообразующих проектах 90-х в будущем: «любое институциональное начинание оказывалось настолько слабо, что не выживало, как правило, и двух сезонов»⁶.

³ О «ХЖ» как о детище 1990-х см., например: Алексей Марков «Путеводы Псевдоса». Российские интеллектуальные журналы 1990-х: рецепция «западных» дискурсов // Новое литературное обозрение. 2001. №4 (50). С. 372--390.

⁴ [Б.п.] Вступление // Художественный журнал. 2000. № 28--29. [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <http://moscowartmagazine.com/issue/79> (дата обращения: 05.03.2020).

⁵ Там же.

⁶ Там же.

Очередной всплеск интереса к 90-м возник в середине 2010-х. Прошедшие годы достаточно отдалили и участников, и исследователей от объекта исследования, чтобы начать его переосмысление. Выставки «90-е: победа или поражение» (2012), двухчастная «Реконструкция» (2013–2014), «В поле зрения» (2015), исследовательская деятельность научного отдела Музея современного искусства «Гараж» последних лет, результатом которой явились обобщающие выставки «Перформанс в России: картография истории» (2014), «Древо современного русского искусства» (2015), «Открытие России. Десятилетие нового интернационала: 1986—1996» (2016), «Ставки на гласность. Аукцион „Сотбис“ в Москве, 1988» (2018) и другие. Эти и другие проекты последних лет сдвинули процесс изучения искусства 1980-1990-х с мемуарно-ностальгического дискурса и сделали его объектом серьезных историко-архивных изысканий. Процесс проверки и сверки фактов, дат, деконструкции сложившихся мифов остро необходим для понимания процессов, действующих в заданное время. Благодаря этой деятельности сегодня мы можем перейти к следующему этапу – к собственно написанию отечественной истории искусства 1990-х и к социокультурному анализу, как неотъемлемой ее части. Институциональная история тут – одна из важнейших глав.

7.1.1. Sotheby's 1988 – прыжок в рынок

История искусства 90-х должна начинаться с момента вхождения этого искусства в условия рыночной экономики. У этого процесса в нашем случае есть конкретная дата – 7 июля 1988 года, когда в московском Хаммеровском центре состоялся знаменитый аукцион «Sotheby's» «Русский авангард и современное советское искусство». Именно он стал первым аукционом западного аукционного дома в СССР, первым аукционом, на котором продавались произведения современных неофициальных художников, и последней культурной инициативой эпохи перестройки, потребовавшей одобрения советского руководства: мероприятие курировалось на самом верху, лично Александром Яковлевым, который в ту пору возглавлял отдел пропаганды и агитации ЦК КПСС⁷. Конечно, это была не первая встреча неофициальных советских художников с покупателем и иностранной валютой, но аукцион стал их первой встречей с открытым и публичным рынком.

⁷ Из беседы Павла Хорошилова, Саши Обуховой и Андрея Мизиано 19 марта 2015 года. Цит по: Аукцион «Сотбис» в Москве. Русский авангард и современное советское искусство // Открытие России. Десятилетие нового интернационала. 1986—1996 / Каталог выставки под ред. Кейт Фаул и Рут Эдиссон. М.: Artguide Edition, 2016. С. 56.

К 1988 году Министерство культуры СССР уже несколько лет продавало за валюту произведения современного искусства, в том числе неофициальных художников, на Запад через объединение «Межкнига», однако аукцион обещал совсем иные возможности. С советской стороны его подготовкой занималось Всесоюзное художественно-промышленное объединение (ВХПО) имени Е.В. Вучетича во главе с директором Павлом Хорошиловым. Эта организация была подконтрольна отделу торговли в составе отдела экспорта Министерства культуры СССР. В Sotheby's инициатором, вдохновителем и организатором выступил Симон де Пюри, в те годы -- глава швейцарского подразделения аукционного дома. Кроме того, он курировал коллекции барона Тиссен-Борнемиса и поэтому в 1980-е несколько раз посещал СССР и организовывал выставки работ из этой коллекции в ГМИИ и Эрмитаже. Личные связи де Пюри сыграли в организации аукциона огромную роль:годились и его знакомства с неофициальными художниками, и прямые контакты в Минкульте⁸.

Официальная позиция западной стороны была сформулирована графом Гаури, председателем Sotheby's, во вступительном слове к каталогу:

...За последние годы специалисты и коллекционеры, как в Советском Союзе, так и в других странах, отмечают пробуждение нового замечательного периода в советском искусстве. Не образуя еще какого-либо определенного движения, представленные здесь художники обладают некоторыми общими качествами. В большинстве случаев это люди молодые. Они прекрасно информированы о том, как развивается живопись на Западе. Они – советские художники, поскольку они отказываются как от имитации, так и от асоциального содержания большей части современного западного искусства. Так, например, их нисколько не притягивает западная склонность к демонстративной интроспекции. В некоторых из наилучших картин просвечивает особый русский юмор и даже сатира. Они открывают нам глаза – как и положено художнику. Они рассказывают многое об этом захватывающем периоде советской истории⁹.

За этими политическими реверансами стоит длительный торг с советской стороной, которая, кроме произведений авторов русского авангарда и нонконформистов – и те, и

⁸ Об этих контактах: Пюри С. де. Русское искусство в центре внимания // Открытие России... С. 57.

⁹ Гаури Г. Вступительная статья // Sotheby's. Russian Avant-Garde and Soviet Contemporary Art. Moscow, Thursday 7th July 1988. Genève, Sotheby's S.A., 1988. С. 8.

другие особо интересовали аукционистов в других странах -- считала необходимым предложить на продажу работы влиятельных членов Союза художников СССР. Описание этих работ должно было быть привлекательным и даже интригующим для потенциальных покупателей. Отсюда -- неуклюжие попытки объединить в описании всех ныне живущих художников-участников аукциона под определением «советский», отсылка к иронии и «даже сатире» в случае с «антисоветскими» по интенции вещами и программный акцент на отличиях от современного западного искусства, который обещал клиентам нечто незнакомое, иное, «открывающее глаза».

Важно отметить принципиально внешний вектор мероприятия: аукцион был рассчитан на зарубежных покупателей. Торги в иностранной валюте в 1988-м году автоматически отсекали от участия советских коллекционеров¹⁰. Организаторы гарантировали, что на все купленные работы будут выданы разрешения на вывоз. Иными словами, в случае с работами русского авангарда Министерство культуры обещало покупателям исключительные условия: вывоз из страны произведений искусства, созданных до 1945 года, был тогда запрещен.

«Сотбис» провел внушительную подготовку: для особенной публики из Лондона и Нью-Йорка были организованы дорогостоящие туры в СССР, в программе которых устроители обещали визиты в мастерские, ужины с шампанским и икрой и, собственно, сам аукцион.

Состав: 34 художника, 120 лотов. Русская живопись авангарда – лоты 1—18: Удальцова, Древин, Родченко, Степанова, Мария Эндер. Советская современная живопись – лоты 19—120, без разделения на официальное и неофициальное искусство. Поэтому Глазунов, Назаренко, Нестерова соседствовали на аукционе с Кабаковым, Чуйковым, Штейнбергом, Пурыгиным, Вадимом Захаровым. Из них 8 работ (больше всех) выставил Вадим Захаров, далее шли Александр Родченко (7 работ), Гриша Брускин, Светлана и Игорь Копыстьянские (по 6 у каждого), остальные -- по 2-4 работы, некоторые -- по одной.

Теперь коротко о финансовых условиях. Выручку от проданного лота должны были поделить так: 60% получает художник (или его наследники, как это было в случае с произведениями русского авангарда), 30% — доля Минкульта СССР и 10% — комиссия аукционного дома, который, в свою очередь, жертвует 2% Советскому фонду культуры на будущий музей современного искусства. Художники получают 10% от положенных им сумм

¹⁰ Указом Президента РСФСР от 15.11.1991 №213 «О либерализации внешнеэкономической деятельности на территории РСФСР» было разрешено осуществление внешнеэкономической деятельности всем зарегистрированным на территории РСФСР предприятиям и их объединениям независимо от форм собственности, а также открытие валютных счетов всем гражданам и юридическим лицам

в фунтах стерлингах, остальное – в советских рублях¹¹. Курс рубля тут был, конечно, грабительским – так называемый «золотой рубль» менялся по 4 руб. за доллар, что было в шесть с половиной раз выше тогдашнего официального курса (в 1988 году 1 рубль стоил 61 коп.).

Финансовые итоги: аукцион «принес 2 млн 85 тыс. фунтов, тогда как по самым оптимистическим прогнозам предполагалось собрать от 796 тысяч до 1 млн 68 тысяч фунтов. Все ликовали».¹² Из 120 выставленных на торги лотов продано было 113 (94%). Многие работы уходили со значительным превышением эстимейта. Самыми яркими лотами стали продажа абстракции Александра Родченко за £330 тыс. при эстимейте £90 000 – 12 000 и «Фундаментальный лексикон» Гриши Брускина за £242 тыс. при эстимейте £14 000 – 18 000.

Покупатели в большинстве своем остались неизвестными. Работу Брускина неизвестный покупатель из Мюнхена выиграл на аукционе у агента Элтона Джона, который приехал в Москву специально для того, чтобы купить несколько произведений по заказу знаменитого музыканта. (Интересно, что первую часть «Фундаментального лексикона» за несколько месяцев до аукциона через «Межкнигу» приобрел режиссер Милош Форман за 2 тыс. руб. – оценка художественной комиссии Минкульта). В аукционе участвовал и Дэвид Боуи. Самое дорогое произведение Кабакова на этом аукционе, ставшее впоследствии хрестоматийным, «Ответы экспериментальной группы» (1970–1971), приобрел на торгах Альфред Таубман, председатель правления аукционного дома Sotheby's, для того, чтобы тут же подарить Министерству культуры СССР для будущего музея современного искусства, который, впрочем, так и не был создан; сегодня эта работа находится в Третьяковской галерее.

Однако историческая значимость этого аукциона состоит совсем не только во впервые заплаченных за работы неофициальных русских художников огромных суммах. «Сотбис» 1988 года стал спусковым крючком для самых разных механизмов развития отечественного современного искусства. Для одних аукцион обернулся окном в мир – они вскоре после этого уехали на Запад (прежде всего Брускин, уехавший уже через несколько месяцев, а также Светлана и Игорь Копыстьянские: работы Копыстьянской обошли на аукционе еле-еле преодолевшие эстимейт холсты куда более именитого в

¹¹ См., например, договор и дополнительное соглашение к нему между художником Сергеем Шутовым и директором ВХПО имени Е. В. Вучетича Павлом Хорошиловым, выставленный в январе-феврале 2018 года на выставке «Ставки на гласность. Аукцион “Сотбис” в Москве, 1988».

¹² Соломон Э. The Irony Tower. Советские художники во времена гласности / Пер. с англ. И. Колисниченко. М.: Гараж; Ad Marginem, 2013. С. 63.

своей среде Ивана Чуйкова. Для других – разочарованием, потому что аукцион, как казалось тогда, выстроил иерархию, совершенно не соответствовавшую тому, какой она представлялась замкнутому кругу неофициальной арт-тусовки. Для третьих аукцион стал точкой отталкивания – антикапиталистическая риторика в среде московских художников пошла в ход на следующий же день после аукциона. Участники подробно вспоминают поездку на кораблике по реке Москве, устроенную Иосифом Бакштейном и другие события¹³. При этом никакой объективной реальности названные на аукционе суммы для художников не имели – даже обещанных 60 процентов они не получили, Минкульт мухлевал с курсом и тянул до последнего. Важны были не цифры, а то, что они за собой повлекли.

Аукционы как регулярный и стабильный рыночный механизм в сфере современного искусства в России не прижились. Главные игроки на аукционном поле – аукционный дом «Альфа-Арт» (1992—1997, первая негосударственная фирма, имевшая право проводить антикварные аукционы) и «Гелос» (с 1988 -- как кооператив с оценочной деятельностью в области антиквариата, затем как аукцион, работает по настоящее время), который, впрочем, предпочитал антиквариат. Редкие попытки организации специализированных на современном русском искусстве торгов чаще всего превращались в фарс: так, например, в январе 1994 года в Санкт-Петербурге на аукционе, устроенном Благотворительным фондом попечителей Мариинского театра, за 50 минут было снято с торгов 35 лотов, а цены шести купленных работ практически не превысили стартовые, и без того очень низкие: картины «Митьков» ушли меньше чем за \$1000 за каждую, а максимальная сумма была выплачена нидерландским ABN AMRO-BANK за огромный диптих Беллы Матвеевой – \$8000¹⁴. Еще большим фиаско в том же году обернулась в Москве попытка провести аукцион современного искусства, предпринятая одному из основателей некогда известной шестидесятичной группы "20 московских художников" и издателю нового художественного и рекламного ежегодника «Арт-Панорама» Игорю Снегуру: на его аукцион, где были выставлены на продажу качественные вещи известных авторов (среди других – Николая Вечтомова из московской "лианозовской группы", теоретика кинетизма Вячеслава Колейчука, ученика Анатолия Зверева Виктора Казарина и самого Игоря Снегура, участника первой публичной выставки авангардистов в павильоне «Пчеловодство» на ВДНХ в 1975

¹³ См., например: Соломон Э. The Irony Tower... С. 65: «На следующий день после аукциона они организовали поездку на теплоходе – в знак протеста против западной коммерциализации, движимые кто гневом, кто страхом, кто недоумением...»

¹⁴ Долинина К. На современное искусство нашлось немного покупателей // Коммерсантъ. 1994. №7. 19 января.

году не явился ни один покупатель¹⁵. Эти примеры кажутся курьезами, но на самом деле они вполне иллюстрируют ситуацию с покупками современного искусства на внутреннем рынке. Основными его адресатами в этот период были представители корпоративных коллекций, которым аукционная продажа была не нужна. Иллюстрацией этого положения может явиться аукцион на Третьей Международной ярмарке «АРТ МИФ» в 1993 г. Внешне этот аукцион был вполне удачным – из 63 лотов, предложенных к продаже на аукционе, были приобретены 50. Некоторые цены даже впечатляли своими нулями: самой дорогой покупкой стала инсталляция Александра Якута "Спящая красавица" (манекен и реанимобиль Л. И. Брежнева) — банк "ИмпериаЛ" заплатил за принадлежавший некогда Брежневу ЗИЛ и фарфоровую скульптуру \$250 000¹⁶. Однако основными покупателями аукциона стали обладатели корпоративных коллекций, московские банки "Московия", "Столичный" и "ИмпериаЛ", которые заранее нацелились на определенные лоты. Практически никакого торга тут не было, работы уходили приблизительно за сумму, близкую к эстимейту. Блеска аукциону придали не высокие цены, а небольшой хитростью¹⁷: на каталог и программу был поставлен логотип Sotheby`s. Именно он был строчкой в резюме художника, способной поднять в будущем цены на его или ее работы.

Аукционы 1990-х больше разогревали страсти, чем влияли на рыночные цены. Огромным ударом по ценам на современное искусство стала распродажа коллекции «Инкомбанка» в 2002 году. Эстимейты на произведения актуальных художников были уничижающими: \$5 за «тряпочки» Тимура Новикова, \$100 – за работу Игоря Макаревича и т.д. И без того упавший после кризиса 1998 года рынок оказался не готов к подобным работам – большинство лотов по дешевке раскупили действующие лица самого процесса, галеристы и представители будущего Московского Музея современного искусства¹⁸.

Показательно, что только в 2013-м появится реально действующий аукцион в этой области – аукцион VLADEY, позиционирующий себя как “первый в России аукцион современного искусства”. Это достаточно успешное предприятие, проводящее по две аукционные сессии в год с впечатляющими результатами. Основателем VLADEY является герой 90-х Владимир Овчаренко, владелец флагмана галерейного движения в его буржуазно-

¹⁵ Гураускайте Ю. «Отдокументировать» настоящий момент так и не удалось // Коммерсантъ.1994. №35. 26 февраля.

¹⁶ Деготь Е. «Спящая красавица» будет спать в банке «ИмпериаЛ» // Коммерсантъ. 1993. 27 октября. № 207.

¹⁷ Арутюнова В. Sotheby's любит современных русских художников меньше, чем АРТ-МИФ // Коммерсантъ. 1993. 27 октября. № 206.

¹⁸ Кравцова М. Краткая история коллекционирования в современной России: от корпоративной коллекции к частному собранию. Часть первая // Артгид. 2014. 20 февраля. Режим доступа: <https://artguide.com/posts/536-kratkaia-istoriia-kollektsionirovaniia-v-sovriemnoi-rossii-ot-korporativnoi-kollektsii-k-chastnomu-sobraniiu-chastriervaia> (дата обращения: 15.03.2020).

актуальном изводе, галереи «Риджина». Основными героями аукциона также являются персонажи, знакомые публике с 1980-90-х годов. Однако программное «обнуление», показательная забывчивость Овчаренко по отношению к попыткам построения реально первых в России аукционных домов, имеет вполне ясную прагматику: 90-е – это время хорошего искусства и полного провала институционального строительства. Приняв это за аксиому, можно считать себя первым и «настоящим», убеленным сединой и опытом. Что, может быть, и красиво, но исторически все-таки неверно. Хотя верно то, что реальные продажи совершались не на аукционах, а в галереях, мастерских и на художественных ярмарках.

7.1. 2. Первичная профессионализация российской арт-сцены: топография

До сих пор большинство исследований искусства 90-х были построены прежде всего на материалах выставок, как наиболее показательных для изучения объектов, ясно демонстрирующих изменения и нововведения в художественном дискурсе десятилетия. Однако выставки по определению временны, отчетны, очень персонифицированы, и для понимания развития художественной системы необходима история институций, которые в нашем случае почти все еще зарождаются, то есть должны быть описываемыми на двух уровнях: в намерениях и в реальности. Глубина расхождения желаемого (придуманного, идеального) и действительного -- одна из самых показательных характеристик и в какой-то мере причина того «провала», о котором так упорно говорили действующие лица арт-сцены 90-х в двухтысячных.

Необходимость создания институций современного искусства осознавалась художественным сообществом сразу же после осознания возможности выхода на публичную сцену. В раннеперестроечные годы выставки с участием «неформальных» художников проходили либо в квартирном или выездном формате, либо на редких огромных «смотре» вроде выставки «Художник и современность» (1987), организованной Первым творческим объединением в составе МОСХ СССР, где наряду с членами союза выставлялись «нонконформисты старшего и младшего поколений»; или в виде секции «неофициальной молодёжной культуры» на знаменитой 17-й выставке молодых художников Москвы, организованной Союзом Художников совместно с ВЛКСМ (ноябрь 1986); или (подальше от Москвы и потому раньше) ставшими регулярными в 1984-87 годах весенних выставок Товарищества Экспериментального Изобразительного Искусства (ТЭИИ) в Ленинградском Доме Молодежи. Однако такие

разрешенные сверху «вылазки» не давали художникам желаемой свободы выражения, не говоря уже о финансовой свободе.

13 мая 1986 года было принято положение, утвержденное ВЦСПС, ЦК ВЛКСМ и Министерством культуры СССР, согласно которому любительские объединения и группы по интересам могли вести независимую деятельность, зарегистрировавшись в местном исполкоме. Положение давало таким организациям и некоторую финансовую самостоятельность. Этого было достаточно, чтобы по всей стране появились самые разные новые, теперь официальные, «объединения». Первыми в художественной сфере в Москве стали объединение «Эрмитаж» (декабрь 1986) и «Клуб авангардистов» (КЛАВА, февраль 1987), а в Ленинграде – Гуманитарный фонд «Свободная культура» (1990). «Сквоты» и мастерские (Трехпрудный, Фурманский, Пушкинская, 10) становятся «центрами», объединениями. По сути, функции этих институций были фиксирующими – они формально закрепляли и без того сложившиеся артистические круги, и выставочными -- собственных помещений у них не было, но официально зарегистрированные объединения могли заключать договоры с государственными выставочными залами. Так, «Эрмитаж» был зарегистрирован на базе районного выставочного зала «Беляево», там же прошло большинство его выставок. Базой «КЛАВЫ» стал выставочный зал Пролетарского района в Пересветовом переулке Москвы. Ленинградцы базировались в сквоте на Пушкинской, 10 в одночасье ставшем штаб-квартирой Фонда «Свободная культура». Однако география выставок этого периода не ограничивалась базовыми «станциями»: исполнительный директор и куратор КЛАВЫ Иосиф Бакштейн сделал выставку в мужском отделении Сандуновских бань (январь 1988), а еще раньше (в октябре 1987) ленинградские «Новые художники» открыли выставку в фойе кинотеатра «Знамя». В офицерском клубе Военной академии имени Фрунзе только что организованный Институт современного искусства представил выставку женщин-художниц «Сердца четырех» (1991), а в цехах Московского хладокомбината «Айс-Фили» Олег Мавроматти открыл экспозицию «Мороженое – искусство» (1994). Выставочные залы муниципальных и районных форматов, клубы различных предприятий часто использовались как выставочные площадки. Некоторые, как, например, Выставочный зал Красногвардейского района Москвы «Садовники» надолго стал значимым местом на художественной карте столицы¹⁹, а районную

¹⁹ В «Садовниках», например, проходили крупные сборные выставки 1990-х: «ЖЕН. Женщина как субъект и объект в искусстве», «В сторону объекта», «За культурный отдых» (все –1990), выставки кураторов из отдела новейших течений музея «Царицыно» – «Мультипликация» (1995), «Эстетика оттепели. Новое русское

библиотеку на ул. Академика Миллионщикова в 1986-м преобразовали в выставочный зал (а потом и в галерею «На Каширке»), который работает до сих пор.

Огромное значение для арт-сцены рубежа 1980-90-х имел Центральный дом художника. До того, чтобы в нем появились работы отечественных актуальных художников должно было пройти несколько лет, но уже в 1988-м случился перелом – в ЦДХ привезли выставку Гюнтера Юккерта (сентябрь 1988), в том же месяце, параллельно с Юккертом, открыли выставку Фрэнсиса Бэкона, далее – Роберт Раушенберг (февраль 1989), Жан Тэнгли (апрель 1990), Гилберт и Джордж (март 1990), Джеймс Розенквист (февраль 1991), Яннис Куннелис (июнь 1991). Таким образом, за три года в Москве были показаны ретроспективы восьми крупных западных актуальных и, что немаловажно, живущих и активно работающих художников. Все это стало возможным после принятой после дебатов на Всесоюзной конференции художников весной 1989 года новой редакции Устава СХ СССР, в которой речь шла о децентрализации управления и финансового распределения по 15 республикам СССР, а также о новом подходе в области международного обмена²⁰. Первым секретарем СХ СССР в этот период был Таир Салахов, и многие выставки были организованы по его инициативе и благодаря его связям.

Показ работ такого ранга и качества на одной из трех принадлежавших тогда СХ выставочных площадок открыл ящик Пандоры: актуальное искусство получило как бы карт-бланш – с этого момента оно перестало быть только предметом на продажу и источником валютных поступлений для Министерства культуры, оно вышло на внутреннюю выставочную сцену.

7.1.3. Галереи, художественные ярмарки

Однако внутреннего рынка как такового, конечно, не было. Прежде всего надо было обустроить процесс показа такого искусства. То есть выставочный процесс. Все более или менее осведомленные люди знали, что главной действующей единицей тут должна быть галерея.

Первая собственно галерея появилась в Москве в феврале 1989 года. Это была «Первая галерея» (зарегистрирована художниками Евгением Миттой, Айдан Салаховой и

искусство между 1956 и 1962 годами» (1996) и др.

²⁰ Подробнее о структурных изменениях СХ СССР после перестройки см.: Янковская Г. Полураспад. Союз художников СССР на пороге самоликвидации // Неприкосновенный запас. 2019. №125. С. 111-128.

Александром Якутом и бизнесменом Михаилом Круком)²¹. В сентябре того же года открылась галерея «Риджина» (основатель – Владимир Овчаренко), в ноябре – галерея Марата Гельмана, в январе 1991 года в Ленинграде открывается галерея «Борей», в марте в Москве – галерея «Школа»; далее процесс шел по нарастающей. В Москве – галереи «На Солянке», «А3», «L галерея», «В Трехпрудном переулке», галерея «ЧП»; в Ленинграде – галерея Navicula Artis, «Дельта», «Палитра», «СПАС» и многие другие. Вошедшие в историю и мелькнувшие на год-другой, выросшие из сложившихся уже к тому времени объединений или на «пустом» месте, инициированные художниками, искусствоведами или новоявленными культурными менеджерами вроде Марата Гельмана. Мы называем только галереи, которые работали с произведениями «актуального искусства». В это же время появляются десятки галерей, продающих и выставяющих салонное искусство. В октябре 1991 на Второй Международной ярмарке «АРТ-МИФ» было представлено уже 60 галерей.

Все участники этого процесса представляли, что галереи должны продавать искусство, но никто не знал, как и кому. Как справедливо определила галереи начала 90-х Елена Селина – это были “места силы”. Покупатели, конечно, иногда попадались. У «Первой галереи» первым покупателем был Алимжан Тохтахунов по прозвищу Тайванчик, в ряде российских и иностранных медиа называемый криминальным «авторитетом»: «За два дня до открытия галереи, — рассказывает Айдан Салахова, — он купил у нас некоторые графические работы Кабакова, Булатова и Гороховского. Мы тогда продавали их за гроши». Но рассчитывать на систематические продажи тогда не приходилось: «Мы шли в галерею не деньги зарабатывать, и это очень важно понимать — продолжает Александр Якут. — Нам нужна была тогда свобода в первую очередь, а не "чего изволите?". У хорошей галереи должно быть свое лицо»²². Такое же прекраснотушье было и в делах: в первые годы галереи не закрепляли свое «право» на художников, одни и те же кураторы работали с разными галереями, галеристы легко отсылали покупателя к коллегам-друзьям, если требуемого не находилось у них самих. Специализация галерей иногда была довольно четкой (так, TVгалерея, специализировалась на видео, «Школа» – на фотографии, Галерея 21 в Петербурге – на искусстве новых технологий), а иногда расплывалась.

В описательных текстах о галерейном движении 90-х, написанных в последние годы, выделяется несколько локальных особенностей художественной сцены обеих столиц: галереи работали не на прибыль, а на репрезентацию современного искусства как такового;

²¹ Правда, к тому времени, как галерея открылась на Страстном бульваре, она уже перестала быть первой — галерея «M³ APC» появилась в Москве на месяц раньше.

²² Айдан Салахова и Евгений Митта отмечают 20-летие галерейного движения в России // Сноб. 2009. 24 июля [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <https://snob.ru/selected/entry/4951/> (дата обращения: 05.03.2020).

художники переходили из галереи в галерею и в каждой могли показать себя с новой стороны, то есть художник мог себе позволить не разрабатывать одну найденную «жилу»; важной особенностью являлось и то, что галереи много сотрудничали с некоммерческими организациями на Западе, и те воспринимали их в таком же ракурсе -- что потом окажется юридической реальностью, когда в 2000-х одна за другой галереи будут переходить в статус Фондов или НКО²³. Таким образом, функции галереи в 90-е были чрезвычайно размыты – и только одна из них, функция экспериментальной площадки и пропагандиста современного искусства -- воспринималась как главная. В Санкт-Петербурге за неимением больших денег этот же процесс привел к жесткому разделению на настоящие «галереи», которые были бесребрениками по определению, и на те, которые все же надеялись что-то продать и быстро превращались в салоны.

Галереи 90-х очень различались по интересам. К середине десятилетия более или менее сформировалась специализация большинства из них, при том, что художники все еще вполне «гуляли» из одной в другую. Милена Орлова описала ситуацию с максимально возможной краткостью:

«...У тогдашних галерей была своя особая миссия. Марат Гельман отвечал за политическую часть современного искусства, Айдан Салахова внедряла вкус к современному искусству в широкие слои богатых и знаменитых, это такая светская часть. А Елена Селина с Сергеем Хрипуном (XL-галерея) выбрали более интеллектуальную сферу»²⁴.

Но еще более важной особенностью галерейного движения этого периода оказался резкий отход от стиля выставок второй половины 80-х -- сборных, многолюдных, значимых, в первую очередь, участием ключевых фигур, да и просто самим фактом своего проведения. На смену таким «выставкам-декларациям» пришли кураторские проекты, которые конкурировали, в равной степени демонстрируя оригинальность, понимание сегодняшних тенденций, радикализм, интеллектуальность и иные характеристики, подчеркивающие прежде всего разносторонность интересов и нетривиальность вкусовой палитры их организаторов. Практически все главные институции современного искусства в России 90-х

²³ См., например: Селина Е. «Время собирать камни...» // Реконструкция. 1990—2000 / Каталог выставки: В 2 т. Т. 1. М.: Art Guide, 2013. С. 8—14.

²⁴ Метафизика пространства. Интервью с главным редактором *The Art Newspaper Russia* Миленой Орловой. Беседовал Сергей Тимофеев // Сетевой журнал «Artterritory». 2013. 3 апреля. [Электронный ресурс]. – Режим доступа: https://artterritory.com/ru/vizualnoe_iskusstvo/intervju/6375-metafizika_prostora/ (дата обращения: 05.03.2020).

были индивидуальными проектами, что совершенно не мешало галеристам приглашать к себе других кураторов. Так, например, Олег Кулик выступал «экспозиционером» галереи «Реджина», но как художник работал с Галереей Гельмана и XL -галереей.

Свободный выезд современного искусства на Запад оказался испытанием (в том или ином смысле) для всех институций художественного процесса. Отношения с зарубежными кураторами, галереями, музеями, критиками – отдельный и чрезвычайно важный пункт истории искусства 90-х. События встречи/невстречи, понимания/непонимания, диалога/немоты переживались очень драматически, и, будучи описаны последовательно, могли бы стать основой для сериала. Практически все надежды, подаренные российским художникам аукционом Sotheby's в 1988 году, сперва были разбиты в прах, чтобы на этом месте после выросли более долговременные отношения с западными институциями.²⁵

Одной из главных особенностей московского, прежде всего концептуального, искусства была его «интимность», приватность, замкнутость. Об этом много писали иностранцы, наблюдавшие московский художественный мир 1980—начала 90-х вблизи²⁶. С появлением новых институций эта особенность не исчезла. Она значительно затрудняла понимание этого искусства людьми со стороны – как иностранцами, так и «посторонними», да и просто более молодыми, то есть непосвященными. В этом смысле показательно, что второй выставкой одной из самых «интеллектуальных» московских галерей, галереи «1.0», в мае 1991 года стала выставка «Приватные занятия», где приватность рассматривалась не столько как факт биографии, но принцип поэтики московского искусства. И не менее показательно, что самые громкие фигуры 90-х, радикальные акционисты, строили свои проекты на показательно очевидной символической – полемически отталкиваясь от «поэтики узкого круга».

Напротив, в Петербурге новое искусство завоевывало все новую и новую публику. Никакой «туманной сложности» – ирония, хохма, экспрессия, игры с массовой культурой, общий дендизм образов – все это легко считывалось и куда легче воспринималось как «свое» за рубежом. Нью-вэйв, новый экспрессионизм ленинградских «Новых художников» (группа просуществовала с 1982 по 1991 г.) считывался западным зрителем как параллельный аналогичным явлениям на нью-йоркской и берлинской сценах. Ну а гомоэротическое искусство Георгия Гурьянова и Владислава Мамышева-Монро совершенно естественно

²⁵ Этой теме была посвящена выставка в Музее современного искусства «Гараж» в 2016 году. См.: Открытие России. Десятилетие нового интернационала. 1986—1996 / Каталог выставки под ред. Кейт Фаул и Рут Эдиссон. М.: Artguide Edition, 2016.

²⁶ См., например: Соломон Э. The Irony Tower... С. 66—67; Крипольти Э. Размышления о прошлом и будущем нового русского искусства // Открытие России... С. 280—285.

занимало обложки гей-журналов (так, например, картина Гурьянова «Гребцы» была взята для постера гей-олимпиады в Австралии в 1998 году, а постером с лицом Мамышева-Монро была увешана Вена во время проведения выставки «Gender check» в MUMOK в 2009-м). До середины 90-х спрос на искусство петербургских “новых художников” за рубежом был достаточно высок, работы сменивших новых экспрессионистов неоакадемистов были востребованы меньше. Впрочем, и интерес зарубежной публики к русскому искусству в целом во второй половине 1990-х снизился по сравнению с постперестроечным десятилетием.

Финансовая подноготная первых отечественных галерей еще не изучена. Многое, скорее всего, останется тайной. Однако Архив музея современного искусства «Гараж», в котором собраны личные и институциональные архивы многих московских и петербургских галеристов и художников, дает богатый материал к изучению этого вопроса. Так, например, в фонде галереи «Айдан» хранятся два примечательных листа «Расчет расходов Галереи по работе с художником Константином Латышевым» за 1995-97 гг. Согласно этому документу, за это время галереей было проведено 3 выставки с участием художника, он был одним из семи авторов, чьи работы были показаны на стенде галереи на Международной ярмарке «Арт-Москва», были опубликованы рекламные тексты. В итоге расходы галереи (а сюда входит арендная плата, телефон, электричество, канцелярские товары и т.п. расходы, вычисляемые на каждого художника галереи), связанные с Латышевым, за этот период равны \$9770. Галерея из них берет на себя 50%, то есть \$4885. Галерея должна К. Латышеву – \$1400 (скорее всего за проданные работы – К. Д.). «Конст. Латышев должен Галерее – \$3485»²⁷.

Этот частный пример отлично иллюстрирует фундаментальное для современного искусства 1990-х годов расхождение философии галерей как коммерческого пространства и их практики. В 2013 году один из самых активных галеристов Москвы 1990-х Елена Селина описала эту ситуацию так: «...Практически все московские галереи не существовали на самокупаемости, их владельцы зарабатывали как и чем могли (от продажи антиквариата до создания предвыборной программы политических партий) и вкладывали полученные деньги в развитие своих «идеалистических» предприятий. До появления музеев (ММСИ и ММAM) галереи работали как маленькие фонды с разной степенью благосостояния. Отсюда и неизбежные смысловые приоритеты в ущерб собственно продажам»²⁸.

²⁷ Институциональный архив Музея «Гараж». Фонд галереи «Айдан». Папка VII.43. 2 л.

²⁸ Селина Е. «Время собирать камни...» С. 12.

Из всех галерей 90-х только галерея Гельмана вела дела в наиболее близком к западному пониманию галерейного бизнеса. Марат Гельман взял на вооружение стратегии по выращиванию художников под крылом своей галереи, со стипендиями молодым провинциалам, с договорами, закрепляющими права галериста на выставленные работы, с кропотливым промоутигом молодых дарований – и это дало чрезвычайно убедительные плоды. Сам Гельман рассказывает об этом периоде так:

...Я себя ощущал человеком, продвигающим все новое. Тогда же галерея начала поддерживать новых художников ежемесячными зарплатами, получая взамен работы. Коллекция стала играть роль инвестиции. И достаточно успешной. Именно поэтому в моей коллекции -- исключительно работы тех художников, с которыми я работал. Меня интересовало не столько владение, сколько механизм, позволяющий галерее делать выставки, а художнику продолжать работать. Я был увлечен рынком, теоретизировал²⁹.

Десятки самых именитых художников 90-х вышли из этого круга – Александр Виноградов и Владимир Дубосарский, Вячеслав Мизин и Александр Шабуров (участники группы «Синие носы»), Валерий Кошляков, Дмитрий Гутов и др. Удивительным образом, больше практически никто из галеристов пойти по этому пути не рискнул.

Вторым слагаемым «рынка», которое все его участники сразу признали необходимым, стали ярмарки современного искусства. Первая ярмарка АРТ-МИФ открылась в ЦДХ в октябре 1990 года. Впрочем, сегодня о ней «...если и упоминают, то скорее как о симуляционном проекте»³⁰. Через год, на Втором АРТ-МИФ'е было представлено уже 60 галерей, продано произведений на сумму 573 тыс. руб. наличными и на 9 миллионов рублей по безналичным расчетам. Среди покупателей значились как частные лица, так и организации, уже имевшие или начинающие собирать корпоративные коллекции: Инкомбанк, Коммерческий банк “Московия” и другие. Довольно скоро стало понятно, что АРТ-МИФ принимает все более салонную форму, В 1996-м начинает свою деятельность

²⁹ Цит. по: Гельман М. Блог // Сайт радиостанции «Эхо Москвы». 2020. 3 февраля. [Электронный ресурс]. – Режим доступа: https://echo.msk.ru/blog/marat_gelman/2581446-echo/ (дата обращения: 15.03.2020). Сам Гельман охарактеризовал этот текст как написанный «для выставки в Третьяковке» (там же).

³⁰ Кравцова М. Краткая история коллекционирования в современной России: от корпоративной коллекции к частному собранию. Часть первая // Артгид. 2014. 20 февраля). [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <https://artguide.com/posts/536-kratkai-istoriia-kollektsionirovaniia-v-sovremiennoi-rossii-ot-korporativnoi-kollektsii-k-chastnomu-sobraniiu-chast-piervaia> (дата обращения: 15.03.2020).

ярмарка «Арт-Манеж». И в том же году в ЦДХ проходит альтернативная им обеим ярмарка Арт-Москва, ставшая главной в сегменте актуального искусства до 2013 года.

Закрывая последнюю «Арт-Москву», ее организатор, Василий Бычков, директор компании «Экспо-Парк. Выставочные Проекты», признавался: «Этот проект всегда был убыточным. Лишь однажды, в 2007 году, когда в ярмарке участвовало больше всего галерей — около 70, — она принесла микроскопическую прибыль 200 тыс. руб.»³¹. Однако значение художественных ярмарок для процесса выстраивания системы институций современного искусства трудно переоценить. В галереях все 1990-е шли выставки, большинство которых к тому же были настолько радикальны, что продать на них было особенно и нечего; до покупателей инсталляций, крупных объектов или документации перформансов было еще далеко. Галерейные продажи, даже если они и были, проходили в закрытом режиме. А вот ежегодное (а иногда и чаще, особенно для тех галерей, которые смогли уже в 90-х позволить себе участие в западных ярмарках) присутствие в ситуации открытой купли-продажи, с открытыми прайс-листами, с возможностью сравнения для всех участников рынка -- поддерживало если не собственно рынок, то ощущение, что путь к нему выбран верный.

7.1.4. Некоммерческие организации

Почти параллельно с открытием первых галерей в Москве, а затем и по стране, возникают различные Центры современного искусства (ЦСИ). В Москве ЦСИ открылся в августе 1990 года в комплексе из трех расселенных малоэтажных зданий на углу Якиманской набережной и улицы Димитрова (ныне Малая Якиманка). Директором был назначен искусствовед Леонид Бажанов. Функция центра была объединяющей: собрать несколько галерей под одной крышей. В первые же два сезона там прописываются галереи «Студия 20», «Школа», «1.0», галерея Гельмана. К 1993 году на Якиманке функционировали и несколько только что открытых галерей, у каждой из которых была своя специализация. Так, например, «Архитектурная галерея» показывала все, что имело отношение к архитектуре, «Студия 20» занималась фигуративным искусством, галерея «Дар» работала с наивным искусством. Помимо упомянутых, здесь же обосновались Арт-Медиа-Центр «TV Галерея», одно из подразделений ЦСИ — галерея «Лаборатория», «Кон-галерея», галерея «Эрмитаж» и другие. В координационный совет ЦСИ входили (по состоянию на 1991 год) искусствоведы, художники, кураторы, кинокритики и архитекторы. В самом большом помещении комплекса проходили выставки, организованные собственно ЦСИ, либо большие проекты галерей, у

³¹ «Мы отменили все эти понты». Василий Бычков о закрытии «Арт-Москвы» / Интервью Т. Маркиной // Коммерсантъ. 2013. № 125. 17 июля. С. 11.

которых были маленькие собственные залы. В последнем случае ЦСИ выступал в качестве организатора события.

ЦСИ организовывал концерты, видеопоказы, предоставлял свои площади для проведения фестивалей и перформансов. «В 1995 году ЦСИ объявил о прекращении самостоятельной выставочной деятельности, обещая сконцентрироваться на проведении образовательных программ. Однако несмотря на множество амбициозных планов по развитию экономической и программной деятельности, в 1995 году закрылись два здания ЦСИ. Многие из галерей, что обитали здесь, прекратили свою работу навсегда, другие сменили адреса. В 1997 закрылся и сам ЦСИ. За 7 лет существования ЦСИ действительно изменил московский арт-мир, став прообразом нынешних проектов джентрификации»³².

Следующим важнейшим шагом в развитии некоммерческого сектора в области современного искусства стало создание *государственных* центров современного искусства (ГЦСИ): в 1992 году Министерство культуры РФ издает приказ «О создании Государственного центра современного искусства», а еще через два года, 16 августа 1994 года, московский ГЦСИ был учрежден и начал свою деятельность. Директором его стал все тот же Леонид Бажанов.

При минимальном государственном финансировании основной функцией ГЦСИ была пропаганда современного искусства. Важнейшим этапом развития, стало открытие филиалов региональных филиалов: в Санкт-Петербурге ГЦСИ открывается в 1995-м, в Калининграде и в Нижнем Новгороде – в 1997-м, в Екатеринбурге – в 1999. Если 1990-е были для московского ГЦСИ периодом набора высоты и даже после закрытия зданий на Якиманке, он существовал как важный актер процесса (включающего помимо всего еще и закупку произведений современного искусства), то в 2000-х годах стало заметно, что деятельность региональных центров -- активнее и куда интереснее столичного.

Параллельно с первым ЦСИ на Якиманке, в Москву приходит отлаженная в Восточной Европе система Центров современного искусства Джорджа Сороса (ЦСИС). Московский Центр открывается в 1992 году (директор – Ирина Алпатова, заместитель – Владимир Левашов), в Санкт-Петербурге -- в 1993-м (сперва им руководит Екатерина Андреева, затем – Елена Коловская). Функции этих ЦСИС были прежде всего «грантораспределительными», и именно через гранты они поддерживали современное искусство как процесс (выставки, книгоиздание). Плюс работа по собиранию базы данных и несколько образовательных проектов. Бюджеты были сравнительно небольшими: в петербургском и московском ЦСИ --

³² Центр современного искусства. Статья в каталоге Сети архивов российского искусства (RAAN). [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <https://russianartarchive.net/ru> (дата обращения: 05.03.2020).

около 150 и 300 тыс. долларов в год соответственно³³. Большинство грантов были минимальными, по \$1—2 тыс., но на эти деньги можно было тогда сделать выставку и еще немного пожить. Центр в Москве просуществовал до 2000 года. Подводя итоги их развития, художница и арт-критик Марина Колдобская задавалась пессимистическим вопросом:

«Как известно, благотворительная политика Джорджа Сороса базируется на убеждении, что жизнеспособное предприятие после нескольких лет поддержки должно само встать на ноги. К концу 90-х годов было совершенно очевидно, что ЦСИ жизнеспособными не являются. Деньги были потрачены, не произведя очевидных структурных изменений на арт-сцене. Спорный вопрос, что было тому виной: отсутствие в постсоветском обществе механизмов, к которым можно было бы прибегнуть для поддержки искусства, или же неадекватность самих ЦСИ?»³⁴

В Санкт-Петербурге этому начинанию была суждена более долгая жизнь – в 1999 году был основан Фонд «ПРО ARTE», который объединяла с петербургским ЦСИС фигура директора, Елены Коловской. Объявив в 1999 году о закрытии ЦСИС в России, Джордж Сорос согласился еще три года оказывать современному искусству этой страны поддержку с убывающим объемом финансирования при условии предоставления убедительного бизнес-плана. Елена Коловская при помощи тогдашнего экспертного совета сумела составить такой план и добиться поддержки Сороса на 1999--2002 годов для новой институции. Вместе с Соросом PRO ARTE поддержал и Фонд Форда.

Сегодня годовой бюджет PRO ARTE составляет около 300-350 тыс. долларов. Имени Джорджа Сороса вы на его сайте и в его документах не найдете, но толчок, данный в середине 90-х Центрами современного искусства Сороса, сеть, в которую были включены российские ЦСИС -- все это оказало значительное влияние на понимание, как должны функционировать НКО в области современного искусства. Примечательно, что из всех направлений деятельности «ПРО ARTE» -- выставочная, издательская, образовательная -- именно последняя оказалась в 2000-2010-х основной. К этому времени практически всем активным деятелям на поле современного искусства стало очевидно, что система не

³³ Бюджет на первый, 1993 год, был официально заявлен при открытии ЦСИС: «Бюджет организации включает в себя ассигнования в размере \$20 тыс. на гранты художникам, издание каталогов и оплату проката выставочной аппаратуры для экспозиционных проектов, а также \$35 тыс. для проведения ежегодной экспериментальной выставки. Ежегодно планируется составление 10 досье (тексты, слайды, фотографии) на наиболее значительных современных художников в качестве информационного банка для издателей». См.: О. К. [Ольга Кабанова]. В Москве появился еще один центр современного искусства // Коммерсантъ. 1993. 13 октября.

³⁴ Колдобская М. Современное искусство за годы реформ: от партизанской войны к шоу-бизнесу // Сетевое издание «Полит.ру». 2003. 23 мая. [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <https://polit.ru/article/2003/05/23/618476/> (дата обращения: 05.03.2020).

заработает без постоянно действующих образовательных центров. Так, от семинаров, кратких курсов и конференций, столь популярных в 90-е, был сделан поворот в сторону регулярного образования.

Наиболее прозорливые участники художественного процесса уже в момент формирования современного арт-поля в России понимали, что образовательные проекты должны стать его важнейшей «точкой сборки». Первым к развитию таких проектов приступил совершенно вроде бы эфемерный Институт современного искусства (директор – Иосиф Бакштейн, зарегистрирован в декабре 1991 года), главным активом которого на тот момент было очень значимое для художественной Москвы помещение -- мастерская Ильи Кабакова. Образовательное и исследовательское направления были заявлены сразу, а вскоре новая организация была переименована в Институт проблем современного искусства (ИПСИ). Куратор «Гаража» Кейт Фаул видит в тогдашней работе ИПСИ совершенно определенный западнический вектор: «Импульсом к его основанию послужил опыт совместной работы Бакштейна с Бостонским институтом современного искусства и его директором/куратором Дэвидом А. Россом над выставкой «Между весной и летом», первой американской экспозицией московских концептуалистов <...> Задачей московского института с самого начала стало сопряжение современного русского искусства с интернациональным арт-миром через дискуссии о новых художественных тенденциях и мастер-классы, а также через выставочную программу»³⁵.

Еще до открытия ИПСИ его организаторы провели в московском НИИ культурологии серию семинаров, посвященных проблемам кураторской деятельности, рынку современного искусства, философии искусства. Некоторая «недоакадемичность» принятого в ИПСИ дискурса с точки зрения позднесоветской науки щедро компенсировалась в глазах коллег в области современного искусства активностью Бакштейна, его хорошими связями с государственными чиновниками, многие из которых в тот момент были еще и его друзьями, поэтому проблем с аккредитацией не возникло, и ИПСИ принимал и выпускал студентов, защищал диссертации и в результате готовил реальных актеров арт-сцены (ИПСИ, например, закончили Таус Махачева, Виктория Ломаско, Диана Мачулина, Хаим Сокол и многие другие). Институт существует до сих пор и сегодня носит имя своего создателя – «Институт современного искусства Иосифа Бакштейна» (ИСИ).

³⁵ Фаул К. Десятилетие нового интернационала. 1986—1996 // Открытие России... С. 28. В цитате упоминается выставка «Между весной и летом. Советское концептуальное искусство в эру позднего коммунизма», прошедшая в музеях американских городов Такома, Бостон и Де-Мойн в 1990–1991 гг.

Уходя со своего поста в 2018 году, Иосиф Бакштейн отчитывался: «За 26 лет, прошедших со дня основания, выпускниками ИПСИ стали более 650 художников. Среди них – участники наиболее важных международных выставок, таких как Венецианская, Московская, Ливерпульская и другие биеннале, кассельская Документа, европейская биеннале молодого искусства Манифеста. Сегодня работы наших выпускников составляют значительную часть московской художественной жизни»³⁶.

Многочисленные курсы, открытые мастерские, семинары и другие формы образовательных инициатив возникают во второй половине 90-х под самыми разными крышами – в университетах, частных галереях, новых некоммерческих организациях. Однако только ИПСИ и «ПРО АРТЕ» удалось превратить свою образовательную деятельность в системное начинание. Настоящий бум образования в сфере современного искусства придется на 2010-е годы.

7.1.5. Музеи

Совершенно уникальная ситуация сложилась в отношениях отечественного современного искусства 90-х с музеями³⁷. Пока в Москве плодились галереи и вера в их долгожительство была крепка, «безденежный» и «медлительный» – как было тогда принято говорить о нем в Москве -- Петербург отработал свою схему работы с актуальным искусством. Именно «работы», а не пропаганды, рекламирования, просвещения, как это можно было бы предполагать при обычном порядке вещей, когда сначала новое имя или явление отрабатываются на экспериментальных площадках (прежде всего – в галереях) и только после серьезной апробации новый автор может появиться на временных выставках в государственных музеях и, еще позже, в их фондах. В случае же Петербурга 1990-х все порядки были смещены. В отсутствие работающей системы современное искусство стало занимать пустующие ниши везде, где можно было приспособить пространства под свои нужды.

Основной запрос тут был, конечно, на выставочные площади. Выставка как центральный акт самовыражения всех участников процесса, художников, кураторов, критиков, галеристов, музейных и университетских исследователей была абсолютным центром притяжения и внимания. Выйдя из мастерских, котельных, сквотов, бараков 1960-80-х, современное искусство ринулось туда, где могло быть выставлено. В Москве эту

³⁶ Бакштейн И. История // Сайт Института проблем современного искусства. [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <http://www.icamoscow.ru/ru/ipsi/istoriia/> (дата обращения: 25.03.2020).

³⁷ Об остальных аспектах музейной деятельности в России 1990-х годов, см. в томе 6 главу, написанную Юлией Камаевой. – *Примеч. ред.*

функцию взяли на себя прежде всего галереи (ЦСИ на Якиманке тоже больше походил на коммунальную квартиру с жильцами-галереями чем на солидное НКО), а в Санкт-Петербурге – музеи.

Практически все музеи Ленинграда располагаются в дворцовых или исторических зданиях. Поэтому современное искусство во «второй столице» сразу же, обойдя период галерейного «белого куба», оказалось в обрамлении из дворцовых интерьеров и с музейным лейблом на обложках каталогов. Часто выставки были представлены в Российском этнографическом музее на площади Искусств, иногда ареной действия становились Петропавловская крепость (подразделение Государственного Музея истории Санкт-Петербурга), Государственный Музей политической истории (особняк Матильды Кшесинской) или роскошный зал Музея училища Штиглица (Училище им. В. Мухиной). Одна из самых радикальных петербургских галерей начала 90-х, галерея *Navicula Artis*, вообще располагалась в великолепном Белом зале Николаевского дворца на площади Труда, в первую половину дня торгуя сувенирами, а по вечерам превращаясь в место экспозиций. Но еще активнее менеджеры современного искусства «взяли в оборот» новый филиал Государственного Русского музея, Мраморный дворец, в котором делал большинство своих выставок возрожденный в 1991 году, основанный еще Николаем Пуниным³⁸, Отдел новейших течений. Его возглавил бывший до этого сотрудником Отдела исследований современного советского искусства и художественной критики Александр Боровский, а научными сотрудниками стали Екатерина Андреева, Михаил Герман, Ирина Карасик, Маргарита Костриц, Владимир Перц, Олеся Туркина, с оглядкой на личные вкусы и пристрастия которых в ближайшее десятилетие и будет строиться экспозиционная (а часто и закупочная) политика Русского музея в области современного российского искусства³⁹.

Выставиться в те годы в Русском музее было чуть ли не проще, чем сделать большую персональную экспозицию в московской галерее, где желающих было много, а места всегда не хватало. Здесь же известным и совсем молодым художникам почти на равных условиях предлагался доступ в несколько больших залов в мраморном дворце в итальянском стиле, построенном Антонио Ринальди на берегу Невы. Например, за один только сезон 1993-94

³⁸ Николай Пунин возглавил только что созданный по его инициативе в Русском музее Отдел новейших течений в 1926 году. Основу коллекции отдела составило собрание петроградского Музея художественной культуры. В 1931-1932 году оно фигурирует в документах как «бывшее». В 1934 году Пунин был уволен из ГРМ. См. об истории ОНТ ГРМ: Боровский А. Отдел новейших течений // Государственный Русский музей. Отдел новейших течений. 1991–2001. История. Коллекция. Выставки / Каталог выставки. СПб.: Palace Editions, 2014. С. 7.

³⁹ Пример закупочной политики ГРМ описан в: Долинина К. Новые приобретения Русского музея // Коммерсантъ. 1995. № 54. 25 марта.

годов в ГРМ прошли выставки москвичей Антона Ольшванга, Игоря Макаревича и Елены Елагиной, Валерия Кошлякова и Владимира Дубосарского, Анатолия Журавлева, петербуржца Вадима Овчинникова, большая сборная выставка «Новой Академии изящных искусств» под названием «Спротивление и Возрождение. Классические традиции искусства и история фотографии» (кураторы -- Тимур Новиков и Екатерина Андреева). В 1996 году Отдел новейших течений отчитался за свою первую пятилетку: более сорока экспозиций⁴⁰, которые должны были повлиять не только на внутреннюю ситуацию в современном русском искусстве, но и на общественное сознание. Постоянное присутствие в афише Русского музея имен и явлений современного искусства придавало ему статус, равный статусу искусства старого, — уравнивало их в праве на музеефикацию.

Московские музеи персональным экспозициям современных отечественных художников предпочитали сборные: выставки «Соц-арт из собрания Музея-заповедника “Царицыно”» (Государственный музей В.И. Ленина, 1992); «Классический музей и современность» (ГМИИ им. Пушкина, 1992, представлены среди прочих и вошедшие в собрание музея работы Анатолия Зверева, Ильи Кабакова, Эрнста Неизвестного, Юло Соостера, Олега Целкова); «Эстетические эксперименты» (в парке и павильонах Государственного музея-усадьбы «Кусково», 1992, куратор Виктор Мизиано); «Белая ночь» (в Государственном музее искусства народов Востока, 1993, куратор Александр Якут).

Огромную роль в выходе современного искусства за пределы узкого круга посвященных сыграл в Москве Центральный Дом Художника (ЦДХ), в котором прошли наиболее заметные кураторские выставки начала 1990-х: например, «Московский романтизм» (кураторы -- Наталья Брилинг и Сергей Кусков (1992); выставка произведений из коллекции «РИНАКО» (собрана бизнесменом Константином Боровым и куратором Ольгой Свибловой, 1993); выставка «Конверсия» (куратор -- Марат Гельман, 1993), «Современное искусство фотографии: Россия, Украина, Белоруссия» (куратор Евгений Березнер, 1994); «Художник вместо произведения (Прыжок в пустоту)» (кураторы Петер Вайбель, Надин Десандр, Андрей Ерофеев, Евгения Кикодзе, 1994); «Русские художники

⁴⁰ Имена художников, приглашенных для участия в выставках Русского музея, говорят сами за себя — это именно те имена, которые олицетворяли на тот момент понятие «современное русское искусство» в его наиболее конвертируемом варианте: «бумажные архитекторы» Юрий Аввакумов, Михаил Филиппов, Надежда Бронзова; московские концептуалисты Игорь Макаревич и Елена Елагина; петербургские неоакадемисты во главе с Тимуром Новиковым; Антон Ольшванг, Ольга Чернышева, Сергей Бугаев-Африка, Анатолий Журавлев, Владислав Ефимов, Алена Кирцова, Мартынчики (Светлана Мартынчик и Игорь Стёпин), Дмитрий Александрович Пригов, Анатолий Белкин, Евгений Юфит и многие другие. Параллельно в Русском музее устраивались выставки знаменитых западных художников второй половины XX века -- Йозефа Бойса, Райнера Феттинга, Брюса Наумана, Билла Виолы — на основе этих экспозиций кураторы отдела пытались показать вненациональную сущность современного искусства, что особенно важно для музея национального искусства.

1990-х (Навстречу Московской биеннале)» (куратор Энрико Коми, 1994) и т.д.

Еще одним заметным новшеством стало то, что главные художественные музеи обеих столиц пустили в свои стены классиков современного искусства, правда, в большинстве своем, иностранцев. Никогда до и никогда после музейная афиша не была настолько полной громкими западными именами. Выше уже упоминались этапные для московского современного искусства выставки в ЦДХ. В парке дворца-музея «Павловск» в 1993 выставили неоклассические скульптуры Герхарда Маркса в провокативно современной для традиционалистского музея кураторской подаче искусствоведа Ивана Чечота. В марте 1995 года в Мраморном дворце открылись первые залы «Музея Людвига в Русском музее» – 33 работы из знаменитого собрания Петера Людвига в Кёльне, подаренные российскому музею. И по сей день «Музей Людвига в Русском музее» – единственное в России собрание, которое может показать своему зрителю историю современного западного искусства в ее хрестоматийном изводе, от Пикассо до Уорхола, от Джонса до Сегала, от Вессельмана, Лихтенштейна и Пистолетто до Кабакова и Янкилевского.

Из «больших» художественных музеев дольше всех держался Государственный Эрмитаж: в его стенах современное искусство появилось в 1995 году, вместе с выставкой Михаила Шемякина, которая была скромно подверстана под серию «Они работали в Эрмитаже». Однако это сотрудничество оказалось для музея не самым счастливым и закончилось скандалом⁴¹, после которого выставки современного искусства были допущены в Эрмитаж еще не скоро. По словам директора музея Михаила Пиотровского, «...Наши [Эрмитажа – К.Д.] отношения с современным искусством -- в принципе сложные. Мы не нашли еще своего пути в этой области. Один из используемых нами вариантов достаточно субъективен: если кто-то из наших хранителей считает, что какое-то явление в современном искусстве достаточно интересно и надо его показать, то почти всегда, если только я не бываю категорически против, мы это выставляем»⁴². Нерешительность в отношении современного искусства просуществовала все интересующее нас десятилетие: в этот период за современное искусство в Эрмитаже будут отвечать уже ушедшие в мир иной Ирвинг Пен (1998) и Роберт Мэплторп (2004). Характерно, что «современным» в Эрмитаже 90-х считалось искусство фотографии как таковое (с фотографией как отдельным медиа Эрмитаж только начинает работать в 1990-е), а также австралийские аборигены, выставка которых

⁴¹ В мае 1997 года Михаил Шемякин обратился к президенту РФ Б.Н. Ельцину с просьбой о предоставлении кредита под залог коллекции своих произведений, которыми на деле оказались памятники и произведения искусства, подаренные художником Санкт-Петербургу и нескольким музеям.

⁴² Долинина К. Бойтесь художников дары приносящих. Михаил Шемякин просит расплатиться за свои подарки России // Коммерсантъ. 1997. № 81. 31 мая. С. 1.

открылась в музее в 2000-м. Сектор, а потом и Отдел, современного искусства «Эрмитаж 20-21» появится в Государственном Эрмитаже только в 2007 году.

Одновременно с выставками государственные музеи и некоммерческие фонды, с разной скоростью, но регулярно стали собирать отечественное современное искусство -- чаще всего без особых вложений, просто получая после выставок несколько работ с экспозиции. Первым в этот период системно стал собирать актуальное искусство искусствовед и куратор Андрей Ерофеев. В 1989-м году он был приглашен в музей-заповедник «Царицыно», который тогда носил название “Музей декоративно-прикладного искусства народов СССР”, для создания первой в стране коллекции современного искусства⁴³. ГРМ активно включает в свои фонды работы актуальных художников с 1991-го, с момента восстановления Отдела новейших течений. В мае 1990-го было объявлено о начале формирования коллекции Музея МАНИ (Московского архива неофициального искусства); инициатором его создания стал один из основателей группы "Коллективные действия" художник Николай Панитков, он же являлся и главным хранителем Музея МАНИ до 2004 года. В создании коллекции приняли активное участие все значительные авторы Московской концептуальной школы.

В тот же год постановлением Коллегии Главного управления культуры исполкома Ленсовета Центральному выставочному залу «Манеж» было поручено начать формирование фонда произведений ленинградских художников с целью создания в Санкт-Петербурге Музея современного искусства. С 1989 года постепенно складывалась коллекция работ на Пушкинской, 10 в Ленинграде -- вскоре это собрание стало основой для фондов Музея нонконформистского искусства, который к 2009 году располагал уже более чем 3000 экспонатов⁴⁴. Собственную коллекцию с 1996 года начал собирать Московский дом фотографии (директор – Ольга Свиблова, ныне – Мультимедиа Арт Музей).

Активное собирание произведений современных отечественных авторов в разного рода “музейные” коллекции шло параллельно с построением других институций современного искусства. С одной стороны, работало общее ощущение «мы уже опоздали»: некоторые авторы стали так дороги, что уже недоступны, и надо успеть захватить хотя бы небольшой срез современного искусства. С другой, в середине 1990-х современным искусством начали интересоваться государственные музеи, но денег на закупку такого рода произведений не было. Это привело к тому, что в музейных фондах (прежде всего в ГРМ, в ГТГ, куда в 2002

⁴³ Ерофеев А. Построение коллекции посредством курирования выставок // Открытие России. Десятилетие нового интернационала. 1986-1996 / Каталог выставки под ред. Кейт Фаул и Рут Эдиссон. М.: Artguide Edition, 2016. С. 120.

⁴⁴ Музей нонконформистского искусства: каталог коллекции 1998—2009. СПб: Сборка, 2009.

году попала коллекция, собранная Ерофеевым для “Царицыно”, даже в Государственном Эрмитаже, куда, например, были взяты произведения из собрания Тимура Новикова) осели вещи, точно отражающие вкусы ответственных за закупку (тут – скорее, за принятие в дар) вещей соответствующего периода. Заполнением возникших лакун музеи займутся позже, в 2000-х, но в целом фонды современного искусства в крупнейших российских музеях так и останутся сильно индивидуализированы. Как, впрочем, это было и в случае с предшественниками современных кураторов – музейные проекты Малевича, Татлина или Пунина несли на себе явственный отпечаток вкусов и предпочтений своих основателей.

Дополнительное свидетельство того, что и музейщики, и художники понимали, сколь важно приступить к срочной музеефикации актуального искусства -- случаи дарения крупных частных собраний государственным музеям. Большой бизнес в этом практически не был отмечен; единственный действительно оглушительно щедрый дар, ближайший к этому периоду, относится уже к 2002 году, когда Владимир Потанин выделил \$1 млн Министерству культуры РФ для покупки «Черного квадрата» Казимира Малевича в коллекцию Государственного Эрмитажа⁴⁵. Но все же гораздо более значимым для процесса институционализации современного искусства оказался дар Марата Гельмана Государственному Русскому музею в 2001 году: это событие положило конец правилу почти случайного пополнения фондов заинтересованных в современном искусстве музеев.

Гельман передал в дар Русскому музею 59 работ. Среди них произведения лучших художников, выставившихся в его галерее: Виталия Комара и Александра Меламида, Олега Кулика, Дмитрия Гутова, Авдея Тер-Оганьяна, Валерия Кошлякова, Татьяны Назаренко, Елены Китаевой, южнорусской и грузинской школ. Было взято понемногу из практически всех самых известных проектов галереи.

Интересы обоих участников альянса были очевидны. Для галереи Гельмана этот дар стал актом повышения статуса. Сам Гельман в этот момент превратился из одного из частных российских галеристов в первого и пока единственного галериста-мецената, сотрудничество Русского музея с которым не ограничилось одной выставкой, а переросло в большую программу. Для коллекции это означало перевод отобранных (действительно лучших) вещей в разряд национального достояния, каковыми являются все попавшие в музей экспонаты. Русскому музею это сотрудничество дало возможность разом пополнить свое собрание произведениями, которые стараниями Марата Гельмана и его галереи уже

⁴⁵ См., например: Маркина Т., Орлова М. Владимир Потанин купил «Черный квадрат» // Коммерсантъ. 2002. № 75. 27 апреля. С. 8.

вошли в историю русского искусства, но требуют музеефикации, то есть помещения в контекст родственных и не очень явлений и направлений.

В итоге всех этих событий музеи – в Петербурге больше и раньше, в Москве – позже -- стали в России едва ли не главной социальной и финансовой силой, поддерживающей современное искусство. Именно государственные музеи, а не частные галереи, ярмарки и биеннале давали художникам постоянную возможность поднять свой статус. Символический капитал зарабатывался через выставки в музеях, каталоги и вхождение в музейные фонды. То, чего западные художники добивались долгими десятилетиями галерейных выставок и продаж, в России получалось стремительно: например, персональные выставки молодых, до 30 лет, художников в ГРМ и других подобных институциях стали в первой половине 1990-х совершенно обычным делом⁴⁶. Во второй половине десятилетия ситуация немного меняется – музеи начинают выстраивать более исторически цельные собрания и пытаются заполнить лакуны. В 1996 году в интервью «Коммерсанту» заведующий Отделом новейших течений ГРМ Александр Боровский говорил:

...Музеем обязательно нужно помнить, что все быстро проходит. Мода на авторокураторов, на группы уходит мгновенно. Как мало, например, осталось от московского неоконцептуализма. Многие счастливы получить маленькие грантики где-то в Баварии и тихо там жить. Мы видим сейчас стремительную десакрализацию и тихую буржуазную институализацию модных недавно явлений⁴⁷.

Попытки вычленения из сиюминутной активной художественной жизни того, что войдет в историю, обречены на ошибки, но попадание произведения в музейный фонд РФ равно попаданию в вечность, и конструирование этой «вечности» в 1990-е занимало обе стороны процесса – и художников, и музейщиков.

Для понимания специфики процесса дарения в 1990-е годы имеет смысл взглянуть на следующий дар Марата Гельмана российскому музею, который состоялся в 2020 году. Бывший галерист, музейный и культурный менеджер, политтехнолог и эмигрант, Гельман передал в дар Государственной Третьяковской галерее около 50 работ. Выбор музея тут не

⁴⁶ Апофеозом этого процесса можно считать юбилейную выставку Тимура Новикова в ГРМ в декабре 1998 года, когда 40-летнему художнику отдано 15 залов Мраморного дворца и роль главного современного художника Русского музея.

⁴⁷ Кадровая проблема может оказаться существеннее денежной. Интервью Киры Долининой с Александром Боровским // Коммерсантъ. 1996. №122. 19 июля. С. 13.

случаен: ГТГ конца 2010-х годов представлялся Гельману наиболее договороспособной структурой в художественном поле.

Художественная политика Третьяковки в последнее время мне кажется абсолютно верной, и, кроме всего прочего, это достаточно мощная институция, которая может себе позволить не склоняться под разными политическими ветрами. <...> активность музея была для меня определяющим фактором, а также то, что для коллекционера в Третьяковке сегодня -- очень хорошие условия⁴⁸.

В отличие от ГРМ 1990-х, когда сотрудничество с музеем было прежде всего вопросом повышения своего и «своих» художников символического капитала, в 2010-х в отношении дарения коллекционеры предпочитали вступать лишь с теми музеями, которые вели активную и интересную лично дарителям художественную политику, кто мог обеспечить сохранение имени коллекционера (как минимум -- в этикетке) и чьи собрания нуждались в закрытии именно тех лакун, которые мог предложить закрыть даритель. Следующим музеем, в который Гельман собирается прийти с даром, будет Центр Помпиду в Париже⁴⁹.

7.1.6. Художественная критика

Художественная критика была практически сразу осознана как обязательная, необходимая часть возникавшей «из ничего» инфраструктуры современного искусства. В отличие от социальной роли галериста или куратора, роль критика имел вполне очевидные корни и персонифицированные модели. Последними хоть сколько-нибудь независимыми критиками современного искусства в СССР были Николай Пунин⁵⁰, Алексей Федоров-Давыдов, Абрам Эфрос. С начала 1930-х почти вся художественная критика была идеологизирована и партийна. Единственным исключением был журнал русского неофициального искусства «А-Я», который выходил с 1979 по 1986 год в Париже (московский составитель – Александр Сидоров, парижский редактор – Игорь Шелковский). Этот журнал оказал огромное влияние на информирование западного

⁴⁸ Марат Гельман: «Все-таки художники мне интереснее искусства». Интервью Анне Савицкой // The Art Newspaper Russia. 2020. №81. Март. [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <http://www.theartnewspaper.ru/posts/7867/> (дата обращения: 15.03.2020).

⁴⁹ Там же.

⁵⁰ Напомню, что, например, Николай Пунин в 1948 году отказался согласиться с демагогическими обвинениями – после чего был отправлен в ГУЛАГ и там погиб.

читателя о неофициальном искусстве в СССР, но за «железным занавесом» о нем знали только в очень узких кругах – собственно, в основном те, кто создавали произведения этого искусства и были их первыми зрителями.

Не брать в расчет традиции советской критики было самым естественным решением. С другой стороны, даже через железный занавес доходила информация о критиках совсем иного типа, играющих роль интеллектуальных ориентиров и активных проводников избранного им направления или отдельных художников на самый верх артистического Олимпа. Главным именем тут был Клемент Гринберг, чья влияние, даже в эпоху постмодернизма, с которым он отчаянно боролся, была огромна. Статья “гринбергом” своего времени было мечтой многих писавших о современном искусстве в конце 80-начале 90-х.

Однако до того, как приобрести имя в художественной критике, нужно было найти площадки для публикаций и выработать свой язык описания. С одной стороны, существовали журналы, где вдруг стало возможным печататься: два старых органа Союза художников СССР, журналы «Искусство» и «Декоративное искусство СССР», начали публиковать «новую критику». Эта инновация была первоначально реализована очень осторожно и со множеством реверансов в сторону решения партии и правительства, но оказалась не одноразовой акцией, а приобрела регулярный характер.

«Новая критика» объявилась в публичном пространстве сильно раньше, чем в нем приобрело устойчивое положение то самое искусство, которым она занималась. До первой галереи было еще три года, практически все выставки «нового» искусства были квартирными или прятались в мастерских и сквотах, а «новая критика» разом вступила на страницах рижского журнала «Родник», молодежных номеров «Театральной жизни», «Искусства кино», «Искусства» и вклады в журнал «Декоративное искусство СССР» под названием «Ракурс».

Первым свой «молодежный номер» выпустил журнал «Искусство» (номер 10 за 1988 год), который открывался торжественной и не имеющей никакого отношения к искусству цитатой из Резолюции XIX Всесоюзной конференции КПСС «О ходе реализации решений XVII съезда КПСС и задачах по углублению перестройки», главный посыл которой был в том, что «партия видит активную и инициативную силу перестройки в молодежи». Под этими словами можно было писать «о проблемах изобразительного искусства, создаваемого молодежью», уточняя в редакционной статье, что «мы лишь можем выразить свое частичное несогласие с мыслями или интонациями, а то и с формой, относящимися к той или иной статье. **НО ЭТО ИХ , МОЛОДЕЖИ ПРАВО ВЫСКАЗЫВАТЬ ТО, ЧТО ОНИ СЧИТАЮТ НУЖНЫМ, ЭТО ИХ ИДЕИ, ИХ, ОТЛИЧНЫЙ ОТ НАШЕГО ЖИЗНЕННЫЙ ОПЫТ, ЭТО**

ИСКУССТВО, КОТОРОЕ СОЗДАЮТ ОНИ, ЭТО ИМ ПРИНАДЛЕЖИТ УЖЕ И НЕ ТАКОЕ ОТДАЛЕННОЕ БУДУЩЕЕ»⁵¹.

«Ракурс» — маленькая восьмиполосная вкладка, появившаяся в январе 1989 года в составе журнала «Декоративное искусство СССР». Она сопровождалась несколько издевательской по тону инструкцией по брошюровке и фальцовке: «Раскройте журнал посередине, две страницы справа и две слева согните внутрь пополам. Если не получится — купите новый журнал». «Ракурс» выходил в течение двух лет, и был придуман специально для обсуждения проблем неофициального искусства. Редактором журнала стал архитектор и критик Алексей Тарханов. В 2010 году он вспоминал о своей тогдашней работе так:

...Журнал интересовало не столько неофициальное искусство, сколько критика, специализирующаяся на этом искусстве, новые формы критики. При этом само «новое» искусство, будучи как бы менее защищенным и менее заштампованным, оказывалось иногда лишь предлогом для решения неких собственных проблем. «Ракурс» поставил проблему свободы критики. Его негласной, неафишируемой задачей было поддержать новый стиль критической прозы, возможно более адекватный «новой культуре» — свободный, раскованный, иногда агрессивный и, по возможности, непохожий на стиль официального искусствоведения⁵².

Термин «новая критика» был отчетливо соотнесен с «новыми художниками», «новыми композиторами», «параллельным кино», явлениями, к 1988-му году уже состоявшимися в Ленинграде, а потом просочившимися и в Москву. Автор термина «новая критика» -- 19-летняя Дуня (Авдотья) Смирнова, выступая в феврале 1988 года на конференции Московского университета «Новые языки в искусстве», со свойственной ей тогда провокационностью заявила, что одним из постулатов «новой критики» является следующий: «...новая критика приписывает вещам и явлениям свойства, им не принадлежащие»⁵³.

Однако первые же номера «журнала в журнале» показали, напротив, что молодые авторы ищут язык описания, максимально соответствующий объекту этого описания. В редакционной статье в первом номере «Ракурса» Тарханов провозглашает формулу «новой

⁵¹ Молодые – о молодых [Редакционная статья] // Искусство. 1988. №10. С. 1. Сохранено выделение заглавными буквами оригинала.

⁵² Тарханов А. «Новая культура» в «Ракурсе» «Новой критики» // Сеанс. 2010. 26 мая. [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <https://seance.ru/articles/novkult/> (дата обращения: 25.03.2020).

⁵³ Там же.

критики: «...Чтобы понять это искусство, надо ему соответствовать. Чтобы соответствовать – понять <...> Мы создаем РАКУРС как свободную территорию, экспериментальную площадку, выкроенную в невероятной журнальной тесноте, и отдаем его в руки недавних «неофициалов» – в надежде услышать их собственный голос»⁵⁴.

Самым громким голосом этого номера оказывается автор первой же статьи – художник и музыкант Свен Гундлах, на тот момент – солист пародийно-карнавальной рок-группы «Среднерусская возвышенность»⁵⁵. Его статья называется «Концептуалист – художник в законе», и в ней анализируется понятие «авангард», которого, по мнению автора, одного из организаторов «Клуба авангардистов», не существует. Точкой отсчета, нулем на новой координатной прямой, Гундлах предлагает считать концептуализм: «Истинно авангарден только концептуализм»⁵⁶, он тотально изменил наше восприятие произведения искусства как такового.

К чести авторов «Ракурса», концептуализмом дело не ограничилось, и в своих 20 вышедших номерах журнал смог написать о самых разных явлениях и событиях в «новом» искусстве. Но, по большому счету, не это имело основное значение – само присутствие «молодежного» дискурса и «другого» искусства внутри стабильного, привычного, советского журнала являлось большей провокацией, чем самые провокативные тексты. Довольно быстро стало очевидно, что новое поколение говорит о другом, по-другому, чем прежде, и готово занять любые появляющиеся ниши.

Случай занять такую нишу в газете представился очень скоро. В 1991 году недавно организованная «Независимая газета» набирала авторов в отдел культуры. Художественным обозревателем стал Андрей Ковалев, искусствовед, специалист по истории художественной критики 1910-х. В 1993-м практически все сотрудники «Независимой» перешли в только что основанную газету «Сегодня». Эти два с небольшим года Андрей Ковалев по праву мог считаться «единственным художественным критиком страны», если под этим «званием» понимать регулярное освещение событий современного искусства в прессе. Его монополия закончилась весной 1993 года, когда еженедельник «Коммерсантъ» перешел в ежедневный режим, и на пост заведующего отделом культуры пригласили уже упомянутого Алексея Тарханова. С ним пришла команда, многие из которой уже отметились в молодежных номерах журналов 1980-х. В пришедшей с Тархановым команде численно преобладали

⁵⁴ Там же.

⁵⁵ В начале 1980-х – участник концептуалистской арт-группы «Мухомор», которая в 1982 году записала радикальный музыкальный альбом «Золотой диск».

⁵⁶ Гундлах С. Концептуалист – художник в законе // Декоративное искусство СССР. 1989. Январь. Выпуск «Ракурс». № 1. С. В.

именно искусствоведы – Екатерина Деготь, Михаил Бодэ, Ольга Кабанова, Михаил Трофименков, в августе к ним присоединилась автор этой главы -- Кира Долинина. Пять дипломированных искусствоведов на один отдел культуры -- это был вызов.

Главной проблемой этих лет для художественных критиков был опять же дискурс. Ковалев вспоминает о своей авторской позиции как о «дружеской»: «...Мы веселились повсюду, беседуя с нашими читателями как со старыми друзьями, которых можно спокойно мистифицировать и умничать на только нам понятные темы <...> Мы старались честно и искренне донести до наших читателей свои представления о художественном процессе, будучи глубоко убежденными в том, что говорим с людьми умными, добрыми, незашоренными и стремящимися к новым знаниям»⁵⁷. «Коммерсантъ» никогда бы не подписался под таким описанием своего потенциального читателя. Стиль газеты был придуман основателем издательского дома Владимиром Яковлевым раз и, как тогда казалось, навсегда: отстраненный, максимально объективный, аналитический, на фактах и доказательствах, без «художественной литературы», восхищений и всхлипов. Идеальный читатель «Коммерсанта» первой половины 90-х вообще не существовал в природе, потому что «люди в малиновых пиджаках» читать этот русский «Нью-Йорк таймс» точно не собирались, а те, кто мог бы заинтересоваться публикациями отдела культуры, пребывали, мягко говоря, не в лучшем финансовом состоянии и были заняты борьбой за выживание – своих семей и свое собственное. Прекрасно понимая, насколько расходятся их идеи и социальная реальность, авторы нового отдела тем не менее стремились поставить для себя максимально высокую планку качества – даже в работе для еще несуществующего читателя. Такое отношение дало свои плоды – читать «Коммерсантъ» по утрам сначала стало престижно, а потом уже действительно необходимо с деловой точки зрения.

Отдел культуры «Коммерсанта» выполнял довольно странную функцию – он рассказывал о событиях «высокого» искусства, от выставок в Эрмитаже до премьер в Большом театре, но больше всего следил за событиями в сфере современного искусства. И изобразительное искусство в «Коммерсанте» стало едва ли не первым среди равных.

...в отличие от более поздних времен, критик обладал достаточно большой свободой выбора и мог освещать не только события в серьезных выставочных залах и больших музеях, но и то, что происходило в небольших галереях и альтернативных пространствах вроде «Галереи в Трехпрудном». И, что самое

⁵⁷ Ковалев А. Книга перемен. Т. 1. Материалы к истории русского искусства. М., 2017. С. 6. [Электронный ресурс]. – Режим доступа: заказ на gidero.ru (дата обращения: 25.03.2020).

интересное, о современном искусстве в тот момент писали повсеместно — и в солидных изданиях, таких как «Независимая газета», «Коммерсантъ», газета «Сегодня», и в откровенно желтой прессе. Тогда там работали люди, вполне адекватно воспринимающие художественный процесс и во многом воспринимавшие свою работу как своеобразный литературный проект. В газете «Мегаполис-экспресс» работал Игорь Дудинский, друг и поклонник Юрия Мамлеева; он со вкусом повествовал о нашествии гигантских крыс-мутантов в московском метро, одновременно публикуя вполне разумные заметки о выставках и акциях⁵⁸.

Эти воспоминания Андрея Ковалева очень характерны: в середине 1990-х участникам процесса казалось, что о современном искусстве пишут очень много, что оно стало легитимной частью всего процесса “культуры”.

Вторжение современного искусства и его обсуждений в публичную сферу выявило ряд сложных проблем. Во времена «молодежных приложений» их критиковали за неясность позиции: ««Ракурс» порицали с двух сторон. Официальная критика видела в его существовании сдачу позиций перед авангардизмом, потерю критериев, утрату профессионализма. Неофициальная — считала, что здесь имеет место попытка «приручить» авангард, упростить его и перевести в разряд массовой культуры»⁵⁹. Более глубокая проблема состояла в том, что за неимением академической науки новая художественная критика пыталась и в медиа работать с проблемами, реально интересующими конкретных авторов. Для «Коммерсанта» и «Сегодня» тех лет было нормой отдать разворот газеты под материал о роли Сергея Дягилева в культуре 20 века или об истории и проблематике радикального акционизма. Писать о сложных вещах в СМИ — более или менее популярно -- было одной из не слишком многочисленных возможностей остаться в профессии для молодых гуманитариев 1990-х.

Один из ведущих критиков и кураторов отечественного современного искусства, Екатерина Деготь, поделилась со своей коллегой Кейт Фаул таким наблюдением: “Надо понимать, что с концом Советского Союза и поворотом к капитализму произошло крушение науки. Искусствовед в университете получал примерно 3 доллара в месяц. Начав писать для газеты как художественный критик, я сразу стала получать 300 долларов. Разница налицо. Вот почему все, кто только мог, принялись писать для газет. Это создало в 1990-е годы

⁵⁸ Ковалев А. Свободное время... С. 31.

⁵⁹ Тарханов А. «Новая культура» в «Ракурсе» «Новой критики».

интересную критическую сцену, живой обмен идеями в прессе, но в университете жизни не было: современное искусство считалось не заслуживающим внимания. В итоге ни критики, ни ученые не писали историю»⁶⁰.

История новейшего искусства стала занимать профессионалов только в 2010-е годы. А в 90-е ее место занимала *теория* современного искусства. Ориентироваться в новых направлениях этой теории практически всем участникам процесса было сложно. Главным пропагандистом теории стал «Художественный журнал» («ХЖ»), который в 1993 году создал искусствовед Виктор Мизиано, уже тогда имевший обширную сеть связей с иностранными коллегами. Финансировать его согласились бизнесмены с относительно близкими эстетическими интересами: «...Было окончательно решено создавать свой журнал с нуля, и обсуждавшаяся повсеместно новость заинтересовала братьев Андрея и Дмитрия Гнатюков, основателей издательства «ИМА-пресс», а также галерею «Велта», открывшуюся в Центральном доме армии («ИМА-пресс» оплачивало выпуск журнала, «Велта» — работу редакции)»⁶¹.

Скромность никогда не была его сильной стороной, «ХЖ» представлял и представляет сегодня себя как: “ведущий журнал по теории искусства на русском языке, <...> стал первым изданием по проблемам современного искусства, возникшим в постсоветский период»⁶². На самом деле первым таким изданием следует считать журнал «Кабинет», организованный в 1991 году в Ленинграде и во многом ориентировавшийся на журналы ленинградского самиздата, такие как «Часы» или «Митин журнал». Но для более широких кругов «интересующихся» в 1990-е именно «ХЖ» в одиночку выполнял эту функцию. Позже у него появились если не конкуренты, то коллеги⁶³. С самого начала «ХЖ» позиционировал себя как профессиональное аналитическое издание. «Материалы, написанные специально для

⁶⁰ Цитата приводится по тексту неопубликованного интервью, данного Екатериной Дёготь Кейт Фаул в Москве 8 августа 2014 года. Хранится в Архиве «Гаража».

⁶¹ Леденев В. «Это был журнал, который делался изнутри процесса и процесс генерировал» // Colta.ru. 2013. 28 октября. – [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <https://www.colta.ru/articles/art/952-eto-by-l-zhurnal-kotoryy-delalsya-iznutri-protsesta-i-protsesta-generiroval> (дата обращения: 25.03.2020).

⁶² ««Кабинет» появился в самом начале 1990-х годов как попытка отказаться от институализированного знания, которое представляли такие журналы как «Искусство», «Декоративное искусство», «Творчество», «Вопросы искусствознания», «Вопросы философии» и другие, несмотря на всю либерализацию остававшиеся в рамках академического позднесоветского дискурса <...> У «Кабинета» первый тираж составлял 20 экземпляров, а, начиная со второго, девяносто девять...». Однако, в связи с небольшим тиражом, зачастую игровым, провокационным содержанием и не таким как у «ХЖ» регулярным выходом, этот журнал не стал общедоступным, и остался более внутренним изданием для определенной группы заинтересованных лиц. См.: Туркина О., Мазин В. Гендерная политика переходного периода // ŽEN d'ART. Гендерная история искусства на постсоветском пространстве. 1989-2009 / [Ред.-сост.: Н. Каменецкая, О. Саркисян, Д. Воробьева]. М.: Московский музей современного искусства, 2010. С. 28.

⁶³ Среди них можно назвать отделы изобразительного искусства сетевых ресурсов openspace.ru, colta.ru, syg.ma, журналы «Неприкосновенный запас» и «Арт-гид», интернет-журнал «Разногласия» и др.

первых номеров «ХЖ», очень часто напоминали художественные манифесты. Но они занимали не более половины номера. Вторая половина — это переводные статьи и фрагменты книг, публикуемые, как правило, без ведома авторов, практически всегда формально контрафактно»⁶⁴. Среди западных теоретиков культуры и философов «ХЖ» прежде всего опубликовал тексты Николя Буррио, Джермано Челанта, Бенджамин Бухло, Сьюзан Зонтаг, Жана Бодрийяра, Славоя Жижека и др. Наравне с этими «культуртрегерскими» публикациями шли тексты и интервью западных художников от Марселя Дюшана до Марины Абрамович и большие статьи о них. Каждый номер открывался комиксом Георгия Литичевского и завершался блоком рецензий на недавние выставки и фестивали.

По мере развития журнала уклон в аналитику и закрытое от посторонних дискурсивное пространство все больше вытеснял из журнала «оперативную» критику. В 2000-е «ХЖ» вошел уже почти совсем герметичным и с еще большими, чем прежде, претензиями на академичность.

Художественная критика 90-х — один из наиболее успешных институциональных проектов десятилетия. Сегодня актуальное искусство все реже упоминается в федеральных медиа, но это произошло прежде всего в виду сокращения бумажной прессы в целом и места культуры в ней в частности, что привело к тому, что события современного искусства стали описываться по тем же принципам, что новости из мира поп-культуры: про вернисажи в «Гараже» или ММОМА, Московскую или Венецианскую биеннале пишут много, но серьезный анализ найти среди этих публикаций трудно. Интернет-издания, наоборот, только приветствуют тексты о современном искусстве и его проблематике⁶⁵. «ХЖ» жив и регулярно выходит. Количество западных авторов, которых «открыл» для отечественного читателя «ХЖ», огромно, да и ведущие отечественные критики 90-х издали по сборнику (а иногда и не одному) своих статей, опубликованных в разных изданиях. Никто уже не мечтает стать столь же влиятельным, как Климент Гринберг, но чисто институционально художественная критика выжила, претерпев по дороге существенные и неизбежные изменения.

⁶⁴ Литичевский Г. Двадцать реплик к юбилею «Художественного журнала» // Артгид. 2013. 16 декабря. [Электронный ресурс]. — Режим доступа: <https://artguide.com/posts/501> (дата обращения: 25.03.2020).

⁶⁵ В какой-то мере наследниками художественной критики 1990-х можно считать ставший недавно полностью онлайн-ресурсом журнал «Артгид», внимательно отслеживающий современное искусство именно в потоке событий и новостей, или художественный раздел ресурса «Colta.ru» (а, ранее, Openspace.ru) более теоретичен, но также строго профессионален и внимателен к новым арт-практикам.

7.2. Актуальные художественные практики

Одной из важных особенностей российского искусства 1990-х является стремительное введение в оборот разнообразных художественных практик, западные аналоги которых развивались как минимум на протяжении нескольких послевоенных десятилетий. Перформанс, политический акционизм, квір-искусство, видеоарт, феминистическое искусство -- это только то, что на поверхности.

Российская рецепция и российские версии всех этих эстетических движений сейчас уже стали предметами достаточно подробного изучения. Для нас же важен институциональный аспект их развития. Так, например, центры и галереи феминистского искусства в России появились раньше, чем оформилось само это направление: первая выставка «Женщины в искусстве» прошла в 1989 году -- в стране, где феминизма в современном понимании этого термина не было⁶⁶. В том же году в Московском выставочном зале Кировского района состоялась выставка женского искусства «Работница».

От выставок – к институциям: в 1996-м искусствоведы и кураторы Ирина Актуганова и Алла Митрофанова в Петербурге открывают «Кибер-Фемин-Клуб», занимающийся просвещением и теорией гендерной идентификации в современном обществе; клуб издавал «самодельный» журнал «Виртуальная анатомия». Алла Митрофанова вспоминает об этом времени так:

Журнал создавался в Киберфеминклубе, в галерее 21, в промерзшем сквоте на Пушкинской, 10, зимой 1995–1996 годов в атмосфере коллективного веселья, перманентного теоретического семинара и телеконференций с формирующимся интернациональным движением киберфеминизма в унисон с выставками экспериментального ТВ [...], экранными инсталляциями⁶⁷.

Центры современного искусства Джорджа Сороса в 1990-е годы дают гранты на учебные программы в области новых медиа. Видео-арт и искусство новых медиа появляются в стране одновременно: любое техническое новшество идет в дело, и среди первых галерей сразу же возникает специализирующая на новых медиа «ТВ-галерея» Нины Зарецкой, а в

⁶⁶ Если не считать небольшой группы феминисток-диссиденток, сложившейся в Ленинграде в конце 1970-х годов и подготовившей самиздатские альманахи «Женщина и Россия» и «Мария», но ее члены были принуждены эмигрировать или были арестованы, и их деятельность оставалась практически неизвестной за пределами очень узкого круга.

⁶⁷ Митрофанова А. Из истории киберфеминизма 1990-х: сетевой журнал. Виртуальная анатомия // ХЖ. 2018. № 105.

практике «Новых художников» в Ленинграде видео- и телевизионные работы занимают очень важное место.

Важная трансформация происходит с акционизмом – до именитых радикалов вроде Бренера и Кулика московский акционизм тяготел к программной бездомности (самый очевидный пример – практики знаменитых «Поездки за город» группы «Коллективные действия»), на чем, собственно, и была построена закрытая, непубличная, держащаяся на собственной мифологии практика «Коллективных действий». Однако новое десятилетие продемонстрировало возможности существования акционизма в рамках галереи -- вплоть до того, что Олег Кулик долгое время был главным куратором одной из самых удачливых галерей 90-х – «Риджины». Институционализация акционизма в значительной мере противоречит самим принципам этого вида искусства, что, собственно, подтвердилось в 2000-е: самые известные перформанс-группы этого десятилетия «Война» и «Pussy Riot» не нуждались в поддерживающих их институциях и настаивали на этом, а в 2010-е «Pussy Riot» сама стала институцией -- но скорее правозащитной, чем художественной.

7.2.1. Радикальный акционизм

В многочисленных описаниях искусства 1990-х главной эстетической инновацией десятилетия называется «московский радикальный акционизм»⁶⁸. Это явление как бы подминает под себя все, что происходило вокруг него. На самом деле, конечно, описывать современное искусство 1990-х годов через «искусство действия», перформанс и акционизм, совершенно неверно. Огромное количество художников, групп, объединений, кураторов, галерей работали вне этого поля и были в своей работе успешны -- о некоторых принципиальных практиках искусства 90-х сказано в следующих разделах этой главы. Но апология акционизма все же имеет под собой некоторые основания. В первую очередь, московский акционизм был явлением современного искусства, наиболее заметным для широкой публики. Местом действия радикального искусства стали по преимуществу публичные пространства -- начиная с акции «Э.Т.И.-текст (Восклицательный знак)» группы «Движение Э.Т.И. (Экспроприация территории искусства)»⁶⁹, осуществленной на Красной площади 18 апреля 1991 года, когда члены группы и их друзья выложили своими телами на брусчатке перед Мавзолеем заветное русское слово из трех букв, и вплоть до акций Авдея

⁶⁸ См., например: Перформанс в России. Картография истории / Каталог выставки в Музее современного искусства «Гараж», под ред. Саши Обуховой. М.: Artguide, 2014; Платт Дж.Б. Московский акционизм и неолиберальная революция // Художественный журнал. 2018. № 104; Ковалев А. Российский акционизм, 1990-2000. М.: World art музей, 2007.

⁶⁹ Авторы акций группы «Э.Т.И.» – Григорий Гусаров, Анатолий Осмоловский, Дмитрий Пименов.

Тер-Оганьяна и Олега Мавроматти, реализованных в 1998—2000 годах. Первые масштабные работы акционистов совпали по времени с началом обсуждения актуального искусства в медиа -- прежде всего в газетах «Сегодня», «Коммерсантъ», в «Независимой газете», в репортажах, а потом и передачах о культуре на НТВ, хотя особенно громких сюжетов в этой области не чуралась и желтая пресса⁷⁰. Благодаря их работе к активизму подобного рода пришла действительно широкая известность. Со знаком плюс или со знаком минус она была, в данном случае значения не имело.

Кроме внешней скандальности, которая обеспечивала громкую славу и легкость узнавания, у русского акционизма были очень сильные корни. У него было безупречное происхождение: от русского авангарда 1910-20-х годов (футуристических грима и прогулок по улицам в раскрашенном виде, «Симфонии гудков» Арсения Аврамова и даже похорон Малевича, ставших уникальным для 1935 года перформансом) через кинетические и спонтанные игры 1960-х (Франциско Инфанте-Арана, группа «Движение»), коммуникационные и концептуальные проекты 1970-х (группа «Гнездо», Комар и Меламид, Валерий и Римма Герловины) к пику концептуалистских перформансов «Коллективных действий» Андрея Монастырского, Льва Рубинштейна и Дмитрия Александровича Пригова (1970-80-е), групп «Мухомор», «СЗ», «ТОТАРТ», «Чемпионы мира», Германа Виноградова, Сергея Курехина и его «Поп-механики», ленинградских некрореалистов (1980-е) и т.д.⁷¹

Столь богатая родословная обеспечивала новым героям московского акционизма, в первую очередь тут речь идет об Анатолии Осмоловском, Олеге Кулике, Александре Бренере, Олеге Мавроматти, Авдее Тер-Оганьяне, стабильное внимание коллег и критики, а повышенная провокативность самих действий – моментальный отклик публики и прессы. При этом для коллег-художников и для искусствоведов главным содержанием первых выступлений новых радикалов 90-х было как раз отторжение практик предшествующего поколения, прежде всего – московского концептуализма. Этот момент никогда не скрывался и, более того, был вынесен в повестку дня: «стариками»-концептуалисты и радикалы-«телесники» обменивались полемическими уколами. Критик, свидетель и активный участник боев 90-х Андрей Ковалев вспоминает:

⁷⁰ Об этом, например, вспоминает Андрей Ковалев: «Даже категорически отсутствовавший в СССР язык желтой прессы требовал серьезных интеллектуальных инвестиций. В «Московский комсомолец» писала (и об искусстве в том числе) Марина Овсова. И даже в беспредельно желтом листке «Мегаполис-Экспресс» работал поклонник Юрия Мамлеева Игорь Дудинский...»: [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <https://www.colta.ru/articles/art/13242-vpered-v-istoriyu#5> (дата обращения: 05.03.2020).

⁷¹ Подробнее об истории отечественного перформанса см. в кн.: Перформанс в России. 1910-2010. Картография истории / Каталог выставки в Музее современного искусства «Гараж», под ред. Саши Обуховой. М., Artguide Edition, 2014.

...Философ и теоретик московского концептуализма Виктор Тупицын, эмигрировавший в США в 1975 году, побывал в 1992-м в Москве на фестивале «Анималистические проекты» в галерее «Риджина». Там в инсталляции Анатолия Осмоловского «Леопарды врываются в храм» использовались настоящие животные, а в акции Олега Кулика, который выступал также в качестве куратора фестиваля, мясниками с рынка была забита настоящая свинья («Пятачок раздает подарки»). Возмущенный происходящим, Тупицын с присущей ему академической изысканностью ответил безобразникам цитатой из французского постструктуралиста: «В “Становлении животным” Ж. Делез пишет, что “брошенные или потерянные дети, особенно те, что страдают аутизмом (autistic children), довольно быстро звереют”. Феномен, когда нечто подобное происходит во взрослом возрасте, Делез связывает с “апелляцией к зоне недетерминированности — к тому, что делает невозможным провести грань между человеком и животным»⁷².

Такая эмоциональная реакция со стороны старшего поколения на укусы молодых, конечно, была редкой. Тот же Ковалев пишет:

...дело иногда доходило до совершенно курьезных ситуаций. Радикал, поэт, философ и перформансист Александр Бренер как минимум дважды устраивал интервенции на выступлениях концептуалиста, поэта, философа и перформансиста Дмитрия Александровича Пригова. Во втором случае тишайший концептуалист умудрился схватить неукротимого радикала за нос, бесстрастно пояснив публике: «Это в самом деле художественная акция, не обращайтесь внимания, на наши с ним личные отношения это никак не влияет»⁷³.

И уж точно не получил ответной реакции от «соперника» Анатолий Осмоловский, разбрасывавший во время своей акции «Приказ по армии искусств» на своей выставке в галерее XL (1997) «приказ» Илье Кабакову: «Получить президентскую премию и умереть в 1998 году».

⁷² Ковалев А. Свободное время // 90-е: Каталог выставки в Ельцин-центре. Концепция Елены Селиной. М., Artguide Editions, 2015. С. 20—21.

⁷³ Там же. С. 21.

Однако, помимо лежащего на поверхности соперничества за первые роли на арт-сцене, “радикалы” принесли с собой куда более важные изменения. Первое – выход в открытые публичные пространства. Множество акций 1970--середины 80-х годов, прежде всего “прогулки” “Коллективных действий”, проходили на открытом воздухе, но практически всегда -- вдали от чужих глаз. Это входило в «правила игры»: для концептуалистских практик имели немалое значение подготовленность публики, внутренние коды, принципиальная закрытость дискурса. Перестройка вывела на улицы множество людей. Стали возможными публичные практики совершенно нового типа, от ярмарок кооператоров до уличных выставок. Эта же новая роль общественных пространств стала одной из косвенных причин перелома в истории российского акционизма.

Сперва большинство уличных перформансов и акций лежали в плоскости чисто художественных высказываний. Это касалось и ленинградского/петербургского, и московского искусства, но работали художники в двух городах с принципиально разными дискурсами. Для Ленинграда/Петербурга 90-х очень показательны три выставки-акции «Новых художников» (1990—1992), которые состояли в том, что на тротуаре Дворцового моста художники растягивали свои, чаще всего специально написанные для акции работы, которые представляли перед зрителем во время ночной разводки моста, или, например, акции Алексея Костромы и Надежды Букреевой (группа «Тут-и-Там») из цикла «Оперение имен и символов» -- «Оперение пушки» в Петропавловской крепости, «Оперение шхуны Петр I» (1994, Петербург). Акция «Оперение пушки» состояла в том, что Кострома покрыл ровным слоем белых перьев советскую пушку времен Второй мировой войны, стоявшую в Петропавловской крепости. Москвичи же пошли по иному пути – от акции группы «Э.Т.И.» на Красной площади, выполненной в рамках панковской эстетики с историческим подтекстом, до «звериного» стиля акций Кулика и Бренера прошло всего пара лет, но и те, и другие демонстрируют открытое для понимания максимально широкой публики социальное, а потом и политическое содержание. Современное искусство стремительно апроприировало главные и наиболее мифологизированные точки на картах двух столиц. Но петербуржцы по преимуществу «украшали» город, хозяевами которого они себя ощущали, а москвичи превращали город в декорации для своих акций. В этом смысле в Москве наиболее притягательным местом стала, конечно, Красная площадь: любая акция или перформанс, проведенные на ней, тотчас интерпретировались как политический вызов руководству страны, даже когда автор не предполагал такого прочтения, как, например, в акции группы «Э.Т.И.», где исторические аллюзии были важнее прямого «обращения» к сидящим в Кремле в тот момент руководителям.

Политизированность радикальных практик московских акционистов 90-х была очевидна, но совсем не обязательно первична. С одной стороны, постмодернистские стратегии, которыми руководствовались художники 90-х, учили ироническому отстранению от любых дискурсов. Прямая политическая ангажированность, как казалось в начале 1990-х, уже вышла из моды. С другой, невероятная скорость политических, социальных и идеологических изменений, в которой жили люди этого времени, никак не соотносима с современной им вальяжностью западного искусства, уже пережившего бунты 1960-х--70-х годов. Отсюда -- часто встречающиеся в акциях московских акционистов двойное и тройное дно. Уже участники группы «Движение Э.Т.И.», объясняясь в милиции по поводу акции на Красной площади, ссылались на М. М. Бахтина и использовали понятие «смеховая культура», а идеолог группы Анатолий Осмоловский пошел еще дальше, настаивая на том, «что их акция имела чисто семиотический смысл: официальное ее название — «ЭТИ-текст». Заведенное административное «дело» сразу же приобрело откровенно филологический оттенок — на вопрос о том, ставилась ли цель связать имя Ленина с неприличным словом, ответ был дан отрицательный: «Если бы ставилась такая цель, то нужно было бы ставить тире»⁷⁴. Но столь же очевидно, что любой выход небольшой группы на Красную площадь в 1991-м для осуществления совместной акции немедленно вызывал в памяти диссидентскую «демонстрацию семерых» 25 августа 1968 года, которая была протестом против ввода советских войск в Чехословакию. Никакого художественного содержания в той акции не было, она была безусловно политической, но после нее, да еще у трибун Мавзолея, не увидеть политику в действиях «Э.Т.И.» было невозможно.

Амбивалентность подобных акций строилась на лаконичном художественном жесте и одновременной отсылке к актуальной политической проблематике. Например, было заявлено, что прошедшая за три месяца до Красной площади акция этой же группы «Указательный палец» (15 января, у здания Посольства США в Москве, члены группы выстроились в ряд, указывая вперед) была протестом против войны в Персидском заливе; акция «Тихий парад» (10 ноября 1991 г., члены группы ползли перед колесами автомобилей) символизировала переход из социализма в капитализм; акция «Позор 7 октября» (20 октября 1993 г., А. Осмоловский, А. Бренер, О. Мавроматти и В. Шугалей стояли перед московским Белым домом в черных футболках (сгоревшая во время штурма верхняя часть) и со снятыми штанами (оставшиеся целыми нижние этажи бывшей резиденции Верховного совета)

⁷⁴ Цит по: Ковалев А. Свободное время // 90-е. Каталог выставки в Ельцин-центре. Концепция Елены Селиной. С. 29.

комментировала «расстрел российского парламента, произведенного Ельциным»⁷⁵. Привязка других знаменитых акций к политическому моменту была совсем не так очевидна, существовала как намек, не услышанный публикой и критикой: «...Почти никто не заметил, что свою громкую акцию «Пятачок раздает подарки» Олег Кулик приурочил к голосованию в парламенте по поводу отмены смертной казни. Точно так же пресса самым тщательнейшим образом описала акцию Александра Бренера на Лобном месте [символический вызов Бориса Ельцина на боксерский бой -- К.Д.], спрятав за скобки только один момент — художник вышел выразить таким образом свой протест против войны в Чечне»⁷⁶.

Подобное не-считывание политического контекста, конечно же, объясняется не тем, что пресса его замолчала. Первая половина 1990-х – время невероятной по сравнению с последующими десятилетиями свободы медиа, и рядом с статьями об акциях Бренера или Кулика можно было найти статьи, резко критические по отношению к действующей власти. Проблема в том, что политические меседжи не были принципиальными и для самих художников⁷⁷. Их художественное высказывание лежало в области этики куда больше, чем в области политики, и разговор о границах принимаемой обществом телесности, о социальных табу и сути художественного «поступка», куда более занимали московских радикалов 90-х.

В этом смысле показательны примеры цензуры и активного вмешательства правоохранительных органов. Акции группы «Э.Т.И.» и Бренера, как правило, приводили к тому, что художников задерживала милиция, но дальше этого дело не шло. Редким для первой половины 90-х случаем прямой цензуры оказался запрет городских властей на осуществление проекта Гии Ригвавы: «...В 1993 году в рамках российско-голландского проекта «Exchange/Обмен» он планировал разместить на крыше одного из домов в центре Москвы огромный биллборд, на котором должно было быть написано слово «Какистократия», что в переводе с греческого означает «власть худших»».⁷⁸

В 1995-96 годах, перед депутатскими и президентскими выборами, политика оказалась в центре внимания общества в целом, современного искусства в частности. Абсолютным

⁷⁵ См. описание акции на сайте Анатолия Осмоловского: [Электронный ресурс]. – Режим доступа: http://osmopolis.ru/pozor_7_oktyabrya (дата обращения: 05.03.2020).

⁷⁶ Ковалев А. Свободное время. С. 31. «Пятачок раздает подарки» -- акция Олега Кулика 11 апреля 1992 года в галерее «Риджина»; во время акции группа «Николай» -- названная так Куликом команда профессиональных мясников с Центрального рынка в Москве – забила и разделала молодого борова, которого Кулик купил на том же рынке. Боров содержался в отдельной комнате, где его и забили, процесс происходил не на глазах у публики, но транслировался телекамерами в помещение галереи, мясо разделанной свиньи раздали посетителям, купившим специальные пригласительные билеты. Об акции было сообщено заранее, и рядом с галереей проходила демонстрация протеста, устроенная вегетарианцами.

⁷⁷ В первой своей рецензии на акцию Кулика «Пятачок раздает подарки», написанной в 1992 году, А. Ковалев о смертной казни тоже ничего не говорил (<http://artprotest.org/cgi-bin/news.pl?id=3035>, дата обращения: 05.03.2020)

⁷⁸ Ковалев А. Свободное время. С.27-28.

рекордсменом в этом спорте был Марат Гельман, который напрямую занялся политтехнологиями и сотрудничал с политическими элитами. Этот факт мог остаться фактом его личной биографии, если бы галерист не попытался ввести политическую повестку дня в активный дискурс своих художественных проектов. Самым примечательным в этом смысле был проект «Партия под ключ», шоу, устроенное Гельманом в Политехническом музее 27 июня 1995 года. Публике было предложено выбрать «платформу партии», представляемой художниками. Главный приз – готовый пакет реальных документов для регистрации политической партии. Среди соискателей – Анатолий Осмоловский с партией «Паника», Олег Кулик с «Партией животных», Александр Бренер («Партия неуправляемых торпед»), политтехнолог Ефим Островский «Партия равных дорог», сам Гельман, курировавший профсоюз «Студенческая защита» и др. Понятно, что все закончилось скандалом (Кулика освистали, Бренер закидал партер со сцены яйцами, Осмоловский взял самоотвод), но «урок политической борьбы» был убедителен. Сам же Гельман на некоторое время погрузился в реальную политику.

«Конец прекрасной эпохи» искусства 1990-х вполне можно соотнести с возбуждением уголовного дела по статье 282 УК РФ («Разжигание национальной, расовой или религиозной розни»), последовавшим за акцией Авдея Тер-Оганьяна «Поп-арт», во время которой зрителям предлагалось купить привезенную из Софринской лавки икону, предварительно разрубленную топором. Это произошло в декабре 1998 года. Через год художник был вынужден покинуть Россию, куда вернулся только в 2019 году⁷⁹.

Ситуация с Тер-Оганьяном стала точкой невозврата. Если до этого московские радикалы рисковали получить телесные повреждения, быть оскорбленными прохожими или провести несколько часов в отделении милиции, то после нее арт-активизм мог привести уже к реальному сроку в тюрьме. В следующие два десятилетия арт-активизм в России приобрел совсем иной характер – оставаясь в пределах художественного высказывания, большинство акций и перформансов этого направления стали заостренно политическими. Если художники 1990-х обращались к сиюминутной политической повестке, откликаясь на только что произошедшие события или даже на то, что происходило непосредственно во время перформанса, то акционисты 2000-х--2010-х работали с коллективным бессознательным, нажимая на больные точки общества, которые еще не «нарывали» -- именно художники

⁷⁹ Чуть ранее Тер-Оганьяна, в сентябре 1999 года, в Чехию бежал леворадикальный художник и писатель Дмитрий Пименов, в качестве акции взявший на себя символическую ответственность за реальный взрыв в торговом центре «Охотный ряд» (Кашин С. Террорист из Манежа сбежал от ФСБ // Коммерсантъ. 1999. № 164. 10 сентября. С. 5). Впрочем, вскоре после этого он вернулся и в 2000-е – 2010-е произвел еще ряд скандальных акций, но их рассмотрение уже не входит в задачи этой главы.

делали их очевидными. Именно с таким методом политического искусства связана, например, невероятная точность попадания акции группы «Pussy Riot» в Храме Христа Спасителя (2012).

7.2.2. Гендерное искусство

Ситуация с искусством, для которого актуально понятие гендера, в 1990-е чрезвычайно симптоматична – от непонимания самого существования проблемы до активного встраивания в западный дискурс и приобретения собственного языка – или, точнее, нескольких языков -- его описания. Однако это же десятилетие оказалось первым и пока последним, когда проблемы феминистического искусства и, шире, гендерной проблематики, обсуждались художниками и обществом в целом без истерик и привлечения правоохранительных органов.

Перестройка породила знаменитую фразу о том, что «секса у нас нет»⁸⁰, но художественные практики показали, что в позднем СССР нет и понимания гендерной специфики искусства. В первую очередь это связано, конечно, с устойчивым мифом о том, что женщины получили равноправие в первые же годы советской власти, соответственно, СССР был чуть ли не первой страной, в которой эта проблема вообще не должна была возникнуть. «В конце 1980-х наши западные коллеги только начинали непосредственно на личном опыте познавать культурные реалии СССР. Художницы, исследователи, лидеры мирового женского движения – почти все пребывали в убеждении, что именно в Советском Союзе существовал феминизм на крепкой государственной основе, и равенство полов было не просто идеологическим клише», -- свидетельствует художник и куратор Наталья Каменецкая, уже несколько десятилетий последовательно изучающая женские художественные практики советского и постсоветского пространства⁸¹. Такое восприятие проблемы как несуществующей не поколебала даже деятельность упомянутой выше группы диссиденток, составивших альманахи «Женщина и Россия» и «Мария» -- и ставшие широко известными на Западе репрессии против них. Важно заметить, что лишь некоторые участницы группы, такие, как Татьяна Мамонова и Наталья Мальцева, называли себя «феминистками». Другие декларировали принципиальную первичность православия для

⁸⁰ Эта фраза была произнесена администратором ленинградской гостиницы (в системе «Интуриста») Людмилой Ивановой, участницей телемоста Ленинград — Бостон «Женщины говорят с женщинами» 28 июня 1986 года.

⁸¹ Каменецкая Н. Проекты ŽEN в постсоветском искусстве. Как это было // ŽEN d'ART. Гендерная история искусства на постсоветском пространстве. 1989—2009. С. 52.

своего мировоззрения, но западные феминистки особого разделения не видели и вполне воспринимали этих молодых ленинградок как своих единомышленниц⁸².

Постсоветское феминистическое искусство возникло тоже в Ленинграде. Возникло в ситуации, когда, по замечанию Виктора Тупицына, «...во времена перестройки и гласности в феминизме продолжали видеть нечто полупорнографическое. Никто (или почти никто) не знал, что это такое <...> Что касается альтернативных художниц, то и у них до недавнего времени феминистская проблематика не вызывала сочувствия. В 1987 году Наталия Нестерова и некоторые другие представительницы московского арт-мира отрицали всякую возможность рассматривать их живописные произведения в контексте феминизма. Тогда эту «святую простоту» можно было оправдать эмбриональным состоянием того, что на Западе приобрело нормативный характер. Речь идет об эксплуатации женского образа, воспринимаемого как «экран, на который проецируются мужские желания...»⁸³. В 1989 году в Областном выставочном зале на Литейном пр., 59 была открыта выставка «Женщины в искусстве», на которой были представлены более ста работ женщин-художниц -- от учениц Казимира Малевича (Мария Горохова) и Павла Филонова (Татьяна Глебова и Алиса Порет) и классиков неофициального искусства до совсем молодых тогда Ольги Флоренской, Беллы Матвеевой и Марины Колдобской. Принципиальное отличие этой выставки от советских «восьмимартовских» экспозиций, отбор в которых шел исключительно по графе «пол» в паспорте, состояло в том, что на этой выставке экспонировались и 22 работы художников-мужчин, взявших для этого женские псевдонимы. Участвовали прежде всего авторы круга «Новых художников»: Тимур Новиков, Георгий Гурьянов, Баби Бадалов, Олег Котельников и др. Кураторы выставки Олеся Туркина и Виктор Мазин написали потом, что «...гендерную игру в женское/мужское почти никто из публики не распознал»⁸⁴. Выбрав в качестве лозунга выставки слова Мао Цзэдуна «Мужчина не может быть свободен до тех пор, пока не будет освобождена женщина», кураторы задали вопрос, на который практически никто в обществе не видел нужды отвечать – что определяет принадлежность произведения искусства к мужскому или женскому искусству? Биологический пол, заявленное, пусть и придуманное

⁸² Так, в ноябре 1980 года журнал американских феминисток Ms вышел с фотографией группы Мамонова-Мальцева-Горичева и др. на обложке. После них такого внимания западного феминистического движения удостоится только «Pussy Riot». См.: Ruthchild R. Feminist Dissidents in the “Motherland of Women’s Liberation”. *Shattering Soviet Myths and Memory // Women’s Activism and “Second Wave” Feminism / Ed. by Barbara Molony and Jennifer Nelson. London; New York: Bloomsbury Academic, 2017. [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <https://www.bloomsburycollections.com/book/womens-activism-and-second-wave-feminism/ch5-feminist-dissidents-in-the-motherland-of-women-s-liberation> (дата обращения: 05.03.2020).*

⁸³ Тупицын В. Если бы я был женщиной // *ЖЕН d’ART. Гендерная история искусства на постсоветском пространстве. 1989-2009. С. 42.*

⁸⁴ Олеся Туркина, Виктор Мазин. Гендерная политика переходного периода // Там же. С. 31

имя -- или сексуальная ориентация? (Напомним, что закон об уголовной ответственности за «мужеложество» был отменен только через четыре года, в июне 1993-го). Серьезность проблемы была проигнорирована, зато как откровенная провокация было воспринято одно из первых публичных появлений Владислава Мамышева в образе Мэрилин Монро на открытии выставки. На него отреагировала даже самая популярная тогда программа ленинградского телевидения, новостные «600 секунд», в которых художник был назван гермафродитом, что в контексте репортажа однозначно должно было трактоваться зрителем как нечто отрицательно, болезненное или извращенное. Туркина и Мазин справедливо увидели в этой ситуации перенос дискурса: «Мамышев с, казалось бы, невинным перформансом сразу же оказался в социально-политическом силовом поле. Так неопределенность пола вела медиа к ложной, но политически необходимой идентификации и отчуждению нераспознаваемого гендера»⁸⁵. Именно тогда самим художником сформулирована его роль как «антенны социального бессознательного»⁸⁶, которую критика признает за ним позже, в середине 1990-х, и которая окажется остро-политической в конце 2000-х, и даже опасной в последние годы его жизни (Мамышев погиб в 2013-м)⁸⁷.

Ленинградская выставка 1989-го года, хоть и никоим образом не была феминистической, скорее игрой, пробным шаром, стала первой в ряду экспозиций, нащупывающих гендерную проблематику в поле изобразительного искусства:

- 1989 – «Женщины в искусстве» (Ленинград, Областной выставочный центр, Литейный пр., 59)
- 1990 – «ЖЕН: Женщина как субъект и объект в искусстве» (Москва, Выставочный зал на Каширке)
- 1990 – «ЖЕН: Текстуальное искусство Ленинграда» (Москва, Выставочный зал на Каширке)
- 1990 «Умелые ручки» (Ленинград, ДК «Маяк»)
- 1990 «Работница» (Москва, L галерея, выставочный зал на Октябрьской ул., 26)
- 1991 – «Женственность и власть (Ъ)» (Москва, ЦДРИ)
- 1992 – «0 Аркан» (Москва, ЦДХ)
- 1992 – «Сердца четырех» (Москва, Клуб офицеров)
- 1992 – «Посещение» (Москва, Пересветов пер.)

⁸⁵ Там же. С. 33.

⁸⁶ Там же.

⁸⁷ О политических значениях поздних работ Мамышева см., например: Матвеева А. Монро больше мифов // Ведомости. 2014. 16 июня; Леденев В. Владислав Мамышев-Монро: Послесловие к «Архиву М». [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <http://aroundart.org/2015/09/21/mamyshv-monroe/> (дата обращения: 05.03.2020).

Такая поразительная частотность выставок в начале 90-х, на которой довольно часто появлялись одни и те же авторы, свидетельствует о неопределенности проблематики, терминологии и в целом гендерного дискурса. Одни выставки были ироническими по отношению к самой идее «женского искусства», другие работали над пародийными считыванием бытовых кодов в отношении понятия мужское/женское. Для третьих были актуальны вопросы телесности, границ тела и пола, гендерного (само)определения. Специализирующихся именно на гендерной тематике художников в это время было мало.

Для начала 1990-х характерно появление на выставках с «женской» тематикой художников из самых разных артистических кругов. От московского концептуализма здесь появляются и принадлежавшая к более старшему поколению Ирина Нахова, и Елена Елагина, большинство проектов которой находятся вне этой проблематики, и Анна Альчук, которая примерно с 1994 года, с проекта «Девичья игрушка», последовательно работала с объективизацией женского (а иногда и мужского) тела. Молодое поколение московских художников, противопоставлявших себя концептуалистам, появлялось на этих выставках в самых разных лицах: например, Константин Звездочетов (под женским псевдонимом) или Айдан Салахова, которая потом не раз будет работать с гендерной тематикой. Ленинградских имен среди участников этих выставок больше, но и тут нет никакого единого фронта «художниц-феминисток»: в программно «женских» выставках участвуют чуть ли не все центральные фигуры группы «Новые художники» -- мужчины, -- но также их жены и сестры, а также, например, последовательно работающие с женской тематикой – и уже упомянутые выше -- Марина Колдобская, Белла Матвеева и Ольга Флоренская.

При таком явном отсутствии «профессиональных» феминисток среди художниц бросается в глаза чрезвычайно активная в первой половине 90-х деятельность критиков, кураторов и теоретиков современного искусства, специализирующихся на этой теме. В 1990 году в Москве создается Независимое объединение женщин творческих профессий, ученых, искусствоведов – группа «Идиома». Группа координировала подготовку первого журнала посттоталитарной феминистской критики «Heresies/Идиома» и многие упомянутые выше выставочные московские проекты. Главными действующими лицами «Идиомы» были филолог (ныне – историк культуры) Ирина Сандомирская и художница Наталия Каменецкая⁸⁸. В марте 1990 г. «Идиома» вместе с ленинградскими коллегами параллельно с

⁸⁸ Ирина Сандомирская в конце 1970-х была близка к уже названному кругу, сложившемуся вокруг альманаха «Женщина и Россия». Уже цитировавшаяся выше Алла Митрофанова узнала о них, по ее собственным воспоминаниям, в начале 1980-х -- вскоре после того, как этот кружок был разгромлен. См.: [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <https://www.svoboda.org/a/30418479.html> (дата обращения: 05.03.2020).

одноименной выставкой проводят международную конференцию «Женщина как субъект и объект в искусстве», в рамках которой прошло общее собрание представительниц женских объединений Москвы и Ленинграда -- участниц конференции. Было принято решение о необходимости создания Центра женской культуры. «Функции Центра [были] возложены на группу “Идиома”»⁸⁹. В 1993–1995 годах «Идиома» входила в структуру Высших женских курсов РГГУ как независимая творческая лаборатория.

В Санкт-Петербурге «женское движение» в современном искусстве развивалось по близкой траектории: в 1990-м три выпускницы Училища декоративно-прикладного искусства имени В. Мухиной -- Марина Колдобская, Марина Алексеева и Марина Теплова -- организовали группу «Я люблю тебя, Жизнь». Наиболее важными для группы, кажется, были дружеские отношения и внутренние шутки, но никак не феминистическая проблематика⁹⁰. В то же время искусствовед Олеся Туркина и философ и психоаналитик Виктор Мазин, кураторы практически всех ленинградских и петербургских «женских» выставок 1990-х, последовательно работали с текстами, связанными с гендерными проблемами.

И в Москве, и в Петербурге с середины 90-х регулярно проводятся конференции, круглые столы, воркшопы по психологии гендера, женскому письму (в литературе) и даже киберфеминизму⁹¹. В Москве в 1996-м на смену «Идиоме» приходит автономная некоммерческая организации “Творческая лаборатория “ИНО (Искусство, Наука, Образование)”, ее учредителями стали Наталья Каменецкая, Наталья Кигай и Михаил Гнедовский. Под ее эгидой было проведено несколько программных мероприятий, в частности -- выставка «Он, Оно, Они», (РГГУ, 1996, в рамках конференции "Невербальные коммуникации в культуре"), выставка «Второй пункт» (галерея "Феникс", 1997, куратор – Вера Погодина), международная конференция «Феномен пола в культуре» (РГГУ, 1998).

В развитии гендерной проблематики в искусстве вторая половина 90-х довольно сильно отличалась от постперестроечного десятилетия. Под влиянием текстов западных исследователей и философов, в постоянном диалоге с теоретически подкованными феминистскими группами на отечественной арт-сцене стали появляться художницы, специализирующиеся на этой тематике. Кроме уже упомянутых Натальи Каменецкой, Анны

⁸⁹ Выставки, исследовательские и дискуссионные проекты женской и гендерной проблематики в современном искусстве России [брошюра Московского женского музея]. [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <https://www.wmmsk.com/media/Library/Музейные%20брошюры/Женские%20и%20гендерные%20выставки%20в%20России%201989-2007.pdf> (дата обращения: 05.03.2020).

⁹⁰ Марина Колдобская: Фрики украшают жизнь [беседовала Людмила Семенова] // [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <http://avangard.rosbalt.ru/interview/marina-koldobskaya-friki-ukrashayut-zhizn/> (дата обращения: 05.03.2020).

⁹¹ См. подробный список мероприятий: Выставки, исследовательские и дискуссионные проекты женской и гендерной проблематики в современном искусстве России [брошюра Московского женского музея]...

Альчук и Айдан Салаховой, в этот круг вошли Татьяна Антошина, Нина Котел, Татьяна Либерман, Алена Мартынова, Людмила Горлова, Татьяна Хенгстлер и др. Выставки, поднимающие гендерную тематику могли проходить на самых разных площадках («Нефеминистические феминистки, 1996, ЦСИ на Якиманке; «Подруги», 1996, галерея «Феникс; «Женщины России», 1997, галерея Гельмана; уже упомянутый «Второй пункт» и другие акции «ИНО»; выставки в Петербурге на Пушкинской, 10 в «Галерее 21»), но основной круг авторов был сформирован именно в эти годы и переходил в более или менее постоянном виде с одной выставки на другую. Выходом на новый уровень рефлексии можно считать выставочный проект Анны Альчук «Границы гендера» (1999-2000, Москва, Санкт-Петербург). На ней были представлены некоторые работы с уже прошедших выставок, но было много нового. Главной особенностью проекта был разговор о самых разных способах осмысления гендерной проблематики -- от кентавров А. Беляева-Гинтовта до «Капроновой живописи» А. Мартыновой. Среди тем выставки и дискуссий были различные телесные практики, феминистическая история искусства, гендер как память, гендер как миф и многое другое. Такое разнообразие свидетельствовало о зрелости интерпретации гендерной проблематики среди самых разных художников/художниц. Впечатляло обилие авторов, специализирующихся на данных темах. Появлялись новые имена, которые уже через несколько лет оказались в первых строчках всех отечественных художественных рейтингов, и именно благодаря «гендерно-ориентированным» произведениям -- прежде всего речь идет о Елене Ковылиной (р. 1971).

Интенсивное и совершенно свободное, безцензурное освоение гендерно ориентированных художественных практик в 1990-х закончилось на рубеже десятилетий. Наталья Каменецкая рассказывает о работе над выставкой «Искусство женского рода. Женщины-художницы в России XV-XX веков» (1999-2002, кураторы -- Каменецкая и Н. Юрасовская): «Экспозиция этого замыкающего выставку раздела подверглась особо жесткой цензуре. Практически все произведения с обнаженным женским телом заменили альтернативными работами, в том числе с изображениями мужчин...»⁹² Феминизм и другие гендерные практики в современном искусстве 2000-2010-х не исчезли, но под давлением властей и «оскорбленной общественности» приобрели куда более политический характер, чем это было в 1990-е.

Особого разговора заслуживает квир-искусство, которое в реалиях нового российского искусства сначала появилось, и сильно позже приняло к сведению собственно

⁹² Каменецкая Н. Проекты ŽEN в постсоветском искусстве. Как это было. С. 63.

терминологическое обозначение. Проблема гендерной идентичности, инаковости, существования вне общепринятых обозначений пола и вне исторически изменчивых сексопатологических диагнозов не была центральной в дискурсе российского гендерного искусства 1990-х, но, благодаря огромному таланту главного ее носителя, Владислава Мамышева-Монро, более четверти века оставалась остро актуальной. Появившийся на первой же «женской» выставке «Монро» менял пол также часто и легко как лица, костюмы и парики. Он каждый раз был тем, кого он изображает в данный конкретный момент, но одновременно, он всегда был и противоположностью своего героя. Его Мэрилин Монро и Любовь Орлова – всегда чуть больше мужчины, чем всегда казалось. Его Штирлиц и Гитлер слегка женственны, ровно настолько, на сколько это необходимо для определения границ сходства и пародии на сходство. Много лет бывший на вершине отечественного арт-Пантеона, Мамышев-Монро как бы снижал накал страстей вокруг гендерной тематики – художник без пола, без лица и без возраста, он учил многообразию мира людей 1990-х, ушел в гламур и карнавал в 2000-х и не пережил безвоздушного пространства начала 2010-х.

7.2. 3. Видеоарт и другие новые медиа

Искусство 90-х не очень ассоциируется с эпохой вхождения видеоарта в расхожий словарь современного художника. Это право наша память перепоручает 2000-м, когда редкая сборная выставка могла пройти без видеоработ. Однако факты говорят об иной хронологии. Автор большого трехтомного исследования истории российского видеоарта Антонио Джеуза предлагает вести отсчет с 1985 года, когда в Москве художник-концептуалист Андрей Монастырский в домашней студии снял свой первый «перформанс для видеокамеры» «Разговор с лампой»⁹³. Кроме того, следует вспомнить об экспериментах коллектива казанского Специального конструкторского бюро (СКБ) «Прометей» под руководством Булата Галеева (1940—2009): эта уникальная полуофициальная группа, балансировавшая на грани научного исследования и авангардного искусства, возникла еще в конце 1960-х годов. Основные опыты Галеева с видео относятся в основном к концу 1980-х⁹⁴. Сам Галеев вспоминал об этом как о новом для себя и коллег опыте: «...Мы в 1989–1990-м годах сделали штук десять фильмов на VHS, так они до сих пор еще блуждают по фестивалям. Ну,

⁹³ Джеуза А. История российского видеоарта. Т. 1. М.: Московский музей современного искусства, 2007. С. 12.

⁹⁴ Те, где речь идет об изображении на пленке. Однако уже в 70-х «Прометей» экспериментирует с электронными приставками к цветному телевизору, с помощью которых прибор «рисует» на экране.

это потому, что мы были первые с видео из Советского Союза»⁹⁵. Конечно, даты и имена первопроходцев тут важны, особенно в сопоставлении с западным видеоартом, который появился в 1965 году, но куда интереснее посмотреть на скорость и различные пути распространения видео-арта, а с ним и иных новых медиа, с которыми начали работать актуальные художники в 1990-е годы.

Прежде искусства новых медиа были новые технологии. Проникновение в СССР видеомэгафонов, видеокамер, компьютеров, ксероксов, новейших фотокамер с необычайной скоростью приводило к внедрению новейших технологий в художественные произведения. Видеомэгафон в конце 1980-х был главной валютой, их привозили практически все, кто в тот момент выезжал за границу. Джеуза указывает, что «средняя цена за видеомэгафон в «комиссионке» составляла три тысячи рублей — сумма, превышающая средний годовой доход человека, проживающего в Советском Союзе»⁹⁶.

Однако ценность подобной техники была еще и в необычайной широте возможностей. Так, Монастырский в 1985-м использует видеокамеру немецкой исследовательницы Сабины Хэнсен для своего перформанса, в течение которого камера лишь статично фиксировала обращенный к ней монолог художника, то есть задачей тут является документация художественного акта, что полностью соответствует практикам московских концептуалистов 70-80-х годов. С 1989 года живущий на Западе московский художник концептуалистского круга Вадим Захаров ведет свой «видеоархив», снимая на выставках русских художников за рубежом. Сам он называет свое собрание «персональным динамичным архивом» или «Архивом культуры»⁹⁷, утверждая тем самым двойственное назначение этих своих действий — быть архивом — то есть чистым документом без адреса, «посланием в вечность», -- и быть произведением искусства, то есть индивидуальным эстетическим жестом, нарративизацией визуальных процессов (выставок) при помощи видео- -- то есть визуальной — техники. Создатели видеофильмов СКБ «Прометей» в этот же период работают, в первую очередь, над занимающей их с середины 1960-х — но восходящей еще к А.Н. Скрябину -- проблемой синтеза музыки и света, а также возможностью переноса результатов этого процесса на пленку. Но ленинградский художник Юрис Лесник уже в конце 1980-х⁹⁸ начал использовать

⁹⁵ Милена М. Андеграунд под крышей военно-промышленного комплекса: интервью с Булатом Галеевым // Сетевой ресурс «PRO и CONTRA». — [Электронный ресурс]. — Режим доступа: <http://vzms.org/Scriabin/inter.htm> (дата обращения: 05.04.2020).

⁹⁶ Джеуза А. История российского видеоарта. Т. 1. С. 16.

⁹⁷ Захаров В. Видеодокументация выставок современных московских художников на Западе // Джеуза А. История российского видеоарта. Т. 1. С. 26.

⁹⁸ На эту датировку указывают историки русского искусства 1990-х Олеся Туркина и Виктор Мазин. См.: Turkina O., Mazin V. Technology and Representation at the end of the 90s: Fragments of the Russian Experience // ARTMargins. 1999. College of Letters and Science, University of California, Santa Barbara. 1999. July 27. —

свои видео- и фотокамеры для создания совершенно нового типа изображения: визуальных головоломок, геометрических и биоморфных объектов, движение которых в том или ином ритме, под музыку или под иной звуковой ряд, и было основным содержанием видео. Все эти опыты строятся на принципиально разных подходах к видео, но демонстрируют естественность вхождения новых технологий в уже существующие и только что зарождающиеся художественные практики.

С этой точки зрения чрезвычайно интересен пример “Пиратского телевидения” (ПТВ) – видеопроизведений, которые выходили в Ленинграде около трех лет (с 1989 по 1991) и которые были одновременно институциональной критикой по отношению к советскому телевидению и оригинальным контентом для внутреннего потребления ленинградской богемы круга «Новых художников». Основными авторами «ПТВ» были Юрис Лесник и Владислав Мамышев-Монро, постоянным участником и соавтором – Тимур Новиков, автором заставки – Сергей Шутов, частыми актерами и героями «телепередач» – Артемий Троицкий, Георгий Гурьянов, Андрей Хлобыстин, Алла Митрофанова и др. Основным объектом для обыгрывания в «ПТВ» была привычная сетка Центрального телевидения конца 1980-х: с ведущими, новостями, утренней развлекательной программой, прогнозом погоды, спортивными передачами, интервью, телесериалами. В Ленинграде ходила легенда о том, что «ПТВ» удавалось несколько раз подключаться к кабельным каналам и через помехи гнать обывателям в квартиры свои «программы». Технически это было, конечно, нереально, но игра на границе с возможным/официальным/разрешенным/запрещенным была принципиальна для этого проекта. Так, например, откровенный гомосексуальный подтекст «ПТВ», который отражался и в стиле, и в манерах «ведущих», и в интонациях участников «передач», и в подборе сюжетов, был тут игровой основой, которая сразу же указывала потенциальному зрителю на инаковость контента и полное отрицание официоза. С позиций сегодняшнего дня, который уже работает с устоявшейся иерархией имен, проект «ПТВ» представляется прежде всего бенефисом молодого Мамышева-Монро, который именно в видеороликах «пиратов» впервые появился во многих из своих важнейших ролей: собственно Мэрилин Монро, Гитлер, поп-дива -- нечто среднее между Аллегровой и Пугачевой, участник ГКЧП и так далее. Конечно, Мамышев был главной звездой и основным «мотором» ПТВ, заполнял собой большую часть экранного времени, а смонтированные выпуски «ПТВ», по его собственному свидетельству, выходили «каждую

[Электронный ресурс]. – Режим доступа: <https://artmargins.com/technology-and-representation-at-the-end-of-the-90s-fragments-of-the-russian-experience/> (дата обращения: 05.04.2020).

неделю по 2-3 выпуска»⁹⁹, однако для развития видеоарта в России не меньше Монро сделал Юрис Лесник, чьи собственные заставки, геометрические композиции для музыкальных программ и рейв-вечеринок, сложнейшие эксперименты с монтажом для «ПТВ» были и новаторскими, и очень соблазнительными для последователей.

Видеоработы как таковые, вне привязки к документации или институциональной критике стали появляться на выставках первых российских галерей одновременно с появлением этих самых галерей. В качестве первой галереи, на выставке которой был сделан раздел видео, Антонио Джеуза называет галерею «Школа» с экспозицией «Он» (июнь 1991, работа «Лаборатории мерзлоты», авторы – Кирилл Преображенский, Алексей Беляев и Сергей Кусков). Но гораздо более важной, как первый опыт экспонирования инсталляции, в которой видео играет не вспомогательную роль, исследователь считает выставку Сергея Шутова «Чувственные опыты» в галерее «Школа» (декабрь 1992)¹⁰⁰. На этой экспозиции обработанное художником видео в телевизоре, являющемся центром инсталляции, накрепко вплетено в эстетическую ткань всего произведения. Характерно, что как минимум двое из «первых» московских видеохудожников, Преображенский и Шутов, активно сотрудничали с «Новыми художниками» и «ПТВ».

Впрочем, еще до сотрудничества с «ПТВ» Шутов, как и другие участники группы «Новые художники», участвовал в съемках ставшего культовым фильма Сергея Соловьева «Асса» (1987). Многие из сценографических решений в этом фильме принадлежат ему. В 1992-м Шутов основал и возглавил Институт технологии искусства в Москве -- первую институцию, чьей целью была поддержка медиа-арта. Там художники могли получить базовые знания и техническую поддержку. Институт организовывал крупные выставки. К середине 1990-х он стал одной из главных в Москве площадок, «пропагандировавших так называемое «психоделическое видео»»¹⁰¹.

И все же самой центральной структурой, поддерживавшей видеоарт в 1990-е, стал Арт-медиа-центр «TV Галерея», основанный Ниной Зарецкой в сентябре 1991 года. Его целью было «развитие дискурса и практик искусства новых технологий», что подразумевало и создание новых произведений, и показ уже реализованных. Второе было особенно важно в связи с почти полным в начале 90-х отсутствием каналов для просмотра классических и современных работ иностранного видеоарта. Просветительскую роль «TV Галереи» трудно переоценить, но еще более важный след она оставила именно в создании новых

⁹⁹ Цит. по видеointервью, данному Василию Кленову в 2010 году: – [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <https://vimeo.com/16941515> (дата обращения: 05.04.2020).

¹⁰⁰ Джеуза А. История российского видеоарта. Т. 1. С. 55.

¹⁰¹ Там же. С. 57.

произведений: требующий сложной и дорогой техники метод в искусстве нашел в этой галерее не столько покровителя, сколько чрезвычайно заинтересованного посредника, предоставлявшего художникам возможность работать с новыми медиа.

Именно в проектах «TV Галереи» возшла звезда самого характерного, пожалуй, московского видеоартиста 90-х -- Гии Ригвавы. Стилистически и интонационно находящийся ближе к радикальному акционизму, чем к концептуализму или new wave, еще царившим в первой половине 90-х, Ригвава в прямом смысле слова обрел свой голос в видео. Первой его работой в этой технике стала инсталляция на выставке «VII Съезду народных депутатов России посвящается» (апрель 1993), созданная по предложению Марата Гельмана и при участии Нины Зарецкой, которая смогла организовать запись в студии в «Останкино». Говорящая голова, как основной элемент привычной телевизионной картинки, вещала по кругу тут всего одну фразу: «Не верьте им. Они все врут». Время от времени видеопослание сбивало ритм, и Ригвава произносил еще одну фразу: «Они все сожрут», далее все повторялось снова и снова. Учитывая политизированный контекст всей выставки, это послание однозначно считывалось как выхлоп коллективного бессознательного. Через месяц Ригвава и «TV Галерея» пригласили всех желающих на двухчасовой видеоперформанс «Ты бессилён?!», который имитировал телевизионную передачу. Зритель галереи мог попасть в прицел видеообъектива и с этого момента его роль как зрителя смещалась в сторону роли телегероя.

Екатерина Деготь высоко оценила эту работу новичка на московской сцене: «Этот перформанс, проект которого выглядит как привычное и, честно говоря, уже невыносимое искусство "для своих", на самом деле едва ли не впервые в Москве затронет очень актуальную на Западе тему. Эта тема — роль масс-медиа как инструмента власти над человеческим разумом. Зритель принимает то, что ему предлагают, у него остается только иллюзия свободы выбора»¹⁰².

С появлением аппаратуры, «TV Галереи» с ее выставками, программами и передачами Нины Зарецкой на федеральном телевидении, количество видеоработ у молодых художников Москвы и (несколько в меньшей степени) Петербурга начало стремительно расти. После единичных громких выступлений пришло время институциональных проектов. В 1993 году московский ЦСИ Джорджа Сороса объявил об открытии «Художественная Лаборатория новых медиа», у которой были образовательные, выставочные и исследовательские функции. За сезон 1993-94 годов Лаборатория при помощи ЦСИ и других институций

¹⁰² Деготь Е. Гия Ригвава покажет вам, каково быть зрителем // Коммерсантъ. 1993. № 84. 7 мая.

провела в ЦДХ выставку «Newmediatoria» (куратор -- Владимир Левашов) и международный симпозиум «Художник в мире новых технологий. Пути и результаты взаимодействия». Для подготовки работ к выставке была анонсирована учебная программа под руководством Татьяны Могилевской и Ольги Шишко.

Второй крупной инициативой Лаборатории стала Студия «Кросс-Медиа (X-Media)», которая была создана в результате объединения студии электроакустической музыки Термен-центра, представляющей собой комплекс компьютеров, музыкальных инструментов, устройств обработки звука, специально созданных интерактивных компьютерных систем -- с видеостудией ЦСИС, рассчитанной на обработку видеоизображений, работу с компьютерной графикой и анимацией. За 1995-97 годы курс в Студии прошло 60 художников и композиторов.

Петербургский ЦСИС тоже пошел близким путем: грант на выставку 1994 года получил проект Дениса Егельского и Андрея Медведева (куратор -- Екатерина Андреева) «Passiones Luci ("Приключения Луция")», который представлял собой выставку и издание альбома с текстом романа Апулея «Золотой осел» -- в русском переводе -- и фотоиллюстрациями. Неоакадемическая стилизованная эстетика тут была дополнена новейшими технологиями -- главными элементами проекта стали костюмы Константина Гончарова и фотоиллюстрации, тщательно обработанные на компьютере.

Параллельно с проектами ЦСИС в Петербурге весной 1994 года на базе «Галереи 21» открылся «Техно-Арт-Центр», общественная организация, занимающаяся пропагандой, изучением и производством искусства новых медиа.

Появление словосочетания «новые медиа» в программах ЦСИС оказалось вполне своевременным: видеоарт к 1993--1994 годам был уже не единственным технологичным видом современного искусства. Появление персональных компьютеров и довольно частые стажировки и резидентские программы, в которых принимали участие российские художники, ввели в их обиход новомодные цифровые технологии. Этот процесс оказался стремительным -- еще недавно требовались усилия, чтобы доказать чиновникам от культуры право фотографии называться искусством и быть выставленной рядом с живописью и скульптурой, а тут уже художники стали работать с помощью компьютеров.

Фантастически сжатая хронология проникновения новых медиа на российскую художественную сцену дала интересные результаты. За одно десятилетие художник мог перейти от живописи к видеоарту и обратно (Гия Ригвава), превратить с помощью компьютерной обработки фотографию и живопись в сложный конгломерат из новых и старых медиа (Ольга Тобрелутс), обыграть ручным способом компьютерный растр и сделать

это своим фирменным знаком (Егор Остров), уйти от высокой фотографии в миры цифровой вседозволенности (группа АЕС+Ф), использовать видеосъемку как инструмент для документации перформансов, а потом начать выставлять эту документацию на международных выставках как самостоятельное произведение (Александр Бренер). Петербургские феминистки практически параллельно с европейскими обрели свой «кибер-феминизм», Олег Кулик, использовавший в своей знаменитой акции «Пятачок» монитор, на котором зрители в прямом эфире видели забой поросенка в соседнем помещении, вскоре сам стал героем видеоэкрана и вступил сам с собой экспрессивный диалог (акция «Кулик кулику глаз выключает», 1998, Рига). Самые разные художники вовлекали новые медиа в свой технический арсенал. 1990-е не были еще в российском искусстве эпохой новых технологий, но без этого времени познания увидеть последующий расцвет медиа-арта, видеоарта, нет-арта и т.д. в России было бы невозможно.

* * *

1990-е как самостоятельный период в российском искусстве закончились в начале 2000-х. Если исходить из институциональной истории этого периода, то его верхнюю границу можно обозначить с помощью трех важнейших событий:

- переезд Марата Гельмана в Пермь, где он возглавил Музей современного искусства PERMM (2002): это событие говорит об «усталости» галерейного бизнеса и исчерпанности его властных функций на арт-сцене, а также об интересе «новой культуры» к государственным деньгам и институциям;
- смерть Тимура Новикова (2002) -- символический конец эпохи харизматических лидеров групп современного искусства, индивидуальные художественные практики становятся более востребованной формой творчества чем групповые;
- выставка Ильи Кабакова в Эрмитаже (2004), сделанная при финансовой поддержке московской «Stella Art Gallery» символически положила начало процессу образования больших частных фондов и музеев в области современного искусства и переориентации многих частных галерей 1990-х в НКО.

Политическое искусство, которое было активным в отечественном актуальном искусстве с конца 1980-х, перестало быть безопасным и перешло границу возможности быть ассоциированным с официально зарегистрированной институцией. Острополитизированный Гельман во второй половине 1990-х становится провластным политтехнологом, а после -- государственным чиновником, но ненадолго – и в конце концов эмигрирует из России. Левые марксисты в 2000—2010-е годы концентрируются

вокруг мобильных и принципиально бездомных групп вроде «Что делать?». Но умение говорить средствами искусства о политике и умение считать это за десять с небольшим лет существования открытого художественного общества вполне утвердилось. Более того, именно в 90-х это общество перестало быть гомогенным – на место почти тотального антисоветизма пришли иные идеологии: антибуржуазный пафос, евразийство, принятие или отрицание западных трендов (феминизм, постколониализм, марксистское искусство) и тд.

Иностранные благотворительные деньги уходят из страны вместе с Соросом. Институт Про Арте, сменивший санкт-петербургский ЦСИС, будет последним из институций в области современного искусства, кто получал финансирование от Сороса. Однако и денег было не так уж чтобы очень много, и главной задачей ЦСИ Сороса было не строительство тяжеловесной системы, а демонстрация возможностей и приучение публики к современному искусству и его практикам, что сегодня, на приличном уже отдалении, представляется уже решенной задачей.

На момент финансового кризиса 1998 года с коммерческой точки зрения галерейный бизнес потерпел крах. Индивидуальные продажи отдельных художников кормили их куда лучше, чем галереи. Все жаловались на то, что «рынок мал, а мир узок». Однако 2000-е показали значительный рост продаж в области современного искусства. А без галерей и галеристов 90-х мы бы не получили тот рывок в сторону частной музеефикации современного искусства, который мы наблюдаем сегодня.

Интересно, что оставшиеся на плаву галереи перенесли тогда свои коммерческие интересы на Запад, участвуя в многочисленных арт-ярмарках, где за прошедшие десятилетия привыкли к «русским» и тому, что «русские» умеют торговать. Без сверхприбылей аукциона Sotheby's 1988-го года, но достаточно устойчиво. Сформировать в России цивилизованный арт-рынок пока не получилось. Но и отвращения у образованной публики не возникло: выставки современного искусства стали модными, каждый большой музей обзавелся отделом новейших течений, западные классики – частые гости государственных и частных музеев. Появились институции, свидетельствующие о развитой инфраструктуре современного искусства: архивы, библиотеки, частные музеи, выставочные залы, Фонды с грантовыми программами и так далее. Институционально 1990-е победили. За что мы им и должны быть благодарны.