

ПЕТЕРБУРГСКОЕ ИСКУССТВО 1990-х ГОДОВ*.

На прошлой лекции мы обсудили 1980-е годы и дошли до 1988 года, который, на мой взгляд, является поворотным пунктом в истории российского, тогда еще только советского, современного искусства. Поскольку именно в 1988 году произошло эпохальное событие для рынка советского искусства, а именно аукцион Сотбис в Москве, на котором произведения современных российских художников довольно дорого были проданы, а также произведения русских художников-авангардистов неожиданно достигли ранее неведомых по тому времени цен. Любопытно, что сейчас, за прошедшее десятилетие, цены на русский авангард значительно выросли, в то время как на советское искусство и постсоветское российское искусство цены значительно не изменились, а даже в некоторых позициях и снизились у многих художников, продававшихся на том первом аукционе Сотбис. Но это событие привело к тому, что большинство европейских стран, очень многие коммерческие галереи открыли свои двери для художников из России. Начался русский бум на Западе. Он, конечно, был связан с перестройкой, гласностью, эпохой Горбачева, необходимостью проникновения в страну большого количества различных интересов. Повышенное внимание к русскому искусству было обусловлено не только долгой закрытостью и неизвестностью оно, но и во многом политическими причинами. Для художников тогда это было совершенно не важно, для них открылся железный занавес, многие впервые выехали за рубеж и смогли увидеть тот самый, ранее неведомый, запрещенный для них Запад. Началась эпоха контактов между Россией и Западом. Началась также активная выставочная деятельность западных музеев и галерей в России. Уже в прошлый раз я сказал про некоторые из этих проектов, произошедших в самом конце 1980 - начале 1990 годов. В первую очередь, надо здесь перечислить выставки Роберта Раушенберга, Гилберта и Джорджа, Янниса Кунеллиса в Москве, большую персональную выставку Йозефа Бойса в Государственном Русском музее. Но конечно же самым большим, поворотным событием музейной политики в Петербурге стала выставка “Территория искусства”, организованная крупнейшим куратором из Франции Понтюсом Хюльтенем, который проводил ее как очень крупный проект, финансируемый большим количеством различных институций.

На этой выставке впервые в Русском музее было показано не только западное искусство, ранее, время от времени, демонстрировавшееся по политическим случаям в России, но и русский авангард, начиная с 1920-х годов. Показано было искусство всего XX века до начала 1990-х годов, и молодые художники из Петербурга, а также из Франции, Америки, Китая тоже были включены в эту выставку как самое свежее искусство, буквально с пылу с жару. Они прямо в Русском музее в течение двух месяцев создавали свои работы. Такая перспектива, включавшая, с одной стороны, работы Александра Родченко, Владимира Татлина, Казимира Малевича, Джексона Поллока, Йозефа Бойса, Энди Уорхола и Роберта Раушенберга и, с другой стороны, самых молодых художников, была открыта в Русском музее впервые. На выставку приехало большое количество российских художников. Надо сказать, что Понтюс Хюльтен, организатор этой выставки, был заинтересован в создании образования в области современного искусства. И то, чем мы здесь с вами занимаемся, тогда носило форму лекций для художников. Лекции для молодых художников Запада и Петербурга проходили в лектории Русского музея и в университете, на кафедре истории искусств. Приезжали лекторы, в частности известный немецко-американский художник Ханс Хааке, ставший позднее лауреатом Венецианской биеннале 1995 года (его композиция “Германия” получила гран-при), а за пять лет до этого он уже читал лекции в рамках программы Понтюса Хюльтена. Известнейший художник Даниэль Бюрен, один из

* Лекция была прочитана в Санкт-Петербургском Университете 27 марта 2001 года.

главных французских минималистов, тоже читал лекции в программе этой выставки и стажировки, которая состоялась позднее в Париже. Художник Саркис и ряд других интереснейших авторов, в первую очередь, сам Понтюс Хюльтен прочитали много лекций в рамках этой образовательной программы. Поучившись, какое-то время в Петербурге, художники переехали в Париж и продолжили там обучение. Мне лично посчастливилось поучаствовать в этой программе и повысить свою квалификацию определенным образом. Из петербургских художников в этой программе участвовали Денис Егельский, Александр и Ольга Флоренские, Евгений Юфит, Сергей Бугаев-Африка, что позволило нам тесно соприкоснуться со многими деятелями западной культуры.

С этого момента Русский музей стал активно открывать свои двери для самых различных проектов, связанных с современным искусством. Ровно через год, в 1991 году отдел критики Русского музея был преобразован в отдел новейших течений. Скоро и музей Ленина был закрыт и передан Русскому музею для проведения дальнейших выставок.

Таким образом, постепенно начинались 1990-е годы, ставшие годами совершенно новой ситуации в нашем российском искусстве. В первую очередь стали открываться учебные заведения. Первым учебным заведением, где преподавали современное искусство, стал Свободный университет, организованный в 1988 году в здании лектория Общества “Знание”. Там были созданы кафедры изобразительного искусства, литературы, музыки, театра и художественной критики. В этом заведении, существовавшем всего два года, преподавал музыку Сергей Курехин, литературу Дмитрий Волчек, искусствоведение Ольга Хрусталева, театр Борис Юхананов и Эрик Горошевский, а кафедрой изобразительного искусства руководил я. К сожалению, через два года заведение закрылось по причине того, что не было возможности платить аренду, потому что город не выделил денег, а фонды Сороса, Форда и другие не помогали этим начинаниям, и первая ласточка на ниве образования современного искусства быстро заглохла. Благодаря этому до начала 1990-х годов мы могли на Литейном проспекте в Юсуповском дворце собираться, обсуждать проблемы, связанные с современным искусством, там проводились семинары, конференции. Любопытно, что на рубеже 1989-1990 годов мы провели большой съезд руководителей художественных институций, которых тогда в стране было довольно немного еще. На него приехал руководитель московского клуба авангардистов (сокращенно КлАва) Сергей Ануфриев, руководитель только что открывшегося московского Института Технологий Искусства Сергей Шутов, директор Института Современного Искусства из города Ливерпуль Коллин Феллоуз, президент Клуба друзей Маяковского Сергей Бугаев-Африка, руководитель оркестра “Популярная Механика” Сергей Курехин и я. На этом съезде мы переименовывали Новую Академию Всеческих Искусств в Новую Академию Изыщных Искусств, и наша Новая Академия принимала у себя в гостях этот небольшой съезд. Надо напомнить, что Новая Академия Всеческих Искусств была основана в 1986 году художниками, состоящими в группе “Новые художники”. В 1988 году, когда основался Свободный университет, мы смогли начать свою деятельность как образовательная институция; смогли набирать студентов; и на рубеже 1989-1990 годов стали функционировать уже как новое образование - Новая Академия Изыщных Искусств с новой эстетической концепцией.

Что же привело нас к изменению эстетической концепции? Как раз именно вот эти путешествия по загранице, обучение в Париже, встречи с большим количеством западных художников, знакомство, как я в прошлый раз говорил, с Джоном Кейджем, Энди Уорхолом, Робертом Раушенбергом и другими привело к тому, что я вдруг обнаружил, что западное искусство, конечно же, достигло невероятных успехов. Посетив музей Modern Art или Центр Помпиду или что-нибудь еще в этом роде, россиянин сразу же чувствует, как далеко русскому современному искусству до тех достижений современного искусства, которые произошли за эти годы, пока у нас был железный занавес, гонения на авангардизм. Таких успехов достигло современное западное

искусство, в первую очередь, благодаря огромным финансовым вливаниям в него. Гигантские средства, которые уходят на инсталляции, создание объектов, проекты, конечно, не были доступны нашим российским авторам в ту пору. Гигантские здания музеев поражали. Но в то же время поражало и другое: падение интереса к современному искусству, обнаружившееся на рубеже 1980-1990 годов, падение пассионарности, как говорил Гумилев, в среде художников, падение интереса молодежи к современному искусству, интереса прессы к современному искусству. Все это привело к тому, что сами деятели современного искусства стали выглядеть довольно скучно, непривлекательно. Гигантские помещения, заполненные современным искусством, как правило, выглядят совершенно пустыми, безжизненными. Небольшой интерес к ним стал возрастать только с середины 1990-х годов, когда современное искусство стало активно сотрудничать со сферой интертейнмента, то есть развлечения. Современные инсталляции стали больше походить на аттракционы. Достаточно вспомнить знаменитую выставку каруселей, организованную одним известным европейским куратором под видом современного искусства: карусели были сделаны современными художниками. Дети туда ходили кататься. Многие электронные выставки стилизуются под зал игровых автоматов, что привлекает молодежь возможностью бесплатно поиграть в компьютерные игры.

И я задумался, действительно ли мы хотели в современном искусстве того, к чему скоро придем? Ведь Запад в этом деле нас опередил, и мы очень легко можем увидеть на примере явлений, которые у нас только развиваются, к чему это может привести. Я пришел к выводу, что для петербургской художественной сцены наиболее актуальным было бы не бесконечно догонять современное западное искусство без равноценных западным экономических вливаний в него, а разработать другую, собственную стратегию. Необходимость найти другую стратегию, соответствующую нашей специфике, была мне ясна уже в конце 1980-х годов, а в начале 1990-х мы активно начали реализовывать программу, которая, как вы наверное все слышали, называется неоакадемизм. Неоакадемизм как возрождение традиционного искусства в первый момент был встречен непониманием, но очень скоро, особенно, во многих странах крупные кураторы, искусствоведы, критики, музейщики, галерейщики, художники поддержали эту идею, тем более что она имела определенное хождение в период раннего постмодернизма.

Известный канадский исследователь истории искусства Чарльз Дженкс в своей знаменитой монографии “Постмодернизм: новый классицизм в искусстве и архитектуре” писал, что постмодернизм является новой формой неоклассицизма. Модернизм сам по себе был искусством очень закрытым, как вы наверное знаете из других лекций, и русские авангардисты и западные авангардисты отрицали возможность использования в модернизме традиций классического искусства, из-за отрицания наследия классики картина умерла, искусство умерло, и строился каждый раз заново новый “-изм”. Причем каждое последующее современное течение, как правило, отрицало все созданное до него, в том числе и все предыдущие периоды модернизма. Когда появился постмодернизм как направление в искусстве, сходное с нашей гласностью и перестройкой, художники постмодернисты, в отличие от модернистов, оказались вольны использовать при создании своих произведений любые допустимые эстетики. Постмодернизм гораздо более открыт любым эстетикам и, в том числе, классической традиционной эстетике, которая тщательно отрицалась в период горячего модернизма 1910-х годов и во время первого послевоенного модернизма эпохи Джексона Поллока, а также раннего поп-арта. Постмодернизм позволил включить в контекст современного искусства живопись, которая до этого была в принципе уже объявлена отжившей, умершей, он позволил включить и рисунок. В 1980-е годы в Италии появились художники - анахронисты. Карло Мария Мариани и другие художники писали картины со множеством различных деталей, очень похожие на традиционный классицизм, близкие к картинам Энгра или итальянского маньеризма, однако обязательно включавшие странные необычные детали. Эти странные

детали, скажем, очень тщательно, по-энгровски, прописанные Карло Мария Мариани мужские половые органы на женском торсе или треугольник, торчащий из живота Венеры, конечно, все-таки отличались от грубо написанных ящиков у Сальвадора Дали. Признаки неоклассической эстетики мы можем увидеть в работах Синди Шерман, Барбары Блум, Сары Чарльсворд, Джефа Кунса. Например, серия фотографий Кунса с Чичолиной выполнена в пасторальном стиле французского искусства XVIII века. Подобные стилизации в постмодернистском ироничном саркастичном шутливом ключе были и в музыке. В постмодернистских произведениях Сергея Курехина вы очень часто можете увидеть одновременное использование как классических, так и современных форм искусства.

Элементы классической эстетики, легализованные в период постмодернизма, в работах некоторых художников приобретали все большую значительность. На рубеже 1980-1990 годов целое направление, особенно в среде фотографов, отличалось использованием классической эстетики. В первую очередь здесь можно вспомнить французов Пьера и Жюлиа, американцев Питера МакДермотта и Дэвида МакГуга. Некоторые из вас, может, видели этих персонажей в фильме известного американского художника Джулиана Шнабеля о другом знаменитом художнике Жане-Мишеле Баскии. Этот фильм можно найти в прокате или купить, очень рекомендую его посмотреть, хотя он и не так уж хорошо показывает жизнь нью-йоркской общественности в 1980-е годы, но все-таки показывает. В роли Энди Уорхола снялся Дэвид Боуи. В этом фильме есть сцена, где МакДермотт и МакГуг пляшут на столе на одной из вечеринок в Ист-Вилледже в середине 1980-х годов. Фильм снят был в начале 1990-х годов, но герои там играют самих себя, за исключением уже умерших к тому времени Жана-Мишеля Баскии и Энди Уорхола. Вернемся к неоклассицизму, который стал набирать силу в мировом искусстве на рубеже 1980-1990 годов. Конечно, здесь нельзя не упомянуть фильмы режиссеров Питера Гринуэя, Дерека Джармена, например, "Караваджо". В связи с классическим постмодернизмом можно говорить также о многих музыкальных произведениях, но это целая тема. Бум техно-музыки был на рубеже 1980-1990 годов, в ней тоже есть элементы классического подхода к композиции, о чем пишет в своей книге ди-джей Вестбам, основатель техно-музыки в Германии, теоретик этой очень сильно пошатнувшей умы молодежи в начале 1990-х годов культуры.

Петербургская Новая Академия, с одной стороны, была близка к общим исканиям мирового искусства, с другой стороны, имела свои локальные аспекты. Дело в том, что наш Петербург был создан Петром I 300 лет назад как столица Российской империи, государства которое, как вы помните, было объявлено еще во времена Ивана Грозного Третьим Римом, то есть наследовало Римской Империи. И слово царь происходит от слова Цезарь, династия Рюриковичей породнилась с династией византийских императоров Палеологов. Таким образом, существовала культурная преемственность от Византии, которая, в свою очередь, наследовала древнегреческой культуре и искусству. Многие не подозревают, что творцы русской литургии Григорий Богослов и Василий Великий были выпускниками Академии, которую основал Платон. Они получили традиционное античное образование. Григорий Богослов писал стихи о природе в духе античной лирики. Еще отец Петра I Алексей Михайлович интересовался европейским искусством, выписывал иностранных мастеров в Москву, голландцы делали ему висячие сады в Кремле, художник Симон Ушаков много работал с иностранными гравюрами. Петр I основал Петербург как центр, связывающий нашу русскую православную культуру, идущую от византийской античности, с европейским искусством, возникшим в эпоху Ренессанса в Европе тоже наследующим античности, но уже Римской античности. Петр I хотел объединить в нашем городе эти две главные тенденции в культуре Европы: античную традицию Восточной и Западной Римских Империй, что видно во многих архитектурных кодах нашего города.

Многие из вас, может, слышали о таком понятии, возникшем у нас в период перестройки, как “приватизация по остаточной стоимости”: подразумевается, что объект, который долго эксплуатировался и теперь никому не нужен, можно приватизировать за минимальные деньги. Таким образом, были приватизированы рестораны на Невском проспекте, иногда за 1000 \$ целый трехэтажный дом. И мы решили приватизировать классику по остаточной стоимости - как мало кому нужную в Европе. Поскольку европейские институции все больше отказывались преподавать классическое искусство в традиционной его форме, то мы и создали нашу Новую Академию как организацию, наследующую классические традиции. Конечно, это был очень смелый шаг, но мы его сделали и за десятилетие работы мы во многом добились того, что теперь многие западные исследователи приезжают действительно к нам изучать свои же западные традиции, потому что у них это делать теперь гораздо сложнее. То же самое мы видим в преподавании культуры балета: в мире именно Вагановское училище лучше всего учит классическому балету. В области музыки консерваторское образование у нас одно из лучших, и в области искусствознания (хорошее старое, до формального метода) лучше всего преподают, по-прежнему, у нас в Петербурге, и многим другим элементам (классическому рисунку, скульптуре) лучше всего в Европе можно научиться именно в Петербурге. Таким образом, Петербург является очень удобным местом для развития неоклассических тенденций, чем мы и занялись.

Уже в начале 1990-х годов в Петербурге мы провели первые неоакадемические выставки. В 1990 году прошли выставка и конференция “Молодость и красота” в Доме Ученых на Дворцовой набережной; в 1991 году - выставка под названием “Неоакадемизм” в Музее В.И. Ленина в Мраморном дворце, тогда еще не принадлежавшем Русскому музею. Там же была выставка “Тайный культ” с участием французских художников Пьера и Жюльена, петербуржца Дениса Егельского, с моими работами и с произведениями немецкого фотографа конца XIX- начала XX века Вильгельма фон Глодена. Это были первые большие неоакадемические выставки.

Очень скоро параллельные тенденции возникли в московском искусстве. В 1992 году в Москве в усадьбе Кусково произошла любопытнейшая выставка под названием “Эстетические опыты”, организованная известным куратором Виктором Мизиано, где многие московские художники старались показать работы в стиле постмодернистского неоклассицизма. К сожалению, Виктор Мизиано после этого забросил эстетические опыты и ударился в московский радикализм, о чем сейчас я вам несколько слов скажу, но сперва dokonчу о возникавшем в Москве в 1990-1993 годах неоклассическом фронте. В него вошли такие художники, как Айдан Салахова, Анатолий Журавлев, Инна и Дмитрий Топольские, Светлана и Игорь Копыстьянские, которые очень быстро уехали в Нью-Йорк и Берлин и продолжили эти традиции уже на Западе. Копыстьянские были одними из самых дорогих художников того самого аукциона Сотбис, и они - одни из немногих русских художников, воспринятых серьезными западными кураторами, в первую очередь, известным куратором Дэном Камероном из New Museum of Modern Art Нью-Йорка. Но эта группа московских художников, в первой половине 1990-х годов примкнувшая к петербургским неоакадемистам, не нашла поддержки среди московских кураторов и критиков, поскольку как раз в этот момент до Москвы докатилось радикальное искусство, столь популярное в Петербурге в середине 1980-х годов.

Как я уже говорил в прошлый раз, это был петербургский некрореализм, представленный в первую очередь, Евгением Юфитом и сотрудничавшим с ним Андреем Пановым, известным под кличкой Свинья. Панов практиковал демонстрацию половых органов, какал в кинокамеру, устраивал публичные имитации сексуальных оргий и всевозможные безобразные акции. Любопытно, что одна из первых фотографий, выставленных мною на экспозиции Юфита в 1984 году, изображала Евгения Юфита в военной форме, сидящего на телеге, ножом режущего свинью, живую, а не его друга Андрюшу Свинью. Теперь эта фотография хранится в коллекции ГРМ. Снимание штанов, бегание по пояс голыми

демонстрировалось в фильмах режиссера Юфита. Те из вас, кто не видел параллельного кино 1980-х годов, могли видеть в более поздний период фильмы 1990-х годов, снимавшиеся на киностудии Ленфильм: “Папа, умер Дед мороз”, “Серебряные головы”, “Деревянная комната”. В этих фильмах Юфит продолжает традиции, эстетику некрореалистических фотографий середины 1980-х годов и панк-акций начала 1980-х. Эта безобразная радикальная полукриминальная эстетика очень сильно всколыхнула умы московских художников, в первую очередь, здесь я бы упомянул Олега Кулика, Александра Бренера, Анатолия Осмоловского и позднее присоединившегося к ним Авдея Тер-Оганяна. Эта горячая четверочка составила цвет московского искусства, с точки зрения московской художественной критики 1990-х годов. Очень быстро на конфронтации неоакадемизма и московского радикализма была выстроена парадигма российского искусства 1990-х годов.

Надо сказать, что Свинья, Андрей Панов, впервые приехал в Москву в 1982 году с концертом, который организовывал у себя в квартире известный, я думаю, всем вам Артемий Троицкий. Этот концерт был описан в книге писателя Владимира Сорокина. Тогда Владимир Сорокин, еще не дошедший до современного, более позднего своего радикализма, с ужасом писал о юноше, который снял штаны, вынул свой половой орган, взял стакан, из которого только что выпил вино, написал в стакан и прямо при всех выпил свою мочу. Это и был Свинья, Андрей Панов. С ужасом воспринял писатель Сорокин эту сцену. Сорокин настолько, судя по всему, был поражен тем радикальным действием нашего петербургского панка, что позднее во всех своих книгах питье мочи и поедание кала сделал одной из главных составляющих своей прозы.

В воспоминаниях Свины о Юфите говорится, что, на самом деле, российский панк - это не был панк, пришедший к нам с Запада, а был панк по-Юфиту, Юфе, как написано в книге - “юфины прибабахи” (словом “прибабахи” заменено матерное слово). Свинья без мата не мог выражаться. Сейчас Андрей Панов уже давно умер, к сожалению, нездоровый образ жизни подкосил его в юности. При этом, надо сказать, что Панов был сыном известнейшего актера, балетного танцора Панова, директора Копенгагенского театра оперы и балета. Его отец приезжал сюда и просил Андрюшу приехать в Копенгаген, просил, чтобы Андрюша опомнился, бросил панковать и начал вести приличный образ жизни. Свинья послал своего папашу подальше и продолжал радикальное проживание.

Резание свиной, демонстрация половых органов, публичное моче- и калоизвержение, сексуальные оргии, половые извращения стали просто бичом московской художественной ситуации 1990-х годов. Думаю, какой-нибудь московский куратор гораздо лучше бы вам рассказал о московской художественной жизни 1990-х. Я сконцентрируюсь больше на петербургской художественной жизни, где как раз в 1990 годы радикализм, мощно процветавший в 1980 годы, немного утих, потому что пропаганда некрофилии, поедания мозгов сгнивших животных или акций Свины, воспетых Владимиром Сорокиным, уже надоела постаревшим некрореалистам. Многие из них разругались с Евгением Юфитом и ушли из некрореализма. В первую очередь, среди них был Юрий Циркуль, который долгие годы выступал с оркестром “Популярная Механика”, обычно разгуливал по сцене без штанов. Андрей Мертвый вернул себе свою нормальную фамилию и ушел из искусства, сказал, что больше он этим безобразием заниматься не будет. Единственных два некрореалиста, продолжающие работать до сих пор, это сам Евгений Юфит, снимающий свои фильмы, и Владимир Кустов, который активно поддерживается куратором Олесей Туркиной (она всячески заставляет его продолжать эту деятельность, хотя сам Кустов часто признается, что довольно устал от демонстрации сторевших трупов). Если бы они активнее демонстрировали свое радикальное искусство в течение 1990-х годов, они смогли бы затмить своих московских коллег по причине своей всамделишности. Надо сказать, что некоторые акции некрореалистов заканчивались плачевно. Например, одна из героинь фильмов

параллельного кино была найдена в лесу расчлененной. Милиция пыталась найти виновных, но так и не нашла. Сами ли некрореалисты убили девушку или это произошло случайно на следующий день после съемок, никто не знает. Я не думаю, что это наши художники некрореалисты, я думаю, что это чистая случайность, хотя, может быть самое разное.

Но вернемся к более приятному, к другим формам искусства, развивавшимся в 1990 годы. Как я уже сказал, в 1990 годы появилась возможность много ездить в самые разные страны, и наши художники стали вливаться в мировой контекст. Чемпионом в этой области я конечно назвал бы Сергея Бугаева-Африку, который начал работать с группой “Новые художники” в середине 1980-х, а в 1990 годы его выставки проходили в крупных западных музеях. Достаточно вспомнить его выставку с гигантским каталогом в музее Прикладного искусства в Вене. Организовал эту выставку, известный куратор Питер Нёвер. Там была гигантская инсталляция с многотонным настоящим бронзовым памятником Ленину, увезенным из нашей страны. Перечислим его же выставку в Музее Квинса в городе Нью-Йорке, его же выставку в выставочном зале Лос-Анджелесского университета, на многих других его выставках мне удалось побывать самому, поскольку мы с ним были всегда большие друзья и я часто ездил специально посетить выставки Сергея в разных странах.

Очень активно до смерти своей в 1996 году во всем мировом искусстве участвовал Сергей Курехин. Надо сказать, что Сергей Курехин был типичный художник-постмодернист, и его постмодернистской практики я уже касался в прошлой лекции. В 1990 годы он озвучивал фильмы известной немецкой художницы Ребекки Хорн, участвовал во многих международных фестивалях, получал ряд премий в разных странах. В его Поп-Механике в 1990 годы была занята Ванесса Редгрейв. Он участвовал в международном проекте Нам Джун Пайка вместе с Дэвидом Боуи, Рьючи Сикамото, Джоном Кейджем, Мерсом Каннингеймом и Сергеем Бугаевым-Африкой. Вот такой был звездный состав, поразивший всех. Недавно в Нью-Йорке в музее Гуггенхайма была ретроспективная выставка Нам Джун Пайка, где был показан этот телемост Сергея Курехина и Мерса Каннингейма, известного американского балетмейстера. Мерс Каннингейм был долгие годы ближайшим другом Джона Кейджа, и для его балетной труппы декорации обычно делали Клэс Ольденбург, Джаспер Джонс, Роберт Раушенберг, Энди Уорхол и многие другие классики американского искусства. В 1992 году декорации к балету “August race”, премьеры которого состоялась в Нью-Йорке, сделал Сергей Бугаев-Африка.

Мне не очень удобно рассказывать о своих успехах. Мне лично тоже довелось участвовать в огромном количестве международных проектов, и мои персональные выставки проходили в эти годы в многочисленных европейских и американских музеях. Я здесь упомяну только очень крупные выставки, организованные известнейшими кураторами - мои персональные выставки в Музее современного искусства в Вене и в Стеделийк музее в Амстердаме, организованную Руди Фуксом, в Дюссельдорфском Кунстхалле организованную Юргеном Хартемом, в Музее Изыщных Искусств в штате Флорида, в музее Фредерико Вейсмана в Лос-Анджелесе.

Многие говорят, что очень скоро русский бум кончился. Но на самом деле, художники, занимавшиеся искусством серьезно, как уже перечисленные Сергей Бугаев-Африка, Сергей Курехин, Илья Кабаков, Эрик Булатов, никогда не ощущали падения интереса к петербургскому или московскому искусству. Выставки наших художников за рубежом, публикации в лучших журналах, статьи крупнейших искусствоведов, фильмы, снятые лучшими телекомпаниями все эти годы продолжали выходить, но после 1992 года стал спадать вал публикаций в желтой западной прессе, которые, в основном, были поверхностно связаны с августовскими событиями, с путчем, с Горбачевым, с перестройкой. Среди популярных в желтой западной прессе самых экстравагантных художников я бы назвал, в первую очередь, москвича Гарика Виноградова, который

придумал конструктор под названием “бикапоп”, одновременно зажигающий много огней, переливающий воду из одной емкости в другую и бьющий по бесчисленному количеству металлических труб, создающих целые симфонии. Виноградов бредет наголо, чем-то напоминает выступающего на сцене Мариинского театра Антона Адасинского. Конечно, Владик Мамышев-Монро, первый официальный русский трансвестит был вторым героем перестройки. Владик одевался Мэрилин Монро, а позже другими героями: Лениным, Жанной Д`Арк. Он - выдающийся, я бы сказал, киноактер, хотя и не снялся ни в одном профессиональном фильме, а снимался только в параллельном кино, в подпольных фильмах, видеопрограммах, иногда - телепередачах на государственном телевидении. Владик Мамышев-Монро, очень яркая личность, конечно, тоже поражал журналистов; и огромное количество публикаций обязательно включало его имя, имя, уже упомянутого мной Виноградова, и имя Петлюры. Петлюра - модельер, дизайнер. Я в прошлый раз рассказывал о возникшей в 1980 годы неформальной моде и о звезде этого явления Олеге Коломейчуке, известном по кличке Гарик Ас. Гарик, в свое время найден среди фарцовщиков Сергеем Бугаевым-Африкой, был тоже очень яркой личностью, одевался с рынков, покупал вещи на Тишинском рынке в Москве и сошелся с нашими местными петербургскими стилистами: стилисткой Тедди, Георгием Гурьяновым, которые в 1980 годы в Петербурге покупали себе одежду в комиссионках. Олег Коломейчук воспитал Петлюру. Петлюра позже создал целую школу своих последователей и учеников, широко известную с середины 1990-х годов благодаря телевидению, популярную у журналистов.

Желтая западная пресса постоянного интереса к русскому искусству не проявляла, последний всплеск произошел на фоне Чечни. Но, конечно же, эта желтая пресса обратила внимание на художников, раздевавшихся догола, изображавших собак, кусавшихся или уничтожавших произведения в музеях, как Александр Бренер. Придя в Стеделийк музей в Амстердаме, он испортил картину художника Казимира Малевича, за что был посажен в голландскую тюрьму, и, разумеется, об этом писала вся голландская и интернациональная пресса как о вандализме. А западные кураторы даже выступили в журнале “Flash Art” против Виктора Мизиано, который поддерживал Александра Бренера и Олега Кулика. Виктор Мизиано первое время возмущался, но потом извинился перед своими западными коллегами и постепенно вернул их благосклонность, но в течение примерно полутора лет его не приглашали участвовать в международных проектах именно после такого всплеска активности Кулика и Бренера середины 1990-х годов. Надо сказать, что Александр Бренер приехал из Алма-Аты не в Москву, а в город Петербург в свое время, и приехал как фанат группы “Кино”. Во время гастролей группы “Кино” этот молодой алма-атинский юноша познакомился с Виктором Цоем и Георгием Гурьяновым и приехал в Петербург. Тогда он был молодым искусствоведом, писал статьи об алма-атинских художниках и сочинял стихи, никаким искусством он сам как художник еще заниматься не решался. Потом из Петербурга он эмигрировал в конце 1980-х годов в Израиль, а уже из Израиля вернулся в Москву, где и стал известным, радикальным художником. В некотором смысле, мы обязаны Георгию Гурьянову появлением Бренера на художественной сцене. Именно Георгий Гурьянов привез тогда из Алма-Аты его и поселил в своей квартире, и Бренер жил у нашего петербуржца Гурьянова. Ну, это долгая история, мы не будем углубляться в персоналии, а перейдем к конкретике кураторской деятельности и художественной ситуации 1990-х годов.

Как я уже сказал, в 1990 годы организовался отдел новейших течений Русского музея, это был первый государственный фонд, собиравший и изучавший современное искусство в России. Но очень скоро в Москве, при Музее декоративно-прикладного искусства в Царицыно, работавший там Андрей Ерофеев создал коллекцию современного искусства¹, которая все эти годы хранилась в бомбоубежище, и только недавно была согласована

¹ Отдел новейших течений и Музей объекта “Царицыно” были созданы одновременно в 1989 году.

передача этой коллекции Третьяковской галерее. Ерофееву удалось собрать прекрасную коллекцию инсталляций, объектов, в первую очередь, московского концептуализма, но петербургское искусство тоже представлено работами Сергея Бугаева, моими, некрореалистов и Владислава Мамышева-Монро. Все эти годы Ерофеев возил эту коллекцию в разные страны. Первая большая поездка у него была в Японию². Потом были выставки в Германии и во Франции, последняя прошла недавно в Париже в Академии Художеств. Ерофеев осуществил показ коллекции Музея “Царицыно” и в России. Ерофеевская коллекция стала первой профессиональной государственной коллекцией современного искусства в Москве. Конечно же, частные коллекции собирались и в 1960-е, и в 1970 годы - здесь надо вспомнить коллекцию Глезера, впоследствии проданную им на различных аукционах, коллекцию Леонида Прохоровича Таллочкина, переданную им в Московский Гуманитарный Университет (РГГУ), коллекцию Нутовича, коллекцию Натальи и Татьяны Колодзей, частично распроданную, частью вывезенную за рубеж. Многие коллекции стали возникать именно в начале 1990-х годов, например, коллекция галереи “Риджина”, коллекции банка “Московия”, Инкомбанка, которая сейчас будет распродаваться (в ней есть такой шедевр как “Черный квадрат” Малевича).

Вот такие коллекции стали возникать в начале 1990-х годов, что, конечно, подстегнуло внутренний рынок, и стали появляться галереи. В начале 1990-х годов первой такой частной галереей была Первая галерея, созданная московской художницей Айдан Салаховой совместно с московским же художником Александром Якутом. Через какое-то время они разругались и размножились методом деления, появилась галерея Якута и галерея Айдан, до сих пор обе эти галереи существуют, продолжают свою активную деятельность, и в последнее время даже расширились. Айдан увеличилась, сейчас ее галерея находится на Тверской улице в Москве, в одном доме с галерей “Риджина”, которая тоже несколько лет была закрыта. “Риджина” открылась в начале 1990-х годов, потом закрылась и вот год назад открылась снова, уже на Тверской улице. Тверская улица в Москве соответствует нашему Невскому проспекту по значимости. Галерея Гельмана возникла в 1991 году, как и целый центр галерей на Якиманке. “Куст” на Якиманке состоял из Центра современного искусства, основанного Леонидом Бажановым, потом возглавленного Виктором Мизиано, а впоследствии, к сожалению, закрывшегося. Одновременно вокруг него, в полуразрушенных домиках, напоминающих нашу Пушкинскую 10, возникли галереи “1,0” под управлением искусствоведа Владимира Левашова и “Школа”, первая фотогалерея в Москве под руководством Ирины Пигановой; галереи “Дар” и TV галерея, руководимая куратором Ниной Зарецкой, появились там же, позднее появилась галерея XL, руководимая Еленой Селиной. Можно назвать очень маленькую закрытую галерею Николая Шептулина “Obscuri Viri”, которая связана со старым московским концептуализмом 1980-х годов, сохранявшим свою актуальность благодаря старым связям. Именно эти первые галерейщики стали в 1990 годы видными московскими кураторами. На Якиманке базировался Институт Технологии Искусства, основанный Сергеем Шутовым. Но скоро Якиманка была разрушена, как до этого были разрушены сквоты художников на Фурманном и Трехпрудном переулках, на Чистопрудном бульваре.

Надо сказать, что первый сквот художников возник в Ленинграде еще в 1978 году в церкви Кирилла и Мефодия и просуществовал два с половиной месяца, пока не был разгромлен милицией и КГБ после первой же выставки. Примерно с 1987 года существовал сквот НЧ-ВЧ на улице Каляева, возле здания КГБ, под управлением некоего Олега Михайловича Сумарокова, где жили радикальные петербургские художники конца 1980-х годов. А в 1989 году в ходе перестройки появился сквот на Пушкинской улице в доме 10, всем теперь хорошо известный. В конце 1989 года возник сквот на Фурманном переулке в Москве, потом когда художников выгнали с Фурманного, они переехали на

² Художественный музей Сетагая, 1991 год.

Чистопрудный, часть перебралась уже в начале 1990-х годов на Трехпрудный, где появились ныне известные художники Авдей Тер-Оганян, Кошляков или вот недавно выставившийся на Пушкинской художник Шабельников.

Термин “актуальное искусство” возник в дискурсе где-то во второй половине 1990-х годов для того, чтобы выделить из понятия contemporary art (современное искусство) искусство актуальное, то есть интересное кураторам. В Москве центром актуализма стал журнал ХЖ, издаваемый Виктором Мизиано, а кругом актуальных художников стал считаться тот круг художников, которыми занимаются кураторы, пишущие статьи в этот журнал и связанные единой небольшой комьюнити (среди которых я, конечно, упомяну, в первую очередь, Иосифа Бакштейна, создателя и директора Института современного искусства в Москве). Надо упомянуть авторов, которые писали статьи о современном искусстве в газеты, но никогда раньше не делали выставок: Андрея Ковалева или Екатерину Деготь. Правда, буквально в этом году, 2000 году, Екатерина Деготь стала делать выставки, первая ее выставка была у нас здесь в Петропавловской крепости про тусы³. Это была первая ее попытка сделать кураторский проект, может быть, вы его видели, я думаю, да? В институте PRO ARTE. До этого Деготь писала статьи в газеты и журналы, но когда ее выгнали из газеты “Коммерсантъ”, она потеряла пропитание в сфере газетной журналистики и поэтому обратилась к кураторской деятельности. А вот кураторы, которые делали выставки постоянно и серьезно - это Иосиф Бакштейн, Виктор Мизиано, Елена Селина, директор галереи XL и, конечно же, Марат Гельман. Гельман никогда не называл себя куратором, но, на самом деле, на мой взгляд, именно он является одним из самых успешных и ярких кураторов среди москвичей. Несомненно, выставка, которая проходит сейчас в Русском музее, с роскошным каталогом, показывает, как человек может хорошо организовать дело.

У нас в Петербурге, как и в Москве, если вспомнить Андрея Ерофеева, чья деятельность происходила больше на частном уровне, очень сложно отличить государственных и независимых кураторов. Так, независимо работающие кураторы Олеся Туркина, Екатерина Андреева являются сотрудниками Государственного Русского музея, но большинство проектов, организованных ими, было осуществлено не в качестве государственных проектов, а именно как частная инициатива. На Западе такое невозможно, государственный куратор не может работать в частных галереях с частными проектами, он должен работать только в своем музее, иначе его выгонят с работы, если увидят, что он работает налево. Но, может быть, благодаря гласности, перестройке и самой демократичной ситуации в прессе в нашей стране мы имеем также самую демократическую ситуацию с кураторским бизнесом. Когда куратор может быть одновременно и государственным и независимым. В Петербурге кроме этих государственных, работающих независимо кураторов, надо сказать об Александре Боровском, хотя он очень редко делает независимые проекты (в основном это проекты за рубежом в галереях или небольших институциях, которые Александр Давыдович проводит, не информируя дирекцию Государственного Русского музея о своей побочной деятельности). Вообще же Александр Давыдович в основном ограничивается государственной работой, которую он сполна имеет в рамках выставок в Мраморном дворце, в корпусе Бенуа, в Михайловском замке или в Строгановском дворце. Также надо упомянуть среди наших петербургских кураторов Андрея Хлобыстина, художника и искусствоведа, недавно подключившегося к современному искусству Аркадия Ипполитова, сотрудника Эрмитажа, всегда занимавшегося классическим искусством, только с появлением института PRO ARTE он стал работать с современным искусством, благодаря финансированию грантов из фонда Форда и фонда Сороса. Он, правда, лично еще не прокурировал ни одной выставки современного искусства, но скоро, я думаю, это произойдет, и он будет наверняка интересным куратором. Все эти перечисленные мною люди (Андреева, Туркина, Хлобыстин, Ипполитов) - ученики Ивана Дмитриевича Чечота,

³ Выставка “Память тела”.

известного искусствоведа, преподавателя Университета, здесь, в этом здании они и учились, здесь же учился Михаил Трофименков, одно время тоже работавший в области современного искусства, но быстро переключившийся на кинематограф. Их можно назвать школой Ивана Чечота. Надо сказать, что к этой школе относится также человек, недавно подключившийся к современному искусству - это любопытный автор, пишущий в газеты статьи, обзоры - Кира Долинина, учившаяся несколько позже, чем Ипполитов, Андреева, Туркина и Хлобыстин.

Из всех учеников Чечота Андрей Хлобыстин стал первым независимым куратором и художником. Он работал в Государственном Эрмитаже в библиотеке, работал хранителем дворцов в Петергофе, но в конце 1980-х годов бросил государственную службу и занялся вольным курированием выставок и художественной практикой. Сначала он влился в группу "Новые художники", а потом занялся индивидуальной творческой деятельностью и достиг невероятного успеха в международном масштабе. Как я говорил в прошлый раз, наши художники благодаря финансовому буму стали первыми новым русскими: в конце 1980 - начале 1990 годов из-за обменного курса рубля даже небольшие продажи картин за доллары делали их сказочно богатыми миллионерами в рублевом эквиваленте. Они первые купили себе машины, квартиры и зажили довольно светской жизнью. Частные капиталисты появились чуть позже, а первыми богатыми были художники из Москвы и Петербурга, что поражало окружающих: эта их вольная жизнь, как они все время ходили в рестораны, разъезжали на такси непрерывно, вообще не пользовались общественным транспортом и очень привольно жили. Андрей Хлобыстин попал в этот мейнстрим, ему удалось купить себе хорошую квартиру на Невском проспекте, но благодаря его очень активной радикальной деятельности по проживанию, благодаря эксперименту со своей собственной жизнью, который он постоянно осуществлял, Хлобыстин утратил богатые контракты, впал опять в бедность, но при этом, несмотря на свою бедность, постоянно продолжал пользоваться популярностью среди прогрессивных кураторов Запада. Надо сказать, что он получил премию имени Джексона Поллока от Pollock Krasner Foundation, получил также премию компании Филипп Моррис, которая составляла около 25-ти тысяч немецких марок и годовую мастерскую в доме художников "Бетанинен" в Берлине, он выдвигался на балтийскую премию "Ars Fennica", финский национальный художественный приз (в short-list лучших балтийских художников Андрей Хлобыстин был выдвинут, когда участвовал в выставке, посвященной Фридриху Ницше, вместе с Розмари Трёкель, Йозефом Бойсом и другими классикам немецкого искусства). Это к вопросу о том, какие художники у нас известны в международном контексте. Андрея Хлобыстина постоянно приглашают на разные международные конференции, его статьи публикуются в лучших художественных журналах на Западе, и его воспринимают многие серьезные авторы. Таким образом, я вкратце описал вам круг успешных независимых кураторов школы Ивана Чечота.

Но, конечно, существовали и другие кураторы в нашем городе в 1990 годы, деятельность которых проходила с тем или иным успехом. Стали возникать институции, как общественные, так и государственные. Возник, например, Государственный центр современного искусства, который участвует в программе наших лекций. Он был создан в свое время Леонидом Бажановым в городе Москва, в период бытности его заместителем министра культуры. Надо сказать, что одна из первых московских институций называлась "Эрмитаж", не в честь нашего петербургского Эрмитажа, а поскольку в Москве есть сад Эрмитаж. Леонид Бажанов создал общество "Эрмитаж", которое сначала соотносилось с садом Эрмитаж, но потом переехало на край города, где происходили первые неофициальные выставки. Леонид Бажанов, как уже говорилось, организовал Якиманский центр современного искусства, а потом создал Государственный центр современного искусства, филиалом которого является центр современного искусства (ГЦСИ) у нас на Невском проспекте в доме 60, руководимый Захаром Михайловичем

Коловским. Захар Михайлович Коловский тоже много содействовал выставочным проектам, хотя сам лично никакой кураторской деятельностью никогда не занимался, а больше помогал другим кураторам проводить свои проекты. Например, обществу А-Я, директором которого Коловский является, удалось провести в свое время прекрасный проект под названием “Барокко конца века. Круг Рубенса - “круг” Гринуэя”, который создали Авдотья Смирнова, известный сценарист, работающая сейчас больше в кино, Екатерина Андреева и Аркадий Ипполитов. Прекрасный каталог этой выставки, я думаю, есть у Захара Михайловича в библиотеке, вы можете его там посмотреть, может быть, уже и видели. Татьяна Юрьева в те же годы стала создавать Дягилевский центр, и теперь он базируется при Университете. На днях исполнилось десять лет Дягилевскому центру Юревой Татьяны, правда, он больше связан не с актуальным современным искусством, а с художниками, прославившимися в 1970 годы и уже в 1980-е воспринимавшимися как анахронисты.

Но на вкус и цвет товарищей нет, предоставим искусствоведам решать вопрос о важности того или иного направления, обо всех институциях, активно участвовавших в процессе в 1990 годы. Конечно же, в этом не малое место занимает Пушкинская 10, где базировались многие петербургские галереи: галерея 21, галерея 103 (они были названы по номерам квартир на Пушкинской). Впоследствии на Пушкинскую перебралась галерея *Navicula Artis*, которая работала хоть и не очень интенсивно, но очень эффектно. В 1993 году другие, бывшие ученики Чечота, создали галерею для торговли с иностранцами, ну скажем, матрешками, которая действовала в Николаевском дворце. Благодаря функционированию центра по торговле сувенирами у них появились средства, и они смогли организовать галерею, где показывали и современное искусство. И, конечно же, будучи учениками Чечота, под его влиянием они стали формировать программу по современному искусству, и несколько раз в год *Navicula Artis* устраивала прекрасные гигантские выставки в Николаевском дворце. Этот прекрасный великокняжеский дворец постройки архитектора Штакеншнейдера, конечно же, поражал всех проходящих в эту галерею, поскольку московские галереи в этот период ютились в подвалах и на чердаках. Когда человек приходил в частную галерею, находящуюся в царском дворце, у него просто начиналось смещение сознания. К сожалению, галерея работала не очень активно. Иван Дмитриевич делал выставки скорее для себя, чем для публики, хотя умудрялся выпускать к ним каталоги, что, к сожалению, быстро кончилось, потому что бум на сувениры стал спадать, но галерея, просуществовав в Николаевском дворце несколько лет. Примерно в конце 1998 года перебралась на Пушкинскую 10 и там стала функционировать среди галерей Пушкинской. В этой галерее активно проявляют себя как кураторы Глеб Ершов и Андрей Ключанов, тоже ученики Ивана Чечота, назовем это школой Чечота, в народе это называется иногда “чечоточки”, но это искусствоведческий слэнг. Я думаю, те из вас, кто особенно любопытен, посещают по понедельникам лекции в институте PRO ARTE, организованные в Инженерном замке; там часто читает Иван Дмитриевич, многие знакомы с ним как с лектором, я очень рекомендую послушать Ивана Чечота, прекраснейшего оратора, кстати, и любопытного куратора. Хотя, конечно, сам Иван Дмитриевич - настолько яркая личность, что он часто затмевает свои проекты.

Мощным художественным центром стала образовавшаяся в Петербурге в 1990 годы деревня художников, но, я думаю, что Сергей Швембергер, здесь присутствующий, гораздо лучше, чем я, может рассказать о деятельности Дмитрия Каминкера и своей собственной деятельности. Я помню их прекрасный проект “Антигона”, огромную выставку, состоявшуюся в музее Этнографии народов России в рамках конференции, посвященной античности. Надо упомянуть и галерею “Борей”, проводящую любопытную художественную программу, где некто Дрозд, сотрудник отдела скульптуры Русского музея, курирует часть выставок. Конечно, надо упомянуть Аллу Митрофанову, жену Андрея Хлобыстина, она тоже училась у Ивана Дмитриевича Чечота и курировала

компьютерное современное электронное искусство в начале 1990-х годов, а в середине 1990-х создала киберфеменистический клуб и техно-арт центр при галерее 21. Кажется, я ничего не упустил из географии наших петербургских художественных центров, и поэтому расскажу еще немножко об актуальных художниках, появившихся в 1990 годы. В 1990 годы стали появляться новые силы на петербургской художественной сцене. Часть из них выходила из старых недр “Новых художников”, поскольку “Новые художники” были очень молодые, как, скажем, Сергей Бугаев-Африка. В этом году Бугаеву исполнится 35 лет, то есть по старым законам Союза художников он может быть принят только в молодежную секцию, потому что взрослыми художниками у нас считались художники после 35. Тогда же, в начале 1990-х годов, в искусство пришли авторы, которые сильно тревожили наши художественные умы. Например, такой художник, как Алексей Кострома, выпускник Академии Художеств, благодаря, может быть, собственной пассионарности или пассионарности своей супруги, искусствоведа Надежды Букреевой, провел целый ряд проектов в течение всех 1990-х годов. Надя Букреева устроилась работать в Петропавловскую крепость и дружила одно время с Натальей Дементьевой, нынешним заместителем министра культуры, а тогда директором Музея истории города в Петропавловской крепости. Букреева постоянно устраивала выставки в Петропавловской крепости и, в первую очередь, акции Алексея Костромы. Алексей Кострома - яркая и заметная личность. Они даже выпустили большую толстую книгу, собрав все инсталляции, объекты и акции, поэтому я вас лучше отошлю к этому изданию⁴, которое наверняка хранится в библиотеке ГЦСИ. Ну, думаю, многие из вас что-нибудь слышали об их деятельности. Хотя в последние годы их активность сильно сузилась, они все равно еще появляются, время от времени на актуальной петербургской художественной сцене.

В середине 1990-х годов появилось следующее поколение художников, которых можно было бы включить в контекст актуального искусства. Одни из них - так называемые “Новые тупые”, близкие галерее Борей, молодые люди, которые активно работают до сих пор, почти постоянно устраивают акции. С ними сотрудничает молодой куратор Анна Матвеева, пишущая в журнал “Максимка”, говорят, что она из журнала “Максимка” ушла. Анна Матвеева относится к самым молодым петербургским кураторам. К числу кураторов можно отнести и художника Марину Колдобскую, которая писала статьи об искусстве, а в последнее время стала директором музея Нон-конформистского искусства на Пушкинской 10.

В 1990 годы произошел журнальный бум, в 1980 годы почти ничего не издавалось, кроме самиздата, или единичных публикаций, которые можно сосчитать по пальцам. Это были, например, журнал “Галерея”, собравший самиздатные тексты об искусстве и вышедший двадцать лет назад, в 1981 году; “Новость”, издававшийся “Новыми художниками” тиражом 3-4 экземпляра, отпечатанный на машинке, известный только специалистам (часть текстов из него была переиздана Центром современного искусства фонда Сороса в книге “Новые художники. 1982-1987”). А в 1990 годы появилась масса новых изданий о современном искусстве. В Петербурге появились такие журналы, как “Художественная воля”, издающаяся Андреем Хлобыстиным, “Кабинет”, издававшийся Олесей Туркиной, Виктором Мазиним, Сергеем Бугаевым и мною в том числе (над первыми номерами я работал редактором); “Максимка”, появившийся недавно и продающийся в галерее “Борей”. Одно время выходила газета об искусстве под названием “Кунсткамера”, которую издавал Энвер Байкеев. Надо сказать, что если в Москве Институт современного искусства создал Иосиф Бакштейн, то в Петербурге аналогичную институцию открыл Энвер Байкеев, художник, который тоже интересовался кураторской деятельностью. Институт Энвера открылся в помещении на площади Искусств, в том же дворе, где теперь находится Бродячая собака, но просуществовал он недолго, и вышло всего два номера его газеты об искусстве. Был еще журнал “Искусство Ленинграда”, который

⁴ Каталог выставок и проектов Тут-и-там. 1991-1996. СПб., 1997

издавался с 1980 годов Владимиром Перцем, и писали там, в основном, о художниках Левого ЛОСХа. В нашем Союзе художников всегда состояли не только соцреалисты, но и люди, думавшие весьма свободно и прогрессивно, можно вспомнить, например, таких художников Шемякинской школы, как Андрей Геннадиев, Юрий Люкшин и близкий к ним художник Олег Яхнин, можно вспомнить художников экспрессионистов: Завена Аршакуни, Германа Егошина прекрасную скульптурную группу керамистов “Одна композиция”, скульпторов Сергея Швембергера, Дмитрия Каминкера, Константина Симуна, Левона Лазарева, Годеса. Все эти люди как раз представляли собой очень интересный пласт Союза художников, поэтому нельзя думать, что Союз художников был мертвой, неприятной организацией. Именно этой части современного искусства посвящен был, в основном, журнал “Искусство Ленинграда”. В начале 1990-х годов “Искусство Ленинграда” закрылось, и вместо него открылся новый журнал под названием “Мир дизайна”. Этот журнал продолжает выходить, хотя Перц из него уже ушел и сейчас собирается издать новый журнал, который будет, наверное, весьма любопытен. Конечно же, журнальный бум был и в Петербурге, но в Москве денег было больше и журналов там издавалось больше. В начале 1990-х годов по искусству стали издаваться журналы ХЖ и “Место печати”, посвященные в основном концептуализму. Большие отделы искусства появились тогда в газетах “Коммерсантъ” и “Сегодня”, интернетные издания начали выходить уже во второй половине 1990-х годов. Недавно вышел новый журнал под названием ArtChronica, продолжает выходить журнал “Пинакотека”, хоть и посвященный антиквариату, но уделяющий внимание и современному искусству. Таким образом, российская культура обзавелась широкой художественной прессой.

Я лично за современным искусством слежу всего-навсего 25 лет, хожу на выставки современного искусства, изучаю его, знакоюсь с художниками. За эти 25 лет ситуация в корне изменилась, хотя финансово, может быть, из-за перепада доллара и рубля в конце 1980-х годов художники жили богаче. Зато мы сейчас живем в период невероятного подъема культуры, с чем я вас, дорогие друзья, и поздравляю и надеюсь, вы как кураторы активно примите участие в этом процессе.

Я уже проговорил почти полтора часа, поэтому, пожалуй, давайте приступим к вопросам. Наверняка у вас возникли какие-то вопросы, может быть еще по прошлой лекции про 1980 годы, ну и про 1990 годы. Я с удовольствием вам скажу все, что знаю. Спрашивайте.

Почему аукцион Сотбис проходил в Москве, и работы каких художников были самыми дорогими?

Конкретно могу сказать. Первым проданным очень дорого художником был Гриша Брускин. Гриша Брускин создал работу под названием “Фундаментальный лексикон”, за нее отдали тогда почти полмиллиона долларов. Это была небывалая цена. Вторые по стоимости картины были картины Ильи Кабакова, проданные примерно за двадцать тысяч фунтов, что равнялось в тот момент почти 40000 долларов. Третьи по цене были Светлана и Игорь Копыстьянские, их картины купил тогда на аукционе сам Элтон Джон, певец британский. Почему аукцион проводили в Москве? Во-первых, аукционы Сотбис вообще проходят в разных странах, и, например, молодежный аукцион проходил в Турции, в Стамбуле. Для того, чтобы покупатели могли съездить в Москву, аукцион арендует лучшие места в гостиницах, устраивает банкеты, это еще в некотором смысле туризм и развлечение. Это раз. Во-вторых, аукционы проходят по телефону, теперь по интернету - тогда еще интернет не использовался, использовался телефон - часть картин была куплена по телефону. И, конечно же, тогда удивительно подскочили цены на русский авангард, с тех пор начался бум на русский авангард в первую очередь, а не на современное русское искусство. Позднее позабыли Гришу Брускина, за последние 10 лет я практически не встречал упоминания, чем занимается Гриша Брускин, жив ли он и т.д.

Он заработал много денег тогда и получил контракт с галереей Marlboro, это такая галерея, не одноименная сигаретам, а одноименная герцогу Мальборо, которая находится в Нью-Йорке на 57-ой улице, где расположены дорогие богатые галереи (Сохо, где актуальные галереи находились после Ист-Вилледжа, это место не респектабельное). Попав в галерею “Мальборо”, Гриша Брускин стал настолько доволен собой, обеспечен, что больше ни в чем не нуждался и просто исчез с экранов локаторов. Светлана и Игорь Копыстьянские уехали на Запад после этого аукциона и стали жить там. О них слышно иногда, они появляются в контексте международных важных выставок. Но, конечно же, наибольшей славой среди этих дорого проданных художников до сих пор пользуется Илья Кабаков. Хотя Илья Кабаков теперь не считается российским художником, он ведь в Москву приехал с Украины, а поскольку Украина у нас теперь независимое государство, то политкорректные иностранцы пишут так: Ilya Kabakov, born in Ukrain, живет в США, то есть он американский художник, родившийся на Украине, поэтому к русскому искусству он в сознании современных иностранцев, американцев, в первую очередь, уже никакого отношения не имеет. Поэтому русскому искусству на этот счет можно успокоиться и не гордиться Кабаковым. Кабаков действительно четыре года назад занял по рейтингу журнала Focus, если не ошибаюсь, первое место среди ныне живущих европейских художников по выставкам, продажам и т.д., обойдя всех немецких, французских, английских и прочих классиков современного искусства, но это было результатом того самого русского бума. Сейчас Кабаков продолжает быть актуальным художником, интересующим крупные музеи, но, конечно же, он уже не с той интенсивностью выставляется, хотя и больше, чем Сергей Бугаев, не говоря уже о таких художниках, как Олег Кулик или Александр Бренер, или Авдей Тер-Оганян, которых никто не пустит выставляться в музей. Это художники как раз такого экспериментально-фестивального контекста.

Недавно Кулик раскаялся и стал делать работы в новом стиле. Он познакомился с Ольгой Тобрелутс и провел три дня у нее в гостях - Тобрелутс делала выставку Кулика у себя в фотоцентре на Петроградской стороне при клубе “Мама”. Она объяснила Кулику, как делается компьютерная графика и анимация. Первый проект Кулика в стиле анимации Ольги Тобрелутс был представлен здесь, на выставке шведско-советской⁵, там собаки шевелятся и флаг полощется, это делалось в той же программе, в которой обычно монтирует свои фильмы Тобрелутс. Кулик начал создавать фотоколлажи в компьютерном стиле, и, хотя эстетика у него совсем другая, чем у компьютерных художников, как Тобрелутс или Юлия Страусова, но технологически это то же самое, и его новые работы сразу же стали гораздо лучше восприниматься, чем акционизм. Кулика даже взяли недавно на выставку в музей Jeu de Paume (национальная галерея Парижа находится в саду Tuilleries, раньше это была часть Лувра, в которой выставлялись работы художников-импрессионистов, когда открыли музей d'Orsay, работы из Tuilleries были перенесены в d'Orsay, а в Jeu de Paume сделали небольшой музей современного искусства). Там этим летом была выставка, в которой довелось и мне участвовать; Кулик же показывал на ней свои компьютерные работы. То есть Кулика стали показывать в музейном контексте, а не в контексте фестиваля или съезда радикальных художников типа Aperto при Венецианской бьеннале или вроде выставки “Manifesta”, которые устраиваются для радикальной молодежи, чтобы можно было выкручивать лампочки, бить стекла.

А сейчас насколько хорошо живут художники?

В принципе мне сложно говорить об экономическом состоянии других художников, потому что я не очень хорошо знаком с их последней практикой. Я изучаю журналы и слежу, о ком что-то еще печатают, про кого перестали печатать вообще, как-то это

⁵ Constanta 2000. Санкт-Петербургский Университет. Октябрь 2000 года

замечаю, поэтому могу сказать, что сейчас совсем исчезли со сцены художники группы “Мухоморы”, “Чемпионы мира” почти исчезли (из них только Вадик Фишкин еще как-то появляется, благодаря усилиям Виктора Мизиано, который активно продвигает Дмитрия Гутова и Вадима Фишкина). Но какие-то авторы, ну, скажем, Сергей Шутов, который сотрудничает с галерей Айдан, постоянно участвуют в международных выставках, на художественных ярмарках представлены, сейчас у Шутова идет выставка лайтбоксов в галерее Айдан.

Работы каких художников участвовали в аукционе Сотбис в Москве?

Вы знаете, я сейчас не помню. Я могу сказать точно, что там был Эрик Булатов, Илья Кабаков, точно был Сергей Шутов, Светлана и Игорь Копыстьянские, Гриша Брускин. Кто еще был? Помню, что был кто-то из “Мухоморов”, “Чемпионов мира”, московских концептуалистов, но сейчас мне просто не вспомнить. У меня дома есть аукционный каталог Сотбис 1988 года, я могу специально для вас посмотреть, если вам интересно. Можете мне позвонить как-нибудь, дня через два. Я посмотрю. Существует агентство, издающее рейтинги художников в Москве. Там можно посмотреть рейтинги художников, которые никак не совпадают с этим аукционным каталог Сотбис.

Каждый уверен, что его рейтинг объективный, Sothbys как раз был крайне субъективный, его делала организация при Министерстве культуры, торговавшая искусством за границей. Нынешний заместитель министра культуры, П. Хорошилов, тогда руководил этим процессом. Они выбирали художников, с которыми у них уже были чисто коммерческие отношения, частично спрашивали кураторов. Из Петербурга на той выставке участвовал только один художник, это был Юрий Дышленко, попал он туда благодаря интересу к нему западных галерейщиков, которые просили включить его работы. Москвичи не хотели включать Дышленко, поскольку это был чисто московский, как это говорится, гешефт. Юрий Дышленко умер, к сожалению, в городе Нью-Йорке, он выставлялся там, в галерее Филис Кайнд, с которой я тоже работал в начале 1990-х годов. Филис Кайнд сама очень пожилая женщина, сейчас чувствует себя уже плохо и в последнее время не устраивает больше выставок. Насколько объективны или субъективны эти рейтинги? Понимаете, каждый человек, занимающийся искусством, составит вам свои рейтинги. Собственно, когда у нас в городе пытались создать очередной музей современного искусства, я лично выступал против именно потому, что люди, пытавшиеся его создавать, в первую очередь апеллировали к коллекции Глезера, которая в основном базировалась на интересе к художникам Михаилу Шемякину, Оскару Рабину и т.д. Каждая институция, как Союз художников, Центр Дягилева имеет план создания музея современного искусства. Вот еще есть любопытная институция на Литейном проспекте, напротив улицы Жуковского - галерея Георгия Михайлова, вы видели, там такие странные сюрреалистические картины обычно висят - она тоже намеревается открыть музей современного искусства.

Кстати, я забыл упомянуть галерею “Арт-коллегия”, которая делает очень интересные кураторские проекты в нашем городе, в первую очередь осенние марафоны, и последний был - фотомарафон. Куратором ее долгие годы был Валерий Вальран, он тоже сотрудник Русского музея, но это его независимая художественная деятельность. Он и художник, и социолог по профессии, а не искусствовед. Также у нас в городе есть галерея Fotoimage, тоже любопытная институция, делающая фотопроекты. Интерес к фотографии сейчас вспыхнул с особой силой во всем мире, и в России активность фотохудожников часто превышает активность обычных художников. В первую очередь потому, что интерес публики ушел из современного искусства, поскольку современное изобразительное искусство не изобразительно, то есть оно ничего не изображает и изобразить не может, в то время как фотография создает фотографическую реальность. Человек может на фотографии что-то рассмотреть и опознать, понять, поэтому интерес к фотографии и

среди коллекционеров, и среди зрителей, и среди деятелей культуры очень сильно увеличился по сравнению с интересом к изобразительному искусству. Еще какой-нибудь вопрос есть?

Каков порядок ценообразования на современное искусство?

Дело в том, что существует мировой порядок цен. Вот если вы в магазине мебели продаете шкафы, условно скажем, по сто рублей, то вы не можете принести в этот магазин шкафы опять же из того же дерева и начать продавать их по 10 рублей. Вы сорвете себе бизнес. Обычно современное искусство продается от 5000 долларов и выше, это искусство, которое бывает в музеях, галереях. Художники с именами не могут стоить меньше 5000 долларов в среднем, хотя, конечно же, бывают очень маленькие картинки, графические произведения, которые могут стоить дешевле, но в принципе, есть условная цена - 5000 долларов или примерно 3000 фунтов, а ниже опускаться уже очень сложно. Поэтому все стартовые цены на этом аукционе уже шли от 3000 фунтов. Какие-то были от 10 000 фунтов. Кроме того, влияет размер картины, материал: масло, холст или графика - ну и имя. Если вы берете картину русского художника, выставяющегося в лучших музеях мира, о ком написаны статьи лучшими писателями, искусствоведами, критиками, и говорите, что она стоит 500 долларов, то этим вы, в первую очередь, подрываете авторитет всех тех музеев, которые выставляли этого художника, всех тех людей, которые о нем писали. Такого само собой, никто не допустит, потому что западная система образования цен - это святое, это рынок, это рыночная экономика, следовательно, дешево картина приличного художника стоить не может.

Случайно вы можете в Нью-Йорке на барахолке купить картину Энди Уорхола за 200 долларов. Потому что какой-нибудь наркоман, которому Энди Уорхол подарил ее в 1960-е годы, может быть, забыл, что это - Энди Уорхол, в наркоманском бреду подох, а его хозяин-квартировладелец решил, что это репродукция, отнес на улицу и выкинул, а какой-нибудь бомж подобрал, пошел на барахолку и говорит: "Сто долларов"; и какой-нибудь человек, который знает, что это стоит 50 000 долларов, тут же покупает у него эту картину. Такие случаи бывают, я лично знаю одного человека, который купил за 100 долларов на барахолке картину Энди Уорхола и продал ее за 50 000 долларов. Но это - исключение, а не правило, ни одна галерея не продаст вам Энди Уорхола за 100 долларов, равно как и не будет Кабакова продавать за те же 100 долларов просто потому, что он выставляется в музеях. Ценообразование строится, исходя из какого-то общего курса цен на искусство, как, например, советско-российская нефть стоит дешевле, чем нефть из Персидского залива, вы знаете об этом: мы дешевле нефть продаем, мотивируя это тем, что она хуже, что далеко везти, но поскольку мы продаем дешевле, у нас охотно ее покупают. Но мы не можем совсем дешево ее продавать - на нас бомбу атомную тогда сбросят. Чеченская война идет именно из-за цен на нефть. То же самое и с искусством.

Я лично в Нью-Йорке, помню, купил фотографию одного очень известного фотографа за один доллар на улице у негра. Я, правда, потом не продал ее, она у меня до сих пор в коллекции хранится - она по аукционным каталогам стоит где-то около 5000 долларов, это фотография начала 1920-х годов известной голливудской звезды с автографом. Какая-то бабушка умерла, бомжи залезли в ее квартиру, может, на помойку родственники выкинули, и старая театральная фотокарточка была за 1 доллар мною куплена. Эту фотографию вы в галерее и за сто долларов не купите. Если она на аукционе стоит 2000, то по случаю в галерее или у частного владельца можно за 1000 сторговаться. Вы можете сбавить цену. Вы приходите в галерею и видите, написано "10 000 долларов", вы можете поторговаться. Вы можете выйти на автора, найти его телефон в справочнике ("Flash art", кстати, издает ежегодные телефонные справочники всех художников, кураторов), вы можете звонить домой людям и покупать прямо у них, это гораздо дешевле, и так часто поступают многие коллекционеры.

Психология вклада в искусство заключается в том, что в искусство вкладывают в надежде на дальнейшее повышение цен. Скажем, на некоторых художников, проданных на Сотбис, тогда цены не повысились, но те картины, которые были проданы на аукционе, не подешевели, потому что это - знаменитые картины. Часть рынка современного образуется следующим образом: какой-нибудь фонд покупает картины, наняв эксперта, то есть эксперт свои деньги не платит, он использует деньги фонда, а фонду все равно, что купит эксперт, он ему доверяет, потому что деньги фонда, а не какого-то конкретного человека. Сейчас большинство современных художников живет не на деньги конкретных частных покупателей, любителей искусства, а на деньги банков, фондов, компаний, которые сами по себе даже не решают, что купить. Это в России директор банка может выбрать картину, на Западе директор банка ничего не выбирает - есть специальный эксперт, которому платят зарплату, и он выбирает, что банку покупать. Кстати, экономическая сторона функционирования современного искусства - это отдельный вопрос, о нем можно говорить очень долго и, к сожалению, сейчас мы уж проболтали, по-моему, почти два часа, а у меня даже пленка кончилась для записывания моих мудрых мыслей. Если в будущем наш кураторский совет решит еще привлечь меня к чтению лекций, я могу следующую лекцию посвятить экономике современного искусства и рассказать об этом, специально подготовившись, посмотрев актуальные современные цены. Вообще карта успешных экономических художников не соответствует карте художников успешных в выставочном или в теоретическом смысле - это две большие разницы.

Новиков Т.П. Лекции. СПб. 2003