

Кураторские стратегии в репрезентации современного петербургского искусства. Некоторые примеры

Г. Ю. Ершов

Санкт-Петербургский государственный университет,
Российская Федерация, 199034, Санкт-Петербург, Университетская наб., 7–9

Для цитирования: Ершов, Глеб. «Кураторские стратегии в репрезентации современного петербургского искусства. Некоторые примеры». *Вестник Санкт-Петербургского университета. Искусствоведение* 10, no. 3 (2020): 419–434. <https://doi.org/10.21638/spbu15.2020.303>

В современном петербургском искусстве за последние 30 лет выработались определенные типы и формы репрезентирования. Во многом это произошло благодаря институту независимого кураторства. Феномен фигуры независимого куратора, действующего на актуальной петербургской художественной сцене, объясняется несколькими причинами. Первое — это, как ни парадоксально, слабо структурированный рынок современного искусства, что дает возможность свободного маневра для кураторской инициативы. Второе — подвижность петербургского культурного поля, где не сложилось жесткой иерархии, что позволяет варьировать «палитру» художников в зависимости от концепции того или иного проекта. И третье — это социальный статус куратора как человека не определенной профессии, а занимающегося определенным родом деятельности, соответствующей роли свободного агента, или, по известному выражению Харальда Зеемана, «гастарбайтера духа». Помимо галерей с выраженной коммерческой направленностью, в Петербурге достаточно много общественных пространств, где можно реализовывать самостоятельные кураторские проекты. Кроме того, здесь по-прежнему жива традиция организации сплоченных художественных сообществ, способных к саморепрезентации своей деятельности. Тип творчества, эстетические предпочтения и формы художественной активности, избираемые ими, находят выражение в выборе тех или иных кураторских стратегий. Очень часто кураторами становятся сами художники, совмещая в своем лице сразу несколько функций. За последнее время в Петербурге появилось новое поколение кураторов, активно продвигающих петербургское искусство на международную арт-сцену. Благодаря деятельности петербургских кураторов с 1990-х годов выстраивается более ясная и подробная картина развития современного искусства, а также намечаются пути его дальнейшего развития. Зародившись в 1990-е, институт кураторства еще не становился предметом пристального исследования. Между тем, очевидно, что само существование современного искусства во многом определяется именно формами его репрезентации, кураторской художественной волей.

Ключевые слова: кураторские стратегии, независимый куратор, современное петербургское искусство, неоакадемизм, формы репрезентации.

Петербургское современное искусство и пестро, и разношерстно. В то же время оно представляется со стороны все же более цельно очерченным феноменом по сравнению, например, с Москвой. За тридцать лет здесь сложились устойчивые

художественные сообщества, возникли объединения, галереи, свои притягательные «места силы», с которыми ассоциируются определенные имена и тенденции. История современного искусства Санкт-Петербурга — это еще и история его репрезентирования, нашедшая выражение в определенной кураторской политике и стратегии, осуществляемой как планомерно, программно, так и в различных формах самоорганизации. Стоит рассмотреть наиболее значимые явления петербургского искусства, художественной жизни с точки зрения способов и форм его репрезентирования, продвижения на сцене. Представляется, что определенный тип искусства подразумевает и определенную выставочную стратегию, позиционирование себя по сравнению с другими, будь это инсталляционное творчество, арт-сайнс, партиципаторное искусство, аутсайдер-арт, масштабная живопись, книга художника и др. Важно также понять, актуален ли вопрос самоидентификации художников и художественных сообществ: рассматривают ли они свою художественную деятельность в русле петербургской традиции, петербургского «текста» или же задействуются иные модели идентичности. Очевидно, что молодые художники иначе формулируют этот вопрос, нежели представители более старших поколений. Эта статья не претендует на полноценный всеохватный исторический обзор кураторских стратегий в петербургском искусстве, в ней намечаются лишь некоторые из них.

За последние десять-пятнадцать лет произошедший сетевой информационный взрыв сделал саму постановку темы традиции по отношению к молодым художникам иной, нежели раньше. Искусство сейчас растворено в бесконечной иконосфере образов, заполонивших сетевое пространство. Художник, кажется, волен выбирать то, что считает для себя актуальным, соотносимым с его темпераментом, амбициями, вкусом и художественными предпочтениями.

В современном искусстве Петербурга на первый взгляд нет проблемы традиции, ведь в большинстве случаев молодые художники органично включаются в интернациональный режим взаимодействия на уровне обучения, обменов, грантов, участия в выставках, биеннале и т. д. Это интернациональная система функционирует относительно не так давно, примерно последние десять лет. Во всяком случае развитие глобальной компьютерной сети и интеграция стран Восточной Европы, Азии и Африки позволили действительно разомкнуть границы. Локальный контекст как будто перестал быть актуальным, тем не менее вопросы национальной или местной идентичности по-прежнему занимают российских художников, хотя, может быть, не так остро и даже болезненно, как это было в 1990-е годы. В Петербурге с неизбежностью для города с богатой культурной мифологией и традициями сохраняются свои привязанности к тем или иным тропам и топосам, что сообщает нечто общее и цельное петербургскому художественному сообществу.

Последним, кто сумел конвертировать петербургский культурный миф в интернациональный контекст, построив на неоклассике стратегию своего творчества, был Тимур Новиков. Его линия сопротивления строилась на противостоянии Москве как олицетворению наступающей всеобщей глобализации языка современного искусства, где аполлоническому началу классики противостоит разрушительный дионисийский мир модернизма и постмодернизма. Тимур придал остывающему мифу петербургской идентичности интригу, пробудив его к жизни. Даже супрематизм, при всей его программной полемичности (работа «Аполлон, попирающий

красный квадрат» /1991/ как манифест неоакадемизма), был апроприирован Новиковым в его эстетическую систему как ясное геометрическое начало, присущее петербургскому архитектурному пространству.

Программно Новиков был последним из петербургских художников, избравшим Петербург не только как оплот классики и красоты, но и одновременно как точку отсчета нового движения, в корне отличного от «современного искусства». Таким образом, петербургская идея сопротивления оказалась частью традиции, понятой не столько как эстетическая линия, но как стратегия деятельности. Тимур сам выступал куратором выставок организованной им Новой академии изящных искусств сначала в сквоте на Пушкинской, 10, потом, с 1998 по 2003 г., уже в отремонтированном здании Арт-центра, где периодически устраивались выставки работ самих «академиков», а также дружественных по эстетике и направленности художников [1].

Одним из первых кураторов Тимура Новикова выступил петербургский искусствовед, тогда преподаватель кафедры истории искусства исторического факультета Петербургского университета Иван Чечот. В 1993 г. он организовал выставку Тимура «Западно-восточный диван» в недавно открывшейся галерее «Navicula Artis», основанной им и его учениками [2]. Это был на тот момент один из первых больших концептуальных именно кураторских проектов, явившийся плодом сотрудничества авторитетного искусствоведа и педагога Петербурга и главной звезды петербургского современного искусства. Идея включить искусство Тимура в контекст парадного неоклассического Петербурга, поместить его работы в сияющие светлые залы Дворца Труда (бывшего дворца Великого князя Николая Николаевича) была реализована в этом проекте в форме диалога художника и куратора, обыгравшего известную дихотомию его творчества в четко артикулированных формах репрезентации «Востока» и «Запада». Работы Тимура были размещены как в неоклассицистических парадных залах, так и в Арабской гостиной, выполненной в «мавританском» стиле.

За ничтожным количеством художественных галерей в Петербурге начала 1990-х выгодные возможности нахождения галереи «Navicula Artis» в роскошных дворцовых интерьерах придавали невиданный масштаб актуальному искусству. К слову сказать, это была не единственная выставка Тимура с поистине петербургским имперским размахом. В большом мраморном зале Музея этнографии народов СССР в 1992 г. лидер неоакадемизма развесил свои полотна по всему периметру, в центре разместив ряд напольных объектов. Любовь Тимура Новикова к созданию эффектных событий — триумфов, грандиозных торжеств неоакадемизма, одно из которых проходило в Павловске в 1997 г. — была составной частью его стратегии: представить неоакадемизм как глобальное явление, естественное и живое продолжение мощи и славы петербургской классики. Таким образом, первая большая выставка Тимура Новикова в галерее «Navicula Artis», курируемая Иваном Чечотом, своим размахом вполне вписалась в доминирующую линию репрезентации неоакадемического искусства, утвердив приоритет живого мифотворческого начала. Она стала в ряд таких масштабных проектов, как «Молодость и красота» (Первая выставка и конференция неоакадемистов в Доме ученых на Дворцовой набережной в 1990 г.), выставка «Неоакадемизм» (Мраморный дворец, 1991), «Тайный культ» (Мраморный дворец, 1992) с участием Пьера и Жилия, а также Дениса Егель-

ского, Константина Гончарова и Георгия Гурьянова, выставка Беллы Матвеевой, решенная в форме грандиозной техно-музыкальной инсталляции при участии группы ЛЮКИ (Мраморный зал Музея этнографии народов СССР, 1992, куратор Екатерина Андреева). Наконец, грандиозные выставки-хеппененги на Дворцовом мосту, организованные Иваном Мовсесяном, также были ярким выражением стратегии неоакадемического «дворцового переворота», на этот раз выразившейся в «захвате мостов» [3]. В последующие годы кураторами выставок Новикова выступали такие искусствоведы, как Екатерина Андреева, Аркадий Ипполитов, Александр Боровский. Одна из последних прижизненных выставок художника, знаковая для его творчества, прошла в галерее «Navicula Artis» уже на Пушкинской, 10 [4].

Для современного искусства Петербурга важен переход от неофициального искусства и перестройки в революционное время 1990-х, когда собственно и формировалась художественная сцена. Рассматривать этот переход как эволюционный вряд ли продуктивно. Язык современного искусства в 1990-е годы отчасти был импортирован в Россию, где собственная традиция была ориентирована преимущественно на классический модернизм и русский авангард. Кроме того, своих культурных героев, могущих выступить в качестве ориентиров, еще едва знали. Если говорить о концептуализме и соц-арте как специфически московских явлениях, то в Петербурге ситуация на момент «прихода» современного искусства складывалась исходя из особенностей развития ленинградского неофициального искусства, в котором можно выделить так называемую экспрессионистскую живописную линию, самую ясно читаемую традицию живописи современных петербургских художников, идущую от живописной культуры 1920-х годов, «круговцев», лирического экспрессионизма.

Уже стало хрестоматийным мнение, что арэфьевцы «проросли» в «Новых художников» и «митьков». Перефразируя известное выражение «все мы вышли из гоголевской шинели», можно сказать, что все они вышли из арэфьевской тельняшки. Факт возникновения в послеблокадном Ленинграде, в самом сердце его художественной жизни — в Академии художеств, ОНЖ (Ордена нищенствующих живописцев) представляется невероятным. Как неприхотливые и упрямые одуванчики, они проросли сквозь монолитный асфальт соцреализма, не сгнули под катком «борьбы с космополитизмом», смявшим и без того оскудевший ленинградский культурный слой. Этот мощный пласт ленинградско-петербургской живописной культуры в настоящий момент аккумулирован в творчестве «Безнадежных живописцев» и художников этого круга: Анатолия Заславского, Арона Зинштейна, Александра Румянцева, Бориса Борща, Артура Молева, Юлии Сопиной, Георгия Мудренова, Ирины Васильевой, Ильи Овсянникова и др. В большинстве своем они работают в техниках традиционной станковой живописи и рисунка, восходящих к живописи Сезанна и постимпрессионистов, а также перерабатывают и адаптируют русскую живопись 1910–1930-х годов.

Это направление петербургского искусства не оказалось в фокусе пристального внимания кураторов, и поэтому здесь не сложились своя линия репрезентации, а также формы, способные более выгодно интегрировать это искусство в актуальный контекст. Конечно, в начале 1980-х, когда Тимур Новиков, а также Иван Сотников, Олег Котельников, Инал Савченков, Евгений Козлов основали группу «Новые художники», у них был совершенно иной настрой и энергия. Но Тимур довольно

быстро, уже к 1989 г., перешел от неоэкспрессионизма к неоакадемизму, обезглавив, по сути, целое направление. В конце 1980-х годов неоэкспрессионисты преобладали на трех больших выставках художников в ДК им. Свердлова¹. В 1990 г. Екатерина Андреева и Любовь Гуревич подготовили выставку на Литейном, устроенную выставочным объединением «Вернисаж». В буклете выставки, а также в книге «Газоневская культура» о неоэкспрессионизме как основной традиции ленинградского искусства впервые написала Екатерина Андреева, обозначив тем самым одну из существенных линий для его репрезентации [5; 6].

«Безнадежные живописцы» чаще всего находят возможность экспонировать свои произведения в стенах старейшей художественной галереи Петербурга — «Борей» (основана в 1991 г.), в музее Анны Ахматовой, музеях «Эрарта», «Царско-сельская коллекция», в музее нонконформизма Арт-центра «Пушкинская, 10». Эти художники как будто противятся формам «агрессивного» кураторства, предпочитая традиционную развеску по ритму и по пятну, по темам и мотивам.

Десятилетие спустя попытка репрезентировать экспрессионизм как локальный и укорененный в местной традиции феномен была реализована в проекте художницы Марины Колдобской, часто выступающей и как арт-критик, и как куратор. Марина Колдобская создает свой вариант экспрессивной живописи, близкой граффити и стрит-арту своей брутальностью и масштабом, ее вещи легко переводятся в стенопись с учетом их петроглифической знаковой основы. «Новый петербургский экспрессионизм» — так назывался ее кураторский проект, реализованный в музее нонконформизма на Пушкинской, 10 (2000) и собравший разношерстную группу художников, каждый из которых так или иначе соответствовал критериям экспрессионистичности, — Юрий Дьяченко, Мария Каверзина, Марина Колдобская, Игорь Межерицкий, Олег Хвостов, Дмитрий Шорин, Вадим Флягин, Артур Молев и Владимир Яшке [7]. Организованный на материале современного петербургского искусства, он предвосхитил большой масштабный проект Русского музея — «Экспрессионизм в России», охватывавший искусство 1900–1930-х годов. В самом начале 2020 г. Екатерина Андреева выступила куратором еще одной выставки в Русском музее, осветившей эту тенденцию в петербургском искусстве, — «Эхо экспрессионизма. Ленинградское искусство второй половины XX в.». Здесь экспрессионизм был понят в первую очередь даже не в формально-стилистическом ключе, а в драматически-экзистенциальном — как эхо двух глобальных гуманитарных катастроф XX в. — Первой и Второй мировой войн.

Современной стратегии репрезентации, основанной на провокации, выходе в открытое публичное пространство, придерживалась группа «Протез» (Игорь Межерицкий, Александр Вилкин, Григорий Ющенко, 2006–2010), лет десять назад занимавшаяся «апгрейдом рыла» — партизанским стрит-артом, разрисовывая городские плакаты и афиши с изображением медийных фигур современной культуры: политиков и поп-звезд. Стилль художников этой группы предполагал граффитистскую открытость, гротеск и резкость высказывания, что неизбежно вводило их в злободневную социальную сферу. В последнее время Вилкин вместе с московской художницей Викторией Бегальской занимались исследованием современной

¹ Выставки были подготовлены объединением «Вернисаж» во главе с Иосифом Храбрым. Были показаны работы «Новых», Соломона Россина и художников из коллекции Н. И. Благодатова в 1988–1990 гг. [3, с. 417].

протитуции, избрав формой репрезентации театр, построенный на сочетании документальности, беспощадного веризма и раешной буффонады с использованием гротескных кукол (кукольный спектакль «Пояс Афродиты»). Это критика современного общества, где используется марксистская методология анализа, основанная на теории отчуждения эксплуатируемого человека от своего труда.

В Петербурге ответственные за «левый дискурс» — художники и теоретики платформы «Что делать?», возглавляемые Дмитрием Виленским. Эта группа является чрезвычайно влиятельной интеллектуальной силой в среде молодых художников, испытывающих притяжение к неолиберальной версии марксизма в современной России, где ощутим кризис любой партийной идеологии. Основанная ими «Школа вовлеченного искусства» базируется на идеях партиципаторности, так что приветствуются различные формы социального активизма и политически ангажированного искусства. Группа ФНО (Фабрика Найденных Одежд) (1996–2014) начиная с 2000-х годов активно сотрудничает с платформой «Что делать?», будучи представителем феминистского акционизма. В стилистике трогательного дилетантизма делала свои платья Наталья Першина-Якиманская (Глюкля), культивируя инфантильность как нежность, бесстрашие и открытость, восходящие к девичьей романтике сентиментализма и одновременно жертвенности. В 1996 г. Глюкля и Цапля (Ольга Егорова) в акции «Бедная Лиза» в длинных ночных сорочках прыгнули с моста в Зимнюю канавку у Эрмитажа. Программная отсылка к повести Карамзина выстраивает и всю дальнейшую канву творчества художниц, в котором литературные отсылки чрезвычайно важны. В Петербурге при явном культивировании живописно-графической традиции наличествует литературоцентричность. Магия «петербургского текста» многое определяет в творчестве петербургских художников. В настоящее время платформа «Что делать?» функционирует как эффективный многофункциональный центр — Дом Культуры Розы, где есть своя «Школа вовлеченного искусства», выставочное и лекционное пространство, одноименное издание — регулярно издаваемая газета, сетевой журнал «Крапива».

«Митьки», золотая эпоха которых приходится на 1980-е — начало 1990-х годов, в настоящий момент легенда петербургского искусства. Первоначально это был коллективный художественный проект, где отцом-основателем, придумавшим митьковскую мифологию, был художник и писатель Владимир Шинкарев, а главной мифопорождающей фигурой — художник Дмитрий Шагин. В конце 1980-х — начале 1990-х годов наравне с проектом «Новой академии» Тимура Новикова это был самый успешный «брендовый» проект петербургского искусства, включавший в себя и собственную основанную на принципах хорового воздействия митьковского коллектива на публику кураторскую стратегию, где к живописи, графике, объектам подключалась активная перформативная и поведенческая составляющие. Однако показательна дальнейшая эволюция художников группы в 1990-е годы, когда Ольга и Александр Флоренские, например, обратились к искусству объекта, запустив собственный долгоиграющий проект, начавшийся с открытия их выставки «Русский дизайн» (1994) в «Борее». Выход к объекту произошел у них через родную фольклорно-мифологическую стихию, митьковскую игру в персонажность, где митек воспринимался как народный герой, а его творчество органично прорастало из местной почвы. За «Русским дизайном» последовали «Русский бес-

тиарий», «Смирренная архитектура» и другие проекты. Их вещи, собранные из домашнего коммунального хлама, сконструированные из подручных материалов, своей эстетикой отсылали к контррельефам Татлина, а игровой, юмористически ироничной или же парадоксально-абсурдистской интонацией — к поэтике ОБЭРИУ. Одна из знаковых выставок, состоявшаяся уже много позже эпохи «героического пьянства», курировалась самими художниками [8]. В 1994 г. Александр Флоренский основал издательство «Митькилибрис», а в 1996 г. появился арт-центр митьков «Митьки ВХУТЕМАС». В нем, выступая в качестве кураторов художники Флоренский и Дмитрий Шагин планомерно и очень активно проводили выставки, устраивали разного рода события — чтения, презентации изданий, лекции, связанные так или иначе с духом и эстетикой митьковской культуры как современности и своеобразно понятой традиции.

Обэриутский дух особенно проявлялся в петербургском искусстве 1990-х. В 1995–1998 гг. были проведены четыре Хармс-фестиваля, во время которых состоялись публичные городские акции, по жанру напоминавшие грандиозные уличные хеппенинги: шествие с тушением пожара от улицы Маяковского во двор Фонтанного дома (1995), «Похороны таракана» — шествие по Литейному и Невскому проспектам, набережной Фонтанки во внутренний двор Фонтанного дома (1997), мистерия «Происхождение видов» во время «Казни измов XX века» на ступеньках Михайловского замка (1998) [9]. В последней приняли участие художники из «Товарищества новые тупые». Это петербургское объединение возникло на благодатной для 1990-х борейской почве, когда в галерейном кафе собирался едва ли не весь художественный Петербург того времени. Феномен «Новых тупых» (Сергей Спирихин, Вадим Флягин, Игорь Панин, Владимир Козин, Инга Нагель, Олег Хвостов) объясним разреженным воздухом свободы 1990-х, чем-то рифмующихся с 1920-ми, первым послереволюционным десятилетием, когда на смену прежним устоям приходил совершенно новый политический и общественный строй. И если обэриутский стиль поведения отсылал к дада, акционизм «Новых тупых» близок к неодадаизму, то в петербургском культурном контексте был важен их жест инаковости, странности. В Петербурге есть своя востребованность в «чудаках и оригиналах». У Хармса была коллекция монстров, или «естественных мыслителей», — это были подсмотренные им в реальной жизни люди, манеру которых держаться, вести себя, говорить можно было бы сегодня смело отнести к современному искусству или ар брюгу.

Акции «Новых тупых» ошарашивали домашней приватностью абсурда или жеalogичностью выпадающего действия. Отчасти их антиэстетические акции, не склонные к афишированию, были некоей тайной, несформулированной контрой в пику Новой академии изящных искусств Тимура Новикова. «Новые тупые» сами придумывали и реализовывали свои акции, выставки и другие проекты, такие, например, как издание журнала «Максимка». Возникнув в 1996 г. и завершившись в 2002 г., группа фактически выпала из актуального медийного поля современной художественной жизни и была реанимирована как ярчайшей феномен петербургского искусства благодаря кураторскому проекту Петра Белого и Елизаветы Матвеевой, заново открывших ее публике².

² Ретроспектива группы «Новые тупые» прошла в Москве в ММСИ в 2016 г. и в Кунстхалле Цюриха в 2019 г. Кураторы Петр Белый и Елизавета Матвеева.

Свою кураторскую версию современного петербургского искусства пытается выстроить Петр Белый, на заре своего творчества начинавший как график, продолжающий традиции печатной графики 1920-х годов. Он придумал проект «Невидимая граница», в рамках которого организовал ряд выставок с попыткой вычленив сложившиеся художественные явления в их ретроспективе. Получилась картина развития современного петербургского искусства за последние 20 лет, где нашлось место художникам, которых зачастую довольно трудно причислить к определенному движению ввиду их локальной герметичности. Они сформировались в 1990-е годы, когда Петербург, за исключением Новой академии на какое-то время «выключился» из актуальной жизни, потерявшись во времени, которое московские критики обозначали как кризис самоидентификации, а именно невозможности современных художников отнести себя к какой-либо традиции, учитывая требования интернационального арт-рынка. С точки зрения этой рыночной конъюнктуры таким внутренним продуктом художественной среды оказались художники, судьба которых не обещала им быстрый успех, ведь многие из них получили признание уже в 2000-е. Этот проект стал настоящим открытием, давшим возможность прежде всего московской публике познакомиться с теми явлениями и сферами петербургской художественной жизни, которые оставались в тени.

Проект «Невидимая граница» открылся выставкой, основанной на материалах Петербургского архива и библиотеки независимого искусства «Шизореволюция», собранных искусствоведам и художником Андреем Хлобыстиным. Это была первая презентация его масштабного исследовательского проекта, завершившегося изданием книги [10]. Далее был собран уникальный материал (фотографии, тексты, артефакты и пр.), позволивший донести до публики притягательность и vitalность группы «Новые тупые», чья активная перформативная деятельность в свое время была напрочь заслонена московским акционизмом, с одной стороны, и петербургским неоакадемизмом — с другой. Проект «От тупости к паразитизму» был призван показать преемственность разных форм художественной активности и определенной типологии творчества от 1990-х к современности. Так, куратору Белому удалось выявить некоторые ярко обозначившиеся явления, не нашедшие в свое время нужных организационных форм, не сложившиеся в оформленное направление или же тренд.

Одним из таких обобщений в серии выставок Петра Белого про петербургское искусство в 1990–2000-е годы стало название «ретромутанты» — так обозначились художники, в своем творчестве использующие коллаж и дадистско-сюрреалистическое соединение образов, элементы поп-арта и соц-арта, такой несколько «провинциальный» эклектизм как защитная реакция на официоз и одновременно «формализм» в неофициальном искусстве, где «сюррятина», как правило, не приветствовалась. «Ретромутанты» — обозначение некоей эстетической тенденции, соединившей творчество разных художников, многие из которых в настоящий момент являются значимыми фигурами в современном петербургском искусстве: Андрея Рудьева, Керима Рагимова, Марии Алексеевой, Сергея Деникина и др.

Отдельная выставка была посвящена феномену галереи «Navicula Artis», открывшей за время своего существования множество новых имен в искусстве Петербурга и игравшей важную роль в создании нового жанра художественной активности, — «прогулкам» [11]. С 2005 г. кураторский проект галереи «Прогулки за

искусством» был реализован во многих городах: Москве, Санкт-Петербурге, Перми, Екатеринбурге, Красноярске [12]. Дополненные экспозициями, где были показаны видеоработы молодых художников Петербурга, а также тех, кто представляет минималистско-концептуальную линию искусства, выставки проекта дали возможность восстановить в полном объеме картину развития петербургского искусства 1990–2000-х годов.

Примечательно, что в 2000-е годы Петр Белый выступает как инсталлятор, работающий в жанре «мемориального макетирования». Его интересует уходящая натура — художник выстраивает свои взаимоотношения с недавним советским прошлым, чутко улавливая особую фактуру вещей той эпохи, за которыми видится мифология истории и работа памяти. Для него важна, конечно, его включенность в международный контекст, и поэтому он выводит язык своего искусства из западной модернистской и постмодернистской традиции. Однако ему дорога петербургская атмосферность, ощущение погружения в плотную среду местного культурного ландшафта и органическая включенность в жизнь небольших художественных сообществ.

Это два полюса петербургского мифологического поля: неоклассика, как будто укорененная в самом архитектурном и культурном коде города с выходом в имперские и геополитические притязания, эстетство и осознание себя частью великой традиции, и дух сопротивления, отверженности, рождающий фигуры, выпадающие из «нормы». Причем, как в случае с Тимуром Новиковым, эти два полюса могут сходиться. Также можно отметить наличие в Петербурге отдельных фигур художников-одиночек, проложивших свой маршрут в искусстве.

Для того чтобы отслеживать и отчасти задавать ритм и пульс петербургскому современному искусству, Белый основал галерею «Люда» — его кураторский проект, оказавшийся прерывистым, но долгоиграющим. «Люда» появилась осенью 2008 г. и целый год существовала в режиме вернисажного нон-стопа — каждую неделю открывалась выставка, что в итоге создало ощущение невероятно интенсивной и насыщенной художественной жизни Петербурга, где обычно принято жаловаться на ее отсутствие или же вялость. Закрывшись в 2009 г., «Люда» возобновила свою работу в 2014 г. и в новом формате просуществовала до 2017 г., с тем чтобы вновь воскреснуть в конце 2019 г. Очевидно, что как куратор Белый ощущает острую потребность в наличии в городе независимой выставочной площадки, открытой для экспериментов и некоммерческих проектов, позиционной мобильной активности и риску.

Традиции ленинградской школы графики трансформировались в новые формы репрезентации современного искусства. Свою генеалогию петербургские авторы книги художника (Петр Швецов, Юрий Александров, Артур Молев, Ирина Васильева, Александра Гарт, Юрий Штапаков, Виктор Ремишевский, Григорий Кацнельсон, Владимир Григ и др.) могут вести от разных прародителей. Книга художника (*livre d'artiste*) — один из вариантов такой репрезентации. Здесь очевидна преемственность русской футуристической книги, самиздата и низовой рукодельной культуры бытования книги. Отец основателя жанра книги художника в России художник Михаил Карасик был на протяжении почти трех десятков лет бессменным куратором и вдохновителем многих проектов в России и за рубежом. На этих выставках всесторонне, во всех проявлениях осмыслялся феномен отечественной книги художни-

ка. Для Карасика как куратора был характерен комплексный всесторонний подход к организации выставок. Выставка обязательно сопровождалась каталогом с исследовательскими статьями, зачастую становившимся сборником научных статей. Учитывая богатые возможности жанра, он строил выставки зачастую как целостные инсталляции, выгодно размещая отдельные объекты в пространстве, подобно актерам на сцене. Неслучайно первые выставки в музее Анны Ахматовой назывались «Театр бумаг 1» и «Театр бумаг 2» [13; 14]. Свои издательские проекты он готовил под придуманной им шапкой «М. К. Хармсиздат» [15].

В Петербурге, несомненно, еще с эпохи Серебряного века утвердился культ графики, восходящий к «Миру искусства», а затем к ленинградской школе с именами В. В. Лебедева, Н. А. Тырсы, В. Н. Лапшина, Д. И. Митрохина, группы «13» и далее к Г. А. В. Трауготам, артефактам и уже к 1980–1990-м годам. Этот культ графического начала необязательно замкнут на эстетической его составляющей, скорее графика определила некую экзистенциальную сторону петербургского искусства с культивированием драматического, экспрессивного, страдательного начала, с уходом от открытой репрезентативности к скрытности и потаенности. Метафору дневника с его повседневной исповедальностью можно использовать по отношению к творчеству целого ряда молодых художников, работающих в абстрактно-экспрессивной манере, или же сочетающих элементы экспрессивной лирической абстракции и фигуративности, — Влада Кулькова, Марии Дмитриевой, Леонида Цхэ, Анны Андржиевской, Аси Маракулиной, Ильи Гришаева, Ивана Тузова, Александры Гарт, Юрия Штапакова и др. В Петербурге в последние годы сложился новый центр, где постоянно проходят выставки графики, как современной, так и ретроспективы. Это выставочный и образовательный проект куратора Натальи Эргенс — Библиотека книжной графики.

Отличительной особенностью петербургской традиции является потребность в самоорганизации. Она проявляется вне институционального начала, как форма низового художественного сопротивления, как ответ на возникающее идеологическое, экономическое или эстетическое давление. Так, в 2007 г. художники, выпускники Академии Штиглица (б. Мухинского училища), обосновались на проспекте Непокоренных, на верхнем этаже бывшего закрытого советского учреждения, определив на некоторое время модусы текущей ситуации в искусстве как возможность создания актуальной живописи на основе академической традиции. Большинство выставок «Непокоренных» (художники Илья Гапонов, Иван Плющ, Ирина Дрозд, Андрей Горбунов, Кирилл Котешов, Татьяна Подмаркова, Максим Свищев, Татьяна Ахметгалиева, Семен Мотолянец) курировала искусствовед Анастасия Шавлохова (выпускница Академии Штиглица). В 2017 г. она и Анастасия Скворцова (выпускница программы «Кураторские исследования» факультета свободных искусств и наук СПбГУ) развернули большую выставку к 10-летию объединения в ММОМА.

Феномен группы «Север 7», возникшей в 2013 г., — яркое подтверждение потребности петербургского художественного сообщества в самоорганизации (художники Александр Цикаришвили, Нестор Энгельке, Петр Дьяков, Анна Андржиевская, Илья Гришаев, Леонид Цхе, Олег Хмелев, Саша Зубрицкая, Лиза Цикаришвили, Ася Маракулина, Таня Черномордова). Группа программно заявляет о том, что не пытается соответствовать никаким институциональным притязаниям и ин-

теллектуальным трендам. Ее лидер Александр Цикаришвили выступает в роли куратора и организатора выставок и событий, самостоятельно выстраивая экспозиционное пространство и диалог со зрителем [16]. Даже если приглашается куратор для коллективных проектов, то его роль, как правило, ограничивается написанием текста к выставке [17]. И хотя практически все художники объединения состоялись как отдельные яркие художественные личности, они продолжают создавать совместные проекты, вовлекающие в свою орбиту новые имена. Эта группа стала одним из ярких явлений в петербургском искусстве 2010-х годов. Основу ее деятельности составляли перформансы, многие из которых устраивались «для себя» или же не рассчитывались на широкую аудиторию. В настоящее время они открыли свое выставочное пространство Kunsthalle nummer sieben, мгновенно ставшее центром притяжения художественной активности.

Здесь активно включаются в работу и молодые художники и кураторы. Весной 2019 г. в Kunsthalle был реализован междисциплинарный проект «Если твой утюг сломался». Кураторами проекта выступили социолог Татьяна Шишова, антрополог Лилия Воронкова и петербургская художница Лера Лернер, целенаправленно работающая с «нехудожниками». В этом арт-сайнс-проекте Лера Лернер работала с группой социологов, исследующих феномен соседства. Результаты своих исследований участники проекта представили в форме художественных работ, выполненных при дизайнерской поддержке дружественной группы «Север 7» [18].

Некоторые петербургские художники последнее время не прибегают к помощи куратора, видя его в качестве искусствоведа, пишущего к выставке текст. Художник Александр Дашевский курирует себя сам, позиционируя себя и как живописец, и как инсталлятор, и одновременно как дилер. Более того, он выступает и как самостоятельный куратор и арт-критик, иногда в содружестве с другими независимыми кураторами. Так, совместно с художницей Мариной Колдобской он курировал проект «ЧБ СПб», проявив одну из важных составляющих петербургской культурной идентичности [19]. Совместно с художницей и куратором Еленой Губановой вел проект «Картина после живописи» (2015, Научно-исследовательский музей Академии художеств), на котором были представлены петербургские авторы, так или иначе работающие в этом медиа [20]. Примечателен сам факт организации масштабной выставки про постживопись на территории институции, упорно сторонящейся новых веяний в искусстве. В последнее время он активно сотрудничает с независимым куратором Анастасией Котылевой, выпускницей программы «Кураторские исследования» факультета свободных искусств и наук СПбГУ.

Один из самых востребованных петербургских художников Виталий Пушкицкий работает в разных медиа: от живописи на холсте до сложных аудио-видео-инсталляций, от скульптуры до печатной графики и фотографии. Тем не менее он насквозь литературен, и кажется, что постконцептуальное искусство в его лице прочно утвердилось в Петербурге. Его профессиональный бэкграунд проявляется в оригинальном транслировании академической школы рисунка и композиции, своеобразном гризальном варианте живописи и многочисленных отсылках к классическому искусству. Рафинированный эстетизм художника может быть также понят через традицию, в данном случае мирискусническую. Художник обращается

за помощью к различным кураторам, но в целом придумывает все сам, выступая и создателем, и автором концепции, и архитектором пространства.

Если Пушницкий тяготеет к большим формам и форматам, эффективной репрезентативности, создавая прецедент новой постмедийной живописи, конвертируемой и на международном рынке, то у большинства петербургских художников преобладает совершенно другая тенденция. Ее яркими выразителями являются художники галереи «Паразит», неформального художественного объединения, продолжающего линию нескончаемого квартирного хеппенинга и прикроватного искусства, начатую «Новыми тупыми». Галерея «Паразит» располагается в узком коридоре «Борей» и собирает под свое крыло несколько поколений петербургских художников, работающих в стилистике «бедного искусства» (Владимир Козин, Юрий Никифоров, Игорь Панин, Андрей Кабо, Керим Рагимов, Семен Мотолянец, Владимир Лило, Ира Фёдор, Александр Шишкин-Хокусай, София Коханская, Татьяна Дубовская, Евгения Коновалова, Иван Чемакин, Герасим Кузнецов, Александр Морозов, Вера Светлова, Алена Терешко, Максим Степанов, Надя Абдул, Петр Швецов, Евгения Лаптева, Иван Тузов, Ольга Ростроста, группа «REPA»).

Пожалуй, эстетика «паразитов» самая актуальная или же самая симптоматичная на данный момент. Это эстетика трэша, «донного» или же «народного» концептуализма (как определил подобный подход к созданию вещей искусствовед Андрей Хлобыстин). «Паразитарность» связывает воедино несколько важных линий и поколений петербургского искусства, образуя своего рода самостоятельное культурное явление. Художники группы выступают как коллективный куратор, инициируя перманентный художественный процесс в галерее «Борей». По словам критика Анны Буйвид, «по своему составу “Паразит” действительно агрегация, прогрессирующая по принципу горизонтальной демократии. Дислоцируясь в коридорах арт-центра “Борей” и лишь изредка переходя на более развернутые пространства, “Паразит” держит чистоту стиля, оперативно отвечая на изменения локальной и масштабной арт-среды» [21, с. 3].

По многим критериям с «паразитами» мог бы быть солидарен и Кирилл Хрусталев, но он художник-одиночка, концептуалист-затворник, создающий свои работы из ближнего круга вещей и явлений. Это вариант пластического концептуализма, когда бытие вещи сопрягается с емким афористическим названием, наделенным драматическим экзистенциальным началом. Практически все свои проекты Хрусталев осуществил в галерее «Navicula Artis», открывшей этого художника [22].

У Юрия Александрова есть свой взгляд на вещи и на положение дел в современном искусстве, что резко выделяет его из существующей системы «видовой» классификации художников, сложившейся в современной арт-критике. Один против всех — так, наверное, можно сформулировать эту позицию. Он трудно кооперируется в разные коллективные игры, практически не выставляется и, между тем, зная свою силу, чаще заявляет о себе как оригинальный куратор собственных проектов. Среди осуществленных им — «Русский комикс» (1998, галерея «Борей»), «Читальный зал. Без Гуттенберга» (1999, галерея «Navicula Artis»), «Кунстлагерь. Ручные вещи» (2003, галерея «Navicula Artis»), «Пантеон. Посмертные маски русских писателей» (2000, Пушкинский Дом). Все эти в высшей степени оригинальные проекты имеют ярко выраженную авторскую, индивидуальную окрашенность. Они, конечно, больше чем кураторские, в том привычном смысле, что аранжирова-

ны, оформлены или продуманы согласно некоей идее, заданному концепту. По жанру они выстроены как цельные инсталляции, где каждая вещь оживает и осмысливается, преображенная и инициированная идеей, замыслом одной художественной воли. Это обстоятельство и позволяет считать их в полном смысле такими же произведениями Александра, как и его книги, графику, шизокомиксы, ткани и др. Фактически именно в этом роде его деятельности мы видим неожиданный ренессанс традиции концептуального искусства (с которым наш художник может быть соотнесен по праву еще с 1970-х), имеющего теперь уже точно можно сказать не только московскую прописку, но и ленинградские корни. Позднее организованная им выставка дала начало целому исследованию, материалы которого были изданы [23]. Александр сам подытожил результаты своей кураторско-художественной деятельности, издав оригинально оформленную книгу [24].

Эскапизм вообще представляется очень характерным петербургским явлением. И это относится не только к отдельным художникам, но и к институциям. Так, Академия художеств, главная и старейшая кузница художественных кадров в настоящее время, хотя и преодолевает свою выключенность из сферы актуального искусства, по-прежнему остается изолированной от современных стратегий репрезентации искусства и новых медиа. Учиться современному искусству начинающий художник может в школе молодого художника благотворительного фонда «ПРО АРТЕ», где есть специальная образовательная программа для художников, в школе вовлеченного искусства «Что делать?» и в школе «Пайдейя». В свою очередь, на факультете свободных искусств и наук Санкт-Петербургского государственного университета уже около десяти лет открыта магистерская программа «Кураторские исследования и практики». Благодаря этой программе в настоящее время в сфере современного искусства весьма эффективно включилось в работу молодое поколение петербургских кураторов. Можно сказать, что в Петербурге существует, пусть еще не до конца окрепший, институт независимого кураторства [25, с. 216].

Современные художники Петербурга свободно относятся к наследию XX в., избирая в качестве ориентиров любое имя или явление, что позволяет говорить об известном плюрализме художественных вкусов и стратегий. Вместе с тем осознание причастности к петербургскому художественному контексту позволяет им локализовать избранный метод работы применительно к местной ситуации, что неизбежно актуализирует дух *genius loci*, незримой силой притяжения вовлекая в непрекращающуюся работу традиции. Как видно, кураторские стратегии также основываются как на формулировании художественной идентичности, так и на стремлении к разомкнутости локальной ограниченности и широкой и полноценной репрезентации петербургского искусства в интернациональном контексте. К концу 2010-х годов в Петербурге сложился институт независимых кураторов, не связанных напрямую с деятельностью тех или иных институций. По сути, многие петербургские кураторы сегодня — это свободные агенты, «гастарбайтеры духа», по определению Харальда Зеемана [26, с. 181].

Литература

1. Котломанов, Александр. «Тимур Новиков и 'нулевые'. Петербургское современное искусство в поисках идентичности». *Вестник Санкт-Петербургского университета. Серия 15. Искусствоведение* 2, no. 2 (2012): 173–83.

2. Чечот, Иван, сост. *“Западно-восточный диван”*. Новиков — Чечот: каталог выставки. СПб.: Navicula Artis, 1993.
3. Андреева, Екатерина. *Тимур. “Врать только правду!”*. СПб.: Амфора, 2007. (Артефакт).
4. Институт истории современного искусства. *Тимур Новиков. Иосиф Бродский. Горизонты: сборник материалов к выставке*. СПб.: б. и., 2000.
5. Штоф, О., Л. Гуревич, А. Басин и Е. Андреева. *Ленинградский андеграунд. Начало: каталог выставки*. Л.: Ленинградская галерея, 1990.
6. Андреева, Екатерина. *Художники Газа-невской культуры*. Альбом. Л.: Художник РСФСР, 1990. (Современный ленинградский авангард).
7. Колдобская, Марина. *Новый петербургский экспрессионизм*. СПб.: Музей нонконформизма, 2000.
8. Флоренский, Александр, и Дмитрий Шагин, сост. *Митьки. Архетипы: каталог выставки*. СПб.: б. и., 2002.
9. Азархи, София. *Модные люди*. СПб.: Изд. Ивана Лимбаха, 2012.
10. Хлобыстин, Андрей. *Шизореволюция. Очерки петербургской культуры второй половины XX века*. СПб.: Borey Art Center, 2017.
11. Ершов, Глеб, Павел Герасименко, и Сергей Хачатуров. *Navicula Artis. Найдено в Петербурге: каталог выставки*. СПб.: б. и., 2013.
12. Ершов, Глеб, и Станислав Савицкий, сост. *Прогулки за искусством: Ленинград — Москва — Свердловск*. СПб.: Левша, 2008.
13. Карасик, Михаил, и Глеб Ершов. *“Театр бумаг”. Экспериментальная книга художника и поэта: каталог выставки*. Сост. Галина Носова, Глеб Ершов. СПб.: Музей Анны Ахматовой в Фонтанном Доме, 1992.
14. Носова, Галина, сост. *“Театр бумаг — 2”. Книга художника: каталог выставки*. СПб.: АО “Аполлон”, 1994.
15. Музей Анны Ахматовой в Фонтанном Доме. *Хармсиздат представляет: сборник материалов*. Ред. Валерий Сажин. СПб.: Арсис, 1995.
16. Ершов, Глеб. *Александр Цикаришвили. Неудобная “Р”: каталог выставки*. СПб.: Name gallery 2018.
17. Савицкий, Станислав. *Север-7. Седьмая часть мира: каталог выставки*. СПб.: Name gallery, 2017.
18. Лернер, Лера, Татьяна Шишова, и Лилия Воронкова. *Если твой уют сломался: каталог выставки*. СПб.: б. и., 2019.
19. Дашевский, Александр, и Марина Колдобская. *“ЧБ”. Галерея “Модернариат”: каталог выставки*. СПб.: Modernariat Gallery, 2010.
20. Государственный центр современного искусства, и др. *Картина после живописи: к выставке в научно-исследовательском музее Российской академии художеств, 27 ноября 2015 — 17 января 2016*. Подгот. Елена Губанова и Асия Осина. СПб.: Государственный центр современного искусства, Северо-Западный филиал, 2015. (Современное искусство Санкт-Петербурга).
21. Козин, Владимир, Юрий Никифоров, и Керим Рагимов. *PARAZIT. Чёрная зависть: каталог выставки*. СПб.: Borey Art Gallery, 2014.
22. Хрусталева, Кирилл. *In Situ*. СПб.: “Невский ракурс”, 2011.
23. Александров, Юрий, и Анатолий Барзах, сост. *Русский комикс: сборник статей*. М.: Новое литературное обозрение, 2010.
24. Александров, Юрий, и Анатолий Барзах, сост. *Ленинградская школа: сборник статей*. СПб.: Anna Nova, 2013.
25. О’Нил, Пол. *Культура кураторства и кураторство культуры*. Пер. Александр Боровиков. М.: Ад Маргинем Пресс, 2016.
26. Мизиано, Виктор. *Пять лекций о кураторстве*. М.: Ад Маргинем Пресс, 2014.

Статья поступила в редакцию 12 ноября 2019 г.;
рекомендована в печать 28 мая 2020 г.

Контактная информация:

Ершов Глеб Юревич — канд. искусствоведения, доц.; gleb.erшов@gmail.com

Curatorial Strategies in Saint-Petersburg Contemporary Art. Some Examples

G. Yu. Ershov

St. Petersburg State University,
7–9, Universitetskaya nab., St. Petersburg, 199034, Russian Federation

For citation: Ershov, Gleb. “Curatorial Strategies in Saint-Petersburg Contemporary Art. Some Examples”. *Vestnik of Saint Petersburg University. Arts* 10, no. 3 (2020): 419–434.
<https://doi.org/10.21638/spbu15.2020.303> (In Russian)

Contemporary art within the last thirty years has developed new types and forms of representation. This process was strongly supported by the emergence of the institution of independent curatorship. The phenomenon of an independent curator of the actual art scene has been determined by certain circumstances. The first is, if not paradoxical, a poorly structured market for contemporary art. This makes it possible for curatorial initiatives to have greater maneuverability. Secondly, the flexibility of the cultural field in St. Petersburg, without a hierarchical framework, has allowed artists to vary the ‘palette’ depending on the concept of a project. And finally, the social status of the curator, not as a person of a certain profession, but as a kind of activity corresponding to the role of a free agent, or according to Harald Zeeman, “Gastarbeiter of spirit”. Apart from the galleries with definite commercial goals, there are many public spaces for the realization of curators’ projects. Moreover, there still exists a living tradition of consolidated artistic groups, totally prepared for representation of their activities. Aesthetic preferences, types of creativity, and forms of artistic activity are embodied in the choice of certain curatorial strategies. The artists themselves can work as curators, thus combining several functions. Recently, a new generation of curators has appeared in St. Petersburg who actively promote local art on the international scene. Having emerged in the 1990s, the institution of curatorship has not yet become a subject of comprehensive scientific research. Meanwhile, the very existence of art itself to a great extent depends on its representation shaped by curators’ artistic will.

Keywords: curatorial strategies, independent curator, Saint-Petersburg contemporary art, neo-academism, representation forms.

References

1. Kotlomanov, Aleksandr. “Timur Novikov and the Zero Years. St. Petersburg Contemporary Art in its Search of Identity.” *Vestnik Sankt-Peterburgskogo universiteta. Seriya 15. Iskusstvovedenie* 2, no. 2 (2012): 173–83. (In Russian)
2. Chechot, Ivan, comp. “West–Eastern Diwan”. Novikov — Chechot: Exhibition Catalog. St. Petersburg: Navicula Artis Publ., 1993. (In Russian)
3. Andreeva, Ekaterina. *Timur “Lie Only the Truth!”*. St. Petersburg: Amfora Publ., 2007 (Artefakt). (In Russian)
4. Institut istorii sovremennogo iskusstva. *Timur Novikov. Joseph Brodsky. Horizons: Collection of Materials for the Exhibition*. St. Petersburg: s. n., 2000. (In Russian)
5. Shtof, O., L. Gurevich, A. Basin, and E. Andreeva. *Leningrad Underground. The Beginning: Exhibition Catalog*. Leningrad: Leningradskaia galereia Publ., 1990. (In Russian)
6. Andreeva, Ekaterina. *Artists of the Gaza-Nevisky Culture. Album*. Leningrad: Khudozhnik RSFSR Publ., 1990. (Sovremennyyi leningradskii avangard). (In Russian)
7. Koldobskaya, Marina. *New Petersburg Expressionism*. St. Petersburg: Muzei nonkonformizma Publ., 2000. (In Russian)
8. Florenskii, Aleksandr, and Dmitrii Shagin, comp. *Mit’ki. Archetypes: Exhibition Catalog*. St. Petersburg: s. n., 2002. (In Russian)
9. Azarkhi, Sofiia. *Fashion People*. St. Petersburg: Izd. Ivana Limbakha Publ., 2012. (In Russian)
10. Khlobystin, Andrei. *Schizorevolution. Essays on the St. Petersburg Culture of the Second Half of the Twentieth Century*. St. Petersburg: Borey Art Center Publ., 2017. (In Russian)

11. Ershov, Gleb, Pavel Gerasimenko, and Sergei Khachaturov. *Navicula Artis. Found in St. Petersburg: Exhibition Catalog*. St. Petersburg: s. n., 2013. (In Russian)
12. Ershov, Gleb, and Stanislav Savitskii, comp. *Walking for Art: Leningrad — Moscow — Sverdlovsk*. St. Petersburg: Levsha Publ., 2008. (In Russian)
13. Karasik, Mikhail, and Gleb Ershov. "Theater of Papers". *Experimental Book of the Artist and Poet: Exhibition Catalog*. Comp. Galina Nosova, Gleb Ershov. St. Petersburg: Muzei Anny Akhmatovoi v Fontannom Dome Publ., 1992. (In Russian)
14. Nosova, Galina, comp. "Theater of Papers — 2". *Book of the Artist: Exhibition Catalog*. St. Petersburg: AO "Apollon" Publ., 1994. (In Russian)
15. Muzei Anny Akhmatovoi v Fontannom Dome. *Harmsizdat Presents. Collection of Materials*. Ed. by Valerii Sazhin. St. Petersburg: Arsis Publ., 1995. (In Russian)
16. Ershov, Gleb. *Alexander Tsikarishvili. Inconvenient "R": Exhibition Catalog*. St. Petersburg: Name gallery Publ., 2018. (In Russian)
17. Savitskii, Stanislav. *The Seventh Part of the World: Exhibition Catalog*. St. Petersburg: Name gallery Publ., 2017. (In Russian)
18. Lerner, Lera, Tatiana Shishova, and Liliia Voronkova. *If your Iron Got Broken: Exhibition Catalog*. St. Petersburg: [s. n.], 2019. (In Russian)
19. Dashevskii, Aleksandr, and Marina Koldovskaia. "ChB". *Galereia "Modernariat": Exhibition Catalog*. St. Petersburg: Modernariat Gallery Publ., 2010. (In Russian)
20. Gosudarstvennyi tsentr sovremennogo iskusstva, et al. *Painting after Painting: By the Exhibition at the Research museum at the Russian Academy of Arts, November 27, 2015 — January 17, 2016*. Prepared by Elena Gubanova and Asiia Osina. St. Petersburg: Gosudarstvennyi tsentr sovremennogo iskusstva, Severo-Zapadnyi filial, Publ., 2015. (In Russian)
21. Kozin, Vladimir, Iurii Nikiforov, and Kerim Ragimov. *PARAZIT. Black Envy: Exhibition Catalog*. St. Petersburg: Borey Art Gallery Publ., 2014. (In Russian)
22. Khrustalev, Kirill. *In Situ*. St. Petersburg: "Nevskii rakurs" Publ., 2011. (In Russian)
23. Aleksandrov, Iurii, and Anatolii Barzakh, comp. *Russian Comic Book: Collection of Materials*. Moscow: Novoe literaturnoe obozrenie Publ., 2010. (In Russian)
24. Aleksandrov, Iurii, and Anatolii Barzakh, comp. *Leningrad School: Collection of Materials*. St. Petersburg: Anna Nova Publ., 2013. (In Russian)
25. O'Nil, Pol. *The Culture of Curating and Curating of Culture(s)*. Rus. ed. Transl. by Aleksandr Borovikov. Moscow: Ad Marginem Press, 2016. (In Russian)
26. Miziano, Viktor. *Five Lectures on Supervision*. Moscow: Ad Marginem Press, 2014. (In Russian)

Received: November 12, 2019

Accepted: May 28, 2020

Author's information:

Gleb Yu. Ershov — PhD, Associate Professor; gleb.ershov@gmail.com