Федеральное государственное бюджетное образовательное учреждение высшего образования

Санкт-Петербургский государственный университет

Шувалов Николай Алексеевич

**На грани с contemporary art: визуальные тенденции современных художников в российском медийном пространстве**

Выпускная квалификационная работа по направлению подготовки

50.04.01 «Искусства и гуманитарные науки» Магистерская программа: Арт-критика

Научный руководитель: Ершов Глеб Юрьевич Кандидат искусствоведческих наук, доцент кафедры междисциплинарных

исследований и практик в области искусств СПбГУ

подпись, дата

Рецензент: Котломанов Александр Олегович

 Доцент кафедры общественных

 дисциплин и истории

 искусств, кандидат искусствоведения

подпись, дата

Санкт-Петербург 2022

# СОДЕРЖАНИЕ

[ВВЕДЕНИЕ 3](#_Toc103890597)

[Глава 1. 90-е 13](#_Toc103890598)

[1.1 «Новые художники», «Новая академия», «Navicula Artis», «Борей»: галереи и объединения13](#_Toc103890599)

[1.2 Наследие 21](#_Toc103890600)

[Глава 2. 90-е через 00-е и 10-е 25](#_Toc103890601)

[2.1 «Пушкинская», «Навикула», «Борей» 25](#_Toc103890602)

[2.2 «Эрарта, «Arts Square gallery», «Новый музей» 29](#_Toc103890603)

[2.3 «ДК Громов» 31](#_Toc103890604)

[3.4 «Didi Gallery» 35](#_Toc103890605)

[3.4 Городские неоэкспрессионисты 36](#_Toc103890606)

[Глава 3. 2000-е, 2010-е 41](#_Toc103890607)

[3.1 Институции и миллениалы 41](#_Toc103890608)

[Глава 4. Петербургская сцена сегодня 48](#_Toc103890609)

[ЗАКЛЮЧЕНИЕ 55](#_Toc103890610)

#

# ВВЕДЕНИЕ

Определить однозначный момент появления в Петербурге contemporary art практически невозможно, да и, пожалуй, не нужно. В специфике местной сцены, институционально сильно отстающей от московской, а уж тем более европейской, складывается картина, где к «современному искусству», в силу многогранности термина и возможности интерпретировать его как вздумается, причисляются и проекты, признанные современными исключительно по временным рамкам, и «Артмуза» и «Эрарта», экспонирующие, кажется, вообще все, что угодно (от выставки арт-объектов из винных пробок[[1]](#footnote-1) до картин Сергея Шнурова)[[2]](#footnote-2). Тем не менее, в попытке очертить текущее состояние довольно молодой истории локального современного искусства, всё-таки следует от чего-то отталкиваться — в данном случае в качестве точек опоры напрашивается предложить первые попадания петербургских художников в глобальные рамки современного искусства не только в качестве диковинных зверьков, но и более-менее актуальных игроков, признанных международным критическим полем, а также появление новых локальных институций (музеи, фонды, галереи и т.д.), готовых взаимодействовать с бывшими «неофициальными» акторами, выводя их из подпольных сквотов и квартирно-кухонных галерей («АССА», «НЧ/ВЧ» и т.д.) в более приличные заведения.

Этот не прекращающийся до сих пор процесс за тридцать лет своей циркуляции подарил городу как минимум три поколения «современных» художников, с разным успехом продолжающих свою деятельность на художественной сцене города: возникнув в советской системе искусств и «выкарабкавшись»[[3]](#footnote-3) из оппозиций, «официального» и «неофициального», «советского» и «западного» в еще не окрепшие и безденежные формирующиеся институции (Отдел новейших течений Русского Музея, Пушкинская 10, галерея «Борей»), поколение 90-х, как в силу возраста, так и неискоренимого духа «советского» (пусть и неофициального), на сегодняшний день ассоциируется, скорее, с историей, по инерции продолжающейся до сих пор, чем с актуальными практиками «совриска». Путаница возникает и в связи со спецификой «локальности», корни которой идут напрямую в советскую школу «неофициальной» живописи, довольно слабо интересующую международное сообщество (арефьевский круг, круг Осипа Сидлина, круг Владимира Стерлигова, «Митьки»). Исключительно локальное, но все еще уважаемое в Петербурге искусство, экспонировавшееся на выставке «От неофициального искусства к перестройке» параллельно с уже любимыми за рубежом «Новыми художниками», начинает вариться в одном котле с авторами, вписывающимися в парадигму советско-русского постмодернизма — Наследие «Navicula Artis» или «Борея», на сегодняшний день, в основном, складывается именно из этих двух групп художников, необходимых к разделению, но, тем не менее, неразлучных (открывшиеся уже в на стыке «нулевых» и «десятых» пространства («Эрарта», «Didi Gallery», «Новый Музей» и «KGallery») продолжат их экспонирование параллельно друг другу и более поздним авторам, утопающим в этой же традиции).

Попытку вырваться из своего ленинградского бэкграунда и плыть в одной лодке с международными стандартами биеннале и триеннале совершает питерское искусство «нулевых». Появление в городе частных галерей «Anna Nova» и «Marina Gisich Gallery», спроектированных в лучших традициях «white cube`а», и каких-никаких, но художественных премий и арт-критики делает с привычным городу образом «художника-хулигана» страшную вещь — начинает серьезный разговор о том, что хулиганству этому можно и нужно продаваться, и делать это надо, по всем правилам игры contemporary art, прямо в галереях. В этот период дебютировавшие в кристально-чистой галерейной оптике Виталий Пушницкий, Керим Рагимов, Марина Алексеева, Петр Швецов, Александр Дашевский, Ирина Дрозд и т.д. перемежаются на петербургской сцене с близкими им по духу, но менее институализированными представителями так называемых «artist-run spaces» — «Непокоренные 17», «Белка и стрелка», «Люда» и т.д. (Пётр Белый, Стас Багс, Илья Гапонов, Иван Плющ). Вторые участвуют в выставках и Гисич, и Анны Новы — обойтись без бесконечного пересечения художественных процессов, в рамках одного времени и места, практически невозможно. Имея власть в собственных самоорганизованных пространствах параллельно производству успешной карьеры художника, можно делать и выставлять все, что захочется, не заботясь о факторах прибыли и востребованности на рынках и аукционах — этим куратор «Люды» Петр Белый и организаторы «Непокоренных», собственно, и занимаются.

Итак, местной арт-сцене приходится удерживать в себе как «локальное» искусство родом уже из прошлого века, так и внезапно появившихся представителей свежего, вполне интернационального, «contemporary art». Что дальше? В начале «десятых» у петербургского среднего класса появляется все больше поводов для радости — формат «белого куба» продолжает медленно разрастаться, захватывая пространства и для продажи и «просто показывания»: здесь и «Namegallery», начавшая свой путь в 2011 с наследования тем самым 90-м, постепенно, тем не менее, сместившая фокус на более «свежих» художников, «ДК Громов», ретроспективно оживляющий коллекции всего «петербургского современного», «Музей Стрит-арта», встроивший множество ранее «маргинальных» авторов в городское пространство.

Энтузиастам давно бы следовало очертить историю открытий, закрытий и упадка пространств на стыке «нулевых» и «десятых», и «Сеть архивов русского искусства» здесь явно не спасает — многие ли сейчас вспомнят «Al Gallery» и «D137»? В первой же, между прочим, наравне с «Anna Nova» и «Гисич» (они-то живее всех живых!) выставлялись и Пушницкий, и Рудьева-Рязанцева, а вторая застала и Тимура Новикова, и Мамышева-Монро. Да и «Этажи» когда-то подавали выставочные надежды, превратившись сегодня в рынок отнюдь не современного искусства, а одежды из Китая, изредка возвращающийся к своему галерейному прошлому, устраивая выставки собак и цветов. Последнего в городе предостаточно, и обращаться к такого рода материалу стоит, разве что, социальным антропологам.

А вообще, петербургский совриск, конечно, живет не только галереями — в «десятые» проходит фестиваль уличного искусства «Артпроспект», ярмарка «Samfair» в «Музее Стрит-Арта», и даже самая настоящая «Манифеста», которой, правда, далеко не все остались довольны[[4]](#footnote-4). Безумное количество самоорганизаций этого периода, по большей части в нём же и закончивших своё существование, также подлежит отдельному рассмотрению, и оно, в отличие от официально-гламурной части города, к счастью, есть — в 2020 издательство «Гаража» выпускает исследование «Открытые системы. Опыты художественной самоорганизации в России. 2000-2020»[[5]](#footnote-5), структурирующее историю в том числе и петербургских «artist-run spaces».

Выделяющаяся из них «Kunsthalle Nummer Sieben» под руководством Тани Черномордовой известна вращающейся вокруг группой «Север-7», экзальтирующей собственную отреченность от галерейного сообщества. По крайней мере, так было в 2015 году, в момент написания текста[[6]](#footnote-6) Елизаветы Матвеевой о группировке. В таких условиях, оказывается, действительно можно стать вполне известными — «Севера» организуют ярмарки («Седьмая независимая ярмарка современного искусства», «Yaba») и постепенно обретают вокруг себя целый слой художников, отстаивающих свою «независимость». Сейчас, правда, ситуация автономии «Северов» явно пошатнулась — действительно приятно, когда на смену сцене нулевых с ее галерейной индивидуалистичностью, разрозненностью художников и как такового отсутствия объединений в принципе появляется группировка, вполне способная потягаться по опаданию в умы интересующихся и с «Митьками», и с «Новыми художниками». Тем не менее, работы Анны Андржиевской, Нестора Энгельке, Пётра Дьякова, Леонида Цхэ, Олега Хмелёва, Аси Маракулиной и нескольких других «Северов» так же институционально ангажированы в галереях вроде все той же «Анны Новы» или уже московской «Овчаренко».

Вопрос «независимости» «Северов» стоит переформулировать в их вездесущую витальность. Исключительно эстетически работы Цхэ, Энгельке и Дьякова вполне пересекаются с героями питерских галерей нулевых — тех же Петра Швецова и Керима Рагимова. Да и вообще, петербургское искусство «нулевых» и «десятых», в основном представляя собой вполне конвенциональную современную живопись и графику, очевидно, имеет ряд пересечений и знаков, составляющих систему, выстроенную в «Анне Нове» и «Гисич». Социальный же интерес «Севера-7» заключается в случайном временном обрамлении вокруг себя двух совсем новых сообществ питерского искусства: точно уж независимых авторов, кажется, игнорирующих возможность выставиться на продажу через галереи (Саша Зубрицкая, Федор Хиросигэ, Лера Лернер, Наталья Тихонова), взаимодействуя вместо этого с независимыми пространствами «FFTN», «Коммунальная галерея Егорка», «Лаборадория интимное место» и другими DIY-ными местами (есть вероятность, что на момент чтения этого текста часть из них уже закрылась).

Выставка «миллениалов» в Мраморном дворце («Поколение тридцатилетних в русском искусстве») закрывает и подытоживает и городские «десятые», и «нулевые» — хоть большинство из городского миллениума и начало выставляться еще в начале века, очевидно, почерпнув оттуда ряд тенденций, позволяющий их к нему «приписать», приближение себя к современности оправдывает выставочный успех экспонированных именно в «десятых». В попытке подвести итоги проектов последнего десятилетия, кажется, вырисовывается явный уход от советского фигуративизма и ярких традиций «новых художников» к «новому скучному» концептуализму с его минималистичными объектами и сложными текстами. Коснулись «миллениалов» и «цифровизация» всего подряд, характерная для «десятых», заигрывание с «science art», и футурологическими мотивами, а главное — постепенное приближение к сегодняшней «новой искренности», в фактуре которой через абстрактную живопись «тридцатилетние» уже не стремятся сблизиться с «беспредметным», а пытаются говорить о «личном, лирическом и исповедальном». Владимир Абих, Анна Андржиевская, Лиза Бобкова, Егор Крафт, Влад Кульков, Ася Маракулина, Анна Мартыненко, Никита Селезнёв, Алёна Терешко и многие другие, кажется, сами того не подозревая, подводят черту, завершающую «десятые», после которой с городским совриском происходит уже сегодняшний день — нечто совсем иное.

Говорить о художественных процессах, происходящих «перед носом» довольно неубедительно с точки зрения истории искусства, но вполне занятно в рамках критической фиксации момента. За последние пару лет в Петербурге открылись «Myth», «3120», «Kerka», «Money Gallery», «Редкие искусства», «Invalid House» — процесс обновления городской сцены современного искусства сегодня упирается в жесткие рамки ведения социальных сетей с анонсами о мероприятиях, архивом выставок и фотографиями работ на сайтах и страницах галерей. Всё поменялось с приходом в Петербург трендов дизайна (открывшаяся в 2018 году Школа Дизайна в питерской НИУ ВШЭ уже подарила городу поколение художников, воспитанных не «Мухой» и критической теорией, а визуальными тенденциями), и модой на объектно-ориентированную онтологию (проекты Tzvetnik`а еще не так сильно заполонили Петербург, как Москву, но, тем не менее, уже встречались в городе). Повсеместное стремление к «современному искусству» в качестве тренда подкрепляется сегодня и социальными сетями — особой популярностью пользуются надписи концептуалистского формата, вроде «Ты все равно умрешь» с выставки «Немосква не за горами», видимо, напоминающие пришедшим нечто вроде неоновой «Молодость всё простит» в клубе «Танцплощадка». В подобных условиях продолжают проявляться и вполне осознанные герои времени, неизбежно заглядывающие в тенденции иллюстрации и визуальных трендов — в целых трех галереях Петербурга («Люда», «Namegallery», «ДК Громов») не так давно прошла выставка «Неоинфантилизма» — куратор Пётр Белый дал такое название новой городской живописной традиции возвращения к самым традиционным медиумам и сюжетам. Вокруг Анны Афониной почти по окончанию проекта, кажется, уже сформировался круг галереи «3120», оттолкнувшийся от термина в возможность создания и привлечения к себе новых «инфантильных» (Алиса Гвоздева, Маяна Насыбуллова, Александра Гаркуша, самуилл маршак, Максим Савва).

Разговор об эстетических особенностях петербургского искусства «нулевых» и «десятых» и «множестве» городских самоорганизаций будет продолжен далее — неоднозначного аргумента о «похожести» всей петербургской живописи друг на друга и чересчур беглого описания каких-то тенденций среди городских художников явно недостаточно для подведения итогов тридцати с лишним лет истории петербургского совриска. Текст не ставит перед собой цели продемонстрировать подробную структурированную историю этого странного городского явления: попытка исследования четких взаимосвязей между городскими галереями и художниками практически невозможна и способна напоминать, разве что, о довольно спекулятивных системах. Система же петербургского искусства хаотична — появись здесь пространство, специализирующееся, к примеру, «исключительно на концептуальном искусстве» это было бы абсурдно, учитывая, как сильно городские художники любят перебегать из галереи в галерею и заглядывать друг к другу на выставки.

Тем не менее, ряд связей есть — дав краткую справку о явлениях, имевших место в последние тридцать лет, хочется ответить на вопрос, что происходит с ними сейчас. «Navicula Artis» и «Борей», пик активности которых пришелся на 90-е и нулевые, вполне успешно продолжают функционировать и сегодня — альтернативную сторону художественно-конвенциональных процессов города демонстрирует восприятие арт-пространств и объединений не как имевших место исключительно в «свое время», но продолжающих взаимодействие и с более молодыми поколениями художников, и с малознакомыми медиумами. Возможно в этом случае и противоположное — кажущиеся далеко не актуальными для искушенного зрителя явления вполне способны порождать вокруг себя и галереи, и целые музеи. В связи же с целью взглянуть на «многолетние» городские институции не как на исторические феномены, а субъекты производства уже сегодняшнего искусства, в рамках темы не будут затронуты многие значимые, но ныне уже не существующие пространства.

Фиксация на взгляде сегодняшнего дня даёт прочертить постепенный путь городского искусства к его пребыванию в переизбытке нетворкинга, оппортунизма, «постсовременного», «постфордистского», «постконцептуального», «новой эстетики», прочих «пост-пост и мета-мета» и, завершающей период «десятых», усталости. Обрамлять же сегодняшний взгляд на искусство в этих тенденциях будут уже их последствия — открытия онлайн-галерей и аукционов, повторяющиеся речевые паттерны в кураторских текстах, обращения к трендам дизайна и иллюстрации.

В тексте также не будет затронута тема экономики и денежного оборота вокруг современного искусства — чтобы понять, какой список инвесторов, попечителей, коллекционеров и арт-менеджеров стоит за галерейными процессами, следует проделать целое расследование (рядовому зрителю доступны лишь цены на работы художников, вывешенные на сайтах галерей — в связи с этим «продукты производства» современного искусства будут рассматриваться, скорее, исключительно визуально).

Градацию городской контемпорари арт сцены нагляднее всего структурировать через формат социологии городского искусства, компаративно выискивая в ней точки пересечения поколений, жанров и тенденций — казалось бы, на последних выставках в «Навикуле» вряд ли можно встретить кого-то младше сорока, а в проектах «Цветника», наоборот, — старше тридцати пяти. Только так ли это? Своеобразным «исследованием в исследовании» здесь будет попытка провести этот анализ исключительно через свободно доступную информацию (бумажные издания в архивах/библиотеках, Интернет) — этот момент позволит поднять проблематику архивации выставок, проводившихся в городе до активного распространения сетевой логики производства и выделить в этой сфере проблемные места (к примеру, на сайте «Борея» сейчас доступна информация исключительно о выставках, прошедших после 2006 года. «Сеть архивов русского искусства» же далеко не всегда предоставляет полную информацию о процессах 90-х).

Специфика современного искусства демонстрирует явную недостаточность исключительно искусствоведческого анализа этого феномена: сплетение языка современной художественной критики с литературно-философским содержанием хулиганистой контемпорари-арт сцены и невозможность отстранения от неизбежной включенности в анализируемые процессы приводит сегодняшних исследователей к методу посткритики, активно применяющемуся во «включенном наблюдении» в художественную сцену. Наиболее удачно, преследуя схожие с настоящим исследованием цели, особенности этого феномена разъяснила Олеся Туркина во введении к своей диссертации «Искусство Ленинграда/Санкт-Петербурга 1980-90-х годов: Переходный период» — мне же остается только её процитировать: «основополагающий как для искусства, так и для посткритики метод коллажа/монтажа, детально проанализированный американским критиком Грегори Ульмером в его работе «Объект посткритики», является одним из базисных для данной работы. Согласно Ульмеру, посткритический коллаж отличается от традиционного (кубистического) коллажа тем, что он «вплетает» пример в текст, в результате чего текст воспринимается как многоуровневая аппликация. Задача посткритики также заключается в осознании того, что привносят в критическую теорию новые механические средства воспроизводства. Другим монтажным приемом посткритики является текстуальная имитация. В результате такого подражания различным типам письма (литературному, научному, критическому) посткритика, сама по себе представляющая некую паралитературу, действует, по выражению Ульмера, как «эпистемология исполнения». То есть, основным принципом работы посткритики становится не следование определенному раз и навсегда выбранному методу, а акцент на процессуальности самого познавательного акта. Этот принцип работы является принципиально важным и для данной диссертации»[[7]](#footnote-7).

# Глава 1. 90-е

# 1.1 «Новые художники», «Новая академия», «Navicula Artis», «Борей»: галереи и объединения

Переход оппозиции «официального» и «неофициального» к потенциальному соседству стилей и направлений, выход бывших «подпольных» художников на международный уровень и появление в Петербурге первых художественных институций и кураторских проектов, были вполне удачно описаны активной участницей этих процессов Олесей Туркиной в упомянутой выше диссертации. Наиболее яркими героями этого отрезка, уверенно обозначенного как начального для петербургского современного искусства, стали Тимур Новиков, провозгласивший вокруг себя движение «Новых художников» и «Неоакадемизма», «Некрореалисты» во главе с Евгением Юфитом и создатель «Поп-механики» Сергей Курехин. Прошедшая в 1989 выставка «От неофициального искусства к перестройке» благодаря усилиям, по сути, первых кураторов в городе, вращающихся вокруг «Ленинградского клуба искусствоведов» — Андрея Хлобыстина, Аллы Митрофановой, Екатерины Андреевой, Олеси Туркиной и Ивана Чечота стала первым городским выставочным проектом, произошедшим в производственной логике современного искусства (выставки «неофициального советского» происходили в тогдашнем Ленинграде и ранее — отличительной особенностью именно этой являлась возможность продажи на ней работ через кооператив «Ариадна»).

Высокий всплеск реакции города на процессы 90-х и непосредственная включенность в них «Ленинградского клуба искусствоведов» обозначили этот период, как «исторический» еще на рассвете его существования. На рубеже 80-х и 90-х Тимур Новиков без угрызений совести пишет о собственных работах, скрываясь под псевдонимом выдуманного искусствоведа Игоря Потапова («Новые художники»[[8]](#footnote-8), «Коллаж в новом искусстве»[[9]](#footnote-9), «Ноль-музыка как феномен новой музыки[[10]](#footnote-10)» и т.д.). Аура «Новой академии», витающая вокруг значительной части петербургской арт-сцены 90-х «нагрузила» хулиганскую тусовку бывших советских нонконформистов недосягаемым ранее эстетизмом, позволившим дополнить бессознательное «жизнетворчество» абсолютом академичной «новой серьезности».

Петербург 90-х уникален параллельным сосуществованием коммерческих галерейных проектов, направленных, в духе своего времени, на восприятие художественных процессов исключительно в рамках товарно-денежного оборота и, будто бы отбросивших все внешне-исторические и прочие происходящие вокруг факторы, Тимура Новикова, создателей галереи «Navicula Artis» и других персонажей, заново погружающих город в «классическое».

Кратко упомянуть специфику первых городских галерей следует, опять же, для сужения рамок разговора — «Невский, 20», «Гильдия мастеров», «Анна», «Палитра», «Дельта», «Арт-Коллегия», включаясь в систему новых экономических отношений … прежде всего создавались с целью получения прибыли за счет продажи картин на Запад. Эти институции были порождением кооперативного движения и заключали в себе все его особенности — авантюрный характер, эфемерность, отсутствие каких бы то ни было гарантий … Таким образом, первые перестроечные галереи не были галереями в профессиональном понимании этого слова», а являлись «фирмами-посредниками, в основном работавшими даже не с западными галереями, а с оптовыми закупщиками, зачастую эмигрантами, вывозившими много разного в надежде продать что-то. Они делали деньги на волне мировой моды на все советское — антисоветское. Единственный положительный момент этого бума на внутреннем рынке выражался во внедрении идеи, что современное искусство ценно и его можно выгодно покупать»[[11]](#footnote-11). Разговор о подобных галереях, в силу очевидного выпадения из категорий современного искусства, вестись здесь не будет: продолжающееся существование галерей «С.П.А.С» и «Гильдия мастеров» является, скорее, забавным фактом, не относящимся к теме. Случайно забежав в одну из них, можно наблюдать что-то вроде акварельных видов Невского проспекта или детских портретов.

Отбрасывая культурно-философские трактовки возникновения резкой тенденции к «неоакадемизму», проявлениям его способствуют, скорее, случайные внешние обстоятельства: вновь цитируя Туркину, «..в начале 1990-х годов в Петербурге освободилось множество дворцов, занятых в советское время закрытыми военными и идеологическим учреждениями и политическими музеями … прежние музеи, потерявшие своего массового зрителя, были готовы к сотрудничеству, и еще не успели коммерциализироваться … устраиваются выставки в Музее Революции (особняк Кшесинской), в клубе Маяк, в Доме ученых (дворец великого князя Владимира Александровича) и других дворцах Петербурга, занятых идеологическими учреждениями. Как для кураторов, так и для художников необычайно важным становится впервые использовать то или иное место, актуализировать его, заставить по-новому взглянуть на хорошо знакомый или ранее недоступный для массового зрителя исторический интерьер. Современное искусство, внедряясь в сформировавшийся музейный контекст, не только не вступает в противоречие с музейной экспозицией, но и непосредственно взаимодействует с ней».

Выходит, одна из интерпретаций появления в Петербурге устоявшегося восприятия «концептуального искусства» связана именно с началом проведений экспозиций в музеях и дворцах: проекты, базирующиеся на кураторском исследовании и осознанном взаимодействии с музейным пространством, впервые в городской выставочной практике, сознательно ставят перед собой не цель демонстрации отдельных объектов, а кажущегося сегодня таким обыденным цельного единения в рамках концептуально выверенной темы — по этому принципу происходят выставки «Геополитика» (Тимур Новиков, Константин Звездочетов, Николай Козлов), «Дистинкция» Беллы Матвеевой, «Impire Reflections» Ольги Тобрелутс в Мраморном зале Музея Этнографии, «Grand Jete» Дениса Егельского в Академии танца имения Вагановой и т.д.

В 1992 году выпускниками кафедры истории искусств ЛГУ Иваном Чечотом, Глебом Ершовым и Андреем Клюкановым открывается галерея «Navicula Artis», по 1998 год базирующаяся в здании Дворца Труда (Николаевского). Академический бекграунд основателей, пересекающийся с городскими настроениями вокруг «Новой академии», умудрился запустить в городе первый катализатор концептуального искусства, базирующийся в одной площадке: «Любая выставка задумывалась и осуществлялась как полноценный концептуальный проект, в котором каждый раз по-новому осмыслялось и пространство, и содержательная интрига, настолько, что каждый вернисаж представлялся подлинным событием, разыгранным как театральное действо. Для начала-середины девяностых ситуация, когда искусствовед, куратор становился художником, была неслыханной. Однако именно это обстоятельство привлекало художников Петербурга и Москвы к работе с галереей, поскольку здесь они включались в живое актуальное поле искусствоведческой интерпретации, дававшей импульс к сотворчеству».[[12]](#footnote-12)

Расположение галереи на «Пушкинской 10» в рамках этого текста совершенно не важно: к сожалению, «Навикула», по сути, осталась единственным организованным в 90-х пространством, по сей день организующим относительно актуальные выставки. Целью же, напоминаю, является взгляд на историю городского искусства именно из сегодняшнего дня: из открытых параллельно «Навикуле» галерей до нас дошла только «Мост через Стикс», являющаяся сегодня, скорее, музеем одного автора.

Смотреть на «Navicula Artis» стоит именно в оптике концептуализма, поскольку, вплоть до появления осознанно-институционализированных «Marina Gisich Gallery», «Anna Nova» и «Al Gallery», выставляющих «концептуальное» уже как международный устоявшийся маркер, создатели «Навикулы» умудрились искусствоведчески очертить рамками этого традиционно-московского направления и петербургскую сцену, представители которой, зачастую, о возможности собственного причисления к «концептуальному», не могли и догадываться. Основным отличием петербургского направления от московского, опять же, в виду заполненности сцены тех лет «новым академическим» будет его экзальтированное эстетство — роль сыграют и искусствоведческий подход к выставкам, абсолютизация «литературности» кураторских текстов, и возвращение к модернистскому образу Петербурга, воспетому Андреем Белым в одноименном романе.

В сегодняшней терминологии разница между локальным восприятием «концептуального» в двух столицах заключается в нахождении московских представителей направления в парадигме постмодерности[[13]](#footnote-13); Петербург же, сам того не подозревая, в те годы являл собой обитель еще критически не обозначенного метамодернизма (по крайней мере, так заявляет Мария Энгстрём)[[14]](#footnote-14). Без доли иронии здесь, конечно, не обойтись: сам Новиков обозначал собственные практики и как вполне «фельетонные[[15]](#footnote-15)» — подобный подход вполне вписывается и в метамодернистские правила[[16]](#footnote-16)». Георгия Гурьянова, в такой логике, пожалуй, вполне уместно, будет приписать именно к традиции модернизма: «он первым приближается к табуированной тоталитарной иконографии и делает это серьезно, глаза в глаза, без защитной маски соц-артовской концептуальной иронии»[[17]](#footnote-17). Явление петербургского концептуализма, однако, вряд ли играет большую роль по отношению к «Новой академии». Аура сообщества вокруг Гурьянова и Новикова 90-х приведена здесь всего лишь для демонстрации настроений, пронизывающих период, и процессов создания выставок, кажущихся сегодня невозможными.

В 1994 в Николаевском Дворце, где в тот момент располагалась «Навикула», проходит выставка-путешествие Вадима Драпкина «Один вопрос», сразу раскрывая все карты, состоящая исключительно из белой таблички с текстом «Кто ты?». Вместо пояснения, что вообще происходит, зритель получает аж восьмидесятистраничную «книгу для чтения к выставке», делающую всё только запутаннее — оммаж, кажется, всему наследию модернизма, напоминающий поздние «петербургские тексты», вроде «Козлиной песни» Вагинова. Петербург, дрейф по мифическому влиянию которого, кажется, и становится целью выставки-рефлексии над собственной кураторской деятельностью приправляется в тексте диалогами в форме пьесы XIX века и сюрреалистичными выдержками из вирусологии и маршрутов по выставке. Далее рассказывать смысла, кажется нет — идея организации выставки, по сути, строящейся вокруг одной надписи, конечно же, кажется довольно наивной (чем-то из серии «я так тоже могу»). Но, тем не менее, чем такой жест не оммаж «Ноль объекту», или даже «Черному квадрату»? Тем более, с таким-то приложенным текстом.

 В исторической перспективе необходимо упоминание и поныне существующей галереи «Борей», открытой в городе с 1991 года. Все внешние факторы, казалось, пророчили месту, жизнь сроком максимум в 5-7 лет: изначально находясь в одном ряду с такими недолго пожившими пространствами, как «Ариадна», галерея, тем не менее, чётко обозначила концепцию своей деятельности. Возможно, именно экстенсивная выставочная активность («задача предоставления максимальных возможностей культурной личности для реализации её работы … предоставление широкого среза художественной и интеллектуальной жизни города, необходимого для выработки критериев оценки современного искусства» … максимальная репрезентация большего количества художников, независимо от жанра и технологий»[[18]](#footnote-18) спасла «Борей» от закрытия, а возможно, — действующие при нем дизайн-студия, фотостудия, издательство, книжный отдел, салон и кафе.

Осознанно игнорируя сцену городских художников, вписывающуюся в традиции международного «contemporary art», галерея поставила перед собой задачу фокуса именно на локальном сообществе и традиционных для города медиумах: за тридцать лет существования места основным костяком экспонированных стали традиции «арефьевского круга», «Митьков», ленинградской школы фотографии и неофициальной культуры в целом. Столь долгий срок пребывания на художественной сцене породил и собственных героев: именно с «Бореем», в первую очередь, ассоциируется имя Владимира Козина, группировок «Parazit» и «Новые тупые». Перформативные жесты «Тупых» и объекты «Паразитов», состоящих сегодня уже из сотен художников, вышедших далеко за пределы городской сцены, (Александр Шишкин-Хокусай, Семен Мотолянец и т. д) успели, благодаря проекту Петра Белого, побыть выставленными и в Цюрихе, и в Нью-Йорке — это один из первых примеров выхода петербургской сцены на международную уже не с «постсоветскими», а с полноценно российскими художниками.

 Эти сюжеты навряд ли целиком опишут систему искусства 90-х. Тем не менее, остается фактом и, на контрасте с заполнившими нулевые, «художниками-одиночками» чётко прослеживается строение городской сцены тех лет именно по принципу группировок и объединений — продолжатели конвенциональных медиумов, вроде ленинградской школы живописи, отправились в «Борей», фотографы объединяется вокруг сообществ «Fotoimage», «FOTOpostscriptumplace», «Центр искусства фотографии» и т.д.[[19]](#footnote-19), претендующие на концептуально-экспериментальные практики выставляются в «Навикуле», зданиях музеев, дворцов и «Пушкинской 10», шутливо-карикатурный круг, выросший из «митьковщины» позднее переползёт в галерею «Свиное рыло». Наследие же «Речников», групп «Деньги», «Свои», «Запасной выход», «Фабрика найденных одежд», «Драконовы ключи», «Железные семечки» и т.д. еще предстоит освежить — их более редкие упоминания сегодня совсем не означают, что их надо «скинуть с парохода современности», однако, «это уже совсем другая история».

# 1.2 Наследие

Наследие проектов Тимура Новикова, Сергея Курехина, Георгия Гурьянова, Владислава Мамышева-Монро и иных пересекающихся с «Новыми художниками», «Поп-механикой» и «Новой академией» сегодня более чем сохранено и осмыслено. В российском медийном поле эти фигуры стали подобны образу Энди Уорхола в американской поп-культуре — на сегодняшний день выпущены десятки книг (Каталог «Пространство Тимура Новикова», «Тимур. «Врать только правду!», «Шизореволюция. Очерки петербургской культуры второй половины XX века и т.д.) и снято достаточно документальных фильмов об этих процессах, существует премия и центр Сергея Курехина, напрямую занимающиеся их стабильным архивированием и актуализацией. Ключевые для 90-х персонажи стали сегодня культурным мейнстримом и брендом где-то на границе с Виктором Цоем, группой «Аквариум» и фильмом «Асса» — толики современной интерпретации в оптике метамодерна, пожалуй, будет достаточно — подробные описания и биографий, и ключевых особенностей «Энди Уорхолов от российской сцены» явно не раз были написаны и до этого.

И все же, здесь есть, к чему придраться — существование сайта у художника, сделавшего карьеру до цифровизации галерей 2010-х, сегодня является, скорее, исключением из правил, чем правилом. Обычно «электронная личность» автора, ежели он сам не озадачится этим вопросом, заканчивается на страничке в Википедии с краткой биографией. Идеальной же ситуацией архивирования в Интернете и на бумаге в сегодняшнем взгляде представляется полный список работ с названиями и иллюстрациями, список участия в групповых и индивидуальных выставок с фотографиями и кураторскими текстами к каждой, а также тексты и премии автора. От сайтов и наследия галерей хотелось бы требовать того же — списка выставок с фотографиями и кураторскими текстами, информации о всех продаваемых художниках, их проектах и работах.

Такое желание, безусловно, утопично и опосредовано взглядом на сегодняшнего художника, которому, будем честны, зачастую приходится быть цифровым товаром с готовыми CV и портфолио. Тем не менее, привыкание к простоте возможности ознакомления со всем «нажитым» через пару кликов не может не баловать. Вообще, при поиске информации об авторе (в первую очередь, о художниках, не заставших эпоху создания собственных сайтов), зачастую можно найти лишь сухую выжимку с названиями проектов и выставок без иллюстративного сопровождения. Возможна и иная не менее трудная ситуация — проекты рассредоточиваются по множеству сайтов аукционов и галерей, откуда могут быть удалены после продажи. Подобные проблемы рождают желание о создании невозможного проекта общего сайта с возможностью поиска обширной информации об отечественных художниках и кураторах с подключением к нему же уже созданных персональных страниц. Вопрос о подобной необходимости и релевантности восприятия автора как структуры, вывешенной в демонстрации произведенных проектов, отсылает к общей проблематике артефактов, в которой актор, при отсутствии собственных следов в Интернете или физическом пространстве может восприниматься как несуществовавший субъект в принципе.

Архив выставок «Навикулы» на сайте «Пушкинской 10» насчитывает последние пять лет — дальнейшую информацию приходится искать уже в «Web archive» (когда-то у галереи был сайт, но сейчас он не действует). Сайт «Борея» предоставляет информацию о выставках с сегодняшнего дня по 2006 год. В таких ситуациях спасает «Сеть архивов русского искусства», однако, далеко не всегда — сайт предоставляет, в основном, архивные документы (буклеты, пригласительные, плакаты), которых явно не хватает для полноценного архивирования выставочной памяти.

Попытки структурировать систему городского искусства 90-х пришлись еще на начало нулевых: в 2004 осуществлялась программа «Новый художественный Петербург», результатом которой стало одноимённое издание[[20]](#footnote-20). Справочник содержит три раздельных списка художественных объединений, галерей и фестивалей Ленинграда/Петербурга с периода первых неофициальных квартирных выставок по 2004 год. Вкрапления в издание контемпорари арта, скорее, неестественно и минимально — сегодня, когда разговор о галереях и объединениях стандартно ведётся в непосредственной связи с этим понятием, держать в руках книгу с информацией более, чем о двухстах галереях-однодневках из 90-х и местах вроде «Галереи диковинных животных» и «Галереи кукол», соседствующих со скрупулёзно составленным списком неофициально-официальных группировок, скорее, странно.

Готовя подобное издание сегодня (а оно явно требуется по отношению к «нулевым» и «десятым»), составители уже вряд ли стали бы включать в него информацию о местах, вроде «Лавки художника» и прочих салонов, никак, толком, с 90-х и не поменявшихся. Упор, вместо этого, пожалуй, стоило бы сделать на количестве материала к каждой группе и галерее — к этим сюжетам текст 2004 года, к сожалению, не предлагает ни иллюстраций, ни списка выставок. Ругать его за это не стоит — составители проделали колоссальную работу по нахождению и структурированию материала, и каждый сюжет, при желании, сегодня можно более подробно исследовать. Переиздать справочник и, возможно, перенести его в онлайн, тем не менее, стоило бы — тираж всего в 1000 экземпляров позволяет найти его только в библиотеках.

Второе издание тех лет, «Неофициальная столица», выполнено уже более «популярным» образом: текст 2000 года тиражом уже в 10000 экземпляров интересовался именно «современным» Петербургом, в частности, — художниками, составлявшими сцену 90-х. Являясь частью серии «Искусство против географии», выискивающей, под редактурой Марата Гельмана, в России «явления мирового искусства[[21]](#footnote-21)» текст ясно обозначает узость собственной темы, делая ее более привычной современному читателю — герои справочника живут в одном мире с именами из литературы, театра, музыки и критики, чередуются с модельерами, диджеями, культурными организациями, но акцент именно на устоявшейся области современного искусства уже чётко прослеживается как появившаяся институциональная рамка.

Сегодня, отслужив выслугу лет, текст вновь возвращает нас к необходимости архивации: под конец 90-х, открыв для себя нет-арт, художники начинают создавать онлайн-галереи и экспериментировать с форматом медиа. В «Неофициальной столице» упоминаются сетевая галерея «Бионет/Undina», архив и коллекция послевоенного искусства Ленинграда «Арт Медиа», журнал «Виртуальная анатомия». Ссылки на них уже не действуют

# Глава 2. 90-е через 00-е и 10-е

# 2.1 «Пушкинская», «Навикула», «Борей»

Сегодняшний формат выставок «Борея» и «Навикулы» продолжает разниться — сходство присутствует, разве что, в редких пересечениях ряда выставляемых художников 90-х. Это, конечно, неизбежно — пространства, по сути, остались единственными в городе «живыми» галерейными наследниками прошлого века, во всей красе застав его конец: обе галереи выставляют «универсальную» экспрессивную живопись Артура Молева, круг «Новых художников» (Вадим Овчинников и Евгений Козлов в «Навикуле», Боб Кошелохов и Олег Котельников в «Борее») и прочих ровесников самих пространств. Выставочная политика галерей так и не изменилась: «Навикула» продолжает экспонировать широко разнящиеся по возрасту и статусу на сцене авторов, выдумывающих очерченные текстом проекты, не ограниченные формой. Продолжающаяся независимость пространства от фактора продажи не позволяет выделить вокруг галереи четкого списка авторов: сегодня здесь и герои нулевых Петр Белый, Андрей Хлобыстин, Петр Швецов, Дмитрий Гутов и Вероника Рудьева-Рязанцева, и стерильно играющие в концептуализм Никита Селезнев, Владислав Муханов и Иван Химин, и совсем свежие Миша Маркер и Саша Зубрицкая, своим присутствием явно актуализирующие пространство. Галерея привлекает к себе и совсем начинающих: преподающие в Школе Дизайна НИУ ВШЭ Виталий Пушницкий и Юрий Штапаков дружат с пространством и курируют в нем проекты своих «подопечных», таким образом, циркулируя круг его художников к совсем молодым и «зелёным» (в 2019 и 2021 в галерее проходили выставки дизайнеров «Хорошо, что я такой, а не какой-нибудь другой» и «Сеанс-1/Сеанс-2»). «Навикула» сегодня — предтеча модели функционирования всех городских независимых пространств и самоорганизаций: в градации петербургской системы искусства ни к чему не обязывающая возможность выставиться — либо шаг на пути в «Анну Нову», либо, наоборот, — повод для отдыха от написания пресс релизов, заполнения документов и жестких регламентов подобного рода пространств.

Сегодняшняя «Пушкинская» разделяет две логики выставочного производства: резервации и поддержки нишевого городского искусства. Первая определяет пространство, как музей — «Музей Битлз Коли Васина», «Музей Звука», «Первый национальный музей рок-музыки» занимаются, в основном, ностальгическим сохранением исторических артефактов «ушедшей эпохи» и явно не претендуют на сегодняшнюю актуальность; «Музей нонконформистского искусства» имеет чуть ли не самую большую в городе коллекцию ленинградской живописи, вписывающейся в определение «Нонконформизма», стабильно ее экспонируя. Но в чем же тогда отличие от «Борея», «DiDi», «Нового Музея», «Дк Громов» «KGallery» и «Эрарты», также работающих с этим наследием? Смотреть на вопрос можно в разных оптиках — вполне возможно было бы провести «социальную стратификацию» коллекций каждого пространства по принципу большего или меньшего отклонения выставочного курса от «неофициальному» к «официальному» и вполне конвенциональному, однако, это далеко не так просто. Частая сегодняшняя невозможность именно визуального ответа на вопрос «А что же в этой работе, все же, такого нонконформистского-то?» смешивает ленинградское искусство в единую массу, уверенно разделить которую на группировки может лишь знаток вопроса. «Масса» эта, безусловно, разделяема — в «Новом художественном Петербурге» ленинградская сцена представлена более, чем достаточно (более сотни художественных объединений), однако, рядовой зритель современного искусства выделить из нее сможет, в лучшем случае, нечто яркое вокруг неоэкспрессионизма, явные наследования каким-то авангардным практикам и неочевидные варианты работы с формой, вроде инсталляций в стиле «русского бедного». И уже совсем не таким интересным покажется ему круг ленинградской фотографии и «стерлиговско-арефьевской» живописи.

Поиск пересечений между городским контемпорари-артом и повлиявшими на него авторами, если развернуть это именно таким образом, — одна из основных целей этого текста. Контрасты между галереями, специализирующимися на «ленинградском», более явно заметны при анализе уже сегодняшней сцены художников, продолжающих в них экспонироваться.

В 2006 году «Музей нонконформистского искусства» открывает серию выставок «Новые имена», начиная выискивать и выставлять начинающих независимых художников в рамках отбора кураторским «нонконформистско-музейным» взглядом. Действительно подарить городу «Новые имена» таким образом, кажется, не получилось: подход к выстраиванию авторов на фоне давно «музейного» искусства чреват оммажизмом — этот процесс с «новыми нонконформистами» и происходит (избрав путь намеренно-музейного консерватизма «неофициальщины», галерейно закрепиться в современном Петербурге возможно, разве что, за ту же «Пушкинскую», «Борей» и «ДиДи»). Да и это удалось далеко не всем «новым именам». Нонконформисты 70-х ни за что бы не поверили, что все ими созданное сегодня будет пребывать в тех же логиках, что и академическая живопись. Имевшее актуальность «в своем месте и в свое время», сегодня практически все нонконформистское «живет своей жизнью», довольно слабо связанной с современным искусством.

 Сама же «Пушкинская» сегодня, за что ее нельзя не хвалить и не любить, продолжает открытие и поддержку новых галерейных пространств. Одним музейным сохранением обойтись, конечно, нельзя — с таким подходом можно всегда превратиться в брюзжащее место, где вспоминают, что «раньше было лучше». Тусовка бывших нонконформистов этим грешит, однако, планку держит — в «Пушкинской» частенько освобождаются помещения и появляются поводы для открытия чего-то нового. За последние годы в помещении открылась галерея «Белый шум» под кураторством Марины Колбодской, выставляющей что-то в духе «нулевых», второе помещение «Люды» под кураторством Петра Белого, и «Ателье без зеркал», продолжающее традиции кибер-фемин клуба, когда-то на Пушкинской базирующегося. Все эти места выполнены по логике самоорганизаций — понятия, осознанно основавшегося в городе, пожалуй, в последние 10 лет — если раньше, по сути, все было «самоорганизацией», то сейчас, в виду засилья в городе таких гигантов, как «Анна Нова» и «Марина Гисич», считать так уже нельзя. В таких «Островках свободы» как «Ателье без зеркал» сегодня и рождаются локальные интимные проекты-инсталляции, которые, может, когда-нибудь и вырвутся в жестокий мир институций, а, может, и нет.

«Борей» же «Новых имен» для себя не разыскивает. Концепция галереи строится на физической выставочной возможности и спокойствии формы — никаких экспериментов, а уж тем более концептуализма, в пространстве не встретишь. Сегодняшнюю активность галереи ни в коем случае нельзя называть салонной — цианотипия, печатная графика, фотография, ассамбляж, городские виды, масляная пастель, все эти медиумы, опошленные сюжетами, успешно продаваемыми массам, в «Борее», в большинстве случаев, умудрились сохранить свою изначальную ауру и неприкосновенность. В своей политике открытости галерее, конечно, не удалось никуда деться от взгляда на них именно через визуально-продаваемые категории, их слабое производство в рамках самой техники и эксплуатацию китчевых тем, вроде наивного искусства. Однако, галерее можно это простить — учитывая, ее открытость для арт-брюта, вроде живописи детей, пенсионеров и бездомных, это можно списать на специфику места, параллельно держащего планку места с выверенным «петербургским» искусством, привлекающим туристов мастер классами и лекциями своим стереотипно-«ленинградским» духом.

# 2.2 «Эрарта, «Arts Square gallery», «Новый музей»

 Три следующих названия, выделяющиеся из списка мест современного Петербурга, продолжающих экспонировать искусство Ленинграда и 90-х, имеет смысл довольно грубо объединить по принципу как такового отсутствия выставочной идеологии. Если за «Музеем нонконформистского искусства» закрепилась работа с «неофициальным советским» и его продолжателями, за «Навикулой» — концептуальная аура, а за «Бореем» — вполне конвенциональное городское искусство, то выделить сегодняшний спектр экспонирования «Эрарты», «Нового Музея» и «Arts Square Gallery» не представляется возможным. История локального искусства здесь занимает лишь малую часть выставочного графика — путаница со статусом пространств возникает и в связи с работой с зарубежными авторами[[22]](#footnote-22), и с совсем сомнительным экспозиционным выбором, никак не соотносящимся не то, чтобы с современным, но и с искусством.[[23]](#footnote-23)Сегодня и «Эрарта» и «Arts square gallery» не то, что бы серьезно воспринимаются в художественной среде — знающий зритель туда не пойдет, а хороший художник — не выставится. Собрав коллекцию городского искусства с 60-х по нулевые, пространства создали точку опоры, и в начале существования еще вполне могли пригласить к себе авторов, вроде Виталия Пушницкого, однако, отсутствие выборочности и погоня за аудиторией «убила» их в глазах критики — в 20-х они представляют из себя самое стереотипное представление не о том «современном искусстве», что «абстрактное и непонятное», а «гламурное и дорогое», показывая знакомые массовому зрителю вещи, граничащие с дизайнерскими выходками и интерьерно-журнальной сферой. Когда «нонконформистское» становятся лишь элементом, выставляемым по принципу понятного живописного формата, кураторской работе отводится не самое сильное значение и совершаются явные экспозиционные промахи, и «Arts square gallery», к примеру, допускает выставлять под статусом «Новых романтиков» и Георгия Гурьянова, и Андрея Крисанова, что допустимо довольно спорно.

Ситуация с «Новым музеем» не такая плачевная — место зарекомендовало себя среди городских почитателей искусства последних тридцати лет отсутствием явной коммерческой направленности и активной экспозиционной деятельностью. К кураторской работе и выборке художников, однако, продолжают возникать вопросы — в серии выставок «Современное российское искусство. Из собрания Нового музея Аслана Чехоева» экспонируют Константина Звездочётова, Дмитрия Пригова, Николя Овчинникова, Алексея Беляева-Гинтовта, Керима Рагимова, Григория Майофиса, Виталия Пушницкого, Владислава Мамышева - Монро, Рауфа Мамедова, Олега Кулика, Владимира Дубосарского и Александра Виноградова, Тимура Новикова и Георгия Гурьянова. Кураторы указывают, что «Не претендуя на исчерпывающий и обобщающий характер, экспозиция, тем не менее, представляет работы целого ряда наиболее известных московских и петербургских художников, звезд современной арт-сцены» — допустимость столько широкой выборки спорна и вызывает вопросы о необходимости выставления подобной «массы» совместно. Выстраивание пространства именно за счет частной коллекции зачастую может служить причиной подобного хаоса. Помимо художников XX веке в «Новом Музее» выставляются и герои 10-х — Федор Хиросигэ, Катерина Бородавченко, Таня Рауш, «Север-7», однако, наиболее полно свою выставочную деятельность, отталкивающуюся и от этого периода, и от всего «неофициального», происходившего в городе раньше строит пространство «ДК Громов».

# 2.3 «ДК Громов»

Отследить логику построения выставочной концепции на фоне уже готовой коллекции можно на фоне не так давно проходившей в «ДК Громов» «За тучами Фьюче», в общем-то, не вызвавшей у критики никакого резонанса. Отсутствие рецензий и комментариев на просторах любых изданий (кроме, разве что, краткого обзора на канале «Артликбез»), пожалуй, может говорить о тотальном нейтралитете кураторской концепции, изначально сфокусированной на «фигуре коллекционера и художника в контексте непредсказуемых перипетий, сотрясающих мир весь 2020 год[[24]](#footnote-24)». Масштабное выставочное пространство ДК, сформированное из собраний коллекционеров, по сути, является уникальным как для Петербурга, так и для всей страны явлением, своеобразно репрезентирующим процесс циркуляции современного искусства. Система, в которой привлекательные для коллекционера работы продаются и, в дальнейшем, выставляются в рамках именных коллекций, делает из фигуры покупателя определенного рода мецената, стимулирующего процесс распространения работ актуальных художников. ДК Громов же выступает конечной точкой в этом процессе: если масштабные арт-ярмарки направлены на дальнейшую продажу экспонатов галереям и коллекционерам, то в «Громове» выставки формируются из давно проданных работ. Привычная кураторам практика запроса работы из коллекции под формирование тематической выставки сменяется в ДК более свободной политикой экспозициональности. Пожалуй, не стоит отрицать как факт закрытости компании коллекционеров, формирующей «Громов», так и ограниченную, в связи с этим выборку ряда художников. Зависимость собраний, в первую очередь, от вкуса коллекционера, приправленного заранее созданным актуальным именем художника, формирует вокруг ДК четкую взаимосвязь этих двух фигур. Невозможность же экспонирования коллекций исключительно в рамках демонстрации формы актуального искусства (такая практика также существует в «Громове») побуждает к созданию из них кураторских проектов, в последствии преобразующихся в выставки. Подобный принцип, вроде бы, распространяется на любое окологалерейное пространство. Однако «Громов» выделяется среди него сильным акцентом на фигуру коллекционера. «За тучами фьюче», таким образом, формируется простейшим путем, следуя которому интенция к голой демонстрации собственных коллекций, из которых состоит второй этаж экспозиции, оправдывается прикрепленными к ней комментариями коллекционеров, рефлексирующих над «карантинным» состоянием собственной деятельности. Такой характер организации пространства, «предлагающий зрителю выстроить механизмы восприятия, объединяющие совершенно разные произведения искусства между собой» выстраивает ситуацию, в которой концепция произрастает из готового материала, служащего формой для ее формирования. Однако возможность существования рефлексивных текстов коллекционеров вне зависимости от представленных на выставке работ неизбежно порождает обесценивание экспонируемого материала в его сущности, обнажая его хаотичность и объединенность лишь коллекционерским выбором.

Неочевидность метода формирования пространства 2-го этажа выставки, в сущности, ярко контрастирует с вполне классическим построением 1-го. Ведущей здесь оказывается уже тематика карантина как таковая: сконструировав своеобразный непубличный опен-колл, отбор для которого происходит исключительно в рамках коллекций, кураторы выставки легко подобрали под него как выполненные недавно работы, непосредственно вдохновленные карантином, так и выскребли из коллекционного корпуса работ отчасти подходящие под карантинно-ассоциативный ряд вещи. Эстетическое обрамление тем одиночества, изоляции, страха и других, ассоциативно совпадающих с вопросом карантина мотивов, своей способностью существования вне зависимости от пространства самоизоляции, раскрытого в «За тучами фьюче», демонстрируют условность подбора содержания экспозиции и, в связи с этим, несостоятельность идеи формирования тематического пространства исключительно в рамках определенного набора работ.

 Выставка «Метапауза» в Громове демонстрирует верх цинизма подобного подхода, над ним же иронизируя — список «более 400 работ, созданных в разное время, разной тематики, географии и художественной значимости … совсем молодых российских художников (Карины Драчевой, Евгении Другаковой, Анны Сяровой, Лады Учаевой), хорошо известных представителей петербургской и московской арт-сцены (Ивана Говоркова, Владимира Логутова, Ивана Плюща, Виталия Пушницкого, Керима Рагимова), а также работ знаковых мастеров 20 века (Александра Арефьева, Анатолия Зверева, Ильи Кабакова, Тимура Новикова, Владимира Стерлигова)» перемежается с «Сергеем Бугаевым-Африкой, Григорием Майофисом, Лизой Бобковой, графикой Евгения Михнова-Войтенко, Дмитрия Краснопевцева, Анатолия Зверева, Александра Арефьева и Ильи Кабакова», «холстами Марата Муракаева, Инала Савченкова, Андрея Крисанова, Сергея Енькова, Григория Стрельникова», «работами Олега Маслова, Ольги Тобрелутс», «Веры Матюх, Александры Якобсон, Анны Костровой, Давида Боровского», «Айдан Салаховой, Ирины Дрозд, Ольги Кройтор, Дуни Захаровой, Марины Колдобской, Аси Маракулиной, Лизы Бобковой», «Арона Зинштейна, Анатолия Заславского и Хачатура Белого».

Ужасающий срез, кажется, всего продаваемого искусства в городе оказался нужен кураторам, чтобы «показать «быстрое искусство»: оно быстро создается художником, быстро покупается, а художник начинает делать новые работы. Атмосферу борьбы за приобретение искусства передает также видео: работа на несколько секунд появляется на экране, звучит голос «Мне, пожалуйста», раздается звук сканера как метафора покупки, на экране появляется новое произведение»[[25]](#footnote-25). Что ж, получилось. Наблюдать и осмыслить более 400 работ одновременно практически невозможно — где-то на первой сотне уже «заканчиваешься». В такие моменты вспоминаешь, за что на самом деле любишь минималистичный «белый куб», и за «Громов» становится обидно — искусство-то висит хорошее, но его неоправданно и неотрефлексированно «много». Минимальное же концептуальное осмысление работ довольно знакового среза городских авторов вполне способно запустить здесь дискуссию о позиции и ценности их существования вне кураторского замысла, а исключительно в своей визуальной форме.

«ДК Громов» входит в «пространства, подобные Cube, где царят «прикольные» объекты, «дело, а не слово», и вообще не особо приветствуется необъективируемая «заумь». Так было, есть и будет, и, пожалуй, это составляет основу художественного производства в современном искусстве — этом системном искусстве капиталистической мир-системы. Вот только та этическая, моральная и формальная строгость, которая пришла в российское искусство в 2010-е, не всегда чувствует себя хорошо в этом климате. Дело не столько в том, что она вынуждена морщить свой чувствительный носик, берясь за работу («ничего — переживет!»), сколько в том, что либертарианский анархо-капитализм «людей дела» формует искусство под себя и, в целом, снижает уровень продукта (опять же, по серьезным концептуальным меркам поколения 2010-х). Искусство превращается в «прикольную» ярмарку коллекций и ивентов, где, например, слово «исследовательский» чаще всего является имитацией и применяется лишь для поднятия символической стоимости и внешнего неглубокого соответствия серьезным интеллектуальным стандартам»[[26]](#footnote-26).

#

# 3.4 «Didi Gallery»

 Раздел «О галерее» на сайте «ДиДи» гласит, что «DiDi Gallery существует с 2003 года и специализируется на неофициальном искусстве Москвы и Ленинграда второй половины XX века. Помимо «авангарда второй волны», галерея представляет творчество некоторых современных художников … ленинградская живопись представлена школой Владимира Стерлигова, такими художниками, как Глеб Богомолов, Леонид Борисов, Евгений Михнов-Войтенко, Вячеслав Михайлов, Тимур Новиков, Владимир Овчинников, Евгений Рухин, Елена Фигурина и др». Всё действительно так — сегодня галерее удается удивительным образом актуализировать наследие «нонконформизма» именно в формате западного «белого куба». Внешние визуальные обстоятельства места вокруг уже практически «музейных экспонатов» делают взгляд на все «ленинградское» практически сегодняшним и ассоциируют его не с форматом сохранения традиций и консерватизма, а с вполне свежими практиками. Если круг молодых художников, обитающий вокруг «Музея нонконформистского искусства», ассоциируется именно с консервативно-резервируемым, то молодые художники из «Didi» (Вероника Ивашкевич, Виктория Бодрова, Катерина Алимова, Артем Максимов, Алина Лутаева, Павел Плетнев, Вая Зверева, , Анастасия Жихарцева, Ника Кутелия, Иван Шилов, Лада Учаева, Анна Сярова, Nonna Post, Саша Браулов, Кирилл Манчунский, lotalota, Руслан Марка, Борис Чайка, Алиса Гвоздева) умудряются жить своей жизнью, идущей параллельно городским галерейным процессам, вроде «Анны Новы», частично объединившись вокруг «Неоинфантилизма» и галереи «3120». Роль здесь играют особенности самого поколения, неизбежно выросшего вокруг трендов дизайна и иллюстрации: полностью в них не погружаясь, однако, и не пренебрегая, оказывается, можно изобрести нечто совсем новое.

# 3.4 Городские неоэкспрессионисты

Своей городской жизнью продолжает сегодня жить уже новое поколение неоэкспрессионизма. Речь идет о художниках, изначальное формирование которых в сферах граффити, стрит-арта, татуировки и дизайна повлияло на их становление в качестве живописцев, а именно о таких авторах как, к примеру, Виктор Забуга, Вова Цыган, Егор Львович, Турбен, Ульрих, Безор, Лёша Мелки, Тигран Костан, Арина Ненадо, Владислав Мальцев, Влад Пожар, Буго, Иван Сотников-Младший, markapodmarkoi. Стоит отметить, что особенность этого ряда заключается в их нынешнем «маргинальном» в конвенциональном галерейном понимании положении в современном искусстве — незакрепленность за институциями, отсутствие пересечений с городской художественной сценой и необходимости в этом объясняется их расположением, в первую очередь, в сети, где проходят и продажи, и становление имени. Безусловно, «маргинальное» поле искусства не ограничивается лишь рядом этих имен: с появлением возможности идентификации себя как художника в социальных сетях, произошло множество всплесков визуальных тенденций, отсылающих к различным культурным традициям. Однако именно актуализация русского неоэкспрессионизма, пожалуй, является на данный момент наиболее модной установкой среди широкого ряда художников.

В отличие от Москвы, в галерейную жизнь которой этот жанр уже давно органично вписался, возможность его включения в петербургское художественное пространство, пожалуй, может осуществиться исключительно в рамках придания ему «смыслов», включения в кураторский проект или политизации. Именно это происходит с вполне «галерейными» художниками Владимиром Абихом, Максимом Имой, Стасом Багсом и Мишей Маркером, стрит-арт которых, покрываясь концептуалистским текстом, напоминающим работы Юрия Альберта, выходит из «маргинального» поля в привычное смысловое восприятие. Подобные случаи являются, скорее, исключениями из правил: в пример здесь также можно привести, разве что, проходившую в Музее Стрит-арта выставку «Убежище», в рамках которой куратор Иван Наумов поместил в многоуровневое концептуально выстроенное пространство художников из сферы стрит-арта и смежных с ним неоэкспрессионизма и примитивизма — Juzeppe Quebab и объединение «АХУХУ», работы которых выполняют в экспозиции посредническую роль для восприятия «Убежища» как целостной идеи.

Зачастую же описываемые художники проводят свои выставки в барах, кафе, собственных мастерских, клубах и временно арендованных пространствах; альтернативным же способом презентации и продажи работ для них являются онлайн-галереи: в противовес к их широкой представленности на московской сцене, в Петербурге функционируют «Art.Blago», проводившая выставки своих резидентов в таких пространствах как «АртМуза», «Квадрат», «Invalid House», «10.203» и группировки «Объединение», «Swo» и «Cyclone».

 Положение так называемой «новой волны русского неоэкспрессионизма» в современном художественном поле имеет множество очевидных визуальных и социальных схожеств с петербургской группировкой «Новых художников» (Тимур Новиков, Инал Савченков, Олег Котельников, Борис Кошелохов и т. д.): обоим течением характерны отстраненность от институций, примитивно-неоэкспрессионистическая манера письма, сильнейшая социальная активность вне рамок художественной деятельности (взаимодействие с музыкантами, моделями, режиссерами, фотографами и другими представителями современного модного пространства, позволяющее активно выставляться, продаваться и «делать имя» в целом). Открытия выставок «современных неоэкспрессионистов», как правило, сопровождаются концертами, большим количеством людей и, по сути, являются важнейшей частью самого выставочного проекта. Здесь доминирует важный и для «Новых художников» принцип создания картин и конструирования художников как игры, позволяющей демонстрировать массовость художественных рядов, где каждый писатель и музыкант может быть художником, а каждый художник – писателем и музыкантом. Художественный дискурс вокруг течения, таким образом, создается не столько самими произведениями, сколько образом жизни их авторов. Однако, проводя параллель между современными неоэкспрессионистами и «Новыми художниками», возникает парадоксальный вопрос о релевантности бессознательного наследования содержательной части формальных приемов «Новых». Опираясь на традицию абсурдистских и футуристических практик и создав «Ноль-объект», по сути, являвшийся символом отрицания демиургичности автора и аутентичности произведения, команда Тимура Новикова, путем демократизации своих художественных практик до стремления к их обезличенности, обратилась к важнейшему для XX века дискурсу конечного и бесконечного, «всего» и «ничто». Современных же неоэкспрессионистов вряд ли можно назвать сознательными продолжателями пути Новикова: учитывая происхождение множества из них из сфер иллюстрации, татуировки, дизайна и стрит-арта, активно подчиняющихся законам визуальных трендов, пожалуй, всплеск неоэкспрессионистской сцены в России можно назвать лишь модной визуальной тенденцией, обреченной на скорую перемену. Наглядным примером механизма, производящего их, является удачно проходившая в мае этого года в «Артмузе» выставка «Дисперсия боли», демонстрирующая художественные практики тату-мастеров. Набор работ на выставке, по сути, отражает визуальные тенденции в китчевой тату-манере, стабильно сменяющиеся год за годом, устаревающие и выходящие из моды среди различных социальных групп.

Неизбежность устаревания искусства, находящегося в сознательных рамках визуальных трендов и отсутствия прямолинейного содержания, пожалуй, ждет и современный неоэкспрессионизм: его слабое вмешательство в современную петербургскую сцену, из которой растут его исторические корни, затмилось о господствующую в городе силу галерейного концептуализма, изначально появившегося в России в Москве.

3.5 Наследие «Новой академии»

«Новой академии» сегодня повезло меньше, чем «Новым художникам». В 2002 году Тимур Новиков предрекает скорый конец «фельетонной эпохи» и начало «кастальской эры[[27]](#footnote-27)». «Он пророчески говорит о «бесконечно отступающих горизонтах» и характеризует политику Путина как образец новой серьезности, не упуская шанса отметить прозорливость неоакадемизма и «отсталость» московских арт-критиков: «Дело в том, что со смертью Сергея Курехина наступила и смерть постмодернизма. Борис Николаевич Ельцин ушел на пенсию и больше не танцует танцы вместе с Богданом Титомиром на сценах предвыборных кампаний. О чем это говорит? Это говорит о том, что пришедший на их смену Владимир Владимирович Путин не шутит». «Новиковский проект неоакадемической реконструкции, авангардный для 1990-х, сегодня полностью совпадает с политической реальностью и культурной логикой времени перемен и конца глобальной стабильности. Метамодернизм — это доминирующая чувствительность нашей современности, эпохи кризиса политики идентичности и нового запроса на универсализм, возвращения интереса к реализму, подъема правых движений и консервативных поворотов[[28]](#footnote-28)».

 Сегодня мы, кажется, действительно вернулись к консерватизму вокруг искусства, но какой ценой? И того ли хотел Новиков? Неоакадемизм прошел через Алексея Беляев-Гинтовта, Михаила Розанова, Алексея Морозова, Дениса Егельский — если движения Новикова в 90-х особенно не коррелировали ни с чем «политическим», то этот ряд авторов сегодня уже устаканился как «правые художники». От новиковского возвращения к эстетству сегодня практически ничего не осталось. Новиков сетовал, что «…культ Аполлона сместился в начале 20 в. из области традиционного, посвященного ему элитарного искусства живописи и скульптуры в область фотографии. На протяжении последнего столетия только эта область сохранила в себе признаки поклонения прекрасному образу, к примеру в виде фотографий красивых юношей и девушек из журнала «Вог». Трудно представить себе появление безобразных персон в этом журнале. <…> При посредстве фотографии культ Аполлона возобновляется и становится все более активным. Именно массовый зритель сохранил традицию почитания прекрасного человеческого образа[[29]](#footnote-29)». Особенность массового восприятия, которую не учел Новиков — погоня за формой, а не за содержанием. Сегодня за работами Беллы Матвеевой скрывается тот самый фотогеничный культ Аполлона — визуальные академические образы Ренессанса — это просто, а любой консервативный поворот опасен стагнацией. Сегодня музеи Петербурга не похожи на себя в 90-х (из «современного» за последний год проводилась только выставка «Сырое и приготовленное» в Музее Этнографии и «Поколение тридцатилетних в искусстве» в Мраморном Дворце»). Сегодня в музеях продолжают как ни в чем не бывало выставлять Айвазовского и Глазунова.

# Глава 3. 2000-е, 2010-е

# 3.1 Институции и миллениалы

«Арт-образование в 2000-е стремилось к разграничению функций воспитания, обучения и образования и было направлено на профессионализацию современного художника в проектного менеджера, заполняющего заявки на гранты и соблюдающего дедлайны, и в поставщика контента, исправно обновляющего CV и портфолио … В 1999 году в Петербурге при поддержке Фонда Сороса был основан Фонд «ПРО АРТЕ», функционировавший в 1997–2002 годах в режиме лектория, а с 2000 года открывший Школу молодого художника (ШМХ), которая должна была стать первой образовательной институцией современного искусства в северной столице. Учебная программа ШМХ предполагала двухгодичное обучение (без дипломов государственного образца) и стала своеобразной институцией-хабом, моделью профессиональной адаптации внутри системы современного искусства художников с классическим/модернистским бэкграундом и выпускников и студентов художественных вузов. Несмотря на то, что ШМХ не переросла в автономную институцию и осталась скорее дополнением к другим проектам «ПРО АРТЕ», она стала для города важной историей, выпустив за почти 20 лет своего, пусть и нерегулярного, существования более 120 художников, ставших впоследствии заметными акторами российского современного искусства.»[[30]](#footnote-30).

В «нулевые» в городе появляются «галереи нового типа» (Галерея Дмитрия Семенова» (1998), галерея «Д137» (1996), «Галерея Марины Гисич» (2000), «Anna Nova» (2005). «…ряд уже существующих галерей перешел на другие формы экономических отношений, на новые принципы организации их деятельности — как по структуре, так и по функциям и содержанию — путем постановки конкретных задач и целей развития галереи. К этому времени галерейное дело начинает развиваться благодаря более продуманной политике отдельных галеристов … Организаторы подобных галерей стремятся отрегулировать деятельность таким образом, чтобы наиболее полно удовлетворить интересы всех участников выставочной деятельности (зрителя, покупателя, художника, организаторов галереи). При этом они стараются, чтобы деятельность галереи осуществлялось в русле концепции ее развития»[[31]](#footnote-31).

В 2021 в Мраморном Дворце Русского Музея проходила выставка «Поколение тридцатилетних в русском искусстве»: проект представлял из себя обзор разноплановых тенденций в петербургском искусстве среди авторов, уже вполне состоявшихся во взаимодействии с галереями и иными институциями. Биографии представленных на выставке художников, за исключением редких случаев, довольно схожи: художественное образование в «Мухе», Школа Молодого Художника «Про Арте», дальнейшие выставочные проекты и продажи в таких галереях и пространствах как «Anna Nova», «Navicula Artis», «Люда», «Marina Gisich Gallery», «Дк Громов». Такой подход к формированию себя как художника отражает ситуацию, в которой мастерство, полученное в «Мухе», приправляется теоретическим пластом, выданным «Про Арте» (критическая теория, история искусства, кураторское дело, философия культуры и т. д.). На выходе же, таким образом, складывается художник, ориентирующийся на актуальные интернациональные художественные практики: это подтверждается релевантностью представленного выше галерейного списка на международном уровне как в рамках демонстрации особого «питерского искусства», так и проектов, возможных вне регионального пространства. Схожее же художественное образование и общность критериев попадания в узкий список петербургских галерей позволяет выделить среди работ явные общие тенденции, в связи с чем будет вполне релевантно условно разделить их на три выделяющиеся категории (разумеется, нельзя сказать, что каждая окончательно характеризует экспонированных, зачастую прибегающих к смешению выделенных правил и техник, или же к альтернативным путям самопрезентации. Тем не менее, нельзя не обратить внимание на наиболее характерные из них).

1) Пожалуй, самым простым для интерпретации форматом здесь является концептуальное искусство, в рамках которого кураторский текст становится основной идейной составляющей, сама же работа — метафорическим воплощением. Стоит, однако, отметить, что классическая для западного концептуализма 60-х парадигма, в рамках которой автор не обязан обладать художественными навыками для воплощения смыслов, в дальнейшем, кажется, раздвоилась на широко заимствуемые формальные и смысловые паттерны, как, например, расположение текста на переднем плане, использовавшееся еще Кошутом и московскими концептуалистами, ставшее определенным визуальным маркером направления; тенденция же к сопроводительному текстологическому осмыслению коснулась и авторов, далеких от демонстрации конкретных смыслов в своих работах. Тем не менее, представителями, в первую очередь, концептуализма можно назвать таких авторов как Владимир Абих, Егор Крафт, Анна Мартыненко, Алена Терешко. Сам по себе, термин «концептуализм» мало о чем говорит. В его рамках описывается исключительно практика минимизации визуальности на фоне постановки идеи. Этого, однако, недостаточно для описания сотен его граней: каждый из проектов Петра Белого, к примеру, сопровождается содержательным текстом и смыслами — сами работы, при этом, представляют из себя и визуальный интересен с точки зрения фактуры и используемых материалов. Какая-то часть концептуализма стремится передать «опыт». Какая-то — предложить зрителю взаимодействие с объектом — вариаций много. Концептуалистов «десятых» довольно удачным термином «Новые скучные» описал Валентин Дьяконов: «Это мальчики и девочки, избравшие путь максимальной адаптации к мировым настроениям. Их произведения напоминают продукцию самых высоколобых арт-школ Европы и США, и неспроста: многие из них успели поучиться за рубежом. В принципе русское искусство последних лет не отличается каким-то особым национальным своеобразием, но у "новых скучных" похожесть на западные образцы возведена в принцип. Идеологически они против гламура и искусства как товара, стилистически близки заокеанскому концептуализму 1970-х[[32]](#footnote-32)». Речь у Дьяконова идет у московских художниках-выпускниках ИПСИ, однако, тенденция эта, благодаря «Про Арте» присуща и петербургской сцене: «Звериная серьезность, метамодернизм, формализм, подчеркнутая концептуализация, этичность, нежелание играть в постмодернистскую несерьезность, возвращение осознанной и последовательной левой повестки, в том числе в ориентации на шестидесятников — вот некоторые общие черты. В целом это можно считать портретом поколения, хотя понятно, что не у всех и не все эти черты в наличии»[[33]](#footnote-33)

2) Далее следует выделить авторов живописи/графики/скульптуры, сконцентрированных на новаторстве формальных приемов и выстраивании индивидуального визуального стиля, попадающего под критерии актуальности в современном искусстве. Как правило, отдельные работы художников такого типа (Анна Андржиевская, Иван Плющ, Леонид Цхэ, Александр Цикаришвили, Ирина Дрозд) экспонируются без кураторского текста, либо сопровождаются минимальным авторским или же кураторским комментарием, что характеризует отсутствие их эксплицитно выраженной концептуальной содержательности. Их персональные выставки, как правило, строятся по принципу объединения собственных работ в качестве визуальных метафор, конструирующих таким образом метавысказывание. Сопровождающий же их текст, зачастую, путем раскрытия изображаемых образов, напрямую демонстрирует зрителю общую концепцию выставки. Так, к примеру, функционируют многие проекты перечисленных выше авторов: «Экспозиция объединена общей историей хрупкости и бренности. Это размышление о смыслах и их возможностях. Вариации, метаморфозы и алхимические перевоплощения - есть не что иное, как стремление автора к саморефлексии, сопротивлению всему: материалу, школе, любым идеологиям. Подобное отрицание приводит к возвращению, обращению к кропотливому, трудоёмкому, ремесленному началу»[[34]](#footnote-34), «Важные воспоминания об отце, детские впечатления и собственный новый опыт отцовства — то, что пока ещё не проговорено, сложилось вместе в картинах и акварелях проекта, чьим названием сделан образ «Мальчик и клубок», давно сопутствующий художнику», «В своем проекте в характерной поэтическо-абсурдистской манере Александр Цикаришвили подчеркивает своеобразную общность механизмов создания национального образа: крестьяне и ковбои, сериалы и бананы, блестящие обертки и самодельные истуканы – все сливается в единый ком, движимый инерцией машины медиа-индустрии»[[35]](#footnote-35), «В своем творчестве Ирина Дрозд…нередко обращается к периоду детства как особому состоянию человеческой жизни. Ей нравится исследовать образы детей, потому что, в отличие от взрослых, они обладают гибкостью мышления и легко принимают то, что приходит к ним извне. В своем новом проекте «Тихие игры» она соединяет мир детства, воображение и основу нашего существования — пищу»[[36]](#footnote-36).

3) В наиболее сложном для интерпретации типе работ современных художников концептуалистское осмысление и свобода формы сочетается с абстрактностью и художественностью/поэтичностью кураторского текста. К примеру, так происходит с проектами таких художников как Саша Зубрицкая, Никита Селезнев и Денис Патракеев. Такой феномен можно объяснить как усталостью от прямолинейного концептуалистского описания, тотально обнажающего работу, так и от бесконечного потока простых и прямых ассоциаций, выстроенных вокруг художественной образности (детство, семья, любовь, природа и т. д.): «На выставке художник предлагает зрителям погрузиться в восприятие искусства не через набор привычных искусствоведческих терминов, а через поэтическое описание работ. Стихи становятся не менее важной частью экспозиции и наравне со скульптурой, объектами и живописью создают мир минималистических образов, близких по духу философии единства»[[37]](#footnote-37). Итогом такого поэтического исхода являются как еще более абстрактно-ассоциативные кураторские тексты: («Миф начинает рождаться и парить в математике мира. Становиться невидимым руководством, ароматом, летучим флюидом, вещим сном и прилетевшем в ветре ответом. В пламенном касании его, голодные струны вселенной насыщаются свежей материей. Четыре пальца щекочут младенческий космос, ласково перебирают бесцветные завитки темени. Указательный, граненый горит гравитацией, по следам его взмахов вещие птицы мигрируют от вещества к вещи»), так и, по сути, парадоксально порожденные смещения парадигмы кураторского текста как означающего. Метафора как таковая здесь стирается и превращается в уже поэтическую метаболу, характерную для метареализма: кураторский текст перестает означать смысл проекта, становится его надстройкой, разве что шире раскрывающей открытое произведение для потока порождения свободных ассоциаций и образов, возможных существовать в любых своих проявлениях, плоскостях и вариациях.

Преобладающее влияние концептуализма (как принятие его правил и полное отождествление художественных проектов идее, так и его отрицание, попытка дать волю воображению и сломать метафорическую парадигму), пожалуй, объясняется здесь неизбежным присутствием «питерского искусства» в рамках кураторского и критического дискурса: художник-миллениал упирается в галереи и резиденции, выигрывает гранты и входит в шорт-листы премий; его выставочные проекты осмысляются в рамках философии искусства (syg.ma, «Художественный журнал»), освещаются в «выборе недели» таких изданий как «Артгид» и «Кольта», что, по сути, демонстрирует их включение в конвенциональную художественную жизнь города. В ситуации же концептуалистского давления любая визуальная метафора тяготеет к тому, чтобы быть расшифрованной и описанной, помещенной в ряд себе подобных и выставленной под кураторским текстом. Подобный подход, очевидно, не уникален для петербургского искусства — его корни, лежащие еще в «Искусстве после философии» Кошута, явно достойны отдельного рассмотрения в более широком контексте.

# Глава 4. Петербургская сцена сегодня

В декабре 2021 выходит выпуск «Художественного журнала», подводящий итоги 2010-х. Статья основательницы Tzvetnik Натальи Серковой «Пост-современное искусство: искусство сети, капитала и спекулятивного будущего», завершает серию текстов, радикально манифестирующих положение современного искусства в капиталистических рамках цифрового релятивизма. Кризис критического высказывания, теряющего свою актуальность в пространстве неограниченности «смыслов, нарративов и ассоциативных рядов[[38]](#footnote-38)» расшатывается здесь самим введением понятия «пост-современное искусство» — описательная система, выстроенная Серковой, парадоксально возвращает нас в спекулятивное пространство присваивания феноменам имен, необходимых для ориентации в отсутствии «однозначных высказываний, любых ясных и четких идей». В подтверждение же своей релевантности подобные теоретические неологизмы, тем не менее, требуют конкретных примеров из актуальных художественных процессов, структурно совпадающих c тезисной решеткой, предложенной автором — сам Tzvetnik выполняет здесь удачную роль агрегатора, вбирающего в себя визуально подходящие под критерии, описанные его создательницей, международные выставки и проекты.

Однако, в поиске российского «постсовременного» на просторах Tzvetnik, можно столкнуться с его распространением лишь в некоторых московских галереях, сотрудничающих с агрегатором (ISSMAG, Spas Setun, IP Vinogradov, NII Prichastnost и т.д.), а также с проектами в Краснодаре, Санкт-Петербурге и нескольких других городах, конвенционально вписанных в проект «современного искусства». Ограниченность выборки подобного рода в данном случае, пожалуй, следует объяснить экзальтированностью визуальных критериев агрегаторского отбора — такие отмеченные Серковой качества постсовременного искусства, как «паритет между оригиналом и копией», «выход за пределы художественного дискурса», «становление искусства зрелищем», «стирание различий между искусством и продуктами сетевой коммуникации и его дистанции по отношению к миру», «уступание места изображению в вопросе наиболее быстрого и эффективного способа передачи информации» и т.д., очевидно, описывают куда более широкие, чем исключительно встроенные в визуальное пространство «Цветника», художественные практики.

Безусловно вписанные в приведенные выше рамки, проекты, заполняющие агрегатор, тем не менее, репрезентируют более четкие критерии, выстроенные автором в том же ряде статей — «снятие дистанции между искусством и миром», где «любая единица мира может стать частью сборки объекта искусства» и «попасть в эту сборку в сыром, необработанном виде», возможность художественной фикционализации любых объектов и их бесконечного взаимодействия с новыми, порождающие «те самые weird objects, заполняющие сегодня виртуальные и физические выставочные пространства». Важна здесь и описанная в тексте «Песня первой любви. Искусство против смыслов» тенденция к производству искусства, стремящегося избавиться от возможности однозначной интерпретации, предпринимающего таким образом попытку отстраниться от наследия концептуализма, обнажающего конкретные значения, идущие в комплекте с объектами. Ситуации, в которых «смыслы, почерпнутые из наблюдения за объектами искусства, становятся для нас инструментом понимания реальности[[39]](#footnote-39)», «искусство и смысл становятся равноправны и независимы друг от друга, а способы их соединений теперь могут быть как никогда разнообразны и как никогда необязательны» напоминают четкое разделение восприятия текста и объектов искусства на «интерпретацию» и «использование», тяготеющее в своих актуальных рамках ко второму: описанная в контексте рецептивной эстетики Умберто Эко в тексте «Собор, флейтист и интерпретация» возможность интерпретации, сознательно отсутствующая в эстетической парадигме «Цветника», обозначается Эко как «остережение от попыток приписать объекту те значения, которых он не содержит или вовсе не может выражать[[40]](#footnote-40)». Если же в концепции Эко любой текст представляет собой незавершенное, неполное создание и нуждается в читателе чтобы реализоваться (подобная логика относится и к произведениям искусства), то в рамках художественного построения выставок «Цветника» складывается иллюзия отсутствия кураторского и авторского надзора и ненужности присутствия на них зрителя в принципе.

Объекты, таким образом, не обращаются ни к «идеальному», ни к «абстрактному» зрителю, находясь в рамках объектно-ориентированной онтологии — философской позиции, согласно которой они существуют независимо от человеческого восприятия и ставят под сомнение центральную роль антропоцентричного взгляда в традиционной философии. Подтверждается эта связь и интервью, взятым создательницей «Цветника» напрямую у автора этой концепции Грема Хармана — отталкиваясь от его слов, подобный эффект достигается путем ситуации, когда «между объектами и их качествами существует напряжение вместо того, чтобы объекты оказывались сведены к своим качествам[[41]](#footnote-41)». И действительно — контрасты между объектом и смыслом, декларируемые Серковой, сознательно «сохраняют дистанцию, делающую их такими одновременно привлекательными и недоступными для нас»: система, в которой объекты, создаваемые художником исключительно в рамках визуальных практик, или же наполненные исключительно личными смыслами, недоступными для считывания широкой аудиторией, становится здесь наиболее подходящей для того, чтобы «использовать» их, словно «радостно воспрянуть, заслышав грустную мелодию, напоминающую о поре нашей первой любви, или взгрустнуть при звуках веселой песенки, которая играла когда-то в один из провальных для нас дней» (разве что в более актуальных рамках), переработав, таким образом, изначально отсутствующие или же недоступные смыслы в поток собственной ассоциативности.

Где же, в таком случае, остается присутствие художественной идентичности самого автора? Задаваясь вопросами о том, как именно формируется выборка участников «Цветника», следует также опираться на логики производства, описанные Серковой в статье «Gallery Fiction: как сегодня распространяется искусство»: при том, что «искусство больше не тяготеет к какой-то одной из сред своей репрезентации: ни к физической, ни к цифровой», зрителю, тем не менее, отчетливо становится заметен «набирающий обороты сдвиг в вопросе каналов репрезентации и распространения искусства от галерей в сторону интернет-блогов[[42]](#footnote-42)».

Наиболее релевантной в своей широте площадкой для анализа этого явления, пожалуй, стоит считать Instagram, использование которого в качестве свободного от галерейного пространства средства собственной презентации, противостоит «трехмерной реальности, которая из–за своей недолговечности, подвижности и постоянных ограничений, предъявляемых нашему восприятию, становится гораздо менее информативной и вызывающей доверие, чем цифровая». И действительно, последние несколько лет большинство художников, в виду простоты ведения именно этой социальной сети и возможности таким образом взаимодействовать как с художественным сообществом, так и со зрителями, предпочитают использовать Instagram в качестве дополнительной площадки для продвижения работ в галерейных пространствах, или же альтернативы галерейной репрезентации в принципе.

Однако, основываясь на явной широте использовании Instagram`а вне рамок художественного сообщества, стоит учитывать определенный свод правил и тенденций, отличающих метод взаимодействия именно с этим медиумом от создания лаконичного сайта исключительно с CV и портфолио. Так, сетевое пространство Instagram`а, имманентно направленное на возможность продвижения любого публикуемого в нем контента, предлагает широкому ряду пользователей общий ряд практик, делающий публикуемый ими материал более привлекательным для не знакомого с ним зрителя: ориентация на стабильно меняющиеся визуальные и дизайнерские тренды и актуальные тенденции оформления постов, опора на которые приправляется строгим выстраиванием публикуемого материала по сочетаемости цветов и лейауту (визуальной системе чередования публикаций объектов искусства бытовым материалом для искусственного придания аккаунту «живости») не могло не коснуться и аккаунтов художников. Подобное встраивание художественного сообщества в систему Интернет-производства также приправляется и объединяющим его с сетевым пространством стремлением к самоостранению. Тенденция, известная за долгие годы до существования Интернета, в рамках которой автор максимальным образом встраивает собственное тело и личность в производство художественных практик, притягивая к себе внимание путем игровых форм взаимодействия со зрителем, получает максимальное распространение в Instagram`е очевидным путем неизбежной ориентации этой социальной сети на теле. Зачастую, путем подобных смешений, можно столкнуться с иллюзией восприятия практик следования подобным трендам как художественных, не сразу осознавая, с аккаунтом какого рода сталкиваешься — так, модельные и дизайнерские способы выстраивания идентичности, слабо пересекающиеся с художественным пространством, по ошибке всегда можно принять за модернистскую практику превращения жизни в художественный акт, выстроенную, однако, вокруг производства искусства, которого на самом деле может и не существовать.

В рамках этой тенденции необходимо разделять сообщество Инстаграма на два лагеря художников: сознательно пренебрегающих взаимодействием с его правилами и противоположно выстраивающих собственную идентичность именно среди них. Говоря о первой группе, важно упомянуть кардинальное различие между трендами (описанными выше) и визуальными тенденциями и направлениями, неизбежно возникающими на протяжении развития искусства. К примеру, ряд авторов, из которого состоит явление «Неоинфантилизма», описанное Петром Белым буквально в этом году, представляет из себя хоть и молодых, однако, абсолютно конвенциональных в рамках собственного продвижения художников — множество авторов, зачастую плотно вписанных в галерейное пространство, совершенно не нуждается в привлечении к себе внимания именно путем маркетинговых ходов инстаграма. Аккаунты же их, таким образом, представляют из себя либо исключительно ряды произведенных объектов, либо случайные фотографии себя/иного пространства, перемежающиеся с объектами в хаотичном порядке. Внимание же зрителя здесь привлекает само художественное пространство, выстроенное в знакомом галерейном формате, зачастую произведенное в рамках знакомых медиумов живописи, скульптуры, инсталляции и т.д.

Визуальное пространство второго типа художников более спорно подвергается структуризации — очевидна здесь лишь более частая вписанность подобного рода искусства в визуальные рамки самого «Цветника», связанная с некоторым рядом факторов. Так, учитывая осознанную опору на тренды дизайна, объекты, производимые в подобных рамках, предпочитают оставаться в медиуме отсутствия конкретных смыслов — подобная осознанность, объясняемая выбором пути, альтернативному художественному образованию, обойдя стороной которое, зачастую можно намеренно пойти на отказ от взаимодействия с галереями, наполняющими объекты выставочными смыслами, также приправляется работой с уже готовыми объектами, складывающимися в «weird objects» (парадоксален здесь также факт того, что студенты Школы дизайна НИУ ВШЭ, составляющие довольно большую часть описываемой прослойки, обязаны, в рамках обучения, наполнять свои объекты смыслами в попытке выхода за пределы визуальных трендов. Слабый же формат обучения производству кураторского высказывания и ознакомления студентов с гуманитарной базой, положенной в рамки современного искусства, рождает зачастую рудиментарные тексты, состоящие из художественных и кураторских клише). Таким образом, подобное производство возможно воспринимать как собственное ограничение определенными визуальными рамками, не догадываясь об их выходе за тенденции дизайна, а тем более о множестве теоретических статей, расписывающих его правила и истоки проявления. В теоретических текстах же вокруг «Цветника», кажется, сказано, что именно что-то подобное «выходит за пределы художественного дискурса и становится частью общего контекста; становится зрелищем и качественно перестает отличаться от других культурных продуктов».

Что же такое «Tzvetnik» на самом деле? Главным объединяющим проекты в агрегаторе фактором до сих пор продолжает являться пугающее отсутствие в них человека — учитывая возможность выстроить целостное художественное пространство путем объединения совершенно разных художников, объекты которых автоматически начинают терять потенциально встроенные в них смыслы, становящиеся неважными, формат эмерджентности позволяет здесь говорить об искусстве, не нуждающемся ни в институционализации, ни в отнесении его к «реди-мейду». Оптика «Цветника», приправленная Гремом Харманом, теперь позволяет нам рассматривать в качестве объекта, потенциально содержащего бесконечное количество слабо доступных нам смыслов, по сути, все, что угодно — элемент «жуткого», вызванный здесь искренней несостоятельностью любой интерпретации, обычно применяемый в разговоре об агрегаторе к конкретным объектам, наиболее ярко проявляется при просмотре аккаунтов Instagram`а, состоящих исключительно из объектов, никак не связанных с человеком. Редко встречающиеся же лица же авторов, остраненные дымкой и слабо напоминающих о прорывающемся сквозь засилье объектов человеческом факторе, в подобных системах перестают отличаться от палочек, вставленных в кроссовки, наполненные воском и перьями.

#

# ЗАКЛЮЧЕНИЕ

Текст остановился, в первую очередь, на анализе сегодняшнего наследия искусства 90-х — были проанализированы основные галерейные пространства, продолжающие экспонировать и осмыслять и советский «нонконформизм», и уже интернациональных «Новых художников» и «Новую академию». Краткий обзор истории развития современного искусства в Санкт-Петербурге 2000-х и 2010-х, также предоставленный в тексте, нуждается в разработке и более подробном осмыслении: в рамках дальнейших исследований следовало бы проанализировать как феномен городского концептуального искусства, разделив его на категории принципов его «концептуальности», а также живопись нулевых и десятых, обозначив визуальные тенденции, присущие этому периоду с точки зрения искусствоведения.

Структурный анализ галерейной системы современного Петербурга практически невозможен: вывод заключается в стремлении современных художников не закрепляться за конкретными местами, а выстраивать художественную практику независимо от конкретных галерейных правил, которые, зачастую, отсутствуют. В связи с этим, для более подробного анализа современного искусства в городе, следовало бы, скорее, отслеживать художников по художественным приемам, которые они используют, и «школам», к которым они относятся. Тем не менее, анализ именно галерейной системы не бесполезен — здесь важно продемонстрировать очевидный фактор зависимости возраста и статуса художника от этих же факторов по отношению к галереям. Определяющим исключением из правил, характеризующим систему, здесь можно назвать момент, когда художники «старой школы» выставляются в современных галереях, и, наоборот, современные художники взаимодействуют с укрепившимся галерейным сообществом.

Средний срок жизни галереи Санкт-Петербурга — 5-7 лет. Мешают более длительной жизни пространства-монополисты, вроде «Marina Gisich Gallery» и «Anna Nova», переманивающие к себе состоявшихся художников из менее «успешных» галерей. Подобная ситуация характерна и для «нонконформистского» искусства, не связанного с «современным» — практически единственными и уважаемыми в этой сфере остается сообщество «Пушкинской 10» и «Борея».

# СПИСОК ИСПОЛЬЗОВАННЫХ ИСТОЧНИКОВ

# how to keep a secret. — Текст: электронный // https://andrzhievskaia.tumblr.com/: [сайт]. — URL: https://andrzhievskaia.tumblr.com/howtokeepasecret (дата обращения: 19.05.2022)

# Андреева Е. Ленинградский неоакадемизм и петербургский эллинизм // Новая академия. Санкт-Петербург: Каталог выставки / Под ред. А. Ипполитова и А. Харитоновой. М.: Фонд культуры «ЕКАТЕРИНА», 2011. C. 49—73

# Вермюлен Т., ван ден Аккер Р. Заметки о метамодернизме / Пер. с англ. А. Есипенко // Metamodern: Журнал о метамодернизме. 2015. 2 декабря (http://metamodernizm.ru/notes-on-metamodernism/)

# Галерея Navicula Artis. — Текст: электронный // Arttube: [сайт]. — URL: https://spb.arttube.ru/institution/galereya-navicula-artis/ (дата обращения: 17.05.2022)

# Дьяконов В. Новые скучные // Коммерсантъ Weekend. — 2010. — 25 июня

# За тучами Фьюче. — Текст: электронный // dkgromov.org: [сайт]. — URL: https://dkgromov.org/activities/vystavka-archive/za-tuchami-fyuche/ (дата обращения: 19.05.2022)

# Колдобская Мария. Современное искусство за годы реформ: от партизанской войны к шоу-бизнесу // Сетевое издание «Полит.ру». 2003. 23 мая. [Электронный ресурс]

# Леонид Цхэ. Мальчик и клубок. — Текст: электронный // https://ovcharenko.art/: [сайт]. — URL: https://ovcharenko.art/ru/exhibitions/209/overview/ (дата обращения: 19.05.2022)

# МИРА ТЕЧЕНИЕ. — Текст: электронный // https://www.annanova-gallery.ru/: [сайт]. — URL: https://www.annanova-gallery.ru/exhibitions/25/overview/ (дата обращения: 19.05.2022)

# Матвеева Елизавета. Север-7: Процесс взаимодействия / Матвеева Елизавета. — Текст: непосредственный // aroundart. — 2015

# Метапауза. Работы из коллекции "ДК Громов". — Текст: электронный // dkgromov.org: [сайт]. — URL: https://dkgromov.org/activities/vystavka-archive/metapauza/ (дата обращения: 19.05.2022)

# Милюкова, Т. М. ХУДОЖЕСТВЕННАЯ ГАЛЕРЕЯ В СОВРЕМЕННОЙ КУЛЬТУРЕ САНКТ-ПЕТЕРБУРГА: специальность 17.00.09 «Теория и история искусства»: автореферат диссертации на соискание ученой степени кандидата искусствоведения / Милюкова Татьяна Михайловна

# Неофициальная столица. СПб.: «GIF», 2000. 320 с

# Новиков Тимур. Лекции. СПб.: Санкт-Петербургская Новая академия изящных искусств

# Новиков Тимур. Новый русский классицизм. СПб.: Palace Editions, 1998

# Новоженова Александра. Невыносимая невозможность провала. Санкт-Петербург-2014: «Манифеста-10» / Новоженова Александра, Гуськов Сергей. — Текст: непосредственный // Искусство кино. — 2014. — № 10. — С

# Новый художественный Петербург: Справ.-аналит. сб / Междунар. благотвор. фонд им. Д.С. Лихачева, С.-Петерб. о-во поддержки художников. Общ. ред. и сост.: Олег Лейкинд, Дмитрий Северюхин. - СПб.: Изд-во им. Н.И. Новикова, 2004

# Осминкин Роман. Арт-образование в переходный период. Первые постсоветские институции / Роман Осминкин. — Текст: электронный // Сеть архивов русского искусства: [сайт]. — URL: https://russianartarchive.net/ru/research/osminkin

# Открытые системы. Опыты художественной самоорганизации в России 2000-2020 / ред.-сост. Антонина Трубицына

# Платонова Елена. Изменение подхода к организации художественных выставок в Петербурге в перестроечный период: специальность 50.04.01 «Искусства и гуманитарные науки»: диссертация на соискание ученой степени кандидата искусствоведения / Платонова Елена Алексеевна

# Потапов Игорь. «Новые художники». 1986 // Новые художники 1982-1987, СПб., С.85-87, 1996

# Серкова Наталья. Gallery Fiction: как сегодня распространяется искусство / Н. Серкова // Художественный журнал. — 20. — № 104. — С. 9

# Серкова Наталья. Не думаю, что объекту следует противостоять исчерпанию странности / Серкова Наталья. — Текст: электронный // https://syg.ma/: [сайт]. — URL: https://syg.ma/@natalya\_serkova/grem-kharman-nie-dumaiu-chto-obiektu-nieobkhodimo-protivostoiat-ischierpaniiu-strannosti (дата обращения: 19.05.2022)

# Серкова Наталья. Песня первой любви. Искусство против смыслов / Н. Серкова// Художественный журнал. — 2018. — № 107. —

# Серкова Наталья. Пост-современное искусство: искусство сети, капитала и спекулятивного будущего / Н. Серкова// Художественный журнал. — 2021. — № 119. —

# Смирнов Николай. Пирамидное чувство / Смирнов Николай. — Текст: непосредственный // Художественный журнал. — 2021. — № 119

# Тихие игры (Quied Games). — Текст: электронный // http://www.irinadrozd.com/: [сайт]. — URL: http://www.irinadrozd.com/exhibitions/on-fear-and-hope (дата обращения: 19.05.2022)

# Туркина Олеся. Искусство Лениграда/Санкт-Петербурга 1980-90х годов. Переходный период. Спб: Русский музей, 1999

# Эко Умберто. Собор, флейтист и интерпретация / У. Эко. — Текст: непосредственный // Эстетический вестник. — 2016. — № 16.

# Энгстрем Мария. Метамодернизм и постсоветский консервативный авангард: Новая академия Тимура Новикова // Новое литературное обозрение. 2018.

1. ВинАрт 2012. Выставка арт-объектов из винных пробок. — Текст: электронный // Erarta.com: [сайт]. — URL: https://www.erarta.com/ru/calendar/exhibitions/detail/3c29ffed-4b48-11e2-b4bb-8920284aa333/ (дата обращения: 16.05.2022). [↑](#footnote-ref-1)
2. Ретроспектива брендреализма. Выставка Сергея Шнурова. — Текст: электронный // Erarta.com: [сайт]. — URL: https://www.erarta.com/ru/calendar/exhibitions/detail/a8f7ebae-cc3d-11e6-aef0-8920284aa333/ (дата обращения: 16.05.2022). [↑](#footnote-ref-2)
3. Платонова, Е. А. Изменение подхода к организации художественных выставок в Петербурге в перестроечный период: специальность 50.04.01 «Искусства и гуманитарные науки»: диссертация на соискание ученой степени кандидата искусствоведения / Платонова Елена Алексеевна; Санкт-Петербургский государственный университет. — Санкт-Петербург, 2018. — 104 c. — Текст: непосредственный. [↑](#footnote-ref-3)
4. Новоженова Александра. Невыносимая невозможность провала. Санкт-Петербург-2014: «Манифеста-10» / Новоженова Александра, Гуськов Сергей. — Текст: непосредственный // Искусство кино. — 2014. — № 10. — С. [↑](#footnote-ref-4)
5. Открытые системы. Опыты художественной самоорганизации в России 2000-2020 / ред.-сост. Антонина Трубицына; ред. Александр Извеков; вып. ред. Ольга Дубицкая ; кор. Александр Демченко. - Москва: Музей современного искусства "Гараж" 2020. - 255, [2] с.: цв. ил. - ISBN 978-5-9909717-5-2. [↑](#footnote-ref-5)
6. Матвеева Елизавета. Север-7: Процесс взаимодействия / Матвеева Елизавета. — Текст: непосредственный // aroundart. — 2015. [↑](#footnote-ref-6)
7. Туркина О.В. Искусство Лениграда/Санкт-Петербурга 1980-90х годов. Переходный период. Спб: Русский музей, 1999. [↑](#footnote-ref-7)
8. Потапов И.: «Новые художники». 1986 // Новые художники 1982-1987, СПб., С.85-87, 1996 [↑](#footnote-ref-8)
9. Там же, С.87-88 [↑](#footnote-ref-9)
10. Там же, с 88-90 [↑](#footnote-ref-10)
11. Колдобская М. Современное искусство за годы реформ: от партизанской войны к шоу-бизнесу // Сетевое издание «Полит.ру». 2003. 23 мая. [Электронный ресурс] [↑](#footnote-ref-11)
12. Галерея Navicula Artis. — Текст: электронный // Arttube: [сайт]. — URL: https://spb.arttube.ru/institution/galereya-navicula-artis/ (дата обращения: 17.05.2022). [↑](#footnote-ref-12)
13. Ведется множество дискуссий о релевантности этого приевшегося термина в отношении к постсоветской сцене в виду исторической разницы с западным контекстом. Тем не менее, он используется и довольно успешно объясняет ряд особенностей концептуализма, в частности, московского. [↑](#footnote-ref-13)
14. «Московскому интеллектуальному искусству текста Новиков предлагает альтернативу — чувственное искусство тела, «мусорной» эстетике — имперскую строгость, а концептуалистскому репрезентативному перформансу — непрекращающийся и нефиксируемый перформанс жизни, «проживание» (Энгстрем М. Метамодернизм и постсоветский консервативный авангард: Новая академия Тимура Новикова // Новое литературное обозрение. 2018. № 3. C. 264). [↑](#footnote-ref-14)
15. «Мы все еще сидим по горло в фельетонной эпохе, пророк новой очистительной идеи надевает на эту идею маску фельетона» (Новиков Т. Лекции. СПб.: Санкт-Петербургская Новая академия изящных искусств; Галерея Д-137, 2003). [↑](#footnote-ref-15)
16. Статья идеологов феномена утверждает, что «метамодернистская структура восприятия вызывает раскачивание между модернистским стремлением к смыслу и постмодернистским сомнением касательно смысла всего этого, между модернистской искренностью и постмодернистской иронией (Вермюлен Т., ван ден Аккер Р. Заметки о метамодернизме / Пер. с англ. А. Есипенко // Metamodern: Журнал о метамодернизме. 2015. 2 декабря (http://metamodernizm.ru/notes-on-metamodernism/) [↑](#footnote-ref-16)
17. Андреева Е. Ленинградский неоакадемизм и петербургский эллинизм // Новая академия. Санкт-Петербург: Каталог выставки / Под ред. А. Ипполитова и А. Харитоновой. М.: Фонд культуры «ЕКАТЕРИНА», 2011. C. 49—73. [↑](#footnote-ref-17)
18. Неофициальная столица. СПб.: «GIF», 2000. 320 с. [↑](#footnote-ref-18)
19. Позиция фотографов и фотогалерей на петербургской сцене и сегодня — отдельный для обсуждения вопрос: периодически выставляясь в галереях, вроде «Борея» и «Навикулы», городские фотографы, пожалуй, представляют из себя отдельный медиум, стоящий особняком от современного искусства [↑](#footnote-ref-19)
20. Задача программы - содействовать решению проблем, связанных с организацией художественной жизни и художественного рынка Петербурга. В течение 2003 года состоялись три конференции: "Художник и рынок", "Художественные объединения", "Художник и зритель", а также велась кропотливая работа по собиранию и систематизации сведений о всех художественных организациях и инициативах Петербурга, связанных с современным изобразительным искусством» (Новый художественный Петербург: Справ.-аналит. сб / Междунар. благотвор. фонд им. Д.С. Лихачева, С.-Петерб. о-во поддержки художников ; Общ. ред. и сост.: Олег Лейкинд, Дмитрий Северюхин. - СПб.: Изд-во им. Н.И. Новикова, 2004. [↑](#footnote-ref-20)
21. Неофициальная столица. СПб.: «GIF», 2000. 320 с. [↑](#footnote-ref-21)
22. «Эрарта» только за этот год привезла Виллема Ван Вигеля, Хироаки Мияму, Хельмута Ньютона, Гарсиа де Марина, Адама Мартинаксиса, «Новый Музей» периодически привозит венгерских художников, а также устраивал, к примеру, выставку «Плакатов Школы изобразительных искусств в нью-йоркской подземке с 1947 года до наших дней» [↑](#footnote-ref-22)
23. Выставки, вроде «Сада цветочных фей» и «Морфология волшебной сказки» в Arts square gallery, «Выставка художников проекта VK Talents» в Эрарте [↑](#footnote-ref-23)
24. За тучами Фьюче. — Текст: электронный // dkgromov.org : [сайт]. — URL: https://dkgromov.org/activities/vystavka-archive/za-tuchami-fyuche/ (дата обращения: 19.05.2022). [↑](#footnote-ref-24)
25. Метапауза. Работы из коллекции "ДК Громов". — Текст: электронный // dkgromov.org : [сайт]. — URL: https://dkgromov.org/activities/vystavka-archive/metapauza/ (дата обращения: 19.05.2022). [↑](#footnote-ref-25)
26. Смирнов Николай. Пирамидное чувство / Смирнов Николай. — Текст: непосредственный // Художественный журнал. — 2021. — № 119. [↑](#footnote-ref-26)
27. Новиков Т. Лекции. СПб.: Санкт-Петербургская Новая академия изящных искусств; Галерея Д-137, 2003 [↑](#footnote-ref-27)
28. Энгстрем М. Метамодернизм и постсоветский консервативный авангард: Новая академия Тимура Новикова // Новое литературное обозрение. 2018. № 3. C. 264 [↑](#footnote-ref-28)
29. Новиков Т. Новый русский классицизм. СПб.: Palace Editions, 1998. [↑](#footnote-ref-29)
30. Осминкин, Роман Арт-образование в переходный период. Первые постсоветские институции / Роман Осминкин. — Текст: электронный // Сеть архивов русского искусства: [сайт]. — URL: https://russianartarchive.net/ru/research/osminkin (дата обращения: 19.05.2022). [↑](#footnote-ref-30)
31. Милюкова, Т. М. ХУДОЖЕСТВЕННАЯ ГАЛЕРЕЯ В СОВРЕМЕННОЙ КУЛЬТУРЕ САНКТ-ПЕТЕРБУРГА: специальность 17.00.09 «Теория и история искусства»: автореферат диссертации на соискание ученой степени кандидата искусствоведения / Милюкова Татьяна Михайловна; САНКТ-ПЕТЕРБУРГСКИЙ ГУМАНИТАРНЫЙ УНИВЕРСИТЕТ ПРОФСОЮЗОВ. — Санкт-Петербург, 2004. — 28 c. — Текст: непосредственный. [↑](#footnote-ref-31)
32. *Дьяконов В.* Новые скучные // Коммерсантъ Weekend. — 2010. — 25 июня. [↑](#footnote-ref-32)
33. Николай, Смирнов Пирамидное чувство / Смирнов Николай. — Текст: непосредственный // Художественный журнал. — 2021. — № 119. [↑](#footnote-ref-33)
34. how to keep a secret. — Текст: электронный // https://andrzhievskaia.tumblr.com/ : [сайт]. — URL: https://andrzhievskaia.tumblr.com/howtokeepasecret (дата обращения: 19.05.2022). [↑](#footnote-ref-34)
35. Леонид Цхэ. Мальчик и клубок. — Текст: электронный // https://ovcharenko.art/ : [сайт]. — URL: https://ovcharenko.art/ru/exhibitions/209/overview/ (дата обращения: 19.05.2022). [↑](#footnote-ref-35)
36. Тихие игры (Quied Games). — Текст: электронный // http://www.irinadrozd.com/ : [сайт]. — URL: http://www.irinadrozd.com/exhibitions/on-fear-and-hope (дата обращения: 19.05.2022). [↑](#footnote-ref-36)
37. МИРА ТЕЧЕНИЕ. — Текст: электронный // https://www.annanova-gallery.ru/ : [сайт]. — URL: https://www.annanova-gallery.ru/exhibitions/25/overview/ (дата обращения: 19.05.2022). [↑](#footnote-ref-37)
38. Серкова, Н. Пост-современное искусство: искусство сети, капитала и спекулятивного будущего / Н. Серкова// Художественный журнал. — 2021. — № 119. — [↑](#footnote-ref-38)
39. Серкова, Н. Песня первой любви. Искусство против смыслов / Н. Серкова// Художественный журнал. — 2018. — № 107. — [↑](#footnote-ref-39)
40. Эко, У. Собор, флейтист и интерпретация / У. Эко. — Текст: непосредственный // Эстетический вестник. — 2016. — № 16. — С. 9. [↑](#footnote-ref-40)
41. Серкова, Н. Не думаю, что объекту следует противостоять исчерпанию странности / Серкова Наталья. — Текст: электронный // https://syg.ma/ : [сайт]. — URL: https://syg.ma/@natalya\_serkova/grem-kharman-nie-dumaiu-chto-obiektu-nieobkhodimo-protivostoiat-ischierpaniiu-strannosti (дата обращения: 19.05.2022). [↑](#footnote-ref-41)
42. Серкова Наталья. Gallery Fiction: как сегодня распространяется искусство / Н. Серкова // Художественный журнал. — 20. — № 104. — С. 9. [↑](#footnote-ref-42)