

«НЕВЫНОСИМАЯ ЛЕГКОСТЬ БЫТИЯ»

ГАЛЕРЕЙНАЯ ЖИЗНЬ 1990-Х ГОДОВ

Галина Мажейкина

Этот очерк, написанный одним из участников арт-сцены 1990-х годов, фиксирует некоторые из явлений, характерных для складывающегося в это время российского художественного рынка. В поле внимания автора – формы презентации искусства в конце XX века, в частности, организация галерей и их роль в структурировании творческой жизни.



Название этого очерка, позаимствованное у Милана Кундеры, озаглавившего так свой роман, вышедший в 1984 году во Франции, – точная метафора, характеризующая ситуацию соотношения творческой легкости и почти невыносимых трудностей бытия, в которых складывался арт-рынок в России в 90-е годы ушедшего века. Тем не менее открывшаяся в это время свобода для воплощения художественных идей и фантазий, эйфория от вдруг появившихся безграничных возможностей в творчестве – все это давало импульс рождению новых форм, стилей и жанров в искусстве.

Первые частные художественные галереи появились в Москве на рубеже 1980–90-х годов: «Экспо-88», галерея М'АРС (переименована в Центр современного искусства М'АРС), «Первая галерея», галерея «Риджина», «Нео Шаг», «Якут-галерея» – в 90-е годы они приобрели репутацию культовых «тусовочных» мест. Среди редких корпоративных галерей можно назвать галерею скульптуры «Кросна», непосредственно связанную с бронзолитейным заводом НПО «Кросна», стоящую в стороне от «богемной» активности, сосредоточенную на решении профессиональных задач в области пластики и презентующую мастеров скульптуры.

В 1990 году стартовал, можно сказать, беспрецедентный для России масштабный проект – международная художественная ярмарка АРТ-МИФ. В 1993 году обозреватели необычайно популярной тогда газеты «Коммерсант», проследившая зарождение и динамику товарно-денежных отношений в сфере изобразительного искусства, писали: «АРТ-МИФ-1 был храброй попыткой *симулировать наличие арт-рынка в России* (курсив мой. – Г.М.). АРТ-МИФ-2 стал скорее социальным, нежели художественным событием. На МИФе-2, как известно, были сделаны массивные закупки в корпоративные коллекции, что немного напоминало практику закупок на отчетных выставках Союза художников. Это убедило многих, что деньги появились и на внутреннем художественном рынке. МИФ-3 выглядел гораздо более оживленным, более цивилизованным и уже немного походил на ординарную европейскую художественную ярмарку...»¹.

Новообразованные галереи делали свой выбор. Быть в творческом поиске или податься в коммерцию, разрабатывать личностную концепцию кураторской работы с художниками или пойти навстречу потребительскому спросу, заняться живописными проблемами в искусстве постсоветского пространства или предлагать рассчитанные на невзыскательный вкус картины «под новые обои» – такие вопросы стояли перед каждым из начинающих галеристов. Но нужно отдать должное этим

«первопроходцам»: при множестве компромиссов, на которые приходилось им идти, крайне редок был компромисс с совестью. Выбор в пользу искусства был чреват финансовыми трудностями, потому очень часто наблюдался синтетический комплексный подход к деятельности галерей. На выставочных площадках, прежде всего в ЦДХ в Москве, в ЦВЗ «Манеж» в Ленинграде (с сентября 1991 года – Санкт-Петербург) демонстрировались художественные проекты, наделенные смысловыми контекстами живописи в те годы темы перемен. Одновременно в пространстве галерей шла маркетинговая деятельность по привлечению клиентов, спонсоров и коллекционеров. Это был период формирования крупными бизнес-корпорациями, банками и влиятельными в то время людьми от политики и бизнеса частных художественных коллекций для внутреннего пользования. На российский рынок начали приходить инвесторы и крупные компании из Европы, США и Азии, которые стали интересоваться искусством СССР и талантливыми художниками неофициального искусства². Безусловно, их менее всего волновало развитие культуры страны, находившейся в руинах реформ, их задачей было вложение на волне политического интереса Запада к перестроенной России капитала в искусство, которое в будущем может принести прибыль.

Современность и искусство составляют образную проекцию одного на другое. «Представление об искусстве в наше время – привилегия сугубо кастовая (по аналогии со средневековой «цеховой» посвященностью), здесь свой язык, своя мифология, своя «тусовка». В этом заключается интрига и пафос теоремы, ищущей постоянного доказательства, на данной спекуляции выстраивается политика и идеология ведущих московских галерей современного искусства», – писал А. Петровичев в 1999 году³. Автор прав: Наум Олев (галерея «Zero»), Галина Дanelия (галерея «Пан-Дан»), Елена Яковлева и Виталий Ардабацкий (галерея «Экспо 88»), Наталья Косолапова и Константин Худяков (Галерея М'АРС), «Якут галерея», «Семь гвоздей», «Fine art», «А3», «Кино» и многие другие профессионально делали свою работу, разрабатывая стратегии и тактики с целью занять собственную нишу на арт-рынке, демонстрируя свои новации зрителю, которого тоже нужно было завоевывать. В этом очерке я не буду касаться состоявшихся и до сего дня востребованных и поддерживаемых официальными структурами или частными инвесторами центров и галерей, таких, как, например, Государственный центр современного искусства (ГЦСИ),

«Риджина», «Айдан галерея», Московский дом фотографии, преобразованный в Мультимедиа Арт Музей (ММAM) – они были в 90-е годы на пике внедрения в культурное пространство России нового искусства, в том числе названного актуальным. По сей день их политика идет в русле социально-политических интересов государства и одобрена культурной программой Министерства культуры.

Другие инициативы, к каковым я, в ту пору художественный руководитель галереи искусств «Сад роз»⁴, отношу и свою, оставались в кругу классической традиции и противостояния наметившейся тенденции к разрушению старого, как это называлось тогда – застойного. Увы, для нашей страны стало характерным следовать призыву: «старый мир разрушим до основания, а затем...». Тенденции к разрушению связывались с новыми философскими теориями, пришедшими с Запада, это постструктурализм и деконструкция. Если западное искусство переживало процессы радикальной политизации искусства в 1960–80-е годы, то в России они начались в эйфории и экзальтации именно 90-х. Вот почему проекты, которые создавали галереи актуального искусства, чаще всего были рефлексией на социально-общественные явления. Одна из характеристик этой рефлексии – иронично-саркастичный взгляд на прошлое истории страны Советов; художники работали в русле уже иного, *нового социального заказа*. Нередко это были попытки подражательства: идеи многих проектов заимствовались из технологий американского и европейского арт-бизнеса.

Сторонники классической школы русского искусствознания, участвующие в создании новых галерей и ставшие впоследствии их художественными руководителями, разрабатывали идеи проектов, кардинально отли-

чавшихся от стратегии актуального искусства. Галереи «Пан-Дан»⁵, «Zero», «Кино»⁶ экспонировали произведения уже известных в кругах андеграунда художников, многие из которых до этого времени относились к кругу неофициальных и, следовательно, как бы находились под запретом в СССР. Этим авторам в силу их инаковости редко предоставлялась или вовсе не предоставлялась возможность выставлять свои произведения. Именно поэтому в 90-е годы на выставках экспонировалось большое количество произведений художников (А. Харитонов, А. Зверева, Д. Плавинского, В. Калинина, И. Чуйкова, Б. Козлова, Э. Неизвестного, М. Шемякина, В. Пятницкого, В. Яковлева, Э. Булатова, В. Комара и А. Меламида и др.), которые до перестройки лежали в мастерских или собирались друзьями и поклонниками. Так появилась коллекция Леонида Талочкина. Многие галеристы и искусствоведы искали новые имена молодых талантливых авторов, которые творили в своем закрытом квартирном бытии, мечтая приблизиться к заветному выставочному залу. Рождались идеи новых способов демонстрации их творчества в открытом пространстве улиц, парков, скверов с целью приблизиться к зрителю, точнее, сделать зрителем любого прохожего, порой прибегая к игровому, шуточному формату в названиях проектов⁷ или отдавая предпочтение философским контекстам в заявляемых концепциях⁸. Тот период точно охарактеризовал Виктор Мизиано: «В большой степени это была эпоха, явившая субъекта. Эпоха, когда всяческого рода скрепы распались. Эпоха, ценность которой была именно вот в этом опыте человека наедине с самим собой, когда он вдруг осознал свою субъектность. Эпоха, которая поставила человека перед необходимостью тотального экзистенциально-онтологического выбора»⁹.



На с. 158, 160–161:
Проект «Памяти московских деревьев»
(расписаны 140 метров забора на Пречистенской набережной в память о Ленинском субботнике). Кураторы Г. Мажейкина и С. Айвазян.
22 апреля 1997 г.
Москва

Пришло время уже свободного от запретов экспозиционного пространства ЦДХ, где отделом выставок руководил незабвенный Владимир Павлович Целтнер, взрастивший плеяду ярких имен в среде художников и искусствоведов. Благодаря его инициативе и участию в залах на Крымком Валу были показаны произведения ранее малоизвестных широкому зрителю мастеров – Леонида Берлина, Елены Сталь, Владимира Сафонова, Владимира Любарова и многих других; там проходили групповые и персональные выставки, осуществлялись серьезные проекты, в рамках которых галереи представляли свои оригинальные идеи и своих художников¹⁰.

С конца 90-х в России идеология актуального искусства была такова, что она способствовала созданию группировок художников и галерей, диктующих условия принадлежности творчества того или иного автора к категории «актуальное» («contemporary») или к категории просто «современное». Организаторы и кураторы художественной ярмарки актуального искусства АРТ МОСКВА¹¹ не ставили исключительно коммерческие цели, а вели строгий отбор «своих» проектов,





Перформанс «Спорт экстрим» в рамках проекта галереи «Сад роз» (участники Галина Мажейкина, Нина Прошунина, Михаил Молочников). Международный фестиваль искусств. 2001. Магдебург



Персональная выставка Бориса Козлова в National Art Club (автор на фоне своей картины «Страшный суд»). 1997. Нью-Йорк

достойных принять участие в престижном российском (с 1996 года), а потом и международном (с 1997 года) бьеннале. Тем самым по сути разбивая художественное сообщество на два лагеря, обрекая сторонников каждого из них «на поиск союзников в рамках того или иного проекта»¹². Баталии в дискуссиях, проводимых в рамках этих проектов, возникали прежде всего в отношении восприятия современного искусства.

В этой связи я хочу сделать акцент на самом понятии «галерея», так как это слово в его новом качестве вошло в наш обиход только в конце XX века. Советский посетитель выставок привык к музейному пространству экспозиций, и понятие «галерея» чаще всего у него ассоциировалось с Третьяковкой. Поэтому такие формы искусства, как, например, флюксус, перформанс, джем-пейнтинг и прочие формы *activity* воспринимались консервативным зрителем негативно. Но молодежь 90-х и 2000-х приняла новое искусство с восторгом, расценивая свое участие в акциях как *со-творчество*.

Галерея в представлении искусствоведа-куратора как тогда, так и сегодня – это прежде всего продукт идеологии, соответствующей избранному социально-культурному контексту. Каждая идеология направлена на фиксацию определенных границ, то есть обозначает ту территорию, на которой она главенствует. Это присуще любой форме бизнеса, и арт-бизнес в этой связи не исключение. «Отсюда претензии и амбиции... не допускающие компромиссного взгляда на понятие “современное искусство”, и каковым оно должно быть. До сих пор эта идея в современном искусстве служит непрерывной провокацией, динамизирующей жизнь московских галерей»¹³. Явление это было именно московское, в Санкт-Петербурге не наблюдалось подобных противостояний по

поводу принадлежности творчества того или иного автора к актуальному («contemporary») или просто современному искусству. В северной столице не проявили себя в полной мере амбициозные позиции «касты избранных», решавших, кто может работать в области актуального искусства, а кто нет. Результатом этих противостояний в Москве стала в начале 2000-х годов конфронтация между идеологами и кураторами проектов Арт Манеж и АРТ МОСКВА, которая приобрела напряженную тональность в их полемике в прессе этих лет¹⁴.

Формирующееся на глазах современников, затравленных перестроечными и ельцинскими реформами, искусство было подкреплено сомнительными идеями и демонстрировалось подчас в лексике, чуждой в те годы человеку, воспитанному в этических нормах, зафиксированных в СССР законом и Конституцией. Попытки сделать новые формы актуального искусства легальными «не были подкреплены достойной совокупностью *убедительных, внятных, позитивных идей*, способных вывести из тупика на подступы к новой ментальности, что, так казалось, сулило конец, смерть, апокалипсис»¹⁵. Проблема выживания галерей, работающих с художниками, тяготеющими к классике, обострялась в связи с их катастрофическим финансовым положением, без поддержки государства, без инвесторов, спонсоров и грантов. Это была борьба за право жить. Не все смогли преодолеть эти трудности, но некоторых они научили бороться, многие кураторы-искусствоведы ушли в другие сферы деятельности: в науку, редакторское дело, журналистику и в конце концов обрели «легкость бытия» – не того, которое дают материальные блага, а духовного.

Большинство описанных в статье проблем сейчас, во втором десятилетии нынеш-

него века, ушло в прошлое. Многие из нас и сегодня являются проводниками зрителей в мир искусства во всем его видовом, жанровом и стилевом разнообразии – от классики до «contemporary art», которое сегодня уже имеет свой язык, приобрело ту форму, делающую его узнаваемым в мире культуры. Актуальное искусство сегодня повзрослело и уже не смотрит на классику как на нечто чуждое. Оно заимствует из мирового наследия традиционные художественные технологии, дополняя их новыми элементами и стратегиями из виртуального пространства, соединяя в едином сюжете старые истины и новые смыслы.

ПРИМЕЧАНИЯ

- ¹ Михаил Бодэ, Екатерина Деготь, Алексей Тарханов. Макет художественного рынка в натуральную величину // Коммерсантъ, № 209. 30.10.1993.
- ² «На волне интереса проходят выставки “запрещенного искусства” за рубежом: “Между весной и летом. Советское концептуальное искусство в эпоху позднего коммунизма” в Бостонском институте современного искусства, выставка “Абсолютная гласность”, организованной в Нью-Йорке водочной фирмой “Absolut”. Включение советского неофициального искусства в перечень рекламных объектов этой фирмы знаменовало пик мировой моды. В Праге, где к тому времени уже произошла антикоммунистическая “бархатная революция”, в подземной части огромного памятника Сталину проходит фестиваль искусств “Тоталитарная зона”; приглашенным на него художникам и музыкантам из стран социалистического лагеря для проживания отводятся бывшие помещения чешского КГБ. Летом 1989 года Сергей Бугаев (Африка) и Сергей Ануфриев в постаменте “Рабочего и колхозницы” на ВДНХ обнаруживают дверь, ведущую внутрь колхозницы, крадут эту дверь и впоследствии делают из нее сакральный объект, символизирующий конец советской эпохи». Саркисян О. Эйфория: настроения и трансформации арт-сообщества в 1999 г. // НЛО. 2007. № 83 / Электронная версия журнала: <http://magazines.russ.ru/nlo/2007/83/sa39.html> Дата обращения 18.05.2014.
- ³ Петровичев А. Монополия на миф / Художественный Совет. 1999. № 4 (12). С. 14.
- ⁴ Галерея «Сад роз» была создана мною в 1996 г. Просуществовала до 2005 г. Основная деятельность – разработка концепций и

создание художественных проектов, организация и проведение выставок, информационная поддержка художников, формирование художественных коллекций, дизайн и декорирование интерьера. Проекты, получившие резонанс критики: «Сага о музе» (ЦДХ, 1998), «Песни Рая» (ЦДХ, 1999), «Иллюзорная реальность» (АРТ МАНЕЖ, 2001), «Миры» (АРТ МАНЕЖ, 2003), «Прыжок в гротеск» (в галереях ART PLAY, X-Gallery, 2005). Участник международных фестивалей искусства в Германии 2003–2005 гг. Информация о проектах галереи искусств «Сад роз». Электронный ресурс. Режим доступа: <http://artmanege.artinfo.ru/galleries.catalog?id=127> Дата обращения 01.06.2014.

- ⁵ Информация о художниках галереи «Пан-Дан». Электронный ресурс. Режим доступа: <http://www.pan-dan.ru/> Дата обращения 1.06.2014.
- ⁶ Информация о галерее «Кино». Электронный ресурс. Режим доступа: <http://www.gallerykino.ru/> Дата обращения 1.06.2014.
- ⁷ Так, в игровом формате был рожден проект «Памяти московских деревьев», кураторы С. Айвазян и Г. Мажейкина. Идея 1996 г. 22 апреля 1997 г. 40 московских художников и студентов художественных вузов Москвы расписали 150 метров бетонного забора на Пречистенской набережной.
- ⁸ Мажейкина Г. Прыжок в гротеск (Размышление на тему постмодернистской интертекстуальности) // Футурум АРТ. 2011. № 1 (26). С. 51–55. Ссылка: http://futurum-art.ru/archiv/pomer.php?id_pub=2918
- ⁹ Интервью К. Беленкиной с куратором В. Мизиано. «Это была эйфорическая свобода». Электронный ресурс. Режим доступа: <http://www.colta.ru/articles/90s/3231> Дата обращения 19.05.2014.
- ¹⁰ Из значительных событий в художественном мире стал проект АРТ МИФ в Москве и Мастер-класс в ЦВЗ «Манеж» в Санкт-Петербурге, проходившие с 1997 г.
- ¹¹ Информация о международном проекте АРТ МОСКВА. Электронный ресурс. Режим доступа: <http://www.art-moscow.ru/archive.html> Дата обращения 11.06.2014.
- ¹² Петровичев А. Указ соч. С. 16.
- ¹³ Там же.
- ¹⁴ Критика проекта Арт Манеж за неактуальность художественной концепции. Электронный ресурс. Режим доступа: <http://www.bfm.ru/news/38613> Дата обращения 11.06.2014.
- ¹⁵ Саркисян О. Указ. соч.

Ключевые слова: российский художественный рынок, перестройка, галерея, тяготение к классике, актуальное искусство, традиционные художественные технологии, новые стратегии.

Иллюстрации предоставлена автором.