

Выставочная жизнь 2000-х и 2010-х: поверх цензурных барьеров

В 1990-е годы после принятия новой российской конституции, которая гарантировала основные права и свободы и отказ от единой государственной идеологии, у граждан, имеющих отношение к искусству и художественному процессу, возникло ощущение, будто эпоха выставкомов и партийной бдительности навсегда осталась в советском прошлом, а художники, кураторы, музеи и выставочные залы теперь вольны сами решать, что делать. Однако с консервативным поворотом 2000-х выставочная деятельность все чаще становится объектом скрытого идеологического давления и все сильнее испытывает на себе меры как запретительного, так и рекомендательного свойства. Иногда это давление принимает форму судебного преследования или прикрывается необходимостью противодействовать экстремизму, но чаще всего оно не регулируется никакими законами и письменными распоряжениями, а только устным правом — правом намека, звонка, сигнала.

Богоносцы против безбожников

Первым “звонком” стало уголовное дело в отношении художника Авдея Тер-Оганьяна по статье 282 УК РФ — за “возбуждение религиозной вражды”. Поводом послужила акция Тер-Оганьяна “Юный безбожник”, устроенная на ярмарке “Арт-Манеж” в декабре 1998 года: художник предлагал всем желающим за небольшое вознаграждение осквернить софринские иконки, висевшие на стенде его

галереи “Вперед”, а когда добровольцев не нашлось, сам начал рубить образки топором. Некоторые посетители и участники ярмарки возмутились, дело доходило до драки, и в конце концов по распоряжению дирекции охрана Манежа прервала действие. Акция “Юный безбожник”, входившая в программу тер-оганьяновского художественно-образовательного проекта “Школа современного искусства”, была характерным примером постмодернистского двойного кодирования. С одной стороны, она имела сугубо эстетический смысл — указывая на десакрализацию образа, начавшуюся в живописи Ренессанса, и пародируя авангардистскую практику ниспровержения икон. С другой — могла восприниматься и как политическое выступление против клерикализации российского общества, намекая на фальшивость постперестроечного массового воцерковления и иронически обыгрывая мотив тридцати сребреников¹.

Однако эпатажный художественный жест, сделанный на территории искусства — в выставочном зале во время художественной ярмарки, — немедленно вышел за пределы эстетических дискуссий в политическое поле. Было заведено уголовное дело; ввиду большого резонанса его передали из районной прокуратуры в городскую. Обвиняемому в “умышленном оскорблении чувств верующих” грозило лишение свободы на срок до четырех лет; в националистической печати развернулась такая агрессивная кампания против “сатаниста”, что отдельные издания впору было судить за разжигание вражды и ненависти, а

комитет “За нравственное возрождение Отечества” мобилизовал православную общественность на битву с “безбожником”. Художнику начали угрожать физической расправой; на его выставке в галерее Гельмана произошел погром. “Манежная” акция привела к расколу в среде современного искусства: помимо многочисленных голосов поддержки, прозвучали те, что осуждали выступление акциониста как “антиискусство” или “не-искусство”; последние были использованы стороной обвинения. Не дожидаясь суда, Тер-Оганьян бежал в Чехию и вскоре получил политическое убежище, став первым художником-политэмигрантом в постсоветской истории России. А статья 282 УК РФ — о “возбуждении ненависти либо вражды...” — стала главным инструментом в борьбе с инакомыслием, как художественным, так и иным.

Важно отметить, что в деле Авдея Тер-Оганьяна впервые были опробованы схемы, впоследствии использованные в аналогичных расследованиях и судебных процессах в отношении деятелей современного искусства. Вначале патриотическая пресса и телевидение опубликовали материалы, осуждающие выступление художника как кощунство; затем в прокуратуру поступили жалобы верующих, которые, судя по текстам их заявлений, не были очевидцами произошедшего, но оскорбились, узнав о случившемся из СМИ. После этого было возбуждено дело. Прокуратура игнорировала доводы адвоката, который доказывал, что в действиях подзащитного отсутствовал прямой умысел возбуждать религиозную вражду, а следовательно, нет и состава преступления. Следователи предпочли опираться на экспертизы, уверенно расценивающие поступок художника как хулиганство, и не учитывали экспертные заключения о художественном смысле акции, написанные специалистами по современному искусству. Письма протеста православной общественности принимались во внимание, а обращения общественности художественной в поддержку обвиняемого — нет. Раскол в художественной среде использовался в большинстве СМИ для осуждения “плохого” или “псевдо”художника — вместо дискуссии о свободе творчества или свободе совести обсуждение сосредото-

чилось на “бездарном” и “вредном” искусстве.

Показательно также, что к делу “Юного безбожника” пытались привлечь и куратора некоммерческого проекта “Арт-Манеж” “Постскриптум”, в рамках которого выставлялся Авдей Тер-Оганьян. Куратор Елена Романова отрицала, что знала о планах художника, а тот взял всю вину на себя, и Романовой удалось избежать наказания. Но художественные руководители всей ярмарки “Арт-Манеж”, критик Вильям Мейланд и искусствовед Ксения Богемская, были немедленно уволены.

Современное искусство трансгрессивно по своей природе, его программная критическая установка — подвергать сомнению сложившийся общественный порядок, так что неудивительно, что художники во всем мире время от времени сталкиваются с судебными преследованиями. То в Польше, то во Франции в искусстве периодически обнаруживается то оскорбление религиозных чувств, то детская порнография, и даже возбуждаются дела — но, как правило, они остаются единичными случаями, а суды над художниками и кураторами бурно обсуждаются и осуждаются в прессе; обвиняемых оправдывают сразу же или по прошествии некоторого времени. Однако в России дело Авдея Тер-Оганьяна стало прецедентным — после него художников начали все чаще обвинять в преступлениях по мотивам религиозной ненависти или вражды. Причем статьи Уголовного и Административного кодексов, предназначенные в первую очередь для защиты прав меньшинств, применялись для защиты большинства, и без того пользующегося всеми политическими преимуществами, так что “культура виктимности” оказалась инструментом политического контроля над свободой слова и творчества.

Так, в 2000 году по той же 282-й статье завели дело на Олега Мавроматти за акцию “Не верь глазам” — художник уехал в Болгарию и более не возвращался в Россию. В 2012 году по статье 213 УК РФ (“хулиганство по мотивам религиозной ненависти или вражды”) осудили трех участниц “панк-молебна” из группы Pussy Riot. Пока шло дело Pussy Riot, художника Артема Лоскутова, выступившего в Новосибирске с плакатами в поддержку

группы, оштрафовали по статье 5.26 КоАП РФ (“оскорбление религиозных чувств граждан либо осквернение почитаемых ими предметов, знаков и эмблем мировоззренческой символики”).

Впрочем, суды над художниками явились не самым действенным способом побуждения к выставочной самоцензуре — гораздо эффективнее оказалось уголовное преследование музейных работников и независимых кураторов (для них как для лиц, использующих свое служебное положение, по той же 282-й статье предусмотрено более строгое наказание). Последующие процессы кураторов показали, что советская практика первичного цензурирования выставок на уровне отбора экспонатов была чрезвычайно удобна.

Униженные и оскорбленные погромщики

Уголовное преследование Авдея Тер-Оганьяна и Олега Мавроматти послужило сигналом как для патриархально-консервативных гонителей современного искусства, так и для его апологетов. С одной стороны, члены националистического комитета “За нравственное возрождение Отечества” и праворадикальных группировок вроде “Союза православных хоругвеносцев” или “Народного собора” ощутили себя уполномоченными от имени общества и государства бороться с “кошунством” на неподвластной церковной юрисдикции территории светского музея или выставочного зала. С другой стороны, деятели современного искусства осознали реальную опасность наступления религиозного фундаментализма в стране, где церковь отделена от государства лишь на бумаге.

Клерикализации современной России была посвящена выставка “Осторожно, религия!”, открывшаяся в январе 2003 года в Музее и общественном центре имени Андрея Сахарова. В экспозицию вошли работы сорока преимущественно российских художников, размышлявших о свободе совести, границах между верой и фанатизмом, месте традиционной религии — причем не только православия, но и других христианских конфессий,

ислама, буддизма, иудаизма — в современном обществе. Спустя три дня после вернисажа в Сахаровский центр с благословения протоиерея Александра Шаргунова, создателя и председателя комитета “За нравственное возрождение Отечества”, явились шестеро алтарников храма Святителя Николая в Пыжах и полностью разгромили выставку, оставив на стенах зала и на остатках работ надписи “кошунство”, “мрази”, “бесы” и т.п.

Казалось бы, юридическая трактовка случившегося очевидна: событие преступления установила милиция, которую вызвала смотрительница зала, хулиганов задержали и отпустили под подписку о невыезде, районная прокуратура возбудила дело по статье 213 УК РФ “Хулиганство”. Но вскоре в ту же прокуратуру было подано встречное заявление от имени секретаря комитета “За нравственное возрождение Отечества” Ольги Лочагиной с требованием привлечь к суду организаторов выставки. Эту позицию публично поддержали церковные иерархи — будущий патриарх, а тогда председатель Отдела внешних церковных связей Московского патриархата митрополит Смоленский и Калининградский Кирилл (Гундяев) и его заместитель, протоиерей Всеволод Чаплин — которые назвали выставку провокацией и обвинили в случившемся сам Сахаровский центр. Группа депутатов Государственной Думы обратилась к генеральному прокурору с просьбой наказать организаторов выставки, “оскорбительной для чувств православных”; многие журналисты как консервативно-патриотических, так и либеральных взглядов сочувствовали погромщикам. Постепенно становилось ясно, что партия хулиганов пользуется не только общественной поддержкой, но и неким административным ресурсом. Комитет “За нравственное возрождение Отечества” потребовал отдать под суд сотрудников Государственного центра современного искусства, давших экспертное заключение по выставке “Осторожно, религия!”; погромщики предъявили иск следователю, называя его действия противоправными (в возбуждении дела им было отказано). Расследование погрома затягивалось, и в августе 2003-го дело было закрыто: состава преступления не обнаружили.

Зато параллельно и на более высоком уровне развивалось дело в отношении организаторов выставки: Генеральная прокуратура возложила ответственность не на непосредственных кураторов, граждан Армении Арутюна Зулумяна и Нарине Золян, уехавших на родину, а на сотрудников Сахаровского центра. В мае 2004 года директору Сахаровского центра Юрию Самодурову, его заместительнице Людмиле Васильковой и одной из участниц выставки, поэту и художнику Анне Альчук, которая также была координатором проекта, предъявили обвинение по 282-й статье. В марте 2005 года был вынесен приговор: руководителей центра приговорили к штрафам в размере 100 тыс. руб., Анну Альчук — как участника, а не устроителя выставки — оправдали².

Виктимизация преступников с одновременной криминализацией их жертв — давно известный прием, использовавшийся, скажем, в Третьем рейхе для оправдания преследований евреев. Но никакие ссылки на исторические примеры и никакие доказательства абсурдности происходящего не помогли склонить общественное мнение в пользу тех, кто отстаивал право искусства поднимать острые социальные темы. А художественное сообщество, расколовшееся, как и в случаях Тер-Оганьяна и Мавроматти, на противников и сторонников кураторов “Осторожно, религия!”, не сразу осознало, какие последствия будет иметь признание права на “церковную цензуру действием”.

Безнаказанность погрома в Сахаровском центре привела к повторным актам теперь уже практически легализованного вандализма в отношении современного искусства. Следующей жертвой оказался петербургский художник Олег Янушевский, работавший с галереей Гельмана — что, видимо, и привлекло к нему внимание православных экстремистов. В феврале 2004-го выставка его соц-артистских объектов “Cosmopolitan Icons” в петербургской галерее “С.П.А.С.” была разгромлена группой молодчиков в масках, художнику и его близким начали угрожать физической расправой — так что в конце года, пережив сердечный приступ, он эмигрировал в Великобританию, где ему предоставили полити-

ческое убежище. Дело не дошло до суда, но галерея “С.П.А.С.” более не отваживалась обращаться к современному искусству³. В 2005 году зрители, якобы руководствуясь религиозными мотивами, уничтожили несколько известных работ: шелкографию Александра Косолапова “This Is My Body”, представленную на стенде галереи Гельмана во время ярмарки “Арт-Москва”, постановочную фотографию “Гори, гори, моя свеча” группы “Синие носы” на выставке “Сообщники” в Третьяковской галерее. В 2006 году произошел погром в галерее Гельмана, был избит сам галерист Марат Гельман и полностью уничтожена экспозиция Александра Джикии.

Ни по одному из фактов уничтожения произведений искусства, за исключением погрома в галерее Гельмана, не были возбуждены уголовные дела — начальство музеев и выставочных залов, учтя опыт руководителей Сахаровского центра и показательного суда над ними, стало опасаться, что попытки преследовать погромщиков через суд могут привести на скамью подсудимых их самих. Более того, музейное руководство стало убирать “провокационные” работы по первому требованию агрессивно верующих. Например, в 2005 году в Третьяковской галерее с выставки “Русский поп-арт” был снят коллаж Александра Косолапова “Икона-икра”, фотоизображение с черной икрой вместо лица Богородицы в пустом иконном окладе — директор музея отреагировал на письмо прихожан церкви Святителя Николая в Заяицком. По свидетельству куратора выставки, начальника отдела новейших течений Третьяковки Андрея Ерофеева, еще ранее, прямо перед вернисажем, дирекция изъяла из экспозиции работы с нецензурной лексикой и эксплицитно сексуальными образами — но полностью предугадать, что может оскорбить особо чувствительных посетителей, все же не смогла.

Ясное представление о неясных запретах

Анализируя случаи погромов, письма протеста и выступления идеологов клерикально-цензурного движения вроде активиста “Союза

православных хоругвеносцев” и координатора “Союза православных братств” Юрия Агешева, нетрудно составить примерный перечень табуированных образов, слов и сюжетов. В названии выставок и отдельных работ лучше не употреблять слова “икона”, “религия”, “православие”, следует избегать цитирования образов религиозного искусства и аллюзий на предметы культа, не использовать наиболее популярную христианскую символику, прежде всего кресты (более сложные христологические символы фанатики-неофиты могут и не распознать). Все это не просто ограничивает возможность сегодняшнего художника, не являющегося иконописцем, обращаться к проблемам религии, — что само по себе противоречит принципу свободы мысли, основополагающему для современного искусства. В своем пределе фундаменталистские табу претендуют на то, чтобы поставить под сомнение не только современное, но и все русское искусство XVIII–XX веков, лишив его языка: ведь начиная с эпохи петровских реформ оно соотносит себя с европейской академической художественной системой, основанной на христианской иконографии.

Современное искусство пыталось отстаивать свое право работать на территории религиозных и христианских смыслов, не прибегая к декларативному противостоянию. В 2004 году, спустя несколько месяцев после приговора организаторам выставки “Осторожно, религия!”, в Третьяковской галерее показали выставку “Deisis” президента Творческого союза художников Константина Худякова, предлагавшего обновление традиционного иконостаса с помощью цифровых технологий. В начале 2007 года центр современного искусства “Винзавод” открылся “проектом художественного оптимизма” под названием “Верю”: куратор Олег Кулик представил ведущих художников московской сцены (многие из которых уже попали в списки “подозрительных”) как людей, размышляющих о духовности и вечных ценностях. На черносотенных сайтах выставку “Верю” охарактеризовали как очередную провокацию, припоминая Кулику его “кошунственное” акционистское прошлое, но к критике действием не приступили. А в 2010 году, когда завершался процесс над курато-

рами “Запретного искусства”, следующей выставки Сахаровского центра, вызвавшей негодование православной общественности, в притворе храма Святой Мученицы Татианы при МГУ открылась выставка христианского современного искусства “Двоесловие/Диалог”, сделанная художником и православным верующим Гором Чахалом. “Двоесловие” преследовало цель убедить церковников в том, что язык современного искусства пригоден для толкования духовных и богословских материй. Однако реакция протоиерея Александра Шаргунова и других видных членов комитета “За нравственное возрождение Отечества” была резко отрицательной: “Двоесловие” сочли еще более опасной диверсией, нежели выступления Сахаровского центра, поскольку враг (а среди участников выставки в университетском храме были и герои “Запретного искусства”) прокрался на церковную территорию.

С середины 2000-х годов цензурные инициативы распространились и на общие вопросы морали, благопристойности и патриотизма. Высокопоставленные чиновники министерства культуры все чаще стали пользоваться правом “тащить и не пущать”. Показательны злоключения выставки “Соц-арт: политическое искусство в России с 1972 года”, сделанной Андреем Ерофеевым в Третьяковской галерее в 2007 году. Когда “Соц-арт” показывали в Москве, музей по теперь уже понятным причинам исключил из списка работ, заявленных куратором, только одну вещь: “Автопортрет” Михаила Федорова-Рошаля 1972 года, стилизованный под икону Спаса Вседержителя, но с лозунгом “Дадим угля сверх плана!” в руке вместо Евангелия. Затем выставку предполагалось везти в парижский художественный фонд La Maison Rouge, но перед отправкой во Францию состав экспозиции должны были утвердить в ряде инстанций, и пока списки ходили по кабинетам Роскультуры и Росохранкультуры, из них вычеркнули еще 17 работ, в которых цензоров смутили свастики, образ Гитлера, “чернуха”, портреты современных политиков, “порнография”. Последнее относилось к произведению, ставшему в конце концов эмблемой

выставки, — к постановочной фотографии с целующимися милиционерами из серии “Эра милосердия” группы “Синие носы”. Куратор пытался протестовать — разразился скандал, все чиновники отрицали факт политической цензуры. Тогдашний министр культуры Александр Соколов назвал выставку “позором России” — правда, он имел в виду не цензурную кастрацию, произведенную его подчиненными, а само современное политическое искусство. Благодаря запрету “Эра милосердия”, не попав на парижскую экспозицию, сделалась самым известным экспонатом “Соц-арта”, о котором написали все освещавшие выставку СМИ и блогеры. Кроме того, галерея Гельмана привезла эту работу “Синих носов” в Париж на ярмарку FIAC, как раз завершившуюся в день вернисажа “Соц-арта”. После чего министр культуры Соколов обвинил Третьяковскую галерею в коррупции и поддержке коммерческих интересов некоторых галерей. Директор музея Андрей Родионов подал иск против министра “о защите чести, достоинства и деловой репутации”, но суд иск отклонил.

В роль добровольного цензурного комитета легко вжилась и российская таможня: с середины 2000-х таможенники сочли себя уполномоченными не выпускать работы современных российских художников на заграничные выставки по политическим соображениям. В 2006 году лондонский галерист Мэтью Боун не смог вывезти фотографии “Синих носов” из серии “Маски-шоу” на выставку в Лондоне. В 2007 году на выставку “Учиться у Москвы” в Дрезден не выпустили работы “Синих носов” Владислава Мамышева-Монро, Айдан Салаховой и Константина Латышева. Упомянутые случаи анекдотичны, поскольку арестованные на таможне вещи в большинстве своем были напечатаны с цифровых носителей, так что иностранным кураторам не составляло труда распечатать выставочные репродукции с файлов, присланных через интернет. Однако совсем не анекдотично то, что с некоторых пор в России едва ли не каждое министерство и ведомство принялось заниматься цензурой в сфере культуры и искусства.

Наступлению эпохи осмотрительности, самоцензуры и цензуры была посвящена выставка “Запретное искусство — 2006”, сделанная в марте 2007 года в Сахаровском центре Юрием Самодуровым и Андреем Ерофеевым. В ее состав вошли 24 работы, которые запретили выставлять в российских музеях в 2006 году. Среди художников были и те, кто чаще всего попадал в поле зрения оскорбляющихся националистов и религиозных фундаменталистов, и те, кого прятали по соображениям “как бы чего не вышло”: Михаил Рогинский, Илья Кабаков, Леонид Соков, Вагрич Бахчанян, Вячеслав Сысоев, Александр Косолапов, Авдей Тер-Оганьян, Александр Савко, группы ПГ и “Синие носы” — все они входят в “золотой фонд” советского нонконформизма и постсоветского искусства, и без их участия невозможна полноценная музейная выставка. Экспозиция “Запретного искусства” представляла собой нечто вроде пип-шоу: все “опасные” экспонаты спрятали за фальшстенами, и разглядеть их можно было только сквозь небольшие дырочки. С одной стороны, это была ироническая визуализация современного положения дел со свободой слова художника, с другой — разумная мера предосторожности. К тому же объявление при входе предупреждало чувствительного зрителя о характере выставленных работ.

Идеологом выставки выступил Ерофеев, обобщивший в ней свой опыт столкновения с цензурой: и недавний — в качестве главы отдела новейших течений Третьяковской галереи, и более ранний — в качестве куратора выставок современного искусства в провинции⁴. Первоначально государственная коллекция современного искусства, которую собирал Ерофеев и которая позднее была переведена в Третьяковку и легла в основу отдела новейших течений, была приписана к музею-заповеднику “Царицыно”. Поскольку экспозиционных площадей у “Царицына” до реконструкции было немного, Ерофеев старался показывать свою коллекцию на передвижных выставках и постоянно сталкивался с враждебным отношением к своим кураторским проектам в разных регионах России. Так, в 1997 году выставка “История в лицах. Современное русское искусство 1956–1996”

вызвала протесты чиновников в Нижнем Новгороде и церковников в Новосибирске, а в Екатеринбурге несколько работ было убрано из экспозиции по настоянию епархии. В 1999 году в Кемерово подвергалась нападкам церковников и чиновников выставка “Звезда МГ: Инспекция российского искусства 1990-х”. В 2000 году франко-российская выставка “Безумный двойник” была встречена митингами протеста и цензурирована в Нижнем Новгороде и Самаре. Но то, что в 1990-е казалось частными случаями административных и церковных “перегибов на местах”, к середине 2000-х оформилось в четкую культурную политику.

Выставка “Запретное искусство” оказалась последней попыткой спровоцировать общественную дискуссию о недопустимости цензуры в демократическом обществе. Дискуссия вышла однобокой: выставку осудили большинство правозащитников, диссидентов и либеральных СМИ, одновременно против Сахаровского центра объединились все националистические и праворадикальные организации России, и только небольшая группа художников, искусствоведов и музейных работников публично выступала в защиту Самодурова и Ерофеева. Но хотя бы обошлось без погрома: активисты “Народного собора”, “Народной защиты”, “Народного союза”, комитета “За нравственное возрождение Отечества” и других группировок засыпали милицию и прокуратуру требованиями возбудить уголовное дело против кураторов. Уголовное дело возбудили летом 2007-го — по уже не раз доказавшей свою эффективность 282-й статье. Следствие продолжалось около года, судебный процесс длился еще два — летом 2010-го Таганский суд Москвы признал Самодурова и Ерофеева виновными в разжигании религиозной розни и приговорил к штрафам в 200 тыс. руб. и 150 тыс. руб. соответственно. В ходе процесса Ерофеев был уволен из Третьяковской галереи⁵, а Самодуров был вынужден уйти с поста директора Сахаровского центра “по собственному желанию”.

Показательный процесс по делу “Запретного искусства” подтвердил, что цензура в области современного искусства в России су-

ществует, хоть и отсутствует законодательно. Самоцензура в выставочной деятельности сделалась обычным и повсеместным явлением, как в провинции, так и в столицах. Отголоском суда над Самодуровым и Ерофеевым в начале 2012 года стало внесение картины Александра Савко “Нагорная проповедь”, снятой с выставки “Русский поп-арт” и включенной в выставку “Запретное искусство”, в Федеральный список экстремистских материалов.

Написанная в середине 1990-х работа относилась к циклу “Путешествие Микки-Мауса по истории искусства”, осмыслявшему процесс подмены образов коммунистической идеологии образами поп-культуры в визуальном пространстве постперестроечной России. В основу композиции “Нагорной проповеди” Савко была положена одноименная ксилография немецкого романтика Юлиуса Шнорр фон Карольсфельда из “Библии в картинках”, только фигуру Христа заменяла фигура Микки-Мауса. Хотя гравюра лютеранина Шнорр фон Карольсфельда являлась не иконой, а иллюстрацией к сугубо светскому изданию, ее использование в современном искусстве оскорбило религиозные чувства православной активистки Тамары Квитковской, обратившейся в суд, и суд встал на ее сторону. “Нагорная проповедь” Савко, не уничтоженная согласно судебному решению лишь потому, что картину ранее вывезли за пределы России, стала первым произведением современного искусства, попавшим в список экстремистских материалов⁶. Однако такие меры были излишни: никто в музейной среде не отважился бы работать с экспонатами “Запретного искусства”.

Правда, четко определить границы дозволенного затрудняются обе партии — и оскорбленные верующие, и оберегающие их чувства музейные руководители. Характерными примерами этой неопределенности стали прокурорская проверка в Эрмитаже и погром в московском Манеже.

В 2012 году в Эрмитаже прошла выставка “Конец веселья” британских художников Джейка и Диноса Чэпменов: в их инсталляциях цитировалось классическое западное искусство, а значит, появлялись ссылки на

христианскую образную систему, лежащую в его основе, и использовались нацистская символика и атрибутика — исключительно в ироничном и антивоенном ключе. Представители некоего “петербургского казачества” призывали эрмитажное руководство отменить выставку — а когда она все же открылась, общественность завалила прокуратуру писанными под копирку жалобами. Началась прокурорская проверка, которая, впрочем, не выявила экстремизма на выставке, а директору Эрмитажа Михаилу Пиотровскому удалось отстоять экспертную автономию музея — вероятно, “казачество” переоценило собственный политический вес и недооценило политический вес титулованного музейного начальника.

В 2015 году в ЦВЗ “Манеж” в Москве прошла выставка “Скульптуры, которые мы не видим”: на нее явилась экстремистская группировка “Божья воля” во главе с православным активистом Дмитрием Цорионовым (Энтео) и устроила погром, в результате чего были полностью уничтожены или повреждены уникальные линогравюрные “доски” скульптора-нонконформиста Вадима Сидура (1924–1986), который отваживался обращаться к христианским темам в годы советского воинствующего атеизма. Погромщики по обыкновению рассчитывали выйти сухими из воды, обвинив кураторов в “оскорблении религиозных чувств верующих” по новой, весьма туманно сформулированной 148 статье УК РФ, которая была принята за два года до того. Но нападавшие, очевидно, не понимали, что уничтожают произведения, входящие в состав Музейного фонда РФ: ущерб государственному имуществу был оценен в 1 млн руб. Руководство Манежа тоже, видимо, не ожидало, что хрестоматийные работы мастера, скончавшегося три десятилетия назад, могут послужить красной тряпкой для православных цензоров — до сих пор послевоенный советский модернизм считался вне зоны риска. В итоге дело постарались замять: Следственный комитет прекратил проверку работ Сидура на предмет экстремизма, а погромщика Энтео осудили за мелкое административное правонарушение на 10 суток ареста, тем самым освободив его от преследования по более

серьезным уголовным статьям. Но поскольку официальных цензурных органов и правил нет, музеи могут понимать это соломоново решение двояко: и как свидетельство того, что Сидур может оставаться в выставочном поле, и как указание на то, что показывать его работы на христианские темы нежелательно.

Политический капитал и цензурные дивиденды

Уровень медийного внимания и градус общественной дискуссии о проблеме “искусство и религия” были настолько высоки, что известный галерист и некогда близкий к Кремлю политтехнолог Марат Гельман попытался инструментализировать современное искусство как политический актив партии модернизации, а энергию противников того и другого — как движущую силу пиар-кампании. Ролевой моделью агрессивного маркетинга послужил британский рекламный магнат, арт-дилер и коллекционер Чарльз Саатчи, мастерски использовавший тактику скандала и провокации, которая была опробована еще футуристами, для продвижения бренда “молодых британских художников”. Гельман часто ссылался на достижения Саатчи, хотя Саатчи и не разменивал карту современного искусства в большой политической игре, а сам Гельман, напротив, на протяжении 1990-х годов накопил солидный опыт использования современного искусства в политических целях⁷.

В 1999 году гельмановский фестиваль “Неофициальная Москва” стал основным культурным активом Сергея Кириенко, который баллотировался на пост мэра Москвы и возглавлял список Союза правых сил на выборах в Думу. Фестиваль объединил всех деятелей современной культуры вокруг избирательного блока либералов и тем самым противопоставил их консервативному избирательному блоку “Отечество — Вся Россия” Юрия Лужкова и Евгения Примакова⁸. Генеральной репетицией политического противостояния современного искусства с одной стороны и консервативного, официального — с другой стала организованная Гельманом в 1997-м масштабная кампания против памятника

Петру I работы Зураба Церетели⁹. Церетели пользовался особым расположением мэра Лужкова и претендовал на пост президента Российской академии художеств — который и получил к концу того же года. Впоследствии Церетели, основавшему Московский музей современного искусства со множеством филиалов, удалось полностью примириться с лагерем противников. В результате участия “художников Гельмана” в политических кампаниях у современного искусства стала складываться сомнительная репутация медийного инструмента, однако Гельман переоценил рекламный эффект политического скандала вокруг искусства и недооценил эффект цензурного бумеранга.

В феврале 2003 года — вскоре после погрома в Сахаровском центре — в галерее Гельмана открылась экспозиция Авдея Тер-Оганьяна “Ненормативная живопись”, ставшая вдвойне провокационной — по содержанию работ и по форме проведения выставки. Как объяснял сам галерист, накануне открытия ему угрожали, поэтому он вызвал на вернисаж сотрудников ОВД “Якиманка”; милиции пришлось охранять картины с нецензурными словами кисти известного “безбожника”, отчего позднее активисты круга комитета “За нравственное возрождение Отечества” пытались обвинить милиционеров в пособничестве “хулиганам”. Разумеется, имя Тер-Оганьяна было лучшей приманкой для борцов за правильное искусство, хотя Гельман всегда утверждал, что открытие “Ненормативной живописи” вслед за погромом на выставке “Осторожно, религия!” — случайное совпадение¹⁰.

Тер-оганьяновские работы из цикла “Радикальный абстракционизм” — бессмысленные абстракции с подписями, пародирующими экспертные заключения вроде “Это произведение призывает к насильственному изменению конституционного строя РФ” или “Это произведение направлено на возбуждение религиозной вражды”, — стали основным поводом для преследований выставки Гельмана “Россия-2”, прошедшей зимой 2005 года в ЦДХ. Члены Московского союза художников трижды пытались подать в суд на Гельмана, но первые два иска были составлены с

ошибками и не рассмотрены, а последний не удовлетворен судом — напротив, истцов обязали возместить затраты ответчика на адвокатские услуги. Гельман пытался представить победу “России-2” — до сих пор остающуюся единственным случаем, когда российский закон встал на сторону современного искусства, — как знак того, что права на свободу слова и творчества можно отстаивать легально. Однако за победой последовал упоминавшийся выше погром в галерее и избиение Гельмана — преступники так и не были найдены.

Тем не менее в 2008 году, когда президентом был избран Дмитрий Медведев, провозгласивший курс на модернизацию, Гельман оставил локальную войну с националистическими группировками на поле современного искусства и начал готовиться к генеральному сражению за право определять культурную политику в этой области. Плацдармом стала Пермь, куда Гельман приехал в 2008-м по приглашению сенатора и мецената Сергея Гордеева, чтобы сделать выставку-манифест “Русское бедное”, и остался в качестве создателя и директора Музея современного искусства PERMM, а также одного из главных проводников нового культурно-политического курса губернатора Пермского края Олега Чиркунова. Помимо руководства PERMM, единственным музеем современного искусства в российской провинции, отвечающим мировым стандартам качества, Гельман занимался организацией крупных фестивалей, развитием городского дизайна и прочими проектами, нацеленными на превращение Перми в современный креативный мегаполис. Выставки, сделанные в PERMM, путешествовали по городам России, чему способствовал другой политический проект Гельмана, “Культурный альянс”, запущенный в 2010 году при поддержке кремлевской партии “Единая Россия” и направленный на культурный обмен в области современного искусства между регионами (в выставочную площадку “Культурного альянса” преобразовалась Галерея Гельмана на “Винзаводе”).

Культуртрегерские инициативы Гельмана в Перми вызвали жесточайшее сопротивление со стороны консервативных и на-

ционалистических сил, сплотившихся под знаменами патриотических движений “Суть времени” Сергея Кургиняна и “Народный собор” Олега Кассина. Но и в среде пермской творческой интеллигенции колонизаторская позиция столичного менеджера культуры, несущего последние достижения цивилизации в отсталую провинцию и легко перенаправляющего финансовые потоки в нужное себе русло, далеко не всегда вызвала симпатию.

В Перми деятельность PERMM — как музейные выставки, так и программа публич-арта в городе — постоянно сталкивалась с широкими кампаниями протеста и обвинениями во всех возможных грехах, от распространения порнографии и пропаганды наркотиков до экстремизма. Противники Гельмана прибегали и к прямому вандализму — например, в 2010 году подожгли “Ротонду” Александра Бродского, установленную перед зданием музея. Но не менее агрессивно встречали гастрольные пермские проекты и в других городах, особенно там, где проявлял активность связанный с кургиняновцами “Культурный фронт”, созданный для противодействия гельмановскому “Культурному альянсу”. В 2011 году в Твери казаки и церковники грозили разгромить выставку группы Recycle; в 2012-м проведение выставки “Родина” дважды срывали в Новосибирске и едва не запретили в Красноярске, причем в обоих городах ее показали в цензурированном виде; в 2012 году открытие выставки “Icons” в Краснодаре сопровождалось беспорядками и было сорвано, а в Петербурге ее и вовсе отменили, хотя спустя полгода все же смогли открыть на другой площадке. Впрочем, в Краснодаре самое яростное негодование вызвала не выставка “Icons”, а планы создать по образцу PERMM краснодарский музей современного искусства во главе с Гельманом — тут движение против “гельманизации России” развернулось во всю пропагандистскую мощь. Истекал срок президентства Дмитрия Медведева — и культурная модернизация сворачивалась.

Весной 2012 года губернатор Пермского края Чиркунов был освобожден от занимаемой должности по собственному желанию, и в связи с его уходом политический мандат Гельмана истек¹¹. В июне 2013 года после ряда

скандалов, самым громким из которых стала выставка красноярского художника Василия Слонова “Welcome! Sochi 2014” на фестивале “Белые ночи в Перми”, краевое министерство культуры уволило Гельмана с поста директора созданного им музея PERMM¹². Год спустя Гельман эмигрировал в Черногорию, объявив, что сотрудничество с властью в России для него более невозможно по моральным причинам. Еще через год центр современного искусства “Винзавод” расторг договор аренды с галереей Гельмана, которая тем самым окончательно прекратила свое существование.

Полное поражение Марата Гельмана в Перми было воспринято как убедительное подтверждение того, что либеральная политическая программа снята с повестки дня — ведь за годы его бурной кураторско-государственной деятельности в информационной среде сложилась формула, уравнивающая радикальное искусство и либеральную платформу¹³. Современное искусство стали подозревать в работе на политический заказ. Не случайно в дни суда над “Запретным искусством” в среде националистов возникла конспирологическая версия, будто выставка сделана в рамках предвыборной кампании возможного кандидата в президенты РФ Владимира Буковского, чьим доверенным лицом был Юрий Самодуров.

Улица — наш музей

Старый лозунг хорватского концептуалиста Брацо Димитриевича “Улица — мой музей” становился все более актуален для современной художественной сцены в России по мере того, как сужалось пространство свободы высказывания внутри государственных и частных выставочных институций. Об актуальности “улицы как музея” заявил первый фестиваль активистского искусства “МедиаУдар”, сделанный в 2011 году независимым куратором Татьяной Волковой в качестве специального проекта IV Московской биеннале современного искусства¹⁴. Московская биеннале обычно превращается в торжественную пре-

зентацию достижений отечественных музеев, центров, фондов, галерей, резиденций и школ современного искусства — “МедиаУдар” показал, что живой художественный процесс в поисках свободы высказывания, в том числе и политического, давно вышел за их стены, на улицу и в пространство интернета. Обзор иностранных СМИ и специализированных изданий по искусству последних лет приведет к аналогичным выводам: “музейное” современное искусство из России практически не попадает в центр внимания медиа, в отличие от стрит-арта, медиаактивизма и радикального акционизма, а главные фигуры этих направлений — Паша 183, Тимофей Радя, Артем Лоскутов и движение “Монстрация”, группы “Война” и Pussy Riot, Петр Павленский — неплохо известны иностранному читателю.

Художественные институции быстро отреагировали на новую тенденцию, стараясь “одомашнить” уличных художников и канализировать их анархистскую энергию в русле модернизаторской культурной политики “креативных городов” и “новой урбанистики”. Без заказов граффитистам не обходится ни один “креативный кластер”, возникающий на месте индустриальных руин; на рубеже 2000-х и 2010-х один за другим возникают городские фестивали искусства в общественном пространстве (“Спальный район” в Москве, “Арт-Овраг” в Выксе, “Арт Проспект” в Петербурге); немного позднее начинают открываться музеи, центры и галереи, специализирующиеся на стрит-арте (Музей уличного искусства в Петербурге, “Варочный цех” в Мытищах, галереи “Толк” в Нижнем Новгороде и “Свитер” в Екатеринбурге). На волне московских протестов 2011–2012 годов были сделаны попытки “приручить” и политически ангажированное искусство улиц. Столичный департамент культуры во главе с прогрессивным менеджером Сергеем Капковым благоклонно отнесся к “Кочевому музею” — протестной прогулке художников по московским бульварам, — хотя идея акции принадлежала опальному Юрию Самодурову, и после разгона лагеря “ОккупайАбай” было ясно, что работы, которые художники должны были пронести и провезти по Бульварному кольцу во время этой артистической демонстрации,

частично превратятся в политические лозунги. “Кочевой музей” включили в программу московской “Ночи музеев”, а попытки православных экстремистов придраться к некоторым экспонатам шествия и засудить организаторов за “оскорбление чувств верующих” не увенчались успехом.

Однако ни институциональное признание, ни художественный рынок не смогли совладать с радикальным политическим искусством, вышедшим на улицу и в сетевое пространство. Современная медийная реальность такова, что аудитория искусства Артема Лоскутова, “Войны”, Pussy Riot, Петра Павленского многократно превосходит аудиторию институализированного искусства, и количество “онлайн-просмотров” переходит в новое художественно-политическое качество. Многотысячные первомайские шествия людей с дадаистскими лозунгами по улицам Новосибирска (“Монстрации”, организованные Артемом Лоскутовым); гигантский фаллос, нарисованный на разводном пролете Литейного моста и поднимающийся вместе с ним напротив “Большого дома” — здания ОГПУ-НКВД-МГБ-КГБ-ФСБ в Петербурге (акция “X** в плену у ФСБ” группы “Война”); молещницы в разноцветных ярких платьях и балаклавах на фоне золоченых Царских врат храма Христа Спасителя, просящие Богородицу освободить страну от диктатуры спецслужб (“панк-молебен” “Богородица, Путина прогони” группы Pussy Riot); фигура человека на фоне пылающих дверей другого “большого дома”, здания ФСБ на Лубянке (акция “Угроза” Петра Павленского) — эти медиаобразы обошли весь мир без разрешений министерства культуры или отбора осмотрительного куратора.

Ввиду особой “вирусной” опасности такого искусства организованное возмущение православной общественности и клерикальная цензура не способны ему противодействовать — напротив, любая попытка обвинить художников-активистов по пресловутой 282-й статье, затрагивающей вопросы свободы совести и слова, только усиливает общественное звучание их творчества. Художникам-активистам чаще приходится сталкиваться не с РПЦ, а с Главным управлением по проти-

водействию экстремизму МВД (Центр “Э”). Им, как правило, предъявляют обвинения по статьям Административного и Уголовного кодексов, не предполагающим “мыслепреступлений” и сводящим художественные акции к заурядному криминалу — оскорблению представителей власти, хранению или пропаганде наркотиков, порче имущества, хулиганству. Неоднократно обвиняли в хулиганстве членов группы “Война”, и именно по статье 213 “Хулиганство” были осуждены участницы Pussy Riot, тогда как видео “панк-молебна” и других выступлений группы были внесены в Федеральный список экстремистских материалов — хотя дело о “панк-молебне”, казалось бы, ничем не отличалось от других “религиозных” дел, заведенных против современных художников и кураторов, будь то акция Авдея Тер-Оганьяна или выставка “Осторожно, религия!”, и показательный процесс Pussy Riot был скроен по тем же образцам. Однако любые попытки криминализации таких художественно-политических жестов имеют обратный эффект: Артем Лоскутов, “Война”, Pussy Riot и Петр Павленский лишь прочнее встраиваются в мировую историю радикального искусства, самые яркие представители которого, такие как венские акционисты, тоже отстаивали свободу творчества в суде и тюрьме¹⁵.

Свободе как фундаментальному условию человеческого существования посвящено политическое искусство Петра Павленского. Тело акциониста делается метафорой общества в обстановке политического бесправия, беззакония, произвола и цензуры — искаленное “социальное тело” последовательно является в публичных местах, символизирующих патриархальную власть и государственное насилие: у православной церкви с зашитым ртом (“Шов”), у законодательного собрания в коконе колючей проволоки (“Туша”), у психиатрической клиники с отсеченным ухом, как у объявленного безумцем Ван Гога (“Отделение”), на Красной площади у Кремля, прибитое к брусчатке (“Фиксация”), и наконец, у здания ФСБ на Лубянке с пылающей дверью темницы за спиной (“Угроза”). Провокационные жесты художника сознательно направлены на то, чтобы привести в

движение репрессивный механизм государства, который становится одним из инструментов его искусства. Но репрессивная машина, сталкиваясь с такими парадоксальными вызовами, дает сбой, и Павленскому удается превращать следствие и суд в фарс, в “показательный процесс”, демонстрирующий, как работает аппарат государственного насилия на всех уровнях силовых механизмов. В результате на плакатные политические высказывания художника государство отвечает обвинениями, звучащими комично: воссоздание эпизода киевского Майдана у храма Спаса на Крови трактуется как “осквернение места по мотивам политической ненависти”, а поджог дверей Лубянки — как “уничтожение объектов культурного наследия”.

И все же криминализация радикального политического искусства парадоксальным образом способствовала его признанию в институциональном поле. Примером может служить история с Всероссийской премией в области современного искусства “Инновация”, которую вручает Государственный центр современного искусства (ГЦСИ). В 2011 году главный приз “Инновации” достался группе “Война” за акцию “Х** в плену у ФСБ” — таково было решение большинства членов экспертного совета и жюри, и ГЦСИ пришлось с ним смириться. Но в 2016 году акция Петра Павленского “Угроза” была снята с конкурса руководством ГЦСИ, несмотря на протест экспертного совета — что, впрочем, лишний раз показало: “потепление”, связанное с медведевской модернизацией, закончилось, и государственные учреждения культуры более не могут позволить себе фрондерство.

Реализм без границ

В июне 2009 года премьер-министр Владимир Путин нанес официальный визит в картинную галерею Ильи Глазунова и, осмотрев историко-патриотические полотна народного художника СССР и академика РАХ, заметил, что на одной из картин меч у князя Олега коротковат. Народный художник СССР и ректор Российской академии живописи, ваяния и зодчества имени себя самого немедленно

выразил готовность исправить ошибку. Российская и зарубежная пресса отреагировала на эту сцену в классическом советском жанре “генсек Хрущев в Манеже” иронически, а между тем Глазунов остается одним из немногих избранных художников, к чьему творчеству Путин проявлял интерес публично. В феврале 2012 года — в разгар предвыборной кампании — в качестве кандидата в президенты Путин встречался со своими доверенными лицами, среди которых оказался и Глазунов. Придворный академик просил поддержать реализм на государственном уровне и “ограничить современное искусство”, поскольку реалисты не могут соревноваться с ним на рынке, — будущий президент обещал поддержку, но все же высказался против запретов. Впервые на столь высоком уровне обсуждали необходимость государственного эстетического контроля в области искусства¹⁶.

В девяностые годы в художественной среде, казалось бы, был достигнут компромисс между прогрессивными и консервативными силами — между вышедшим из подполья андеграундом и современным искусством, завоевавшими рынок, с одной стороны и советским официальным искусством, сохранившим контроль над творческими союзами и государственными художественными учебными заведениями, — с другой. И хотя современное искусство постепенно стало вытеснять официоз из экспозиций государственных музеев, хранители секретов советского академического ремесла нашли себе применение в крупных государственных проектах вроде воссоздания Храма Христа Спасителя, реконструкции Большого Кремлевского дворца или установки памятников, получая правительственные премии, ордена и звания, как в прежние времена.

Однако выступление Глазунова продемонстрировало, что представители старых и новообразованных академий и союзов художников жаждали реванша и в годы третьего президентского срока Путина постепенно начали занимать места в комитетах и комиссиях, готовых придать сфере эстетики четкое политическое направление.

Так, из художников в Общественный совет при министерстве культуры РФ, образованный в 2013 году, вошли только представители “старой школы” советского реализма. Это три живописца: Сергей Андрияка, ректор Академии акварели и изящных искусств собственного имени; Иван Глазунов, профессор и заведующий кафедрой исторической живописи Российской академии живописи, ваяния и зодчества Ильи Глазунова (и сын основателя академии); Дмитрий Белюкин, академик и народный художник РФ, представляющий Студию военных художников имени Грекова при министерстве обороны РФ. И три скульптора, в последние годы чаще всего получающие крупные государственные заказы: Андрей Ковальчук, председатель правления Союза художников России, Салават Шербаков, заведующий кафедрой скульптуры Российской академии живописи, ваяния и зодчества Ильи Глазунова, и Александр Рукавишников, заведующий кафедрой скульптуры МГХИ имени Сурикова. Андрей Ковальчук — также единственный художник в Совете по культуре и искусству при Президенте РФ.

Нельзя сказать, что новый ареопаг общественных советников кардинально изменил выставочную политику крупнейших государственных художественных музеев, и те принялись вместо современного искусства выставлять творения приближенных к власти персон вроде Глазунова. Единственным примером насильственного вторжения в музейную жизнь пока остается посмертная выставка Павла Рыженко (1970–2014) в Третьяковской галерее, прошедшая зимой 2014–2015 годов. Сотрудники Третьяковки бойкотировали навязанный им откуда-то сверху проект, отказавшись курировать ретроспективу живописца, сделавшего карьеру при ФСБ и министерстве обороны РФ, хоть музей и вынужден был предоставить залы отдела новейших течений под военно-патриотические полотна в богатых рамах, обильно украшенных коловратами. Однако нет гарантий, что этот — пока уникальный — случай нарушения музейной автономии не станет прецедентом. Тем более, что некоторые музеи и сами готовы пойти навстречу чиновному и массо-

вому вкусу с его ностальгией по советской художественной культуре и уже взялись искать наследников реалистической традиции в современном салонном искусстве, как сделал Русский музей на выставке “Россия. Реализм. XXI век”¹⁷.

Что изменилось коренным образом, так это отношение государственных музеев и выставочных залов к соцреализму сталинской эпохи — в соответствии с общим курсом новоимперской культурной политики “мягкой реабилитации” советского, и особенно сталинского, наследия. Наиболее показателен в этом плане выставочный сезон 2015–2016 годов в Москве, отмеченный такими проектами, как “Романтический реализм. Советская живопись 1925–1945 годов” из фондов РОСИЗО в ЦВЗ “Манеж” (куратор — директор Третьяковской галереи Зельфира Трегулова), “Художники ВДНХ” в Центральном павильоне ВДНХ и “Александр Герасимов. К 135-летию художника” в Историческом музее. Общая черта этих выставок — эффектность формы и невнятность содержания, удачный современный дизайн и невыраженность кураторской позиции. Искусство сталинской эпохи подается здесь как “чистое”, очищенное от исторических обстоятельств, вне истории борьбы течений, государственного заказа, идеологического диктата, репрессий, конъюнктуры и приспособленчества. Работы успешных придворных художников вроде Александра Герасимова и полуоपालных, вынужденно перевоспитавшихся модернистов предлагается рассматривать как “игру линий и пятен” — то есть с позиций формализма, как раз глубоко чуждого идеологии соцреализма. Иными словами, сталинское искусство представляют в роли “беспорной классики”, предмета эстетического наслаждения, где этические оценки неуместны точно так же, как неуместны они в отношении придворных художников эпохи барокко — не судят же Рубенса или Веласкеса за сотрудничество с абсолютистскими режимами.

Отметим, что попытка представить соцреализм как “искусство ради искусства” — не только идеологический заказ, но и рыночная стратегия. Именно так многие деятели рынка — например, галерея Леонида Шишкина,

стоящая за выставкой Герасимова в Историческом музее, галерея и аукционный дом “Совком” — подают сегодня искусство развитого сталинизма. “Чисто художественный” подход разделяют и специализирующиеся на советском официозе частные фонды и музеи — за последние пять лет их один за другим учреждают российские олигархи-государственники из списка Forbes: Институт русского реалистического искусства Алексея Ананьева, фонд Art Russe Андрея Филатова, Музей русского импрессионизма Бориса Минца. Все они собирают коллекции, активно участвуют в музейных выставках в России и за рубежом, делают собственные выставочные проекты на экспорт и для внутреннего показа. Их работа с таким историческим материалом тоже исключает любые неприятные намеки на социально-политический контекст, в каком создавались “шедевры” соцреализма: история сводится либо к биографии и творческой эволюции того или иного мастера на персональных выставках, либо к эволюции предмета на сюжетно-тематических — скажем, к рассказу о развитии советского транспорта на экспозиции “Россия в пути” Института русского реалистического искусства.

При этом не стоит думать, будто советское, и особенно сталинское, искусство в роли “беспорной классики” дорого одним только консервативным националистическим элитам — оно находит отклик и в среде “креативной” молодежи, на которую ориентирована хипстерская “новая урбанистика” Москвы. Из ностальгической ретро-моды на предметы советского быта вырос целый Московский музей дизайна, пытающийся убедить зрителей в том, что за расцветом дизайнерской мысли в эпоху конструктивизма следует не уничтожение дизайна во всех областях, кроме разве что книжного оформления, а некая славная история продолжателей традиций. Главные памятники сталинской ландшафтной архитектуры в Москве — ЦПКиО имени Горького и ВДНХ — превращаются в образцовые заповедники новой городской среды “креативной столицы”. И в обновленном Парке Горького кафе здорового стрит-фуда, пляжный волейбол и музей современного искусства “Гараж” вполне органично соседствуют со скульптур-

ной коллекцией “Музеона”, где списанные образцы монументальной пропаганды постепенно превратились из поверженных кумиров в безобидную садовую скульптуру, или с выставкой высокотехнологичных репродукций картин на тему советского отдыха из собрания Института русского реалистического искусства.

В процессе комплексной реставрации ВДНХ сделалась полигоном новой политики министерства культуры РФ и идейно близкого ему Российского военно-исторического общества, возглавляемого министром культуры Владимиром Мединским: на ВДНХ проходят испытание самые современные представления о культурном плюрализме. Мультимедийно-пропагандистская выставка “Россия — моя история”, где с агрессивно-националистических позиций представлена история царствования Рюриковичей и Романовых, и павильон РОСИЗО — колоссального собрания официального советского искусства, дождавшегося наконец своего звездного часа, уравниваются выставками Московского музея дизайна и разнообразными проектами в области современного искусства вплоть до Московской биеннале. Разумеется, никто из выставляющихся здесь современных художников не преступает сакраментальной 282-й статьи. Сталинская ВДНХ станет главной темой российского павильона на XV Венецианской архитектурной биеннале.

Порто-франко современного искусства

И все же утверждать, будто в современной России не осталось территорий относительной художественной свободы, неподвластных цензуре и репрессиям, было бы несправедливо. Разумеется, не все “молодое искусство” поколения Артема Лоскутова и Петра Павленского заинтересовано в политической повестке и склонно к протестным жестам, попадающим в зону риска.

Многие очаги молодежной самоорганизации — временные выставочные площадки на закрывающихся фабриках или в промзонах, которым предстоит джентрификация,

самопровозглашенные центры искусства, сквоты, квартирные галереи, выставки в мастерских — благополучно избегают православных погромщиков, рейдов наркополиции и встреч с Центром “Э”. Во многом свобода подобных институций объясняется их маргинальностью: как правило, это “тусовочные” места “для своих”, где публика равна художникам, критикам и их друзьям, а медийная известность не выходит за рамки блогов и узкоспециализированных интернет-ресурсов¹⁸. К тому же такие площадки часто труднодоступны и кратковременны, так что не так просто “поймать” то или иное событие, чтобы оскорбиться в религиозных чувствах или возмутиться морально-нравственным разложением. И кроме того, подобное эскапистское искусство, почти лишенное случайной публики, герметично и либо вообще далеко от политики, либо говорит об отвлеченных политических проблемах языком университетской политической теории, что, по-видимому, пока не представляется государству общественно опасным. Около половины участников симпозиума “Открытые системы. Опыты художественной самоорганизации в России 2000–2015”, прошедшего осенью 2015 года в “Гараже”, представляли именно такие стратегии эскапизма¹⁹. Например, художник Михаил Заиканов, устроивший летом 2015 года “Фантомную выставку” на окраине Васильевского острова: работы художников — без всяких административных разрешений — были оставлены на улицах, пустырях и задворках, а месяц спустя авторы с группой единомышленников обошли “экспозицию”, выясняя, что сохранилось и что уничтожено. Казалось бы, современное искусство Берлина или Нью-Йорка занято теми же проблемами приватизации общественных пространств и урбанистического отчуждения. Единственное отличие в том, что в Берлине или Нью-Йорке это мейнстрим, тогда как новейшее эскапистское искусство России маргинально и почти незаметно в культурном ландшафте.

Другим островком художественной свободы являются частные фонды и центры современного искусства, учрежденные миллиардерами-лидерами списка Forbes, которые

в своей меценатской деятельности не связаны необходимостью демонстрировать лояльность. Таких центров немного: Stella Art Foundation, основанный женой Игоря Кесаева Стеллой Кесаевой; центр современной культуры “Тараж”, основанный женой Романа Абрамовича Дарьей Жуковой; фонд “Виктория — искусство быть современным” (V-A-C Foundation), основанный Леонидом Михельсоном и названный в честь его дочери. Все эти институции так или иначе — больше по собственной инициативе, чем по высочайшему поручению — отвечают за прогрессивный имидж России за рубежом. Stella Art Foundation делал выставки отечественных художников в Европе, а с 2011 по 2015 год ему было поручено заниматься павильоном России на Венецианской биеннале. “Виктория” продвигает российских художников на интернациональной сцене, продюсируя их участие в Венецианской биеннале, кассельской documenta, “Манифесте” и заметных международных выставках. “Тараж” в большей степени ориентирован на культурный импорт, привозные выставки зарубежного искусства преобладают в его афише над собственными выставками отечественного искусства; но благодаря блестящей пиар-кампании заведения Дарьи Жуковой именно “Тараж” остается едва ли не единственным российским ньюсмейкером в мировой прессе из числа институций современного искусства.

“Тараж” в Парке Горького — модернистская руина, реконструированная “звездным архитектором” Ремом Колхасом, — представляет собой этакую машину пространства-времени: устроенный как стандартный западный центр визуальных искусств, он словно бы переносит посетителя на условный Запад настоящего или в Россию идеального западного будущего. По некоему негласному решению “Тараж” не попадает в сферу внимания православных погромщиков, патриотов-националистов, гомофобов и других групп, которые присвоили себе цензурные полномочия. В силу этого исключительного положения “Тараж” позволяет себе политические вольности: показывает фотографии акций Петра Павленского и “панк-молебна” Pussy Riot на

выставке “Перформанс в России”, в момент крайнего обострения российско-турецких отношений привозит антиимпериалистическую работу турецкого художника Кекена Эргуна. Впрочем, пока степень самоцензуры каждой институции зависит от таких колеблющихся величин, как уровень административного ресурса и тонкость политического чутья, любое выставочное производство пребывает в зоне опасений и неуверенности.

Может показаться, что сложившаяся на сегодня модель негласного управления выставочным процессом, когда современное искусство становится полузапретным, а советское, и прежде всего сталинское, — напротив, рекомендуемым и поощряемым, в карикатурном виде повторяет советскую модель цензуры и преследования инакомыслия в искусстве под неувыдающим девизом борьбы с формализмом и за соцреализм. В кампаниях против современного искусства как будто бы оживают критические штампы, служившие обвинением для художественной “антисоветчины” с начала 1930-х до середины 1980-х годов: “низкопоклонство перед Западом”, “насаждение чуждых ценностей”, “тлетворное влияние”, “отрыв от традиций русской реалистической школы”, “очернительство”, “идеологическая диверсия”. Как будто только вчера закончились дискуссии 1920-х годов о реализме, когда новаторские художественные концепции, вызывавшие к сознанию пролетариата и связывавшие современный реализм с реальностью индустриализации, промышленного производства, развития техники, научных открытий и философских утопий, проиграли консервативному академизму, подменявшему марксистское отражение действительности имперскими мифами и пафосом ликования. И искусству, критически анализирующему проблемы современности, вновь предъявляют обвинение в “уходе от реалистического понимания формы”.

Однако воскрешение старых лозунгов — не только в медийных кампаниях, но и на уровне заседаний президентского Совета по

культуре, где звучат прямые призывы ввести единую государственную культурную политику и косвенные — цензуру, — неизменно выглядит как попытка повторить историю в виде фарса. Не ржавеют золотые перья, способные написать разгромную передовицу в “Советской культуре”, но аудитория у нынешней “Культуры”, как у любой старомодной газеты в эпоху интернета, невелика. Если все же пользоваться бинарной оппозицией “авангард — соцреализм” применительно к сегодняшней художественной ситуации — придется сделать вывод, что, несмотря на все

преследования, авангард берет реванш: в современном информационном обществе искусство старых форм неизбежно проигрывает искусству новых медиа. Информационное общество в целом и художественная среда в частности полифоничны; развести их по лагерям “красных” и “белых”, “правых” и “левых”, “официоза” и “диссидентов”, “реалистов” и “формалистов” — в условиях рыночной экономики и идеологического плюрализма, при всей ограниченности и условности того и другого в современной России, не представляется возможным.

Примечания

- 1 Орлова М. Доведение радикализма до полного идиотизма // Коммерсантъ. 1998. 23 декабря. URL: <http://www.kommersant.ru/doc/211031> (доступ 25.05.2016).
- 2 Материалы процесса представлены на старом сайте Сахаровского центра: http://old.sakharov-center.ru/museum/exhibitionhall/religion_notabene/pozishenreliz.php (доступ 25.05.2016).
- 3 Ковалев А. Мученики поп-арта // Коммерсантъ-Власть. 2004. № 10. С. 66-69. URL: <http://www.kommersant.ru/doc/457310> (доступ 26.05.2015).
- 4 Толстова А. Этим людям наплевать на искусство [Интервью Андрея Ерофеева] // Коммерсантъ-Власть. 2007. № 48. С. 70-73. URL: <http://www.kommersant.ru/doc/834133> (доступ 26.05.2016).
- 5 Толстова А. Третьяковкой управляют люди, которые боятся искусства [Интервью Андрея Ерофеева] // Коммерсантъ-Власть. 2008. № 26. С. 54-55. URL: <http://www.kommersant.ru/doc/909189> (доступ 26.05.2016).
- 6 Толстова А. “Нагорная проповедь” с Микки-Маусом осталась “экстремистским материалом” // Коммерсантъ. 2012. 15 февраля. URL: <http://www.kommersant.ru/doc/1874002> (доступ 26.05.2016).
- 7 Нехорошев Г. Гельман из галереи // Независимая газета. 2001. 26 марта.
- 8 Деготь Е. Навстречу всем нашим выборам // Коммерсантъ. 1999. 25 декабря. URL: <http://kommersant.ru/doc/233743> (доступ 26.05.2016).
- 9 Деготь Е. Инициативная группа требует референдума о снятии памятников Церетели // Коммерсантъ. 1997. 12 февраля. URL: <http://www.kommersant.ru/doc/172323> (доступ 26.05.2016).
- 10 Кулик И. Авангард с выражением. “Ненормативная живопись” Авдея Тер-Оганьяна // Коммерсантъ. 2003. 6 февраля. URL: <http://www.kommersant.ru/doc/362983> (доступ 26.05.2016); Ковалев А. Не ведают, но творят // Коммерсантъ-Власть. 2003. № 5. С. 58-60. URL: <http://www.kommersant.ru/doc/363431> (доступ 26.05.2016).
- 11 Марат Гельман: “Сегодняшний морок закончится смехом” // Новая газета. 2013. 25 июня. URL: <http://www.novayagazeta.ru/news/66688.html> (доступ 26.05.2016).
- 12 МАМАЕВА О. Революция Гельмана и красных человечков // Colta.ru. 2013. 24 июня. URL: <http://archives.colta.ru/docs/25883> (доступ 26.05.2016).
- 13 МАМАЕВА О. Марат Гельман: “Искусство здесь никого не интересуем” // Colta.ru. 2013. 14 июня. URL: <http://archives.colta.ru/docs/25026> (доступ 26.05.2016).
- 14 VOLKOVA T. (Ed.) *MediaImpact. International Festival of Activist Art. 24 September — 10 October 2011, Moscow* // Catalogue. Karlsruhe: ZKM, 2012.
- 15 Венские акционисты — группа художников, сложившаяся в Вене в начале 1960-х годов. Ядро группы составляли Гюнтер Брус, Отто Мюль, Рудольф Шварцкоглер и Германн Нитч, к ним примыкали Петер Вайбель, Валли Экспорт, Отмар Бауэр и многие другие. Политические акции художников носили откровенно провокационный характер — в духе идей студенческих революций 1968 года. Венских акционистов часто задерживала полиция, некоторых судили, многим приходилось скрываться за границей.
- 16 HOELLER H.G. *Aufwertung in Zeiten der Krise* // Springerin. 2012. №3. С. 40.
- 17 Толстова А. Реализм как консенсус // Коммерсантъ Weekend. 2015. №40. С. 20-21. URL: <http://www.kommersant.ru/doc/2851468> (доступ 26.05.2016).
- 18 КРАМАР М., СЕМЕНДЯЕВА М. Где растет современное искусство // The Art Newspaper Russia. 2012. Февраль. №40. URL: <http://www.theartnewspaper.ru/posts/2672/> (доступ 26.05.2016).
- 19 Выставка “Открытые системы. Опыт художественной самоорганизации в России. 2000-2015” // Garagemca.org. URL: <http://garagemca.org/ru/event/open-systems-stories-of-self-organized-art-initiatives-in-russia-2000-2015> (доступ 26.05.2016).

