

ОБЗОРЫ, РЕЦЕНЗИИ

А. О. Котломанов

**«И ВНОВЬ ПРОДОЛЖАЕТСЯ БОЙ...»
РОССИЙСКАЯ ХУДОЖЕСТВЕННАЯ ЖИЗНЬ В 1917/2017 ГОДУ**

В России столетней давности случались знаковые явления перед событиями исключительной важности. 1916 год закончился зловещим убийством Григория Распутина, а начинался он с выставки «0.10», на которой был представлен «Черный квадрат» К. С. Малевича — главное произведение русского авангарда и в то же время итоговое заявление старого, дореволюционного искусства. Через год все переменялось. В предреволюционный период культурная жизнь заявляла о себе внезапными всплесками в атмосфере апатии, конвульсиями обреченного организма. Большой стиль сливался с уличными художествами, «Мир искусства» братался с футуристами. Болезни русского общества проявляли себя так, что это могло показаться неким обновлением, странным цветением, весной новой жизни... Парадоксы российской истории не могли не отразиться на образах искусства. В отличие от нынешнего бездарного времени тогда в России жило немало талантливых, даже гениальных художников, и один из них — Павел Филонов — перед революцией писал загадочные мерцающие картины с фигурами людей, с которых как будто сняли кожу. Эти живые мертвецы трудились в поле, удили рыбу, пировали за богато накрытым столом. Они уже вступили в «мировой расцвет», порождение возбужденного разума художника, соединявшего в своем сознании религиозное визионерство с большевизмом.

Тысяча девятьсот семнадцатый год разделил русскую историю на время «до» и «после», в этом году искусство замерло, оцепенев перед разверзшейся космогонией. История, творившаяся на глазах у людей, была сильнее любого искусства. В это время за океаном приезжий художник-шутник Марсель Дюшан провоцировал культурную публику объектом под названием «Фонтан», который если и был, то сразу забылся. А сейчас признается главным произведением современного искусства. Хотя какое это искусство... Да и «Черный квадрат» тоже ведь всего лишь квадрат. Или нет? И квадрат не просто квадрат, и «Фонтан» Дюшана не просто писсуар, и красная звезда не просто пятиконечная геометрическая фигура.

В 1917 г. Освальд Шпенглер дописывал «Закат Европы». В нем он говорил, что рождение новой культуры начинается с периода «магического искусства». Иллюстрацией этому было то, что происходило в Древнем Риме в эпоху империи, когда виртуозные античные формы постепенно отмирали, одновременно замещаясь условными символическими образами ближневосточного искусства. Грубые черты портретов с огромными широко открытыми глазами, иносказательные изображения в катакомбах. Этот пример объяснял, что такое умирание культуры, доказывал, что историю вершат не войны и революции, а культурные сущности, жизнь которых подчинена цикличности, сравнимой с циклами жизни человека, животного, растения.

Шпенглер, как и его предшественник Ницше, был новым пророком. В форме философского исследования он изложил смысл мировой истории и предсказал ее будущее. Как бы

ни опровергали его положения, как бы ни критиковали его за тенденциозность и дилетантизм, то, что он написал в своих книгах, продолжает сбываться. Шпенглер никогда не был в России, и тем более удивительно, как точно он раскрыл смысл русского мира. Он полагал, что наша страна принадлежит к зарождающейся «русско-сибирской» культуре, и в XX столетии можно будет наблюдать процесс ее пробуждения. По этой теории мы живем не в самое худшее время, в отличие от Европы, переставшей, по мысли пророка, вырабатывать живые идеи и формы. Хотя от этого не легче...

С исторической позиции русский авангард был настоящим «магическим искусством». Для этого периода в отечественной художественной культуре характерно было пренебрежение формой, техникой. Идея далеко не всегда предполагала воплощение, знак (или символ) был важнее образа. Эти черты в некотором смысле сохранились в российском современном искусстве. Притом что и тогда, и сейчас в России феноменальное значение имеет реализм, что вряд ли можно сказать о любой другой цивилизованной стране. Но, по мысли того же пророка (так мы договорились именовать О. Шпенглера), цивилизация — это уже что-то закоснелое, а культура — живое и развивающееся. А жизнь вообще несовершенна, неидеальна и неправильна.

Здесь можно возразить и заметить, что есть еще одно государство, где на официальном уровне поощряется реалистическое искусство, да еще в таких масштабах, которые нашей Родине и не снились. Ну, да... Здесь опять же стоит вспомнить мысли нашего пророка, далеко не глупого человека, весьма скептически относившегося к Китаю в плане его исторических перспектив. В частности, он говорил о том, что стоит обратить внимание на тенденцию ограничения рождаемости в этой стране, понимая ее как характеристику их (китайцев) нежелания жить. Действительно, это фактор, о котором обычно забывают те, кто хочет доказать, что современный Китай — это такая молодая империя, которая вот-вот поглотит все вокруг. Что это за молодая империя с бесконечным грузом традиционной истории и с государственным строем, скопированным у Советского Союза? Даже государственной символикой — красным и золотым цветами, пятиконечной звездой и серпом и молотом, позимствованными у действительно новаторского государства, каким в XX веке была Россия.

Здесь мы сделаем некоторое отступление от наших как бы исторических или философских размышлений и обратимся к актуальной художественной жизни. Интересным событием было проведение в начале 2017 года выставки под названием «Китайская армия» (январь-февраль). Проходила она в петербургском Манеже под кураторством С. И. Михайловского, в последнее время активного организатора экспозиционных проектов. Выставка продемонстрировала творчество деятелей искусства, проходящих службу в китайском варианте российской Студии военных художников имени М. Б. Грекова. Это, конечно, феномен, заслуживающий внимания. Кстати сказать, Освальд Шпенглер называл подобные явления псевдоморфозами.

В современном искусстве батальный жанр — что-то бесконечно старомодное. Кому сейчас нужны картины, воспевающие победную армейскую мощь, воинский дух, даже великие сражения прошлого? Вообще говоря, большая живопись — это что-то из XIX в., когда выдающиеся художники стремились выразить себя посредством масштабных полотен на историческую тематику. Как показало время, это было предчувствием скорого появления кинематографа, и в XX столетии кинокартины с успехом заменили собой эту реалистическую эстетику и огромные произведения, написанные в однообразной технике масляной живописи.

«Ого, какие обобщения, — подумает кто-то. — Ну-ну, что там еще автор напишет...» Напишет, что акцентирование в искусстве реализма (в обывательском его понимании) — все-таки признак незрелости. Это показатель того, что публика не готова к художественному восприятию, полагая, что искусство — это продолжение действительности, ее отражение, которое ни в коем случае не может быть способом свободного самовыражения. То, что в Советском Союзе этот ограниченно понимаемый реализм был провозглашен единственно возможным художественным методом, более того, методом «прогрессивного искусства», означало, что советская идеология шла по пути своеобразного популизма. Концепция соцреализма

основывалась на потакании вкусам (точнее, отсутствию таковых) публики, которая с трудом понимала, чем реализм А. М. Герасимова отличается от реализма И. Е. Репина и тем более от реализма, например, Караваджо или Рембрандта. Вследствие этого в Советском Союзе сформировался невиданный ранее класс псевдохудожников, получавших формально крепкое образование, но при этом удивительно равнодушных к вопросам художественной формы, вкуса и стилистики. В фондах российских музеев пылятся сотни тысяч произведений авторов, у которых если и был талант, то он был продан в угоду государственной идеологии, требовавшей, чтобы пропаганда велась в том числе и средствами живописи, скульптуры и графики. Можно быть уверенным, что в Китайской Народной Республике таких художников и таких произведений столько, что их суммарное количество превышает все когда-либо созданное человечеством в формате изобразительного искусства.

...И решили петербургскую публику удивить художественной продукцией, которая как бы доказывает, что китайское современное искусство — это что-то сногшибательное. То, что китайцы могут быстро подделать все что угодно, это мы и так хорошо знаем, как и то, что они способны изготовить любое количество формально качественных, но при этом пустых и безвкусных картин и скульптур (бывают, конечно, исключения, но сейчас не о них речь). Изумилась ли российская публика, какое в КНР сильное государство и какие там мощные художники? Да мы и сами с усами. И с государством, и с реалистическим искусством, кто бы что ни говорил.

Продолжая художественно-культурные параллели, стоит отметить две экспозиции, открывшиеся в начале 2017 г. в Лондоне и Москве. В британской столице был организован проект «Революция: русское искусство 1917–1932» (Королевская академия, февраль–апрель), где в контексте одной экспозиции были представлены работы разных художников, изображавших революционные события или своим новаторским творчеством пропагандировавших новое государство. Если посмотреть и почитать, что говорили английские кураторы об этом пассивном периоде, то можно увидеть и услышать много интересного. Для англичан это такая сказка — русская революция, которая вдруг возникла из ничего, и все в России забурило, такой энтузиазм проснулся... Да, проснулся энтузиазм на фоне красного террора и Гражданской войны, в которой Великобритания сыграла далеко не самую положительную роль, о чем сейчас вряд ли вспоминает. И про Антанту забыли, и про лживые обещания контроля над Константинополем. Но мы-то помним.

Интересно, что русская революция и русское искусство первых десятилетий советской власти воспринимается сейчас скорее позитивно, хотя и с известными оговорками. Интересное, творческое было время, что уж говорить. А вот почему нечто аналогичное не наблюдается в связи с Италией и Германией? Представляете выставку в Лондоне в 2022 г. к столетию «марша на Рим»? Или в 2023-м — к аналогичному юбилею мюнхенского «пивного путча»? Почему одна бесчеловечная идеология признается безусловным олицетворением зла, а другая превращается в веселый аттракцион с красными флажками и песенками из репродукторов? Притом что талантливые художники работали не только для коммунистов, но и для итальянских фашистов, и для немецких нацистов. Неприятно все-таки, что российские культурные институты потакают европейской публике, воспринимающей Россию страной безбашенного веселья, вечных снегов, медведей и большевиков. И привозят туда работы русских художников, не разбирая их на тех, кто быстро и успешно приспособился к новому режиму, и тех, для кого признание революции обернулось трагедией. Все это единый русский «бренд», что было выдающимся образом продемонстрировано на церемонии открытия Олимпиады в Сочи.

Вторая выставка, интересная в плане контекстуальности, прошла в Москве в ГМИИ имени А. С. Пушкина («Лицом к будущему. Искусство Европы 1945–1968», март–май). На ней были представлены произведения советских и зарубежных художников, созданные в одно время. Поздний Дейнека и поздний Пикассо — это равнозначные фигуры? Конечно, нет. Несмотря на то что Пикассо был коммунистом, он жил в свободной стране и был независим от официальной идеологии. Его образы безусловно оригинальны, в отличие, увы, от образов советских

художников, где за автором скрывается невидимый «соавтор» — идеологический заказ. Даже самые талантливые из тех представителей советского искусства, которым позволялось участвовать в выставках и о которых писали художественные журналы, оказывались в ситуации вынужденного компромисса. Требования идеологии были таковы, что подчиняли себе не только сюжет произведения, но и его форму, стилистику, пластику, цветовую гамму в зависимости от того, какой эмоциональный настрой должен соответствовать теме революции, войны, труда, отдыха и т. д.

Организаторы выставки «Лицом к будущему» акцентировали гуманистический аспект в послевоенной культуре. Действительно, это то, что формально связывает некоторые тенденции в советском искусстве периода оттепели с тенденциями переосмысления образа человека в работах европейских художников середины 1940-х — конца 1960-х годов. Но нельзя не иметь в виду, что этот гуманистический посыл был в контексте общемировых тенденций всего лишь эпизодом на фоне развивавшихся идей новой абстракции и зарождавшегося концептуального искусства, поп-арта, инсталляции и акционизма. Интересно, что одним из кураторов этой экспозиции был руководитель ЗКМ / Центра искусства и медиа в Карлсруэ профессор Петер Вайбель, прославившийся в конце 1960-х годов акциями и перформансами, которые он устраивал совместно с австрийской художницей Вали Экспорт. Один из них представлял собой прогулку Вали Экспорт с Вайбелем, которого она вела на поводке, как собаку. В это же время классик мирового искусства Пикассо создавал свои последние произведения, пародировавшие его раннее творчество и заодно переосмыслившие историю классического искусства. Было ли что-то подобное в советской художественной культуре того же времени? При желании можно найти аналогии, но все-таки это будет не совсем справедливо. Нам представляется, что эта выставка — очередная попытка искусственного объединения дискурсов в контексте непрерывности истории русского искусства и его взаимосвязи с общеевропейскими и общемировыми тенденциями. На самом деле, не устаем мы повторять, локальная история советского искусства и советской архитектуры, конечно, требует осмысления в универсальном поле, но при этом стоит иметь в виду, что принципиальные отличия здесь намного очевиднее формальных соответствий.

Почти одновременно в Третьяковской галерее открылась выставка «Оттепель» (февраль-июнь) с произведениями советских художников того же времени. Произведения были сгруппированы по темам: «Разговор с отцом», «Лучший город Земли», «Международные отношения», «Новый быт», «Освоение», «Атом — космос», «В коммунизм!». Все это как-то старомодно. Проблема в том, что руководство обоих музеев, и ГМИИ имени А. С. Пушкина, и Третьяковской галереи, мыслит категориями советского времени, и эти попытки выставок-обобщений очень напоминают аналогичные приемы в текстах советских искусствоведов 1960–1980-х годов. Объективно говоря, это неплохой материал для анализа (искусство и его отражение в советской искусствоведческой литературе), но в начале XXI в. желательно развивать альтернативные методы рассмотрения эстетики прошлого. Пора бы наконец определиться с тем, что было более значимым в советской художественной культуре начиная с середины 1950-х годов — наигранный энтузиазм официальной живописи или пробуждение нонконформизма.

В Эрмитаже тем временем открылась выставка выдающегося современного немецкого художника Ансельма Кифера. Это один из классиков новейшей живописи, автор огромных картин-инсталляций, переосмысливающих возможности техники и пути взаимодействия художника с публикой. Размах его творчества таков, что он мог бы легко заполнить своими работами все здание Главного штаба. Проект, который Кифер привез в Эрмитаж, посвящен Великому Хлебникову, и, надо полагать, это одно из тех событий, которые лучше всего отображают концепцию связи времен в год революционного юбилея. Немецкий классик неравнодушен к историческим темам, но это вовсе не тот случай, когда можно говорить об очередном варианте реалистического прочтения истории. Как и большинство современных художников в Европе и США, Кифер подвержен влиянию концептуалистского мышления, и его осмысление

прошлого взаимосвязано с «большими идеями» концептуализма, смысл которых коррелируется с модными темами политкорректности.

Кифер, имея немецкое происхождение, должен по этой логике бесконечно тяготиться своей связью с «тяжелыми страницами истории», т. е. рефлексировать на тему нацистского периода. Это очень похоже на негласные правила по отношению к русским художникам, которые хотят войти в мир международного искусства. В качестве «платы за вход» им следует сделать что-нибудь в духе соц-арта или политического перформанса. Наши замечания вовсе не означают, что Ансельм Кифер или его соотечественник Герхард Рихтер — сомнительные художники, но разве это не напоминает советское искусство с его зависимостью от официальной идеологии?

Кифер вошел в историю искусства благодаря вовсе не живописным инсталляциям на философские темы, которые он создает последние двадцать-тридцать лет. В начале 1980-х годов он выполнил серию мрачных картин по фотографиям интерьеров монументальной архитектуры периода нацизма. В этих работах безмолвная архитектура была метафорой трагедии, олицетворением адского режима, пособниками которого были также и люди культуры. Картины Кифера с их черными полосами и пятнами-пустотами предлагали публике посмотреть на то, как красота может превратиться в свою противоположность.

При всем нашем ироничном отношении к политкорректным темам современного искусства, Кифер демонстрирует замечательный пример российским художникам. В нашей стране есть по крайней мере два известных его последователя — Валерий Кошляков и Виталий Пушницкий. Они заимствуют его приемы «расширения» живописной техники, но когда сами обращаются к изображению старой архитектуры, делают нечто прямо противоположное. То, что у Кифера имеет смысл однозначной характеристики «больной истории», у них превращается в ностальгический миф об империи, то ли Римской, то ли советской. Получается, что прошлое для российского человека становится неким параллельным пространством самореализации. Все-таки русское искусство, даже когда напрямую заимствует что-то, идет особым путем.

Будем надеяться, что наш особый путь будет все-таки осмыслен.

С революционным юбилеем вас, товарищи!

Для цитирования: Котломанов А. О. «И вновь продолжается бой...» Российская художественная жизнь в 1917/2017 году // Вестник СПбГУ. Искусствоведение. 2017. Т. 7. Вып. 2. С. 287–291. DOI: 10.21638/11701/spbu15.2017.209

For citation: Kotlomanov A.O. “And the battle continues...” Russian art life in 1917/2017. *Vestnik SPbSU. Arts*, 2017, vol. 7, issue 2, pp. 287–291. DOI: 10.21638/11701/spbu15.2017.209

Статья поступила в редакцию 1 февраля 2017 г.;
принята в печать 20 марта 2017 г.

Котломанов Александр Олегович — кандидат искусствоведения, Санкт-Петербургская государственная художественно-промышленная академия им. А. Л. Штиглица, Российская Федерация, 191028, Санкт-Петербург, Соляной пер., 13; Санкт-Петербургский государственный университет, Российская Федерация, 199034, Санкт-Петербург, Университетская наб., 7–9; kotlomanov@yandex.ru