

ОБЗОРЫ. РЕЦЕНЗИИ. ВЫСТАВКИ

УДК 7.046.3+7.067

А. О. Котломанов

«ICONS» ПОСЛЕ «КОНЦА ВЕСЕЛЬЯ»: ДВА ЭПИЗОДА ИЗ ПЕТЕРБУРГСКОЙ ХУДОЖЕСТВЕННОЙ ЖИЗНИ

В начале 2013 г. в Петербурге прошли две резонансные выставки, давшие повод вновь задуматься над вопросом «Что же делает искусство актуальным и насколько широки границы художественного высказывания?». Затронувшие болезненную тему отношений современного искусства и религии, проекты «Конец веселья» в Эрмитаже и «Icons» в арт-центре «Ткачи» несколько всколыхнули унылую атмосферу петербургского культурного сообщества, но только на время. Шум, который они произвели, не дал импульса к какой-либо профессиональной дискуссии, оставив после себя след только в виде отдельных телевизионных, газетных и сетевых публикаций. Это, конечно, характеризует современный Петербург не лучшим образом. Вроде бы у нас есть несколько более или менее цивилизованных галерей и даже музеев современного искусства, один-два арт-критика, несколько современных художников, но при этом отсутствует та среда, в которой бы соревновались идеи, происходило бы формирование чего-то нового, необычного, неожиданного. В такой мутной атмосфере лучше всего чувствуют себя не творческие личности, а сомнительные маргиналы, склонные к проявлению не вполне адекватных действий, как это было в истории с анонимными письмами по поводу выставки Чепменов и глупыми угрозами в адрес проекта «Icons». В итоге, за всей этой вялотекущей истерией, основные проблемы, которые могли бы обсуждаться в связи с этими проектами, так и остались вне серьезного рассмотрения. Впрочем, никогда не поздно к ним обратиться и попытаться должным образом оценить плюсы и минусы сегодняшних взаимоотношений искусства и религии.

Современное российское общество обладает в целом довольно причудливым мировоззрением, где уживаются всевозможные взаимоисключающие явления. Они касаются очень многих сфер жизни, в том числе и относящихся к жизни духовной, которую одни считают чем-то весьма интимным, другие же склонны демонстрировать свое к ней отношение по любому удобному поводу. Религиозность российского человека начала XXI в. сформировалась в ходе долгой и болезненной истории, и сейчас она представляет собой настоящий феномен духовного порядка, проявления которого могут быть весьма оригинальными. При том что наше общество до сих пор сохраняет вполне равнодушное отношение к религиозной культуре, для него не менее характерна и противоположная тенденция, связанная с позиционированием себя в рамках тра-

Котломанов Александр Олегович — канд. искусствоведения, доцент, Санкт-Петербургский государственный университет; e-mail: kotlomanov@yandex.ru

© А. О. Котломанов, 2013

диционных конфессий. Здесь, с одной стороны, очевидно наследие советской эпохи с ее государственным атеизмом, с другой — воспоминания о царской России, где вероисповедание имело официальное значение. Не меньшую роль в мировоззрении современного российского человека имеет и наследие язычества с многочисленными суевериями и общим мифологизированным отношением к действительности. Все это в совокупности формирует своеобразное отношение к духовным практикам другого человека или же к интерпретации религиозных образов и символов в искусстве.

Россия в силу своей почти вековой изоляции от художественной истории XX столетия была долгое время лишена опыта творческого переосмысления современными художниками традиционных тем и образов. Так, трудно себе представить в советском искусстве что-либо подобное религиозным произведениям Анри Матисса, Марка Шагала или Сальвадора Дали, когда эти мастера не просто интерпретировали сложившиеся формы сакрального искусства, но и делали это в масштабных проектах, создавая монументальные росписи, витражи или крупноформатные живописные полотна. Нельзя сказать, что вся без исключения европейская или американская публика 1950–1970-х годов принимала эти опыты «на ура», но в целом можно сказать, что на Западе был проделан колоссальный путь, сблизивший новую художественную культуру с консервативным мировоззрением простого человека.

В Советском Союзе изображать религиозные образы позволялось только Илье Глазунову, чье творчество изначально имело интенцию соответствовать вкусу обывателя. В иных своих проявлениях русское искусство того времени, так или иначе обращавшееся к теме религии, было обречено на существование в пределах художественного андеграунда, где взаимодействие с публикой было весьма ограничено. Когда в начале 1990-х годов идеологические запреты пали, то довольно быстро возродилось официальное религиозное искусство, а с альтернативным его проявлением возникли проблемы. Что касается традиционной религиозной живописи и скульптуры, то сейчас это перспективное направление для художников, в основном занимающихся восстановлением разрушенных храмов и работающих над оформлением новых. Также есть большое количество российских художников, пишущих иконы в традициях той или иной школы древнерусской живописи. И в том и в другом случае такое искусство скорее воссоздает утерянный образ прошлого, чем предлагает что-то новое, и поэтому вряд ли может быть интересным предметом для художественно-критического рассмотрения.

Впрочем, появились и другие примеры, представляющие собой образцы радикального переосмысления религиозных образов и символов в искусстве. Среди них — перформанс «Юный безбожник», устроенный Авдеем Тер-Оганьяном на выставке «Арт-Манеж-98», и завершившаяся разгромом, выставка «Cosmopolitan icons» петербургского художника Олега Янушевского (2004). И в том и в другом случае последствием этих акций была эмиграция их авторов как бы в поисках политического убежища. Самыми громкими проектами подобного рода были экспозиции «Осторожно, религия!» (2003) и «Запретное искусство — 2006» в московском Музее имени А. Д. Сахарова, закончившиеся судебными процессами по обвинению их организаторов в разжигании религиозной вражды. Представленные там работы действительно могли спровоцировать подобную реакцию, хотя также было очевидно, что последующие действия властей только усугубили создавшуюся ситуацию. Обострению назревших в неокрепшем сознании нашего общества противоречий способствовал также процесс над участниками «панк-молебна» группы Pussy Riots в Храме Христа Спасителя в 2012 г., после чего понятия «клерикализация» и «мракобесие» стали постоянно использоваться в критике правящего в стране государственного режима.

На фоне всей этой драматической истории происходило зарождение идеи выставки «Icons», организованной самым известным российским галеристом Маратом Гельманом. Выставка со скандалом была показана в Краснодаре, затем в Перми, должна была демонстрироваться в петербургском Rizzordi Art Foundation, однако была там отменена и в итоге открылась в марте 2013 года в новом выставочном центре «Ткачи». «Креативное пространство ТКАЧИ», как официально именуется эта институция, представляет собой реновацию дореволюционного здания

прядыльно-ткацкой фабрики им. Петра Анисимова на Обводном канале. Гигантское кирпичное строение, определяемое сейчас как «арт-кластер», намереваются в будущем приспособить под всевозможные цели культурного характера, что было бы, конечно, весомым вкладом в дело освоения неприкаянных территорий в районе Обводного. Выставка гельмановского проекта была первым серьезным мероприятием «Ткачей», и надо отдать должное петербургским организаторам выставки, пошедшим на определенный риск, который, как кажется, был вполне оправдан в коммерческом смысле.

Идея выставки изначально сводилась к подчеркиванию некой тонкой грани во взаимоотношениях современных художников с иконой как символом многовековой христианской культуры. Художники, чьи работы были отобраны для участия в проекте, должны были продемонстрировать основной спектр идей, связанных с иконографией священного в современном российском искусстве. Это, конечно, непростая задача, масштабность которой, впрочем, была решена Гельманом в довольно сжатые сроки, что было свойственно и его предыдущим проектам с громкими названиями. Нельзя сказать, что «Icons» — это выставка-открытие, действительно отображающая спектр всего того, что касается интерпретации современными российскими художниками «вечных тем», однако кое-что она все-таки продемонстрировала. Тем, кто знаком с творчеством представленных на ней художников, многие произведения были уже хорошо известны, поэтому легко предположить, что задумана выставка была для не вполне подготовленного зрителя, для которого «Евангельский проект» Дмитрия Врубеля — Виктории Тимофеевой, «Хлеба» Анатолия Осмоловского или «Предстояние» Константина Худякова оказались чем-то неожиданным. В большинстве случаев работы участников проекта эксплуатируют сложившиеся темы и образы как схему, в которую можно вложить формально новое содержание. Наиболее характерны в этом плане выполненные из железных прутьев работы Дмитрия Гутова, представляющие собой трехмерные варианты известных композиций на религиозную тематику, в том числе и православных икон. При фронтальном рассмотрении эти объекты кажутся линейными рисунками, как бы обводящими контуры знакомых образов, однако если вы посмотрите на них то под одним углом зрения, то под другим... В общем, они начинают трансформироваться непосредственно в процессе рассмотрения и превращаться в нечто напоминающее то ли кубистическую живопись, то ли вовсе абстракцию. Это, конечно, интересно в визуальном плане, но разве здесь отражено взаимоотношение художника с иконой? Подобные вещи можно спроецировать на какое угодно произведение мирового искусства, и религиозный аспект тут совершенно не при чем. Это все равно что по-разному раскрашивать черно-белые фотографии или гипсовые слепки со скульптур, — можно добиться визуального эффекта, но можно ли создать совершенно новый образ? Для нового образа нужна определенная смелость, которая, как ни странно, была более свойственна не современным художникам, а их предшественникам — старым мастерам. Именно поэтому так современны до сих пор сакральное искусство итальянского и северного Возрождения, живопись и скульптура барокко, древнерусская икона. Современны, разумеется, в универсальном измерении, применительно к которому сегодняшние художники могут выдать в лучшем случае талантливый комментарий.

Несмотря на то что выставка «Icons» по своей концепции была связана прежде всего с творческими поисками российских художников, в ее петербургском варианте вдруг появилось одно произведение, явно выбивающееся из общего контекста. Это — работа Демиена Херста «Святая Троица» из цикла «Новая религия». Заметим, что подобные графические листы, представляющие собой подписанные художником тиражные отпечатки, можно лишь условно считать полноценными авторскими произведениями, но все-таки... Херст, на сегодняшний день наиболее известная фигура на мировой арт-сцене, сам, наверное, не ведая того, оказался главной звездой на выставке в «Креативном пространстве ТКАЧИ». Наверное, экспонирование этой его репродукции должно было привлечь определенную часть публики, ведь не каждый день можно увидеть в Петербурге работу, подписанную лично великим Херстом. «Святая Троица» в его исполнении представляет собой диаграмму, наподобие тех, что иллюстрируют процентное соотношение между референтными группами. Нетрудно понять, что обозначают три отмечен-

ных в ней сегмента, тем более что вся схема сопровождается объяснительными надписями. По сравнению с остальными экспонатами проекта эта работа представляет собой действительно сильное высказывание, однако, как и в случае с другими известными произведениями этого деятеля современной культуры, она характерна определенной мертвенностью, как если бы ее придумал не человек, а компьютер. Возможно, подобный эффект возникает по той причине, что почти все, что подписано Херстом, сделано не им самим, а многочисленными ассистентами, которые, как машины, осуществляют любой его замысел. Он не скрывает этого, наоборот, даже возводит в некое качество, культивируя тот образ художника современного медийного общества, над которым работали многие теоретики постмодернизма.

Незадолго до открытия выставки «Icons» в Петербурге прошла выставка, авторами которой были коллеги и соотечественники Херста, братья Джек и Динос Чепмены. Как хорошо всем известно, их проект «Конец веселья», проходивший в новых залах эрмитажного отдела современного искусства, подвергся нападкам со стороны таинственной группы радетелей за общественную нравственность. В результате в Эрмитаже была даже проведена прокурорская проверка на предмет обнаружения в их работах «экстремистского» содержания. Ничего там страшного, разумеется, не нашли, однако история имела продолжение. Братья Чепмены выступили в Интернете с исполненным сарказма заявлением, которое закончили фразой «не забыть: в Россию больше ни ногой», а директор Эрмитажа выступил в защиту свободного искусства от нападков со стороны обскурантистски настроенных темных сил.

В комментариях на это происшествие не было и тени иронии. Российские средства массовой информации слово в слово цитировали все сказанное художниками и их защитниками, а корреспонденты иностранных изданий вновь увидели в происходящем зловещую тень нависшей над нашей страной реакции. Конечно, для человека наивного и простодушного все так и выглядело: злобные русские мракобесы покушаются на произведения авангардных английских художников, как будто страна вновь погружается в средневековую дикость. Все на самом деле не так просто.

Напомним, что братья Чепмены, как и Херст, известны в первую очередь как представители скандального движения Young British Artists (YBA), имеющего отношение в большей степени не к искусству, а к шоу-бизнесу, где под шоу в этом случае надо понимать выставочную деятельность. Появление YBA на арт-сцене начала 90-х было вполне ожидаемо, на волне популярности в те годы восприятия искусства как одного из проявлений глобальной медиа-реальности, где автор всего лишь оперирует образами, и где художником может называться любой человек, обладающий средствами и возможностями выражения «месседжа». Формально вещи, создаваемые «молодыми британскими художниками», соответствовали самым новейшим тенденциям в искусстве, однако у них сразу же были очевидны некоторые характерные моменты, выглядевшие как-то подозрительно. Во-первых, все они были слишком очевидны по идее, во-вторых — нарочито вызывающи по форме. В-третьих, а это наверное самое важное, в них не скрывалась коммерческая составляющая, собственно и превращавшая выставки этих художников в шоу, интересные скорее вызванным в прессе скандалом, чем представленными произведениями.

Если знать все вышеперечисленное, то скандал с выставкой в Эрмитаже окажется скорее событием, не угрожающим свободному искусству, а играющим на руку авторам экспозиции, Джейку и Диносу Чепменам, двум немолодым медиа-селебритиз, игриво именующим себя blood brothers (братья по крови, или — кровавые братья). Надо заметить, что подобная стратегия характерна для всех представителей YBA, однако кто-то из них следует ей слишком открыто, а другие, как Херст, братья Чепмены и Марк Куинн, — более элегантно, попадая затем на страницы монографий по истории искусства, где уделяется внимание последним тенденция и новейшим течениям. Чепмены, как и Херст, и Куинн, эксплуатируют темы, связанные с экзистенциальной проблематикой, с избытком человеческой жизни, со страхом смерти, а также с большими темами недавней истории. Также им свойственно обращаться к художественному наследию, то ли интерпретируя его, то ли издеваясь над ним. В случае с Херстом прототипами были классические образы *vanitas*, картины Френсиса Бэкона, композиции которых использовались им для

написания серии мрачным неоекспрессионистских полотен. Куинн делает симулякры традиционной скульптуры, будь то монумент, или станковая пластика. Что касается Джейка и Диноса, то их увлекает прежде всего эстетика Франсиско Гойи. Уже одни из первых их известных вещей представляли собой то, что можно назвать по аналогии с современной музыкой ремиксом. Этими вещами была серия графических листов — подлинные офорты Гойи из серии «Бедствия войны», где братья Чепмен пририсовывали оригинальным фигурам монструозные рожицы. В результате образы Гойи стали походить на персонажей из современных комиксов про вампиров, что, конечно, можно было расценить как вандализм. Ситуация, однако, имела двоякий смысл. Во-первых, печатная графика с определенной точки зрения может восприниматься не как оригинальное произведение, а как репродукция, а во-вторых, после известного опыта Марселя Дюшана, пририсовавшего усики «Моне Лизе», подобные упражнения стали вроде бы даже обычной практикой для искусства, отождествляющего себя с концептуализмом.

Возвращаясь к скандалу, вызванному выставкой Чепменов в Эрмитаже, стоит остановиться на теме представленных там произведений. Часть экспозиции составляли упоминавшиеся «ремиксы» офортов Гойи, неподалеку от которых были выставлены офорты великого испанца из коллекции Эрмитажа. Главная часть проекта, сосредоточенная в полумраке одного небольшого зала, представляла собой многофигурные композиции, живописующие сцены пребывания немецких нацистов в аду. Среди великого множества крохотных фигурок, копошащихся в бутафорских inferнальных ландшафтах, можно было при очень подробном рассмотрении заметить распятых на крестах клоуна Рональда Макдональда и игрушечного мишку Тедди. Эти изображения, собственно, и стали причиной возникшего конфликта, одна сторона которого говорила об оскорблении христианских символов, а другая — о невежестве своих оппонентов, не знающих творчества предшественников Чепменов, которыми якобы являются Гойя и Босх. Если говорить серьезно, то ни тот, ни другой из двух великих мастеров никогда не использовал художественную метафору столь очевидным образом, когда изображение становится заурядной пародией то ли на традиционную живопись, то ли на диорамы из музея военной истории. Желания оскорбить чьи-либо чувства в этих работах, конечно, не присутствует, в них даже можно найти гуманистический посыл, антифашистский пафос, хотя стоит ли их там искать?

Если обратиться к практике западноевропейского и американского современного искусства, то можно найти достаточно много неоднозначных и талантливых произведений, так или иначе взаимодействующих с религиозными образами и другими темами, имеющими вневременное значение. К сожалению, российская публика в большинстве своем не имеет о них представления, формируя у себя превратное мнение о том, что такое современное искусство и какими идеями оно питается. Можно только выразить надежду на то, что в будущем мы сможем увидеть в Петербурге, Москве и других городах России выставки, авторы и участники которых серьезно и честно говорили бы о проблемах новейшей художественной культуры.