

ОБЗОРЫ. РЕЦЕНЗИИ. ВЫСТАВКИ

УДК 7.067+7.038.6

А. О. Котломанов

ЖИВЫЕ ТЕНИ.

СОБЫТИЯ ПЕТЕРБУРГСКОЙ ХУДОЖЕСТВЕННОЙ ЖИЗНИ ОСЕНИ-ЗИМЫ 2013 года

В 2013 году наблюдалась постепенная активизация проекта «Эрмитаж 20/21», направленного на создание в главном музее страны центра актуальной художественной жизни. Поначалу этот проект вызывал скорее скептическое мнение, поскольку для его воплощения не было ни соответствующих выставочных помещений, ни базовой коллекции современного искусства, ни кураторов, авторитетных в данной сфере. Первые громкие выставки проекта были не вполне удачны в плане выбора приоритетов, и хотя их организаторы говорили об экспериментальном характере экспозиций, все же оставалось впечатление, что Эрмитаж занимается не совсем своим делом. Речь, прежде всего, идет о двух экспозициях, организованных совместно со скандальным британским галеристом Чарльзом Саачи — «Америка сегодня» (2007) и «Новояз» (2009), единственный смысл которых, как тогда казалось, заключался в паблисити Саачи, нужном ему для продвижения выбранных им молодых художников. Были и более удачные выставки, но и они не создавали впечатление того, что в Эрмитаже полноценно разрабатывается новое направление исследовательской и экспозиционной деятельности.

В 2013 году эрмитажный проект начал с того, что предложил вниманию публики выставку братьев Чепмен, ставшую довольно известной благодаря сопутствовавшему ей скандалу. После этого последовали экспозиции более продуманного характера, и на сегодняшний момент можно сказать, что «Эрмитаж 20/21» обрел все-таки определенную стратегию показа современного искусства в рамках прославленного музея с историей и традициями. Способствовало всему этому постепенное открытие новых экспозиционных пространств в восточном крыле здания Главного Штаба.

В минувшем году, после выставки Чепменов, в Главном Штабе и в залах основного комплекса Эрмитажа прошли такие выставки, как «Против света. Немецкое искусство XX века из собрания Джорджа Эконому», «Белый город. Архитектура Баухауза в Тель-Авиве», «Утопия и реальность. Эль Лисицкий, Илья и Эмилия Кабаковы», «Архитектура по-голландски. 1945–2000», «Моно-но аварэ. Очарование вещей. Современное искусство Японии». Также в рамках проекта «Эрмитаж 20/21» в Главном Штабе была открыта экспозиция «Флюксус: атласы российской истории» (сентябрь-ноябрь), о которой стоит сказать отдельно.

Если говорить о решении выставки, то оно было типичным для показов концептуального искусства, представляющих собой комнаты-инсталляции с аккуратно развешенными по стенам рисунками-схемами или текстами, предназначенными для изучения ценителями. В целом все это обычно выглядит довольно скучно, поскольку не связано собственно с визуальностью,

как бы она ни понималась. Вообще говоря, эта выставка была типично музейным проектом, в меру познавательным, в меру скучноватым, но, конечно, очень серьезным. Представленные на ней имена и произведения связаны с движением Fluxus, туманным по смыслу и по набору имен, в него входивших. Если говорить серьезно, то все это было интересно пятьдесят лет тому назад, в 1960-е гг., когда участники Fluxus были молоды, полны сил и наделены в достаточной степени чувством юмора, чтобы не относиться к своим бесконечным экспериментам с излишней серьезностью. В данном контексте это свойственное молодости чувство легкости пропадает, и на первый план выходят собственно «документации» художественных жестов: пожелтевшие бумажки, вставленные в строгие рамочки, короткометражные фильмы, фотографии, сделанные в годы, безнадежно отдаленные от сегодняшнего дня.

Все эти стародавние акции, первые перформансы и попытки создания чего-то «художественного» лишь отчасти стали достоянием истории, поскольку бессмысленно считать достойными упоминания случайные, сиюминутные моменты игры в искусство. Участники Fluxus важны даже не тем, что они делали, а тем, что эта их деятельность заложила основы для возникновения концептуального искусства и других течений, проявивших себя уже в 70-е годы. Сейчас эти лишённые чувства своего времени документы воспринимаются так, что мы видим в первую очередь их наивность, даже инфантильность, как если бы рассматривали рисунки какого-нибудь выдающегося художника, сделанные им в детском возрасте. То есть они интересны нам только потому, что мы знаем последующую эволюцию искусства. Для публики, с ней незнакомой, они, наверное, выглядели более чем странно.

Формально с Эрмитажем было связано и другое событие петербургского выставочного сезона 2013–2014 гг., состоявшееся в зале NAMEGALLERY. В начале декабря там одновременно прошла презентация книги Аркадия Ипполитова «Власть и “Тюрьмы”. Миф Джованни Баттиста Пиранези» и открытие выставки «Петербург и “Тюрьмы” Пиранези в современной фотографии». Это не первый проект А. Ипполитова (петербургского куратора и арт-критика, хранителя эрмитажной коллекции итальянской гравюры), посвященный знаменитому итальянскому художнику и архитектору. Не так давно, в начале 2012 г., выставка гравюр Пиранези прошла в Эрмитаже, ее основной доминантой стала графическая серия Carceri («Тюрьмы»), куратором был А. Ипполитов. Для знатоков творчества Пиранези очевидно, что данная серия несколько выбивается из общего ряда его графических циклов в силу своей экспрессивности. Она стала широко известна уже в XX столетии, когда в истории искусства стало возможно проследить линию перехода от романтизма XVIII–XIX веков к новой художественной культуре, к сюрреализму и немецкому экспрессионизму. Не случись этого перехода, возможно, и «Тюрьмы» Пиранези не произвели бы подобного эффекта, оставшись фантазмагорическим порождением романтической эпохи, исполненной тяги ко всему необычному, загадочному, возвышенному. Что касается А. Ипполитова, то, выступая в роли куратора выставки в NAMEGALLERY, он, известный своим имиджем постмодернистского эстета, в очередной раз продемонстрировал творческий подход к тому, как можно создать художественную экспозицию.

Ранее подобные опыты предпринимались им и в Эрмитаже, и наиболее известным из них был проект «Роберт Мэплторп и классическая традиция», соединивший современную фотографию с нидерландскими гравюрами эпохи маньеризма. Для не вполне осведомленной публики подобные аналогии могли выглядеть вполне логично, и ведь действительно во многих современных фотографиях можно увидеть отголоски классической традиции, аналогии с искусством Возрождения, барокко, классицизма... В конце концов, такие понятия, как композиция, светотень, гармония никто не отменял, и в этом смысле фотография в силу своего близкого отношения к реальности остается более консервативным видом художественной деятельности, чем современная живопись или скульптура. Но достаточно открыть альбом фотографий Р. Мэплторпа, и сразу станет понятно, в каком ограниченном варианте он был представлен в Эрмитаже, и что «классическая традиция» здесь совершенно ни при чем. С Пиранези немного другая история в силу того, что акцент был поставлен именно на нем, художнике из романтического прошлого, а современная фотография подбиралась, исходя из формального сходства.

А. Ипполитов делится своими размышлениями о гравюрах Пиранези в статье, опубликованной на сайте NAMEGALLERY: «В Петербурге, куда ни плюнь — все Пиранези, ибо сам город, порождение имперского сознания, болен гигантоманией, и его разреженно отвлеченное пространство заполнено архитектурой столь умышленной, что город похож на гравированный мираж. В гравюре трудно жить, непросто жить и в Петербурге, и масштаб города — соотношение имперского размаха пространства и самоощущения отдельного человека — воспринимается так, как будто ты в гравюре Пиранези и оказался. От конфликта, обозначенного Пушкиным в “Медном всаднике” никуда не деться, конфликт этот — пиранезианский, и каждый фотограф, берущийся за Петербург, так или иначе этот конфликт переживает, осознано или нет. В общем, “в черном черном городе черными ночами неотложки черные с черными врачами, едут и смеются песенки поют” — песни группы “Ленинград” опять же все о том же петербургском Пиранези»¹.

На выставке «Петербург и “Тюрьмы” Пиранези в современной фотографии» были представлены работы известных в Петербурге фотографов, в основном работающих в черно-белой манере. Прямых аналогий с пиранезиевскими Carceri там не было, разве только отчасти в некоторых снимках, зато было вдоволь того, что известно как «петербургская фотография»: мрачные брандмауэры, мосты, лестницы, архитектурные детали... Действительно, как тут не вспомнить Пиранези, Гойю, Блейка, да и других великих романтиков?

Незадолго до выставки в NAMEGALLERY кураторская мысль А. Ипполитова реализовалась еще в одном проекте, на этот раз в пространстве Rizzordi Art Foundation в бывшем индустриальном здании рядом с Обводным каналом. Именно в этом пространстве было бы уместно говорить о Пиранези, но, увы, законы логики не всегда работают в нашем городе, «самом умышленном и отвлеченном», по выражению Ф. М. Достоевского. В Rizzordi Art Foundation А. Ипполитов организовал выставку картин художницы Беллы Матвеевой, на тему оперы Монтеверди «Коронация Поппеи» и вот как описал получившееся: «В результате получилась Опера, “Работа”, из семи картин и серии рисунков. В Опере Беллы воедино слились “Коронация Поппеи”, разглядывание фресок виллы Мистерий в Помпеях и просмотр сериала “Во все тяжкие”, что сопровождало, как мне Белла сказала, процесс перенесения ее трактовок монтевердиевых коллизий на полотно, и впечатления от клипа “Сумка” группы “Ленинград”, которым мы с Беллой не престаем восхищаться»².

Белла Матвеева принадлежит к кругу творческих личностей, входивших при жизни Тимура Новикова в так называемую Новую академию изящных искусств (НАИИ), в действительности бывшую художественным мифом, фантомом. Впрочем, даже после смерти Т. Новикова его соратники продолжали верить в этот миф, и вместо его воплощения в виде чего-то материального (учебного заведения или института, у которого было бы что-то кроме названия, хотя бы помещение) продолжали эксплуатировать популистскую идею «неоакадемизма» в собственном творчестве. Эстетика Новой академии, получившая развитие в конце 1980-х — 1990-е гг., была основана на субъективно понятых принципах «красоты», на деле варьировавшихся от эстетики китча («лебединого стиля», как они это определяли) до того, что в 2000-е гг. получило название гламура. Появление наиболее удачных проектов Новой академии, например, иллюстрации к «Золотому ослу» Апулея (1995), во многом стало возможным в результате использования при их создании относительно новых технических средств (фотография плюс цифровая обработка), хотя и выражались иногда в форме традиционной живописи или скульптуры. Следует отметить, что Белла Матвеева в основном занимается живописью, хотя лучшими ее произведениями все-таки являются фотографические циклы, например, «Эстетика классического борделя» (1993).

¹ Ипполитов А. В. Петербург и «Тюрьмы» Пиранези в современной фотографии. URL: <http://namegallery.ru/ru/exhibitions/view/about/19> (дата обращения 15.03.2014).

² Ипполитов А. В. Коронация Поппеи. URL: <http://www.artinfo.ru/ru/news/main/ArtArchive/contents-66-2.htm> (дата обращения 15.03.2014).

Напрасно было бы искать в «Опере-работе» Б. Матвеевой аллюзии на все то, что описывалось в ипполитовском тексте, скорее организаторы Rizzordi Art Foundation хотели просто выставить ее новые произведения в экспозиции, в качестве куратора которой выступал бы А. Ипполитов. Б. Матвеева и А. Ипполитов — два известных в петербургской художественной среде имени — два слагаемых успеха выставки. В целом, все это было продолжением той эстетики «красоты», о которой лучше иметь мифологизированное представление, читая, например, книги и статьи Е. Ю. Андреевой, посвященные Т. Новикову. При реальном рассмотрении туман мифа, к сожалению или к счастью, рассеивается.

В конце 2013 года в Петербурге прошла незаурядная выставка, которая формально не была связана с мифологией Новой академии, но на деле вполне соответствовала ее фантомной, квазиклассической эстетике. Речь идет о проекте «Отложенные дела», выставившемся с сентября по ноябрь прошлого года в Галерее Марины Гисич. Его автор — Виталий Пушницкий, заметный персонаж на сцене петербургского современного искусства. Пушницкий взаимодействует с классическими техниками и образами, что далеко не ново, хотя... Долголетние усилия В. Пушницкого по адаптации на отечественной почве тенденций западного постмодернизма недавно были замечены за рубежом. В 2011 году издательство «Phaidon» выпустило книгу «Vitamin P2» с подзаголовком «Новые перспективы в живописи», где на 352 страницах были представлены работы 115 современных художников, как если бы они участвовали в какой-нибудь большой международной выставке и затем были напечатаны в ее каталоге. С одной стороны, направленность подобных изданий претендует на возможно объективный, панорамный характер, с другой стороны — никогда нельзя сказать, в какой степени обосновано и чем мотивировано решение тех, кто занимается отбором художников и их произведений. Достаточно заметить, что из 115 имен лишь немногие обладают относительной известностью: Тило Баумгартель, Михаэль Борреманс, Ричард Хоукинс, Матиас Вайшер и еще несколько, более-менее известных художников в профессиональном мире. Кто такие остальные сто художников и какие «новые перспективы» они своим творчеством представляют, остается в некотором смысле загадкой, но для них самих факт подобной публикации, конечно же, приятен.

Проект «Отложенные дела» — это комментарий на тему живописи старых мастеров. Не что подобное уже неоднократно исполнял В. Пушницкий в разных вариациях, но в схожей манере. То, что он предлагает в формате классической картины, больше по своему визуальному эффекту напоминает большие черно-белые репродукции, закрашенные тонким слоем белил. Это сравнение в некоторой степени объясняет метод этого художника, хотя и не совсем, потому что Пушницкий его пытается актуализировать. Например, в серии «Отложенные дела» моделями полотен, воспроизводящих композиции известных картин или просто их напоминающих, стали некие «женщины,двигающие культуру и искусство», как это было обозначено во вступительном тексте к проекту, написанном Д. Пиликиным. Кто такие эти дамы, можно только догадываться, и остается только сожалеть, что их лица остались несколько смазанными, чего не скажешь об их полуобнаженных фигурах. Все-таки надо доводить до конца подобные художественные начинания, иначе они оставляют ощущение неоправданной недосказанности. Если бы они были подписаны как портреты реально живущих, а не туманно подразумеваемых, персонажей, можно было бы порассуждать о современной живописи, ее связи с традицией, об уместности или неуместности заимствования приемов фотографии из гляцевых журналов, где медийные персоны вдруг предстают в костюмах и декорациях музейных полотен.

В той же Галерее Марины Гисич вслед за выставкой Пушницкого отрылась экспозиция другого известного петербургского художника Петра Белого. Назвалась она «РУСЛО» и была продолжением проекта «Источник», показанного незадолго до этого на 5-й Московской биеннале современного искусства. Вот что написал сам художник по поводу своей концептуальной выставки: «Я воспринимаю пространство галереи как русло, удлиненное, узкое, по нему движется поток. По мере движения возникали варианты, затоны, заводи, омуты и плесы. Вариативность, смена пейзажей, от истока до дельты, смесь моделей и фрагментов оригинала погружает нас в мир эволюции, развития образа, иногда последовательно, иногда странно, непоследовательно

развивающегося. Темой выставки можно назвать текучесть, ток, жидкость, ее природа, ее метафоричность, и роль разных жидкостей, борьбу с жидкостью и нужду в ней. Конечно, в первую очередь мы говорим о пластике, а не о химическом составе, нас интересует как, а не что. И тут идея галереи — русла, пропускающего сквозь себя совершенно разное, не оставляя ни следа на стенах, ни признаков утекшего — было и нет»³.

Примечательно, что почти сразу после открытия проекта «РУСЛО» в галерее прорвало водопроводную трубу, и выставочный зал пришлось на некоторое время закрыть. Наверное, так и останется неясным, какую роль здесь сыграла многозначительная идея П. Белого о галерее как русле потока. Возможно, фантомы, мифы и тени прошлого иногда все-таки способны оживать, особенно в Петербурге, где все окружающее пространство обладает самостоятельным художественным сознанием, способным продуцировать образы вне желания или нежелания человека, считающего себя художником.

Контактная информация

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

³ *Белый П. С.* Русло. URL: <http://www.gisich.com/exhibitions/38> (дата обращения: 15.03.2014).