

## ОБЗОРЫ. РЕЦЕНЗИИ

*А. О. Котломанов*

### РЕАЛИЗМ ПОСЛЕ ЖИВОПИСИ: НОВЫЕ / СТАРЫЕ ТЕНДЕНЦИИ В РОССИЙСКОМ ИСКУССТВЕ

В 2015 — начале 2016 г. в Москве и Петербурге прошли масштабные выставки, вновь обратившие внимание на проблематику реализма. Казалось бы, это устаревшее понятие, в большей степени связанное с XIX в. или с советским искусством. Оказалось, что реализм обрел новую жизнь, даже стал актуальным. Для тех, кто внимательно следил за развитием художественного процесса в последние десятилетия, в этом не было ничего удивительного. К примеру, одним из самых ярких явлений 1990-х годов был петербургский неоакадемизм, схожий с аналогичными течениями в искусстве некоторых европейских стран. Впрочем, далеко не все признавали его актуальность. В Москве даже сложилась местная традиция неприятия этого феномена. Из-за того, наверное, что в столице просто не было ничего похожего по конкурентоспособности.

Подробнее о конкурентоспособности. На эту тему в конце ноября 2015 г. в газете «Санкт-Петербургские ведомости» была опубликована статья, сочиненная директором Государственного Эрмитажа М. Б. Пиотровским. В тексте «Знать, где побеждаем», написанном в духе официально-бравурной риторики, развивалась идея того, что отечественная культура — то, что мы можем реально противопоставить Западу. Приведем цитату: «Нас облагают санкциями, но тенденция к изоляции наблюдается и внутри страны. <...> Кажется, что мы не выдерживаем конкуренции, нас обижают, обманывают. Но мы конкурентоспособны во многих отношениях. Стоны о том, что Россия несчастная страна, не имеют под собой почвы». И еще: «Борьба за конкурентоспособность закаляет страну. Успех достигается разными способами. <...> Мы должны знать, где побеждаем. У России есть две бесспорно конкурентоспособные области — культура и вооружение. Оказалось, с оружием у нас лучше, чем предполагалось. Его покупали и покупают. Никогда еще Российская армия не действовала так открыто, как это происходит в Сирии» [1].

Мысль сама по себе новая, но злободневная. Надо ли задумываться над обоснованностью рассуждений по поводу применения критериев экономики к явлениям культуры? Оставим это на совести автора, по всей видимости, сторонника марксистского восприятия общественной и культурной жизни, что очевидно по «педалированию» социально-экономической проблематики. Но, как говорится, «что написано пером, не вырубишь топором», и написано это, напомним, далеко не последним человеком в российской культуре. К чему все эти рассуждения? Мы хотим вновь построить железный занавес? Кто-то посягает на наши духовные ценности? Или мы хотим что-то выгодно продать? Некоторые доводы М. Б. Пиотровского в пользу нашей исключительности необъяснимы по своей логике: «Сейчас много говорят о “Черном квадрате” Малевича. Нашли, что он написан поверх другой картины. Тысячу раз художники изображали черное на черном. Малевич сделал из этого философский манифест. Есть еще

и Филонов, он не хуже Малевича». Напомним, что «Черный квадрат» — черный на белом фоне, и Филонов здесь совершенно ни при чем...

Текст М. Б. Пиотровского напрямую не связан с основной темой нашего обзора, но он помогает оценить «стилистические особенности» происходящего в последнее время в государственной художественно-культурной политике. А факты показывают, что таковая политика существует, хотя этого вроде бы никто не объявлял.

Антипод авангарда — русское и советское реалистическое искусство — тоже можно представить в качестве орудия пресловутой конкуренции «знаем же, где побеждаем». На самом деле это не что иное, как попытка материализовать то, что уже давно витает в воздухе. Послушать хотя бы, что проговаривается в наших художественных вузах: во всем мире разучились рисовать, кроме как у нас; мы так безнадежно отстали, что оказались впереди всех; русская художественная школа единственная сохранила классические традиции. Ну, и много такого, что объяснимо банальным невежеством тех, кто позволяет себе подобные высказывания.

Действительно, проблема традиции существует в современном мире, в том числе в художественной школе. Но проблема эта возникла более ста лет тому назад, когда несоответствие художественного образования и художественной практики поставило под вопрос сам метод обучения художников в каких-либо стационарных учебных заведениях. Можно любить традиции, изучать их, интерпретировать, но можно ли обучить традиции, и зачем это делать? Отсутствие ответа на эти вопросы привело к тому, что в ведущих академиях в Западной Европе сейчас учат техникам, а не тому, как нужно «правильно» рисовать. В России все не так.

То, что в России до сих пор преподают нечто вроде правильного академического или реалистического искусства (в данном случае их можно считать синонимами), вовсе не делает нашу страну хранительницей художественных традиций. Нет смысла напоминать о том, что родиной этих традиций были Италия и Франция, что система художественного обучения во многом была заимствована из тех же стран (добавим еще Германию), что сами по себе догмы классического художественного образования основаны на устаревших идеях универсалистского подхода к обучению и т. д. Между тем культура российской публики такова, что ей нужно простое логическое объяснение того, зачем человеку быть художником. И здесь догмы классической (и реалистической) традиции вполне успешно работают и сегодня. Проблематика «народного» (т. е. предельно понятного публике) искусства в нашей стране уходит в советское время, когда существовало понятие социалистического реализма — фантома, якобы вбиравшего в себя все лучшее, наработанное поколениями деятелей искусства. Как и многое в советской идеологии, это было не больше чем демагогией, к тому же высказывавшейся людьми, мало осведомленными в вопросах художественного творчества. Но такова, видимо, особенность загадочной русской души — этот концепт оказался настолько прочен, что дожил практически до нашего времени.

Возвратимся к основной теме нашего обзора. Так уж получилось, что выставки, посвященные реалистическому искусству, открылись в Москве и Петербурге почти одновременно, причем в целом они охватили диапазон реалистических тенденций от 1920-х годов до наших дней, т. е. за последние сто лет. И даже больше — здесь можно еще вспомнить московскую ретроспективу В. А. Серова, собиравшую фантастические очереди в залы Третьяковской галереи на Крымском валу.

Во-первых, экспозиция «Романтический реализм. Советская живопись 1925–1945 гг.» в московском Манеже, посвященная советскому искусству (ноябрь — декабрь 2015 г.). В 1994 г. нечто подобное уже было в Русском музее под названием «Агитация за счастье. Советское искусство сталинской эпохи». В середине 1990-х хранившиеся много лет в запасниках полотна официальных мастеров 1930–1950-х годов воспринимались как настоящее открытие, и вряд ли кому-то в голову приходило видеть в этой выставке конспирологическое отражение смены идеологических парадигм.

Сейчас ситуация иная, и то, что осталось в нашей стране от художественной критики, сразу же прореагировало соответствующим образом. Добавила пафоса вторая экспозиция —

«Россия. Реализм. XXI век» в Русском музее (ноябрь 2015 — февраль 2016). На ней были продемонстрированы, при поддержке петербургских галерей, работы современных художников, работающих с реалистическим образом. Выставка была действительно спорной в плане неясности критериев отбора художников, некоторые из которых впервые были продемонстрированы в столь «престижном» пространстве. Основная критика этих двух выставок прозвучала со страниц газеты «Коммерсантъ», где о художественных событиях пишут Валентин Дьяконов и Анна Толстова. Их реакция была не то чтобы полностью адекватной, но в некоторой степени обоснованной. Не вполне адекватным было перенесение понятия реализма в политическую плоскость, как будто сейчас возможна ситуация массового обращения художников к написанию пропагандистских картин в духе сталинской эпохи.

Впрочем, компетентность художественной критики «Коммерсанта» вряд ли можно считать образцовой. Удивительно другое. После этих публикаций на сайте Русского музея был помещен текст заведующего отделом новейших течений А. Д. Боровского по поводу статьи А. Толстовой. Боровский, надо заметить, обычно не обращает внимания на журналистские выпады, справедливо считая недостойным для себя реагировать на подобных авторов. Здесь же появился весьма взволнованный текст с причудливыми разъяснениями смысла современного реализма. Вероятно, сыграло роль высказывание А. Толстовой, где она переходит на личности: «Невнятную каталожную статью написала сотрудница отдела советской живописи, подлинными же кураторами стали замдиректора ГРМ по научной работе Евгения Петрова и бессменный издатель каталогов ГРМ Йозеф Киблицкий. Словом, отдел современного искусства от участия устранился, что делает ему честь, тогда как мастера современного искусства — Керим Рагимов, Виталий Пушницкий, Павел Отдельнов и некоторые другие — не устранились, что чести им или их галереям не делает» [2]. В итоге возникла целая история в духе того, что в искусствоведении называется перцепцией. Когда скорее важны не выставки или произведения, а реакция на них.

Прочитируем ответную реплику А. Д. Боровского: «Устроители выставки “Россия. Реализм. XXI век” поставили более масштабную задачу: показать новые реализмы как некую мировоззренческую оптику. Они концентрируют внимание зрителей на линзы, составные части этой оптики. Линза постмодернистски остражняющая. Линза академического канона. Линза телесного. Линза примитивизирующе перечислительного, фиксирующая реальность как сумму предметностей. Линза социального. Линза умозрительного... Авторы выставки не настаивают на совмещении этих линз с целью предельной фокусировки, создания некоего окончательного вывода, что есть реализм наступившего века. Они показывают реальность в последовательной смене линз. То есть показывают динамику становления нового реализма» [3]. Этими громоздкими объяснениями А. Д. Боровский, видимо, стремился восполнить неопределенность «невнятной каталожной статьи», приведшей в негодование критика газеты «Коммерсантъ», но в итоге еще более запутал ситуацию. Выставка была далеко не самая неудачная, но и никакой панорамы тенденций не показывавшая. Во всяком случае, все эти «линзы», о которых говорил А. Д. Боровский, на ней, если и были обозначены, то как-то незаметно. В общем, вряд ли ее можно было бы назвать концептуальной и глубоко продуманной.

Относительно ценности обеих выставок — московской и петербургской — можно сказать, что ее стоит воспринимать в большей степени с позиции обозначенной тенденции синтеза новой государственной идеологии с факторами экономической целесообразности. Не случайно ведь проект «Россия. Реализм. XXI век» комплектовался при активном участии галерей, и наивно полагать, что здесь в первую очередь имел значение художественный фактор. Что касается экспозиции в московском Манеже, то она была весьма удачным примером популяризации советского наследия, при непосредственном участии министра культуры В. Р. Мединского. Это одно из звеньев цепи событий, реабилитирующих художественную культуру советского периода и создающих на ее основе нечто вроде бренда. В этом же ряду стоит выделить и кураторскую деятельность С. И. Михайловского, ректора Института имени И. Е. Репина и одновременно комиссара российских архитектурных выставок на биеннале в Венеции. Уже объявлено, что следующим проектом национального павильона Венецианской биеннале архитектуры

станет экспозиция на тему ВДНХ, что вполне логично, учитывая сложившийся тренд. Также в залах Академии художеств в Петербурге в 2012–2015 гг. были проведены большие выставки, курировавшиеся С. И. Михайловским, посвященные советскому периоду, — «Советский нео-реализм. 1953–1968» и «После войны. К 70-й годовщине Великой Победы». Их стоит рассматривать в контексте все той же тенденции.

В конце 2015 г. в Рафаэлевском зале Академии художеств была организована коллективная выставка «Картина после живописи». По амбициозному названию понятно, что она должна была говорить о том, что в современном искусстве картина воспринимается как «объект» вне традиционной профессиональной проблематики. Идеи «смерти картины» и «конца живописи» появились еще в те времена, когда ранний художественный авангард поставил под вопрос прежние методы творческого выражения, и поначалу они реализовывались в индивидуальных поступках, например М. Дюшана и К. С. Малевича. Они (эти идеи) обрели теоретическую основу в 1960-е годы, одновременно с ростом популярности концептуального искусства. Впрочем, уже в 1980-е годы живопись вновь громко заявила о себе в творчестве немецких «новых диких» и итальянских трансавангардистов. В 2005 г. в Лондоне прошла знаменательная выставка «Триумф живописи» в Saatchi Gallery. Она сделала общеизвестными и коммерчески привлекательными живописцев нового поколения, что подтверждало нерушимость позиций этого вида искусства в рамках любого периода в истории европейского и американского искусства. Причем нерушимость самой по себе парадигмы произведения в технике «холст, масло» с той лишь разницей, что современные художники свои живописные полотна предпочитают выставлять без рам.

«Картина после живописи» была организована петербургским отделением Центра современного искусства (ГЦСИ) — неясной по смыслу государственной организации, как бы занимающейся тем, что является частью ее названия. «Как бы» — потому что современное искусство развивается вне какой-либо явной взаимосвязи с подобными структурами, и поэтому значение этой институции не вполне оправдано. Также ее организатором выступил Петербургский фонд культуры и искусства «ПРО АРТЕ», что вполне понятно, ведь у него и местного ГЦСИ один руководитель, Е. Ф. Коловская. Выставку курировали два петербургских деятеля искусства — Елена Губанова и Александр Дашевский. Они отобрали работы нескольких художников, известных узкой прослойке завсегдатаев нашей скудной галерейной жизни.

Большинство этих художников использовали в своих произведениях вполне традиционную живописную технику (что вообще-то не соответствует названию экспозиции), некоторые представили нечто вроде отвлеченного размышления о живописи или о картине вообще. Впрочем, сложно понять, было ли это размышлением или просто желанием как-то соответствовать постмодернистским приемам иронии (пародии) по отношению к традиции. Были примеры и вовсе «не картины» и «не живописи», а скорее инсталляции, но это, наверное, от непреодолимого желания выставить работу того или иного автора. Прежде всего имеется в виду произведение Валерия Гриковского, художника с медицинским образованием. Он скомпоновал фотографии скульптур Жермена Пилона «Воскресение Христа» и «Св. Женевьевы» Пьера Эбера, сделал на их основе «картину» (большой рисунок на бумаге), разрезал ее на десятки кусочков, а затем вновь собрал на стенде выставки. Все было бы не столь концептуально, если бы Гриковский не использовал для собирания этой репродукции «энтомологические булавки» и не назвал все это «Страсти по Линнею».

Вот что пишет по данному поводу Александр Дашевский: «В работе есть злостный пластический ход, который надо отметить особо. Его Христос и святая Женевьева, узнаваемо готические, французские, религиозные и терпеливо перерисованные, разрезаны на сотни маленьких прямоугольников и посажены на булавки. Ассоциация с пикселями — не единственная. Это еще отсылка к энтомологической коллекции (Гриковский — заядлый энтомолог). Это довольно внятное и едкое высказывание об искусственной и социально-галлюцинаторной природе новых “традиционных ценностей”, о возможности к ним вернуться и ими оперировать». И еще одна цитата: «Торжество порядка и разума, их надмирная, метафизиче-

ская природа теперь могут быть не более чем предметом вождения и ностальгии. Вера в разум, подорванная средствами разума же; европоцентризм, заблудившийся во множественности пространств, порожденных европейцами; аналитический аппарат, чьи отточенные лопасти не захватывают реальности, зато производят свою контрреальность — вот приблизительный круг вопросов, тревожащих Валерия Гриковского» [4]. Выскажем здесь некоторые замечания. Для выпускника факультета теории и истории искусств Института имени И. Е. Репина, где якобы учился куратор «Картины после живописи», не вполне грамотно использовать обороты вроде «злободневный пластический ход», «узнаваемо готические, французские, религиозные» и «отточенные лопасти не захватывают реальности, зато производят свою контрреальность». В целом все это воспринимается как неудачная пародия на «умный» искусствоведческий текст, стилистика которого доступна, увы, немногим.

Другой пример — произведение Андрея Рудьева под названием «Триумф Венеры», представляющее собой то, что в традиционной системе ценностей назвали бы «ремесленной копией». Мы, конечно, отдаем себе отчет в том, что форма в современном искусстве вторична, но все-таки... А. Рудьев, художник, попробовавший себя во множестве техник, здесь обратился к живописи и с дилетантской тщательностью «скопировал» фреску Рафаэля «Триумф Галаатеи», переименовав ее в «Триумф Венеры». Причем формальным отличием от оригинала является только то, что фоном произведения А. Рудьева служит изображение ядерного взрыва. Наверное, художник использовал здесь постмодернистскую технику апроприации, что не вполне ему удалось. В том же духе выполнено и произведение Ольги Тобрелутс, в прошлом — звезды Новой академии им. Тимура Новикова, автора замечательного фильма «Горе от ума» (1994). С некоторых пор О. Тобрелутс обратилась к живописи в технике «холст, масло», и впечатление от этого более чем странное. Вообще говоря, надо обладать завидным упорством, чтобы вначале компоновать изображения на компьютере, затем их в компьютере раскрашивать, затем распечатывать на холсте и аккуратно подкрашивать масляной краской... Или, что требует еще больших усилий воли, переводить изображение с помощью проектора. Но — чего только не делали с собой люди, стремившиеся к славе современного художника.

Интересно, что фото- и гиперреализм, лет сорок-пятьдесят тому назад бывшие остроумной пародией на коммерческую живопись, со временем стали чем-то вроде маркеров живописной техники в контексте нового искусства. Когда-то (это было очень давно, уже почти никто этого не помнит) художники даже скрывали, что «срисовывают» с фотографий, это было постыдным доказательством их неумения самостоятельно изобразить фигуру, предмет, композицию. Сейчас это как бы само собой разумеется. К примеру, один из относительно известных в Петербурге художников Керим Рагимов уже не первый год работает над депрессивным «Человеческим проектом». Переводя на холст фотографии, как будто бы взятые с чьих-то безмянных страниц «ВКонтакте», он создает монументальную панораму типов современной жизни. Это в общем неплохо, но сама по себе фотография справляется с этим более удачно. Качество печати сейчас достигло такого уровня, что никакой фотореализм не может с ним соперничать. Тем не менее количество «гиперреалистов» от этого не уменьшается.

К. Рагимов, так же как и некоторые другие авторы, участвовал одновременно в двух выставках — и в Русском музее, и в Академии художеств. Получается, он должен представлять собой какое-то серьезное явление в мире искусства или хотя бы считаться популярным художником. На деле все это не так, и относительная известность того или иного современного российского художника — такая же фикция, как и производимое ими искусство. Мы это утверждаем вовсе не по причине какого-то замшелого консерватизма, а хотя бы с той точки зрения, что искусство в любом случае должно обладать качествами, привлекающими к себе внимание и заставляющими наше восприятие идти вглубь произведения, переходить с уровня чувственного восприятия на уровень рациональный. То есть в искусстве должны быть форма и образ, каким бы современным оно ни было. Здесь же все это присутствует настолько в усредненном виде, что вряд ли заслуживает сколько-нибудь глубокого анализа.

Возвращаясь к проблематике современного реализма, напомним, что она тесно связана с коммерческой стороной, и именно поэтому вся эта реалистическая риторика напоминает рекламную кампанию. Ярким примером из прошлого в данном контексте может служить «салонное искусство» XIX в., когда талантливые живописцы и скульпторы, делая то, что должно понравиться буржуазной публике, в итоге создавали китч, хотя и очень высокого класса. Это притом, что старая академическая школа несравнима с сегодняшней, и поэтому с технической точки зрения «салон» XIX в. безупречен. Чего не скажешь о современном коммерческом искусстве. Было бы интересно увидеть в том же Русском музее выставку под названием «Плохая живопись» или «Русский китч», где бы честно показывалось все, как оно есть, но это невозможно в ситуации, где слишком многие потеряли понимание того, что хорошо, а что плохо. Российская действительность такова, что эстетика китча, подмена истинной ценности ложной — то, что сейчас работает на уровне государственной идеологии. Что уж говорить о культуре, где идеологические фантомы создавать проще простого.

## Литература

<sup>1</sup> Пиотровский М. Б. Знать, где побеждаем // Санкт-Петербургские ведомости. 2015. 26 ноября. URL: [http://spbvedomosti.ru/news/culture/znat\\_gde\\_nbsp\\_pobezhdaem/](http://spbvedomosti.ru/news/culture/znat_gde_nbsp_pobezhdaem/) (дата обращения: 25.01.2016).

<sup>2</sup> Толстова А. Реализм как консенсус // Коммерсантъ Weekend. 2015. № 40. С. 20.

<sup>3</sup> Заведующий отделом новейших течений Русского музея Александр Боровский прокомментировал рецензию на выставку «Россия. Реализм. XXI век». URL: [http://rusmuseum.ru/home/zaveduyuwij\\_otdelom\\_novejshih\\_techenij\\_russkogo\\_muzeja\\_aleksandr\\_borovskij\\_prokomentiroval\\_recenziyu\\_na\\_vystavku\\_rossiya\\_realiz/](http://rusmuseum.ru/home/zaveduyuwij_otdelom_novejshih_techenij_russkogo_muzeja_aleksandr_borovskij_prokomentiroval_recenziyu_na_vystavku_rossiya_realiz/) (дата обращения: 25.01.2016).

<sup>4</sup> Картина после живописи // The PRO ARTE Foundation. URL: <https://www.facebook.com/proarte.foundation/posts/1233132833369973> (дата обращения: 25.01.2016).

**Для цитирования:** Котломанов А. О. Реализм после живописи: новые / старые тенденции в российском искусстве // Вестн. С.-Петерб. ун-та. Сер. 15. Искусствоведение. Вып. 2. С. 138–143. DOI: 10.21638/11701/spbu15.2016.210

**For citation:** Kotlomanov A. O. Realism after painting: new / old tendencies in Russian art. *Vestnik of Saint-Petersburg University. Ser. 15. Arts*, 2016, issue 2, pp. 137–143. DOI: 10.21638/11701/spbu15.2016.210

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.