

**Выставочная культура Петербурга:
тенденции современной художественной жизни**

Анна ЛЯШКО

Одной из характернейших особенностей отечественной художественной культуры сегодня — особенно художественной жизни столиц — является активная выставочная деятельность, которую все возрастающими темпами развивают музеи, выставочные залы, галереи, культурные центры, клубы и другие общественные учреждения.

Схожая ситуация складывалась в отечественной культуре столетие назад — на рубеже XIX-XX веков: непрерывно увеличивающееся количество художественных выставок стало значимой чертой культурного быта России тех лет. Десять-двенадцать крупных экспозиций в Петербурге и Москве за один выставочный сезон становились обычным явлением. Они устраивались учреждениями и отдельными мастерами, кружками любителей искусств и редакциями журналов, коллекционерами, меценатами, аукционерами. Часть этих выставок носила откровенно коммерческий характер, другие определялись уставами (академические, передвижные), играли роль снобизм художника, намерение творческих группировок заявить о себе, стремление к эпатажу. В ряду ординарных выставок были и такие, которые в истории отечественного искусствознания заняли исключительное место. Это организованные С.П.Дягилевым выставка 1898 г., на которой впервые масштабно были представлены отечественной публике творческие искания современных мастеров Запада, и уникальная по своему научному значению «Таврическая портретная выставка» 1904 г., зримо открывшая миру ценность русского портрета XVIII века.

Оценка специалистов выставочного ажиотажа захватившего современную им художественную жизнь была противоречива. В.В.Стасов видел его положительное значение: «Что хорошего было, — писал он, — когда прежде, во время оно, устроится весной в Академии одна-единственная годичная выставка, все туда наведаются в указанный день и час, потом мирно разойдутся, и на этом все художественные счета кончаются (...) Пускай разнообразные характеры, нравы, привычки, умения, способность к ошибкам и отстаиванию своего мнения крепчают, растут, мужаются, привыкают носить броню, учат руку владеть надежным оружием борьбы. Искусство, общий уровень, окончательные результаты всего художественного хода и движения — только выиграют»¹. А.Н.Бенуа придерживался иного мнения: «Если бы кто-нибудь принялся со временем за историю художественной жизни Петербурга и при этом бы имел неосторожность пользоваться в качестве материала газетными объявлениями и рецензиями, то он мог бы впасть в жесточайшее заблуждение. Невероятное количество художественных выставок могло бы навести его на мысль, что Петербург в начале XX в. переживал своего рода художественный расцвет, сделался вторым Парижем (...) приходится сознаться, что это вовсе не так и что обилие художественных зрелищ в Петербурге находится в обратной пропорции к их художественному значению»².

Итак, явилась ли активизация выставочной жизни результатом стремления художественной богемы «серебряного века» к эффектной зрелищности или то было необходимая, плодотворная часть творческого процесса? Время показало,

что выставочный бум, ставший отличительной стороной русской художественной жизни рубежа XIX-XX столетий, имел серьезные причины и значение. Он явился формой борьбы традиционных и инновационных тенденций в искусстве, выразившейся в столкновениях многочисленных творческих объединений и групп, установления новых критериев в оценке художественного наследия и все возрастающего, инициативного интереса общества к событиям современного искусства. Он имел и просветительское значение: выставки «рубежа веков» впервые позволили отечественному зрителю и художнику воочию познакомиться с современным искусством Запада и Востока, многогранно осветили уникальность исторического пути русской художественной школы и остро выявили противоречия ее настоящего. Таким образом активная выставочная работа практиков и теоретиков искусства во многом предопределила те сущностные изменения, которые произошли во всех сферах отечественной художественной культуры первых десятилетий XX века.

Новый рубеж веков так же ознаменован переходным состоянием, отечественная художественная культура сегодня вновь на перепутье, в процессе поиска новых оснований для своего развития и критериев для оценки. Какие процессы характеризуют современную выставочную активность? Исчерпывающую характеристику сложившейся ситуации дать сложно, за отсутствием временной дистанции, которая позволила бы выявить главное.

Проследим некоторые тенденции петербургской выставочной жизни последних лет³.

Художественную выставку рассмотрим как феномен культуры, специфическую форму представления зрителю произведения искусства, особую часть творческого процесса, когда воплощенный в произведении художественный образ включается в диалоговое пространство культуры, обретает новые смыслы в воспринимаящем сознании современников. Выставка есть акт визуализации художественного объекта, обретения им зримости (первичной, новой, а иногда единственно возможной) в культурном пространстве. Форма выставки задает условия этой видимости произведения. Выставка — явление временное, подвижное, априори актуальное, в чертах выставочной презентации искусства проявляются ключевые черты современной визуальной культуры в целом.

Такой подход позволяет объединить при изучении разные институции (музей, галерея, выставочный зал, салон, всевозможные общественные учреждения), осуществляющие популяризацию художественных произведений.

Место выставочного действия.

За последнее десятилетие в Петербурге значительно увеличилось количество мест временной художественной презентации.

Организацией художественных выставок традиционно **занимаются музеи** города. В этом плане Петербург не исключение: отечественная и зарубежная музейная практика свидетельствует, что выставочная деятельность является одним из ведущих направлений работы современного музея. Музей сегодня все более отчетливо становится местом сменяющих друг друга выставок⁴. Выставка открывает возможность стремительного отклика музея на актуальные проблемы, волнующие общество. Она становится сферой пересечения интересов музея, науки, искусства, образования, рынка. Выставка позволяет изменить традиционное общественное мнение о музее, способствует формированию нового опыта музея современного человека.

Специальные выставочные корпуса открывают крупнейшие музеи Петербурга. Так восточное крыло здания Главного штаба было передано Эрмитажу в

1993 году, а в 1999 здесь открылись новые выставочные залы музея. Строгановский и Мраморный дворцы и Михайловский замок, передававшиеся Русскому музею в течение 1989-1994 годов, так же сегодня являются важными центрами выставочной жизни города. Выставочный зал открыл Государственный музей городской скульптуры. К выставочным залам Музея Анны Ахматовой в Фонтанном доме примкнула галерея «Сарай». Пространственные и архитектурные возможности Музея истории Петербурга (Петропавловская крепость) способствовали возникновению на его территории нескольких разноплановых выставочных площадок. Другие музеи Петербурга широко используют под временные художественные проекты существующие экспозиционные площади. При этом профиль музея, демонстрирующего арт-объекты, фактически не имеет значения. Художественные акции часто проводятся в Этнографическом музее, Центральном музее связи и Всероссийском музее А.С.Пушкина. Особым пространством для художественных выставок стали различные мемориальные (И.И.Бродского, Ф.И.Шаляпина), но особенно — литературно-мемориальные музеи (А.А.Ахматовой, А.А.Блока, Ф.М.Достоевского, В.В.Набокова, Н.А.Некрасова), являющиеся постоянным местом презентации небольших ИЗО-проектов. Наряду с традиционными, новые — общественные, частные, государственные — петербургские музеи (Музей игрушки, Музей сновидений З.Фрейда, Мир воды и др.) так же активно организуют временные художественные экспозиции.

Музей Нонконформистского искусства как таковой постоянной экспозиции не имеет, а работает в режиме сменяющих друг друга выставок. Именно в форме своеобразного выставочного марафона музей популяризирует неофициальное искусство 1950-80-х годов, в первую очередь ленинградский художественный андеграунд, а так же представляет инициированные им современные художественные проекты⁵.

Музеи разных профилей, не имеющие специального интереса или технической возможности организовывать в своем интерьере художественные выставки, так же иногда становятся участниками арт-акции, своеобразными площадками общегородских масштабных мероприятий. Наиболее показателен в этом плане фестиваль «Современное искусство в традиционном музее», который призван «содействовать сближению явлений традиционной культуры и современного искусства»⁶. За пять лет работы в фестивале приняли участие 40 музеев, представлено 54 художественных проекта. Консервативное место современной культуры — музей, в самом проекте авангардного художника, в акте включения в его традиционное пространство объектов альтернативного искусства, в посещении музея новым зрителем, обретает актуальный статус и перспективы.

Специализированные выставочные залы, пережив времена экономической неопределенности и творческой дезориентации начала 1990-х, за последние годы значительно укрепили свои позиции на петербургской арт-сцене. ЦВЗ «Манеж», выставочный комплекс Санкт-Петербургского Союза художников, выставочные залы на Охте, на Московском проспекте, Дома ученых и Дома архитектора, Российской национальной библиотеки — сегодня у многих из них вполне внятная репрезентационная политика, своя аудитория, уже традиционные для художественной жизни города выставочные программы, фестивали, акции.

Особое пространство художественной презентации — художественные галереи, которых в Петербурге не сегодняшней день более сорока. Их профиль, статус, стратегии и расположение на карте города разнообразны; возникновение и деятельность зачастую продолжают носить стихийный характер. Галерейная выставка, в теории — торговое предложение. Однако неоднократно отмечалось⁷, что

со времени зарождения подобных институций и по настоящий день, в отечественной художественной культуре продолжает существовать своеобразный феномен «неторгующей галереи», некоммерческой. Зачастую в современной петербургской практике галерейный выставочный проект выходит за рамки сугубо рыночных приоритетов, он осуществляется как некое альтернативное экспозиционное пространство, реализуя, в первую очередь, художественно-культурные цели.

Помимо специально оборудованных под это залов, для временного показа художественной выставки избираются самые разнообразные общественные места города, как сугубо коммерческой (салоны, магазины, лавки), так и более широкой направленности. Кафе, ресторанчики, клубные пространства, фойе кинотеатров, учебные заведения, частные квартиры и дома, пустующие здания и просто «стены» города сегодня активно осваиваются под художественные презентации. Так, например, одной из перспективных задач фестиваля «Петербургский Осенний Фотомарафон», стартовавшего в 2005 г. под темой «Город/текст» и объединившего десятки выставок, стало стремление «перестроить сознание и авторов и зрителей, изменить их отношение к самому явлению выставки», открыть нетрадиционные пространства для экспозиции серьезных произведений⁸. Но и когда концепция художественного мероприятия не предполагает погружение всего города в определенную тему, символический акт захвата города искусством, превращение его в единое выставочное пространство происходит в ходе больших фестивальных мероприятий («От авангарда до наших дней», «Мастер-класс»).

В современной культуре искусство, технологии художественного производства и презентации все реже рассматриваются как некая элитарная среда, «сфера изящного». Все более активно они включаются в сложные социокультурные комплексы, выполняя роль эффективного творческого компонента. Постиндустриальное общество сегодня осознает и осваивает уникальные возможности художественно-образного мышления, его способность выявлять и экспонировать смыслы. В связи с этим, стратегии художественной презентации, сама форма выставки искусства активно востребована, как в выставочной индустрии (промышленные, образовательные, имиджевые и др. выставки), так и более широко. В отечественной культуре такая ситуация только начинает складываться. Художественная выставка еще по большей мере сохраняет своё внутрисоциальное значение, как пространство презентации искусства. Вместе с тем, *определенность* места выставочного действия, а вместе с ним и его социокультурного значения, постепенно утрачивается. Оно становится всеуместным, привычным событием городской повседневности.

Формы выставочной репрезентации искусства.

В современной художественной жизни Петербурга задействован весь традиционный арсенал выставочных форм, классифицируемых по составу (петербургские, общероссийские, международные) и количеству участников (персональные, групповые, коллективные), периодичности (сезонные, ежегодные, биеннале, и др.).

Персональные выставки, представляющие творчество одного художника, количественно преобладают на петербургской художественной сцене.

В 1990-е годы они выполняли серьезную просветительскую миссию. В форме персональных выставок в основном крупными музеями города проводилась политика широкого ознакомления публики с новой классикой искусства XX века. Эти выставки впервые представили горожанам подлинники таких крупных представителей западного искусства последнего столетия, как Полок, Уорхол, Сулаж, Буржуа, Сигал, Эшер, Ротко; Бойс, Клауке, Иммендорф, Миро. Парал-

лельно шло знакомство с мастерами русского авангарда, героями нонконформистской художественной культуры, творчеством современных отечественных авторов.

Основную массу персональных художественных проектов составляют выставки современных авторов. Сегодня, как и во времена парижских Салонов XIX столетия, выставки выполняют квалификационную функцию. Они (первое участие в коллективной экспозиции, первая персональная выставка и т.д.) являются обязательными этапами карьеры художника, влияющие на репутацию автора, его место в художественной иерархии и на цену его произведений. В современной художественной жизни этот процесс всячески форсируется. Персональная выставка зачастую не является, ни показателем уровня мастерства, ни данью творческому пути, а, как правило, опосредована волей и финансовыми возможностями художника, либо курирующих его лиц. Выставочное событие часто утрачивает уникальность, становится этапной процедурой. Зачастую презентуется сам факт выставки, а не ее содержательное наполнение.

Коллективные выставки, объединяющие в едином пространстве произведения многих мастеров, еще одна популярная форма выставочной деятельности. Это проекты ЦВЗ «Манеж» «Петербург», «Диалоги», «Фестиваль Экспериментальных искусств и перформанса», Весенняя, Осенняя выставки и выставка работ новых членов Союза художников, за многие годы проведения ставшие традиционными для города. Задача этих масштабных мероприятий — осветить положение дел в текущей художественной жизни Петербурга и активизировать ее — решается достаточно прямолинейно. Например, идея «Петербургов», проводимых в «Манеже» с 1993 г., состоит в том, что бы выставлять только одну работу от каждого художника, выполненную в этом году. Всего ежегодно выставка представляет около 500 произведений, объединенных, по словам организаторов, «отсутствием концепции», демонстрирующих «эстетический плюрализм». Куратор проекта Л.Скобина пишет: «Мы не выделяем никаких «предпочтительных» направлений-стилей-течений. Все, что существует в городе, вправе существовать на выставке. Единственное ограничение — отбор *творческих работ*, выражающих настрой автора»⁹.

В итоге из одного выставочного проекта в другой курсируют несколько значимых и «обязательных» авторов, сообщающих мероприятиям представительность. Остальные участники обеспечивают презентабельное разнообразие видов и направлений искусства, показанных на выставке. В экспозиции, как правило, соразмерно представлены живописцы, графики, скульптуры, фотографы. Если это допускает формат мероприятия, они дополняются авторами, работающими в неклассических видах творчества (перформанс, видео, медиа, интернет). Академическая живопись пропорционально разбавляется абстракцией, соц-артом, наивом и т.п.

При этом, на фоне исчерпанности тематической и формальной, в коллективных выставках Петербурга все более очевидна новая тенденция — внимание к личности художника. Так в отечественной арт-практике постепенно обретают значение характерные для западных выставок «демократические тенденции». Б. Гройс пишет о них: «Большие выставки наших дней, как правило, напоминают банки данных государственных органов вроде отдела социального обеспечения или службы иммиграции: художники — участники таких выставок выбираются и организуются преимущественно по половым, возрастным или этническим признакам — и в своих работах они также зачастую тематизируют эту свою внешнюю, социально-кодированную идентичность»¹⁰. На Западе важно, насколько

широко на выставке представлены художники из стран Восточной Европы, третьего мира, или художники-женщины; актуальны выставочные проекты с участием эмигрантов, инвалидов, детей. «Демократизация» петербургских выставок выражается в привлечении скандинавских и китайских авторов, художников различных народностей Севера.

В целом коллективные выставки в «Манеже» и «Союзе» выглядят случайным собранием художников или артистических группировок. Они представляют утомляющее множество несистематизированных, крайне неравноценных по художественным качествам вещей. Пространство выставки чаще всего организуется простым делением на места по числу приглашенных участников. Каждое произведение или акция «большой» выставки сегментирована, замкнута на себе, ни в коей мере не вписана в единое выставочное действо. Энергия коллективного высказывания, в разноголосице которого открывались бы новые смыслы, в противоречиях образовывались бы продуктивные идеи, не наполняет эти с трудом обозримые собрания.

Коллективная выставка становится *массовой*.

Особое значение и зрительский интерес обретают в художественной жизни Петербурга тематические выставочные проекты. В основе таких выставок лежит объединяющая разноплановые произведения искусства общая идея, проблема.

Тематические проекты успешно реализуют, как крупные музеи и выставочные залы, так и небольшие галереи. Удачный выбор темы обеспечивает ее успех у широкого зрителя, а так же возможность ее повтора, превращение в периодическое мероприятие, со своей постоянной аудиторией и определенным авторским коллективом. Так «популярными хитами» петербургской выставочной жизни последних лет стали тематические выставки Русского музея из серии «нечто в русском искусстве»¹¹.

Представляемые выставочными залами Петербурга тематические вариации безграничны.

Популярна праздничная тематика выставок, «отмечающих» языческие, до-революционные, советские и постсоветские даты, «красные дни» календарей всех конфессий и народов. Так, например, любимы горожанами «Рождественские выставки» проводимые с 1998 г. в Музее Ахматовой в Фонтанном Доме («Под Вифлеемской звездой», «Рождественская ель как авторское произведение», «Свет Рождества», «Дары волхвов», «Петербургское Рождество»). Богатым источником «праздничных» тем стали Юбилеи. Причем интерпретируются «даты», как в духе официальной трактовки, так и неформально. Выставка «Санкт-Петербург. Портрет города и горожан» (ГРМ, 2003) носила помпезный, учебно-просветительский характер. Представляющие неклассические направления в искусстве петербургские художники, которым не нашлось места ни на официальном юбилее, ни на выставке в Русском музее, посвятили трехсотлетию мероприятие альтернативного характера. Их выставка «Райские кущи» обыгрывала форму традиционного субботника и представляла инсталляцию в саду музея Ахматовой. «Вместо помпезных шоу с многотысячными массовками — скромное собрание единомышленников, вместо цветочного однообразия — клумбы с философским подтекстом»¹².

Традиционны в Петербурге классические выставочные темы, посвященные отдельным явлениям мира искусства: его жанрам («Портрет в России», «Портрет жены художника», «Анималистика в русском искусстве» в ГРМ; «Семейный портрет» в Музее Ахматовой в Фонтанном Доме, «Автопортрет» в Музее городской скульптуры), течениям («Импрессионизм в России», «Абстракция в России» ГРМ), материалам («Пастель», «Акварель») и даже форматам («Мини-арт» галереи).

рея Кино-Фот 703»). Вместе с тем, некоторые проекты стремятся расширить границы классической изобразительности, дополнить ее новым опытом: осязательным, вкусовым, обонятельным. Так выставка «Touch me» в Музее Ахматовой в Фонтанном Доме (2003) объединила произведения «тактильного искусства» известных художников Санкт-Петербурга и Нью-Йорка. Арт-объекты, представлявшие разные направления современного искусства (кинетическая скульптура, видео-перформанс, инсталляция, сетевое искусство), обретали полноту значений только в случае прикосновения к ним. Проект, направленный на поиск нового художественного языка, расширил не только границы видов искусств, но и саму ситуацию выставочной презентации, потребовав «в обязательном порядке» активных, обычно запрещенных, действий зрителя.

Особо направление тематических проектов — ретроспективные выставки, актуализирующие прошлое. Традиционно музеями города презентуются временные экспозиции, посвященные различным фактам истории искусства. Вместе с тем, организуются выставки, представляющие ретроспекцию не только художественного, но и культурного в целом, в которых через арт-объекты, их сложные тематические ансамбли раскрываются образы определенных культур. Выставка «Красный цвет в русском искусстве» (ГРМ, 1997), по сути, представила серьезное культурологическое исследование через историческую судьбу цвета исторического пути страны с XIV века до наших дней. Обращение к прошлому в выставочной практике происходит не только содержательное, но и заключенное в самих экспозиционных формах (европейские «кабинеты искусств», салоны, квартирные выставки неконформистской культуры советского времени и т.п.).

В целом тематические выставочные проекты в большинстве своем не нацелены на открытие новых имен и явлений, представление новых произведений. Им свойственно репрезентировать известное, переиграть его по-новому, отыскать в нем оригинальные содержательные аспекты. Здесь основная работа ведется с контекстом, задаваемым тематикой выставки, в который произведение экспонируется, переносится, обретая новые смыслы. Основа музейных тематических выставок (например, проекты Русского музея), по преимуществу, не привнесённый извне материал, а собственная коллекция музея, прошедшая тематическую селекцию. Причем источником экспонатов музейных тематических выставок является не только фонды музея, но и постоянная экспозиция. «Каждый раз делай новый показ, крои из того, что есть новую выставку. (...) Главное — музеи современного искусства не замкнулись в сознании величия своей современности, а музеи с хронологическими многообразными коллекциями не замкнулись в сознании величия своей историчности»¹³.

Выставка как произведение. Каждая из рассмотренных форм выставочной презентации искусства сегодня редко реализуются в чистом виде, все более тяготеют к синтезу, смешению форматов: персональная-тематическая, историко-культурологическая. Чаще всего это интегрирование задач и методов происходит в усилении внимания художественному оформлению всего проекта, его декорированию, когда выставка превращается в некое синтетическое, театрализованное действие. Само выставочное пространство выстраивается как целостный художественный объект, по законам композиции произведения искусства, с применением тех же художественных средств. Выставка разворачивается как своеобразная *инсталляция*, пространство, организованное по воле художника и поглощающее зрителя. Образное раскрытие темы облегчает восприятие и запоминание, образы обладают большей информационной емкостью. Но главное, образное решение экспозиции создает определенный настрой, способствует «погружению» зрителя

в тему выставки. Один из авторов проекта «Портрет в России. XX век» (ГРМ, 2001), в котором достаточно прозрачная тема, развернутая на хрестоматийном материале как раз и обретала своеобразие за счет сложного, игрового построения пространства, пишет: «Экспозиция сама хочет быть художественным произведением. (...) Ей нужен свободный и непредвзятый зритель, который способен найти своих собственных героев и мысленно выстроить свое художественное пространство — с интеллектуальной подачи ее создателей»¹⁴.

Вместе с тем, художественное произведение — экспонат выставки — получая некое «творческое претворение» в новый художественно-экспозиционный объект, теряет самостоятельность, уникальность, утрачивает собственного зрителя. Смыслы включенных в экспозицию объектов размываются, а сами художественные произведения становятся декорациями для презентации иногда отвлеченных идей и тем. Уходит определенность границы между отдельным произведением и выставочным пространством. Куратор здесь вытесняет художника. Напрямую, используя произведения как средства выражения избранной идеи, он обращается к зрителю. Олег Кулик, художник и автор нескольких выставочных проектов, так в интервью журналу определял свою позицию: «Иногда меня называют куратором, но я решительно против этого. Я считаю себя — экспозиционером и хотел бы противопоставить эти два понятия. Куратор — традиционно друг художника, он «возится» с автором, помогая ему выразить себя, я же — скорее враг, я ему мешаю. Я не испытываю любви, тем более уважения к другим художникам, наоборот, мое стремление — уничтожить их творчество. А то, что остается после моего «прохождения» по творчеству другого художника — это то ценное, неуничтожимое, что в нем есть, если есть вообще. (...) я создаю более напряженную интригу, делаю выставку более интересной — конфликт художника и экспозиционера всегда несколько скандализирует атмосферу, что выгодно всем, в том числе — самому искусству»¹⁵.

Куратор, экспозиционер или художник, взявший на себя миссию куратора, но продолжающий художественное действие, — в любом случае в форме выставки-инсталляции разрушаются привычные формы выставочного экспонирования, в ней пересматривается устоявшаяся система видения художественных объектов.

Таким образом, в петербургской худо прослеживается кризис классических форм выставочной презентации: они не удовлетворяют ни зрительских, ни авторских запросов. Выставка, отказываясь от своих элитарных претензий, стремится стать более открытой, привлекательной и доступной для широкой публики.

Выставочное время.

Выставка явление недолговечное по определению¹⁶. Она демонстрируется фиксированное время, от нескольких дней до нескольких месяцев, а затем расформировывается или перевозится в другое место. Увидеть выставочный проект после его закрытия фактически не возможно, даже повторенный, в другом городе, в новом экспозиционном пространстве, он всегда будет обретать специфические черты иного места, времени, культурного контекста. В современной петербургской художественной жизни динамика выставочных проектов заметно возрастает, время их жизни — подготовки, проведения, смены одного другим — ускоряется.

Русский музей организовывал в 2000-2001 гг. более 40 выставок в год, тогда как в конце 1980-х – начале 1990-х в музее проходило в среднем за год только 17¹⁷. Эрмитаж сегодня готовит в течении года около 100 временных выставок за рубежом и в музеях России¹⁸, треть из которых демонстрируются в самом музее. ЦВЗ «Манеж» последние пять лет проводит около 20 художественных выставок за год¹⁹. Выставочный зал Петербургского Союза художников — до 40²⁰. Каждую

неделю в городе работает примерно 10-15 художественных выставок. Средняя продолжительность выставки в галерее — одна, две недели, в музее — от 3-х недель и редко превышает 4-х месяцев. Петербургские выставочные залы никогда не пустуют, они работают как хорошо отлаженный конвейер по подготовке и выпуску очередного выставочного продукта.

Здесь сказываются «законы рынка», не позволяющие простаивать экспозиционным помещениям, а так же имиджевая политика музеев и галерей, некоторая соревновательность в значимости и количестве представляемых ими выставочных проектов. Важны и другие причины.

Играет роль высокая мобильность авторов. Это мобильность карьерного роста, в котором выставки, их количество и статус места проведения, подтверждают компетенцию художника. Автор, «набирая» количество выставок, может одновременно участвовать в нескольких проектах, причем в самых разнообразных амплуа. Идеиные противоречия художественной жизни, борьба различных ее направлений, продвижение художником собственной позиции, кажется, не имеют силы. Художник успешно включается как в масштабные официальные выставочные мероприятия, так и в альтернативные акции, имеющие подчеркнuto неформальный характер. На петербургской арт-сцене прослеживается своеобразная циркуляция художественных объектов. Автор нередко выступает на различных выставках с одним и тем же произведением, характерным, выразительным, узнаваемым, своеобразной визитной карточкой, знаком своего присутствия.

Другая возможная причина — сильно возросшая в XX столетии скорость самого художественного производства. Произведение в искусстве последнего столетия, по мысли Б.Гройса не создается, а предьявляется, «художнику в наше время достаточно назвать искусством случайный фрагмент реальности, чтобы он тем самым стал художественным произведением»²¹. Спустя век после реди-мэйда Дюшана границы репрезентации продолжают включать в себя новые средства выражения. Художник может воспроизвести фрагмент мира, разложить его на части и заставить их функционировать, выставить имитацию или прототип и т.д. Работа в классических видах и жанрах изобразительного искусства, произведения которого на сегодняшний день все-таки являются основным материалом петербургских выставок, так же значительно интенсифицируется, игнорируя классическую последовательность действий и технологические требования материалов.

Темп современной выставочной жизни связан и со скоростью производства выставок. Сегодня в Петербурге продолжают экспонироваться проекты, являющиеся итогом долгой, иногда многолетней коллекционерской, научной, реставрационной или менеджерской работы, представляющие сложное художественное и техническое решение. Наряду с этим заметное большинство современных выставок не отягощены ни предварительными исследованиями, ни внимательной разработкой экспозиции, достаточно легковесны, порой элементарны. Минимализм экспозиционного решения и аскетизм средств, распространенные особенно в небольших выставочных залах, далеко не всегда оказываются оправданы. Остро ощущается отсутствие выверенной, профессиональной развески, найденной драматургии света, продуманного, со-образного тематике выставке этикетажа, визуального и содержательного качества сопутствующих текстов и раздаточных материалов, то есть «сделанности» экспозиции. Выставка часто «держится» исключительно на идее — оригинальной, остроумной, порой скандальной или популистской теме — определяющей выбор материала.

Темпу выставочного производства сопутствует и темп его потребления.

Необозримость характеризует выставочное пространство Петербурга. Заинтересованный зритель смотрит лишь малую часть художественных проектов ежедневно представляемых в городе. Сама художественная вставка сегодня больше не является местом абсолютной видимости и «просматриваемости». На коллективных выставках обременительное изобилие экспонатов делает невозможным их восприятие. В. Вальран подсчитал, что на «Невской выставке» 1975 г., в которой приняли участие 88 независимых художников, а посетителей пускали партиями на сорок минут, «на каждую картину приходилось в среднем шесть секунд»²². Сегодня большие выставки, объединяющие не одну сотню участников, требуют несколько часов еще более активного посекундного внимания зрителя, и при этом редко задерживают его на это время. Масса просмотренных на выставке произведений превращается тем самым в визуальный шум. Ситуация необозримости усугубляется в случае включения в экспозиционное пространство экрана, экрана как объекта (медиа-арт, видео-арт, видеоинсталляция) или как организующего элемента экспозиции (документальный кино-, видеоряд). Как правило, посетитель выставки не в состоянии за традиционное время посещения выставки просмотреть представленные его вниманию видео и кино работы от начала и до конца, а, следовательно, и не стремится к их полному просмотру²³.

Большинство представляемых проектов и не требуют проникновения, внимательного погружения в смысл увиденного. Зрителю необходимо усвоить концепт выставочного мероприятия и проследить его развитие в экспозиционном пространстве, выявить смысловые нити и пройти по ним. То есть выставка чаще требует заинтересованного и непременно соучастника, провоцирует посетителя на действия, нежели на «чистое» смотрение. Навык *созерцания* оказывается не востребован и постепенно девальвируется. Художественная выставка воспринимается и потребляется с легкостью и быстро, как одно из многих зрелищ, которые в избытке поставляет современная визуальная культура. Темп выставочного жизни — скороспелость экспонатов, скорость подготовки и потребления — иногда сообщает ей черты культурного фаст-фуда.

Столетие назад выставка явилась инновационной институцией отечественной художественной культуры. Активная выставочная деятельность стала той самой сценой, на которой публично презентировались эстетические позиции, получали апробацию творческие идеи и художнические роли, велась борьба течений, зарождались контакты. То есть выставка явилась формой позиционирования направлений и мастеров, структурирования художественных процессов, внутреннего самоопределения искусства.

Сегодня все менее выраженными становятся эти, внутривидовые функции выставки. Она теряет определенность времени и места, устойчивость форм и стратегий. Происходит постепенное стирание различий между субъектами выставочной практики: художником, художественным критиком, куратором, экспозиционером, зрителем. Зритель все более плотно включен в художественно-выставочное действие и значим для самой возможности его реализации. Все менее очевидна определенность авторских позиций, видов, жанров искусства. Наполнение выставочных проектов синтезийно, порой эклектично. То есть традиционные границы художественной презентации размываются. Актуализируются новые, искусственные, культурно-политические границы, проведенные в каждом отдельном выставочном проекте намеренно и в соответствии с определенным стратегическим расчетом. Каждый выставочный проект становится этим опытом границы

художественного и нехудожественного, формой самосознания и самоопределения искусства в пространстве культуры.

Примечания

¹ Цит. по: Стернин Г.Ю. Русская художественная культура вт. пол. XIX – нач. XX века. — М: Советский художник, 1984. — С.54.

² Бенуа А. О наших выставках // Мир искусства. — 1904. — №2.

³ В монографии Ю.А.Никитина «Выставочный Петербург. От экспозиционной залы до ЛЕНЭКС-ПО» (Череповец: Полиграфист, 2003) прослеживается история петербургских промышленных выставок.

В историческом очерке Д.Я. Северюхина дан обзор и краткий анализ основных этапов в становлении выставочного дела в художественной жизни Петербурга XIX-XX веков. (Северюхин Д. «Выставочная проза» Петербурга. Из истории художественного рынка. — СПб.: Изд. им. Н.И. Новикова, 2003.)

В коллективной монографии «Художественный рынок: Вопросы теории, истории, методологии» (СПб.: СПбГУП, 2004.) представлены разделы посвященные рассмотрению современных тенденций развития российского арт-рынка, выставочной политике отечественных художественных галерей.

⁴ «Музеи потеряли интерес к старой доброй презентации своих современных собраний — им подавай концептуализированный дисплей. В этом плане в более выгодном положении оказались немецкие кунстхалле, эти вокзалы, ждущие электричек-инсталляций». (Боровский А.Д. Современное искусство и музей //Искусство XX века: Итоги столетия: Избранные материалы конференции. — СПб.: Изд. Гос. Эрмитажа, 2003. — С. 40)

⁵ <http://pushkinskaja-10.spb.ru>

⁶ Программа Пятого фестиваля «Современное искусство в традиционном музее». — СПб.: Б.и., 2005.

⁷ См.: Боровский А.Д. Зов галерей // НОМИ. — 2000. — №5. — С.4-5; Художественный рынок: Вопросы теории, истории, методологии. — СПб.: СПбГУП, 2004. — С. 59.

⁸ Матвеева А. Марафонец от фотографии // Петербургский дневник. — 2005. — № 30. — С.16.

⁹ Скобина Л. «Петербургги» в Манеже: К истории одной ежегодной выставки// — С.175.

¹⁰ Гройс Б. Изобретение Другого. // Гройс Б. Комментарии к искусству. — М.: Изд.: «Художественный журнал», 2003. — С. 107.

¹¹ 1997: «Красный цвет в русском искусстве»; 1999: «Игра и страсть в русском изобразительном искусстве»; 2000: «Импрессионизм в России»; 2001: «Портрет в России. XX век», «Иисус Христос в христианском искусстве и культуре XIV-XX века», «Греческий мир в русском искусстве»; 2002: «Абстракция в России. XX век»; 2003: «Санкт-Петербург. Портрет города и горожан», «Портрет жены художника», «Двое»; 2004: «Домашние и дикие. Анималистика в русском искусстве XVIII-XX веков», «Большая картина. Большие произведения из фондов Русского музея», «Дорога в русском искусстве».

¹² Данилевская А. «Райские кущи". Питерские художники альтернативно отпраздновали юбилей Северной столицы // Культура. — 2003. — № 34. — С.8.

¹³ Боровский А.Д. Современное искусство и музей //Искусство XX века: Итоги столетия: Избранные материалы конференции. — СПб.: Изд. Гос. Эрмитажа, 2003. — С. 40.

¹⁴ Изотова М. Лица в эпоху перемен. Выставка «Русский портрет» в Государственном Русском музее // Мир музея. — 2003 — №3. — с. 43

¹⁵ Интервью с Олегом Куликом // Terra Incognita. Теория и практика выставочного дела. — 1995. — № 3-4. (<http://www.terra-incognita.iatp.org.ua/Ti3/3ru.html>)

¹⁶ «публичный, большей частью временный, показ произведений искусства» Петюшенко В. М. Выставки художественные // БСЭ. Т.5. — М.: Советская энциклопедия, 1971. — С.550.

¹⁷ См. статью М.В.Потаповой «Публика художественного музея в ракурсе социальных перемен» в этом сборнике.

¹⁸ Торшина Л.Е. «Вокруг выставки».Временная выставка как культурно-образовательная акция// Управление музеями: Музейная деятельность в XXI веке. — СПб.: Изд. Государственного Эрмитажа, 2005. — С. 46-47.

¹⁹Официальный сайт ЦВЗ «Манеж» — <http://www.manege.spb.ru>

²⁰ Северюхин Д. «Выставочная проза» Петербурга. Из истории художественного рынка. — СПб.: Изд. им. Н.И. Новикова, 2003. — С.54.

²¹ Гройс Б. Скорость искусства// Мир дизайна. — 1999.- № 33. — С. 19.

²² Вальран В. Ленинградский андеграунд: Живопись, фотография, рок-музыка. — СПб.: Изд. Н.И.Новикова, 2003. — С.11.

²³ См.: Гройс Б. Медиа-искусство в музее. // Гройс Б. Комментарии к искусству. — М.: Изд.: «Художественный журнал», 2003. — С. 149.