

УДК 75.047; 76.01

DOI: 10.24412/2686-7443-2023-2-49-62

Подлипенцева Ксения Игоревна, аспирант. Санкт-Петербургская академия художеств имени Ильи Репина; методист научно-просветительного отдела. Государственный Эрмитаж. Россия, Санкт-Петербург, Дворцовая наб., 34. 190000. podlipentseva@yandex.ru. ORCID: 0009-0000-0190-4894

Podlipentseva, Kseniya Igorevna, PhD student. St. Petersburg Ilya Repin Academy of Fine Arts; manager of the Scientific and educational department. The State Hermitage Museum, 34 Dvortsovaia Emb., 190000 Saint Petersburg, Russian Federation. podlipentseva@yandex.ru. ORCID: 0009-0000-0190-4894

ХТОНЬ И РОМАНТИКА: ТИПЫ ХУДОЖЕСТВЕННОГО ПРОСТРАНСТВА В ПЕТЕРБУРГСКОМ ПЕЙЗАЖЕ РОССИЙСКИХ ХУДОЖНИКОВ 1980-2010 ГОДОВ

CHTHON AND ROMANCE: TYPES OF ARTISTIC SPACE IN THE ST. PETERSBURG LANDSCAPE OF RUSSIAN ARTISTS IN 1980-2010

Аннотация. Статья посвящена проблемам типологии петербургского пейзажа в искусстве 1980–2010 гг. На примере работ нескольких художников, автор рассматривает пространство Петербурга в искусстве рубежа XX–XXI вв. и предлагает свою версию классификации петербургского пейзажа. Автор выделяет такие категории в типологии петербургского пейзажа, как художественно-эстетическое пространство, пространство времени, фантастический пейзаж и литературный Петербург. Каждая из этих категорий обладает своими характерными чертами и, вместе с тем, находит ярко индивидуальное воплощение в творчестве современных художников. Для анализа выбраны фигуры наиболее знаковых художников, в творчестве которых образ Петербург занимает главенствующее место. В предложенной автором классификации иконографических типов петербургского пейзажа наблюдается трансформация образа города в зависимости от индивидуальной творческой задачи каждого автора, однако большинство художественных экспериментов и авторских стилей имеет плотную связь с историко-культурным пространством Петербурга. В современном нам искусстве интерес к пространству Петербурга не исчез. Можно предположить, что в дальнейшем выделенные автором иконографические типы Санкт-Петербурга продолжат развиваться, кроме того мы сможем наблюдать зарождение новых иконографических типов петербургского пейзажа.

Ключевые слова: искусствоведение, искусство XXI века, иконография пейзажа, городской пейзаж, метафизика пространства, типология пейзажа, Санкт-Петербург, иконографические типы петербургского пейзажа.

Abstract. The article is devoted to the problems of the typology of the St. Petersburg landscape in the visual art of 1980–2010. On the example of the works of several artists, the author studies the space of St. Petersburg in the art of the turn of XX–XXI and offers his own version of the classification of the St. Petersburg landscape. The author singles out such categories in the typology of the Petersburg landscape as artistic and aesthetic space, space of time, fantastic landscape and literary Petersburg. Each of these categories has its own characteristic features and, at the same time, finds a brightly individual embodiment in the work of contemporary artists. The author chooses for analysis the most iconic figures: first of all, artists, in whose work the image of St. Petersburg occupies a dominant place. In addition, the selected authors are marked by recognized merits in the field of artistic activity. In the classification of types of the St. Petersburg landscape proposed by the author, there is a transformation of the image of the city depending on the individual creative task of each author, however, most of the artistic experiments and author's styles have a close connection with the historical and cultural space of St. Petersburg. In contemporary art, interest in the space of St. Petersburg has not disappeared; both the authors discussed in the article and many other artists continue to work in this area. Therefore, it can be assumed that in the future the types of St. Petersburg identified by the author will continue to develop, in addition, with a high degree of probability we will be able to observe the emergence of new types of the St. Petersburg landscape.

Keywords: art history; art of the 21st century, landscape iconography, city landscape, metaphysics of landscape, classification of landscape, St. Petersburg, iconographic types of the St. Petersburg landscape.

Отражение образа Санкт-Петербурга в искусстве — тема невероятно обширная, её освещению в искусствоведческом ключе посвящена не одна монография. Предметом данной работы станет более узкий и вместе с тем менее изученный вопрос — типология петербургского пейзажа в искусстве рубежа XX–XXI веков.

Жанр городского пейзажа зачастую является уникальным срезом окружающей действительности, творческого восприятия не только топографической, но и социальной среды. Художники, пожалуй, наиболее полно ощущают, что город — это не просто совокупность построек и ансамблей, но и населяющие его люди, моменты повседневной жизни, культурные

традиции и так далее. В случае Петербурга мы и вовсе можем говорить об особом феномене в пространстве русской культуры.

С самого начала своего существования Петербург становится явлением уникальным, «умышленным городом», рождённым в одночасье по замыслу одного человека, что «должно быть расценено как событие в истории цивилизации крайне редкое» [10, с. 22]. С момента основания разнятся и субъективные оценки города, вплоть до диаметрально противоположных. Многообразии трактовки образа города особенно усиливается в конце XX — начале XXI века. Нам представляется возможным разделить интерпретации образа города на

крупные обобщённые группы, внутри каждой из которых тема города находит своё уникальное отражение в творчестве конкретного художника, но, вместе с тем, имеет схожие черты с произведениями других авторов. Безусловно, эти группы не имеют жёстких границ, и творчество одного автора может охватывать сразу несколько выделенных нами блоков, а также сами группы могут пересекаться. Такая систематизация позволит составить цельное представление о развитии темы Петербурга в изобразительном искусстве рассматриваемого периода и выявить ее закономерности, тенденции и особенности.

Прежде всего следует выделить образ Петербурга как художественно-эстетического пространства, реализующегося авторами на стыке реалистического, исторического и даже символического городского пейзажа. Реалистическое направление в петербургском пейзаже уже не несёт сугубо исторически-документальный характер. Реалистические пейзажи зачастую приобретают глубокую поэтичность, выражают через изображение конкретной местности внутреннее состояние автора. Таким образом в рамках данного направления мы наблюдаем не меньшее разнообразие, чем в других выделенных нами группах петербургских пейзажей.

Следующие из выявленных нами типов пейзажа выделяются по критерию времени. В них Петербург представлен пространством времени — историческим пейзажем, а также пластом «безвременья». К последней группе данного типа пейзажа — «город будущего» — можно отнести работы, посвященные новым строящимся районам, кипучей жизни большого города, а также футуристическим элементам-фантазиям на тему развития облика Петербурга в будущем.

Ещё одну группу, выделенную нами в иконографии петербургского пейзажа, можно обозначить как «фантастический пейзаж». В нем пространство города переходит в категорию условных образов, передающих скорее состояние, нежели место. Возможен также и другой вариант — включение фантастических мотивов в привычный и знакомый зрителю пейзаж, что создаёт яркий контраст и порождает ощущение сюрреальности происходящего.

К «фантастическому пейзажу» близко подходит следующая группа, которую можно определить как «литературный Петербург». Она представлена преимущественно книжной графикой или произведениями изобразительного искусства по мотивам литературных произведений. Прежде всего, речь идёт об иллюстрациях к петербургским произведениям классиков русской литературы, чьи имена уже давно стали нарицательными для обозначения образов города: Пушкина, Гоголя, Достоевского.

Такой видится нам возможная систематизация иконографии Санкт-Петербурга в визуальном искусстве 1980–2010 гг. Каждая группа будет рассмотрена нами отдельно на примерах работ нескольких художников, в чьем творчестве, во-первых, тема петербургского пейзажа является одной из центральных, во-вторых, специфика художественного пространства пейзажей позволяет говорить о них как о репрезентативных для того или иного типа. Третьей причиной выбора круга авторов стала недостаточная изученность работ большинства из них; отдельные имена и произведения вводятся нами в научный оборот впервые.

1. Петербург как художественно-эстетическое пространство

Петербург с момента своего основания становится не только источником вдохновения для художников, но и сам, как общественное и культурное пространство, нуждается в постоянной эстетической проработке городских локаций. При этом уникальной особенностью становится целостность города, сознательно строившегося как единое эстетическое пространство, подчиненное общей идее. Исторический центр города формировался как сложенное полотно: новые элементы традиционно для петербургской культуры тщательно вписываются в существующую застройку не только как топографическую карту, но и как визуальную картину. Всё это придаёт историческим районам Петербурга общепризнанный статус шедевра мировой культуры, который принято рассматривать как цельное произведение искусства, к которому на протяжении веков лучшие художники добавляли свои штрихи.

1. 1. Искусство в городе и город в искусстве. Монументальные произведения группы ФоРУС в городской среде и станковая живопись Н.П. Фомина

Среди многочисленных монументальных работ, украсивших Санкт-Петербург в 1980–2010 гг., важное место занимают произведения, созданные творческой группой ФоРУС. ФоРУС — объединение четырех художников академической школы: Н.П. Фомина (р. 1949), С.Н. Репина (р. 1948), И.Г. Уралова (р. 1948), В.В. Сухова (1949–2023).

В начале 1980-х гг. творческая активность группы ФоРУС находится на пике. Художники, уже получившие признание публики, продолжают работать на благо любимого города и совершенствоваться в своём творческом методе. Одним из основных заказчиков монументальных произведений в этот период выступает Санкт-Петербургский метрополитен. В 1980–2010 гг. участники группы оформляют станции «Улица Дыбенко», «Озерки», «Достоевская», «Крестовский остров». Необходимо отметить характерный для группы синтетический подход к сочетанию различных видов искусств: архитектурные, декоративные и живописные элементы в работах группы органично дополняют друг друга и создают целостное произведение.

Среди произведений группы ФоРУС, посвященных Петербургу, выделяются мозаики «Гимн городу» на фасаде и живописные панно «Музыка города» в фойе гостиницы «Ленинград» (ныне «Санкт-Петербург»), а также 17 живописных плафонов «Хранители города» и 7 монументальных картин «Петербургские карнавалы» в интерьерах воссозданной гостиницы «Англетер». Центральными персонажами росписей плафонов художники, принимая во внимание исторический контекст, выбирают «хранителей города» — символические фигуры, олицетворяющие общее дело сохранения Петербурга как величайшего художественного произведения. «Петербургские карнавалы» представляют собой яркий пример театрализации, свойственной петербургскому академическому искусству рубежа XX–XXI веков. Произведения серии отличает стилизованная условность, их пространство, хоть и включает в себя отдельные элементы петербургского пейзажа, по сути плоско и может трактоваться как театральная занавес или задник декорации.

Отдельно необходимо отметить работы, не только включенные в петербургский пейзаж как элементы монументального оформления городских пространств, но и изображающие пейзажи Северной столицы. Прежде всего, это живописное панно «Музыка города» в фойе концертного зала гостиницы «Санкт-Петербург». На трех монументальных холстах изображены женские фигуры в античных тогах, играющие на различных инструментах. За их спинами художники помещают характерные петербургские пейзажи — авторы концентрируются на узнаваемых образах, ставших символами города на Неве: от Петропавловской крепости до «дома-утюга». Главное достоинство этих произведений — в рождающихся у зрителя благодаря тональности и настроению пейзажа звуковых ассоциациях. В петербургском пейзаже здесь в прямом смысле закодирована музыка, инструменты на переднем плане лишь дают подсказку относительно техники исполнения, однако тональность, эмоциональная составляющая, интенсивность звучания — всё это считается именно с пейзажа. Правая часть триптиха встречает зрителей лиричным дуэтом виолончели и скрипки. На левой стороне холста помещена фигура с виолончелью — смычок исполнительницы опущен, как будто невидимый дирижер дает паузу, но мы ещё слышим в воздухе отголоски затихающей мелодии. Позади — одинокая фигура на мосту, выделяющаяся на фоне темной стены характерного петербургского «треугольного» дома. Минималистичный ночной пейзаж не может не напомнить атмосферу петербургских произведений Ф.М. Достоевского, визуальный ряд знаменитых иллюстраций М.В. Добужинского к повести «Белые ночи». В правой части холста меланхоличной виолончели готовится вторить скрипка — смычок уже занесен над струнами. Вид моста через Зимнюю канавку на заднем плане мы наблюдаем в тихий снегопад. Мелодия скрипки, готовая сорваться и закружиться в воздухе вместе со снежинками, наполнена уже не столько светлой грустью, сколько романтическим предчувствием весны, которое символизируют двое влюбленных, любующихся снегопадом на мосту.



Илл. 1. Фомин Н.П. Ночь на канале Грибоедова. 2006. Х., м. 100×120. Изображение предоставлено автором.

Торжественно звучит центральная часть триптиха, композиция которой разделена на три части массивным силуэтом колонны на заднем плане. Слева — ещё одна виолончелистка; смычек в руках девушки занесен над струнами, его восходящая линия намекает на мажорную тональность композиции. Этому ощущению вторит и пейзаж, изображающий один из главных символов Петербурга — разведенные мосты, обрамляющие холст и созвучные заданной смычком восходящей линии. Над мостами и гладью Невы разрываются яркие вспышки салютов — Город празднует. Более спокойные, умиротворяющие ноты добавляет фигура с арфой в правой части холста. На заднем плане вновь пейзаж Невы и крылья разведенных мостов — мы видим город ранней весной, в момент ледохода. Белые геометрические фигуры льдин напоминают о холоде зимы, но в то же время и о постепенном пробуждении и скором приходе весны. Это настроение как будто подхватывается нежной, но звучной мелодией арфы. В центре холста художники помещают единственную фигуру без музыкального инструмента — молодую женщину, держащую на руках младенца. Ребенок спокоен и задумчив, он как будто вслушивается в музыку города, заменяющую ему колыбельную.

Правая часть триптиха встречает нас сменой тональности. Тревожная, еле слышная мелодия свирели звучит у стен Петропавловской крепости, на фоне серой громады бастиона которой упрямо стоит под пронизывающим ветром хрупкая фигура со штыком в руке — эта композиция ясно отсылает зрителя к трагической странице истории города — блокаде Ленинграда, дает услышать напряженную, скорбную

мелодию, где-то в глубине которой еле слышно проступает надежда. Во второй части холста художники помещают женскую фигуру, играющую на валторне. Тональность внутренней музыки картины резко меняется — теперь это громогласные звуки, перекрывающие шум волн, бушующих и бьющихся о гранит набережной стрелки Васильевского острова на заднем плане. Старинный парусник опасно кренится под ударами непогоды, скрип мачт и вой ветра создают музыкальное крещендо, кульминацией которого становится громовой раскат и вспышка молнии, выхватывающая пейзаж из темноты.

Завершая разговор о монументальном искусстве группы «ФОРУС», отметим ещё одну знаковую работу — мозаичное панно на станции метро «Достоевская», выполненное из натурального камня в выразительной графичной манере. Монохромное цветовое решение создает резкие переходы между тенями и освещенными участками, задающие острый, напряженный ритм композиции. Художниками найден сильный и, при всем минимализме изобразительных средств, органично ложащийся на восприятие Петербурга Ф.М. Достоевским, образ.

В станковой живописи ФОРУСовца Никиты Петровича Фомина петербургский пейзаж занял одно из центральных мест и получил особое прочтение. В его пейзажах, даже небольшого формата, ощущается монументальное начало, строгий ритм архитектуры Петербурга. Объемы зданий художник пишет в несколько упрощенной форме, ясно воспринимаемая геометрия петербургской застройки, в то же время яркости работам добавляет колористическое решение. Стоит



Илл. 2. Егоров В.В. Летний день на Английском проспекте. 2015. Х., м. 130×180. Изображение предоставлено автором.

отметить сильное влияние феномена театральности на станковое искусство Никиты Фомина, что закономерно: художник многие годы преподаёт живопись в театральной мастерской Академии художеств. При такой близости сценическому искусству, художник не может не ощущать обострившуюся на рубеже XX–XXI веков потребность в театрализации действительности.

Симбиоз восприятия петербургского пейзажа как монументальной картины и как декораций необыкновенного спектакля превращает Петербург в произведениях Н.П. Фомина в абсолютно особенное эстетическое пространство. Пейзажи художника изображают, с одной стороны, вполне реальные топографические точки, с другой — переданные с помощью цветовых пятен ощущения. Например, картина «Ночь на канале Грибоедова» (илл. 1) погружает зрителя в тёмное, давящее пространство. Колорит выдержан в иссиня-чёрных, охристых и грязновато-розовых оттенках. Композиционно пейзаж «зажимается», ограниченный плотным рядом домов, резко обрубаящих глубину холста, решеткой моста, выходящей практически на передний план, не оставляющей свободного пространства для входа в картину, и вертикалью темного ствола дерева, занимающего правую часть картины. Сверху нависает объём плотного чёрного неба с редкими просветами в свинцовых облаках. Неожиданно в этом вещественно-плотном тёмном пространстве резким золотым пятном вспыхивают крылья грифонов, охраняющих Банковский мостик. Золотые рефлексы перескакивают на грязно-охристую штукатурку ближайших домов, превращая их из урюмых тёмных коробок в сверкающие сокровища. Внезапно обезлюдивший и показанный художником ноктюрн, вызывает у зрителя ощущение случайно подсмотренной сцены из внутренней, мистической жизни города, протекающей вдали от людских глаз.

Стоит отметить, что подобным образом строятся большинство городских пейзажных работ Н.П. Фомина: художник решает их в нескольких основных цветах, что подчерки-

вает целостность пейзажа, его собранность, подчиненность единой идее. Чаще всего показанные в тёмное время суток, пейзажи Никиты Фомина мастерски передают настроение: от мистического возбуждения до меланхоличной светлой грусти, от уюта и спокойствия спящего родного двора, до неприветливости промозглых петербургских улиц. Именно это глубокое понимание настроения родного города, нашедшее отражение как в станковой живописи Н.П. Фомина, так и в его совместных с другими участниками группы «ФОРУС» монументальных работах, и является одним из основных качеств, определяющих особенный авторский подчёрк художника.

1.2. Эстетика непарадного Петербурга в станковой и акварельной живописи: творчество Виктора Егорова и Владимира Колбасова

Особым эстетическим пространством в конце XX — начале XXI в. становится пространство так называемого «непарадного Петербурга». Оно появляется в качестве противовеса «открыточным» видам достопримечательностей и формирует отдельный пласт восприятия города ещё на рубеже XIX–XX вв. Спустя век непарадный пейзаж вновь обретает особую популярность, однако концептуальный подход художников к, казалось бы, аналогичным сюжетам, претерпевает серьёзные изменения. Глубокие дворы-колодцы и массивные брандмауэры домов, возвышающиеся монолитной громадой над головами прохожих, давно стали такими же «визитными карточками» Петербурга, как и парадные ансамбли площадей и дворцов или разводные мосты. В искусстве рубежа XX–XXI вв. мы можем наблюдать парадоксальную двойственность образа: нельзя сказать, что ощущение скрытого трагизма, тревожного предчувствия меняющейся реальности полностью исчезает из непарадных пейзажей, однако вместе с тем подобные произведения берут на себя функцию характерно петербургской эстетики,



Илл. 3. Егоров В.В. Двор-колодец. Погружение в сумрак. 2020. Х., м. 170×190. Изображение предоставлено автором.

отличительной черты города, предмета гордости и любования.

Яркий пример образа непарадного Петербурга как эстетического пространства мы можем найти в творчестве Виктора Валерьевича Егорова (р. 1972). В.В. Егоров создаёт удивительную галерею образов петербургских дворов: обшарпанных стен с проступающей сквозь отсыревшую штукатурку кирпичной кладкой, проржавевших и выгоревших на солнце крыш, величественной и запустелой красоты узких тупиков. По словам самого художника, эти «нестандартные», но притягивающие его своей особой атмосферой и эстетикой виды постепенно исчезают: то здесь дом покроют новой, блестящей и чистой, но такой скучной штукатуркой без характерных графичных трещин и пятен обнажившейся кладки, то там срубят дерево, так интересно изгибавшееся у глухой стены чёрным силуэтом¹. В.В. Егоров видит своей миссией сохранение этого ускользающего очарования Петербурга, ведь если не зарисовать приглянувшийся вид сегодня — кто знает, до какой степени он преобразится на следующий день.

Отличительной особенностью художника является способность «схватывать» цельный образ изображаемой среды. Каждый двор, каждый городской закоулок в работах автора имеет собственное, узнаваемое лицо. При всём эстетическом единстве пространства, возникающего в картинах В.В. Егорова, художник способен в каждой работе передать уникальное ощущение от восприятия вполне конкретного места. Так, в картине «Летний день на Английском проспекте» (илл. 2) зритель видит залитый

солнцем двор. Роль центральной доминанты берёт на себя монолитная вертикаль брандмауэра, при этом за счёт яркой проработанной фактуры громада стены не выглядит однородно-скучной, напротив — кажется живой, как ствол гигантского дерева, покрытый многовековой корой. Чуть в глубине находятся другие корпуса здания — их фасады смотрят на зрителя многоглазием окон, отдельными акцентами становятся вспышки белых стеклопакетов среди рядов потемневших от времени деревянных рам. Город в этой работе мы видим глазами местного жителя, лениво оглядывающего знакомый двор в тёплый летний день.

Совершенно иное впечатление, несмотря на композиционную схожесть, производит пейзаж «Двор-колодец. Погружение в сумрак» (илл. 3). Центральным вертикальным акцентом также является глухая стена брандмауэра, однако в этой работе она, напротив, находится дальше всего от зрителя, визуально углубляя пространство холста, как будто затягивая смотрящего в зарождающуюся воронку. Центральную стену плотно обступают боковые. Почти лишённые окон, они выдвигаются на передний план, замыкают собой пространство холста в тесный тупик, нависают над зрителем своей тяжестью. Хотя архитектурная геометрия и построена на прямых линиях — вертикалях стен — кажется, что плоские крыши тянутся друг к другу в желании схлопнуться, сдавить пустынный двор в крошечную точку, как мифические скалы Симплегады. Чем дольше мы вглядываемся в полотно, тем неудобнее становится смотреть на, казалось бы,



Илл. 4. Бируля И.М. Тишина. 1998. Х., м. 110x80. Изображение предоставлено автором.

Илл. 5. Бируля И.М. Всё проходит. 1996. Х., м. 90x65. Изображение предоставлено автором.

будничный пейзаж: серое низкое небо практически недостижимо за вздымающимися плоскостями брандмауэров, тёмные щели между домов кажутся ещё более плотными, чем грязно-охристые стены, а светлый акцент отразившего случайный луч оконного стекла на фоне чёрных провалов соседних окон напоминает внезапно открывшийся глаз существа, ошибочно принимаемого нами доселе за неодолимую каменную глыбу. В сравнении с предыдущей рассмотренной нами работой этот пейзаж производит диаметрально противоположное впечатление, переворачивая будничность и обжитость пространства, превращая его в отчасти ирреальный сюжет. В работах Виктора Егорова пейзаж — не просто документальное отображение реальности, но история, способная на диалог со зрителем.

Совершенно другой тип неадаптированного петербургского пейзажа мы можем найти в акварельных работах Владимира Николаевича Колбасова (р. 1960). Художник пишет, преимущественно, старые петербургские улочки, характерные дворы, неровные ряды крыш. В своём творчестве В.Н. Колбасов придерживается убеждения, что необходимо не «зарисовывать» Петербург, а видеть его, пропускать через себя — только тогда город трансформируется в сознании автора, и «художник рисует не просто пейзаж, а Петербург, который видит в себе»².

В.Н. Колбасов внимательно работает с натурой, регулярно выходя на улицы Петербурга на пленэры, однако законченные произведения создаёт в своей мастерской, по памяти, тщательно конструируя пейзажи из элементов городской среды и дополняя своими фантазиями и картинами прошлого. Автор изображает пейзаж так, как он хотел бы, чтобы выглядело окружающее пространство. При этом нельзя сказать, что он сильно отходит от природы в работах городской серии. По мнению автора, реалистическая техника может обращаться к реальности как к основе, непреложному фундаменту или же к реальности как к впечатлению от окружающей среды — В.Н. Колбасов работает со вторым вариантом. Пейзажи знаменитых петербургских дворов и узких улочек связаны в творчестве художника прежде всего с темой детства, поэтому имеют, скорее, светлое звучание — иногда мажорное, иногда с налётом тихой меланхолии, тоски по ушедшему времени. В.Н. Колбасов показывает Петербург глазами ребёнка, ещё не разучившегося удивляться картинам городской жизни и замечать особое волшебство в силуэтах домов, замкнутых мирах дворов-колодцев и не слишком опрятных, но таких родных улицах, что позволяет говорить о пересечении художественного пространства его работ со следующим типом петербургского пейзажа — пространством времени.

2. Петербург как пространство времени

В пейзажах, относящихся к данной группе, мы сталкиваемся с особым пространством — пространством города во времени. Богатая трёхсотлетняя история Петербурга не могла не привлечь к себе внимание художников, однако не реже исторического пейзажа в работах художников встречаются пространство безвременья и образ Петербурга как города будущего.

2.1. Время и безвременье: Петербург в работах И.М. Бируля и Е.И. Ухналёва

Петербургский пейзаж неизбежно существует в контексте времени, но также и за его рамками. Прошедшие эпохи в Петербурге не исчезают бесследно, а лишь врастают глубже в шершавый гранит набережных и тонкий сумрак белых ночей. Они незаметны для беглого взгляда, но различимы для человека, тонко чувствующего природу города. Ярким примером отражения феномена «истории безвременья» можно назвать творчество художницы Ирины Михайловны Бируля (р. 1944). Ее картины узнаются с первого взгляда как благодаря авторскому техническому методу работы с плоскостью холста, так и характерному, можно даже сказать уникальному кругу тем. Основная тема творчества художницы, неизменно присутствующая и в таинственных пейзажах петербургских улиц, и в полумраке интерьеров петербургских квартир, и в портретах населяющих их вещей — «Время»³. Время как центральный герой картины, как осознание быстротечности и хрупкости сущего, и вместе с тем — как особая субстанция, из которой состоит Петербург: нечто, не замыкающееся на наборе отдельных домов, улиц и комнат, а



Илл. 7. Ветрогонский А.В. Красный пейзаж. 2014. Холст, смешанная техника. 75х90. Изображение предоставлено автором.

сплавленное в единое пространство, парадоксально родственное категории безвременья, достигая его путем включения в себя всех временных пластов петербургской истории единомоментно.

В серии «Мой город» пейзажи подернуты неизменной дымкой. Они проступают перед зрителем сквозь сумрак белых ночей, струи дождя, спирали метели или просто некое туманное пространство, с которым город срастается, растворяясь в воздухе. Художница пишет известные петербургские виды: реки и каналы, Петропавловскую крепость, Исаакиевский собор – таинственные и как будто затуманенные даже в ясную погоду, они, несомненно, очень далеки от «открыточных» видов городских красот, – но центральным мотивом пейзажа в творчестве И.М. Бирюля становятся укромные, зачастую даже запущенные уголки родного города. Исаакиевский собор чаще всего скромно выглядывает из-за нагромождения крыш, протянувших к небу отростки телевизионных антенн с раскинувшейся между ними паутиной проводов (илл. 4), а вместо широких перспектив проспектов зрителя ждут анфилады изломанных дворов, проступающие сквозь ветшающие арки.

Любопытно, что парадный облик города в работах художницы постоянно растворяется в белесой хмари, превращаясь в прекрасный, но бестелесный мираж, в то время как изображения неприметных дворов с их мусорными баками и проржавевшими козырьками парадных считаются куда более вещественно и материально. Например, произведения из серии «Белые ночи», посвященные знаменитым петербургским набережным, выглядят до того невесомо, что кажутся хрупкими предрассветными сновидениями.

В серии «Мои дворы», напротив, зритель выступает уже не в роли восторженного сновидца – скорее мы примеряем на себя восприятие усталого прохожего, сворачивающего к

знакомой двери в свой дом. Пространство сумрачных, но таких близких и по-своему уютных дворов затягивает зрителя вглубь картины, к тусклому свету лампочек под навесами и тёплым отблескам в окнах. В пейзажах по-прежнему нет людей, но на этот раз есть следы их присутствия: небрежно сложенные в углу ящики, мусорный бак, освещенные окна. Всё это выступает из привычного полумрака, казалось бы, так отчетливо и по-домашнему буднично. Но, вглядываясь в картину, зритель постепенно всё больше поддается сомнению: а есть ли кто-то за горящими окнами? Одинокие источники света, брошенные ненужные вещи, отслужившие свой век... Мы как будто заглядываем в комнату, из которой ушли хозяева, так и оставив вещи на привычных местах – ощущение, схожее с сюжетом сна быть может даже в больше степени, нежели жемчужные призрачные пейзажи.

Петербург в картинах И.М. Бирюля – это не место. Это состояние, течение и вместе с тем статика, ощущение постоянно ускользающего момента – вечности в ипостаси безвременья. Неслучайно второй крупной темой в творчестве художницы становится образ окна. В картине «Ожидание» перед треснувшим оконным стеклом кем-то оставлена ещё дымящаяся сигарета, в «Предчувствии» на потрескавшейся раме, оскалившейся шипами осколков, висит чистая белая рубашка, готовая «к выходу в свет» – за этими, казалось бы, маленькими деталями чьей-то жизни кроется не просто история, но само ощущение времени, текущего сквозь городские окна.

Ещё один часто встречающийся в творчестве И.М. Бирюля образ, который формирует отдельный цикл работ – образ ворот или арки. Отчасти он родственен образу окна, но если окно – это взгляд на время изнутри жизни человека, то ворота, дверь или проход – устойчивый символ появления или ухода. Названия работ этой серии чуть ли не чаще других апеллируют

к категории времени. Изображение скрипучей двери из потрепанных и полусгнивших досок носит название «Старость»; дигтих с аркой, поддерживаемой строительными лесами, и другой аркой — разрушенной и пребывающей в полном запустении — говорит зрителю: «Всё проходит...» (илл. 5), «И это пройдёт...»; изысканное изображение витых кованых ворот в стиле северного модерна называется «Серебряный век»; другие кованые ворота, еле различимые сквозь порывы выюги и плотно закрытые, автор подписывает «Рождество». Все эти работы так или иначе рассказывают о том, что ушло, или о том, что грядёт.

Можно отметить, что петербургские картины Ирины Бируля (в особенности цикл работ, посвященный образу двери или арки) перекликаются с творчеством другого петербургского художника — Евгения Ильича Ухналёва (1931–2015). В его городских пейзажах складываются сюжеты, в которых соединяются прошлое, настоящие и будущее. Классическая петербургская архитектура зарастает корнями неведомых растений, заматывается снегом, дома погружаются во мрак. Петербург, с его органической связью архитектурных построек с природным ландшафтом, ощущением простора и соразмерности человеку, захватывает сознание художника. Е.И. Ухналёв тонко чувствует сложную метафизическую природу города. Человеческая воля выступает лишь исполнителем, которому недоступно понимание истинного значения и цели существования этих вещей.

Интересно проследить, как авторы в схожих по тематике и идейной составляющей произведениях по-своему прорабатывают один и тот же устойчивый образ арки, ворот или двери как прохода, коридора в пространстве «было-будет». Например, на листе Е.И. Ухналёва «Дорога в никуда» изображена арка старинного дома, написанная в охристо-зеленоватых оттенках. Арка выписана до мельчайших деталей, рассматривать которые можно долго, но взгляд зрителя, как будто помимо воли, притягивает открытая часть проема, за которой виднеется только непроглядная темнота. Эта темнота не кажется пустой, напротив — чувствуется, как она размеренно дышит, слегка шевелится и, кажется, вот-вот хлынет наружу и, в то же время, никогда не выйдет на свет, так и оставаясь непостижимой тайной. Графический силуэт только усиливает это впечатление: поверхность арки плотно обвита проводами, напоминающими корни (ещё один образ, часто встречающийся в работах автора).

Существенное отличие этой работы от произведений цикла «Арки» И.М. Бируля заключается в положении зрителя в пространстве картины. В работе Е.И. Ухналёва зрительское внимание сконцентрировано на темнеющем проходе [8, с. 5]. Формально он не отгорожен от нашего взгляда металлической сеткой ворот или тяжелыми дверными створками, однако художник выстраивает вполне материальную и куда более плотную «стену» за счёт цветового решения — темнота внутри арки воспринимается как нечто вещественно-плотное, не пропускающее наше внимание дальше положенного рубежа. Зритель как бы остаётся за границей некоего гиперпространства, подсознательно ощущаемого, но не визуализируемого, недоступного для сознания человека.

В работах Ирины Бируля из цикла «Арка» мы наблюдаем принципиально иное пространство. Композиция построена таким образом, чтобы точка входа зрителя в картину находилась непосредственно в проеме [3, с. 26]. Таким образом зритель смотрит не «внутри», а «вовне», пытаясь выглянуть из замкнутого шершавого мира дворов наружу. Иногда это наружное пространство кажется смотрящему источником света («Надежда»), иногда — путает своей гущающейся темнотой, в которую предостой отправиться («Одиночество»). Но чаще всего художница помещает в глубине арки физическую преграду в виде решётки ворот. Изысканные створки, несомненно, выглядят живописно и решают художественную задачу, но вместе с тем являются и центральным смысловым элементом. При всей визуальной легкости металлических кружев — они надежно отделяют зрителя от скрытого за ними. Трагедия петербургский пейзаж в работах И.М. Бируля как метафизическое пространство времени, мы можем говорить о включении в это пространство не только деталей картины, но и смотрящего субъекта — произведения художницы выходят за физические границы холста, создавая предельно целостное восприятие го-

рода как среды, пронизывающей мироощущение человека.

2.2. Вневременные окраины в живописи А.А. Джигирей и город будущего в творчестве А.В. Ветрогонского

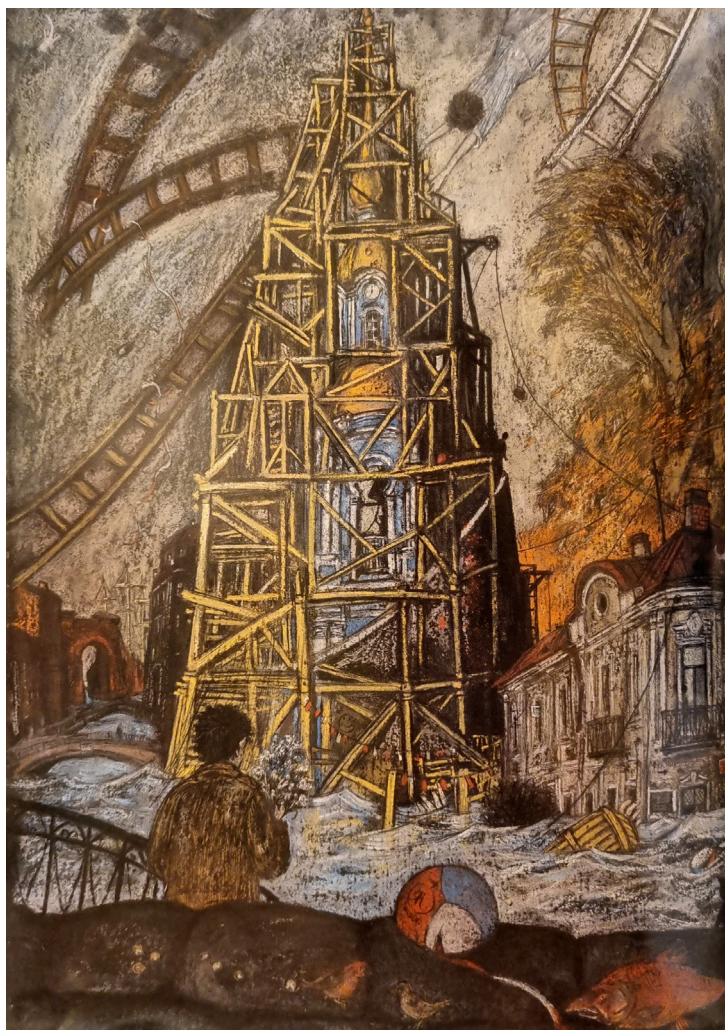
Ярким примером современного осмысления образа Петербурга является творчество Аллы Александровны Джигирей (род. 1964). В живописи А.А. Джигирей остро выражена «временная двойственность». Художница пишет пейзажи, находящиеся как будто за пределами привычной нам хронологической линии. Зритель считывает Петербург на картинах А.А. Джигирей как однозначно современный. Здания, написанные в нарочито плоскостной манере, упрощаются художником до геометрических фигур, выделенных заливкой чистого цвета. В некоторых работах («Полдень», «Городской Мальчик», «Девочка из Купчино») городской пейзаж и вовсе превращается в композицию из кубов. Картина «Полдень», например, лишена каких-либо посторонних элементов — перед нами лишь высвеченная в почти что абстрактном охристо-сером пространстве кубы, их объем кажется весьма условным. Мы наблюдаем городской пейзаж, избавленный А.А. Джигирей от «сиюминутности».

Наибольшей ясности художественное пространство «современного города вне времени» достигает в произведениях «Алекса́ндро-Невская Лавра» и «Пластмассовый цветок». На картине «Пластмассовый цветок» изображен конкретный участок Петербурга — набережная Обводного канала, легко угадывающаяся в упрощенных геометрических формах зданий, благодаря характерной застройке. На фоне пейзажа индустриально-промышленной части города возникает фигура рыжеволосой девушки, держащей в руке цветок, отдаленно напоминающий ветвь розового куста. А.А. Джигирей поднимает сюжет прогулки нашей современницы вдоль канала до сдержанного пафоса мифологических образов, вневременного события: отрешенное лицо девушки напоминает произведения мастеров раннего Возрождения, в темной воде канала среди стройных косяков рыб плывет русалка, как будто сошедшая со старинной гравюры, а прекрасный неживой цветок, сменивший камень на более современный материал, становится символом мира потустороннего и соединяет пространство города XXI века с метафизическим пространством ирреальности, неподвластной времени.

Другая работа А.А. Джигирей, в которой мифологические мотивы находят прямое визуальное выражение — «Алекса́ндро-Невская Лавра». Петербург на холсте предстает пустынным и загадочным. Историческое здание Лавры написано в той же энергичной, несколько утрированной манере, как и заводские корпуса или типовые многоэтажки. На первом плане мы видим причудливое морское чудовище, всплывающее на поверхность реки Монастырки. Из его раскрытой пасти вылезает на берег юноша. Зритель может вспомнить библейское предание об Ионе, античные мифологические сюжеты, картины Босха или строки из Апокалипсиса. Автор вводит нас в мифологическое пространство, которое неизменно существует рядом с нами уже много веков, и продолжит существовать по крайней мере до тех пор, пока жива в нашем сознании общеевропейская культура.

Пространство в пейзажах А.А. Джигирей подчеркнуто разрежено. Петербург в ее работах как будто и не предназначен для жизни обычных людей, он выше суеты повседневной жизни, причём его «надмирный» пейзаж сконцентрирован не в привычном объекте восхищения — историческом центре, а в рабочих и спальных районах.

Пример пейзажа, напротив сфокусированного на бурлящей жизни крупного мегаполиса, можно найти в работах А.В. Ветрогонского (р. 1956). В его картинах есть элементы, родственные творчеству А.А. Джигирей, в частности — яркие цвета и геометрия зданий. Однако в то же время работы А.В. Ветрогонского резко отличает экспрессивность линий, острая динамика композиции и, конечно же, обилие света — естественного освещения, городской иллюминации, вывесок, фар автомобилей (илл. 7). Многообразие разноцветных огней художник передаёт в своей уникальной манере, которую можно сравнить с экспериментами классика отечественного авангарда — «лучизмом» М.Ф. Ларионова. Некоторые работы наполнены невероятно динамичными линиями, рисунок выглядит



Илл. 8. Антонышев Я.А. Высокая вода у Николая. 1990. Картон, пастель, смешанная техника. 71x52. Изображение предоставлено автором.

свободным, можно даже сказать хаотичным, и за счёт этого заставляет саму работу как бы светиться изнутри. В других работах большее значение отводится цветовому пятну: линии становятся спокойнее, они чётко очерчивают контуры, экспрессия передаётся с помощью энергии цвета. Контрастные цветовые пятна делят пейзаж на почти геометрические плоскости. Автор создаёт образ города будущего уже в современных нам реалиях⁴, при этом находя особое выражение футуристических мотивов: это не отвлечённые фантазии о картинах будущего, а динамичный, постоянно развивающийся и меняющийся город. Город, наполненный светом и цветом, людьми и машинами.

3. Петербург как фантастическое пространство

Наполненность города перемежающимися мифологическими, литературными и культурными смысловыми слоями превращают образ Петербурга в особое метафизическое состояние окружающей реальности. Одним из наиболее богатых на интерпретации типов пейзажа, характерных именно для петербургской действительности, является тип так называемого фантастического пейзажа, пейзажа-сна, пейзажа-видения.

3.1. Оживляя город: творчество Яны Антонышевой и работа группы «Старый Город»

Пример фантастического петербургского пейзажа мы можем найти в творчестве Яны Анатольевича Антонышева (р. 1965). Петербург в творчестве Я.А. Антонышева — центральный персонаж. Неслучайно художник настаивает на написании слова «Город» применительно к его пейзажам исключительно с заглавной буквы⁵: Петербург в произведениях автора выступает полноправным живым существом — органически-вещественным, дышащим, меняющимся.

Для работ Я.А. Антонышевой характерна атмосфера если не трагичности, то, по крайней мере, ярко выраженной меланхолии. Его работы соединяют в себе иллюзию тягучего сновидения и созданную фактурой уплотнённую вещественность пространства, материальность предметов. Город на листах художника — не туманный мираж, а, скорее, альтернативная реальность, живущая по своим законам. Сам художник также подтверждает существование и повествовательного, и трагедийного элемента в своих работах: по словам Я.А. Антонышева, свои произведения он воспринимает как истории, фантастические сказки, вот только сказки, чаще всего, грустные⁶. Пространство Петербурга слишком многое вбирает в себя в восприятии автора — графические листы буквально переполнены не только деталями, но и красочными слоями. Техника послыжного рисунка пастелью, разработанная самим художником, [4, с. 20] позволяет ему создавать уплотнённые красочные миры, лишённые двусмысленной прозрачности, но вместе с тем — прорастающие вглубь картины: как будто под верхним ворсистым слоем краски происходит какая-то своя, иная жизнь, что-то копошится и ползёт под штукатуркой фасадов старых домов или в глубине водных потоков (илл. 8).

Петербург становится для художника не только главным героем картин, но и единственно возможным пространством для жизни, вне которого существование немислимо, как попытка научить рыбу ходить по суше. Сам автор, вводя себя как персонажа в большую часть своих работ, погружается в эту «естественную среду обитания», где живут воспоминания о близких людях, образы подсознания, обостренная рефлексия и повторяющийся из работы в работу мотив предчувствия утраты. Творчество художника органично вырастает из петербургской традиции, из культур-

ном — органически-вещественным, дышащим, меняющимся. Для работ Я.А. Антонышевой характерна атмосфера если не трагичности, то, по крайней мере, ярко выраженной меланхолии. Его работы соединяют в себе иллюзию тягучего сновидения и созданную фактурой уплотнённую вещественность пространства, материальность предметов. Город на листах художника — не туманный мираж, а, скорее, альтернативная реальность, живущая по своим законам. Сам художник также подтверждает существование и повествовательного, и трагедийного элемента в своих работах: по словам Я.А. Антонышева, свои произведения он воспринимает как истории, фантастические сказки, вот только сказки, чаще всего, грустные⁶. Пространство Петербурга слишком многое вбирает в себя в восприятии автора — графические листы буквально переполнены не только деталями, но и красочными слоями. Техника послыжного рисунка пастелью, разработанная самим художником, [4, с. 20] позволяет ему создавать уплотнённые красочные миры, лишённые двусмысленной прозрачности, но вместе с тем — прорастающие вглубь картины: как будто под верхним ворсистым слоем краски происходит какая-то своя, иная жизнь, что-то копошится и ползёт под штукатуркой фасадов старых домов или в глубине водных потоков (илл. 8).



Илл. 10. Антонышев Я.А. Дворик на Моховой или портрет сына Ивана. 1995. Картон, пастель, смешанная техника. 57х78. Изображение предоставлено автором.

ной мистификации, пространства сновидений и устремлённого в прошлое взгляда Серебряного века, подпитывается явлением петербургского гипертекста и сюрреалистическими образами кинолента Андрея Тарковского. Петербург Яна Антонышева как отдельный метафизический мир вбирает в себя всё, оставаясь при этом болезненно-остро личным. Петербург становится для художника средой, через которую он осмысливает свою судьбу.

Так в работе «Дворик на Моховой или портрет сына Ивана» (илл. 10) Я.А. Антонышев со свойственным налётом сюрреализма изображает членов своей семьи: маленький мальчик в синей шапке — сын художника — помещён на переднем плане, практически на нижней границе листа. Он наиболее близок к зрителю, к нашей объективной реальности, развёрнут «вовне» и написан автором в пол-оборота, лицом к зрителю. Это светлый образ ребёнка, ещё чуждого алогичной меланхолии окружающего мира, и потому персонаж существует в пространстве картины на тех же правах, что и мы, зрители. В глубине пейзажа — удаляющиеся силуэты на поверхности брандмауэра, которые, в отличие от фигуры ребёнка, художник отворачивает от зрителя. В этих силуэтах угадывается черты самого художника и его жены. Они же возникают в воздухе как обнаженные фигуры, парящие над городом и также обращённые спиной к зрителю.

Помимо личных переживаний, доминантное звучание приобретает тема сохранения старого Петербурга. При этом историческое бытование города также окрашено в творчестве художника трагическими оттенками: повторяющимся мотивом становится катастрофа, петербургское наводнение — символ неизбежного хода времени, постепенно затапливающего город, несмотря на все попытки его уберечь. Трагизм Петербурга как пространства личной травмы и пространства возвышенной катастрофы переплетаются в творчест-

ве Я.А. Антонышева, создавая уникальный мир, построенный на индивидуальном прочтении глобальных событий и возвеличивания событий одной человеческой судьбы до масштаба мироздания в этой фантастической реальности.

3.2. Литературный Петербург и фантастические миры в творчестве В.С. Вильнера

Заманчивой кажется возможность выделить среди огромного пласта воплощений петербургских образов в изобразительном искусстве отдельный поджанр — пейзаж «литературного Петербурга». С одной стороны, такое деление представляется вполне правомерным, так как петербургские тексты, безусловно, стали источником вдохновения для многих художников. С другой, — будет некорректно сводить результаты этих творческих поисков исключительно к иллюстративной составляющей. «Литературный Петербург» в визуальном искусстве уверенно выходит за рамки прямого следования тексту, равно как и пространство произведений петербургских писателей выплескивается со страниц на улицы, площади и набережные.

Почти все упомянутые выше авторы так или иначе обращались в своем творчестве к наследию писателей, создавших главные «петербургские тексты». Один из наиболее ярких примеров пейзажей «литературного типа» можно найти в творчестве Виктора Семеновича Вильнера (1925–2017). В его творчестве мы можем проследить различные типы петербургского пейзажа, однако пейзаж литературный занимает особое место. Отличительной особенностью образа Петербурга В.С. Вильнера можно назвать тщательную проработку автором картины города, опирающейся на реальность, измененную и перестроенную художником по своему усмотрению, будь то литературные ре- минисценции, сюрреалистические пейзажи или конструирова-

ние нового облика города. Значительная часть работ художника населена знаковыми персонажами произведений таких авторов, как А.С. Пушкин, Н.В. Гоголь и Ф.М. Достоевский, при чём по мере творческого развития художника эти работы всё дальше уходят от иллюстративности в сторону создания уникального метафизического пространства города, наполненного глубокими метафорами и сюрреалистичными сюжетами [11, с. 17]. Среди основных персонажей: Шинель и Нос из повестей Гоголя, Медный всадник Пушкина, герои «Преступления и наказания» Достоевского, появившиеся ещё в работах начала 1970-х гг.

К пейзажам, сюжеты которых носят явно фантастический характер, но при этом не имеют литературного первоисточника, можно отнести серию «Белые ночи», над которой автор работает с конца 1960-х по 1990-е гг. В серии представлен фантазмагорический пейзаж: городские статуи сходят со своих постаментов, над Невой летают музы и ангелы, в водах рек и каналов плещутся тритоны, однако в работах этой серии мы найдем лишь условную параллель с литературными текстами.

Из литературных пластов Петербурга одним из первых творческой мыслью художника завладел Петербург Гоголя. В 1972 г. появились первые листы серии «Импровизации по мотивам “Петербургских повестей” Н.В. Гоголя». В основу цикла легли Петербургские повести «Нос», «Портрет» и «Шинель», но постепенно в работы автора проникают и персонажи других литературных пространств — пушкинского Петербурга и Петербурга Достоевского. Один из первых листов серии носит название «Шинель» — именно в нём впервые возникает образ, впоследствии раз за разом появляющийся в работах художника. Над холодной тишиной спящего ночного города простирается огромная тяжелая шинель, готовая утрожающей тенью накрыть заснеженные дома, улицы и каналы. Уже в первом листе серии Шинель предстаёт главным действующим лицом, её динамичный силуэт, несущийся в небе над ночным городом, заполняет собой большую часть пространства листа, не в пример маленькой, теряющейся в исполинских складках, фигуре Акакия Акакиевича. В дальнейшем Шинель (и здесь будет уместным написание с заглавной буквы) в произведениях В.С. Вильнера станет персонажем, не ограниченным ни литературным первоисточником, ни даже физическим пространством Петербурга. Но даже когда Шинель возникает в некоем абстрактном пространстве — она остаётся частью именно петербургской мифологемы. Второй гоголевский персонаж, ожидаемо занявший одно из центральных мест в цикле, — нос из одноименной повести Гоголя. В работах В.С. Вильнера носы, прежде всего, гротескны, иногда забавны, но чаще всего — пугающи. Носы встречаются с шинелями за карточным столом и на тесных петербургских улочках, памятник носу выкапывают из болотистой городской почвы, другой нос триумфально восседает на месте Медного всадника — эти листы также мало привязаны к конкретному городскому пейзажу, однако героини-символы Петербургских повестей так плотно вплетены в культурно-мифологическое пространство Петербурга, что сами образы становятся тождественны городу.

Фигуру Медного всадника можно поставить в один ряд с такими персонажами творчества В.С. Вильнера, как уже упомянутые нос или шинель. Правоммерно будет сказать, что серия В.С. Вильнера «Всадник» берет своё начало именно в образе пушкинского Петербурга, тем не менее листы этой серии представляют «фантазии на тему», как и в случае с «Шинелью». Листы из серии «Всадник» представляют мрачные апокалиптические видения гибели Петербурга. Город предстаёт на них погруженным в воду, над которой возвышается зловещая громада монумента или разрушенным наводнением, погребенным под гладью воды, из-под толщи которой проступают крыши зданий, шпили и колонны.

Художник отталкивается от текста первоисточника как от отправной точки в безграничных фантазиях, смело заимствуя и перетасовывая образы персонажей, попадающих в его работы в совершенно новые обстоятельства и, благодаря этому, побуждающих зрителя к размышлению над новыми смыслами. Несомненно, далеко не последнюю роль в таком тонком понимании литературного первоисточника играет пространство родного города художника, так или иначе всегда присутствующее в его работах по мотивам «петербургских текстов».

4. Петербургский пейзаж и новые медиа в современном российском искусстве

В заключение статьи мы попробуем привести несколько примеров бытования петербургского пейзажа в творчестве нового поколения авторов, помимо традиционных видов изобразительных искусств (таких как живопись или графика) активно внедряющих в свою художественную практику новые медиа и/или комбинированные техники. В последние годы заметно значительное превалирование пейзажей «непарадного Петербурга» над классической парадной эстетикой города. Сделать этот вывод позволяет как творчество отдельных художников, на котором мы остановимся в дальнейшем, так и ряд прошедших в последние годы масштабных групповых выставок молодых авторов, посвященных явлению непарадного петербургского пейзажа, таких как серия экспозиций Союза молодых художников Санкт-Петербурга «МетаПетербург»⁷ или же выставка с говорящим названием «(Не)парадный» в галерее «Beriozka»⁸. Произведения некоторых из участников упомянутых выставочных проектов уже были рассмотрены нами в предыдущих параграфах, за творчеством других, только начинающих свой профессиональный путь, мы продолжим внимательно следить. Так или иначе, обширный список имен художников, принявших участие в тематических выставках только за последние два года, позволяет выделить тип петербургского пейзажа «непарадный Петербург» как очевидную точку интереса нового поколения авторов. Удачным примером совмещения типов непарадного и фантастического петербургского пейзажа представляется нам творчество Евы Хелки (р. 1993). Художница создает произведения в технике между живописью и ассамбляжем, используя в своих работах фанерные вырезки, металлоконструкции, зеркала, оргстекло, накладывая элементы друг на друга и комбинируя планы по принципу коллажа. Определение работ художницы как непарадных пейзажей города кажется очевидным: основные сюжеты творчества Е. Хелки — это бытовая жизнь города, лестничные клетки, неприглядные дворы и потертые фасады зданий. Фантастический же элемент пейзажей лежит в концептуальном плане. В проекте «Остров» художница даёт работам, изображающим повседневную жизнь Васильевского острова, неожиданные имена в честь героев и богов античной мифологии. Названия работ подталкивают зрителя к поиску аллюзий, и вот он уже наблюдает фантастические метаморфозы персонажей — наших современников, — чья повседневная жизнь трансформируется в архетипические мифологические сюжеты. «Двойное дно» смыслового наполнения работ созвучно и выбранной автором технике: внедрение объемных элементов в плоскостное изображение создаёт оптический эффект сродни стереоскопическим картинам и побуждает внимательнее всматриваться в пространство работы в попытках разгадать особенности коллажной композиции.

Другим примером исследования пространства Петербурга в новых медиа можно назвать архивную выставку «Река». Проект, созданный в русле междисциплинарной области искусств «art & science», объединил художников⁹, ученых естественных наук¹⁰ и антропологов¹¹, исследовавших реку Неву с самых неожиданных сторон: от влияния реки на формирование городских сообществ и субкультуры до истории перемещений и адаптации популяций растений, водорослей, насекомых и птиц, зависимых от воды. Выставка, показанная в Государственном Музее истории Санкт-Петербурга¹², включала в себя произведения визуального искусства в различных медиумах, таких как графика, керамика, коллаж, «найденные объекты», саунд-арт, инсталляции, а также ароматические объекты. Полноценной частью выставки является сайт¹³, на котором представлены цифровые произведения: диджитал-карты с предсказаниями и текстами участвующих в проекте ученых, цифровые «книги художника» и виртуальные маршруты по берегам Невы. Необходимо подчеркнуть, что в данном проекте диджитал-составляющая не просто дополняет, а расширяет выставочное пространство в цифровую реальность, в которой зритель становится полноправным участником процессов. Ввиду упора, сделанного на междисциплинарность проекта, соединяющего в себе художественные практики и научное исследование, однозначно типировать его как определенный поджанр петербургского пейзажа представ-

ляется затруднительным, однако в «Реке», являющейся цельным многосоставным произведением коллектива авторов, тема петербургского топографического, эстетического и культурного пространства определенно становится одной из центральных.

Интересную интерпретацию петербургского пейзажа как пространства времени можно найти в творчестве художницы Александры Гарт (р. 1988). Петербургский пейзаж регулярно возникает в работах художницы: сначала в печатной графике, затем — в тотальных инсталляциях. Отчасти временную плоскость пейзажа можно найти уже в раннем проекте «Продлёнка»¹⁴, объединившим несколько графических серий, в которых А. Гарт наблюдает за повседневной жизнью и взрослением девочек-школьниц. Сюжет большинства листов можно отнести скорее к жанровым сценам, однако их действие так или иначе происходит в городе — монохромно-сером пространстве, подчас упрощенном до почти абстрактной фактуры фона и всё же кажущемся зрителю подсознательно знакомым, как знакомы ему интерьеры типовой школы или облик одного из сотен дворов. В случае отдельных листов мы можем говорить не только об условном петербургском пространстве, но и о конкретном петербургском пейзаже («Набережная Фонтанки», 2013), в неприветливую серость которого автор помещает своих взрослеющих персонажей. К началу нового десятилетия основным медиумом А. Гарт становится тотальная инсталляция: так в проекте «Провал», показанном в пространстве «Стыд» в 2020 г., монументальные графические листы, занимающие практически всё пространство от пола до потолка и соседствующие с сеткой-рабицей и битым стеклом, как будто приоткрывают перед зрителем фрагменты странного постапокалиптического будущего. Инсталляция превращает выставочное пространство в калейдоскоп пугающих видений, в которых смешиваются узнаваемые основы классических арок архитектурных ансамблей, начерченные мелом на сером асфальте классики, расходящиеся по стенам то ли почерневшие ветви, то ли трещины — сценарий гибели этого мира не разгадать, и от того ещё тревожнее кажутся чёрно-белые пейзажи. К теме постапокалиптики и философии «dark ecology» художница обращается впоследствии и в выставочном проекте-инсталляции «Лес паутины»¹⁵ и, хотя в дальнейшем творчестве А. Гарт реже возвращается к петербургскому пейзажу как к центральной теме произведения, в её масштабных графических листах появляются отдельные элементы городского окружения.

Пример фантастического петербургского пейзажа в новых медиа можно найти в междисциплинарном проекте художницы Алины Кутуш (р. 1994) «Fly found»¹⁶. В сайт-специфичной инсталляции и перформанс-проекте художница исследует непрерывное движение, цикличность, процессы рождения и смерти, связанные с историей Петропавловской крепости как первого здания и первого острова молодого города. Главным персонажем выставки становится мотылек — альтер эго автора,

воплощающий в себе идею «инаковости». Проект, включающий в себя диджитал- и пиксель-арт, саунд-арт, объекты-инсталляции и скульптурные объекты малых форм, а также перформативные медиации, направлен на проживание зрителем движения по стадиям метаморфоз через перемещение в физическом выставочном пространстве, предоставляющем иллюзорную (как демонстрирует объект-стенд с «Партитурами движения») свободу, но неизбежно возвращающем в один из уже просчитанных и прожитых сценариев. В своём проекте А. Кутуш превращает пространство Петропавловской крепости — «сердца» Петербурга — в зазеркалье, место бесконечных трансформаций образов и смыслов, перелетающих, как мотылек, от одной ассоциации к другой. Но под кажущейся лёгкостью проступает архетипический сюжет бесконечного повторения. Художница с лёгкостью вводит в свою тотальную инсталляцию элементы петербургского пространства (например, архитектурную деталь дома Р.Г. Вега, превращающуюся в гигантский сачок), которые вливаются в бесконечную игру по поиску связей в фантазмагоричном пространстве, созданном автором, на вопрос о серьёзности и несерьёзности которой каждый зритель может ответить для себя сам.

Заключение

Петербургский пейзаж и шире — пространство Петербурга в своих различных ипостасях представляет поистине благодатную почву для творческих экспериментов. В данной статье нами была предпринята попытка предложить одну из возможных типологий петербургского пейзажа в искусстве 1980–2010-х гг. и на примере работ ряда авторов рассмотрены отдельные типы пейзажа: пейзаж как эстетическое пространство, пейзаж как пространство времени, фантастический пейзаж. Необходимо отметить, что предложенная классификация не является жесткими рамками, как мы убедились на примере отдельных произведений — типы петербургского пейзажа могут пересекаться и объединяться в творчестве одного художника или даже в одной работе. Отдельный интерес представляет бытование петербургского пространства в произведениях новейшего искусства, междисциплинарных проектах и прочих гибридных формах художественной деятельности. Тем не менее, несмотря на некоторую условность и гибкость предложенной классификации, выделенные нами типы пейзажа могут дать толчок для дальнейших размышлений о широком круге тем, идей и концепций, возникающих в связи с петербургским пейзажем в творчестве различных авторов. Как уже не раз было отмечено ранее, пространство Петербурга представляет собой не только и не столько топографическую точку на карте, сколько масштабное, глубокое и неоднозначное культурное поле, к которому художники по сей день продолжают добавлять новые смыслы и образы. Нам остается лишь внимательно наблюдать за этим бесконечным процессом само-сотворения Города как мета-произведения.

Примечания:

¹ Интервью с В.В. Егоровым, из личного архива автора. 08.06.2021.

² Интервью с В.Н. Колбасовым, из личного архива автора. 16.01.2019.

³ Интервью с И.М. Бируля, из личного архива автора. 11.09.2023.

⁴ Интервью с А.В. Ветрогонским, из личного архива автора. 22.03.2019.

⁵ Интервью с Я.А. Антоньшевым, из личного архива автора. 24.04.2021.

⁶ Интервью с Я.А. Антоньшевым, из личного архива автора. 24.04.2021.

⁷ Исторический парк «Россия — моя история», 22 апреля — 15 мая, 2022 г.; Государственный музей истории Санкт-Петербурга, 17 мая — 21 июня 2022 г.; Музей Анны Ахматовой в Фонтанном доме, 26 июля — 7 августа, 2022 г.

⁸ 15 сентября — 5 ноября 2023 г.

⁹ Куратор Дарья Болдырева, художница выставки Лиза Кукушкина, дизайнер выставки Елена Соколова, реализация экспозиции Алексей Феськов, научный консультант Ирина Варганова, продюсер Анна Сирро, коллектив художниц: Дарья Сурма, Таня Черномордова, арт-группировка Biogoboty019, Алина Кутуш, Анна Мартыненко, Лиза Кукушкина, Лера Лернер.

¹⁰ Ирина Варганова, Ирина Тимофеева, Денис Кузнецов, Алексей Алексеенко, Сергей Петров, Александр Аверьянов, Дмитрий Лайус, Кирилл Горин.

¹¹ Мария Момзикова, Наташа Савина, Лиля Акивенсон, Яша Лурье, Никита Шевченко, Софья Шкляева.

¹² 1 марта — 2 апреля 2023 г.

¹³ <https://readymag.website/river/citycrepy/river/> (дата обращения 02.03.2024)

¹⁴ Библиотека книжной графики, 8 октября — 22 октября 2013 г.

¹⁵ Галерея Anna Nova, 24 декабря 2021 — 21 февраля 2022 г.

¹⁶ Фонд ПРО АРТЕ, Петропавловская Крепость, 3 июня — 11 июня 2021 г.

Список литературы:

1. Аleshин А. Никита Фомин // Никита Фомин. Альбом / Под общ. ред. Н.П. Фомина. СПб: Союз художников Санкт-Петербурга, 2014. С. 46–55.
2. Андреева Е.Ю. Всё и Ничто. Символические фигуры в искусстве второй половины XX века. СПб.: Издательство Ивана Лимбаха, 2011. 512 с.
3. Бируля И.М. Записки на подрамниках. СПб.: отпечатано в ИП Сорокин Сергей Анатольевич, 2017. 177 с.
4. Белякова Т. Петербург – город-триггер // Ян Антоньшев. Во власти города. Пастели из собрания Евгения Герасимова и МИСП / СПб: Музей искусства XX–XXI веков, 2021. С. 18–21.
5. Володина Т.И. Город Серебряного века. Пространство города в русском изобразительном искусстве и литературе Серебряного века. М.: Издательский дом «РИП-холдинг», 2017. 336 с.
6. Гордин А.М., Денисов Ю.М. Город глазами художников. Петербург – Петроград – Ленинград в произведениях живописи и графики. СПб.: Художник РСФСР, 1978. 394 с.
7. Грачева С.М. Современное петербургское академическое изобразительное искусство. Традиции, состояние и тренды развития. М.: БуксМАрт, 2019. 368 с.
8. Дмитренко А. Достоинство // Евгений Ухналёв. Живопись. Графика. Геральдика. Альбом/ Под общ. ред. О. Акбулатовой. СПб.: KLP, 2006. С. 3–7.
9. Дубова О. Неофициальное искусство в социально-культурных и экономических отношениях конца 1980-х годов // Позднесоветское искусство России. Проблемы художественного творчества. Коллективная монография / Под общ. ред. А.Н. Иньшакова. М.: БуксМАрт, 2019. С. 386–396.
10. Кagan М.С. Град Петров в истории русской культуры. М.: Юрайт, 2018. 515 с.
11. Козырева Н. Виктор Вильнер. Роман с литографическим камнем // Виктор Вильнер. Роман с литографическим камнем. Живописьная графика художника, влюблённого в Петербург. Альбом / Под общ. ред. В. Вильнера. М.: Центрполиграф, 2016. С. 8–31.
12. Козырева Н. Иллюстрации к произведениям Достоевского из собрания петербургского Музея // Образы Достоевского в книжной иллюстрации и станковой графике. Альбом / Под общ. ред. Н. Ашимбаевой. СПб.: Кузнечный переулок, 2011. С. 9–39.
13. Леньшин В.А. Единица хранения. Русская живопись – опыт музейного истолкования. СПб.: Арт-салон «Золотой век», 2014. 440 с.
14. Неклюдова М.Г. Традиции и новаторство в русском искусстве конца XIX – начала XX века. М.: Искусство, 1991. 395 с.
15. Северюхин Д. Новый художественный Петербург: Краткий исторический обзор // Новый художественный Петербург. Справочно-аналитический сборник. / Под общ. ред. О.Л. Лейкина, Д.Я. Северюхина. СПб: Издательство имени Н.И. Новикова, 2004. С. 11–36
16. Сендерович С.Я. Фигура сокрытия: Избранные работы. Том 1: О русской поэзии XIX и XX веков. Об истории русской художественной культуры. М.: Языки славянских культур, 2012. 600 с.
17. Спивак Д.Л. Метафизика Петербурга. Историко-культурологические очерки. СПб: Эко-Вектор, 2019. 822 с.
18. Степанян Н.С. Искусство России XX века. Развитие путем метаморфозы. СПб.: Галарт, 2008. 416 с.
19. Толстой В. Художественные модели мироздания // Художественные модели мироздания. Книга вторая. XX век. Взаимодействие искусств в поисках нового образа / Под общ. ред. В.П. Толстого. М.: Наука, 1999. С. 5–94.
20. Ухналёв Е.И. Живопись. Графика. СПб, 2011. 121 с.
21. Ухналёв Е.И. Живопись. Графика. СПб, 2008. 156 с.
22. Хлобыстин А.Л. Шизореволюция. Очерки петербургской культуры второй половины XX века. СПб.: Борей Арт, 2017. 504 с.
23. Якимович А. Позднесоветское искусство России. 1960–1991 // Позднесоветское искусство России. Проблемы художественного творчества. Коллективная монография / Под общ. ред. А.Н. Иньшакова. М.: БуксМАрт, 2019. С. 400–470.
24. Pushkariov V. The Neva Symphony. Leningrad in Works of Graphic Art and Painting. Leningrad: Aurora Art Publishers, 1975. 255 p.

References

- Aleshin, A. (2014) 'Nikita Fomin', in Fomin, N. (ed.) *Nikita Fomin. Al'bom [Nikita Fomin. Album]*. Saint Petersburg: Soiuз khudozhnikov Sankt-Peterburga Publ., pp. 46–55. (in Russian)
- Andreeva, E. (2011) *Vse i Nichto. Simvolicheskie figury v iskusstve vtoroi poloviny XX veka [Everything and Nothing. Symbolic figures in the art of the second half of the 20th century]*. Saint Petersburg: Ivana Limbaha Publ. (in Russian)
- Beliakova, T. (2021) 'Petersburg is a trigger city', in Ian Antonyshev. *Vo vlasti goroda. Pasteli iz sobraniia Evgeniia Gerasimova i MISIP [Yan Antonyshev. In the power of the city. Pastels from the collection of Evgeny Gerasimov and MСAP]*. Saint Petersburg: Museum of 20th–21st Century Art of St Petersburg Publ. (in Russian)
- Birulia, I. (2017) *Zapiski na podramnikakh [Notes on stretchers]*. Saint Petersburg: Sorokin Publ. (in Russian)
- Denisov, Yu., Gordin, A. (1978) *Gorod glazami khudozhnikov. Peterburg – Petrograd – Leningrad v proizvedeniakh zhivopisi i grafiki [City through the eyes of artists. Petersburg – Petrograd – Leningrad in paintings and graphics]*. Saint Petersburg: Khudozhnik RSFSR Publ. (in Russian)
- Dmitrenko, A. (2006) 'Dignity', in Akbulatova, O. (ed.) *Evgenii Ukhmalev. Zhivopis'. Grafika. Gerial'dika. Al'bom [Evgeny Ukhmalev. Painting. Graphic arts. Heraldry. Album]*. Saint Petersburg: KLP Publ., pp. 3–7. (in Russian)
- Dubova, O. (2019) 'Unofficial art in socio-cultural and economic relations of the late 1980s', in In'shakov, A. (ed.) *Pozdnesovetskoe iskusstvo Rossii. Problemy khudozhestvennogo tvorchestva. Kollektivnaia monografiia [Late Soviet Art in Russia. Problems of artistic creativity. Collective monograph]*. Moscow: BuksMArt Publ., pp. 386–396. (in Russian)
- Gracheva, S. (2019) *Sovremennoe peterburgskoe akademicheskoe izobrazitel'noe iskusstvo. Traditsii, sostoianie i trendy razvitiia [Modern Petersburg academic fine arts. Traditions, state and development trends]*. Moscow: BuksMArt Publ. (in Russian)
- Iakimovich A. (2019) 'Late Soviet Art in Russia. 1960–1991', in In'shakov, A. (ed.) *Pozdnesovetskoe iskusstvo Rossii. Problemy khudozhestvennogo tvorchestva. Kollektivnaia monografiia [Late Soviet Art in Russia]. Problems of artistic creativity. Collective monograph*. Moscow: BuksMArt Publ., pp. 400–470 (in Russian)
- Kagan, M. (2018) *Grad Petrov v istorii russkoi kul'tury [City of Peter in the history of Russian culture]*. Moscow: Jurajt Publ. (in Russian)
- Khlobystin, A. (2017) *Shizorevoliutsiia. Ocherki peterburgskoi kul'tury vtoroi poloviny XX veka [Schizorevolution. Essays on Petersburg culture in the second half of the 20th century]*. Saint Petersburg: Borey Art Publ. (in Russian)
- Kozyreva, N. (2011) 'Illustrations for the works of Dostoevsky from the collection of the St. Petersburg Museum', in Ashimbaeva, N. (ed.) *Obrazy Dostoevskogo v knizhnoi illiustratsii i stankovoi grafike [Images of Dostoevsky in book illustration and easel graphics. Album]*. Saint Petersburg: Kuznechnyi pereulok Publ., pp. 9–39. (in Russian)
- Kozyreva, N. (2011) 'Victor Vilner. Romance with lithographic stone', in Vil'ner., V. (ed.) *Roman s litograficheskim kamnem. Zhivaia grafika khudozhnika, vliublennogo v Peterburg [A romance with a lithographic stone. Live graphics of an artist in love with St. Petersburg]*.

Moscow: Tsentrpoligraf Publ., pp. 8–31. (in Russian)

Leniashin, V. (2014) *Edinitsa khraneniia. Russkaia zhivopis' – opyt muzeinogo istolkovaniia* [Storage unit. Russian painting – the experience of museum interpretation]. Saint Petersburg: Art-salon Zolotoi vek Publ. (in Russian)

Nekliudova, M. (1991) *Traditsii i novatorstvo v russkom iskusstve kontsa XIX – nachala XX veka* [Traditions and innovation in Russian art of the late XIX – early XX century]. Moscow: Iskusstvo Publ. (in Russian)

Pushkariov, V. (1975) *The Neva Symphony. Leningrad in Works of Graphic Art and Painting*. Leningrad: Aurora Art Publ.

Senderovich, S. (2012) *Figura sokrytiia: Izbrannye raboty. Tom 1: O russkoi poezii XIX i XX vekov. Ob istorii russkoi khudozhestvennoi kul'tury* [The Figure of Concealment: Selected Works. Volume 1: On Russian poetry of the 19th and 20th centuries. On the history of Russian artistic culture]. Moscow: Languages of Slavic cultures Publ. (in Russian)

Severiukhin, D. (2004) 'New Artistic Petersburg: A Brief Historical Review', in Leikind, O., Severiukhin, D. (ed.) *Novyi khudozhestvennyi Peterburg. Spravochno-analiticheskii sbornik* [New artistic Petersburg. Reference and analytical collection]. Saint Petersburg: N.I. Novikov Publ., pp. 11–36. (in Russian)

Spivak, D. (2019) *Metafizika Peterburga. Istoriko-kul'turologicheskie ocherki* [Metaphysics of Petersburg. Historical and cultural essays]. Saint Petersburg: Jeko-Vektor Publ. (in Russian)

Stepanian, N. (2008) *Iskusstvo Rossii XX veka. Razvitie putem metamorfozy* [Art of Russia of the XX century. Development through metamorphosis]. Saint Petersburg: Galart Publ. (in Russian)

Tolstoi, V. (1999) 'Artistic models of the universe', in Tolstoi, V. (ed.) *Khudozhestvennye modeli mirozdaniia. Kniga vtoraiia. XX vek. Vzaimodeistvie iskusstv v poiskakh novogo obraza* [Artistic models of the universe. Book 2. XX century. Interaction of arts in search of a new image]. Moscow: Nauka Publ., pp. 594. (in Russian)

Volodina, T. (2017) *Gorod Serebrianogo veka. Prostranstvo goroda v russkom izobrazitel'nom iskusstve i literature Serebrianogo veka* [City of the Silver Age. The space of the city in the fine arts and literature of the Silver Age]. Moscow: RIP-holding Publ. (in Russian)

Ukhnaev, E. (2008) *Zhivopis'. Grafika. Gera'dika* [Painting'. Graphic arts. Heraldry]. Saint Petersburg (in Russian)

Ukhnaev, E. (2011) *Zhivopis'. Grafika* [Painting. Graphic arts]. Saint Petersburg (in Russian)