
КРИТИКА

Бирюкова М.В.

К ИДЕЕ ВРЕМЕНИ: ТРИ ВЫСТАВКИ В МУЗЕЯХ САНКТ-ПЕТЕРБУРГА

Бирюкова, Марина Валерьевна — доктор культурологии, доцент, Санкт-Петербургский государственный университет, Санкт-Петербург, Россия, m.biryukova@spbu.ru.

В 2024/2025 гг. в крупнейших музеях Санкт-Петербурга прошло несколько выставок, проанализированных в настоящей статье в контексте идеи времени в трактовках Ф. Баадера и Г. Зедльмайра. Выставка «Казус Мейерхольда, или «Ревизора» хочется всегда» к 150-летию Всеволода Мейерхольда в Музее театрального и музыкального искусства, проект «Великий Карл. К 225-летию К. П. Брюллова» в Государственном Русском музее и выставка «Твердыня пламенная». К 150-летию со дня рождения Н.К. Рериха» в Эрмитаже не только отражают «дух времени» во всем многообразии его коннотаций, но и демонстрируют как задуманные, так и не предусмотренные кураторами концептуальные параллели в прочтении визуальной и содержательной составляющей проектов. Миметические и диегетические качества выставочных проектов в части динамического дизайнерского оформления с использованием элементов иммерсивности и информационного контента служат раскрытию идеи времени в контексте ее современной диалектики.

Ключевые слова: кураторский проект, музей, выставочная деятельность, идея времени, концепция выставки.

TOWARDS THE IDEA OF TIME:

THREE EXHIBITIONS IN THE MUSEUMS OF ST. PETERSBURG

Biryukova, Marina Valerievna — Doctor of Cultural Studies, Associate Professor, Saint-Petersburg State University, Saint-Petersburg, Russian Federation, m.biryukova@spbu.ru.

In 2024/2025, several exhibitions were held in the largest museums of St. Petersburg, analyzed in this article in the context of the idea of time as interpreted by F. Baader and H. Sedlmayr. The exhibition “The Meyerhold’s Case or “The Government Inspector” is always desirable” for the 150th anniversary of Vsevolod Meyerhold at the Museum of Theatrical and Musical Art, the project “The Great Charles. For the 225th anniversary of K. P. Bryullov” at the State Russian Museum and the exhibition “The Fiery Fortress”. On the 150th anniversary of the birth of N. K. The Roerich” in the Hermitage museum not only reflect the “spirit of the times” in all its variety of connotations, but also demonstrates both conceived and not provided for by the curators conceptual parallels in reading the visual and substantive components of the projects. The mimetic and diegetic qualities of exhibition projects in terms of dynamic design using elements of immersiveness and information content serve to reveal the idea of time in the context of its modern dialectic.

Key words: curatorial project, museum, exhibition activity, idea of time, exhibition concept.

В текущем году, соответственно традиционной торжественной фиксации знаковых дат в проектах крупнейших музеев, Санкт-Петербургский государственный музей театрального и музыкального искусства, Государственный Русский музей и Государственный Эрмитаж провели три масштабные выставки, соответственно, к 150-летию В.Э. Мейерхольда, к 225-летию К.П. Брюллова и к 150-летию Н.К. Рериха. При всем отличии концептуальных, эстетических и дизайнерских характеристик этих проектов, выставки имеют смысловые и символические точки пересечения в контексте идеи и образа времени (как ушедшего, современного для чествуемых классиков культуры, так и текущего — времени создания кураторских проектов). Но вначале о наиболее репрезентативных отличиях каждого проекта: выставка «Великий Карл. К 225-летию К.П. Брюллова» в пространстве Михайловского дворца ГРМ — помпезная презентация имперского сознания, оформление выставки Николая Рериха в Эрмитаже, где авторы проекта сознательно или невольно оставили совершенно пустым огромный переход между двумя, посвященным российскому и зарубежному периодам жизни Рериха частями экспозиции, — демонстрирует непреодолимый разрыв между отечественной сферой искусства Рериха и его зарубежными, восточными странствиями, как физическими, так и духовными. Выставка «Казус Мейерхольда» представляет взгляд на творчество режиссера в контексте проблематики «произведения-катастрофы», в частности, путем проекции сценографии «Ревизора» Н. Гоголя в постановке Вс. Мейерхольда на динамический образ романтической «картины-катастрофы» К. Брюллова «Последний день Помпеи». И здесь, безусловно, для зрителя имеет немаловажное значение возможность и временного, и пространственного погружения одновременно в эпоху Брюллова и в эпоху Мейерхольда, ведь можно за несколько минут пройти от Михайловского дворца до Музея театрального и музыкального искусства и посмотреть последовательно две выставки, оценив уместность и логику ассоциативного ряда, представленного кураторами выставки о Мейерхольде, где в центральном зале экспозиции большая видеоинсталляция показывает «Последний день Помпеи», на изображение которого проецируется архивное фото «немой сцены» из «Ревизора» в постановке Мейерхольда, где режиссер, как известно, заменил живых актеров куклами. Кураторы выставки «Казус Мейерхольда, или «Ревизора» хочется всегда» Ирина Климовицкая и Наталья Метелица в прочтении постановки спектакля «Ревизор», премьеры которого состоялась в декабре 1926 г. в Государственном театре им. Мейерхольда (ГОСТИМе), в выставочном пространстве убедительно выявляют параллели между театральным методом Вс. Мейерхольда и композицией картины К. Брюллова.

Динамика театрального действия в «Ревизоре» сопоставлена с многовекторным, динамическим построением «Последнего дня Помпеи». Брюллов, классицист и академист в части художественной формы, в этом произведении выступает как романтик, созвучно современникам-французам Э. Делакруа и Т. Жерико с их эстетикой безобразного. Не случайно в эскизах к картине появлялся отвратительный образ мародера, воруящего драгоценности у трупа погибшей женщины. На окончательной версии картины, более эстетской и торжественной, мародер не представлен. Персонажи, особенно женские, становятся еще более условно красивыми той классической итальянской красотой, которую Брюллов так любил, и которая воплощалась в облике Ю. Самойловой, послужившем прототипом и для некоторых женских образов «Последнего дня Помпеи». Искаженные болью и страхом лица — скорее, условные и прекрасные античные маски, представляющие на театре помпейскую трагедию, поэтому зритель склонен восхищаться ими, но не сочувствовать им. Если обратиться к трактовке А.А. Курбановского, то Брюллов, как

многие европейцы-интеллектуалы, воспринимавшие античность в духе винкельмановских «благородной простоты и тихого величия», после обнаружения при раскопках Помпеи фресок фривольного характера на виллах и в лупинариях, стал понимать трагедию Помпеи в контексте «наказания за грехи» и божьей кары для жителей древнеримского курортного города¹. Собственно, и трагедия финальной сцены «Ревизора» — тоже аналог «божьей кары», но только в более мелком, приземленном контексте жизни провинциального чиновничества. Три зала выставки о Мейерхольде посвящены ключевым событиям жизни режиссера, начиная со строительства Государственного театра имени Мейерхольда (ГОСТИМа), далее постановке «Ревизора» в 1926 г. и, наконец, аресту и смерти Вс. Мейерхольда (1939–1940 гг.). В первом зале представлены чертежи и рисунки «театра будущего» в концепции архитекторов Михаила Бархина и Сергея Вахтангова, а также самого Мейерхольда, которому принадлежит идея вращающейся сцены без кулис и рампы, прозрачного потолка и других новаций. В 1933-м был подготовлен план работ, для «Творческой башни» было предусмотрено 8 ныне утраченных фриз в 3,25 м высотой каждый и протяженностью 85 м со сценами из мейерхольдовской постановки «Ревизора». Сохранилось шесть мозаик с лицами второстепенных персонажей в собрании Российской академии художеств, ставших уникальными экспонатами выставки. Первое пространство выставки по сути мемориальное, там расположены большие баннеры со знаковыми мотто о «говорящем театре». Создатель авангардного театра Мейерхольд, как и многие модернисты, например, П. Филонов или К. Малевич, в первые годы советской власти был активным рупором всего нового, что зарождалось в театре и в других сферах, в частности, «Окна РОСТА» или квазирекламная продукция, которая пропагандировала идеи революции рабочего класса, и ставил соответствующие спектакли. И также, как многие авангардисты, он был очень хорошо принят поначалу советской властью: новые веяния в искусстве совпали с тем, что надо было ломать старое во всех сферах и начинать что-то новое. Во втором зале экспозиции есть фотография Мейерхольда, который позирует в форме красноармейца, и это выглядит довольно забавно, потому что у режиссера очевидно богемный и барственный облик, и форма красноармейца на нём довольно нелепо выглядит. Тем не менее, уже начиная с конца 1920-х гг., тем более в 1930-х, начался период реакции, и чаяния авангардистов, которые связаны были с тем, что художественная форма должна отвечать каким-то внутренним переломам, трансформациям, перерождению человека старорежимного в нового человека, представляющего рабочий класс, пролетариат и так далее, не оправдались. Но, укрепившись, советская власть потребовала некоторого консервативного отката, реакционного поворота, который в искусстве был связан со становлением соцреализма, и, соответственно, художники, такие как П. Филонов, были заклеены в качестве формалистов, и многие пострадали, так как официальное искусство встало на совершенно иные рельсы. Точно так же и авангардный театр стал подвергаться гонениям, тем более, что в начале 1930-х гг. Мейерхольд выехал с постановкой «Ревизора», вполне традиционного спектакля, но с нетривиальными декорациями и игрой актёров, за рубеж. В Париже эта постановка имела колоссальный успех. Но, естественно, сам факт выезда не добавил ему преимуществ в глазах властей, и мы знаем, что судьба Мейерхольда была достаточно трагичной, что поэтапно показано на выставке. Ещё до конца его карьеры А. Луначарский, нарком Просвещения, который тоже приветствовал вначале слом старого искусства, но потом совершенно

¹ Курбановский А.А. «Под воспаленным прахом»: Творчество К.П. Брюллова и романтическая эзотерическая традиция // Искусствознание. 2006. № 2. С. 122–151.

онтологически стал возвращаться к традиционному, писал, и на выставке приведена цитата, общий смысл которой состоит в том, что Мейерхольд, при всех его замечательных качествах, слишком радикален, и то, что он так активно отказывается от традиционного в театре, Луначарскому уже не импонирует. Во втором зале возведена многоярусная конструкция из тёмных шпал и плоскостей, внутри которой находятся застекленные выставочные кейсы. Конструкция напоминает башню Татлина, а про взаимодействие В.Е. Татлина с Вс. Мейерхольдом на выставке есть отдельный раздел в последнем небольшом зале, там есть и макет его башни. Сравнение башни Татлина с Вавилонской башней на выставке звучит очень отчётливо: в предыдущем зале неслучайно висит старинная гравюра с изображением Вавилонской башни из собрания Эрмитажа. У Татлина башня законченная, с остроконечным верхом: достроили, Бога нет. А на выставке в качестве демонстрационного сооружения башня как бы обрублена, по типу хрестоматийной, стоит довольно прямо, но несколько повёрнута, как бы на шарнирах, её части. Татлин создавал эскизы декораций и костюмов для «Ревизора». Его проект предусматривал спиралевидную конструкцию, которая должна была стать основой сценического пространства. Внутри башни были помещения из стекла: куб, пирамида, цилиндр и полусфера. По мысли Татлина, они должны были вращаться вокруг своей оси. Но главное содержание этого блока выставки, второго зала, это постановка «Ревизора», биография Мейерхольда, биографические параллели с Н. Гоголем, особенно в контексте отношения к Петербургу и путешествиям за границу.

Выставка говорит о «казусе Мейерхольда» как о его судьбе, о судьбе авангардиста с ярким взлетом, подкошенного реакционным поворотом в советской культуре. Суть логической цепочки «Ревизор»-Гоголь-Мейерхольд-Брюллов — это порой неожиданные параллели, которые возникают в этом зале. Мейерхольд пользовался в декорациях пространственными находками Татлина, многоярусными схемами, специфическими поворотами сцены, режиссёр создавал разного рода ракурсы взгляда на группу актёров в сцене, которые он придирчиво выбирал, чтобы они были наиболее выразительными. Фигуры актёров, и городничий, и женщины, и мелкие чиновники при объявлении того, что настоящий ревизор приехал, как бы под влиянием некой стихийной катастрофы склоняются то в одну сторону, то в другую, толпа актёров действует как бы под влиянием некой стихийной эманации. Их взгляды направлены в одну точку, что по сюжету не оправдано, ведь они слышат известие, но не видят пока самого ревизора. Лица их как бы застывают, как античные маски, но это происходит, пока зритель не догадывается, что актёры в этой последней немой сцене заменены куклами, а не расставлены в виде «живой картины», как предполагал Гоголь. «Публика раздражалась аплодисментами; уж очень здорово стояли актёры /.../ Постепенно замолкали аплодисменты, наступила пауза, потом абсолютная тишина /.../ И вдруг первый ряд зрителей, тревожно приподнявшись, пошел к сцене /.../ Вот уж поистине можно сказать, что желание автора было выполнено точно»². В мультимедийной проекции картины К. Брюллова эффект подобных квазиантичных масок в условной передаче эмоций жителей Помпеи в сопоставлении со сценами из постановки «Ревизора» становится еще более явным, театральность действия в «Последнем дне Помпеи» нивелирует сочувствие к персонажам. А.А. Курбановский пишет о значимости того, что Брюллов интересовался учением масонов, а у масонов своеобразный кодекс этики, квазирелигиозный, и это, возможно, подтолкнуло художника

² Гарин Э.П. С Мейерхольдом (воспоминания). М., 1974. С. 116.

к соответствующей, далеко не лестной по отношению к жителям Помпеи, трактовке катастрофы³. На выставке К. Брюллова в ГРМ не были, к сожалению, раскрыты возможные источники формальных решений в картине, которые довольно очевидны. Например, определенные композиционные решения — сыновья, несущие немощного старика-отца, группа испуганных женщин, человек, как бы пытающийся удержать руками падающую стену, с которой летят обломки камня, — могут быть парафразами фрагментов фрески «Пожар в Борго», написанной Джулио Романо по эскизам Рафаэля в Апостольском дворце в Ватикане. Сюжет фрески связан с тем, что в 847 г. в районе Борго, поблизости от папского дворца, разгорелся пожар, который остановился, когда на балконе Ватиканского дворца появился папа Лев IV и укротил стихию крестным знаменем. Только во фреске группа с сыновьями и женщины расположены зеркально в сравнении с картиной Брюллова. Похожесть этих мотивов не имеет отношения к плагиату, это творческая переработка Брюлловым классических схем. Интересно то, что в «Пожаре в Борго», тоже картине-катастрофе, сюжет связан с избавлением города от разрушительного пожара молитвами папы. В этой истории город был спасен, в истории Помпеи — нет. Христианский город, соответственно, был избавлен от гибели, языческий — разрушен за грехи жителей. В курортном городе Римской империи, куда римляне приезжали отдохнуть на побережье, это было не первое извержение Везувия, они были и ранее, но последнее стало фатальным, когда город был стерт с лица земли, а застывшая лава законсервировала постройки, в том числе виллы знати, амфитеатры, публичные дома-лупинарии. Парадиз обернулся адом, и в картине Брюллова, кажется, невозможно остановить падение зданий, падающие камни (символы Содомы и Гоморры), разгорающийся огненный шлейф Везувия. Если обратиться снова к параллели «Гибели Помпеи» с постановкой «Ревизора» Вс. Мейерхольда, то небольшой провинциальный город — это тоже патриархальный, уездный рай, идиллическое место в духе образов золотой николаевской России у А. Венецианова, до того момента, когда афера Хлестакова всколыхнет и доведет до катастрофы это уютное болото, и катастрофа эта оправдана, поскольку обитатели уездного городка из «Ревизора» — люди, безусловно, порочные, хотя и в более мелкой сфере греха: взятки, интриги, обжорство. Тем не менее, воздаяние и за эти пороки неизбежно, как и знаменуется в конце пьесы и спектакля, и в финальной сцене заменяющие актеров куклы синхронно склоняются, словно под каким-то жутким ветром отшатываются от внезапной новости, заставшие лица кукол усиливают эффект катастрофы. Придуманное кураторами выставки и осуществленное медиахудожниками наложение на экране архивных видео спектакля на картину К. Брюллова действительно говорящее. И это не случайный эксперимент сопоставления двух очень разных фигур, «двух Карлов», поскольку полное имя Всеволода Эмильевича Мейерхольда при рождении — Карл Казимир Теодор Мейерхольд. Удивительно, что Мейерхольд, а в отличие от режиссеров постановок «Ревизора» второй половины XX в. и, тем более, современных, не использует никаких радикальных изменений, в облике и в костюмах своих персонажей, они максимально приближены к аутентичным гоголевского времени. И как раз к этому, традиционному началу в постановке обращены некоторые материалы, которые представлены в стеклянных кейсах: оригинальный генеральский мундир Николая I из музейных фондов, головные уборы, очки, другие атрибуты, которые передают атмосферу XIX в. Удачным кураторским ходом можно считать и сопоставление реплик персонажей «Ревизора», размещенных на стендах, с перепетиями жизни Мейерхольда.

³ Курбановский А.А. «Под воспаленным прахом»: Творчество К.П. Брюллова и романтическая эзотерическая традиция // Искусствознание. 2006. № 2. С. 122–151.

Приведем здесь еще один пример выставки в крупнейшем музее, который в определённой степени дополняет впечатление о первых двух, хотя на поверхностный взгляд не содержит очевидных концептуальных связей с этими проектами.

Экспозиция выставки к 150-летию Н. Рериха в Эрмитаже раскрывает этапы жизни и творчества художника с 1890-х гг., когда он учился в Императорской Академии художеств, до 1940-х гг. Кураторы Владимир Абинякин, Юлия Елихина и Елена Бондаренко в трех помещениях Главного Штаба разместили три раздела выставки — «древнерусский», где представлены, в том числе, известные картины «Гонец. “Восста род на род”» и «Город строят», а также малоизвестные произведения «Натурщик» и «Отдых охотника» и части Пермского иконостаса Рериха. В витринах расположены археологические находки, значимые в прочтении культуры Древней Руси. Во втором зале — «мир Востока». Среди экспонатов религиозные и философские книги, буддийские свитки и обрядовая скульптура, живописные произведения Рериха, например, «Королевский монастырь. Тибет», «Ступа. Ладак», «Пророк (Магомет на горе Хира)», а также гималайские этюды, созданные Рерихом во время его Центрально-Азиатской экспедиции 1920-х гг. Третий зал — символический, и представляет «завещание» Рериха и его «пророчество». На картинах с одной стороны зала — неотвратимое наказание, с другой — надежда. Третий и второй залы воспринимаются зрителем как одно целое, но между ними и первым «древнерусским» залом находится гигантский пустой переход, площадь которого превышает площадь самих залов выставки. Значение этого большого промежуточного пространства, в котором отсутствуют экспонаты, связанные с выставкой, может восприниматься, по преимуществу, в качестве символа драматического разрыва между известными этапами жизни художника, но вряд ли этот ход был задуман кураторами. При всей трагичности разрыва с Россией, переход к медитативным картинам и погружение в проблематику Востока у Рериха не могло быть столь катастрофичным как проблематика «казуса Мейерхольда», отверженного и убитого режиссера, этапы жизни которого отчетливо обозначены на выставке в Музее театрального и музыкального искусства. Так что остается догадываться, почему на выставке Рериха существует столь большой пространственный разрыв между частями экспозиции, почему кураторы не заполнили это пространство соответствующими экспонатами. Там можно было сделать видеоленту или видеофриз вдоль стены — проекцию биографических фото Рериха, видео или текстов, от российского периода до эмиграции и затем до восточных путешествий, которые заполнили бы пустоту перехода между разделами выставки.

Эта третья рассмотренная здесь выставка по контрасту дополняет впечатление от первых двух по причине потрясающего отсутствия внутренней динамики, как пространственной, так и временной. По сути, на выставке в Эрмитаже представлены два разных Рериха, и два его разных, не связанных между собой мира.

Возвращаясь к выставке К. Брюллова в ГРМ, можно отметить, что это торжественное, пафосное представление Брюллова как величайшего отечественного художника в выставочном проекте, имеющем качества «выставки-памятника», в определённой степени лишает фигуру Брюллова той драматичности и той противоречивости, которые были ему свойственны, несмотря на очевидную и успешную встроенность в имперско-академическую парадигму. Разумеется, можно представить Брюллова в таком консервативном варианте, игнорируя признаки духовного и психологического кризиса, связанного, в том числе, и с эстетической и аксиологической переоценкой античности, которая проявилась в эмоциональном настрое «Последнего дня Помпеи». Но это, как и в случае с Рерихом на

выставке в Эрмитаже, будут два разных Брюллова, и за пониманием последнего можно, как ни странно, обратиться к выставке «Казус Мейерхольда», где роль «Последнего дня Помпеи» проявляется амбивалентно. Переосмысление отношения к классике и внутренний конфликт художника-академиста, разочарованного в идеальном мире античного наследия, далеко не столь незаметны, чтобы быть неотмеченными даже неискушенными любителями искусства Брюллова. Исход этого конфликта — ирония и театральность многих работ Брюллова, что логично отражено в концепции выставки в ГРМ ее куратором Григорием Голдовским. Экспозиция, посвящённая 225-летию со дня рождения художника, представила 160 картин и 250 акварелей из российских и зарубежных музеев и частных коллекций. Пропорции залов Михайловского дворца были изменены, пол поднят на два метра, к «Последнему дню Помпеи» ведёт пандус, огражденный с обеих сторон высокими однотонными конструкциями. Внимание зрителя таким образом фиксируется на картине, не позволяя отвлекаться от постижения шедевра. В числе представленных работ, кроме известных тематических композиций, более всего привлекают портреты, а целостную картину творчества художника дополняет графика, эскизы и неиспользованный фрагмент плафона для Исаакиевского собора, а также четыре из семи сохранившихся картонов, выполненных Карлом Брюлловым для барабана главного купола собора. Театральная составляющая произведений в части светотени, пластики, живописных эффектов является квинтэссенцией выставки. Евгения Петрова в статье для каталога выставки цитирует воспоминания ученика Брюллова Николая Рамазанова о работе над эскизом «Осады Пскова», во время которой Брюллов демонстрировал, как «пропустит луч солнца» через пролом в стене, и свет «раздробится мелкими отблесками по шишкам, панцирям, мечам и топорам». «Этот распавшийся свет усилит беспорядок и движение сечи», — сказал Брюллов⁴. Неслучайно художник уничтожил этот эскиз, ведь здесь проявилась несомненная интенция разрушения и безудержной тяги к сценическим эффектам, чуждая уравновешенному академизму. Динамичный дизайн выставочного пространства в Михайловском дворце соответствует ярко выраженной театральности образов Брюллова, но, парадоксальным образом, в еще большей степени она постигается не в ГРМ, а в Музее театрального и музыкального искусства на выставке «Казус Мейерхольда».

Все три рассмотренные здесь выставки оригинально представляют творчество в целом очень разных и знаковых для русской культуры фигур, но здесь и теперь, в контексте одновременно проходящих выставок, их восприятие обостряется. Что касается феномена взаимодействия между выставками, мы обычно рассуждаем о том, как в кураторском проекте взаимодействуют между собой произведения, как это было, например, на «Манифесте 10» в Эрмитаже в 2014 г., когда классические произведения в экспозиции взаимодействовали с теми, которые были на выставке, в визуальном и символическом диалоге. С другой стороны, могут взаимодействовать определённые отделы выставок, как это было, например, на «Документе 5» Харальда Зеемана в 1972 г. Неслучайно эти выставки называют «большими проектами», это выставки многосоставные с общей идеей. У Зеемана в 1972 г. у это была идея «вопрошания реальности», то есть обращение к разным слоям реальности, как она понимается в искусстве, от фотореализма, то есть совершенно по сути безжизненного изображения, просто сильно увеличенного, как на фотодокументах, например, у Чака Клоуза, до реальности в воображении художников, как

⁴ Голдовский Г. (ред.). Великий Карл. К 225-летию со дня рождения К.П. Брюллова. СПб, 2024.

она воплощается в концептуальном искусстве, и до всякого рода реальностей, которые он распределил по отделам: тривиальная эмблематика (китч), религиозная, публичная (актуальные материалы из журнала «Шпигель»), раздел «музеи художников», и так далее. И отделов выставки, соответственно, было очень много, и там были разные кураторы. Но можно порассуждать о том, как могут взаимодействовать не просто отделы, а допустим, как одна выставка, которая состоялась в определенный период времени, может взаимодействовать с такой же по времени создания, но другой по содержанию, которая проходит параллельно. И таковыми являются три рассматриваемые здесь выставки в Петербурге, каждая из которых в определенном смысле отвечает идее времени.

Об идее времени как факторе большой интенсивности и влияния на процессы в искусстве говорил, например, Ганс Зедльмайр. Для него это ключевая категория, ведь очевидна темпоральность современного искусства, зависимость от времени, результирующая в том, как быстро в XX в. появлялись, развивались и заканчивались пресловутые «измы»: сюрреализм, абстракционизм и так далее, а во второй половине века поп-арт, оп-арт, арте повера и пр. И основной девиз современного искусства, который до сих пор, наверное, не изжит, это то, что оно должно быть новым, что нужно сделать что-то новое, чего до этого не было. Отсюда и возникает некоторый тупик, который мы наблюдаем, особенно в последние годы, когда идея постмодернизма, идея бесконечной цитатности и потери ориентиров, потери иерархии и общего большого нарратива, себя изжила, но всё равно художники продолжают стремиться к новому, а новое уже давно закончилось с «нулевыми точками» отсчета искусства, заданными М. Дюшаном К. Малевичем, затем искусством без объекта, радикальным перформансом, ведь дальше двигаться некуда. И сейчас речь идёт о метамодернизме, о возвращении больших нарративов (уже сетевых и инспирированных ИИ), о потребности консервативного и традиционного поворота в культуре, но метамодернизм тоже не исчерпывает потребности искусства в саморазвитии и новизне, и темпоральная идея до сих пор над нами очень довлеет. О темпоральности искусства, о саморефлексии художников над идеей времени рассуждают и кураторы выставок, что мы и наблюдаем, проводя некие параллели между проектами, которые проходят в определенный период. В связи с интенцией преодоления груза темпоральности в культуре плодотворной представляется современная ревизия детерминации времени в трактовке Ф. Баадера, где будущее — уже всегда прошлое, а прошлое — всегда будущее. Этот процесс, согласно Баадеру, благая вечность (*gute Ewigkeit*), которая перманентно сама себя воспроизводит и неизменно возвращается к себе, оставаясь сверхвременной и включая в себя все три времени. Истинную вечность Баадер называет истинным временем. В ней явлено единство движения и покоя. Подлинной, благой вечности Баадер противопоставляет дурную, неблагую вечность и ложное время (*Falsche Zeit*), основными чертами которых является потеря значения основных категорий времени. Собственно, «лишение времени» (*Zeitlosigkeit*), безвременность, отсутствие понимания своего времени в соотношении с другими эпохами ведет к духовной смерти, безысходности, пропадает гармония, и в ложной вечности борются друг с другом неподвижность и отсутствие покоя. Соответственно, если абстрагироваться от христианского подтекста теории Баадера, в понимании и сохранении «духа эпохи», современного и прошлых, и заключаются основы сохранения культуры. В свою очередь, Г. Зедльмайр рассуждал о том, что время произведения искусства нельзя воспринимать ни как сумму прошлого, настоящего и будущего, ни как неподвижность настоящего. Время произведения — образ вечности, пребывающий в мгновении, и атрибут системы, целого. «Потеря середины» по

Зедльмайру означает отсутствие настоящего времени. Время без настоящего ограничено крайностями — прошлым и будущим, но «истинное время» для Зедльмайра — это «срединное время», поскольку Г. Зедльмайр, вслед за Ф. Баадером, видит в истинном времени, в котором раскрывает себя произведение искусства, не сумму прошлого, настоящего и будущего, но искомое «срединное время», недоступное пониманию человека, но чудесным образом возможное в подлинном искусстве, в котором столь же подлинное время носит сверхвременной характер⁵. В связи с этим в успешных кураторских проектах, очевидно, становится необходимой фиксация характеристик времени создания представленных произведений, но в соотношении со временем существования выставочного проекта. В той или иной степени кураторам трех рассмотренных здесь выставок в Государственном Эрмитаже, Государственном Русском музее и в Санкт-Петербургском государственном музее театрального и музыкального искусства это удалось. Классические категории мимесиса, диегезиса и катарсиса, безусловно, присутствующие в этих масштабных музейных выставках, раскрываются по-разному, но с неизменным пафосом, свойственным «большим проектам» в эпохи исторических и культурных трансформаций, когда категория времени воспринимается особенно обостренно.

Список литературы

- Гарин Э.П. С Мейерхольдом (воспоминания). М.: Искусство, 1974. 289 с.
- Голдовский Г.Н. (ред.). Великий Карл. К 225-летию со дня рождения К.П. Брюллова, СПб: Государственный Русский музей, 2024. 400 с.
- Зедльмайр Г. Искусство и истина. СПб: Аxiома, 2000, 272 с.
- Курбановский А.А. «Под воспаленным прахом»: Творчество К.П. Брюллова и романтическая эзотерическая традиция // Искусствознание. 2006. № 2. С. 122–151.
- Baader F.K. Über den Begriffe den Zeit // Sämmtliche Werke, Bd. 2. Leipzig: Franz Hoffmann, 1851. 192 S.

References

- Garin E.P. *S Mejerhol'dom (vospominaniya)* [With Meyerhold (memoirs)]. Moscow: Iskustvo, 1974. 289 p. (in Rus.).
- Goldovskij G.N. (Ed.). *Velikij Karl. K 225-letiyu so dnya rozhdeniya K.P. Bryullova* [The Great Charles. On the 225th anniversary of K.P. Bryullov's birth ×]. Saint-Petersburg: Gosudarstvennyj Russkij muzej, 2024. 400 p. (in Rus.).
- Zedl'majr G. *Iskusstvo i istina* [Art and Truth]. Saint-Petersburg: Axioma, 2000, 272 p. (in Rus.).
- Kurbanovskij A.A. «Pod vospalennym prahom»: Tvorchestvo K.P. Bryullova i romanticheskaya ezotericheskaya tradiciya [“Under the inflamed ashes”: The work of K.P. Bryullov and the romantic esoteric tradition], in *Iskusstvovoznanie*. 2006. № 2. P. 122–151. (in Rus.).
- Baader F.K. Über den Begriffe den Zeit, in Baader F.K. *Sämmtliche Werke* [On the concept of time // Collected works], Bd. 2. Leipzig: Franz Hoffmann, 1851. 192 s. (in Ger.).

⁵ Зедльмайр Г. Искусство и истина. СПб, 2000.