

Ф. В. Кондратенко

независимый исследователь

philipp.kondratenko@gmail.com

НУЛЬ-ПОДОБИЕ

Статья представляет собой рецензию на выставку произведений Платона Петрова «Персонификация. Китай» (галерея «Navicula artis», Санкт-Петербург, 7 февраля – 8 марта 2015). Автор рассматривает стилистические особенности работ молодого петербургского художника и предысторию его практики, подробно анализирует замысел экспозиции (куратор – Глеб Ершов) и предлагает свою трактовку современного развития петербургского искусства в рамках «постарефьевской» полуофициальной парадигмы.

Essay is a review on exhibition of visual artist Platon Petrov “Personification: China” taken place from February 7 to March 8, 2015 at the Navicula Artis gallery in St. Petersburg. Author discusses the background of Petrov’s practice, the stylistic features of his works, and searches for an idea of present exhibition (curated by Gleb Ershov). Directly considering the concept both of Petrov’s art and curator’s installation, he proposes then his own interpretation of actual state of St. Petersburg art within the frame of post-Arefiev semi-unofficial paradigm.

Ключевые слова: актуальное искусство, деперсонализация, поп-арт, постсупрематизм, психоанализ, стандартизация

Keywords: contemporary art, depersonalization, pop art, post-suprematism, psychoanalyze, standardization

Подобие – преобразование евклидова пространства, при котором для любых двух точек A, B и их образов A', B' имеет место соотношение $|A'B'| = k|AB|$ где k – не равное нулю число, называемое коэффициентом подобия.

Известно, что детские травмы, пристрастия и вообще впечатления актуальны для любой частной биографии. Но насколько твердое значение (и какое именно?) имеют они в нашей взрослой – в частности, социальной – жизни? Этот вопрос приходит едва ли не первым в голову, когда попадаешь в замкнутое белыми стенами, не вполне стерильное, но все же достаточно категоричное ортогональное пространство петербургской галереи, метафизически структурированное (или визуально декорированное – кому как угодно) сублимированными картинами/объектами Платона Петрова. Хотя на самом деле, конечно, интерес к lego-морфным подобиям безжалостно редуцированных (кроме прочего, безголовых) «персонажей» – чей серийный антигуманный статус не подлежит никакому сомнению – является лишь внешней оболочкой тщательно утрамбованных психологических комплексов сумеречного героя имперсональной «поздней современности».

Галерея «Navicula artis» на Пушкинской, 10 уже во второй раз за последний год представила вниманию зрителя произведения петербуржца Петрова (художника, сравнительно недавно ставшего заметным на городской арт-сцене) на выставке «Персонификация. Китай» (7.02–8.03.2015)¹. Его появление – возможно – обещает большие перспективы, поскольку выбранная им тема, хотя и лежит на поверхности (бери – не хочу)², в пластическом отношении не так проста

© Кондратенко Ф.В., 2015

¹ Первая выставка – под названием «Персонификация» (Живопись, объект) – проходила в Navicul'e с 15.02 по 16.03.2014. Всю китайскую подноготную нынешней выставки, как и важные мотивы серийности, деперсонализации, стандартизации и роботизации современного – далеко не только китайского – субъекта, заложенные в произведениях Петрова, подробно разработал в сопроводительной статье к выставке куратор Г. Ершов.

² Так или иначе, подобного рода «живописной редукцией» – в большей или меньшей степени радикальной и успешной – занимались и продолжают заниматься разные (не только русские) художники. Кроме прославленных кубистических ароматических персонажей или малевичевских яйцеголовых людей «второго крестьянского цикла», кроме

и банальна, как кажется: она не предполагает авторской романтической вовлеченности и симметричной ей непосредственной эмоциональной отзывчивости зрителя; но зато требует вдвойне: от автора – ясности мысли, четкости графической артикуляции и выверенной концептуальной сноровки, а от зрителя – хорошей доли самоиронии, сарказма или даже отчужденной самозабвенной «слепоты». (Последнюю стремятся удержать на должном уровне известные петербургские кураторы, обеспечившие платоновский тыл. Кстати, одно удовольствие писать о подобном искусстве – концептуальном а priori, лапидарно сжато и концентрированно «шаблонном» – не в уничижительном, а в самом буквальном смысле слова (об этом ниже). Это чувствуется сразу, как только сам садишься к компьютеру с мыслью о петровских киборгах – как бы превращаясь, тем самым, в одного из них: обездвиженного осетвленного агента-ацефала, лишённого гибкой подвижности, эластичности членов и конечностей, да и вообще биоморфной мотильности и непосредственной адекватности физиологических и эмоциональных реакций на внешние биосенсорные раздражители.)

Интересно, что на ранних полотнах Петрова запечатлены, как правило, обезлюдевшие и пустотные «постарефьевские» ландшафты³, и почти никогда – хоть сколько-то психологически-адекватные люди. К стандартизованной Lego-сообразности персонажа художник приходит вовсе не путем последовательной живописной редукции одухотворенного человеческого облика «от сложного к простому». «Lego-зависимость» Петрова – результат прогрессирующего отчуждения в его абстрагированном мышлении; отчуждения, которое проявлялось несколько иначе: сперва в его увлечении подробной разработкой своеобразной пластической идиомы, детерминированной геометрической постсупрематической абстракцией. Конвенциональный «человеческий облик» в новой живописи Петрова вообще трудно вообразить: ведь художник исходит из фундаментально негуманной предпосылки – остроумной и алогичной матрицы имп-арта⁴. Эта предпосылка подталкивает его к отчужденно-автоматическому письму, холодному аналитическому исследованию: моделированию, конструированию и реконфигурированию совершенно отвлеченных от эмпирической реальности, бескомпромиссно геометризованных форм. Строго говоря, не столько даже форм (поскольку о передаче традиционной иллюзии объема – тем более об обеспечении психологического эффекта воздушной перспективы – художник совершенно не заботится), сколько локально окрашенных, упрощенных по цветовому «тоноизвлечению» пазлов-плоскостей, чисто механически и целерационально собираемых глазом в схематичное, догматично нетрансцендентное – но и не автономное, поскольку оно способно обрести свой одномерный смысл только в контексте «конвейерной серии», а никак не само-в-себе – композиционное целое. Лишь самые первые работы Петрова обладали «имманентной суггестивностью» живописной субстанции, со всеми ее огрехами и несовершенством, милым метафизическим качеством потенциально-бездонной глубины, вдруг раскрывающейся в «одомашненном» тренде академически-бесхитростного цехового ремесла. С другой стороны, в петровских композициях нет и следа перфекционистских установок на безупречную гладкость технического исполнения, присущих станковому искусству Н. Сутина, Л. Юдина и других учеников Малевича, не говоря уже о тончайшей нюансировке изоцирально модулированных

«метафизических» героев зрелого Дж. де Кирико (все они равно могут сыграть роль первоисточника для современных нам постмодерных вариаций) на память – на вскидку – приходят более близкие к нам по времени и пространственно-практики: живопись недавно скончавшегося В. Овчинникова или более молодого и здравствующего О. Хвостова, многодельные – и также напоминающие о конструкторе Lego – постфутуристические, посткубистские и просто антиутопические ироничные макеты арт-группы Professors.

³ Во многих картинах Петрова этого периода повторяется изобразительный мотив (излучина реки, схваченная с высоты птичьего полета: даль, каплевидный мыс, домик, иногда лодочка у берега), встречающийся в пейзажах его деда, художника Марка Петрова (1933–2004), который был близок в пятидесятые годы к компании А. Арёфьева; его станковое творчество то переключается с постимпрессионистической «пейзажной лирикой» В. Громова, то иногда напоминает (в стилистическом плане) о концептуализации «деперсонализации субъекта», трансформирующей бытовые сцены Ш. Шварца и самого Арёфьева.

⁴ Имп-арт (англ. *imp-art* от *impossible* – невозможный и *art* – искусство) – самостоятельное направление в оп-арте, нацеленное на изображение невозможных фигур.

Ф. В. Кондратенко
Нуль-Подобие

проунов Эль Лисицкого. Руку современного живописца направляет другой демон.

Петров как будто даже и не пишет вовсе: он задумывает, чертит и набивает краску по предварительно вырезанному трафарету, – то есть шаблонность картины не просто эксплицирована: она играет роль манифеста. Концепт верифицируемой повторяемости, трафарета и технического упрощения неживописной воспроизводимости недвусмысленно выпячен наружу. Шаблоны изображаемые Петровым «герои» – они в самом прямом смысле безлики (поскольку безголовы) и бесчеловечно одинаковы; трафаретно само «бездушное» исполнение произведений. Нам остается выяснить: вполне ли адекватно этому трансгрессивному концептуализму наше – зрительское – восприятие?

*

Искусство Петрова последних лет предполагает в своем основании низведение романтического статуса уникального – единственного и неповторимого – живописного Произведения до мутного уровня расхолаживающе легко воспроизводимого и прагматично репродуцируемого *подобия* (чей коэффициент, вопреки определению термина, равен абсолютному нулю) – неауратичного модифицированного состояния, по сути присутщего, вообще-то, другому, не такому амбициозному и элитарному, но тоже традиционному виду изобразительного искусства – печатной графике. Но, как известно, логика функционирования современного искусства построена на «обратном» принципе: если актуальный художник занят печатной графикой (как например, сегодня в Петербурге – Ю. Александров), то конечный результат его архаичных «первопечатных» технологий – это пусть и напечатанное изображение, но исключительно и принципиально в единственном экземпляре (а то и вообще оно останется существовать только в виде самой матричной печатной формы). Причем «уникальная ценность» – что вполне логично – ему придана именно единичностью оттиска. Если же актуальный живописец создает живопись, продуктами его деятельности окажутся (соответственно) картины, чье производство будет налажено, наоборот, по серийным – шаблонным и поточным – методам. Гипотетически можно представить их повторение и существование во сколь угодно великом количестве экземпляров (дело стало, значит, за производительностью автора и носкостью трафарета – тоже, кстати, примитивной печатной формы, – тот же Александров ее активно использует). Сам акт механического *повторения неповторяемого* становится движущим принципом, ведущим автора к стандартизированному успеху и – в итоге – к непротиворечивой валоризации аживописного продукта. Актуальная задача художника, как мы видим, – в том, чтобы вновь и вновь преодолевать естественную логику материала и тем самым бесконечно выходить на территорию, внешне обывденному здравому смыслу.

Законы экспансивной и заведомо двусмысленной практики актуального артиста ориентированы на создание привилегированного «товарного фетиша», действующего в системе перманентного глобального кругооборота виртуального потребления образов. Принцип действия индустриальной машины Искусства (порожденный общим законом гегелевской – и уточненной К. Марксом – диалектики) последовательно реализует и воплощает собой хитроумно устроенную постмодерную логику символического обмена. Такая практическая (псевдо)критика необуржуазного порядка давно актуализирована в рамках западных и российских арт-институций; ее репутация полностью оправдана высокой производительностью: в первую очередь – коммерческой состоятельностью поп-арта и эффективностью социальной интеграции его стратегий (самый яркий пример – творческая активность Энди Уорхола, который хотел сам превратиться в машину). В апроприации этой – уже давно воспринимающейся как «псевдо-» абсурдная – постмодернистской стратегии Петров, очевидно, вовсе не оригинален: он следует общераспространенному канону. Возможно, суть его достижения – в указанном отношении – состоит в том, что он не прячет циничную логику, а наоборот, делает ставку на ее усиление, доведение ее до возможных пределов. В этом, как известно, заключена суть истинно авангардного

жеста. Но нам стоит обратить внимание на мелькнувшее выше слово «фетиш», имеющее терминологическое применение, кроме экономической сферы, и в другой области – в психоанализе. С его помощью будет легче разобраться в тонкости психологической коллизии искусства Платона Петрова.

*

Мы вольны предположить, будто автор выставленных объектов был не прочь когда-то превратиться в комбинированного lego-человечка – в lego-человечище даже, потому что «прохладные» петровские образы сами по себе, мягко говоря, жутковаты. Но в них есть, очевидно, и своя недюжинная притягательность. Она кроется не столько в том, что к «чудищам», наподобие национальных культовых масок, приставлены головы китайского дракона, европеоидной только на вид (но внешность обманчива, – присоединяется к расхожей истине художник) куклы Барби и Мао Цзэдуна⁵. Скорее мы найдем сумрачный источник животворящей прелести в опасных безднах, приоткрывающихся нам при попытках проанализировать сам феномен повторяемости. Затягивающая в себя пропасть бесконечного повторения «того-же-самого» угадывается за внешней безобидностью легко тиражируемой формы выставленных картин-объектов (среди которых есть изображения «фирменных» платоновских параллелепипедов – пара увеличенных и строго вычерченных божественно-идеальных «коробков»). Тиражируемость образа как будто потакает нам, она удовлетворяет нашу глубоко инфантильную потребность в (само)дубликации, в регрессивной, зловеще непротиворечивой, нарциссической склонности фрустрированного желания. Этот источник расположен в «темной» (ускользающей от дневного позитивного сознания) склонности, конституирующей все наше киберсовременное и постчеловеческое естество.

Отбросим ложную ссылку на экзотичную китайщину: понятно, что художника и его куратора интересует если не собственно фигура автора в качестве конкретной опытной модели (что маловероятно), то, во всяком случае, среднестатистический русский, то есть – в рамках питерского культурного ареала – «человек вообще». Почти в каждом взрослом мужчине, утверждают авторы экспозиции, где-то в его «глубине», затаился злой мальчик, склонный к девиантности – к нелегитимным, жестоким отклонениям (по «внутреннему человеку» таким понятным и более чем мотивированным), садистским практикам, темперируемым ранними психическими травмами и сбоями, к членовредительству, принудительному лишению «объекта страсти» свободы действий, передвижений и т. д. (Изображенные безголовые роботы-истуканы «скульптурно» и недвижимо восседают, их негнущиеся члены кажутся тотально иммобильными – они намертво прилипли к телу и слились с ним. Упомянутая выше «редукция» явно имела насильственный и противоестественный БДСМ-характер.)

Метафору brutального постсоветского детства дополняют феминные образы – попартистские реди-мейды (нарядные игровые наборы с малюсенькими куколками à la Барби в пластиковых бликующих упаковках), выставленные в «факультативных» простенках между окнами галереи. Дополняют, но не смягчают, так как отсылка к бинарному противопоставлению мужского/женского («коробочек» тоже ведь две) в подобной производственно-обсессивной, машинизированно-агрессивной трактовке, конечно, только подчеркивает бесчеловечность и парадоксальную асексуальность нашего с вами состояния (этот эффект – отдадим должное авторам выставки – тонко и умело обыгран минимальными выразительными средствами). Таким образом, внешне скромной (и, как это ни странно, неожиданно искренней) выставкой «Персонификация. Китай» постулируется не только «восточный вариант» шизоидной идеологии, стирающей любую идентичность

⁵ Они изображены на отдельных холстах небольшого формата, в куда более «антропоморфной» стилистике международного «китайского» – не менее обезличенного, чем петровская живопись, но зато якобы реалистичного – неоакадемизма. Голова у модели «робота» тоже на самом деле есть, но она спрятана: ее «аутентичное» (правда, единственное) постсупрематистское изображение, напоминающее некое неоиндустриальное сверхбожество и, вместе с тем, платежный терминал банкомата, вынесено в отдельный зальчик галереи.

Ф. В. Кондратенко
Нуль-Подобие

глобализации и неискоренимой бесчеловечности дегуманизированного технократического общества потребления, контроля и т. д., но и обыгрывается непоправимость внутренней, частной утраты некогда драгоценной цельности приватного «европеоидного» либидо.

Петров ненавязчиво намекает на проблематичность и неактуальность законов некогда действенной либидинальной экономики. Выставка словно указывает на абсурд функциональной иллюзорности ультраэротической симуляции, призванной компенсировать собой фрустрирующую всех нас неудовлетворимость и бесконечность человеческого Желания на ранних – уже полузабытых – стадиях постсовременного инфантилизма (грубо маскируемого смазливый облик «китайских» предметов массового – не только детского – потребления). Она отсылает к переосмыслению имперсонального эротического отчуждения субъекта, осуществляемого в рамках новейшего психоаналитического дискурса. Это убедительная модель лживого пространства либидинальной «товарной» симуляции, предполагающего в своем смысловом центре грандиозную черную дыру, заткнутую случайным стечением обстоятельств: возможностью эксплуатации национальных и геополитических особенностей – в частности, феноменального дара великого китайского народа к регулярному, машинизированному, поточному репродуцированию внешних подобий, столь необходимых для поддержания дальнейшего благополучия глобального Севера (к которому долго и – теперь кажется – безуспешно стремилась присоединиться и наша родина).

Соблазнительно усмотреть в евклидовых «подобиях» Петрова выражение гиперсовременного (опять-таки, заметно трансформировавшегося за более чем сто лет существования психоанализа) мортидо – или даже специфически-техногенного *деструдо*, как символа максимальной, предельной агрессии, понимаемой современными учеными как проекция врожденного саморазрушительного человеческого влечения. Но есть ощущение, что квазикартини этого художника – как и подавляющее большинство современных нам образов – уже давно преодолели некогда конститутивное (для классического субъекта) противопоставление либидо и мортидо. Сегодня мы имеем дело не с очередными сложностями в либидинальной фрустрированной «микрoэкономике буржуазного субъекта» – перед нами развернут макро-биополитический техногенный проект алибидинозного, концептуально гомогенизированного, имперсонального и тотального свертотчуждения. Эрос и Танатос для такой деперсонализированной личности (не случайны названия выставок Петрова – «Персонификация»: они указывают на корень проблем этой тематической последовательности – на невозможность того, что заявлено) не являются метафизическим конструктом постфрейдистской идеологии – как и вообще сложными вопросами. Ведь они «в принципе» решаемы при помощи своевременного психотерапевтического вмешательства и – опять-таки машинизированного – контроля (принцип последнего, собственно, и уподоблен серийному конструктору Lego, где все детали взаимозаменяемы). Следовательно, его вполне закономерно рассматривать в качестве редуцированного к примитивному био- или физиологическому, якобы естественному – а на самом деле уже скорее биотехническому – состоянию, подразумевающему непротиворечивый процесс воспроизводства (напоминающего то ли одноклеточные «практики» деления и редупликации, то ли клонирование) тем же фордистским производственным способом, каким обобществлены все приватные сферы нашей психологической активности: интимность, интериорная психологическая глубина и т. д.

Оппозиция двух начал (либидо/мортидо, мужское/женское, инь/ян) предполагает сопутствующую сложность и амбивалентность вертикальной иерархии, укорененность человеческого существа в хайдеггеровском Бытии. («Платон не боясь стыкует различные по своему происхождению образы, подтверждая тезис о принципиальном безразличии китайцев к болезненной диалектике развития западной культуры», – так завершает свой текст о художнике Глеб Ершов, подразумевая, естественно, под «китайцами» никого иного, как нас с вами.) Предложенное нашему вниманию нуль-измерение не подразумевает противоречивых категорий. Как вряд ли допустима в этом не-пространстве человеческая любовь. В лучшем случае, в новейшей

«платоновой пещере» возможен аутоэротический сеанс, успеху которого едва ли поспособствует наличие на стенах галереи уютных кукольных моделек. Дубликация – это, конечно, совсем не детский, болезненный (и отчаянно одинокий) «киберсекс»... Два прозрачных розовых пакета с соблазнительно-инфантильной начинкой для девочек жизнерадостно поблескивают в окружении нейтральных изображений прямоугольных параллелепипедов и молчаливых усеченных трансформеров с китайскими масками вместо башки: «красавицы и чудовища» – это зрелище совсем ненадолго приковывает внимание одинокого посетителя, случайно забредшего на Пушкина на четвертый этаж. Узнал ли он в нем интерьер своего (полу)детского, полу(без)защитного естества? Задумался ли вообще, и если да – то о чем? Как хотелось бы знать.

ЛИТЕРАТУРА

1. *Андреева Е.* Платон Петров. Персонификация (Сопроводительная статья к выставке в галерее «Navicula artis», 2014). – http://platonpetrov.ru/?page_id=9#sthash.WJtcw6fi.dpbs
2. Арефьевский круг. – СПб.: ООО «П.Р.П.», 2002.

REFERENCES

1. Andreeva E. Platon Petrov. Personifikacija (Soprovoditel'naja stat'ja k vystavke v galeree «Navicula artis», 2014). [Personification: exhibition bulletin] http://platonpetrov.ru/?page_id=9#sthash.WJtcw6fi.dpbs
2. *Arefevskij krug* [Arefiev's circle]. Saint-Petersburg, ООО «P.R.P.», 2002.