

## ОБЗОРЫ. РЕЦЕНЗИИ. ВЫСТАВКИ

УДК 7.067+7.038.6

*А. О. Котломанов*

### ПОСЛЕ «МАНИФЕСТЫ». ПЕТЕРБУРГСКАЯ АРТ-СЦЕНА В УСЛОВИЯХ НОВОЙ СТАБИЛЬНОСТИ

В Петербурге прошла Европейская художественная биеннале Манифеста, обещавшая быть главным событием в городской культурной жизни 2014 г. Стала ли она таким событием? Как и любое масштабное мероприятие, она имела некоторый резонанс, но точно можно сказать, что ничего принципиально нового она не открыла и не показала. Петербургское художественное сообщество как пребывало в привычном для себя сонном состоянии, так и осталось в нем. Вообще говоря, не стоит питать иллюзий по поводу подобных фестивалей искусств, которые и в более динамичной европейской ситуации вряд ли на что-то серьезно влияют. Любая коллективная выставка — компромисс для ее участников, когда личное высказывание нужно соотносить с общей программой и концепцией. Даже Венецианская биеннале — когда в последний раз она демонстрировала что-то новое, вызывающее дискуссию, оживление, вообще какую-либо искреннюю реакцию? В художественной жизни в самом широком мировом контексте уже лет пятнадцать-двадцать наблюдается атмосфера пресыщенности, усталости и инертности, что определяется понятием стагнации. Можно посмотреть на ситуацию и с другого ракурса и сказать, что это не стагнация, а стабильность, и это в общем-то хорошо, ведь постоянные потрясения ни к чему позитивному не приводят. Но под лежащий камень, как известно...

Вода не течет, застаивается, и почва превращается в болото. Пресловутый эффект петербургского климата способен на многое, но ведь мы знаем, что культурная ситуация в нашем городе бывала иной, так что списывать все на объективные причины, наверное, не стоит. Так все-таки, зачем нужно было проводить Манифесту, и нужно ли было ее проводить? Казалось бы, над этим вопросом даже и думать несерьезно, однако тут есть одно «но», весьма существенное. Вопрос в том, где именно и в каких обстоятельствах организовывать подобную выставку, идущую не неделю, не месяц, а почти полгода. К сожалению, петербургская Манифеста совпала по времени с кризисом отношений России и Запада, что никак не способствовало успеху выставки, одна из идей которой заключалась в интеграции российского искусства в контекст современной европейской художественной культуры. Другая причина неудачи Манифесты была заложена достигнутой договоренностью о том, что ее главным организатором с российской стороны будет Эрмитаж. В итоге получилось, что многие экспозиции Манифесты представляли собой вариант презентации новых выставочных пространств нашего главного музея, когда основное внимание зрителей было обращено не на художественные произведения, а на странности архитектуры реконструированных интерьеров Главного Штаба. Притом, что сам факт этой реконструкции можно было бы приветствовать, все же отдельные ее примеры перевешивают общее впечатление.

Интерьеры нового отдела Эрмитажа выглядят порождением прихотливой фантазии чудаковатого художника-концептуалиста. В особенности это ощущается в пространстве вестибюля, открытого еще задолго до проведения Манифесты и неоднократно задействованного для самых различных событий: выставок, концертов и пресс-конференций. Его архитектура — это как бы пост-модернизм, на самом же деле нечто, не имеющее адекватного определения, в силу своей искусственности и надуманности. Это одновременно исторический двор XIX века, и атриум с застекленным потолком, и парадная лестница, и зрительный театр, что-то вроде античного одеона в музейном пространстве. Ступени, служащие местами для зрителей или журналистов (в зависимости от проходящих там событий), одновременно формируют и лестницу нечеткой конфигурации. Лестница подводит к главному входу в выставочные залы — гигантским деревянным дверям наподобие ворот средневекового замка, за которыми начинаются театральные лабиринты с неясной системой коммуникации. О достоинствах и недостатках нового отдела Эрмитажа стоило бы, конечно, говорить более предметно и серьезно, в формате дискуссии, круглого стола, обмена мнениями, но это как будто бы никого не волнует. Парадокс, подтверждающий тезис о том, что для современного Петербурга понятие художественного сообщества — что-то весьма условное и относительное.

Если отвлечься от плодотворной темы новой петербургской архитектуры, и взглянуть на городскую художественную жизнь более детально, то увидим ли мы в ней какое-то развитие или хотя бы движение? Если взять конкретный временной промежуток — хотя бы все второе полугодие 2014 г., то какие события, кроме Манифесты, могли бы привлечь внимание? Конечно, на первый план выходят эрмитажные выставки, сами по себе заслуживающие всяческого уважения, но ведь нельзя же замыкаться только на выставочном графике одного музея, пусть и великого. Что-то происходило в галереях, выставочных залах, вообще в пространстве города?

Может быть, стоит вспомнить ретроспективу Никаса Сафронова в залах Академии художеств (август—октябрь) или мультимедийный аттракцион на тему картин Ван Гога в балаганном шатре на Конюшенной площади (май—октябрь)? Эти события безусловно заслуживают справедливой критической оценки, но, наверное, в несколько ином контексте. Наша цель — нащупать пульс актуальной художественной жизни и постараться определить ее диагноз. Из относительно актуальных событий стоило бы выделить фестиваль паблик-арта «Арт-проспект», прошедший 25–29 сентября на Петроградской стороне. Фестиваль этот устраивается в Петербурге уже в третий раз, и уже по традиции возникает как бы из ничего и заканчивается по сути ничем. Участвуют в нем разные представители художественного и околохудожественного мира, среди которых год от года встречаются одни и те же лица. Есть в Петербурге нечто вроде арт-тусовки, участники которой часто выставляются вместе, что в общем-то неплохо, но... Новых имен ведь давно не появлялось. Есть, например, художник Петр Швецов, талантливо работающий с кафельной плиткой, автомобильной эмалью и другими материалами не вполне художественного порядка. Вот и он предсказуемо участвовал в фестивале «Арт-проспект», изготовив крупногабаритный объект под названием «Домик на дереве» как бы на тему романтических воспоминаний детства. Данный проект в очередной раз продемонстрировал талант и креативность его автора, но в то же время — это слишком просто и наивно, если сравнивать с чем-то подобным из зарубежной практики. Причем даже тридцати-сорокалетней давности, когда аналогичные произведения псевдоархитектуры получили большое развитие в США и Западной Европе в духе концепций искусства инсталляции и энвайронмента.

Дело в том, что паблик-арт, попытки которого у нас в стране и, в частности, в Петербурге предпринимались с некоторым постоянством, — явление достаточно сложное и многоплановое. Можно при желании объявить таковым любую детскую площадку или городской памятник, но это все-таки будет натяжкой. Здесь необходимо учитывать большой опыт, накопленный начиная с 1950-х годов, когда первые подобные проекты предпринимались в Западной Европе и Америке, и когда даже сама возможность осуществления «общественного искусства» была поставлена под серьезное сомнение. В настоящее время под категорию паблик-арта попадает целый комплекс художественных форм, начиная от вполне традиционных общественных монументов или садово-парковой скульптуры и заканчивая попытками концептуального осмысления специфики пространства с точки зрения его художественных, исторических и социальных качеств. Во всяком случае,

паблик-арт должен обязательно иметь прочную идейную основу в сочетании с прочностью формы, предохраняющей его от вандализма и стихийного разрушения. Он может существовать и в виде временных объектов, но в этом случае стоит усиливать его концептуальную нагрузку, заставляя публику задумываться и об увиденном произведении искусства, и проникаться мыслями универсального характера. Это идеал, в реальности все не так совершенно. Но все же, если поставить рядом зарубежный паблик-арт и его российские альтернативы, то качественная разница очевидна. И не потому, что наше искусство хуже, а потому что художники из Европы и Америки более образованны и, главное, теоретически подкованы. В российском современном искусстве продолжается курс на воспроизведение заимствованных форм при явном непонимании их сути.

После прошлогоднего «Арт-проспекта» в интернет-издании ART1 вышел текст А. Д. Боровского «И тетушки возмутились». Название статьи было связано с не вполне адекватной реакцией местных жителей на некоторые произведения, выставленные тогда во дворах Литейного проспекта. В данном контексте, однако, более интересна интерпретация термина паблик-арт, предложенная А. Д. Боровским: «Все сейчас говорят про паблик-арт. На мой взгляд, этот термин нуждается в уточнении. Что это — любой хепенинг в публичном пространстве, искусство для городской среды или city archeology, как говорят в Англии? Я так понимаю, что паблик-арт, во-первых, носит временный характер, во-вторых, работает с городской средой». В том же тексте предлагается рецепт поддержки паблик-арта в Петербурге: «У нас в Петербурге есть какие-то городские структуры, которые отвечают за малые архитектурные формы. Но ни один человек оттуда не обращался ни к одному критику с предложением установить какой-нибудь объект паблик-арта. <...> Это все на самом деле одна система — и паблик-арт, и малые архитектурные формы, и граффити — она не требует централизации, но требует последовательной работы городской власти. Как будто у нас миллион критиков высокого класса — а их всего пять в городе, миллион специалистов по материальной культуре — а их и вовсе трое. Что такое компетентность власти? Это когда чиновники объединяют усилия самых разных людей для одного дела и доверяют их мнению»<sup>1</sup>.

Эти утверждения вызывают вопросы, ответы на которые в публикации А. Д. Боровского не даются. Во-первых, непонятно, кто имеется в виду под пятью петербургскими художественными критиками высокого класса. В Петербурге после закрытия журнала «Новый мир искусства» (НоМИ) не осталось ни одного профессионального художественного издания, где могли бы печататься серьезные критические публикации. Можно ли считать «критиками высокого класса» музейных работников, имеющих известные ограничения корпоративного характера? Можно ли считать таковыми газетных журналистов, регулярно пишущих о культуре и искусстве? Допустим, существует некий виртуальный «список Боровского», куда действительно входят пять человек, причем, вероятнее всего, трое из них — это он сам и сотрудники руководимого им отдела новейших течений Русского музея (например, Екатерина Андреева и Олеся Туркина). Относительно двух остальных кандидатур могут быть разные предположения, среди которых наиболее очевидны Марина Колдобская и Анна Матвеева. Но насколько они компетентны в вопросах современного «общественного искусства», его теории и практики? Насколько обоснованным будет их мнение в гипотетическом сотрудничестве с городской администрацией? Во-вторых, из текста А. Д. Боровского совершенно неясно, кто такие трое «специалистов по материальной культуре». Ученые, сотрудники Института истории материальной культуры РАН? Единственное логическое предположение, которое здесь может возникнуть, настолько абсурдно, что делает бессмысленными все остальные рассуждения. Так какие же формы может приобретать сотрудничество власти с экспертным сообществом, если все эти эксперты безымянны? И зачем ставить вопрос, не подразумевая ответ на него?

Тезис А. Д. Боровского о том, что паблик-арт носит временный характер, исходит скорее из его субъективных представлений. Некоторые проекты, связанные с «общественным искусством», действительно отвечают этому определению. Среди них выделяется, например, «Четвертый постамент» (Fourth Plinth Project), регулярно устраивающийся на Трафальгарской пло-

---

<sup>1</sup> Боровский А. Д. И тетушки возмутились // ART1. 23.10.2013. URL: <http://art1.ru/art/i-tetushki-vozmutilis/> (дата обращения: 28.11.2014).

щадя в Лондоне, где с давних пор сохраняется пустующий постамент для скульптуры. При этом известны случаи, когда паблик-арт приобретал и более основательные формы, пусть впоследствии все же демонтированные. Характерно, что демонтаж был продиктован не временным характером этих произведений, а реакцией публики, выступавшей против присутствия странных объектов в городском пространстве. Самым известным примером тому является «Наклонная арка» (Tilted Arch) Ричарда Серры, простоявшая в Нью-Йорке с 1981 по 1989 г. и убранный после протестов общественности. Этот случай вошел в историю новейшего искусства как пример крайнего непонимания между художником и публикой, очередного крушения иллюзий по поводу паблик-арта в целом. Но все-таки масштабность композиции Серры претендовала скорее на «вечность», как бы соревнуясь с памятниками традиционной монументальной скульптуры. Есть и более удачные проекты подобного рода. Например, огромные объекты Клэса Олденбурга («Clothespin» в Филадельфии и «Batcolumn» в Чикаго, «Lipstick (Ascending) on Caterpillar Tracks» в Нью-Хейвене), установленные в 1960–1970-х годах, существуют до сих пор и, несмотря на свой весьма необычный для вкуса обывателя облик, действительно могут восприниматься альтернативой традиционному городскому монументу.

Вернемся к «Арт-проспекту» 2014 г. Помимо трехмерных объектов, в нем участвовали и произведения иного характера. Речь, прежде всего, идет о работах Александра Шишкина-Хокусая, представляющих собой рисунки на плоских поверхностях относительно небольшого размера. Кстати сказать, именно его произведения в 2013 г. вызвали конфликт фестиваля с публикой, что и послужило поводом для публикации А. Д. Боровского. Шишкин-Хокусай — чуть ли не единственное свежее имя, появившееся за последние несколько лет на петербургской арене искусства. Нельзя сказать, что до участия в групповых выставках вроде «Арт-проспекта» он был никому не известен, нет, о нем знали как о театральном художнике Александре Шишкине. Во многом он действительно, скорее театральный персонаж, вносящий в нашу унылую художественную жизнь хотя бы какое-то разнообразие. Тут надо сделать некоторое уточнение. Дело в том, что наш обзор, хотя и связан с петербургской ситуацией, характеризует российскую художественную жизнь в целом, ибо то, что происходит в Санкт-Петербурге — это объективно намного лучше всего того, что называют у нас в стране «актуальным искусством». Московские арт-критики этому завидуют и поэтому сознательно делают вид, как будто в северной столице почти ничего не происходит. На самом деле наше «почти ничего» качественно лучше их «всего». Во всяком случае современное петербургское искусство, может быть и скучноватое, но уж точно не нарочито-провинциальное. В отличие, увы, от Москвы, где этот навязчивый провинциализм прочно засел в организме художественного мира, подобно злой пагубной инфекции. Но не будем о грустном.

Шишкин-Хокусай имеет собственный стиль небрежного рисунка одной линией, в основном изображающей женские фигуры разной степени одетости. Это у него такой художественный язык, где вместо композиционных фраз — «иероглифы», фигуры и фигурки. Из них он создает забавные композиции, причем иногда композиции движущиеся, с моторчиками внутри. Все это он делает со своеобразным чувством юмора, с легким оттенком скабрёзности. Вот этот зубоскальский оттенок, не вполне очевидный и в чем-то даже остроумный, кого-то в 2013 г. так сильно возмутил, что Шишкин-Хокусай вдруг превратился в гонимого художника и удостоился чести стать героем заметки главного арт-критика «культурной столицы». Мы не будем соревноваться с А. Д. Боровским в глубине анализа объектов Шишкина-Хокусая, просто откровенно заметим: паблик-артом они точно не являются. Они — собственность художника, помещенная в публичное пространство, чужое и недоброжелательное по отношению к подобным «инвективам». Паблик-арт не может быть таким, он должен находить пути взаимодействия со своей публикой, пусть даже и невежественной.

Из других петербургских художественных событий осени—зимы 2014 г. выделялся также Киберфест, о котором можно было бы сказать пару слов. Это такое долгоиграющее детище двух деятельниц художественно-культурной нивы Марины Колдобской и Анны Франц. Существует Киберфест с 2007 г. и все это время провозглашает себя фестивалем медиа-искусства. Участвующие в фестивале работы отбираются по техническому принципу, хотя для искусства более важ-

ны форма и смысл. А в кибер-измерении они весьма спорны и относительны. Вот и фестиваль такой же — спорный и относительный, но, с другой стороны, ненавязчивый. Что он есть, что его нет, на общее положение дел это влияния не оказывает.

Вот так вышло и с Манифестой — событием куда более масштабным. Проходила она в Петербурге — не проходила, через пару лет мало кто и вспомнит. Возможно, формальность отношения к ней связана с закономерностями нашего национального характера, когда мы внутренне отторгаем искусственные заимствования. Искусство, каким бы оно ни было в плане техники и традиции, должно обладать свойством органичности. Оно должно развиваться естественным образом, не по программе, навязанной извне. Здесь же мы видим сразу три примера выставочного формата, построенного на искусственном принципе в противоречии с природой искусства.

В завершение обратим внимание на событие, подводящее некоторый итог истории неофициального искусства Ленинграда—Петербурга 1980–1990-х годов. Речь идет о юбилейной экспозиции, прошедшей в Мраморном дворце, — «Территория свободы» (ноябрь—декабрь 2014). Выставка посвящена 25-летию «Пушкинской, 10» — стихийно возникшего в перестроечные времена центра городского андеграунда. Огромный доходный дом конца XIX века на улице Пушкинской, в конце 1980-х годов стал одним из первых российских сквотов, где в течение нескольких лет находили прибежище свободные музыканты, художники, поэты и просто люди без особой профессии и определенного места жительства. Место это было малопривлекательным в бытовом отношении, зато выглядело весьма живописно, если его воспринимать с романтической точки зрения. В середине 1990-х годов «Пушкинскую, 10» закрыли, несмотря на протесты культурной общественности. В дальнейшем дом реконструировали, оставив музыкантам и художникам только его часть, выходящую на Лиговский проспект. Так что сегодняшнее наименование этого пространства неверно, правильное было бы говорить Лиговский, 53. Теперь это вполне цивилизованное место, где за железными дверями располагаются мастерские и студии звукозаписи, маленькие галереи и выставочные залы. Сегодня «Пушкинская, 10» — суррогат своего легендарного прошлого: суровой романтической эпохи, чьи герои кто ушел в мир иной, кто исчез в неизвестном направлении, а оставшиеся безнадежно постарели.

Экспозиция в Мраморном дворце была грустным напоминанием о времени, когда в Петербурге была действительно бурная художественная жизнь, пусть даже и неприглядная в какой-то степени. То, что мы видим сейчас, — не живое развитие, а инерция. Возможно, это связано с тем, что до сих пор ведущими действующими лицами на сцене нашего искусства остаются персонажи из эпохи, одним из олицетворений которой была «Пушкинская, 10». Это не вполне здоровая ситуация, связанная с общим старением культурного организма. И, как это уже бывало, надо стряхнуть с себя груз прошлого и понять, что собственно нам нужно. Каждому надо проделать это в индивидуальном порядке, поскольку мы уже знаем подлинную ценность и художественных объединений, и коллективных выставок, где куратор важнее художника. Зарубежный опыт можно использовать только для ознакомления, вырабатывая принципиально новые подходы, методы, новый художественный язык. Столетие назад Россия была столицей авангардной культуры, развитие которой было искусственно прервано в 1930-е годы. Почему бы сейчас не повторить этот эксперимент уже на новом уровне, вспомнив свои великие традиции, одной из которых был русский авангард, принципиально независимый от зарубежных аналогов? Тогда, возможно, любой обзор событий петербургской и российской художественной жизни будет действительно актуальным в самом объективном контексте.

*Котломанов Александр Олегович* — кандидат искусствоведения; Санкт-Петербургский государственный университет, Российская Федерация, 199034, Санкт-Петербург, Университетская наб., 7-9; Санкт-Петербургская государственная художественно-промышленная академия им. А. Л. Штигица, Российская Федерация, 191028, Санкт-Петербург, Соляной пер., 13; kotlomanov@yandex.ru