

ОБЗОРЫ. РЕЦЕНЗИИ. ВЫСТАВКИ

УДК 73.05.079

А. О. Котломанов

ОСОБЕННОСТИ «АНАТОМИИ ИНТЕГРАЦИИ». РИЖСКАЯ КВАДРИЕННАЛЕ СКУЛЬПТУРЫ 2012 г.

Рижская quadriennale скульптуры — одна из немногих выставок на пространстве бывшего СССР, показавшая свою жизнестойкость в условиях нового времени. Основанная в начале 1970-х годов в качестве фестиваля, объединяющего художников из союзных республик, через тридцать лет она значительно расширила свою направленность, привлекая в качестве участников скульпторов из стран Восточной и Западной Европы. Несмотря на свой новый международный формат, Квадриеннале в Риге сохранила связь со своим прошлым в плане того, что до сих пор одной из главных тем выставляющихся там произведений является рефлексия на тему советского наследия. Будучи в прежние времена фестивалем, хотя и заметным, но все же региональным, в новых условиях она даже усилила свой региональный характер. Связь с местом, одно из важных идейных направлений в современной скульптуре, решается в Риге специфическим образом. Следуя тенденции, характерной для искусства большинства европейских стран бывшего соцлагеря, латвийские художники «зациклены» на бесконечной эксплуатации темы советского периода, как будто бы до сих пор лежащей тяжким грузом в сознании каждого жителя Прибалтики.

Прошедшая осенью минувшего года очередная Рижская quadriennale вновь напомнила о «больных вопросах» прибалтийской культуры, выраженных в тематике многих представленных на выставке произведений. Девизом Квадриеннале стало словосочетание «Анатомия интеграции», в идейном плане продолжившее логическую цепочку, выстроенную слоганами двух предыдущих рижских фестивалей скульптуры — «Европейское пространство» и «Диктатура большинства». Перед тем как перейти непосредственно к обзору представленных на прошлогодней выставке проектов, необходимо провести небольшой экскурс в историю Рижской quadriennale, точнее, указать на некоторые важные идеи, легшие в основу этой выставки и дошедшие до нашего времени в качестве ее основных концептуальных составляющих.

Для советского искусства 1970-х годов решение о проведении подобного рода регулярных экспозиций было прогрессивным шагом, поскольку таким образом наша скульптура следовала общемировой тенденции, согласно которой взаимодействие скульптуры с общественным пространством — один из наиболее плодотворных путей развития. В Западной Европе и в США к этому времени сформировалась уже традиция аналогичных экспозиций, когда работы совре-

Котломанов Александр Олегович — канд. искусствоведения, доцент, Санкт-Петербургский государственный университет; e-mail: kotlomanov@yandex.ru

© А. О. Котломанов, 2013

менных художников показываются не в элитарном пространстве галереи или музея, а в более демократичной атмосфере городского или загородного парка, на площадях или улицах, в общественных зданиях, даже в торговых центрах. Подобные выставки соответствовали популярной концепции нового вида искусства — public art, современного по форме и в то же время понятного всем. Концепция эта была изначально утопичной, поскольку большая часть публики так и не научилась толерантно относиться к необычным художественным формам, и, казалось, идея «общественного искусства» должна была себя изжить уже после первых неудачных экспериментов, относившихся к 1950–1960-м годам. Впрочем, история паблик-арта оказалась долговечной. С одной стороны, эта идея нашла себе воплощение в виде нового типа общественных монументов, создававшихся Генри Муром, Алесандро Колдером, Жаком Липшицем и другими выдающимися мастерами. С другой — не утратила своей актуальности для разного рода художественных фондов и комитетов, щедро раздающих гранты на поддержку творческих исканий, взаимодействующих с теми или иными общественными группами.

В советском искусстве проблема паблик-арта напрямую никогда не ставилась, поскольку у нас в стране и так все искусство «принадлежало народу», по меткому выражению вождя мирового пролетариата. В то же самое время идея «общественного искусства» изначально лежала в основе всей советской художественной культуры, начавшей свою историю со знаменитого «Ленинского плана монументальной пропаганды», ставившего целью активное взаимодействие искусства с общественной жизнью. В 1960–1970-е годы идеологический градус в официальном советском искусстве явно пошел на убыль, и вроде бы даже стали допускаться определенные формалистические вольности, особенно для художников самых западных союзных республик — Эстонской, Литовской и Латвийской ССР. Именно в это время в Прибалтике возникают локальные художественные направления, имеющие явно несоветские черты в смысле обращения скорее не к содержанию, а к форме, по возможности чистой и независимой. Если говорить исключительно о Латвии, то живописцы и графики, происходившие из этой республики, — Джемма Скулме, Юрис Звирбулис, Вилис Визулис и др. — весьма ярко выделялись на общем сером и мрачноватом фоне советского официоза. Московским и ленинградским художникам, искусствоведам и любителям искусства они были хорошо известны. Выпускались книги с их иллюстрациями, работы этих художников регулярно, хотя и в ограниченном объеме, попадали на страницы официальных художественных изданий, таких как журналы «Искусство» и «Творчество». Куда меньше мы знали о латвийской скульптуре. А между тем в этой стране была своя особенная пластическая школа, образцы которой, подчеркнуто аскетичные и «конструктивные», в большом количестве украшают улицы Риги и других городов Латвии. Один из примеров такой скульптуры — гранитный «Памятник латышским красным стрелкам» (скульптор В. К. Алберг, 1971) — до сих пор возвышается в самом центре латвийской столицы.

В 1967 г. в Риге возник даже «Сад скульптуры» (впервые в СССР). Он открылся возле Рижского замка, к тому времени переименованного в Дом пионеров, и вскоре стал главным в городе местом экспонирования скульптуры на открытом воздухе. В 1976 г. рядом с ним открылся Дом скульптора, перестроенный из старого каретника под выставочный зал и помещения для конференций. В 1990-е годы, после того как Рижский замок вновь стал резиденцией президента страны, сад закрыли, а скульптуры из него вывезли. В 70–80-е годы это пространство играло важную роль в проведении Квадриеннале скульптуры.

Выставки в рамках Квадриеннале проходили также и на площади возле замка, однако она, так же как и «Сад скульптуры», не позволяла экспонировать произведения в полном объеме, и значительная часть показов проходила в закрытых пространствах. Например, начиная с 1976 г. экспозиции проходили в недавно восстановленной после войны церкви св. Петра, использовавшейся как концертно-выставочный зал. Квадриеннале была важным событием в плане общения скульпторов, обмена опытом, хотя, конечно же, эти контакты имели ограниченный характер в рамках союзного пространства. К примеру, латышские скульпторы постоянно находились в творческом соревновании со всегда считавшейся сильной литовской пластической школой [1, с. 19]. Выставлявшаяся на Квадриеннале скульптура почти всегда имела фигуративный ха-

ракти, хотя к началу 1990-х годов наметились более радикальные тенденции в области формы, подлинная реализация которых произошла только после обретения Латвией независимости.

Если говорить о пластических изменениях в рамках Квадриеннале, то наиболее интересны три последних фестиваля, первый из которых прошел в 2004 г., после вступления Латвии в Евросоюз. В 2004 г. Квадриеннале проводилась под девизом «Европейское пространство», и главной ее идеей была организация пространства и существование в нем трехмерного объекта, что обыгрывалось на самых разных уровнях, в том числе и геополитическом. В центре Риги было установлено 25 больших плакатов (3×5 м), своеобразно намекавших на факт присоединения прибалтийской страны к объединенной Европе. Они представляли собой гигантские фотографии скульптур, созданных в различных европейских странах в 1950 г., когда была подписана Декларация Шумана, давшая начало процессу евроинтеграции. Так, Англия была представлена Генри Муром («Голова-шлем»), Швейцария — Альберто Джакометти, Италия — Агноре Фаббри, Франция — Пабло Пикассо и т. д. Если в прошлых Квадриеннале основную долю участия делили Латвия, Эстония и Литва, то в 2004 г. все оказалось иначе. Из двадцати с лишним стран Европы (Россия в их число не входила) было отобрано в среднем по два произведения, а основным выставочным пространством стал центр Риги, ее улицы и парки. Были также задействованы выставочный зал «Арсенал» и Музей истории Латвийской железной дороги. Проекты Квадриеннале-2004 были интересны в плане разнообразия подходов к освоению городского пространства [2]. Отметим несколько из них.

Одной из главных выставочных площадок в 2004 г. стал живописный парк Кронвальда. Там, в частности, была установлена композиция рижского скульптора Глеба Пантелеева, посвященная завоеванию космоса. Местом ее экспонирования был выбран маленький павильон возле Дома конгрессов. Этот павильончик, построенный на рубеже XIX–XX в. в формах эклектики, является памятью о грандиозной выставке 1901 г., посвященной 700-летию Риги. Тогда под сводом его миниатюрного купола была установлена наковальня и работали кузнецы. Спустя столетие Глеб Пантелеев соорудил под его куполом круглое отверстие, вырезанное из куска ДСП, освещенное лампами с голубоватым светом. Под этим мини-небом красовался постамент с бронзовой головой Ю. А. Гагарина, будто бы дожившего до своего 70-летия (оно отмечалось в 2004 г.). Голова очень напоминала надгробный памятник Н. С. Хрущеву работы Эрнста Неизвестного, но вместо мрачной многозначительности была исполнена духом светлой иронии, сопутствующей абсурдному замыслу. В галерее Латвийского союза художников проходила выставка победителя предыдущей Квадриеннале — японца Ниси Масааки, точнее, не выставка, а одна большая скульптура-инсталляция. Ниси Масааки работает по принципу «создавать, ничего не создавая», т. е. использует момент стихийной трансформации — разрушения и в концепции, и в самом материале — его реакции на окружающую среду. Инсталляция под названием «RE BALTIC» — это огромная белая статуя, как бы развалившаяся на части. Многочисленные советские журналы, разбросанные рядом, подводили зрителя к мысли, что это образ Ленина. Фрагменты статуи Ильича как бы теряли в нашем присутствии свой фигуративный смысл, демонстрируя неумолимость разложения памяти о любом великом деятеле.

На улице Кришьяна Вальдемара, возле Государственного художественного музея, была установлена работа латвийской художницы Сольвейг Васильевой «Удивительный ум» — отполированная до зеркального блеска овальная пластина монументальных размеров с укрепленными на ней разноцветными стеклянными шариками. Эта гигантская брошь производила удивительное впечатление, особенно на ярком солнце. Заметим, что тенденция использовать приемы ювелирного искусства в масштабных композициях была в то время одной из немногих свежих и многообещающих идей, если говорить о современной скульптуре в целом. Рядом, на рижской Эспланаде, около православного Христорождественского собора, высился «Горизонтальный цилиндр» работы литовца Миндаугаса Навакса, сделанный из ржавого железа, что заставляло воспринимать его форму как будто бы возникшей анонимно, случайно и не по воле художника.

Значительная часть объектов Квадриеннале была выставлена в рижском Арсенале, построенном в 1832 г. в стиле ампира и совсем недавно реконструированном для проведения художе-

ственных выставок. В 2004 г. в его интерьере можно было видеть всевозможные формы современного трехмерного искусства, в основном интерактивного характера. Подобные инсталляции были представлены в Музее железной дороги, где была размещена и работа победителей Квадриеннале — «Мраморная улица» дуэта из Венгрии «Маленькая Варшава» (Андрас Галик и Балинт Хавас).

Следующая Квадриеннале открылась в Риге в 2008 г. Ее концепция претерпела серьезные изменения. Организаторы сочли нужным вместо экспертов-профессионалов ввести в жюри «выходцев из народа», назвав эту игру в демократию «Диктатурой большинства». Художников в этой игре участвовало немного, около пятнадцати человек. Диктатура большинства осуществлялась в специфическом пространстве, в рижском Латгальском предместье и на близких к нему территориях, застроенных скучноватыми зданиями столетней давности, которые, как кажется, ничуть не обновлялись с той поры. Там вы как будто попадали в другой город, где жизнь остановилась давным-давно. Похоже, что скульптурная экспансия 2008 г. была устроена с целью оживления депрессивной территории при помощи «общественного искусства».

Интересно, что подобные идеи уже высказывались в Риге в советское время. Например, в 1976 г. в рамках Квадриеннале была проведена конференция «Скульптура и современность», где один из участников, Ю. Чернов, говорил следующее: «Было бы целесообразно, чтобы многие произведения пошли с этой выставки прямо в общественные здания или в пространство микрорайонов и центров наших городов. <...> Рига — прекрасный город, где есть своя история и культура. Но, подъезжая к Риге, видишь кольцо однообразной застройки, которое по своим размерам, вероятно, больше, чем культурный слой самой Риги. Здесь живут люди, воспитываются дети, не получающие какого-то “витамина участия художника”, который формирует личность человека» [3, с. 278].

В смысле получения публикой «художественного витамина» в 2008 г. любопытно было видеть, как еще в день официального открытия многие объекты были огорожены металлической сеткой. Они были как в клетке — искусство, отделенное от своей среды, боящееся ее. Страхи организаторов имели реальную основу: рижская молодежь использует не охраняющиеся поверхности, как любая другая: разрисовывает их граффити, режет ножиком, просто ломает. Даже в Англии, с ее имиджем страны чопорных и консервативных людей, многие современные скульптуры были вынуждены убрать в закрытые хранилища из-за множественных повреждений. Большинство (оно же диктатура) современное искусство не понимает и не принимает. И, видя в нем «чужого», разрушает в меру своих сил и возможностей.

Наиболее крупные объекты в «клетки» загнать не удалось, иные вовсе можно было использовать как детскую площадку — лазать по ним, заходить внутрь. Что-то было подвешено на недостижимую для человека высоту. Последний вариант экспонирования использовался, к примеру, в проекте «Один и толпа» (автор Марк Шмиц Сер-Од из Германии) в небольшом парке под названием «Старое еврейское кладбище». Это довольно интересное место в плане исторической памяти. Когда-то там действительно было еврейское кладбище, которое уничтожили то ли в 1940-е годы, то ли после войны, превратив в обычный городской сад. Сейчас в нем при входе стоит мемориальный знак с еврейскими письменами и шестиконечной звездой, а дальше — тянущиеся ввысь деревья, сквозь землю тут и там проступают, как грибки, небольшие прямоугольные фундаменты — то, что осталось от могил. Местные жители используют их как сиденья, будто это пни от срубленных деревьев. Мрачное, в общем, место. На самой высокой точке парка (он расположен на холме) — поляна, над которой парил большой желтый абажур, один из объектов Квадриеннале.

Не менее загадочная скульптура возникла возле здания Академии наук — уменьшенной копии московских сталинских высоток. Вдоль аллеи были выставлены в два ряда сделанные из ржавого металла рупоры «Tautas sapulce» Эгона Персевича (Латвия) — в целом сильное произведение, вариант монументального арте повера, ценное своим эффектом внезапности, точнее сказать, принципиальной непонятности.

Подобное впечатление производило большинство объектов. Например, сверкающие кубы из красного пластика на газоне возле административного здания. Шкаф со стеклянными дверца-

ми, фотографиями и безделушками. Синяя крыша, как бы съехавшая с соседнего дома. Паутина, протянутая через улицу. Дозорная вышка на набережной Даугавы. Высокий сверкающий черный «Нефтяной столб» голландца Мартина ван ден Эйнде. Два мусорных бачка, из которых вылезали слившиеся в экстазе муляжи мужчин и женщин — «Любовные пары» Ленки Клодовой (Чехия).

Вообще говоря, все это могло быть выставлено где угодно. Привязки к определенному месту абсолютно не наблюдалось. Арт-объекты просто поставили на улице или в парке. Основным их качеством в этом смысле была инаковость, чуждость месту. И, что самое странное, поставленные (вернее, оставленные) здесь, они были совершенно одиноки, поскольку улицы в этих районах малолюдны. Как в таком случае оценивать объект? Оставленный публикой, лишенный внимания, он пропадает, а смысл его, и без того неясно высказанный, теряется. Справедливости ради скажем, что далеко не все в современной скульптуре подвергается интерпретации. К примеру, объекты Аниша Капура — эталон бессмысленности. Единственное и основное их достоинство — неизъяснимая, нездешняя красота. И все. Подобных случаев в современном искусстве масса, и говорят они о некоей конечной точке формализма, когда форма не просто становится всем, она еще и принимает столь странные облики, какие просто недоступны пониманию. Все и ничто одновременно. Ими можно любоваться, или ужасаться, но их совсем невозможно анализировать, они не для этого созданы.

К сожалению, впечатление от Квадриеннале-2008 было окончательно испорчено ее организаторами, решившими привнести в эту выставку актуальное политическое содержание. Незадолго до открытия фестиваля произошла печально известная история с Грузией и Северной Осетией, и тема «российской агрессии» оказалась почему-то очень востребована на открытии Квадриеннале. В павильоне, где проходил вернисаж, были разбросаны грубо сделанные цветные открытки с изображением обезумевшего кровожадного медведя. Открывал вход в павильон огромный баннер с фотографией, где Джордж Буш тычет пальцем, показывая что-то стоящему рядом Владимиру Путину. Под фотографией слоган (на английском и на русском): «Сколько за Грузию?». Было неясно, во-первых, от кого исходит вопрос, а во-вторых, зачем рядом с фотографией Буша-Путина проставлен логотип Квадриеннале-2008 [4, с. 56].

Отдадим должное художникам — их проекты утверждались задолго до политических событий августа 2008 г. Не будь всей этой пропагандистской кампании, на первое место вышли бы поднадоевшие, но все же более адекватные для искусства вопросы паблик-арта, объекта в городской среде, современного искусства в неподготовленном для него пространстве. Но этого, к сожалению, не случилось.

Квадриеннале 2012 г. организовывалась под девизом «Анатомия интеграции». Сравнительно с двумя предыдущими выставками она выглядела намного скромнее, возможно, из-за нехватки средств для размещения крупных объектов на открытом воздухе. Почти все произведения-участники экспонировались в небольшом ангаре, примыкающем к зданию Музея истории Латвийской железной дороги. Некоторые крупные инсталляции должны были демонстрироваться на открытом пространстве, но этого не произошло по неясным причинам, возможно, из-за их провокативного характера. Например, голландский художник Стефанос Тсифопулос должен был установить в Парке Победы «Сцену политической интеграции», своеобразную реконструкцию арены предвыборной кампании президента России в 2012 г. В ходе акции любой желающий мог бы выйти на эту сцену и принять участие в диалоге по проблемам демократии. Заметим, что место для размещения этого объекта было выбрано непосредственно возле громадного монумента, посвященного 40-летию Победы и бывшего одним из последних советских мемориалов в Латвии [5]. Возле аналогичного монумента, связанного, однако, не с советским прошлым, а с периодом обретения Латвией независимости, — у памятника Свободе (скульптор Карлис Зале, 1935), должна была появиться «Звезда-комета Давида» польского художника Хурберта Черепка. Памятник Свободе известен, помимо своих выдающихся художественных достоинств, еще и благодаря печально знаменитым маршам ветеранов латвийского легиона СС, которые завершались возложением цветов к его подножью. В этом смысле вполне понятны опасения властей Риги, не допустивших установки перед ним шестиконечной звезды.

Любопытно, что в этот раз в выставке, впервые за долгое время, приняли участие российские деятели искусства — группа «Что делать?» (Санкт-Петербург — Москва). Как они сами о себе говорят, группа видит свою основную роль в «форме образовательного проекта, ищущего новые подходы к формированию активистского знания» [6]. «Что делать?» представила на выставке проект «Русский лес», инсталляцию, якобы анализирующую российские протестные действия зимы 2011–2012 г. с мифологической точки зрения [7]. Сложно сказать, каким образом эта компания оказалась на Рижской quadriennale, во всяком случае, все, что они делают, никто и никогда не воспринимал всерьез — даже определение себя словом «активист» для художника выглядит несколько смехотворно.

С юмором стоило подходить и к другим объектам Quadriennale-2012. Разве можно считать серьезным произведением сложennую из цветных кубов «Арку дружбы» Эрнеста Клявиньша, символ перемирия между двумя враждебными расами — гномами и эльфами? Или «Взорванное пальто Ленина» (2012) хорватского художника Далибора Мартиниса — подвешенное в воздухе монументальное войлочное пальто с дырой, напоминавшее о нелепом взрыве памятника Ленину возле Финляндского вокзала 1 апреля 2009 г.? Почему на художника из Хорватии так повлияло это абсурдное деяние, о котором, как кажется, совершенно забыли сами петербуржцы, живущие в городе, где стоит этот памятник (уже давно, кстати сказать, отреставрированный), сложно сказать. Да и надо ли?

Если подвести итог эволюции Рижской quadriennale, начиная от советских времен до сегодняшнего дня, то он должен определяться одним словом: деградация. Когда-то это была выставка, нацеленная на сближение художественных традиций, фестиваль, исполненный оптимистического стремления расширить пространство для талантливой скульптуры. После обретения Латвией независимости Quadriennale превратилось в арену для маргинальных деятелей искусства, эксплуатирующих темы, давно потерявшие актуальность. Печально, что латвийское художественное сообщество, которое, казалось, всегда обладало неповторимым творческим своеобразием, сейчас никак не может избавиться от комплекса зависимости от ненавистного «большого брата». Политические, идеологические установки, в 1970–1980-е годы как будто бы не тревожившие пространство Quadriennale, теперь выступили на первый план. В результате выставка потеряла статус серьезного художественного события, став явлением провинциальным и, в общем-то, не особенно нужным даже для местных мастеров скульптуры.

Литература

1. Слава Л. Молодые скульпторы Латвии // Творчество. 1981. № 7. С. 15–19.
2. Котломанов А. О. Рига-2004: воздух Европы // Новый мир искусства. 2004. № 3. С. 60–62.
3. Скульптура и современность. По материалам конференции // Советская скульптура'77. М.: Советский художник, 1979. С. 276–280.
4. Котломанов А. О. Управляемая диктатура // Новый мир искусства. 2008. № 5. С. 53–56.
5. Чаупова Р. Монумент Победы в Риге // Творчество. 1986. № 8. С. 14–15.
6. Платформа «Что Делать?» — это проект, создающий единое пространство... URL: http://www.chtodelat.org/index.php?option=com_content&view=article&id=192%3Achtodelat&catid=91%3Afront&Itemid=331&lang=ru (дата обращения: 14.01.2013).
7. Дзалбе А. Безжалостная интергация. URL: http://www.artterritory.com/ru/teksti/recenzii/1707-bezzhalostnaja_integracija/.

Статья поступила в редакцию 20 декабря 2012 г.