

А. О. Котломанов

## MANIFESTA BLUES<sup>1</sup>

Безусловно, важнейшим событием в петербургской художественной жизни 2014 г. стала «Манифеста» — европейская биеннале современного искусства, проводящаяся с середины 1990-х годов. Основным отличием «Манифесты» от других известных выставок, проходящих каждые два года, является то, что она не прикреплена к какому-либо одному городу, как, например, Венецианская, Лионская, Стамбульская биеннале. Первая «Манифеста» прошла в Роттердаме, затем были аналогичные арт-фестивали в Люксембурге, Любляне, Франкфурте-на-Майне, Сан-Себастьяне... Почему ее вдруг решили провести в Петербурге, логически объяснить сложно, поскольку этот город значительно отличается от мест проведения предыдущих «Манифест». Отличается главным образом тем, что имеет свой неповторимый облик, оказывающий колоссальное влияние на все культурные события, проходящие здесь. Другой странностью «Манифесты»-2014 было то, что организована она была Эрмитажем — музеем, известным своими уникальными коллекциями старого искусства. Сложно вспомнить что-либо подобное в связи с Лувром, Британским музеем, даже с Метрополитен-музеем в Нью-Йорке. Все-таки подобные институции обычно дистанцируются от актуальной художественной жизни, обращаясь в сторону истории, классики, вечности. В общем-то, в этом нет ничего плохого — ведь хорошую выставку, наверное, проще устроить в солидном музее мирового уровня, где накоплен большой опыт в экспозиционной деятельности, чем там, где все надо начинать с нуля. Такова уж наша российская специфика, когда все культурные события сгущаются вокруг одного центра, которым может быть Эрмитаж, ГМИИ имени А. С. Пушкина, Мариинский или Большой театры. Центры эти разрастаются до такой степени, что начинают напоминать феодальные государства, с полновластными правителями и их подданными, собственными законами, строгой системой иерархии. Они становятся все больше и больше, приобретая новые здания, открывая новые сцены и новые отделы, что дополнительно усложняет и без того запутанную и неповоротливую систему управления подобными супер-музеями и супер-театрами.

«Манифеста» — кульминация (или первое выдающееся свершение) эрмитажного проекта, задуманного еще в середине 2000-х годов под названием «Эрмитаж 20/21». Проект этот направлен, во-первых, на формирование в Эрмитаже собственного отдела современного искусства, во-вторых — на включение уважаемого музея в актуальную художественную жизнь, где несколько раньше вполне успешно проявил себя Русский музей с отделом новейших течений, руководимым А. Д. Боровским. Современный отдел в Эрмитаже неожиданно для многих возглавил Д. Ю. Озерков, молодой сотрудник музея, бывший до этого хранителем коллекции западноевропейской гравюры XV–XVIII веков. Почему был избран именно он, сейчас ответить сложно, ведь первоначально новый эрмитажный отдел выглядел скорее экспериментом, и трудно было представить, что уже к 2013 г. у него появится свое здание — реконструированное восточное крыло Главного Штаба с большими и малыми залами на четырех этажах. Сейчас Д. Ю. Озерков, еще несколько лет тому назад никому не известный, присутствует во всех рейтингах наиболее влиятельных лиц в российском искусстве вместе с Ильей Кабаковым, Маратом Гельманом и Романом Абрамовичем. Можно ли сказать, что к настоящему времени проект «Эрмитаж 20/21» состоялся, и его ожидает блестящее будущее? С одной стороны, в Петербурге появился свой

<sup>1</sup> Blues в переводе с английского — тоска, грусть, меланхолия. Термин blues (блюз) хорошо известен по джазовой и рок-н-ролльной музыкальной культуре, где он обозначает особый жанр ритмичной (иногда достаточно монотонной и действительно унылой) песни, обычно имеющей определенную композицию, но в иных случаях допускающей и продолжение до бесконечности. Самый оригинальный перевод слова blues на русский язык приведен в названии песни Б. Б. Гребенщикова «Скорбец».

музей современного искусства, пусть и не вполне независимый. С другой — история эрмитажного проекта такова, что до сих пор трудно делать прогнозы, какое развитие он получит в дальнейшем.

Наиболее яркие проекты Эрмитажа в области современного искусства были связаны с деятельностью британского коллекционера, галериста и рекламного магната Чарльза Саатчи, чья известность в основном базируется на скандалах, которые в 1990-х годах вызывали устраиваемые им выставки. Первые две эрмитажные экспозиции, проводившиеся совместно с Саатчи, — «Америка сегодня» (2007) и «Новояз» (2009) — особого шума не вызвали, во многом потому, что представляли работы никому не известных молодых художников, работающих в русле того, что в современном искусстве принято называть «мейнстримом». Через некоторое время, в 2013 г., прошла намного более громкая выставка «Конец веселья», где петербургской публике наконец-то показали настоящих «звезд» международной арт-сцены, прославившихся в свое время благодаря Саатчи, — братьев Джека и Диноса Чепменов. Выставка эта спровоцировала настоящий ажиотаж, массу гневных анонимных писем и даже проверку прокуратуры по поводу возможного обнаружения в произведениях Чепменов фактов «экстремизма». Впрочем, волна «народного» негодования быстро улеглась, и все постепенно забылось, хотя, как говорится, осадок остался. Помимо этого, в Эрмитаже проходили и другие выставки в рамках того же современного проекта, но то были вполне тихие музейные показы отечественных и зарубежных художников, известных и признанных в узкой среде ценителей новейших течений в искусстве. В общем, до «Манифесты» в нашем самом большом музее были сделаны некоторые шаги в сторону противоречивого мира контемпорари-арта, но они не представляли собой какой-то определенной тенденции.

Куратором «Манифесты»-2014 был назначен 70-летний немецкий специалист Каспар Кёниг, на счету которого несколько успешных проектов. Самым значимым из них является учреждение в 1977 г. Мюнстерского скульптурного проекта, проходящего с тех пор каждые десять лет. Для того чтобы понять, что это такое, надо обязательно побывать в Мюнстере, поскольку в данном случае определяющее значение имеет специфика места проведения художественного фестиваля. Мюнстер принадлежит к числу небольших, но исторически значимых немецких городов, пострадавших во время войны и впоследствии настолько хорошо восстановленных, что былых разрушений можно и не заметить. Большую его часть занимают парки и тихие, как будто бы средневековые улицы, создающие спокойную уютную атмосферу. В Мюнстере можно также увидеть отреставрированные романские и готические церкви, архитектуру барокко и классицизма, при этом ничего такого, что бы говорило о бурной современной жизни с ее бешеным ритмом и хроническим стрессом. А направленность Скульптурного проекта изначально была такова, что именно в нем эта современная жизнь проявлялась самым неприглядным образом. Бродя по несколько сонному городу, вы вдруг видите грубые минималистские сооружения Дональда Джадда и Брюса Наумана, огромные ржавые скульптуры Ричарда Серры, монументальные цветные объекты Томаса Шютте, вызывающие в таком окружении эффект резонанса в нашем восприятии. Если бы они были установлены в Нью-Йорке, Лондоне или Москве, ничего бы не вышло, поскольку в любом, даже в самом благоустроенном мегаполисе достаточно уродливых и просто заброшенных построек. Похожими на них художественными произведениями там никого не удивишь. А из контраста среды и помещенного в нее объекта можно извлечь интересные эстетические качества, в чем и состоит объективная значимость Мюнстерского скульптурного проекта. В дальнейшем Каспар Кёниг был организатором других масштабных выставок и долгое время руководил Музеем Людвига в Кельне, но все же проект в Мюнстере остается его главным достижением, удачно осуществленным в то время, когда только возникали идеи по поводу концептуальных взаимоотношений художественного объекта с тем контекстом, в который он может быть помещен.

В случае с Петербургом контекст был более чем значителен. Какой же замысел решили осуществить в нем организаторы «Манифесты» под руководством господина Кёнига? Как это ни банально, концепция уважаемого арт-фестиваля базировалась на идеях, которые давно

уже должны были потерять свежесть и оригинальность. Оказывается, они до сих пор могут кого-то волновать и даже становиться основой для проведения масштабных художественных выставок. Идеи эти связаны с некой умозрительной дискуссией по поводу отношений России (и даже Восточной Европы в целом) со своей драматической историей, грузом проблем в настоящем и, конечно же, поисками определения в современном мире, частью которого наша страна вместе с другими государствами «восточного блока» стала в начале 1990-х годов. Печально, но до сих пор в Западной Европе и США существует серьезное искажение в восприятии любого восточноевропейского искусства, будь то русского, польского или прибалтийского, когда в нем обязательно ищут отражения этого пресловутого «груза проблем» со всеми вытекающими последствиями. Это, в общем, такой же пошловатый стереотип, как и распространенный образ нашей страны в целом, сложившийся из атрибутов сомнительной мифологии: балалаек, матрешек, водки и дрессированного медведя. До определенной степени все это имеет некоторую связь с реальностью, но в остальном представляет собой явное, сознательное непонимание российской действительности и российской истории. Короче говоря, специалист по контекстуальному искусству Кёниг решил вместе с приглашенными художниками порассуждать о, как ему кажется, насущных российских проблемах в Петербурге, городе, символически стоящем между Россией и Европой. Интересно, насколько продуктивной оказалась бы подобная идея применительно, например, к Венецианской биеннале, где все ее участники стали бы рассуждать о трудностях европейского выбора Италии. А к Лионской (Франция)? Стамбульской (Турция)?

Как бы то ни было, «Манифеста» с ее многообещающими задумками и концепциями все-таки состоялась, и теперь можно проанализировать достижения этого мероприятия. Ограничимся рассмотрением нескольких наиболее важных, с нашей точки зрения, проектов и произведений, поскольку в основном смысл выставочной политики фестиваля сводился к вопросу о заполнении пространства, что, в общем-то, нормально для любой масштабной выставки, где принимает участие большое количество художников с разными точками зрения относительно формы и содержания.

Главными площадками «Манифесты» стали здания Эрмитажа, включая недавно открывшиеся залы Главного Штаба. Во дворе Зимнего дворца посетителей встречала инсталляция живущего в Мексике художника бельгийского происхождения Франсиса Алиса — врезавшаяся в дерево зеленая Лада «Копейка». Этот проект настолько характеризовал «Манифесту»-2014, что дальнейшее знакомство с фестивалем выглядело уже излишним. Сам того не ведая, малоизвестный художник создал то, что по уникальности сочетания формы и содержания стало эмблемой не только петербургской «Манифесты», но и вообще любых попыток осуществления в реалиях нашей страны принципов западного концептуального искусства. Почему Лада «Копейка»? Дело в том, что этот легендарный советский автомобиль сыграл большую роль в судьбе автора инсталляции. Будучи еще подростком, Алис якобы пытался уехать на этом чуде техники в Советский Союз из Бельгии, но уже на границе с Германией машина отказалась идти дальше или, проще говоря, сломалась. Учитывая, что Алис родился в 1959 г., данное примечательное событие скорее всего произошло где-то в середине 1970-х годов, т. е. в самый разгар периода «разрядки международной напряженности» между СССР и капстранами. Также, принимая во внимание факт наличия у юного бельгийского художника раритета советского автопрома, можно сделать вывод о том, что он (наверное, и вся его семья) принадлежал (возможно, и сейчас принадлежит) к специфическому направлению в среде зарубежных интеллектуалов, видевших в СССР идеал государства, основанного на принципах справедливости и всеобщего равенства. Подобные люди с большим удовольствием принимают все то, что является далеко не самым привлекательным в советском образе жизни. Например, известны случаи, когда отдельные представители европейской или американской «левой» интеллигенции, приезжая в суровые 1990-е годы в Россию, с большим удовольствием снимали комнаты в коммунальных квартирах, явно предпочитая их уюту гостиничных номеров. Так и с «Копейкой», купить которую в стране капиталистического лагеря мог, наверное, только человек с весьма экстравагантными предпочтениями. Да и что говорить, если эта машина умудрилась

заглохнуть на немецкой автотрассе, и страшно даже представить, что ожидало бы идеалиста Алиса на более близких подступах к цитадели всеобщего благоденствия... Впрочем, история со сломавшейся «Копейкой» на этом не закончилась и имела продолжение, результат которого могли увидеть посетители Эрмитажа во время проведения «Манифесты». Спустя сорок лет Алис все-таки добрался на своем зеленом лимузине до России, однако, увы, в Петербурге попал в аварию. В итоге помятая «Копейка» поставлена в Большом дворе Зимнего дворца так, как будто бы именно там она въехала в дерево.

Вот почему проект Франсиса Алиса так характеризует «Манифесту»-2014 и вообще все то, что связано с прививанием нашему «актуальному искусству» зарубежных художественных методик. Эта история выглядит как притча, наполненная символическими образами и формами. Зеленая «Копейка», бодрящая дерево, недостижимость заветной цели и окончательный крах иллюзий при повторной попытке... Наверное, в материализации этих образных идей и заключался самый главный успех куратора Каспара Кёнига применительно к российскому контексту. Но ведь были еще и некоторые другие относительно удачные проекты, о которых следует сказать несколько слов. Например — о серии акварелей известной нидерландской художницы Марлен Дюма, выставленных на третьем этаже Зимнего дворца.

Дюма является не вполне обычной представительницей мира современного искусства, поскольку практически все свои произведения она выполняет «по старинке» вручную. Ее работы представляют собой либо картины, исполненные в узнаваемой «мокрой» манере, либо акварели, где данная манера приобретает еще большее звучание. Образы художницы Дюма довольно таки устрашающие. Она в основном изображает лица или фигуры людей, используя в качестве натуры фотографии из популярных изданий, что в общем не так важно, ведь в итоге все равно сложно понять, кто конкретно изображен. Пишет и рисует своих «моделей» она так, что те больше напоминают утопленников и вурдалаков из фильмов ужасов, чем конкретных людей, иногда даже вполне известных. Для «Манифесты» Дюма создала серию портретов известных личностей, объединенных сексуальной ориентацией, той, которую в России принято кокетливо именовать «нетрадиционной». Причем главные персонажи в данном художественном цикле — представители петербургской культуры, такие как П. И. Чайковский и С. П. Дягилев. Нашлось среди них место и нашему современнику — московскому журналисту Антону Красовскому, который пару лет назад неожиданно для многих (наверное, прежде всего для самого себя) совершил «каминг-аут» в эфире одной малоуспешной телекомпании, после чего был оттуда уволен. Вообще говоря, серия акварелей Дюма была на «Манифесте» одним из наиболее конъюнктурных проектов, ведь тема ущемления гомосексуалов не могла не быть задета в прогрессивной выставке современного искусства, какой бы надуманной в данном контексте эта тема ни выглядела.

Еще одним видным во всех смыслах экспонатом «Манифесты» была громадная инсталляция «Срез», созданная известным швейцарским художником Томасом Хиршхорном и размещенная внутри одного из дворов-атриумов Главного Штаба. «Срез» — это искусственная руина многоквартирного дома, то ли пострадавшего от взрыва, то ли подвергающегося сносу и наполовину разрушенного. Произведение это действительно впечатляет своим масштабом и трудоемкостью исполнения, но что лежит в основе его концепции? Согласно сопроводительным текстам, «Срез» базируется на образе-метафоре истории, исторической памяти, или еще чего-то в этом роде. В общем, нетрудно догадаться, что данная метафора связана не с какой-то абстрактной историей, а с историей России, которая в сознании художника, наверное, воспринимается вот этим взорванным домом, в квартирах которого развешены работы русских авангардистов начала XX века. Что самое удивительное, последнее — не наша фантазия, а действительный факт, часть художественно-образного сознания Томаса Хиршхорна, воплотившаяся в этом произведении. Печально, конечно, что подобные произведения получают возможность экспонирования в Эрмитаже. В этом, наверное, заключается проявление еще одной особенности «загадочной русской души» — тяги к болезненному моральному самоистязанию, бесконечной рефлексии по поводу явных и мнимых грехов и ошибок. Самое неприятное, что в данном случае подобные истеричные интонации прозвучали в работах зарубежных художников, решивших

выставить в одном из блистательных музеев мира вещи, явно здесь неуместные и чуждые как Эрмитажу, так и образованному российскому зрителю, питающему некоторые иллюзии по поводу зарубежного и отечественного современного искусства.

Статья поступила в редакцию 13 июня 2014 г.

#### Контактная информация

*Котломанов Александр Олегович* — кандидат искусствоведения, доцент; Санкт-Петербургский государственный университет, Российская Федерация, 199034, Санкт-Петербург, Университетская наб., 7/9; Санкт-Петербургская государственная художественно-промышленная академия им. А. Л. Штиглица, Российская Федерация, 191028, Санкт-Петербург; [kotlomanov@yandex.ru](mailto:kotlomanov@yandex.ru)