

Наталья **Абалакова** Анатолий **Жигалов**

ТОТАРТ

Четыре Колонны Бдительности

МОСКВА
2007

Предлагаемая книга является новым этапом развития Проекта «Исследования Существа Искусства применительно к Жизни и Искусству», который авторы осуществляют с конца 1970-х гг.; в определенном смысле, она продолжает книгу «ТОТАРТ: Русская Рулетка» (Ad Marginem, Москва, 1998). Новая книга охватывает период 90-х и нулевых (с экскурсами в 60-80-е), то есть время перестройки и выхода современного русского искусства из андеграунда, активного участия художников в выставках в своей стране и за рубежом, время зарождения новых культурных институций и сложных метаморфоз, претерпеваемых самим современным искусством. Авторы предлагаемой книги – участники событий этих бурных лет; через собственное творчество и размышление о нем они пытаются осмыслить природу искусства и роль художника в формирующемся обществе.

В книге представлены как тексты самих художников, так и статьи известных журналистов и критиков, интервью и беседы, в которых основное внимание уделяется проблемам современного искусства и положению художника в быстро меняющемся мире с его многообразными и подчас неожиданными коллизиями. Здесь и глобализм, и мультикультуризм, и левый дискурс, феминизм и гендерные аспекты творчества, религия и современное искусство, медиализация современной культуры и проч.

Композиция книги во многом схожа с предыдущей книгой художников, жанр которой трудно определить. Так же как «ТОТАРТ: Русская Рулетка», «ТОТАРТ: Четыре Колонны Бдительности» произведение сложное и многослойное. Осью книги является художественный текст из видеоперформанса «Четыре Колонны Бдительности» (2000 г.). Это процесс бесконечного преобразования цитат из русской и советской классики (своеобразного вербального ready-made), в результате чего создается новый текст, который живет своей жизнью, выходя из своего классического статуса в живое пространство художественного жеста. По этой оси выстраиваются семантические гнезда текстов и визуального ряда.

Но если в книге «ТОТАРТ: Русская Рулетка» показан костяк деятельности ТОТАРТ за два десятилетия, то в этой книге оптика более сильная, и читателю (и зрителю) открывается «капиллярная система» ТОТАРТа: не только перформансы, но и инсталляции и проекты инсталляций, живопись, графика, визуальная поэзия, мейларт, те самостоятельные и проективные действия и артефакты, которые в совокупности составляют «тело» ТОТАРТа и его генезис. Многие художественные события и их документация пребывают как бы в двух временных измерениях – в реальном времени и во времени историческом, то есть история творится нами самими и у нас на глазах.

Наталья Абалакова
Анатолий Жигалов

ТОТАРТ: Четыре Колонны Бдительности

ISBN

© Н. Абалакова и А. Жигалов, 2011
© В. Хан-Магомедова, 1999
© В. Некрасов, 1996
© Журнал «Комод», 2000
© Е. Жигалова, 2007
© Инке Арнс, Сильвия Зассе, 2008
© Татьяна Горючева,
© А. Ковалев, 2001
© Н. Загурская, 2009
© В. Пацюков, 2010

Содержание

Н.Абалакова, А.Жигалов «1990-е годы. С цитатами и без»

I. Гнать

От живописи 1960-х – 70-х к перформансам, акциями, инсталляциям

Н.Абалакова «Искусство принадлежать народу»

А.Жигалов «Черный квадрат, или камень преткновения»

Н.Абалакова «Не угашайте огня Малевича!»

II. Держать

Акции, перформансы

Н.Абалакова «Между субъектом и телом. Перформанс. Попытка определения жанра»

Н.Абалакова, А.Жигалов

«Москва – Прага – Брно – Братислава – Москва»

III. Терпеть

Объект, инсталляция

Тот-арт навсегда: Н.Абалакова и А.Жигалов. (Интервью В.Хан-Магомедовой с художниками)

Стул не для вас – стул для всех

В.Некрасов «Фикция как Искусство (но не искусство как фикция), или: как было дело с концептуализмом »

IV. Обидеть

Выставочный проект как инсталляция

А.Жигалов «Художник и политика»

Интервью журналу «Комод»

21 палец из жизни художников

V. Слышать

Уличные акции

Н.Абалакова «Готический роман РПЦ с современным искусством»

Допрос специалиста Н.Б.Абалаковой, вызванной защитой

VI. Видеть

Слово и изображение

Ева Жигалова «Слово и изображение»

Параллели кино и складки видео. Интервью еженедельнику клуба Сине Фантом

VII. Ненавидеть

Искусство мимикрии

Искусство мимикрии (Субверсивное аффирмативное искусства как искусство сопротивления)

Инке Арнс, Сильвия Зассе «Субверсивная аффирмация. Мимезис как стратегия сопротивления»

~~Авангард в кубе~~

Настоящие люди (О Проекте создания Центра Современного искусства 1987-88)

VIII. Зависеть

Фото – кино – видеодокументация,

Складки видео (Беседа Н.Абалаковой, А.Жигалова и М.Перчихиной)

Четыре колонны бдительности

Операция «Дом-2»

Следы, голоса, места (Этот славный месяц Тишрей)

IX. Вертеть

Видеоперформансы

Видео вместо тела

Татьяна Горючева. ТОТАРТ Натальи Абалаковой и Анатолия Жигалова

Н.Абалакова «Языки тела»

X. Дышать

Видеоинсталляции

Интервью А.Ковалева с Н.Абалаковой и А.Жигаловым
Наталья Загурская «Тотализатор пары»

XI. Смотреть
Фотография, фотоакции, фотоинсталляции

Н.Абалакова. Гендерный аспект современного искусства. Женщина-художница в паре, группе и мужском коллективе
Н.Абалакова, А.Жигалов «ТОТАРТ: Гендерный аспект художественной практики»
Н.Абалакова, А.Жигалов «Несколько слов о видео, фото, стульях и гендерных треволнениях»
Родина/Отечество
Исследование Существа Искусства применительно к Жизни и Искусству. Разведка искусством

XII. Четыре Колонны Бдительности
Мультимедиапроекты
На границе жанров. Переход

Н.Абалакова. Тела террора
Н.Абалакова, А.Жигалов «Мертвый художник»
ParadiZoo

XIII. Комментарий
Комментарий
Место художника

Н.Абалакова, А.Жигалов «Оставаясь художником»
«ТОТАРТ о ТОТАРТе». Беседа Виталия Пацюкова с Натальей Абалаковой и Анатолием Жигаловым
Русский проект
Panel discussion
Европа-Азия
Неуязвимость уязвимости
Игры воды, грез и огня
Искусство улицы vs Улица искусства
Руки и решетки
Четыре колонны бдительности

Девяностые годы. «С цитатами и без»

В меняющемся мире язык представляется зеркалом, отражающим эти изменения. Такое положение дел инспирировало создание текста, отражающего этот процесс, в котором смешалось все – и обеднение языка, и его изменение и его обогащение. Все эти противоречия не могли не коснуться современного искусства, той его составляющей, что так чутко реагирует именно на его современность. Спектакль распада тоталитарных режимов бывшего СССР и стран Восточной Европы, зрителями и участниками которого оказались огромные массы людей – а практически все население – представлял собой некое, лишенное субъекта новое время-пространство, образовавшееся вследствие этой функциональной дивергенции и дифференциации.

«Потерпеть немного – и все будет хорошо» (1)

Культурный андеграунд эпохи идеологического догматизма (ограничимся наиболее ярким его представителем – школой Московского Концептуализма – МК) (2) отнюдь не был чужд проблематике стратегий культурного строительства и освоения новых территорий, что, по преимуществу, выливалось в попытку осмысления взаимоотношений доминирующего культурного дискурса с выбранной стратегией отдельного художника и выработкой для фиксации этого процесса соответствующего языка. Внутри этого сообщества существовало множество противоречий, которые, тем не менее, **сходились** к фигуре некоего «персонажа» – аутсайдера, занимающегося критикой своего собственного происхождения – модернизма (не столь важно чего – русского авангарда или советского соцреализма). Однако в силу законов диалектики такого рода критика ре-актуализирует то, что она критикует, и тем самым

его модернизирует на новом витке, и, может статься, находит (хотя и с трудом) ему подтверждение в современности. Тексты к выставочным проектам, публикации и отдельные издания до-перестроечного периода, в которых организаторы этих мероприятий пытались представить альтернативное искусство за рубежом (за редчайшим исключением, которым являются книги Б. Гройса, при всей спорности и неоднозначности их концепции) были «переводом автоматического переводчика». (3) Такая «колонизация» зачастую вступала в противоречие с творческими задачами художника, становясь «общим» по отношению к частному, будучи, таким образом, зеркальным отражением тоталитарных моделей. Представители МК, оказавшиеся по «эту сторону» языковой «баррикады», состоящей из обломков потерпевшего катастрофу языка, которая отнюдь не случилась в одночасье, описывали фазы и этапы этого краха в терминах деконструктивистских практик; они были обречены на сотрудничество с функционерами от культуры с советским прошлым (а с каким еще?), представителями разрушающихся и находящихся в состоянии полного запустения официальных музейных структур; переживающая глубокий кризис полуофициальная критика могла лишь производить свои тексты в духе постулатов, отражающих всю специфику «дисциплинарного подхода» с бессменной табелью о рангах и определением лидирующего «персонажа». В сложившейся ситуации художникам МК пришлось взять на себя труд по созданию языка описания собственных художественных практик ([Пятилетний Архив МАНИ](#), тексты «Поездок за город».) Сколь бы ни иронизировал по этому поводу В. Тупицин, ссылаясь в своей статье «Музеологическое бессознательное» (4) на термин Пиаже «эгоцентрическая речь означаемого», многие тексты этого периода (часть которых даже еще не опубликована) представляют собой интереснейшие образцы создания текстового виртуализированного модернистского музея. Обращение к проективности (Большой Проект-исследование) также был формой создания своего рода независимой институции, способной функционировать вне рамок официальной культуры. За пределами этого концептуалистского сообщества были свои мини-дискурсы, объединенные «общим делом», «культурным

противостоянем», «спасением подлинных ценностей и национального достояния».

Красная жара: демон Альтюссера и призрак Маркса

Однако было бы несомненным преувеличением думать, что среди комбатантов МК была какая-то особо подчеркнутая «генеральная линия» – среди отдельных знаков обнаружить более или менее последовательное высказывание было тщетной попыткой. Определенная часть более молодых художников старалась преодолеть «диктат малой группы», психологию «сообщников и соратников», отказаться от (или хотя бы начать работать с этим, как с языком/языками) системы культурных иерархий, отказаться от критической позиции, заявить о своей неангажированности, обратиться к персонажности и концепции бахтинского карнавала. Так художники круга Апарт, заявившие о себе в начале 80-х гг., на рубеже, отделяющем эпоху застоя от перестроечного периода, стали первыми, кто попытался выйти из идеологизированного культурного антипространства, сделав попытку диалогического, или даже полилогического сотрудничества друг с другом, встроив свои авторские проекты и художественные практики в некий общий де-политизированный (с художественной точки зрения) карнавализованный контекст, возможно, с трудом прочитываемый посторонними и «непосвященными», однако крайне напряженный, динамичный и креативный. Эта деятельность в большой степени изменила в Москве художественную ситуацию. В недрах этой «тусовки» (этим словом даже назывался один из апартовских перформансов) выкристаллизовывался новый тип не только авторской персонажности, но и новый тип интерпретатора-переводчика-куратора, только тогда он просто был «коллективным». В дальнейшем стало ясно, что инициированная апартовским перформансом «тусовка», сама обладающая перформативным статусом, стала для складывающегося нового арт-сообщества не

столько «общим делом», сколько общим благом.

Рефлексирующая сдержанность проекта МК и его последователей, объявивших себя тогда неким обобществленным культурным и культовым персонажем под многосмысловым названием НОМА, была, тем не менее, сразу же нацелена на архив, музей, библиотеку и Большое Будущее, L'avenir dure longtemps, (5) которое может длиться столь долго, что можно успеть и привести к власти воображение и пройти через красноказарменное буйство уличных стратегий и даже окунуться в полемику нулевых по поводу того, является ли уничтожение Всемирного Торгового Центра «величайшим произведением искусства, которое когда-либо существовало во вселенной», (6) – эта рефлексирующая сдержанность сменилась культом одержимости, избытка, художественного (а иногда и поведенческого) радикализма нового поколения художников, представителей стратегий «быстрого реагирования».

«Что, собственно, необходимо для возникновения человеческого общества? Необходимо, чтобы людей заставили встречаться друг с другом». (7) А разве в до-перестроечный период люди друг с другом не встречались? Очевидно, речь идет о каком-то ином типе взаимного опыта проживания наличной действительности. Позиционное «отрицание традиций» (а в данном случае оппонентом оказалась школа МК) новой генерацией художников, опять же, не являлось отрицанием конкретных людей или их «экс-коммуникацией» из художественного сообщества (и, как это выяснилось в дальнейшем, оно лишь способствовало укреплению позиций этой школы, а также ее успешной музеификации и коммерциализации). Многие начинающие художники, критики, создатели первых галерей у кого-то учились, с кем-то были связаны узами родства, дружбы, что-то знали об альтернативной культуре из «там» или «сам»-издата. Однако структурный кризис, охвативший в начале 90-х все слои общества, не миновал и современное искусство – «групповой портрет» художественного сообщества распался на отдельные атомарные величины с набором разнообразных идеалов и ценностей. Вышедшие на культурную сцену молодые художники – «новые персонажи» (Александр Бренер,

Олег Кулик, Анатолий Осмоловский), быстро сумели сориентироваться в ситуации «распада дисциплинарной культуры и социальных иерархий»; (8) их основная стратегия заключалась в том, чтобы произвести «адекватный жест» в нужное время и в нужном месте. Долговременность таких практик была сомнительна, но эта деятельность оказывала большое влияние на художественную и социальную среду.

Не случайно неутомимый промоутер персонажности Илья Кабаков в одном из своих текстов, как бы написанном от лица недалекого западного обывателя, так представляет пост-перестроечный «карнавал», в каком-то смысле, нарождающийся российский аналог западного «общества спектакля»: «поведение, которое в «нормальной жизни» может характеризоваться как опасное, общественно предосудительное и судебнo наказуемое, в рамках арт-мира становится не только разрешенным, но и желательным в качестве каждый раз следующего «нового» шага в развитии модернизма, реализации императива свободы и «эксперимента».

Какие же художники-персонажи возникают в этих новых обстоятельствах?

Прежде всего, надо упомянуть персонаж «хулигана», дошедшего до состояния животного. Публичное раздевание, мастурбация, совокупление, обмазывание себя или других краской или грязью, битье головой об стену, профанация религиозных символов – все это вполне нормальные трудовые процедуры на специально выделенных рабочих площадках, в галереях и выставочных залах. Отработав свой «арт» на арт-сцене, в нормальной своей жизни автор становится снова очень милым, законопослушным человеком, как и полагается во вполне цивилизованном обществе». (9)

В отличие от художников андеграунда, оценочные критерии которых (как по отношению к самому себе, так и друг другу) в большой степени зависели от квалифицирующего и систематизирующего взгляда Другого, несмотря на то, что ряд художников (и вполне справедливо) претендовал на некоторую артикулированность и соотносимость собственных практик с общемировым художественным контекстом, новое поколение художников вос-

принимало Москву как своего рода «Третий Рим» и всемирной столицей современного искусства, как всегда, самого передового и прогрессивного.

[Интересно, что в Восточной Европе современное искусство тоже знало такой период – в бывшей Чехословакии в период Пражской весны 1968 г.: Художники-акционисты (Милан Книжак, Карел Милер, Ян Млчох, Петер Штембера, Ян Секал и др.) использовали «отдушину», чтобы создавать новые модели художественного дискурса (следует отметить, что в своих перформансах и акциях они обращались к «алхимическим» субстанциям биологии – ногти, волосы, кожа человеческого тела в их акциях и перформансах служили материалами их практик. В Словакии с ее традиционно сельским укладом и менее вестернизированной, художники-акционисты и перформеры в тот период устраивали хеппинги, всевозможные карнавализованные мероприятия и «интервенции», в которые вовлекалось огромное количество зрителей. Примечательно то, что История не дала этому искусству деградировать в салонные развлечения или стать разменной монетой политиканов; со временем большинство пражских акционистов перестали заниматься таким видом искусства, а некоторые были вынуждены эмигрировать. Это было настоящее «левое» искусство, его производители, в отличие от нас, читали Маркса, обучались философии в Париже, а некоторые даже принимали непосредственное участие в парижских событиях 1968 г. (Характерно, что Бойса и Нам Джун Пайка, а уж тем более, Энди Ворхола они считали «приспешниками капитала»)].

Довольно скоро в Москве эксцессивные и трансгрессивные художественные жесты, нарушения «последних табу» привели к тому, что в сознании публики/тусовки (в отличие от элитарного зрителя периода подполья) начинал безостановочно работать, набирая обороты, механизм требования все большего и большего количества «хлеба и зрелищ». В этой ситуации событийной «ненасытности», даже более правильно «ненасыщаемости» и полной потери интереса к любым формам репрезентации, художники и появившийся на сцене новый персонаж – куратор, совместно создавая модели «общества спектакля», провоцировали и выяв-

ляли черты общества потребления, к чему неуклонно двигалась страна. Художник постперестроечного периода, сменивший облик «труженника кисти» или, на худой конец, «коммунального философа» на звезду масс-медиа, выходил на потребительскую сцену, уже твердо зная, что и этой площадке и этой публике очень скоро потребуются новый идол, вроде героя поп-моды или шоу-бизнеса. На ходу создающиеся культурные институции мыслили себя неким конвейерным производством все новых и новых имен, что также было знаменем нарождающегося общества потребления. Все эти процессы вызвали появление нового вида письма – «перестроечной» журналистики, которая в дальнейшем преобразовалась во вполне respectable колумнистику. Однако в этот период в России не было написано ни одного фундаментального исследования о современном искусстве. Возможно, одна из причин этого явления кроется в том, что большинство текстов предыдущей эпохи было написано художниками о собственном творчестве; они не притязали на концептуальные обобщения, и представляли собой род аутентичного письменного свидетельства, своеобразного документа эпохи. Кроме того, что в рамках нового художественного сообщества не существовало ресурса для публикации чего-то, кроме сборника статей, это еще было своеобразным «бегством от субъективности», этого «порока» и тупика андеграундной рефлексии, и это, как ни парадоксально, происходило при декларируемом культе этой субъективности. Однако при всей своей противоречивости «блиц-стратегии» и возникающий институциональный аппарат их отслеживания, медиализации и обслуживания, сдвинули «рамки и перегородки».

Не лишенный романтики образ «солидарного» общества, основанный на некоем идеальном видении небольшого древнегреческого города-государства, унаследованный Марксом из немецкой трансцендентальной философии, по-своему интерпретировался в различных культурных кругах и стратах (коммунальный концепт НОМЫ с культом сообщничества, играми в иерархию и элитарность, культом Отца-основателя), обрел в 90-е новые смыслы, очертания и конкретные практики. Новая ситуация потребовала «новых масок». Любое посттоталитарное общество – это общество

бурного развития языка, развития, пришедшего на смену афазии 60-70, де-конструированию и играм со «следами следов» 80-х, ожиданиям 90-х, и роль современного искусства (получившего в то время название «актуального») в этом процессе была велика. Этот «перенасыщенный раствор» состоял из следов и фрагментов православно-коммунального текста, который ранее, претерпев некоторые изменения, стал наречием тоталитарного режима; пережив катастрофу и подвергнувшись распаду, этот текст никуда не исчез и, мутируя, переходил в новую неоглобалистскую фазу в имперской упаковке. В такой ситуации, когда радикализация художественного процесса стала исторически необходимым условием развития языка российской художественной культуры, и более того, принципом ее выживания, потребовались совершенно новые подходы к самым основам организации художественного процесса. Такой «новой маской» стала фигура куратора, институционального участника (а подчас и инициатора) стадийных форм и проектов художественной деятельности. Переходный период заполнял пустоту за счет возникновения огромного количества «симулякров» – возникающих, и тут же исчезающих институций, печатных изданий, галерей, телевизионных каналов и программ, и в этом калейдоскопе уже было невозможно манипулировать только произведениями искусства. Задачей куратора было создавать дискурсивные основания для событий, как художественных, так и для общественных и даже политических.

Актуальное искусство этого периода отражало все эти языковые трансформации, происходящие в российском общественном сознании, в сущности, достаточно архаичном и не подготовленном к требованиям постиндустриального и глобализованного сообщества. Транслировать язык этого искусства российскому зрителю и «встроить» его в интернациональный контекст на правах языка «оригинальной версии интернационального» (10) со всеми соответствующими данной задаче институциональными процедурами и стало одной из задач новой системы интерпретации кураторов, критиков, организаторов PR-кампаний.

Москва начала 90-х представляла собой настоящую творческую лабораторию, где действовали спонтанно возникающие художе-

ственные объединения, организованные по принципу «открытой мастерской» – галерея Трехпрудного переуллка, институционализованные проекты (в рамках Центра Современного Искусства в Москве) «Мастерская визуальной антропологии» (1993-1994), «Гамбургский проект» (экспозиционная часть открыта в январе 1994 г.), «Apt-Art International» (1990-1991), в котором участвовала группа художников из Любляны IRWIN, (группа IRWIN впоследствии пригласила участвовать московских художников в проекте «Transnacionale» – совершить совместное путешествие по Америке в 1996 г. [↓](#))

Джермано Челант в 1988 г. завершил свою лекцию «Итальянское искусство и обстановка вокруг него в 1958-1988 гг.» (прочитанную им в ЦДХ), призывом к российским художникам «Do not extinguish Malevich's fire!» (11), озвучив один (если не единственный) из культурных кодов языка современного искусства, через который российское искусство может быть интегрировано в интернациональный контекст. Для нового типа сотрудничества – творческого, организационного, институционального – в этот бурный и динамичный переходный период потребовались новые идеи, которые в каком-то смысле соединяли русский авангард с циркулирующими в обществе нео-марксистскими идеями. В эти практики вполне вписывалась идея «солидарного сообщества» – «со-общества», обладающего особым видом знаниями «для посвященных» и идея «конфиденциального проекта», инициированная В. Мизиано; в своей «наиболее конфиденциальной части» деятельность этого «сообщества» должна была раствориться в дискурсивных практиках проекта и соответствовала «истокам и метаморфозам русского авангарда». В этом нео-марксистском подходе состояла попытка решить основную стратегическую и тактическую задачу, которая на данный момент состояла в том, «чтобы тонко балансировать на грани **“узнаваемого неузнаваемого”**, доступного, но до конца непонятого». (12) Деятельность одного из подобных проектов – «NSK Embassy Moscow», в перформансе «Black Square on Red» (1992) – происходил процесс объемного культурологического самопознания «посвященных», но в формате публичной дискуссии. (13) Эда Чуфер, участница этого

«Посольства НСК в Москве», размышляя над дальнейшим развитием творческого сотрудничества художников из стран Восточной Европы и бывшего СССР в статье о проекте «Transnacionale», 1966, темой которого стала культурная изоляция, пишет: «мы полагали, что западный мир, интеллектуальная культура которого в значительной степени основывается на принципах марксизма, будет заинтересован в анализе стратегий законсервированных основ марксизма». (14)

Трудно сказать, произошла ли во второй половине 90-х «оккупация Америки деконструкцией», но уж в Москве 90-х она определенно произошла. Конечно, свою роль здесь сыграло и то, что сам Ж. Деррида пользовался расположением молодых московских философов, которые в то время уже сами были влиятельными фигурами российской культурной сцены и, конечно же, свойство самого Ж.Д. «попадать в нужное время в нужное место». Он оказался в России в момент «демонтажа» структурных основ языка дисциплинарного общества, о чем он и говорил при встрече с московскими философами: «то, что происходит сейчас в Советском Союзе, есть своего рода деконструкция в действии». (15) Однако этот, достаточно специфический, термин в российском постперестроечном тексте стал каким-то «жупелом» и произошло именно то, отчего сам Ж. Деррида постоянно предостерегал: одностороннее и нетворческое прочтение его метода, и непонимание «множественности деконструкций», действительно, могло стать путем к догматической «оккупации» или «колонизации». Впрочем, в дальнейшем ситуация стала выправляться, а нео-марксистский критический дискурс становится «одной из деконструкций», «способной вписать собственную работу, письмо или политический дискурс в особое пространство.. Деконструкция (и здесь) служит способом раскрытия пространства для новых форм искусства». (16)

Москва середины девяностых представляла собой некий центр, в котором происходил процесс самоидентификации российских «множеств», и современное искусство в каком-то смысле, было «инструментом» этой идентификации. В 1997 г. Вадим Захаров, издатель русскоязычного журнала «Пастор» предлагает

ряду московских художников написать небольшое исследование – художественную автобиографию на тему «Как я стал художником». Одно из описаний выставки в Доме культуры ВДНХ (1975 г.), значительного события эпохи «холодной войны и железного занавеса», принадлежит художнику Дмитрию Гутову и звучит так: «Кризис безобразия» (17) мне уже тоже был знаком. В целом, поэтика пятидесяти листов бумаги, выдержанных на солнце в течение десяти дней, или группа ребят, высидивших яйца в гнезде, была мне понятна. Какому тексту принадлежат эти строки? И каким кодом надо владеть для их прочтения? И что за «структурный субъект» этот Михаил Лифшиц, марксистский критик, философ, эстетик, художник, публицист, критиковавший модернизм и утверждавший, что «абсолютная красота существует так же, как и абсолютная истина»? И как воспринимать эстетические разработки «последнего марксиста» в России, «нонконформиста и критика, давшего подлинно марксистское (классическое) определение современному искусству»? Свою задачу Д. Гутов видел в том, чтобы «марксизм получил надежду отделаться от пародии на самого себя для поколения, не пережившего идеологического насилия, без предубеждений, без иллюзий, чтобы узнать одну из его (М.Л) идей: бывают обстоятельства, когда выхода нет. Он должен быть создан». (18) Предложенные Д. Гутовым системные исследования идентификационных механизмов, в отличие от акционизма «телесников», не требовали каких-то специальных и особо затратных форм «прикрытия» – неперенных телевизионных камер, ангажированной и падкой до скандалов прессы, дорогостоящих адвокатов – они происходили в сфере, по-своему, не менее экстремальной, и представляли собой «обновленный подход к структурам, средствам массовой информации и вообще “причинным зависимостям” того, что включается в древние понятия “культуры” и что еще недавно называли бы идеологией». (19) Иногда кажется, что в фрагментированной живописи Д. Гутова в «свернутом виде» находятся монументальные полотна постсоцартовских живописцев В. Дубосарского и А. Виноградова.

В этот период многим художникам городская среда казалась перспективной в плане исследований социальности простран-

ства. Попытка А. Осмоловского ре-актуализировать текст 68-года – карнавализовать «воображение у власти» (а если вспомнить, что последний акт «la pensée 68» был и вовсе жутковатым: Луи Альтюссер в силу трагических обстоятельств уже находился в «рассогласованной реальности», Никос Пуланц спрыгнул с Монпарнасской башни, а Мишель Фуко умер от СПИДА) была ностальгической интермедией, которая, также как и Гамбургский Проект вписывалась в дискуссию по поводу того, что Харальд Зеeman (20) назвал «апологией неудачи». Выступая на конференции, организованной по поводу Большого Проекта для России, Франческо Бонами, описывая царящую ныне на Западе атмосферу культа успеха, сетовал, что время «многим нас обделило, в частности, возможностью уйти в андеграунд или волей к эксперименту». (21) Прожив в момент акции время столь же переходного периода (68 г.), соединив два греческих времени – кайрос и хронос (время возможности и время мудрости), (22) – художники получили опыт готовности к неудаче, которая «помогает выйти на новый уровень познания действительности и искусства». (23) К слову, именно в этот период в Москве особенно свирепствовали всевозможные «курсы успеха», и если вернуться к тому же тексту выступления Бонами, то по этому поводу он сказал: «когда меня спрашивают, какой образовательный курс должны проходить будущие художники, я без всякой иронии отвечаю: курс творческих неудач».

Как в любой стране, акционистский выход во второй половине 90-х в реальность мог закончиться столкновением с властями. Поэтому все «ситуационистские» работы делались «под прикрытием» художественных институций и СМИ; как правило, организаторы этих событий осведомлялись о правовой стороне мероприятий. Это создавало видимость гарантии безопасности, более или менее надежные рамки и гарантированную рекламу. Но в каком-то смысле это нейтрализовывало саму радикальность «радикальных» жестов. Таким образом, «ситуационистские» манифесты и практики совершались как бы «вдогонку» – реальная ситуация была напрочь лишена пафоса революционности и исподволь двигалась к стабильности и фундаментализму.

Курсы современного искусства в «тихом кошмаре повседневного существования»

Но однажды вдруг возникла ситуация в полном смысле «выхода за рамки» самих этих рамок, их «коллапса» и мгновенного «схлопывания». Во время выставки Арт-Манеж (декабрь 1998) художник А. Тер-Оганян с выросшими учениками этих самых курсов, произвел акцию, которая заключалась в том, что «восемь одинаковых, плохо пропечатанных и покрытых слоем мебельного лака репродукций, освященных как «иконы», предлагалось «осквернить» в духе того, что делалось в двадцатые годы нашими юными дедушками и бабушками». (24) Сама акция называлась «Юный безбожник». И вдруг выяснилось, что, на самом деле, никаких рамок нет, они моментально рассыпались и художник оказался «голым среди волков», которые на него моментально накинулись. А. Тер-Оганян был вынужден уехать во избежание уголовного преследования. Даже сейчас совершенно бесполезно доказывать, что работа Авдея имела не антиправославный характер, а обращалась к совершенно другой проблематике, однако в этот период религиозно-политический скандал вокруг нее показал всю глубинную несовместимость актуального искусства с наличной российской действительностью; открылась бездна, пролегающая между художником и обществом, которая ранее была просто завуалирована невнятицей государственного законодательства переходного периода и временным смещением, взаимоналожением и/или распадом поведенческих моделей. Эта акция попала в самый нерв быстро меняющегося художественного мира – он уже встраивался в систему производства и обмена – и никакие радикальные действия, которые могли бы оттолкнуть потенциального потребителя, уже были не нужны и даже неуместны. Наиболее продвинутые галереи начали ориентироваться на систему «звезд» и галерейно-музейную среду больших международных проектов с крупной институциональной, финансовой и массмедиальной поддержкой.

В постперестроечной действительности не существовало той неопределенной и сумеречной зоны, окружающей догматизированный и законсервированный язык власти (где ранее было место андеграунда), и оттого возвращение к андеграундным практикам и неинституциональным действиям, которые в результате краха языка сами оказались «вне места и вне языка», означало лишь одно – выход в «пустыню реального». (25) И Авдею было сказано: «Добро пожаловать!»

«Прыжок в пустоту»

Как нам видится музей сегодня? Возможно, это всего лишь пустоты, в которые мы помещаем то, что считаем значительным и достойным сохранности. Может быть, это те самые банальные предметы дня вчерашнего, приравненные друг к другу. На смену античного сосуда приходит железная банка с консервированным томатным супом, которая превращается в картонную коробку, внутри которой – пустота.

«Художник вместо произведения или прыжок в пустоту» – так называлась международная художественная выставка, (26) посвященная проблеме самоидентификации художника в современном мире. В качестве «ключевого произведения» как девиза выставки была выбрана работа французского художника И. Кляйна «Живописец пространства бросается в пустоту» (1960 г.), что уже само по себе предопределило недоразумения, названные в пресс-релизе выставки «техническими трудностями, сбоями в организационной работе российских кураторов, пробелы, допущенные ими в издании афиши, путаницу в пригласительном билете, сумбурность и поверхностность общей концепции, незавершенность монтажа экспозиции и ожесточенные разногласия между кураторами». (27) Приведенная в тексте французского куратора Н. Дессандр фраза Д. Бозо (который был в период создания «Прыжка в пустоту» директором музея современного искусства) «неземное ангельское величие прыжка в пустоту исполнено душевного благородства, дара провидения... несомненно перед нами наиболее адекватный образ Европы, преисполненной ре-

шимости добиваться всего, чего угодно, начать размышлять заново, с нуля... Ведь прыжок в пустоту – метафора роли художника, которому дано и предписано судьбой воздействовать на элементы бытия, перекраивать природу», (28) являлась образом «мужественности» европейской части выставки, на торжественном открытии которой появился полуголый радикальный перформансист А. Бренер с женскими колготками на голове (кодированными культурой как сугубо женский объект), (29) истерически выкрикивая «Западу» все тот же русский вопрос: «Почему меня не взяли на эту выставку?»

Большинство известных европейских и американских художников, произведения которых были призваны создать своеобразный мультикультурный контекст и попытаться вступить друг с другом в «диалог» (М. Дюшан, Мэн Рэй, Х. Болтанский, Б. Науман, М. Абрамович и Улай, В. Аккончи, К. Берден, Д. Пани, Лютти, Гилберт и Джордж, Нич, В. Экспорт, З. Шварцкоглер и др.) принадлежали к совершенной иной культурной генерации, нежели их российские коллеги. Начав работать сразу после второй мировой войны или в конце пятидесятых, они хорошо усвоили опыт абстракционизма, который они воспринимали концептуально – тот есть обладали новым видением пространства, поверхности и среды (которая была игрой пустоты и формы). Это видение распространялось и на взаимоотношение с музейно-галерейной средой, из которой они хотели выйти или раздвинуть ее границы за счет иных пространств – природных, социальных, научных, технологических, что в результате привело к исследованиям языка этих пространств, пограничных и междисциплинарных областей и тем самым обогатило как сам язык художественных практик, так и словарь рефлексии по поводу этих процессов. Для многих художников того поколения эта рефлексия воплотилась в деконструктивистских практиках – акциях, перформансах, где исследовались пределы толерантности культуры и общества к собственным трансгрессивным и девиантным «ночным» сторонам, выставляемым художниками на всеобщее обозрение, разрабатывались практики создания художественной реальности, не нуждающейся более в самом авторе, и как бы подразумевающей его самоустра-

нение из собственного произведения. Нам Джун Пайк создавал виртуализированную Среду-Объект, предположительно, для столь же виртуализированного потребления. Это направление западно-европейского и американского искусства неминуемо вступало в конфронтацию и с традиционными институциями, и с рынком, и «в этом плане художник всегда оказывался в конфликте с теми, кто с полным основанием без конца меняет ориентацию... кто сегодня проповедует прагматические ценности... с теми, кто каких-либо десять лет назад поклонялся бредовой идее «Различия» или «Значимости», а сегодня с глупой доверчивостью подпевает стадной идеологии «консенсуса». (30)

Если более или менее понятно, с чем были в конфронтации европейские и американские художники, то каковы же, предположительно, были причины и мотивации для российских художников искать себе прибежище «за пределами языка», когда тотальную монополизацию системой ее языка нельзя было преодолеть никакими героическими усилиями отдельных лиц, а можно было лишь найти неопределенную сумеречную зону «по ту сторону языка», которую до сих пор некоторые восторженные умы склонны считать «подсознанием Запада».

Таким образом, у представленных в том же самом выставочном пространстве российских художников (Ю. Альберт, В.и Р. Герловины, группа «Гнездо», В. Захаров, К. Звездочетов, группа «Коллективные действия», Ю. Лейдерман, И. Макаревич, группа «Мухомор», группа «Тотарт» и др.) в период их творческого становления намерения бороться с музейно-галерейными структурами не возникало, так как в тот момент в зоне неофициального российского искусства их просто не было, а для нового поколения участников выставки (А. Тер-Оганьян, В. Монро-Мамышева, А. Осмоловского, группы Фэнсо лайт и др.) этого намерения не существовало тем более: эти художники сами вместе со своими ровесниками – кураторами, критиками и галерейщиками создавали эти новые структуры, первые институции современного искусства постперестроечной России.

В рамках этого выставочного проекта речь шла о «разнонаправленных поисках новой идентичности, которая ни в коем случае

не должна была бы стать простой имитацией художественных открытий европейцев и американцев». (31) Пять разделов экспозиции представляли собой: самосознание, театрализация тела, языки тела, симуляция и дематериализация, самоустранение художника.

Если тема тела и отчасти связанная с ней проблема самоидентификации, вплоть до констатации самого факта ложности этой проблемы, являлась стержневой для современного европейского и американского искусства послевоенного периода, то какова степень причастности этой теме российских художников? В этой связи полезно вспомнить о том, что от темы телесности в русской культуре бежали всегда, в патетическом манихеизме пытались подменить собственное тело псевдодуховным конструктом, гибридом образа «прославленного» тела восточно-христианской мистики и биомеханики русских конструктивистов. Его культурной антитезой было тело «кенозиса» и юродства. Пресловутый автор-персонаж МК – это субъект, по преимуществу, глубоко духовный и бестелесный, и в силу этого склонный к «улетам», и в силу этого сугубо «другой», нежели обладающий вполне определенной телесностью культурный типаж (тогда еще только предполагаемой) Единой Европы, «исполненный воистину ангельского величия, душевного благородства и дара предвидения... преисполненный решимости добиваться...» Именно такое тело, в правах которого он не испытывает ни малейшего сомнения, европейский и американский художник покрывает метами, маркирует, делает саму его неоспоримую суверенность знаком культуры.

Нас же «обижают» (Ю. Лейдерман), мы у самих себя «крадем дыхание», а, стало быть, ставим под сомнение саму возможность художника «дышать полной грудью» (А. Монастырский), мы покрываем свое тело рубищем юрода, выставкой нижнего белья, гоголевской шинелью, шкафом, всевозможными пеленами, завесами. Мы – зайчики, покемоны, Незнайки на Луне, и нам совсем не хочется никаких решительных экспериментов с нашим привычным персонажно-карнавальным русским телом, «истаивающим в сладких муках творчества» (32). В современном российском художественном контексте была совершенно иная работа с

языком – язык не разрабатывался в сторону уточнений и образований новых констелляций смыслов, а «изобретался вновь» или «приватизировался» (Ю. Альберт). К слову, не случайно, почти никто из российских художников, участвовавших в этом проекте, в дальнейшем не стал работать с технологиями всерьез, фото-кино-видео использовались только как средство документации и архивирования.

Не случайно, на место «дематериализованного», «покинувшего свое произведение художника» упорно вставал «безумный двойник», некий «клон» какого-то ранее существующего художника, изобретенный (В. Комаром и А. Меламидом, И. Кабаковым, М. Перчихиной и др.), от имени которого инициировалось участие реальных художников в реальном событии. Симуляционистские практики обращались к собственной симуляционной реальности и клонировали ее, а не работали на границе «копия-оригинал». Так в body-art никто из представителей российской артсцены, в отличие от западных (да и от восточных, тоже – китайский каллиграф в 20-е годы во время политического митинга отрубленным мизинцем начертал на полотне слово «свобода») акционистов (Р. Шварцкоглер, К. Берден) никогда уж слишком ощутимого вреда своему телу не наносил: в российском body-art в большей степени происходила рефлексия по поводу образа тела, нежели разыгрывалась карта тела конкретного художника. Так что процесс «вымывания» автора из произведения не происходил – он уже был из произведения исключен изначально, будучи определен как некий забитый коммунальным бытом обыватель или ничего не умеющий делать художник-халтурщик, трусливый пакостник, «мелкий бес», способный эпатировать лишь соседей по коммунальной квартире. Этот способ «зондирования идентичности» сразу же отказывался от экзистенциальной парадигмы – «то, что испытываю я, вовсе не обязан испытывать мой персонаж». Таким образом выставка распадалась на два культурных пространства – «европейско-американский музей», который знал сам себя и который знали все, и недавний российский андеграунд, с трудом определяющий сам себя и почти неизвестный в европейско-американском культурном контексте. Почти неразрешимую пробле-

му представляло собой экспонирование документации акций и перформансов (как тут не вспомнить В. Беньямина): (33) подлинники – маленькие любительские фотографии акций художников Венской школы обладали «аурой»; увеличенные же фотографии мухоморских текстов (никогда не предназначавшиеся ни для чего другого, кроме как чтения друзьям на кухне братьев Мироненко), подвергнутые насильственной музеификации, этой «аурой», несомненно, не обладали.

Трудно сказать, что ожидал от этого «Прыжка в пустоту» гипотетический зритель современного искусства, организаторы события и сами художники – но так или иначе – это был один из первых больших проектов, в процессе работы над которым возникло множество проблем, касающихся создания этого амбивалентного и противоречивого «текста», сама «разорванность» которого и была самым притягательным моментом для умеющих читать. Более того, одной из магистральных тем этого выставочного проекта была тема телесности, а в российском актуальном искусстве происходит процесс ее «материализации», скандального и безумного «оплотнения». Впервые на российской художественной сцене персонажный субъект, в недавнем прошлом столь легко превращаемый в литературу и текст (из которого и вышел), решил, что тело у него все-таки есть, а пустой сосуд музея российского современного искусства как будто начинал заполняться.

Стратегия успеха – новая российская ангажированность

Особый интерес в этот период вызывает деятельность новых институций – галерей, культурных центров и художественных изданий, связанных с современным/актуальным искусством. В условиях конкурентной борьбы со «спектаклем власти» – акциями и перформансами реальных политиков, информация о чем мгновенно распространялась СМИ в упрощенном и скандализованном формате, современный художник-акционист мог оказаться «видимым» и добиться успеха с большим трудом. Некоторые галереи

и их организаторы видели смысл своей деятельности в том, чтобы помочь художнику оказаться в зоне «видимости» СМИ и эта политика (в частности, многие проекты галереи М. Гельмана) маркировались «новой ангажированностью», оригинальной попыткой привлечь современное искусство, если не к поддержке, то, по крайней мере, к рефлексии по поводу государственных или политических стратегий.

Таковым являлся большой, рассчитанный на показ в ряде российских регионов проект «Искусство против географии», в рамках которого в московском выставочном зале «Манеж» была осуществлена выставка «Динамические пары». (34)

Является ли интерес к коллективному творчеству «фундаментальной чертой искусства XX века» (35) – это вопрос спорный. Однако в работах пар и групп, представленных на этой выставке, проблема самоидентификации, сопредельная как коллективистскому творчеству, так и коллективистским идеологиям, отражала процесс самоидентификации, переживаемый всем пост-перестроечным российским обществом. В контексте современного искусства у проблемы самоидентификации есть две стороны – объективная и субъективная. К этой выставке было приурочено печатное издание «Динамические пары», представляющее собой интервью ведущих московских арт-критиков и журналистов с участниками события, чьи работы выставлялись и существовали «объективно»; процесс же проговаривания, где дискурсивно осознавалась проблема соавторства уже «субъективно» и динамично, представлял собой не менее интересный художественный факт, где интерпретировались проблемы культурных сообществ, их пределы и границы, коммюнитарность и солидарность и «объективация» этой солидарности в продукте совместного творчества.

Особенно интересен этот проект тем, что для участия в нем были приглашены пары и группы, принадлежащие к разным художественным поколениям; однако, оказалось, что у них много общего в подходе к догматизированному представлению о культурных ценностях и традициях, схожим оказался и опыт раскрепощения, освобождения, эмансипации от этого мертвого груза. Характер-

ной чертой многих высказываний соавторов по поводу совместной работы является интегрирующая тенденция к преодолению конфликтов; это свойственно российским коллективам, особенно, когда работают вместе художник и художница. Мрачная борьба полов, репрезентация которой в наиболее экстремальной форме проявилась в творчестве работающих в паре европейских авторов (В.Экспорт–П.Вайбель, М.Абрамович–Улай) не стала предметом интереса российских художественных пар. В большинстве случаев их творческие устремления направлены на создание продукта, исследование идентификационных механизмов внутри действующей модели творческого сообщества и его гендерных аспектов. Другими словами, потенциал креативности российской художественной пары в большей степени определялся тем, что ее объединяло с общим художественным контекстом – как представителя некоего течения или направления – нежели ее способностью творчески работать с различиями, имеющими в патриархальной культуре исторические основания, различиями, продолжающими играть в работающей паре свою роль – то есть разделять. Более того, такое «разделение» (одним из аспектов которого был ограниченный доступ для женщин к творческим профессиям) теперь даже могло играть объединяющую роль. Коллективистские образы исторического русского авангарда, одной из задач которого было формирование моделей новых системных связей, основанных на коллективизме и сотрудничестве, не потеряли своей привлекательности и сегодня, они парадоксальным образом сосуществуют с «новым индивидуализмом» посттоталитарного культурного пространства. А сколь велика была роль «русских амазонок» в искусстве 1910-20-х, известно каждому.

Во многих интервью авторы говорили о том, что художественное микро-сообщество (не важно, пара это, или группа) должно говорить одним голосом. Но одним голосом – не означает на одном языке. Внутри своего производства авторы должны оставаться «многоязычными»; в случае насильственной унификации, они перестанут быть творческой единицей.

Такой тип общности нуждается в осознании общего опыта, общих влияний, общих задач и общей ответственности. Представи-

тель группы АЕС Лев Евзович это формулирует так: «90% нашей совместной работы уходит не на сами проекты, а на формирование контекстов, полей этих проектов. Что, по- моему, для русского художника становится основной задачей, поскольку он всегда на обочине и стремится куда-то в центр. Как китайский или иранский художник. АЕС-ы всегда понимали мейстримную ситуацию, а началу 90-х была свойственна исповедальность, брутальность и шок». (36)

Интересным контраргументом этому можно привести высказывание представителя группы «Мухомор» Сергей Мироненко, который не присоединяется к «зоне свободной торговли»; для него вовсе не обязательно осознание некой духовной общности, и он говорит от имени художников, действующих в области карнавализированной, малопонятной, подчас не транслируемой адекватно и вовсе не стремящейся к «апроприации новых сфер»: «Прежде всего, мы дружили... Все происходило в эпоху информационной изоляции и культурной блокады. Относиться к этому факту мы могли только руководствуясь лозунгом «Все это уже было на Западе», в том смысле, что нам все равно. Мы, возможно, не знаем истории, но очень хотим что-то сделать – что же мы будем оглядываться? Более того, Запад мы ненавидели за это. И всех старших, конечно, не любили. Нас объединяла оппозиционность по отношению к искусству как таковому. Для нас хорошо было то, что еще не стало искусством». (37) Один из бывших участников некоторых акций и выставок «Мухоморов» Илья Кричевский утверждает, что они «так и писали – мы за свои слова не отвечаем». (38)

Группа Фенсо претендовала на то, что, в отличие от предыдущих поколений художников, обладала тем нематериальным культурным фундаментом, которое Макс Вебер назвал «легитимирующей верой». Так Д. Салаутин заявляет, что «группы КД и МГ – очень важные для нас авторы, интересные, я бы сказал, как культурное наследие.

- А что в этой традиции для вас ценно?

- Трудно так сказать...Идея пустотного канона, по терминологии Пеперштейна. Пустотной сердцевины». (39)

Часто художники говорят о том, что нередко группы, вначале

состоящие их двух-трех человек, в дальнейшем «растягиваются», что нередко кончается распадом групп; и это также имеет непосредственное отношение к проблемам самоидентификации.

Попытка рефлексии по поводу работающих пар и групп подводит к другой теме, – каков тот контекст, в который встраиваются художники, занимающиеся коллективным творчеством, и каковы особенности этого «встраивания», если группа состоит из мужчины и женщины. Если судить по высказываниям самих авторов, то создается впечатление, что к производству арт-объектов они подготовлены больше, чем к производству дискурса (что само по себе, может быть, и не является недостатком). Однако тут есть, о чем подумать.

Какие мотивации и особенности работы вдвоем, если это не только работающая пара, но и семья? «Этот мир – в высшей степени супружеский. В отличие от западного, он гордится художниками – мужьями и женами. Более того, в их отношениях в профессиональном контексте часто сквозят узнаваемые гендерные полярности, лелеющие Мужчину-Художника: не от мира сего мужской гений, который выше земных проблем – практическая женщина-«работница», ответственная за их повседневную жизнь... мужчина-учитель-гуру – женщина ученица... мужчина-субъект – женщина-объект. Во время интервью мужья-художники склонны авторитетно теоретизировать, лидировать в разговоре, выдавая глубокую поглощенность лишь самими собой, в то время как жены с готовностью отходят на второй план и комментируют работы своих супругов наряду со своими собственными. Так же, как и в Соединенных Штатах, миф о партнерстве мужа и жены (sopreneurship), который на поверхности прославляя «новую модель равенства в браке и бизнесе», в действительности упрочивал стандартную гендерную асимметрию, удерживающую женщину за кулисами. (40) В профессии, где несколько случаев мужского партнерства оказались необычайно продуктивными (например, раннее Э.Булатов и О. Васильев; позднее Г. Сенченко и А. Савадов, и, кроме того, знаменитый «андрогин коммунального» В. Комар и А. Меламид, (41) супружеские узы, судя по всему, не способствуют художественному сотрудничеству. (42) К такому

мнению, отражающему «западное», и, более того, «ориенталистское» прочтение гендерного текста работающих в паре художников/супругов, следует добавить, что в процессе творческой деятельности пары подчас происходит почти запрограммированное «несоответствие» между сознательным намерением художника/ов и их способом саморефлексии, что также является частичным отражением невозможности создания такого дискурса. Большинство художников и художниц в России старается избежать гендерного прочтения как однобокого, вторичного и неполноценного, и считают, что независимо от того, работают ли они в паре или в группе, созданный ими продукт с гендерной точки зрения нейтрален и «трудности его перевода» и дальнейшей валоризации не зависят от пола его создателей. Такое нежелание российских художниц занять определенную позицию и грамотно обосновать ее нередко приводит к тому, что художницы становятся легкой добычей тенденциозной и «сексистской критики», а подчас и объёмами откровенного глумления.

Феминистки вряд ли будут довольны... «Партийная критика» между льняной нитью и цифрой

Открытие зимой 2000 г. выставки «Искусство женского рода» (43) в Третьяковской галерее еще не означает завоевание российскими художницами новых позиций, однако является фактом их участия в феминистическом дискурсе, давно уже ставшим неотъемлемой частью современного искусства.

Вне компетентного и многоуровневого истолкования, сам этот предмет (с учетом и пресловутой «смерти автора», его виртуализации и дальнейшего его обращения в некий с трудом поддающийся определению сконструированный патриархатной культурой объект), то, что принято называть «женским искусством», может не только обнаружиться «под лоскутным одеялом», но, претерпев ряд превращений из «друга человека» в «тоже человека» («не хуже современных художников мужского пола»), совершенно затеряться между льняной нитью и цифрой.

Участницы этого проекта, в основном, сами выбирали работы для выставки в залах национальной Галереи и, в общем, представляли себе, в каком художественном контексте они будут экспонированы в залах и каким образом представлены в СМИ. «Горизонтальные связи» в культурном массиве женского творчества пяти веков – от вышивки до цифровых технологий – по замыслу кураторов проекта – создавало некий музеифицированный образ женского творчества, синтез остранения и рефлексии по отношению к прошлому, рассматриваемого в контексте современности, и видение множественности этой современности, как находящегося в становлении процесса. Скорее всего, именно этот образ спровоцировал определение этой выставки как «вахханалии современного искусства на нижнем уровне», хотя общий смысл этого утверждения продолжает оставаться темным. В большинстве текстов, написанных критиками и журналистами по поводу выставки, творчество художниц представлено «релевантным», что в данной контексте означает «зависимым и подведомственным». Симуляционный тип ангажированной критики, обслуживающей современное искусство (вне зависимости от того, кто является автором статей, мужчина или женщина), описывая или интерпретируя это событие, пользуется культурными стереотипами, пытается встроить «другое» и не всегда поддающееся такому типу критики искусство в банальную иерархическую систему, определяемую в терминах успеха, призового места и конкурентной борьбы, что подчас является крайне негативной практикой по отношению к еще полностью не определившему себя и находящемуся в процессе становления женскому художественному творчеству, систему его репрезентации и развитию российского текста исследования и описания современных художественных практик, в том числе его гендерного аспекта. Более профессиональный и непредвзятый подход к новым культурным высказываниям мог бы стать ценным и обогащающим опытом для новой российской журналистики, занимающейся культурологическими проблемами.

К сожалению, далеко не все заметные в современном искусстве художницы были представлены в рамках этого проекта – имеются в виду авторы, работающие в новых для России, «лимитрофных»

жанрах – перформанс, видео, фото, инсталляция, текстография – с их участием выставка стала бы более представительной и получила бы еще одно измерение – рефлексии и критики; остается надеяться, что в дальнейшем мы увидим работы этих художниц в новых проектах.

Не пытаюсь слишком пристально вдаваться в предположения об истоках и причинах подобного явления, стоит, очевидно, остановиться на моментах, которые невозможно не отметить. Скорее всего в самих механизмах описания культурных явлений, связанных с «женской темой», возникают все те же стереотипы гендерного характера, которые можно определить как «другой взгляд другого другого». Не этим ли объясняется, почему большинство написанных по поводу выставки статей выглядело так, словно их авторы внезапно лишились своего индивидуального почерка, отчего все тексты слились в один, безнадежный с точки зрения определения их критической и интерпретационной ценности поток, весь смысл которого сводился к одному утверждению – никакого женского искусства нет.

В текстах большинства статей речь шла о женщинах – признанных и профессиональных художницах (и, кстати, кураторах данного проекта), трудами которых и было осуществлено само событие. Многие заголовки и подзаголовки статей, лишь на первый взгляд кажутся фольклорно-соцартовским абсурдизмом в духе бахтинских теорий карнавала, призванных просто развеселить «почитывающего читателя». Этот тон критики является «означающим» для самого определения «женского», как чего-то вторичного, незначительного и неактуального. Подзаголовок к теме «Почему не было великих художниц?» звучит так: «Третьяковская галерея ударились в феминизм. На ее выставке искусство поделено по половому признаку». Очевидно, предполагается, что таким крупным и консервативным культурным институциям как российский национальный музей следует держаться как можно дальше от «модных на Западе культурологических проблем феминизма, идентичности, инаковости или пересмотра традиционных иерархий, сама идея организации подобной выставки может показаться странной». Если этот самый «феминизм», в самом деле,

понимать как «дамское творчество», то в этом смысле не только Третьяковская галерея, но и многие российские культурные институции «потеряли невинность» уже давно. В нашем культурном пространстве наличествует огромное количество публикаций, посвященных проблеме женского творчества – прикладному искусству, дизайну, книжной графике, живописи, скульптуре, театральному искусству, кино, литературе и проч.; все это включено во многие образовательные программы, давно стало в культурном смысле привычным, обыденным, однако, женское искусство, пока все-таки несет на себе признак некой «маргинальности», в современном прочтении оно все еще не оформилось как самостоятельный дискурс, ни с точки зрения репрезентации, ни с точки зрения созданий соответствующих институций. Одним из немногих изданий этого периода, отражающих эти проблемы, стала публикация книги «Женщина и визуальные знаки». (44)

Таким образом, сама выставка и проведенная в связи с ней дискуссия, равно как издание квалифицированного каталога (Искусство женского рода – *femme art*, Москва 2002), отражающего всем корпусом критических текстов развитие и трансформации самого понятия женского творчества, вплоть до утверждения о своей непринадлежности к господствующему/патриархатному дискурсу, явились свидетельством того, что музей может открыться духу современности.

Попытка критики создать некий демонизированный образ Запада, пытающегося любой ценой пролезть в национальный музей и проповедовать феминизм (которого раньше там не было), придумавшего современное (в том числе и женское) искусство, возникшее *ex nihilo*, не имеющее определенных очертаний и ни к чему не принадлежащее, подозреваемое не только в отсутствии автора, но и вообще в отсутствии всякого присутствия, непродуктивна и не способствует установлению столь насущного диалога с общемировым и с собственным культурным контекстом, который в данном случае представлялся чем-то вроде старинной пелены, но «поскольку состояние пелены по причине древности весьма плачевное, это еще и зрелище гибели женского искусства. Что, пожалуй, аллегорично».

В одном из журналистских текстов парадоксальным образом приводится высказывание одного из кураторов выставки Натальи Каменецкой: «В России нет феминистического дискурса, даже применительно к современному разделу нашей выставки». Феминистический (как, впрочем, любой другой дискурс) не падает с неба. Он производится усилиями многих, заинтересованных в его создании, людей. Как любой значимый дискурс он возникает в результате диалогических контактов, и отказ от диалога – это всегда, сознательно или случайно, работа по «зачистке территории» с целью удержать феминистический дискурс (даже, если его «нет») в раз и навсегда отведенном ему патриархатной культурой месте, «по ту сторону» видимости, развития и признания.

Авторам критических статей о современном искусстве (в том числе и женском) стоило бы иногда вспоминать, что то, что сейчас мы называем современным или актуальным, имело длительный период непризнания (кстати, по обе стороны железного занавеса); оно было маргинальным, стало быть, в каком-то смысле «женским», не белым, инаковым, другим, не логоцентричным, не-ортодоксальным по отношению к официальному искусству господствующего культурного истеблишмента. Оно всегда оказывалось «левым» по отношению к патриархатному дискурсу, в котором равноправие лишь декларировалось, и было способом преодоления классической мужской травмы – зависть к желанию «другого», к женскому наслаждению, репрезентированному в различных художественных практиках, столь отличных от образа «великих художниц, которых (почему-то) не было».

Искусство женщин, больше не желающих заниматься страданиями и унижениями своего «рода», репрезентирующее само себя как наслаждение, сколь ироничным бы ни было собственное отношение к такому способу высказывания, не может не вызвать возмущения, скрытого под маской снисходительного похлопывания по плечу («как мужчины», «не хуже мужчин»), что лишь свидетельствует о том, что большинство журналистов и критиков оказались не готовыми к полемике вокруг «искусства женского рода» и не справились с «трудностями перевода»; они подменили профессионализм толкователей и интерпретаторов некой

«сплоченной коллективной телесностью», не воспринимающей ни женскую самодостаточность (в том числе и творческую), ни проблематику «другого», столь актуальную для 90-х, трагическое эхо которой отразилось взрывом ВТЦ в Нью-Йорке 11.09.01.

Однако, даже предвзятая критика самой «феминистической» направленности музейного проекта является, в целом, положительной оценкой труда конкретных людей, создавших в Третьяковской галерее еще одно «место развития».

Реконструкция перформанса. Запасный выход

«К концу 90-х современное искусство было практически полностью монополизировано узким кругом арт-олигархов, а также испытывало тотальный прессинг со стороны масс-медиа, видевших в искусстве прежде всего развлечение.

Необходимость сопротивления этому процессу неизбежно вызвала к жизни новые стратегии: в такой ситуации наиболее эффективной оказалась деятельность не художника-одиночки, а группы.

Первым проектом программы ESCAPE стала одноименная галерея, развивающая интернациональную практику.

Единственная в Москве, она продолжала традицию эпохи нон-конформизма – апт-арт». (45)

При всей упрощенности этого объяснения потребность как отдельных художников, так и художественных групп в альтернативном пространстве – галерее-квартире, галерее-открытой мастерской, другими словами, в «запасном выходе» – отражала определенную «центробежную» тенденцию современного художника к внеинституциональной деятельности, куда входили как задачи творческого порядка, так и административно-экономические. Художник, или художественный коллектив становился «сам себе институцией» в альтернативном вне-галерейном пространстве, отождествляя себя, скорее с каким-то процессом, или программой, нежели выставочной деятельностью, как традиционной формой репрезентации. Возникновению этой альтернативной программы и пространства ESCAPE (1999 г.), где существовали не-

кие формы художественной деятельности, чаще всего «гибридные» (то есть наряду с перформансом или акцией могли существовать формы вполне традиционные – живопись, графика или фото, равно как и финансирование было также двояким – собственные средства художников и скромные гранты), предшествовало созданию совершенно особого проекта – развивающегося художественного пространства (art in progress) в рамках открытой мастерской, организованной московскими художниками Игорем Иогансоном и Мариной Перчихиной. В начале 90-х это было, по сути дела, единственное внеинституциональное пространство, где оказалось возможным создавать технологические проекты любой сложности благодаря организаторскому таланту и профессионализму Марины Перчихиной, что давало возможность молодым авторам, часть которых представляла собой региональное современное искусство и работала в жанре новых медиа и традиционного перформанса, проявить себя на московской сцене. Складывалась парадоксальная ситуация – в поле зрения СМИ и общественности (читай: «тусовки») попадало только заказное так называемое «радикальное искусство» («искусство делания скандала записными «радикалами»), а для художественного высказывания, не ориентирующегося на скандал как самоцель, места (и среды), практически, не осталось; речь идет о перформансе, медиальных проектах с использованием элементов перформанса, фото-, кино-, видео-, инсталляциях, чьи авторы не связывали свои художественные практики ни с примитивными «блиц-стратегиями», ни с «шоковой терапией», хотя к этому периоду сами трансгрессивные практики видеоизменялись и их «шоковая» часть становилась скорее «коммерческим» методом, чем целью.

В отличие от аптартовских времен, когда само художественное сообщество, в основном, встречало авторов из провинции доброжелательно (пример: многие художники из Одессы и из других регионов сумели не только удержаться на Московской сцене, но и сделать попытку европейской карьеры), в начале 90-х в круг столичных представителей contemporary art – часть из которых, в прошлом, вчерашние провинциалы, молодому автору «пробиться» было нелегко, вне зависимости от его происхождения. Кроме

того, региональные центры современного искусства, поддерживаемые общественными фондами (в частности фондом Сороса), оказывая помощь представителям современного искусства в регионах, тем самым «блокировали» их продвижение на столичную арт-сцену.

Альтернативное пространство галереи Spider&Mouse оказалось для многих художников (в частности, для студентов и выпускников «Интерстудио», (46) которые осуществляли там групповые и индивидуальные проекты) возможностью не только показать свое искусство, но и попасть в поле зрения «не ангажированного» зрителя.

Не будет преувеличением охарактеризовать деятельность этой галереи как «Реконструкцию перформанса», в последующем описании проекта, осуществленном в мае-июне 1997 г. Этому тахи-перформансу, рассчитанному на участие свыше 40 художников, предшествовала «легенда», обосновывающая наличие 48 живописных поверхностей, которые, по замыслу М. Перчихиной, должны были быть заполнены ею самой, японской художницей Куми Сасаки и третьим участником проекта, который менялся ежедневно. «Картины единого жеста» существовали не более суток, поскольку уничтожались последующими слоями. В течении суток происходила их фиксация на Polaroid, сам же перформанс процесса «Реконструкции», т.е. работа приглашенных художников (воссоздание и отслеживание чего и было главной целью проекта), документировался при помощи видео и фото в режиме реального времени.

Какие же проблемы решались в этой специфической художественной среде и почему в ней участвовало столько художников с «перформансным прошлым» (Д.А. Пригов, И. Бурихин, Б. Мамонов, М. Чуйкова, Н. Панитков, К. Звездочетов, Л. Рубинштейн, В. Мироненко, Е. Елагина, И. Макаревич, ТОТАРТ и др.), давно получивших признание как представители МК? Что именно побудило их прийти в альтернативную, «молодежную» галерею, где не было ни телевизионных камер, ни журналистов, и даже зрителей, словом, где в общепринятом смысле, не происходило ничего «судьбоносного», окончательного и бесповоротного? В чем

именно для них и для многих неперечисленных (среди которых были и живописцы, и скульпторы, и музыканты и медиа-художники) состояла привлекательность участия в этом проекте? По мнению руководителя «Интерстудио» Юрия Соболева (47) для одних эта привлекательность совпала с прежними практиками участия в «серийном преформансе», традиция которого лежит в практиках МК – в бесконечно переплетенной системе маленьких историй без начала и конца заключается иллюзия и достоинство стратегий серийности. Сорок два художника, независимо от своего отношения к перформансу и практикам этого жанра оказались «внутри» перформативного пространства, выстроенного как некая мифологизированная действительность, совпадающая с реальностью, где создавались культовые персонажи и разрабатывались механизмы и системы создания новых смыслов и знаков обмена потребления культуры и каждый из участников оказывался рефлексивным персонажем, имеющим возможность продемонстрировать (прежде всего, осознать как собственный опыт) процесс этой рефлексии, для которой, тем не менее, были заданы некие рамки – это фиксировалось на фото и на видео и предназначалось для нового проекта, пока что для многих неясного и недостаточно определенного. Тематами этой рефлексии стали многочисленные вопросы, до сих пор актуальные для искусства: смерть автора (предполагалось, что «матрица единого жеста» – это произведения или концепты исчезнувшего художника); и маски «одержимости» или «самовыражения», проблема персонажности (неоднозначная даже для художников, принадлежащих к школе МК); дюшановская проблема: так кто же, в конце концов, создает произведения искусства, зритель или художник; где, когда и при каких обстоятельствах случайный жест становится художественным высказыванием, невозможностью самого высказывания и способом преодоления или выражения этой невозможности; вопрос о том, что такое коллективное творчество, каковы его границы, каков его продукт; что такое современный музей, каковы способы его создания. Это некая процессуальная, находящаяся в стадии «вечного возвращения» модель, немислимый гибрид палимпсеста и паззла, в котором процессу музеификации под-

вергаются не произведения, но их создатели, и даже сам процесс их сотворения собственных себя, предшествующих созданию собственных творений, становится лишь знаком, а художник оставлял лишь «след самого себя». (48)

Сам образ перманентного перформанса, в рефлексивном осмыслении и попытке репрезентации которого сошлись самые разнообразные практики художников, – когда они становились (по выражению М. Перчихиной) «вынужденными перформансистами» и собственная телесность и навыки обращения с ней становились рамками и границами перформативных практик, накладывающихся и перекрывающих друг друга, как бы воссоздавал некую «матрицу». В процессе этого тахи-перформанса безостановочно создается уничтожающий сам себя трансфинитный текст, развивающийся в диалогическом/полилогическом сотрудничестве, проходя через стадии «обнуления» предыдущей информации до создания текста такой степени плотности, что он уже видится как «табула раза» и представляет собой диалектическую пару – память – забвение. Для авторов, работающих в жанре перформанса, в этом опыте вряд ли вставал вопрос: жив ли перформанс или «умер», и актуально ли заниматься в данный момент «не радикальным» (при всей условности данного термина) перформансом? Вопрос вставал скорее о том, возможна ли рефлексия в условиях складывающейся во «внерефлексивной» ситуации, когда ненужными (немодными, внедискурсивными) становились сами механизмы самопознания, но в условиях нового вызова этот вопрос ждал своего решения.

Созданный Мариной Перчихиной «локальный» дискурс предоставлял художникам возможность определить свою форму творческой рефлексии, что было крайне актуально, так как к этому периоду был налицо кризис всей интерпретационной системы – профессиональная критика переходила в систему обслуживания нового истеблишмента – и, похоже, рефлексизирующая функция снова оказывалась у художников, как это происходило в до-перестроечный период; работающие в современных жанрах художники снова становились «рефлексизирующей инстанцией», но методы и подходы этой рефлексии были уже иные. В процессе

работы над проектом каждый участник предпринял попытку словесно сформулировать смысл собственного вклада в это событие «реконструкции перформанса», современного вида искусства, способного к саморазвитию и отвечающего вызовам времени, имеющего уже и в России собственную историю со своими теоретическими обоснованиями, отражающими в том числе и особенности собственного художественного менталитета.

Вовсе не случайно два художника из творческого объединения ESCAPE в прошлом оказались связаны с Интерстудии, творческой мастерской, которая начала работать летом 1994 года в Царском Селе под Санкт-Петербургом как экспериментальный класс художников паратеатральных форм – перформанса, инсталляции, видео – при ЦФ СПАТИ «Интерстудии» – авангардного факультета питерской Театральной Академии – это Лиза Морозова и Богдан Мамонов, который «никогда не учился в Интерстудии» (48), но был связан с Ю. Соболевым творческими и дружескими узами. Это наложило в какой-то степени свой отпечаток на творческий коллектив программы ESCAPE: было либо перформансное прошлое, либо какая-то связь с МК или концептуальным проектом как таковым. Строго говоря, подобная система появилась вовремя, так как не могла не появиться: к концу 90-х уже сложился сам корпус «радикального перформанса» телесников, в котором «леворадикальная» линия обозначилась симуляционными интермедиями и уличными перформансами с задействованием СМИ – и в момент зарождения программы ESCAPE (Валерий Айзенберг, Антон Литвин, Богдан Мамонов и Лиза Морозова) возникла снова потребность в рефлексии, симптомом (а в Лакановском смысле – синтомом) чего стала деятельность этой группы, еще одного «солидарного общества», язык которого представлял некий синтез интернациональных наработок и российского опыта, поскольку одной из составляющих их художественного кругозора была уникальная практика своеобразного «Запасного выхода» (49), где был синтезирован опыт современного искусства, осмыслены его «педагогические основы» и создана творческая среда, где одновременно происходило и обучение и рефлексия по поводу уже существовавших практик в мировой культуре. Скорее всего, та

легкость, с которой программа ESCAPE завоевала себе признание на московской художественной сцене, объяснялось тем, что в этот момент в современном искусстве возникла и выявилась потребность в «своем другом» и его высказывании. В одном из текстов программы ESCAPE такой персонаж описывается как человек «недовольный своим положением и сложившимся порядком вещей на актуальной художественной площадке». (50)

Знаменательно, что в отличие от иконокласта Авдея, это уже был совершенно другой персонаж: «это трусливый нахал, легко выскакивающий из любой ситуации, бегущий впереди паровоза, кусающий локти из-за своих ошибок, но терпеливо ожидающий сатисфакции». (51) В одном из своих текстов В. Айзенберг утверждает, что «только в образе выскочки – эскаписта можно легитимно чувствовать себя свободным. Можно незаметно, по желанию, исчезать и одновременно номинально присутствовать, находясь далеко от места событий, убежать не откуда-то, а куда-то». (52)

Весной 1999 В. Айзенберг создал в своей мастерской новое пространство, и художники сообща придумали название для своей художественной программы – ESCAPE. В своих проектах (многие из которых замысливались как интерактивные) авторы этого объединения создавали образы и ситуации – симуляционистские и инструментальные модели, отражающие состояние реальных, связанных с современным искусством, проблем: артрынок, его стратегии, менеджмент и кураторство, создание торговых и культурных брендов – все это в целом, представляло собой инновационный прием, направленный на то, чтобы симулятивно, слившись с реальностью многополярного мира, описать ее и создать ее художественного «двойника», прочитываемого в парадигме «своего другого». И язык перформанса был одним из методов такой симулятивной рефлексии.

Примечания:

1) «Потерпеть немного – и все будет хорошо» – название видеоинсталляции TOTART-а, 1997 г., галерея «Spider&Mouse», Москва.

2) Аббревиатура МК – Московский Концептуализм.

3) А. Ковалев «Критические дни», изд. Модест Колеров & «Три квадрата», Москва, 2002, с.103.

4) В. Тупицин, статья «Музеологическое бессознательное», ХЖ №23, Москва, 1999, с.37.

5) «Будущее длится долго» – название записок Луи Альтюссера (1985г), написанные вслед за «Les Faits», и являющиеся их своеобразным продолжением.

6) Эти слова принадлежат Карлу-Хайнцу Штокхаузену (16 сентября 2001 года он так высказался на пресс-конференции по случаю открытия Гамбургского музыкального фестиваля).

7) Пассаж, принадлежащий Л. Альтюссеру и выбранный В. Мизиано в качестве эпиграфа к одной из глав его книги «Другой и разные», изд. НЛО, Москва, 2004, стр.15

8) Там же.

9) И. Кабаков, статья «О художнике-персонаже», лт/хд ; журнал «Зеркало», 21-22, Тель-Авив, 2003.стр.142.

10) В. Мизиано, там же.

11) «Не угашайте огня Малевича!». Фраза, принадлежащая Д. Челанту, на которого ссылаются авторы TOTART-а в тексте, написанном для издания NSK EMBASSY MOSCOW (Loza Galery. Koper, Ljubljana, 1993) с.90.

12) В. Мизиано, там же.

13) В. Мизиано, там же.

14) Эда Чуфер, статья «Не ваше дело», ХЖ №22, 1999, стр.35-41

15) «Жак Деррида в Москве: деконструкция путешествия», изд. РИК Культура, Москва. 1993, стр. 165.

16) Там же.

17) В этом тексте Д. Гутова обыгрывается название книги М. Лифшиц «Кризис безобразия», 1968 г., Москва.

18) Статья Д. Гутова (2003 г).

19) Ж. Деррида в Москве, там же.

20) Из выступления Франческо Бонами (Апология неудачи), «Большой Проект для России» (материалы симпозиума), изд. ХЖ, Муз. Зв. ЦСИ, Lina Grafic!, Москва, 2005. В самом начале своего выступления Ф.Б. говорит, что это определение принадлежит

Х.Зеemannу, хотя в каком-то из своих текстов Х.З. говорит о «красоте поражения»).

21) Там же.

22) Там же.

23) Там же.

24) «Курсами (или школой) современного искусства» Авдей назвал свой проект с подростками, которые сдавали на глазах у зрителя «экзамен» на звание современного художника». Е. Кикодзе, статья «Новый русский перформанс и мифологии», «Комод» №8, Екатеринбург, 1998, с. 69.

25) Название книги Славоя Жижека «Добро пожаловать в пустыню реального», изд. Фонда научных исследований «Прагматика культуры», Москва 2002

26) Москва, 1994г., ЦДХ. Кураторы проекта – Н. Дессандр (Франция), А. Ерофеев, Е. Кикодзе (Россия). С. Дреер, П. Вайбель (Австрия).

27) Специальный выпуск «Художник вместо произведения», статья «С места события», стр. 19, Москва, 1994 г.

28) Там же статья Н. Дессандр «Прыжок в пустоту!», стр.2.

29) «Гендерная теория и искусство», Антология.1970-2000 г., стр. 543, изд. Роспэн, Москва, 2005.

30) Специальный выпуск «Художник вместо произведения», статья Б. Меркаде «Похвала смутьяну», стр. 3, Москва 1994.

31) Там же, статья Н. Дессандр «Прыжок в пустоту!» стр.2

32) «Тело любви, истаивающее в сладких муках творчества» – название инсталляции ТОТАРТа, впервые представленной в 1999 в клубе ОГИ на вечере «Блумов день», организованном С.С. Хоружим.

33) Эссе Вальтера Беньямина «Произведение искусства в эпоху его технической воспроизводимости» (1936), в котором, среди прочего, высказывается мысль о том, что в данной культуре произведение искусства утрачивает свою «ауру» и уникальность, и тем самым вырывается из истории и традиции.

34) Кураторы выставки: Марат Гельман, Ольга Лопухова. Издание «Динамические пары» Галерея Гельмана.GIF . 2000 Москва. Интернет-версия <http://www.guelman.ru/dva>

35) Там же, статья М. Гельмана изд. «Динамические пары» стр 5.

36) Там же, группа «АЕС», интервью Ф. Ромера, стр. 134.

37) Там же, группа «Мухомор», интервью А. Обуховой, стр. 137.

38) Там же, стр. 138.

39) Там же, группа «Фенсо», интервью В. Курицина, стр. 143.

40) Каталог «Искусство женского рода» (женщины-художницы России XV-XX век), статья Е. Гоцило, Е. Корнетчук «Живопись гендер: современное женское искусство», стр.146. 147.

41) Там же, стр. 148

42) Там же, стр. 148

43) Руководитель проекта – Л. И. Иовлева, авторы проекта Н. Ю. Каменецкая, Н.М. Юрасовская.

44) «Женщина и визуальные знаки (под общей редакцией А. Альчук), изд. Идея пресс, Москва 2000 г.

45) Издание-каталог Программа ESCAPE PROGRAMM, ГЦСИ. Статья «Ты живешь – ты искусство», стр.3. Москва 2004.

46) «Интерстудио» – летом 1994 г. в Царском Селе был набран экспериментальный курс художников паратеатральных форм – перформанса, инсталляции, видео- при ЦФСПАТ и «Интерстудио» авангардного факультета питерской театральной академии.

47) Издание «Музей неизвестного художника», статья «Диалоги о перформансе» в акции «Реконструкция» Марина Перчихина-Юрий Соболев, изд. Галерея Окно, Челябинск 2006 г.

48) ХЖ, №5, стр.54.

49) ХЖ №50, посвященный художественному образованию, статья Б. Мамонова «Нулевая Система», стр. 54, Москва, май 2003.

50) «Запасный выход» – название группы, с которой Ю. Соболев занимался теорией перформанса.

51) Издание-каталог Программы ESCAPE, статья «ESCAPE и Хронос (Неформальная история от первого лица)», стр. 7.

52) Там же.

Г
Гнать

Слой первый

ГНАТЬ. Заставлять двигаться в каком—то направлении, понуждать к передвижению.

Гнать стадо.

Через плотину девочка лет семи гнала гусей. (Н.В.Гоголь, Гетьман)

Пленных уже построили в колонны и гнали в тыл. (К.Симонов, Солдатами не рождаются)

Направлять движение чего—либо (тучи, волны и тому подобное) Заунывный ветер гонит Стаю туч на край небес. (Н.Некрасов, Перед дождем)

Березовая роца горела, и ветер гнал прямо на нас темные, шаткие столбы дыма. (Каверин, Два капитана)

Посылать, отправлять куда—либо.

А как только выйдет ведренный день — всех людей поголовно на барщину гнать. (Салтыков—Щедрин, Пошехонская сторона)

Гонят Ивана Сидорова на военную службу, горячо продолжал Сердюков. (Куприн, Болото)

Направлять движение чего—либо, вести, управляя.

В половодье вся поверхность реки покрывается плотами, которые гонят отсюда в Москву. (Григорович, Переселенцы)

Со станции порожняком гнали телеги. (Никулин, Московские зори)

Понуждать к очень быстрому движению.

Добрые лошади двинулись сразу, а ямщик, подбодренный обещанием на водку, гнал их всю дорогу, как говорится, в три кнута. (Короленко, Убивец)

Глеб гнал серого жеребца что было духу; в трех километрах от города конь в судорогах повалился наземь. (Горбатов, Мое поколение)

Вести (автомобиль, поезд и тому подобное) на большой или предельной скорости.

На бешеной скорости гонит Мирзоев машину по шоссе. (Панова, Кружилиха)

Мартынов изо всех сил гнал лодку, чтобы выиграть расстояние, пока зверь под водою. (Арамилев, В тайге)

Быстро ехать; мчаться, нестись.

Я спешил добраться до города... и гнал более двухсот пятидесяти верст в сутки. (И.Гончаров, Фрегат «Паллада»)

Василий Волков, гоня на коне вдоль реки, наехал на рыбацкий костер. (А.Н.Толстой, Петр Первый)

Делать что—либо быстро, спеша, понуждая к этому себя (или

кого—либо).

Не думайте, что я гоню и спешу; напротив, сам себя упрекаю в излишней кропотливости. (Достоевский, Письмо Н.А. Некрасову 26 марта 1875 года)

Вы торопили сотрудников, вы гнали работу, «любой ценой» — это ведь ваше выражение, Олег Николаевич. (Гранин, Иду на грозу)

Преследовать, травить зверя.

Николай услышал редкий гон известной ему собаки — Волторна; другие собаки присоединились к нему, то замолкая, то опять принимаясь гнать. (Л.Толстой, Война и мир)

Мне казалось, судя по направлению лая, что собака гонит влево от меня...

Но не успел я сделать и двадцати шагов, как огромный серый заяц выскочил из—за пня. (Куприн, Олеся)

Жестоко притеснять, подвергать преследованиям.

Не вы ль сперва так злобно гнали Его свободный, смелый дар. (Лермонтов, Смерть поэта)

Принуждать удалиться откуда—либо.

Донна Анна: Я слушать вас боюсь.

Дон Хуан: Я замолчу; лишь не гоните прочь Того, кому ваш вид одна отрада. (Пушкин, Каменный гость)

Он меня не гнал, но мне самому было неловко жить у него без дела. (Морозов, Повести моей жизни)

Стараться отвлечься, избавиться от чего—либо (каких—либо мыслей, чувств и тому подобного).

Гнать от себя подозрения.

Чем больше я гнал вас, Коварные страсти,

Тем меньше я мог насмехаться над вами. (Заболоцкий, Соловей)

Добывать, изготавливать перегонкой.

Водку гнали дома, немного, для гостей и для дворни. (И.Гончаров, Обрыв)

В дремучих лесах кустари гонят деготь, древесный спирт. (А.Н.Толстой, Нас не одолеешь!)

Давать, предоставлять.

Гони деньги!

Гнать в шею или гнать взашей.

(Текст «Четыре колонны бдительности», связанный с перформансом под этим названием, приводится в сокращенном виде.)

Наталья Абалакова

Искусство принадлежать народу

Выставка, посвященная 30-летию МОСХА (Москва, 1962 г.) и закончившаяся окончательным разделением русского искусства на официальное и неофициальное, сопровождалась многочисленными публикациями в газетах «Правда», «Советская Культура», «Литературная газета», «Известия». Передовая статья, опубликованная в «Правде» от 3 декабря, носила название: ИСКУССТВО ПРИНАДЛЕЖИТ НАРОДУ.

Эта информация содержится в каталоге «Нет! – и конформисты (образы советского искусства 50-х до 80-х годов)», Варшава 1994 г. (1); в качестве примера, иллюстрирующего атмосферу, создавшуюся вокруг закрытой властями выставки, в том же издании приведены стихи известного советского поэта С. Васильева, заканчивающиеся словами:

Искусство задом наперед

Не принимает наш народ.

Сейчас вряд ли можно предположить, что советский поэт был тогда знаком с теорией misreading (2), хотя модернистскую парадигму он определил достаточно правильно.

Через двадцать лет в той же Москве на квартирной выставке АПТАРТ-а у Никиты Алексеева (1982 г.) нами (Н. Абалаковой и А. Жигаловым), среди всего прочего, были представлены табло-картина и лозунг ИСКУССТВО ПРИНАДЛЕЖИТ, концептуальный проект, работающий с языковыми системами, в котором уже, по сути дела, заключались все планы деконструкции модернистской языковой парадигмы искусства 60-70 годов (3). Более того, по воле случая, картина была разрезана на множество частей (так как холст на подрамнике 150x150 не вмещался ни в какой дипломатический багаж) и отправлена вместе с другими работами участников данного мероприятия в Нью-Йорк Р. и В.Тупицыным в Центр Русского Современного Искусства (CRACK) в виде паззла. И, наконец, наше художественное событие под названием «Эти славные 60-70 годы» (которое сейчас бы могло быть названо мультимедийным шоу) было показано в той же квартире Н. Алексеева (в галерее АПТАРТ), о чем можно прочесть в книге ТОТАРТ: РУССКАЯ РУЛЕТКА. (4)

Оба эти события тогда вызвали вокруг себя гораздо меньше разговоров, нежели, к примеру, художественная деятельность группы «Мухомор» и других участников события (Н. Алексеев, Скерсис-Захаров, М. Рошаль, А. Монастырский, Г. Кизевальтер, Н. Панитков, Л. Рубинштейн, С. Ануфриев). Это было связано с тем, что кроме нас, почти ни у кого из этих художников нового поколения не было живописного прошлого, а проблема языка русского искусства как динамичного текста, возобновление которого составляет одно целое с его стиранием, еще не рассматривалась; напротив, молодые художники всячески стремились подчеркнуть свой разрыв с искусством 60-70 и выход на новые рубежи. Проект ИСКУССТВО

ПРИНАДЛЕЖИТ, напротив, поднимал иные, нежели простой перескок в другую «концептуальную» парадигму, вопросы, и поэтому просто не был считан. Он представлял язык (в том числе и искусства) как некую тотальность, власть, дискурс этой власти, его тоталитарный аспект.

Все это говорило о том, что создалась настоятельная потребность в языке, способном транслировать накопившиеся или еще только возникающие проблемы.

1. Божественный мрак загадочной русской души. Аспекты деер-мифа эпохи холодной войны

Попытка прочитать любой текст культуры – это попытка его уничтожить, возвести к собственной сути, к изначальной чистоте. Об этом писали М. Бланшо, К. Гринберг, Х. Блум. («Голодная кошка сожрала козленка. Пришла собака и загрызла кошку. Пришла палка и забила собаку. Пришел огонь и сжег палку», как поется в пасхальной сказке-песенке Хад-Гадья, проиллюстрированной Эль Лисицким.)

Поэтому и простое описание 1960-х, их событийной стороны, и попытка создания аналитической конструкции, представляются крайне затруднительными, так как и при анализе данного предмета, и при простом припоминании различных событий и фактов выясняется, что выстроить какое бы то ни было «логоцентрически» приемлемое сооружение просто невозможно. Ведь на первый взгляд кажется, ничего ничему не предшествует, и в силу этого *misereading* (кривоточение последователем текста своего предшественника) не может состояться, ибо все существует одновременно.

Культурная политика холодной войны отчасти повлияла на интерпретаторов периода 60-х-70-х, которые всю проблематику искусства того времени свели к противостоянию официального и неофициального, а сам контекст (нашу наличную действительность) объявили местом зла, травмы, фактала и хаоса, словом черной дырой, где может произойти все, что угодно. Конечно, тогдашняя жизнь давала для этого все основания. Преследования, тотальный контроль, психиатрические больницы (отчасти в то время ставшие топосом независимой культуры), с чем в той или иной мере сталкивались почти все, – все это вместе взятое для многих исследователей русского искусства с Запада (который был в той же мере для нас зеркалом, как мы его «подсознанием») представлял тот самый, одновременно и пугающий и вожделенный мир, куда устремились западные интеллектуалы, желая реализовать и, возможно, прочувствовать в экзистенциальном опыте свое представление о себе как носителях и собирателях подлинной культуры (авангардной), с одной стороны, и исследователях официальной (китчевой) культуры с другой. И то и другое представляло богатейшее поле деятельности. Даже вышедшие совсем недавно совместные издания и каталоги содержат ряд статей, где этот период описывается как глубоко деер депрессивный и не благоприятствующий процветанию «подлинного искусства».

Однако при обращении к воспоминаниям художников (которых западные СМИ того времени в большинстве случаев представляли как страдальцев-мучеников) картина их существования представляется несколько иной –

особенно содержащиеся в этих материалах конкретные факты (а нас сейчас интересуют только они). В Москве 1960-х шла бурная художественная жизнь. Практически во всех мемуарах описывается, с каким интересом относились к творчеству друг друга представители художественной среды, как складывались «школы», группы и «круги». Многие деятели культуры, вернувшиеся из сталинских лагерей, втягивались в этот процесс, что благоприятствовало их дальнейшему личностному и творческому развитию, тем более, что среди них были и «носители языка», то есть люди, участвовавшие в проекте русского авангарда. Невозможно не отметить деятельность Николая Ивановича Харджиева и сотрудников музея Маяковского, пользовавшихся любой возможностью, чтобы пропагандировать русское искусство 1910-1920-х годов и устраивавших тематические вечера и однодневные выставки. Совершенно поразительна энергия художников, умудрявшихся делать выставки на частных квартирах и во всевозможных академгородках, НИИ и клубах. Удивительно появление в этой убогой коммунальной жизни людей, пытавшихся коллекционировать современное искусство. И, наконец, необходимо сказать о тех, кто стремился стать интерпретаторами и пропагандистами русского искусства на Западе. Заинтересованность в искусстве и общении с художниками проявляли дипломаты, но не следует думать, что это были единственные иностранцы, с которыми в ту пору общались художники. Дипломатам продавали картины, но более важным было общение с восточноевропейскими художниками, критиками и организаторами выставок, среди которых были И. Халупецкий, Д. Конечни, Ю. Шетлик, М. Варош, Л. Кара, Р. Дубранц, Ч. Кафка, М. Ламач, И. Падрта, К. Куклик, М. Кливар и другие. Эти люди были желанными гостями в среде московских художников. В силу общей участи они лучше понимали наши проблемы: их страны оккупировали русские танки, мы же являлись оккупантами самих себя. Но в той же Польше или Чехословакии правительство преследовало диссидентов и правозащитников, а на художников внимания власти не хватало; почти все они имели заграничные паспорта и могли выезжать на Запад.

2. Культурполитические игры у подножья великого учения

Жан Юбер Мартен, французский искусствовед, в конце 80-х возглавлявший центр Помпиду, в своей статье по поводу систем интерпретации русского искусства на Западе писал, что конструкция русского искусства описана с позиции центра, где производится смысл и прочерчиваются пути движения и направления культуры и где преобладает концепция доминирования первичного импульса. (5) В книге ТОТАРТ: РУССКАЯ РУЛЕТКА приводится статья английского искусствоведа Хилари Робинсон (6), которая также затрагивает эту тему. «Другому» (то есть не западному) в такой конструкции лишь отводится роль разработчиков, но никак не производителей смысла. Подходы здесь могут быть разные: для прочтения текста искусства 60-х может быть нужна иная языковая практика. И чтобы эту практику создать, эти языки сначала надо было выучить, что требовало диалогического контакта многих людей. Большой Другой наезжал в Рос-

сию с уже сложившейся концепцией, в которую вовсе не входило исследование смыслов, возникающих внутри русского видимого модернистского текста. Один из известных западных искусствоведов во время культурных мероприятий, связанных с выставкой Г. Юккера в Москве, призвал нас «не угашать огня Малевича». Во многих высказываниях ведущих западных искусствоведов красной нитью проходит мысль о том, что только супрематизм и конструктивизм являются тем самым культурным кодом, через которое русское искусство может быть интегрировано в общемировой контекст. Можно даже в скобках сказать, что нам в каком-то смысле крайне не повезло в 60-е – мы так и не смогли установить контакт с критиками-деконструктивистами, в каком-то смысле являющимися не только наблюдателями, но и своего рода соавторами художников, что позволяло им вместе с автором «пройти во все тексты» и оказаться «в нужном месте». Описательное искусствоведение, конечно, существовало, о чем было сказано выше, но оно не было способно исследовать системные связи в социокультурных явлениях и найти искусству этого периода надлежащее место в общемировом процессе. Хотя у нас была и формальная школа (которая отчасти повлияла на создание теорий Х. Блума, в том числе и «запаздывания» и *misreading*) и в Тарту тоже не груши околачивали: словом, возможности были, и структурализм говорил, даже тогда, и на русском языке. Россия как тогда, так и в последующие годы воспринималась либо как топор Раскольникова, либо как свет с Востока. Любая попытка вернуть прагматических романтиков с Запада к реальности встречала недоверие и враждебность. Конечно, причины для этого были: в самой московской художественной среде тогда было много идеологий, часто взаимно исключавших друг друга, но мирно уживающихся на широкой платформе антисоветизма. В умах существовал полный разброд, не позволявший отличить, что левое, а что правое (по крайней мере, до самого недавнего времени). Левые западные интеллектуалы, в основном приверженцы франкфуртской школы, стремились увидеть в нашей действительности что-то такое, что можно было противопоставить набравшему обороты конюмеристскому порыву Запада. Им казалось, что в искусстве московской живописной школы имеются признаки некой «духовности», которую мы между собой называли «духовкой». Воплощением этой «духовности» считался постмалевичанский салон, метафизическая живопись. Довольно односторонняя информация о 20-х, все «дыры» и «провалы» в этом тексте приводили на память лишь один образ исчезнувшей буквы: Черный квадрат, что привело к тому, что возникли обсессивные практики, связанные с этой темой (вспомним письмо Эдуарда Штейнберга покойному Казимиру Севериновичу). «Заклинание» Черного квадрата было не только скрытым протестом против заданного Западом кода, но и модернистским желанием продолжать служить искусству и биться за его продолжение, а не уничтожение (идеи конструктивистов о слиянии искусства с жизнью и есть его исчезновение). Однако стоит отметить, что в (известных нам) ежегодных празднованиях дня рождения Малевича в основном принимали участие представители складывающейся концептуальной школы (вспоминается такой вечер в мастерской И. Кабакова в середине 70-х). В то же время живописные и объектные ТОГАРТ-упражнения с Черным ква-

дратом считывались художниками старшего поколения чуть ли не как издевательство над здравым смыслом и культурным наследием. Интуитивно русские художники ощущали опасность «изгнания изнутри», чувствуя, что становятся частью текста, создаваемого Большим другим, в котором они вылетают в трубу вместе со своими ценностями (а в дальнейшем – и ценностями).

3. *Dérive gauche* – сдвиг влево

В названии этого раздела содержится аллюзия на книгу Элен Блескин «*Dérive gauche*» (7), в котором в поэтизированной форме отражаются события, надежды и чаяния поколения 1968 г. Само слово *dérive* в контексте работы Ги Дебора «Общество спектакля» означает экспериментальную поведенческую установку, направленную на выявление принципов урбанистического общества, и, в частности, может обозначать процесс непрерывного произведения этого эксперимента. А в контексте теории Блума возвращается к проблеме «сильного зрителя», когда контакт с произведением рассматривается как парадигма его интерпретации, «кривочтение» (искусство задом наперед), как активное формотворчество со стороны этого зрителя, а само произведение – как сознание зрителя-интерпретатора. (Мы всегда считываем как высшие существа.)

Индржих Халупецкий был одним из первых критиков, который в частном письме автору этих строк писал, в частности, что в Москве Михаил Рогинский является «самым современным художником». Но более важным мне кажется дневниковая запись М. Гробмана (8), сделанная в 1966 г.: «Мы беседовали о современной живописи и московских художниках, Рогинский производит впечатление очень неглупого и симпатичного человека. Среди его работ есть «тотальные» примусы, «настоящие» двери и «настоящие» куски стен». Там же имеется несколько упоминаний о ранних поп-артистских работах В. Янкилевского. В среде московских художников работы М. Рогинского понимания не встретили, так как интерес к вещи (а тем самым к языковой парадигме в ее структуралистском и постструктуралистском прочтении) еще не возник. Вещь Рогинского была уже из другого дискурса.

Парадоксальным образом, художественные поиски начала нынешнего века (в частности «нонспектакулярное искусство») генетически скорее связаны с этими странными в русском контексте работами. Транслированный через концептуальный проект, этот минималистский поп-арт близок итальянскому бедному искусству и во многом соответствует идее «ограничения, признающей за языком (искусства) право на ограниченность, ущербность, отражающей недостаточность и ущербность самого ограничения» (Х. Блум).

М. Рогинский, по его собственным словам, «обращал внимание на простое, банальное, каждодневное... Кроме того простой предмет... больше выражал действительность, а это мне и было важно». М. Рогинский хотел писать, как (ему казалось) видят «простые люди». Разве это не тот же сдвиг реальности, благодаря которому знакомые вещи становятся видимыми, а зрителю ничего не остается, как «занять активную исследовательскую и

критическую позицию» (А. Фоменко) (9) И это имеет непосредственное отношение к ИСКУССТВУ ПРИНАДЛЕЖАТЬ ...

В качестве заключения хотелось бы привести еще одну небольшую дневниковую запись М. Гробмана (10) от 1965 года: «... вскоре пришел И. Ворошилов. Мы ели жареные грибы, пили чай и отчаянно беседовали между собой (я со своей проповедью полной жизни в любых условиях)».

Мне же почему-то запомнилось, как Э. Штейнберг учил меня грунтовать холсты и рассказывал при этом о том, как однажды в Праге Индржих Халупецкий пил водочку с Романом Якобсоном (надеюсь, что при этом они еще и закусывали).

Примечания

- (1) Издан в Варшаве в 1994 г.
- (2) «Кривочтение» последователем текста своего предшественника.
- (3) Дальнейшая судьба этой текстовой инсталляции нам неизвестна.
- (4) Наталья Абалакова и Анатолий Жигалов, ТОТАРТ: русская рулетка, 420 с., Ad Marginem, Москва 1998.
- (5) Художники-нонконформисты в России. 1957-1995. Изд. Престель, Мюнхен-Нью-Йорк, 1995, с. 16.
- (6) Natalia Abalakova and Anatoly Zhigalov, Works 1961-1989, Third Eye Centre, Glasgow, 1989; ТОТАРТ: русская рулетка, с. 15-19 (перевод с английского).
- (7) Helene Bleskin, D rive gauche, Edition Hallier; 1976.
- (8) М. Гробман, Левиафан, дневники 1963-1976 гг. НЛО, Москва, 2002.
- (9) ХЖ № 47, Москва, 2003. с.53.
- (10) М. Гробман там же.

А.Жигалов

Черный квадрат, или камень преткновения

Собственно говоря, для описания «Проекта исследования квадрата» потребуется обзор всей нашей живописной практики до начала Проекта «Исследования существа Искусства применительно к Жизни и Искусству...» (что мы собираемся сделать) и всей последующей деятельности ТОТАРТа (чему посвящена наша книга «ТОТАРТ: Русская Рулетка» и подготовленная к печати новая книга «ТОТАРТ: Четыре Колонны Бдительности»). Во всяком случае, это требует специальной статьи. Мы подготовили новую, на сей раз более осмысленную подборку нашей художественной продукции и действий, которая позволила бы более ясно представить генезис отношения каждого из нас как самостоятельного художника и как группы ТОТАРТ к геометрии в современном искусстве, русскому конструктивизму как наиболее яркому и универсальному по языку проявлению этого направления и квадрату как идеологическому знаку модернистского проекта в российском культурном ареале. Здесь, кстати, пролегалает одна из линий размежевания с практикой соцарта, работающего с идеологическими клише, то есть с идеологической поверхностью, через бахтинский механизм анекдота, снижающего «сакральный» пафос идеологии (в стадии ее разложения) и тем снимающего страх, в чем и состоит деидеологизирующая и терапевтическая функция этого специфического порождения неофициального российского искусства. ТОТАРТ имеет дело с «сакральными» знаками культуры (западно-европейской в ее русском – авангардном – аспекте). Выражаясь современным языком, ТОТАРТ с самого начала оперировал целыми культурными блоками и встал на путь деконструкции модернистского проекта... Отсюда и большая сложность интерпретации нашей продукции.

Постольку поскольку речь идет о двух художниках, работающих и самостоятельно и совместно в общем проекте, придется писать с позиции третьего лица.

Итак, геометрическая тенденция в творчестве А.Жигалова усиливается с середины 1970-х, постепенно вытесняя абстрактный экспрессионизм (если для простоты назвать так предыдущий период его художественной практики). Поначалу это, в общем, развитие геометрических элементов – квадрат, круг, треугольник, крест, линия – и их бесконечная вариация. Эти знаки, с одной стороны, тяготеют к эфемерности и расплывчатости, с другой, подчеркнута материальность как и пространство их бытия в картине:

фон обычно песчаный, что приближает картину к фреске или ассоциирует со снежным полем. Но уже в 1976 появляются работы, в корне меняющие подход к геометрии. Здесь можно говорить о смене оптики и разрыве с эпигонским супрематизмом 1970-х – 80-х г.г. Картины превращаются в некое геральдическое (читай, идеологическое) поле, в котором как на демонстрационном столе микроскопа взгляд прикован к главному знаку русского авангарда – черному квадрату. Это «Формула русского пейзажа», где (перспективно) квадрат увиден в своем трехмерном существовании в пространстве как куб и его грани. Это рамка из слов, обозначающих цвета спектра, что открывает путь дальнейшему манипулированию визуальными и вербальными знаками в их взаимозаменяемости. Это горгональная пристальность в попытке увидеть за черным квадратом некое пространство света, это анатомическое вскрытие квадрата (то есть поверхности картины как таковой), но не в агрессивном жесте Фонтана, а с хладнокровием врача в «Черной дыре». (Интересно, что скрытая тема довлеющего Квадрата как непознаваемого абсолюта совсем на другом языке присутствует в «фигуративной» живописи Н.Абалаковой того же периода.) Двойственность темы Черного квадрата как скрывающего (свет) или открывающего, как конца или начала, его амбивалентность, а то и явная дуалистичность, его организующий и репрессивный принципы раскрываются в диптихах-оппозициях («Белый свет – Черный свет») и «XYZ». Но главный итог «препарирования» картины – выход в живое пространство – ТОТАРТ. Акт «дефлорации» картины, дезавуирование ее поверхности как чисто культурной конвенции дал толчок к поиску новых языков визуального искусства (то есть, как показывает история и практика современного искусства к новым конвенциям) и началу Проекта «Исследования Существа Искусства применительно к Жизни и Искусству», одна из главных задач которого, кроме перманентного нащупывания границ между искусством и жизнью, это попытка понять, что же в искусстве нередуцируемо и не поддается коррумпированию любого типа – от прислуживания власти (сначала тоталитарного типа, а теперь и ориентированного на демократию) рынку и моде до различных, подчас завуалированных форм ангажированности. Принцип смещения или разборки – один из важных методов этого поиска (триптих «Исследование квадрата» с его последовательной деформацией знака вплоть до замены визуального знака / квадрата/ вербальным его именованием). Апофатика или вызов здравому смыслу ради попытки обретения нового смысла, смысла за смыслом – вот главный вектор деятельности ТОТАРТа. Если двигаться от абстрактной формы квадрата (картины) к его про-

странственному трехмерному бытию в виде куба, остается выйти из картинной плоскости в реальное пространство – чистый жест (перформанс) и среда, в которой этот жест осуществляется (инсталляция, объект). Здесь наш герой Квадрат претерпевает новые разнообразные метаморфозы. Он живет где в своем собственном обличье, где в спроецированной форме куба в «Зимних проектах» конца 1970-х, образцах текстового прожектирования на манер бумажной архитектуры. «Солнцеворот», акция, где найденный объект – контейнер-куб вместе с пространством, в котором он находится, плывет в потоке времени, фиксируемый camera obscura. Квадрат-куб с источником света-энергии – не просто объект и среда действия. Он участник, действующий наравне с авторами и всеми присутствующими (перформансы «Белый куб» и «Черный куб» – пространственные параллели диптиха «Белый свет» – «Черный свет» А.Жигалова и «Бочек» и «Контейнеров» Н.Абалаковой). Но в перформансах квадрат не просто претерпевает метаморфозы, он деформируется, подвергается деструкции, проходит инициацию (или, напротив, иницирует художников и участников действий, посвящая их в ранг «последних геометров»), чтобы выявить тающиеся в нем силы культуры и новые смыслы. В ходе действий происходит двойной эффект приближения и отчуждения. В перформансе «Снег» и «Посвящение Праге» в материальной, инсталляционной основе все тот же квадрат. Одиссея Квадрата продемонстрирована в 1981 г. в деревне Погорелово, где проводился первый фестиваль перформанса в нашей стране. Здесь квадрат в виде черной бумаги, оставшейся от перформанса «Черный Куб», совершил реальное перемещение в пространстве из Москвы в костромскую деревню и претерпел многочисленные приключения, превращаясь то в черные скульптуры (еще одна форма или отсутствие таковой – аморфность – Черного квадрата как в триптихе «Исследование квадрата»), то в перформансе становясь оболочкой двух художников, сближающихся как две части квадрата на картине XYZ, но не угрожая взрывом, а в фарсовой манере («не взрывом, а писком» как в «Полых людях» Элиота). В том же Погорелово было проведено целое «Исследование квадрата». Это всевозможные жестовые формулы все того же квадрата, где наш «герой» представлен в самых различных ипостасях – от «живых скульптур» («Школа искусства», «Черный квадрат» и «Освещение квадрата» – опускание свечи в колодец) до «экспонирования» как объекта найденного квадрата, вырезанного из навоза и проч. Еще более изощренным трансмутациям был подвергнут «эйдос» Круга в «Исследовании круга» 1981 г. (см. «ТОТАРТ: Русская Рулетка»), где для сведения на грешную землю архетипа трансцендентального про-

странства Платона в ход шло все: и сама земля и тело художника и его кровь и моча и заимствованные работы других художников и вербальные знаки. Объекты белого квадрата-куба и черного квадрата-куба были представлены соответственно в виде шара из бинтов и пакета, набитого копировальной бумагой с золотой надписью «Черный квадрат», на выставке АПТАРТ в 1982 г. Вся эта алхимия предпринимается ради двойной цели или переозначивания знака: снять пафос с культурного знака (десакрализация и демифологизация) и через снижение и деформацию получить «золото» нового смысла (перманентная революция духа или деконструкция). И, наконец, это, разумеется стратегии сопротивления, что, может быть, и есть самый главный результат всех абсурдистских ходов ТОТАРТа. То есть насколько искусство может сопротивляться тотальному посягательству любой системы (как мы теперь видим, это проблема не только советского режима). А для этого надо произвести своего рода феноменологическую редукцию искусства и художественных практик: что есть творчество за вычетом материального выражения, устойчивых конструкций, стилей, письма и т.д? Разумеется, надо различать два начала творческой деятельности ТОТАРТа: спонтанную и игровую и аналитическую; интеллектуальное начало в творчестве художника и есть культура, впитанная им с молоком матери и – шире – матери-родины и человеческой культуры; преодолевая груз культуры и диктат истории, он и дает живую интерпретацию общечеловеческого наследия. Отсюда особый род «интеллектуального юмора», свойственного всей деятельности ТОТАРТа.

Бедный квадрат не дает покоя тотартистам и все последующие годы. Это, конечно, не одержимость, а подлинно архетипическое всеприсутствие квадрата в его упорядочивающем формообразующем проявлении. Поднос на головах художников в перформансе «Приглашение в мае» – тот же Квадрат. Более сложную форму «лаканова» зеркала он принимает в перформансе «Русская рулетка», переходя в конструкцию сопровождающего перформанс текста: он выстроен строго зеркально-симметрично, так же композиционно образуя квадрат. Малевич не дает покоя и Н.А. в ее масштабном живописном перформансе 1985 г. «И это совершенно реально» (Красная комната). Во второй половине 1980-х художники ТОТАРТа создают большие авторские живописные серии. И здесь квадрат занимает важное место. В триптихе А.Ж. «Хлеба и зрелищ!» происходит ироническое соединение – истинный брак в небесах –Иерос гамос – двух монстров западного и русского авангарда – омовение «Черного квадрата» в «Фонтане» Дюшана (см. текст «Геометрия в искусстве», «ТОТАРТ:Русская Рулетка», стр.

233-34). Та же тема в картине Н.Абалаковой «Формула Малевича». «Red square: последний взгляд удаляющегося геометра» и «Красный треугольник» (1988) А.Жигалова раскрывают репрессивность геометрии и в частности супрематизма в его социоисторическом плане. Последний геометр – некая умозрительная фигура художника-супрематиста, взирающего из платоновского мира идей на «деяние рук своих», иначе эту тему можно интерпретировать как связь искусства с жизнью и ответственностью художника. Та же репрессивность конструктивизма, функционально освоенного в запретительных знаках, раскрывается в триптихах Н.Абалаковой. Период краха Советского Союза отмечен появлением живописных произведений Н.Абалаковой и А.Жигалова, в которых квадрат как символ конструктивизма, непосредственно участвующего в создании двух тоталитарных режимов XX века, преподносится в самом мрачном свете (объект «Спи спокойно, дорогой!», претерпевший в дальнейшем новые деструктивные метаморфозы в перформансе «Северный ветер» 1994-1995 г., в картинах А.Жигалова «Руки и решетки» и триптихе «Жить можно в ватнике, но без свободы жить нельзя», завершающем серию работ с телогрейкой и ватными штанами, венчаемую в графической серии их брачной ночью – черным квадратом с торчащими по бокам завязками лагерных стеганых штанов. Это наиболее политизированные работы ТОТАРТА, отражающие исторический момент). Особое место занимает картина А.Жигалова «След последнего геометра перед вознесением, самым» 1990. Это также некое прощание с геометрией в ее репрессивном плане и вместе с тем ее «вознесение» на изначальную родину платонического неба.

Вместе с тем тема квадрата иногда более, иногда менее эксплицитно присутствует и в последующих произведениях ТОТАРТА. Это и созданный из морской травы на берегу северного моря в Германии хайдеггеровский Квадрат («Da Sein», 1990). Это перформанс «Призрак свободы», сделанный в цоколе низвергнутого памятника Сталину в Праге (1990). Квадрат зеркало, отражающий горестное вопрошание на дне подвешенного ведра «Что же это, Боже?» (инсталляция 1990). Треугольник присутствует в картине А.Жигалова «Соль» из морской соли (1991). Квадрат мимикрирует под экраны мониторов в видеоинсталляции «Потерпеть немного – и все будет хорошо» (1997). Неистребимая черная бумага Черного куба 1980 превращается в графику-объекты (клоны исходного куба-квадрата) в инсталляции «Операция «Дом 2» (2001). И, наконец, хитрый квадрат присутствует в виде фотографии в руках А.Жигалова в фотодиптихе Родина/Отечество 2002.

Москва

2005

Н.Абалакова

«Не угашайте огня Малевича!»

Michael Benson: What is happening here; there is some strange action?

Militiaman: It's normal, it's a black square, a painting.

MB: It's normal? You've seen this before?

MM: No. Not here, on the square.

MB: But I'm surprised they permit it, why do they permit this?

MM: Why not? I think for four years now we've just permitted actions like this.

MB: And in the past, before? Would this have been permitted before?

MM: This thing wouldn't have been permitted, but I see nothing criminal in it.

MB: Good. And what is your interpretation of the meaning of this action?

MM: It's a black square. Of course, I don't understand this painting, but I know it.

*(A conversation on Red Square
By Michael Benson)*

Эта история восходит к 1992 году, когда группа словенских художников «IRWIN» осуществила в Москве проект «NSK EMBASSY».

Наше спонтанное участие в акции художников из Любляны – в процессе которой на Красной площади был разложен огромный кусок черной материи – что, скорее всего, должно послужить поводом к культурологической дискуссии о русском авангарде и его ключевой фигуре – Казимире Малевиче, было столь же двусмысленное (в смысле не однозначное), как и само это событие.

В то время уже складывалась достаточно травматическая си-

туация, когда все смыслообразующие практики и художественные идеи русского и восточноевропейского региона усваивались и интерпретировались на Западе через своего рода «культурные коды», разработанные или, даже, скорее, навязанные, западным идеологическим и культурным дискурсом.

Примером чего является фраза, которую высказал известный западный критик Джермано Челант, обращаясь к современным российским художникам: « Не угашайте огня Малевича!», руководствуясь при этом самыми благородными и чистыми намерениями.

Однако теперь следует перейти к самому событию, чему предшествовала, как это водится всегда и везде, организационная сумятица и бестолковщина.

Из-за этого шофер автобуса, на котором должны были ехать на место действия художники из Любляны и привезти черную ткань, и где, кроме них, еще оказались Африка, притащивший с собой Юргена Хартена, Галя Курьерова и я, остановился около (тогда еще) Музея Ленина и сказал, что дальше он не поедет. (Большая часть участников акции, оказавшись умными людьми, пошла самостоятельно на Красную Площадь к Собору Василия Блаженного, где должна была состояться акция)

Передняя дверь автобуса открылась, но почему-то никто не выходил. Так мы сидели довольно долго, к автобусу начали стягиваться какие-то люди, и все это начинало напоминать плохой спектакль. Разговоры постепенно стихли, только был слышен голос Африки, который, явно не обращая внимание на происходящее, весело болтал о чем-то с Юргеном Хартеном. Подошедшие товарищи вдруг стали вести себя очень агрессивно и кричать, чтобы мы убирались отсюда к чертовой матери и еще куда подальше, кто-то из них истошно вопил, что кругом опять одни евреи, и они теперь даже на нашей Красной площади. С большим трудом, мы, наконец, поняли, что речь идет именно о нас, людях, сидящих в автобусе, и что евреи – это именно мы. (Однако, среди нас были и славяне.) Миран Мохар, художник из группы IRWIN, довольно хорошо знающий русский язык, скоро понял, в чем дело, и стал вежливо объяснять лезущим в переднюю дверь людям с улицы, что мы не евреи, а словены из Любляны, художники, но особо назойливый тип из штурмующих автобус патриотов, сказал, что все равно, и пусть мы убираемся с «нашей Красной площади». Передняя дверь захлопнулась. Наступила тяжелая пауза, и даже Африка с по-прежнему ничего не понимающим Юргеном Хартеном перестали болтать. Поведение назойливого типа делалось все более

угрожающим, он грозил нам кулаком и что-то орал типа: «такой автобус горит всего шесть минут!» Шофер тоже не знал, как выкрутиться из этой переделки, потому что какие-то типы стали сзади стучать по автобусу и кричать, чтобы мы убирались. Наконец, он все-таки решился открыть переднюю дверь.

Я сделала движение к выходу, но тут Миран на меня так посмотрел, что я, вместо того, чтобы выйти, прошла по проходу и села на заднее сиденье. Через несколько минут люди с улицы куда-то подевались, – очевидно, подошел еще какой-нибудь автобус, и они решили перенести свой нарастаченный жар русского гостеприимства на его пассажиров, или их кто-то попросту прогнал; но по какой-то причине шофер решил ехать в объезд через центр и Китай-Город и подъехать на Красную Площадь со стороны Васильевского спуска. Оттуда тащить ткань до места проведения акции было не так тяжело, более того, нас уже ждали участники акции, которые пришли пешком и мы быстро дотащили эту огромную тряпку до входа в Собор Василия Блаженного, чуть повыше Лобного Места и развернули ее. С реки дул очень сильный ветер, он наддувал ткань, и она в виде огромного паруса развевалась, все время меняя форму как на супрематических полотнах.

К нам стали подходить зеваки и спрашивать, что здесь происходит, высказывая всяческие предположения, в том числе и о том, что здесь снимают кино. Некоторые из них скоро так осмелели, что стали помогать нам растягивать ткань, стараясь придать ей форму правильного квадрата. Таким образом участников акции становилось все больше и больше, что доставляло большое удовольствие люблянским художникам, у которых был некоторый опыт устройства акций в городской среде, отчего они непринужденно и добросердечно общались с народом. И более того, люблянцы даже завоевали симпатию милиции, как всегда, оказавшейся на посту (возможно, даже предупрежденной о готовящейся акции заранее).

Сопровождавшая акцию словенская журналистка, специализирующаяся на локальных конфликтах, спровоцированных тенденциозной работой СМИ, расспрашивала присутствующих о том, что они думают, и что чувствуют при виде этого зрелища, и что их заставляет помогать художнику.

Удивительно, что эта женщина нашла особый доверительный тон (она также хорошо говорила по-русски) и россияне, оказавшиеся на Красной Площади с удовольствием с ней общались. Наверное, все-таки, настал момент, когда люди начали меньше бояться общения и собственных чувств и мыслей.

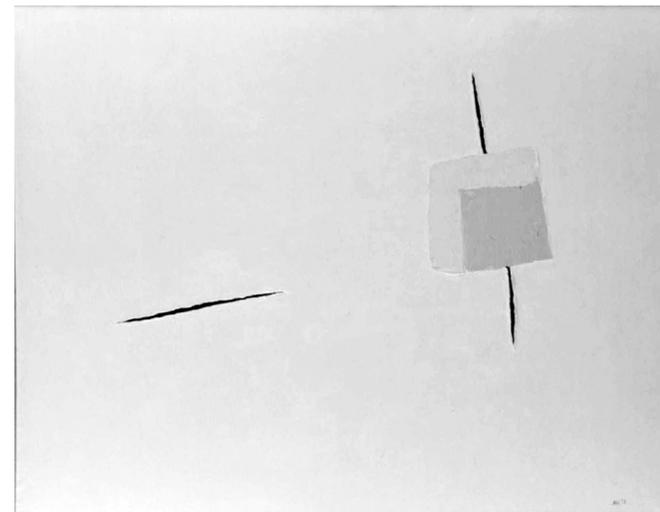
Но лично я испытывала при этом событии несколько противо-

речивые чувства. Конечно, с одной стороны какая-то дружеская и неподдельно непринужденная атмосфера «общения с человеком с улицы» все-таки возникла, но чего-то этому «празднику души» не хватало. Скорее всего, наше культурное сознание совершенно испорчено двусмысленностью этой огромной задницы, нависшей над всей культурой XX века – ЧЕРНЫМ КВАДРАТОМ – символом энтропии, лагерей уничтожения, фашизма и Нового Порядка и т.д. Наличие такого «культурного слоя» явно не располагало к окончательному благодушию и умилению. Хотя вполне возможно, что художники из Любляны и поколение их ровесников из Москвы, хотя бы отчасти, в отличие от меня, «не пережившее идеологического насилия», открыто другим прочтения священного жупела» (из частного письма).

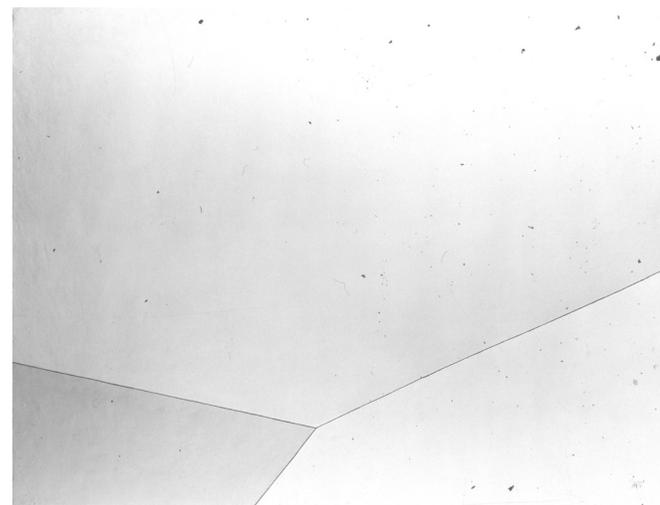
Все опубликованные в дальнейшем материалы проекта «NSK-EMBASSY» в Москве описывают достаточно драматическую ситуацию, с которой, в той или иной степени, сталкиваются все, или почти все, художники России или Восточной Европы. Суть этой проблемы заключается в том, что Запад, смотрящий на Восток, как на свое подсознание (хотя лично я считаю такое определение однобоким и несколько прямолинейным), очень ревностно относится к «процедурам образования смысла (ов)», как системе контроля. Об этом Эда Чуфер (одна из участниц проекта) пишет так: «Столь лелеемая нами установка на освоение нами наших личных призваний, то есть осмысление структурных основ личности есть наиболее ценная и наиболее тщательно охраняемая привилегия западных демократий и действие ценится гораздо дешевле, чем рефлексия и аргументация».

Словом, чтобы обрести культурную идентичность, надо стать другими другими.

Москва
1992



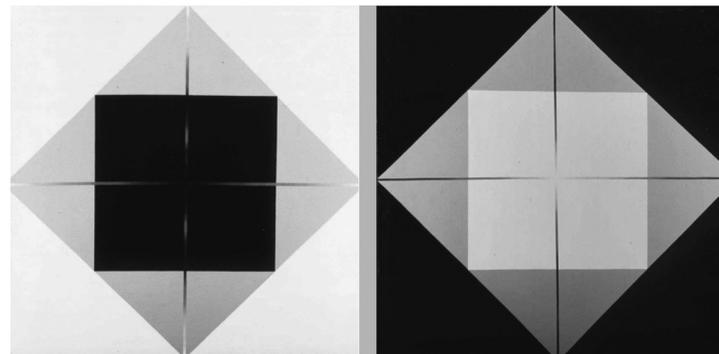
Анатолий Жигалов, Равновесие (Композиция с ложными прорезами)
1976, 80x100, холст, песок, масло



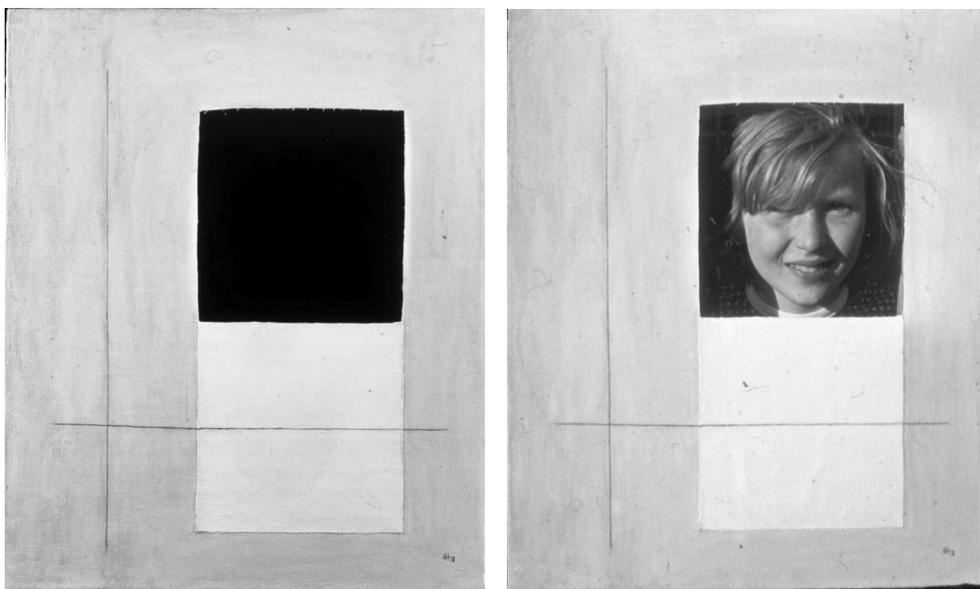
Анатолий Жигалов, Формула русского пейзажа
1976, 90x125, холст, песок, масло



Анатолий Жигалов, Исследование квадрата, триптих: Черная дыра (Анти-квадрат) 1976, часть первая, 100x100, холст, масло;
Созерцание квадрата пять лет спустя, или Золотая середина 1981, часть вторая, 100x120, холст, масло, типографская краска;
«Черный квадрат», 1981, часть третья, 100x120, холст, водоземulsionные белила, трафарет

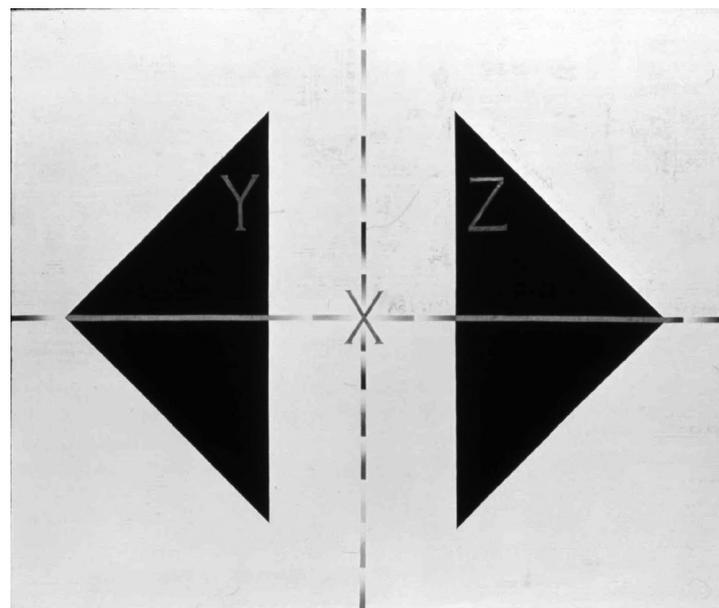


Анатолий Жигалов, Белый свет – Черный свет
1979-80, диптих, 150x150/150x150, холст, масло.
Проект для фестиваля «Свет» в Авиньоне, Франция, 1982



Анатолий Жигалов, Композиция с вырезанным квадратом (Антиквадрат, Zero square) 1978, 60x50, холст, масло

«Антиквадрат» с девочкой



Анатолий Жигалов, XYZ
1980, 100x120, холст, масло, типографская краска



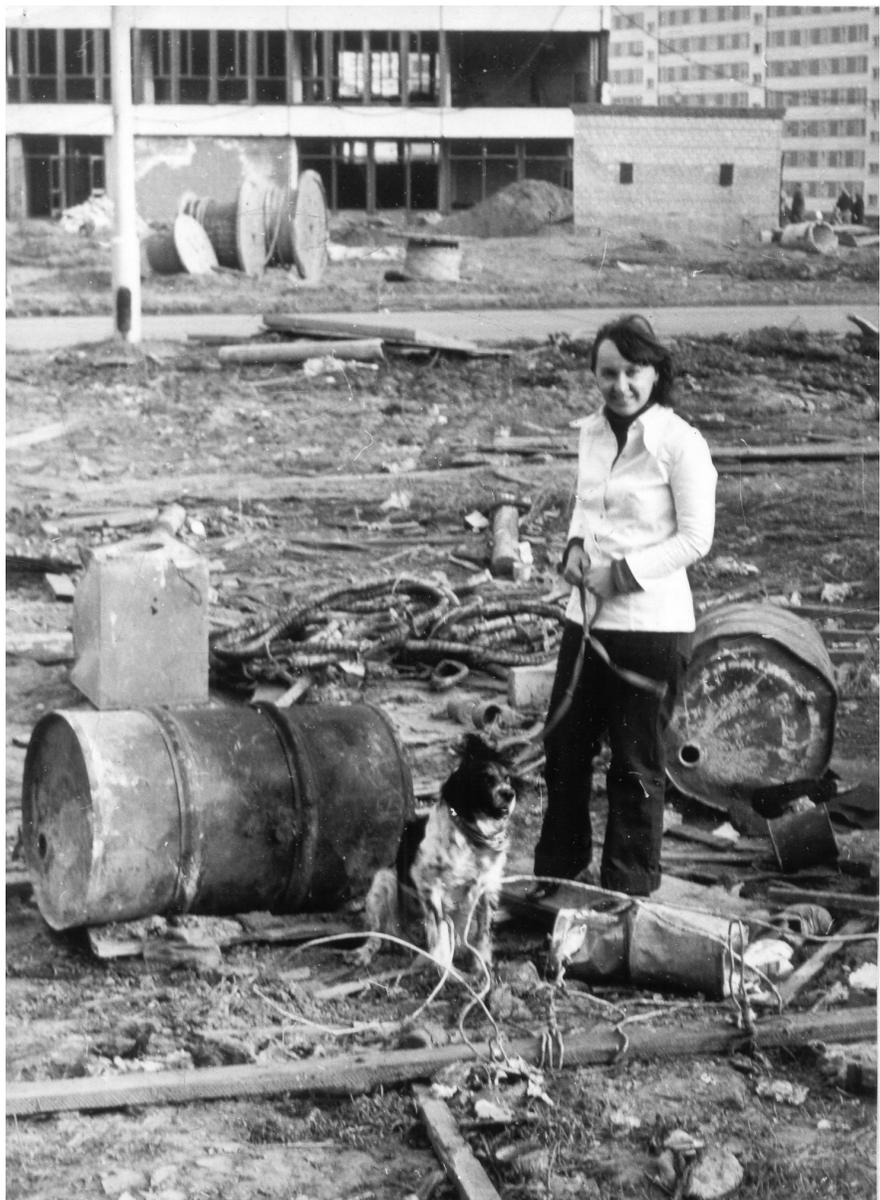
Наталья Абалакова, Овраг (со сваями)
1979, 50x60, холст, масло



Наталья Абалакова, Пейзаж со сваями и контейнерами
1979, 50x60, холст, масло



Наталья Абалакова, Стройплощадка
1979, 50x60, холст, масло



Н.Абалакова 1975, Орехово-Борисово, Москва



Наталья Абалакова, Пейзаж с двенадцатью бидонами
1979, 100x120, холст, масло



Наталья Абалакова, Пейзаж с бочками и контейнерами
(Голубой пейзаж)
1978, 80x100, холст, масло



Наталья Абалакова, Бочка
1979, 50x60, холст, масло



Наталья Абалакова, Большой пейзаж с красным медведем
1987, 110x200, холст, масло

NATALYA ABALAKOVA, NIKITA ALEKSEYEV
DIMITRI ARIUPIN, YURI AVAKUMOV
IOSIF BAKSHTEIN, MICHAEL BENSON
MATJAŽ BERGER, MILIVOJ BIJEIĆ, MILA BREDIHINA
MAJA BREZNIK, EDA ČUFER, BOŽIDAR DEBENJAK
EKATARINA DIAGOTS, TATIANA DIDENKO
GORAN ĐORĐEVIĆ, MARINA GRŽINIĆ
JÜRGEN HARTEN, IRWIN, VESNA KESIĆ
OLGA KHOLMOGOROVA, ANDREI KOVALEV
BREDA KRALJ, DEJAN KRŠIĆ, MISHA KUCHERENKO
OLEG KULIK, GALYA KURIEROVA, LAIBACH



Black Square on Red Square / Action by IRWIN and Michael Benson, Moscow June 1992

ELENA KURLANDZEVA, NENAD LABUS
YURI LEIDERMAN, GEORGY LITICHEVSKY
VIKTOR MISIANO, RASTKO MOČNIK, NOORDUNG
NEW COLLECTIVISM, ANATOLY OSMALOVSKY
ĐURĐA OTRŽAN, VALERI PODOROGA
DIMITRI PRIGOV, JOLE RANĐELOVIĆ
ALEKSANDRA REKAR, MLADEN STILINOVIĆ,
LAZAR STOJANOVIĆ, ARTIOM TROITSKY
ALEKSANDR YAKIMOVICH, LARISSA ZVEZDOCHIOTOVA
KONSTANTIN ZVEZDOCHIOTOV

Черный квадрат на Красной площади 1992,
акция группы IRWIN с участием российских художников. NSK Embassy

II Держать

Слой второй

Через плотину девочка лет семи гнала гусей. |Пленных| уже построили в колонны и гнали в тыл.

Заунывный ветер гонит Стаю туч на край небес. Березовая роща горела, и ветер гнал прямо на нас темные, шаткие столбы дыма. А как только выйдет ведренный день — всех людей поголовно на барщину гнать. Гонят Ивана Сидорова на военную службу, горячо продолжал Сердюков.

В половодье вся поверхность реки покрывается плотами, которые гонят отсюда в Москву. Со станции порожняком гнали телеги. Добрые лошади двинулись сразу, а ямщик, подбодренный обещанием на водку, гнал их всю дорогу, как говорится, в три кнута. Глеб гнал серого жеребца что было духу; в трех километрах от города конь в судорогах повалился наземь.

На бешеной скорости гонит Мирзоев машину по шоссе. |Мартинов| изо всех сил гнал лодку, чтобы выиграть расстояние, пока зверь под водою. Я спешил добраться до города... и гнал более двухсот пятидесяти верст в сутки. Василий Волков, гоня на коне вдоль реки, наехал на рыбачий костер. Не думайте, что я гоню и спешу; напротив, сам себя упрекаю в излишней кропотливости. Вы तो ропшили сотрудников, вы гнали работу, «любой ценой» — это ведь ваше выражение. Николай услышал редкий гон известной ему собаки — Волторна; другие собаки присоединились к нему, то замолкая, то опять принимаясь гнать. Мне казалось, судя по направлению лая, что собака гонит влево от меня... Но не успел я сделать и двадцати шагов, как огромный серый заяц выскочил из—за пня. Не вы ль сперва так злобно гнали Его свободный, смелый дар. Я слушать вас боюсь. Я замолчу; лишь не гоните прочь Того, кому ваш вид одна отрада. Он меня не гнал, но мне самому было неловко жить у него без дела. Чем больше я гнал вас, Коварные страсти, Тем меньше я мог насмехаться над вами. Водку гнали дома, немного, для гостей и для дворни. В дремучих лесах кустари гонят деготь, древесный спирт. Гони деньги! Гнать в шею! Гнать взащей! На ель ворона взгромоздясь, Позавтракать совсем уж было собралась, Да призадумалась, а сыр во рту держала. Захар отворил дверь подносом, который держал в обеих руках. Ай! Ай! Кто меня держит? Пустите! Ямщики, державшие лошадей, раскочились в стороны, тройка подхватила с места, и мы понеслись по ледяной дороге. Меня держит за руку бабушка — круглая, большеголовая, с огромными глазами. Гвардейцы мужественно отбивали атаки врага, каждый рубеж держали до смерти последнего защитника. Смена |Ротова| быстро завоевала первенство и, не выпуская,

держала переходящее Красное знамя. Сойкин третий месяц держит общегородское первенство в соревновании комсомольско—молодежных бригад. Сено в стогах держит тепло всю зиму. Балкон держат четыре колонны. Лед держал его, но гнулся и трещал, и очевидно было, что ... он сейчас рухнется. Я подвел доску к берегу и встал на нее, — одного меня она держала хорошо. Тормоза не держат. Плотинка нужна совсем небольшая, воду будут держать естественные борта. Держать в плену. Держать под стражей. — Куда? Уж эти мне поэты! — Прощай, Онегин, мне пора. — Я не держу тебя.

— Сами себе дали свободу, а женщин хотите в терему держать. В [рентгеновском] кабинете был дьявольский холод, а меня держали часа полтора, и я, должно быть, простудился.

Держать библиотечные книги долго нельзя. Держать в неведении. Близость границы держала всех в неусыпной бдительности. Келли держал корабль в образцовом порядке. Немецкие пушки держали под обстрелом поляну. Нет решено — пойду искать управы У герцога: пускай отца заставят Меня держать как сына. — Уж ее ли не любил я! Ее ли не держал как дочь родную! Наши родственники держали детей очень строго.

Держать глаза опущенными. Держать окна открытыми. Держать руку вытянутой. [Песец] плывет, а хвостик, чтобы не замочить, держит вверх пистолетом. Руки он держал за спиной, смотрел по сторонам и вид имел беззаботный. Самовары у нас хозяйские, большею частью мало их, ну так мы очередь держим. Безупречно держали строй и три колонны, назначенные... для атаки третьего батальона. — Почему равнение не держат? — закричал он, заметив выдающуюся вперед на полусотни роту.

Держать деньги в сберкассе. Зимой крестьяне держат лошадей на станциях. [Ромашов] держал этот номер в планшете вместе с другими бумагами. Я держу четырех лошадей: одну для себя, трех для приятелей, чтоб не скучно было одному таскаться по полям. [Генерал] не ограничивал расходов, держал карету. — Отымут твой револьвер, вот посмотришь. Это раньше можно было держать оружие, а теперь война кончилась. Держать лучшие сорта сукон. Родивон держал чай, вино и на квартиру пускал. — Ты разве и батраков держишь? — А то как же? Двух нанимаю. [Отец] ходил в дешевый ресторан Поесть — и не держал прислуги. Герой наш, по обыкновению, сейчас вступил с нею в разговор и распрощался, сама ли она держит трактир или есть хозяин. Григорий держал бакалейную лавочку, но это только для вида, на самом же деле торговал водкой, скотом, кожами. Мать их, Мария Матвеевна Козеровская, держала лучшую в Туле частную школу и пансион.

Н.Абалакова

Между субъектом и телом Перформанс. Попытка определения жанра. Кто? Как? Зачем?

«Быть» в эстетическом смысле — значит быть — там и здесь — и теперь выставленным в пространстве — времени и представленным к пространству-времени, которое прикасается к тебе до всякого понятия, прежде всякой репрезентации. Это «быть» — неизвестное, потому что оно было прежде нас. Это нечто вроде рождения. И младенчества — там прежде нас. Это неизвестное «там», которое называется телом.

Ж-Ф Лиотар

Почти неизвестное нам «тело», «там» современного искусства и его «лунная», женская ипостась (а в данном случае нас интересует именно она) заявило о себе во второй половине шестидесятых, и случилось это почти одновременно в Европе и Америке. Отравленный терпентином ретинный мир художественных практик вдруг внезапно проснулся и восстал. Причин было много: это было и ротация огромных финансовых средств с последующим их вложением в галерейную и выставочную деятельность, и создание целой индустрии арт-бизнеса, где производство искусства рассматривалось лишь как объект купли-продажи, а автор художественного произведения становился манипулируемым персонажем желтой прессы. Этот период в европейско-американском искусстве можно назвать «пиршеством визуального», создавшим особый дискурс, внутри которого были разработаны определенные идеологии и стратегии поведения творческой личности, о чем (стоит отметить) российское художественное подполье находилось в полном неведении. В результате всех этих процессов был создан особый зритель, жаждущий спектаклярности и вещности, ставший сам объектом и невольной жертвой манипулирования идеологов, организаторов и поставщиков вечной как мир «фабрики грез».

Однако в недрах этого ретинного мира возникал новый тип художника и зрителя, пытающийся обрести свою идентичность на иных путях. Этот зритель проявил тогда удивительную готовность быть вовлеченным в дотоле неизвестную область «там», телесных практик, провокаций, спонтанных действий, словом, он, этот зритель, действительно был новым в своем стремлении стать по-настоящему раскрепощенным. Он оказался готовым к тому, чтобы вместе с автором возникшего тогда жанра и получившего название «перформанс», оказаться в том самом, почти не поддающемся словесному определению месте (и времени) пространства, интервале (следе), области предполагаемых возможностей, некоей зоне абсолютной свободы (и даже сейчас не хочется придавать этим словам оттенок иронии), «там», где этот зритель, отчасти становился настоящим, адекватным и в силу этого совершенно необходимым автору-перформеру. Вместо пассивного созерцания шедевра, зритель делал выбор: он хотел «быть» в буквальном смысле – быть во времени, которое прикасается к тебе.

На протяжении целого десятилетия (64-74) был освоен парадоксальный опыт телесности. Стоит также отметить, что хронологически это совпало с «цветочной революцией», вначале казавшейся многим художникам временем больших ожиданий и перемен, временем, когда «возможное», казалось, вот-вот станет привычным и повседневным... временем, завершившимся событиями 68 года.

Поиски новых социальных ролей в открывшемся пространстве воплотились в тяготеющие к интерактивности формы телесных художественных практик. Большинство критиков было застигнуто этим явлением врасплох. Телесные практики казались им чем-то необъяснимым и, на первый взгляд, не имеющим корней в национальных художественных традициях и возникшим как бы «из ничего». Придя в себя от шока, большинство критиков принялось поносить акции, перформансы и телесные практики (body art), и это было частью общей защитной реакции всего корпуса спектакулярного искусства и обслуживающей его критики. Во многих странах перформеры и акционисты вели подпольное существование, некоторые авторы постоянно переезжали из страны в страну, что отчасти давало возможность враждебной критике определять этот вид искусства как нечто инородное или созданное на чужой территории, причем российский перформанс и акционизм (возникший несколько позже) этого также не избежал. Один и тот же перформанс в России объявлялся «западным» в то время как на Западе он определялся как «типично русский». Словом, как в том, так и в другом случае происходило «отстранение отстраняемых».

Скорее всего, причин для такого неприятия ортодоксальной критикой акционизма, перформанса и телесных практик много, но стоит назвать самую главную. Официальное искусство или искусство истеблишмента вместе с обслуживающим его арткритиками (а оно существует в любой стране мира и в любой исторический период) всегда представляет собой некую дисциплинирующую и нормирующую инстанцию, которая, в силу самой своей природы, не способна создать тело быстрого реагирования для новых форм взаимоотношений всех субъектов существующего художественного дискурса. Подобная ригидность является ее фундаментальным свойством. Тогда открытия новых возможностей и разработки новых художественных языков в начале процесса вытесняют его создателей за рамки официального в ту неопределенную «сумеречную зону», где не работают механизмы, служащие для поддержания прежних властных (языковых) отношений. В частном случае, не было бы преувеличением сказать, что отношение зритель-перформер не нуждается в посредничестве властных структур. Перформер создает модель некоего «действия», результатом которого является сам процесс, каковой, если и валоризируется, то совершенно иным путем, нежели «шедевр», всегда имеющий определенный материальный эквивалент. В случае акции, перформанса, телесных практик результатом является определенное состояние зрителя-участника, сопереживающего действие и вовлеченного в него. Результат этот существует лишь «здесь и теперь». Парадоксально, но в рамках какой бы культуры в современном искусстве ни существовал перформанс, он, определенно не возникает «из ничего». Под ним всегда лежит богатейший пласт многослойного и уходящего корнями в глубокую древность мистериального человеческого опыта, который никогда не забывается и в любой момент готов всплыть на поверхность из глубин коллективного бессознательного и «считать» себя в художественном образе, создаваемом художником-перформером. Однако эта, на первый взгляд, легкость считывания в то же время отягчена определенной непередаваемостью на вербальном уровне. В связи с этим следует сказать, что сменившая безразличие официальной критики журналистская шумиха конца 80-х, поднятая (на Западе) вокруг перформанса и телесных практик, не создала никаких диалогических структур между художниками-перформерами и обществом, что повторилось в 90-х годах и в России. Надежды оказались погребенными в малотиражных специализированных изданиях и беспредметных дискуссиях, и даже создание некоторого количества «потемкинских деревень» (в виде всевозможных официально организованных фестивалей перформанса) и художественных

институций, организованных новой бюрократией, не смогли внести ничего нового в существующее положение вещей. Очевидно, любая попытка институционализации такого типа художественного творчества вступает в противоречие с духом перформанса как броска в неведомое, то есть в телесное «там», не нуждающееся ни в какой оценке и сравнении и существующее лишь во времени «до всякого обмена». Перформанс предполагает создание другой реальности, претендует быть подлинным пространством свободы, в силу чего активно противится самой идее производства и потребления. Внутри этой реальности времени-места перформанса складывается особая почва для телесных практик, художественных ритуалов, всевозможных интервенций, создаются новые языки для описания находящихся в динамике социо-культурных процессов. В этом пространстве художник-перформер старался разорвать узы зависимости не только от галерей, кураторов и прочих инстанций, превращающих результат художественного творчества в меновую товар; он также старался противостоять моде на художественное творчество, о которой ему непрерывно сообщали иллюстрированные глянцевого издания, рекламирующие выставочную деятельность модных галерей. Этот разрыв с официальным искусством произошел тогда не на культурно-историческом уровне (в настоящее время документация большинства активно работавших в то время перформеров нашла свое место в национальных музеях современного искусства), а скорее в зоне языкового конфликта: между обыденным и властным. Язык властных структур имеет определенную тенденцию действовать в рамках охранительных механизмов. Сам выбор этих механизмов перформером как референта и художественная практика, направленная на критическое осмысление и демонстрацию производства власти этих структур, являлись новаторством и вписывались в социокультурный контекст как язык нового тела, отвечающий запросам своего времени, его новым идеям и визионерским озарениям. Перформанс стал художественным явлением, вызревшим в самом теле культуры и заявившим о своем праве на существование в качестве, хотя и с трудом поддающегося определению, но самостоятельного жанра.

Перформативные и акционистские высказывания невозможно представить в иной среде, нежели полная противоречий и отражающая все социо-культурные процессы сцена современного искусства. В эпоху глобализации и культурной колонизации сам факт создания послания в форме перформативной речи представляет собой в каком-то смысле некий «темный текст», который апеллирует не к чему-то известному и определенному, а к «мифо-

логическому сознанию», иному регистру, в «свернутом виде» присутствующему в современном человеке.

И что же все-таки представляет собой акция (перформанс), то есть в чем состоит ее невыразимая невозможность быть зафиксированной, используемой и поставленной на полку картотеки «достижений»?

Это неизвестное «там» называется телом... Это не я – тот, кто рождается, кому дано родиться. «Я» рождается потом...

Ж-Ф Лиотар

Перформативная речь – это «импраст», ничего не называющий, не представляющий и не объясняющий. Это всегда лишь касание, предвестник разрыва основания (благоразумно выстроенного и заботливо кодифицированного), про-образ или целый сонм про-образов, выявляющих неведомые темные знаки, наполненные беспокойством и тревогой, «записи» подчас герметичные и непропицаемые меты, следы, рассеянные в пространстве и времени.

Перформативная речь – это «тот, кто (здесь и теперь) рождается, кому дано родиться», кто (став на мгновение) своеобразным посланником, говорит нам о том, что мы о себе давно забыли; о нашем рождении, страдании, уходе, о том, что происходило, происходит или должно произойти когда-нибудь. Перформер пользуется своим телом для восстановления мистико-поэтических связей между человеком и универсумом. Среда перформативной речи, ее контекст, будучи отраженной, «перевернутой» культурой (лес, пляж, море – пейзаж, портрет, натюрморт), становится идеальной сценой для инициатических путешествий в поисках идентичности; тем же самым является и человеческое тело.

Перформативное высказывание служит для преодоления культурных матриц (плоскости картины, поверхности скульптуры) и дает возможность ускользания от механизмов власти языка этих матриц, добываясь целостности и аутентичности жеста, его интегральности, при этом завоевывая «все» и не нанося ущерб «ничему». Коллективная травма тела данной культуры изымается и поставляется в пространство «этого младенчества, этого тела, этого бессознательного...»; это «смещение» становится пусковым механизмом инициатического путешествия.

Как это происходит? Одним из приемов акционизма в урбанистической или природной среде является «диалог» рисования с рисунком (нарисованным изображением). Казалось бы, совер-

шенно традиционная, «матричная», ретинная форма высказывания – рисование (процесс рисования) акционистом на плоскостях зданий или на камнях или песке в природной среде является той самой перформативной речью, обращенной к зрителям, среди которых в реальности всегда есть немало таких, кто никогда не находился в пространствах современного искусства. Цель этой речи – провокация взгляда, где происходит своеобразный диалог видения и отражения этого видения (путем рисования); перформер берет на себя роль чувствующей кисти, его тело отождествляет себя с процессом рисования, а не с его результатом (создание шедевра). Перформативная речь «обладающей чувствами кисти» становится идентификационной проблемой для зрителя; в дальнейшем эта провокация взгляда может вступить на путь провокации институций, в которую «посвященный» зритель оказывается вовлеченным. Это акции и перформансы, в которых происходили псевдоритуальные выдачи всевозможных дипломов, свидетельств, сертификатов, поощрительных призов, что предполагало считывание этих действий как вызов культуре истеблишмента, а нередко и художественной среде, носило характер ее осмеяния, вплоть до выставления на посмешище совершенно конкретных лиц из арт-сообщества, уверенных в незаблестимости своего положения в существующем табло о рангах и в своих особых привилегиях небожителей от искусства.

Перформативная речь создавала особое карнавальное пространство, в высшей степени суггестивное, связанное с конкретным художественным контекстом, его топосом. Перформанс брал на себя полномочия говорить от имени определенной художественной среды, и в этом смысле можно с уверенностью сказать, что социально и политически значимые перформансы 60-70-80 (против войны во Вьетнаме, применения оружия массового поражения или загрязнения природной среды) «говорили» как от лица больших общностей, так и всевозможных меньшинств (в дальнейшем будет рассмотрена проблема: перформанс в феминистическом дискурсе).

Перформативная речь, иногда, напротив, представляла собой некое «сжатие», своеобразную формулировку, «зародышевую клетку» в универсуме означающих, обращенную к универсальным моментам человеческого бытия. Это тема пустоты и пустотности, высказанная в терминах ужасающей скуки и обыденного как образа этой скуки. Одним из способов прорыва из обыденного является художественное событие, основополагающим механизмом которого является «отсутствие-присутствие». Это выставка без картин, день рождения без виновника торжества, вплоть до

самых радикальных «высказываний», находящихся буквально «между субъектом и телом». В качестве подтверждения можно привести один из крайне провокативных чешских перформансов 70-х, когда художник, пригласив на собственные пародийные «похороны» друзей, после «перформанса» вернулся домой и застрелился, оставив записку «*umenie ni existuje*» (труднопереводимое выражение, означающее приблизительно: «искусства не имеет экзистенции»). Чем минимальнее было перформативное высказывание, погруженное в обыденное, тем больше оно в себе содержало элементов риска, вплоть до реальной смерти автора, где «действительность сплавлялась со своим образом».

Впрочем, те же самые «экзистенциальные задачи» подчас разрешались и противоположным образом, путем их расширения. В бурной и полной противоречий истории перформанса существует немало сред и жестов, самыми характерными особенностями которых будет, напротив, «давящее» присутствие художника (возможное и при его физическом отсутствии).

Еще раз напомним, что в перформансах и акциях зачастую царит дух пересмешничества, смеховой культуры. Абсурдизм повторяющихся действий, организованных по принципу «вечного двигателя». Среда часто работает с мусором, остатками человеческой (в том числе и культурной) деятельности. Экологические проблемы зачастую становятся проблемами экологии культуры. Стоит отметить, что повторяющиеся движения сами по себе наиболее адекватны природе перформанса. Внешне немотивированное действие всегда обладает особой структурной четкостью, и поэтому легко считывается. Иногда перформансы происходят в публичных местах; играя понятиями экспроприации-апроприации, авторы работают с массовым сознанием, проблемами стандартизации жизни, стереотипами сознания «массовидного человека» (в российском варианте «гомо советикуса»). Предполагается, что наблюдающая за действиями перформера публика как бы переходит из пространства обыденной жизни в творческое пространство художника. И если вначале зрители ничего не знают о замысле автора, то по ходу действия они с ним консолидируются и образуют единое поле того «здесь и сейчас» тотального события, в котором автор может прибегать к симультанному использованию крика, слова, музыки, ритма, различных предметов (как правило, утрачивающих свою изначальную функцию). Художник может использовать свет, огонь, воду, землю, творчески пресуществляя символическое содержание этих первоэлементов, он совершает некий энигматический «переход по проволоке», обладающий собственной суггестией и способный вовлечь зрителя в дешифровку

знаков. Такого рода перформансы зачастую происходят в режиме «нон-стоп», создавая исключительно драматическую и напряженную ситуацию.

Происходит топологическая революция – улицы, площади, кафе вместо музеев, галерей, лекционных залов. Дискуссии и дебаты по поводу искусства, найдя себе новую среду обитания, начинают по-новому взаимодействовать с художественной и интеллектуальной средой. Тем самым перформеры получили возможность создать пространство диалога и самими своими действиями изложить теорию и показать практику своего искусства. Таким образом, разрабатывался метод исследования и критики современного искусства средствами самого искусства, где высказывание об искусстве находилось в процессе проживания и динамического развития, исследуя области на границах искусства и жизни.

...когда приходит закон, с моей самостью, моим языком, то уже слишком поздно. Все уже изменилось после первого прикосновения. Эстетика имеет дело с этим первым прикосновением, которое прикасается ко мне, когда меня нет. Это прикосновение – неизбежный недостаток, ибо оно имеет дело с законом...

Ж-Ф Лиотар

В перформансах искусство выходило из традиционных рамок закона, при этом сохраняя свою особую двусмысленность, необязательность и случайность. Оно теряло свойство жесткости, определенности и хладнокровного анализа, подчас из него исчезал и сам художник творец-демиург и «новорожденный» автор перформанса (просто невозможно не добавить «лежащий на углях») обращался к случайному, нетипичному и неопределенному. Само его тело становилось мыслящим этим первым прикосновением и его мыслью. Можно ли показать, как тело мыслит? Это сделать – как? Что нужно, чтобы зафиксировать голос этого тела? Бумага? Холст, асфальт, колея проселочной дороги? Как записать следы на воде, огне, воздухе, оставленные им, этим телом, его прикосновением, неизбежно имеющим дело с законом, в конечном итоге водворившим эти следы в музеи и архивы? И где вообще кончается концептуальная игра (все уже изменилось после первого прикос-

новения...)? Иногда кажется, что это невозможно понять. И легче объяснить, чем перформанс не является.

И снова вернемся в конец пятидесятых. Начавшийся тогда рыночный бум на произведения искусства способствовал тому, что большое количество талантливых людей начали создавать определенный художественный продукт, предназначенный для потребителей богатеещего среднего класса. Одновременно с этим происходит осознание интеллектуальными элитами своей чуждости набирающему темп рыночному процессу. Первые перформеры и круг их зрителей с удивлением заметили, что могут свободно обходиться без помпезных вернисажей и хвалебных статей в прессе. Перформансы сами по себе были и «пирами» и теориями и одами этого нового вида искусства. Перформативная практика балансировала между зрелищем и отсутствием точного жанра этого зрелища, подчас перформанс становился сам по себе социокультурным анализом возникающего и тотчас же опровергающего самое себя текста этого нового тела, где жест, движение, апроприация найденных объектов, вызывающие костюмы, – все вместе составляло основу исключительно акцентированной и напряженной ткани. «Огненные» акции черпали вдохновение в древних ритуалах, иронические слоганы-пантонимы работали с масс-медиа и рекламой, многочисленные марши, шествия, псевдоспортивные мероприятия и инсценированные избирательные компании работали с политическими и идеологическими притязаниями и штампами. В каком-то смысле действия перформеров и акционистов находились на линии водораздела, где искусство еще не состоялось как искусство, но вот-вот таковым станет. Художники скорее избражали, играли художников, одновременно находясь в этом процессе становления и являясь бытописателями этого процесса. Они создавали своеобразный дискурс, где рассматривались проблемы видения и суждения по поводу ценностных систем, далеко не одинаковых для художников, ищущих новых подходов и языков, и охранительных структур в лице критики и всевозможных традиционных арт-институций, судящих результаты этих экспериментов. Своими действиями художник-перформер стирал ранее существующий текст, чтобы записать его новыми письменами. В смысле такой «записи» текст перформанса мог возникнуть в любом месте и одновременно не быть зафиксированным нигде.

Скорее всего, в самом перформативном высказывании заложена определенная тенденция к саморазрушению, то есть отмене Закона в самом себе. Если говорить о среде, о ее визуальном образе, то местом проведения акций и перформансов зачастую служили заброшенные помещения, сквоты, руины, окраины и город-

ские свалки. Сама идея вернисажа в подобных местах, равно как и театрализованный «ужасный и кровавый» body-art, в каком-то смысле являются своеобразной терапией, где экзальтация боли, вселенского ужаса разрушения и образа смерти входит в карто-теку обычаев и нравов данной культуры (по крайней мере, в ее христианском ареале). Эти создаваемые художниками-перформерами (в реальном времени и в пределах собственной телесности) образы боли и страдания входят в присущую данной культуре картину видения мира и, что крайне важно, имеют соответствующие паттерны в «отцовском» искусстве и при считывании срабатывают как дежа вю, оказывая терапевтическое воздействия как на художника, так и на зрителя.

Одной из тем европейско-американского (да и российского) акционизма являются «болезни художника». В этих действиях перформеры выставляли напоказ и обыгрывали миф о художнике «не от мира сего», поглощенном созданием шедевров. Почти все созданные на эту тему перформансы (а им несть числа) работают и с автором, который умер, и автором-персонажем, и автором-фантомом, идя путем всевозможных мистификаций и провокативных действий; зачастую символические вторжения художников в реальную ситуацию служили для выявления статуса художника в современном обществе. Можно даже сказать, что здесь затрагиваются более глобальные проблемы: статус современного искусства в нашей тяготеющей к глобальности цивилизации, а в более точном смысле, разьедающую его болезнь, которая проявляется во все увеличивающемся отрыве его от общества и ориентации на малые группы и элиты, в силу чего это искусство подчас оказывается если не в пустоте, то под колпаком, и испытывает со стороны общества недоверие, недоброжелательство, а то и открытую неприязнь.

Издаваемая перформерами и акционистами печатная продукция (брошюры, каталоги, буклеты, плакаты, листовки, лозунги) является пародийным вторжением в деятельность СМИ, в область критики и журналистики, а также представляет собой независимые островки культурной децентрализации. Иногда эта «пресса» может совпадать с возникающими протестными движениями (всевозможные левые движения: антиглобализм, экологические, антивоенные, меньшинств и проч.). Этой продукции присущ особый язык, обладающий четкой артикуляцией, будоражащее воздействие которого направлено на радикализацию общественного сознания. Этот язык представляет собой своего рода ловушку, основная задача которой добиться того самого смещения, сдвига внутри уже существующего текста, чтобы зритель смог непосред-

ственно прочувствовать на телесном уровне данную проблему, и таким образом, миновав коды, столь изощренно разработанные современными СМИ, вступить с означенной проблемой в непосредственную коммуникацию. Особый язык этих текстов внутри текстов СМИ вводит в ритуализованное пространство (например, прообразом пародийных маршей и демонстраций перформеров послужили древние шествия и марши, во время которых их участники несли различные культовые предметы и выкрикивали лозунги).

Какого бы аспекта перформативной деятельности и акционизма мы ни коснулись, нельзя не отметить, что лежащая в его основе и апеллирующая к древним, укорененным в данной культуре, ритуалам, матрица сама по себе является пусковым механизмом автоматизмов аффективных реакций, проникающих через структурную решетку вербального, чтобы через «прочувствованное» достичь воображаемого. В этом смысле перформанс является одним из уникальных методов, обеспечивающих полную вовлеченность зрителя в процесс совместного создания новых языков в находящемся в непрерывном становлении и «сносимом» культурном контексте. Вполне возможно, что одним из наиболее привлекательных особенностей перформанса, его возбуждающим, очаровывающим, интригующим и придающим особую динамику жизни культурного сообщества свойством является публичная деконструкция самой кухни творчества: демонстрация создания «шедевров», многочисленные эксперименты с визуальностью в ее новом жестовом прочтении. Это человеческое тело, на котором рисуют и пишут, тело, становящееся текстом и помещенное в городскую среду открытых площадей, а в дальнейшем, когда художники-акционисты обратились к кино и видео, и на большие экраны (на плоскостях зданий демонстрировались слайды, кино и видеофильмы). Нередко именно в таких перформансах и акциях, рассчитанных на широкую публику прорабатывались темы свободы творчества и цензуры, столь важные как для художника, так и для любого гражданина. В них происходили всевозможные субверсии и трансгрессии: связывание тела веревками, затыкание и заклеивание рта, вовлечение в эти акции людей, профессии которых связаны с жизнью обитателей больших городов (пожарных, полицейских, сантехников, почтальонов) и поставление их в ситуацию выбора модели поведения.

Если закон должен не только заявить о себе, но также повиноваться самому себе, то он должен

преодолеть сопротивление этого недостатка, этой оскорбляющей потенциальности, конституируемой при рождении. Я имею в виду то, что происходит от того факта, что некто рождается до того, как рождается закон. Для закона тело – это эксцесс. Но закон должен иметь дело с этим телесным эксцессом. Если закон хочет исполнять (себя), он должен переписать себя на своем теле так, как делает это первое прикосновение.

Ж-Ф Лиотар

Умеренный body-art перформеров 60-70-80 представляет собой тело, репрезентированное в медленных и повторяющихся движениях, в которых само это тело является художественным message: оно выставляется напоказ в принципиально открытом (а подчас и театрализованном) пространстве. Тело это берет на себя функцию некой длительности, протяженности самого времени, его чувственно-телесной стороны, фундаментальной и неизблемой парадигмы человеческого удела. Нередко перформансы и акции, связанные с телесными практиками сопровождаются публичными раздеваниями или переодеваниями, что служит как дистанцированию и выделению конкретного тела от общего, коллективного, так и его «преображению», трансформации: любое действие акциониста, работающего с телом это всегда демонстративное использование поверхности этого тела, его кожного покрова, обладающего определенной чувствительностью, которая может о себе «сказать», стать «посланием». Какую бы задачу ни ставил перед собой автор, будь то «разрушение последнего табу», или интеллектуальная провокация, само создание чувственного образа внешнего воздействия, агрессии, насилия, – все это пропускается художником через самого себя, через собственный телесный опыт. Соучаствующий же зритель видит непосредственный процесс разрушения-созидания и ощущает его в границах собственной телесности, так как даже в современном виртуализированном и оцифрованном мире все еще хочется верить в то, что своими собственными телами мы все-таки пока еще обладаем. Иногда те же задачи по определению границ телесности могут решаться и ненасильственным образом, путем остранения: это

перформансы, осуществленные с помощью зеркал, покрытия тела различными субстанциями, создание его отпечатков на ткани, на холсте, бумаге, песке, земле, глине, гипсе и т.д. Это создание всевозможного каталога «следов», «записей» природного в культурном контексте и создание диалога между природно-телесным и культурно-сконструированным, особые телесные псевдоэротические практики, выявляющие (в особенности в перформансах, созданных женщинами) социокультурные матрицы и стереотипы эротического как продукта культуры. Часто в телесных художественных практиках восстанавливается соответствующий нашей культуре и ее моделям образ реальности, растворенной в собственном отражении. В некоторых случаях телесные практики становились методом критического анализа, и в таких случаях автор, наоборот, предельно дистанцируется от создаваемого им образа, вплоть до своего полного исчезновения. Само тело в таких перформансах и акциях становилось средоточием многих проблем на границах живого и искусственного; тело могло внезапно стать опасным местом развязывания страстей, своего рода «взглядом медузы» (а в женских перформансах еще и «хохотом медузы») и проблемой пределов ответственности автора, его способности овладения и управления могучими и подчас разрушительными возможностями этого тела. Социальная и политическая функция художника, прежде всего, проходит через его телесность, сколь бы такая мысль ни выглядела парадоксальной. Перформанс или акция всегда представляет собой своего рода призыв, обращение, что уже само по себе может быть известной политизацией. Проблемы перформансов и акций, связанных с телесностью, это не только (иногда) трансгрессивный поиск свободы, но и создание особых пространств, совместно открываемых художником и зрителем, поиск запасного выхода, незанятой территории, особого ресурса, полного возможностей для непрекращающегося диалога, разрабатывающего собственный язык, соответствующий задачам этого диалога. В таких псевдо-ритуальных действиях как оставление следов, отпечатков ног и рук, совместных трапезах, маршах и демонстрациях возобновляется и обогащается дискурс тела, столь невозможный и утопичный в урбанистической среде. Однако по сей день существующий и развивающийся, работающий с творческим переосмыслением культурных матриц, создающий новое видение художественного творчества, реализуемое при помощи чувств и открытого чувствам.

Наталья Абалакова
Анатолий Жигалов

Москва-Прага-Брно-Братислава- Москва

Лето 80-го года оказалось чреватом многими судьбоносными событиями: мы впервые, сами того не ожидая, получили приглашение посетить Чехословакию, и, – что было еще более невероятно, если учесть, что мы не были членами ни одной творческой организации, кроме Горкома графиков – получили заграничные паспорта, что давало возможность эту поездку осуществить.

Этому событию предшествовала многолетняя и интенсивная переписка с Индржихом Халупецким, известным чешским культурологом и историком искусства.

Сейчас... как мы об этом жалеем – у нас нет ни одной его фотографии – разве тогда могло прийти в голову, что они могут когда-то понадобиться...середина семидесятых, когда мы с ним познакомились у художника Эдуарда Штейнберга, была временем культа человеческих отношений и общения (что бы под этим ни понималось), а не «регистрационной чумы» надсадного документирования этих отношений. Это было время распознавания «своих» (среди чужих), а не музейфикации или институционализации дружбы и взаимной симпатии. Сама западная культура (а мы считали Индржиха ее представителем) тогда представлялась нам динамичной конструкцией, чем-то вроде мозаики или паззла, эдакой номадической реальностью, где не было «табели о рангах», рейтингов, «первых и последних». И для нас не существовало даже самого понятия Востока и Запада, и уж тем более Россию мы никак не рассматривали как подсознание последнего – словом, наше видение мировой культуры и чешской (как ее части) было в высшей степени утопическим. Индржих, будучи реалистом и преисполненный отвращения к потребительской и «нормализующей» культуре Запада, (по его мнению) убивающей все самое лучшее в художнике, в отличие от нас, возлагал все надежды на «Свет с Востока». Возможно, он тогдашнюю ситуацию видел несколько иначе, чем мы – и в нашей переписке мы с ним спорили и полемизировали, воображая себе, что в его лице мы общаемся с недоступным «другим» – нашими «виртуальными западными друзьями, единомышленниками, коллегами и, в какой-то степени, «товарищами по несчастью».

Мы были приглашены по инициативе Индржиха, но как частные лица – так было проще, да и Халупецкий к тому времени не

имел никаких официальных постов и был фигурой для властей неуютной. Но совсем скоро, уже в Праге в обществе художников, занимающихся перформансом, мы поняли, что многие термины культуры мы понимаем по-разному.

Будучи признанным знатоком и интерпретатором творчества Марселя Дюшана, Индржих с некоторым предубеждением относился к новым жанрам – акциям и перформансам, и, похоже, сожалел, что мы на тот период временно «отступили от живописи» и погрузились в безудержный акционизм. Конечно, нам было интересно познакомиться с многообразием стилей станкового искусства наших современников- чешских живописцев, графиков и скульпторов, хотя общий язык мы быстрее нашли с акционистами и даже участвовали осенью 1980 в подпольном фестивале перформансов, который не был разогнан силами «Штатни Беспечности» (Чешским КГБ) только потому, что в это же время на другом конце Праги происходило собрание «хартистов», и основные силы, отвечающие за соблюдение госбезопасности были брошены туда. В отношении нас власти проявили недопустимую беспечность – накануне перформанса нам пришлось ночевать на чердаке на кровати, под которой лежали куски мяса, заготовленные впрок для какого-то радикального перформанса (о том, состоялся он или нет – мы так и не узнали – возможно, его смысл был в том, чтобы оставить нас ночью с этим мясом и посмотреть – какова будет на сей счет реакция «перформансистов из России»). Естественно, нас более всего интересовал круг чешских акционистов, для которых (как нам показалось) в акциях реализовывался и «предъявлялся» зрителям только чистый момент экзистенциального проживания – все же остальное казалось им коррумпированным и продажным. Были даже случаи, когда художники намеренно отказывались от документации, тем самым словно говоря, что незадокументированный перформанс – это только то, что остается в памяти автора и немногих зрителей – так как «um p e ne existuje» (искусство не имеет экзистенции) – а его фиксация в виде фото и вербального описания делает непосредственный жест, существующий здесь и сейчас, – искусством, имеющим жизнь в другом времени и пространстве – музейном и историческом. Но с Индржихом мы на эти темы уже не говорили.

Анатолий Жигалов – Вместо сноски

Поездка в Прагу началась, пожалуй, на несколько месяцев раньше самой поездки. В начале июня 1980 пришло известие от пражских и братиславских художников, с творчеством которых нас знакомил Индржих Халупецкий и с которыми нам еще предстояло познакомиться лично. Это было предложение сделать какую-нибудь работу или акции 22 июня. И вот 22 июня ровно в 00.00 мы каждый час ходили с громоздким фотоаппаратом на треноге и снимали «найденный объект» – железную канистру из-под краски, обитавшую на тогда еще не застроенном поле напротив нашего дома в Орехово-Борисово. И каждый час мы проявляли стеклянные пластинки, промывали их в ванной и тут же печатали контактным способом... Через несколько дней в Прагу по «воздушному обмену», о котором уже говорилось, уезжали Илья и Вика Кабаковы. Мы договорились приехать на Киевский вокзал. Можно представить себе изумление Ильи, когда буквально за несколько минут до отхода поезда в их купе врывается пара безумцев с коробками с пластинками и фотографиями – «для наших чешских и словацких друзей»... Наверное, это было незабываемое зрелище.

Наталья Абалакова – Флэш–бэк 1

«Решетки, тень решетки, тьма квадратная решеток» – часть структуры подпольного перформанса (1980) – «Посвящение Праге», жестокой поэтической игре «competence-performance», исследования пределов самой свободы соотносительно кодам этой свободы, где «затасканные зерна зыбких истин» менялись местами: «все белые – сюда, а черные – туда».

И эти границы несвободы (придающие, однако, художественному произведению целостность, законченность и определенность) выявляют новые коды для его непосредственного прочтения, если не прибегать ни к неприступным платоновским эйдосам, ни к расхожим и товарным изводам «русской идеи».

Из решетки выстраивался квадрат, на котором черные и белые полусферы; черные – закрашиваются мелом, белые – углем. Затем они вместе сминаются в шар, который поджигается. Конечный продукт – обугленный шар – помещается в бокал богемского стекла и ставится в центр пространства перформанса. В момент «смещения истин» пылью с пола на оба полукруга ставятся отпечатки ладоней, образующих своеобразный «индексальный знак», рассчитанный на то, что он будет выявлен в системе оппозиций.

Сейчас многое видится по-другому. Например, некоторые совершенно потрясающие художники на долгие годы «выпали» из оптики интереса (и, стало быть, из контекста), как например, яркий представитель магического реализма Владимир Пятницкий, отчасти от того, что такой авторитетный культуролог как Индржих Халупецкий, скажем, «проигнорировал» эту линию, так как был убежден, что в России, кроме концептуализма нет ничего достойного внимания.

(Нас это не слишком интересует, так как мы занимаемся искусством, а не его историей, но такое мнение в России существует.)

Но история (в том числе и искусства), как и политика не терпит такого отношения к себе: если ей не хотят заниматься, она сама «займется» вами.

Анатолий Жигалов – Вместо сноски 2

Халупецкий и чешские художники старшего поколения – Станислав Колибал, Честмир Кафка и другие – несмотря на трагический опыт «встречи» с Большим Братом, оставались убежденными приверженцами социалистических идей и смотрели на Россию как на родину истинного авангарда, не разъединенного рынком и не коррумпированного вопреки всему. На тему «свет с Востока» (понимаемого в этом аспекте) у нас состоялся настоящий симпозиум, подлинный пир духа в мастерской старейшего пражского художника Вацлава Боштика. Из окошка в стене таинственная рука время от времени выставляла очередной поднос с замечательным моравским красным вином и несметным количеством бутербродов, и участники духовной беседы все с большим жаром отстаивали свои позиции. Увы! – гости с Востока занимали позицию западничества, а «западные» хозяева ловили зыбкие отблески этого неуловимого «света с Востока» в самих паломниках из страны Востока.

Наталья Абалакова Флэш–бэк 2

«...этот ускользающий от меня Большой Пражский текст, постоянно возвращал меня к не виданным и не пережитым мной событиям того великого, 1968 года, когда взбесившееся «означаемое» ворвалось в историю в образе огненного вознесения пражского студента, а молчаливое будущее вошло в виде танковой колонны с потушенными огнями и без опознавательных знаков; моя память возвращает мне движущиеся губы моих собеседников,

словно пытается «прокрутить» одну и ту же сцену из фильма, начинающуюся моим вопросом:

- Где находится...?

Все, кому я задавала этот вопрос были немые: то, что не говорится – пишется».

В момент нашего визита в Прагу у нас уже были совершенно другие ориентации – нас более интересовала работа внутри языка искусства, на границах, стыках и стяжках. Нас интересовали не сами системы, а связи между ними, динамика развития этих связей и, конечно, проблема тотальности. Мы уже вступили в пространство опасных игр, когда увеличивался риск очень скоро оказаться «своими среди чужих» и «чужими среди своих» – в России нас считали «западными», а на Западе «слишком русскими»,

Наталья Абалакова Флэш-бэк 3

«...возле дома классика мировой литературы (с отсутствующей табличкой) в те времена с раскрытой книгой на коленях сидел на стуле человек и читал «Дневник» этого классика. Дневник автор писал на протяжении многих лет. Человек же, оказавшийся одним из пражских акционистов, читал его в течение суток – начав с утра, он сидел так до самых сумерек, а когда стемнело, переместился под единственный, освещавший эту улицу фонарь и так продолжал читать. Сам случай этот был для тогдашней Праги совершенно скандальный, можно даже сказать – вопиющий – прежде всего потому, что сам классик в этом городе, однажды все-таки родился, вырос, стал писателем и создал Большой Пражский Текст, но никто из жителей этого города об этом не хотел ни знать, ни помнить. Голос Томашека Петрины был тогда воистину «гласом вопиющего в пустыне».

Но все это не мешало нам дружить, относиться друг к другу с интересом и симпатией и нельзя не признать тот факт, что Индржих и другие чешские друзья не оставляли нас без информативной поддержки в период тотальной цензуры на любые формы и выражения инакомыслия и «железного занавеса»: они нам прислали огромное количество книг по структурализму и теории искусства. Многие из этих публикаций нами было переведено с французского и английского языка для Библиотеки им. Ленина (был там такой реферативный отдел), но, главное, – это делалось для друзей.

Наталья Абалакова Флэш-бэк 4

«В поисках дома пражского художника, однофамильца вышеупомянутого классика, Честмира Кафки, для которого единственным образом творчества при тоталитарном режиме оставалась возможность «заблудиться в самом себе», уже в который раз проходя мимо дома писателя (с отсутствующей табличкой) и бесконечно крутясь на одном и том же месте в лабиринте улиц, я уходя все дальше от цели, искала кого-нибудь, кто мог бы ответить на мой вопрос:

- Где находится...

Я не прошу, я требую ответа, я хочу знать, где же находится то место, где можно встретиться с самой собой и заблудиться... где эта комната без дверей и только с одним окном?

Представляю себе каким может быть вид из окна этой комнаты: старинное кладбище с покосившимися прямоугольными камнями, надписанными полустертymi квадратными буквами. Начертанные когда-то на них имена людей словно смотрели друг другу в глаза – и я читаю эти имена, догадываясь... (ведь пропущены гласные!) – глазам моим возвращается сияние, а на губах расцветает улыбка сфинкса»

В 90-х годах другое поколение художников пыталось установить деловые и дружеские контакты с чешскими и словацкими художниками, которые несколько раньше, чем мы в России, испытали на себе воздействие «культурного империализма» в лице того самого Большого Другого, о котором у нас в 70-х были столь идеалистические представления. Вне сомнения, их опыт не менее ценен и интересен, чем наш. К сожалению, очень немногие российские художники смогли сохранить творческие и дружеские контакты с чехами и словаками – это обидно и несправедливо. Остается лишь надеяться, что у другого поколения, не отягченного опытом тоталитаризма, ксенофобии и «евразийства», это получится. Так что не будем терять надежды и помечтаем о том, что придет время, и все мы станем (надеемся) добрыми соседями «мировой деревни».

В 90-х годах с нашей стороны была предпринята сомнительная и (неизменно) обреченная на неудачу (и мы с самого начала знали об этом) попытка «сетевого приключения», предпринятая ради опасной и тем для нас притягательной, «встречи со встречей». Встречей, которая то проявляется, то исчезает, подергиваясь **каждый раз новой пеленой**
СМЫСЛОВ.

Наверное, удобнее было бы тогда «не слишком высовываться» и ограничиться затаенным в себе знанием (competence) того, что мы в разное время проговаривали (или о чем молчали) для себя и друг для друга.

Но мы, все-таки надеемся когда-нибудь осуществить это предприятие «Русский Проект 1998 года» – ровно в тридцатилетие знаменитых событий – и заполнить, наконец, нами самими порожденную «пустую структуру», внутри которой каждый участник Проекта может встретиться с самим собой, «заблудиться в самом себе» или произнести наполовину неразгаданные слова.

Тогда «отмщенный дух» пражского студента предстанет в простоте наших образов, таких разных и таких схожих в их реконструкции, что и подразумевает этот утопический проект.

Стало быть, фото Индржиха у нас нет, так как не было «особых причин» для фото.

Но есть огромное количество фотографий наших пражских, брнских и братиславских друзей, их акций и перформансов. Мы не пытались фиксировать историю российско-чешско-словацких контактов – она сама протекла через нас, как песок между пальцами.

Москва

2009

(Каталог словацко-российской выставки «Прочь из города», ГЦСИ)



Погребение цветка перформанс, 1980



Погребение цветка перформанс, 1980



*А. Мигалов - Н. Авалкова Москва 3/1980 "Белый куб"
Total Art Action - Тотальное художественное действие TXD-2*

Белый куб
перформанс, 1980



Снег
 перформанс, 1980



Черный куб
 перформанс, 1980



Черный куб
 перформанс, 1980



Черная бумага
инсталляция, май-июнь 1981, фестиваль перформанса, дер. Погорелово



Встреча (С.Гундлах, А.Жигалов)
перформанс, там же

Очищение
акция, 1983, Орехово-Борисово, Москва

III Терпеть

Слой третий

Уж небо осенью дышало, уж реже солнышко блистало, короче становился день.

Березовая роща горела, и ветер гнал прямо на нас темные, шаткие столбы дыма.

Заунывный ветер гонит стаю туч на край небес.

Дышало утро раннее прохладой, ароматами, косимых всюду трав.

Чист и прозрачен воздух, непривычному человеку здесь трудно дышать и смотреть за собой.

Если у вас легкие здоровы, — вы просто дышите ими, даже не замечая этого.

В дремучих лесах кустари гонят деготь, древесный спирт. Явилось солнце, веселое, яркое.

Голубые куски неба смотрели из разорванных туч.

Солнце садилось и освещало реку так ярко, что больно было смотреть. Слышался стук топора.

— Сядь—ко к рулю, скорее будет, — сказал мне старший ямщик, заметив, что я проснулся.

— Держи вон туда, на остров да смотри в оба глаза.

Кажется, кончилась река.

Вот—вот лодка в берег уткнется.

А смотришь — опять берега широко расступаются.

В половодье смотришь глазами: вся поверхность реки покрывается плотами, которые гонят отсюда в Москву.

Я подвел доску к берегу и встал на нее, — одного меня, смотря где, она держала хорошо.

Я спешил добраться до города и гнал более двухсот пятидесяти верст в сутки.

Песец плывет, смотрит сентябрем, а хвостик, чтобы не замочить, держит вверх пистолетом.

Рыбаки держали с запада на восток.

Послышался крик.

Лодка шла хорошо, быстро, ровно.

Мартынов изо всех сил гнал лодку, чтобы выиграть расстояние, пока зверь под водою.

Близость границы держала всех в неусыпной бдительности.

Все покосилось... Сарай, как старик, сгорбился, дом еле дышит... надо бы чинить, да где уж!

Окна семейных покоев, тенистых и прохладных, смотрели в сад.

Балкон держат четыре колонны.

Северный ветер дышал стужей в темные окна домов.

Он уже плохо видел, нетвердо ступал, неясно слышал — смотрел в могилу.

Когда сын примет, бывало, отца хорошо, то старик себя не слышит от радости.

—Звать буду — кричи громче, я плохо слышу!

Плотинка нужна совсем небольшая, воду будут держать естественные борта.

По кругу ходила унылая лошадь и вертела большой барабан. Вокруг барабанов медленно обвивался канат.

Мне казалось, судя по направлению лая, что собака гонит влево от меня...

Но не успел я сделать и двадцати шагов, как огромный серый заяц выскочил из—за пня.

Пес бежит сторонкой, нюхает, поминутно слышит дичь.

Я держу четырех лошадей: одну для себя, трех для приятелей, чтоб не скучно было одному таскаться по полям.

В книгах я часто слышал чувство писателя, его гнев, радость. Бумага все терпит. Слышит душа многое, а смотрит в лес, и пересказать или написать ничего не умею.

Всякий тяжущийся должен стараться увеличить свою силу.

Так смотрел Чернышевский и держал глаза опущенными.

Всегда неприятно видеть, что человек, которого мы считаем хуже и ниже себя, любит или ненавидит то же, что и ты.

Наш организм имеет свои бесспорные права и предъявляет их, смотря когда, и не терпит их нарушения.

Через плотину девочка лет семи гнала гусей.

Ее грудь дышала ровно, поднималась и опускалась.

Доктора смотрели ее, слушали ее грудь, выходили в другую комнату, молча пожимали плечами.

У Кати была тетка, злая старуха, которая ее часто была; Катя ее ненавидела.

Ведь уж двенадцать лет ей было, коли не больше, в невесты смотрит.

Тяжело было ей слышать суровые слова отказа — и в необдуманном письме любовь невинной девы дышит.

— Сами себе дали свободу, а женщин хотите в терему держать.

Вы хотите... лишит меня всего, чем живут и дышат женщины нашего круга.

Тот-арт навсегда: Н. Абалакова и А. Жигалов Все происходит «здесь и сейчас»

С середины 1970-х годов известные художники Наталья Абалакова и Анатолий Жигалов – активные участники всех художественных событий неофициального искусства Москвы. Но именно «тот-арт» – глобальный культурологический проект (тотальное художественное действие, тотальное присутствие в тотальной ситуации как ответ на тотальный вызов), разработку которого они начали с конца 1970-х годов, позволяет говорить об уникальности этого художественного дуета. Абалакова и Жигалов выступили как истинные новаторы, разрушители традиций, стереотипов во всем: во взаимоотношениях между искусством и жизнью, художником и зрителем, в подходе к самому художественному продукту, к функционированию искусства в социуме. Даже понятия «художественная среда», «художник-демиург» обретают в их художественных акциях иное значение. «Мы себя не только не отделяем от зрителей, мы находимся в такой же неожиданной ситуации, как и они», – говорят художники. Для них важно слияние со зрителем, а еще важнее — обретение некоей “метапозиции”, где зритель также может найти себе место, но для этого от него требуются известные усилия. В перформансах, например (а их было более 100), возможно любое вторжение зрителя. Они не проигрывают никаких идеологических, экзистенциальных программ на зрителях, а создают открыто-закрытую ситуацию. Поражает многообразие видов художественной деятельности, в которых Абалакова и Жигалов совершенствуют тотартистскую стратегию, проявляют себя ярко и оригинально: акции, перформансы, инсталляции, объекты, мейл-арт, живопись, литература, кино, видеоарт...

Самые значительные персональные выставки: **“Работы 1961—89”**, «Third Eye Gallery», Глазго (1989); **“ТОТАРТ”**, галерея «Садовники», Москва (1990), **“Путешествие на край Д.”**, галерея «Садовники», Москва (1991); **Центральный Выставочный зал «Манеж»**, Санкт-Петербург (1991); **галерея «21»**, Санкт-Петербург (1994); галерея **«Вупперталь»**, Германия (1995); **галерея «Spider & Mouse»**, Москва (1996-1998).

Вита Хан-Магомедова. Какой вы вкладываете смысл в понятие «тот-арт»? Эволюционировало ли оно? Есть ли в этом названии некая ирония, стремление дистанцироваться, взглянуть на себя со стороны?

Анатолий Жигалов. Зарождению тот-арта предшествовала

почти 20-летняя творческая работа каждого из нас. Тот-арт возник в середине 70-х годов. Он был эволюционирующим по отношению к нашему предыдущему этапу и в известном смысле оппозиционным к тому, что происходило в московском концептуальном искусстве.

Наталья Абалакова. Я могу к этому добавить: нас иногда называют концептуалистами, но концептуализм для нас – всего лишь один из векторов нашего искусства, не более того.

В.Х. Предполагает ли тот-арт синтез разрушения и созидания, демифологизации и мифотворчества?

А.Ж. Разумеется, все это присутствует, только схема наших работ более сложная. Это создание некоего пространства, разрушение этого пространства, деструкция и введение чего-то, что и составляет новое пространство или к этому предполагаемому пространству отсылает. Вместе с тем это и демифологизация исходного пространства.

В.Х. Принцип тот-артности, вероятно, обнаруживается в многообразии форм искусства, в которых вы проявляете себя. Какому жанру вы отдаете предпочтение: акция, перформанс, инсталляция, объект, живопись, мейл-арт?

Н.А. И очень легко, и очень трудно ответить на этот вопрос, ведь наш проект – это как бы саморазвивающаяся конструкция некоего текста. И в зависимости от фаз этого проекта и как бы его актуальной необходимости могут использоваться самые разные жанры или создаваться новые. Я бы добавила сюда еще и литературу. Я сейчас, например, занимаюсь литературой. Это сумасшедший структуралистский роман.

В.Х. А как называется?

Н.А. «Глиняный холм».

А.Ж. Речь идет не о предпочтении какого-то конкретного жанра. В сущности это создание нового жанра саморазвития творческого процесса как такового. Здесь можно выделить проблему: жизнь в искусстве, искусство и его бытование, ритуал и контрритуал, так как перформанс, к которому мы все же тяготеем, это актуальный жест «здесь и сейчас», неповторимый в своей аутентичности и актуальности, порождающий некую тотальную ситуацию – как ответ на тотальный вызов самой жизни и невозможностью от этого уклониться.

В.Х. Какую роль играет текст в ваших работах?

Н.А. В наших работах всегда присутствует текст. И все-таки это менее всего пресс-релиз. Это авторский текст, он не претендует на искусствоведческий анализ. Во всяком случае, на протяжении последних 10 лет это всегда часть работы, причем неотъемлемая.

Как текст не может существовать вне работы, так и работа не может существовать вне этого текста.

А.Ж. Я думаю, это некоторое преувеличение, ведь первичный жест вообще невербален. Это искусство жеста, принципиально пытающееся обойтись без словесного выражения, но второй план неизбежен, хотя это не просто комментарий. Это вербализация жеста, ситуации. Вербализация может проявляться в виде описания работы, документации. А может обозначать новый этап, отстраняющий от работы. То есть в результате чистый спонтанный жест в виртуальном пространстве сам от себя отстраняется. В спонтанность привносится рефлексия, поскольку она заложена в культурном сознании. Упование на чистую спонтанность и непосредственность обманчиво и это очень важно понимать.

Н.А. Действительно в наших ранних перформансах, сводившихся к чистому жесту, текст не присутствовал. Но многие работы строились на тексте, а в последнее время мы делаем мультимедийные проекты и то, что я сказала ранее, больше относится к этим проектам, где тексты – часть этой работы.

В.Х. Как соотносится в ваших работах тотальное и сакральное?

А.Ж. Мы выявили тотальное как некий саморазвивающийся культурный проект, претендующий на всеохватность и автономию и одновременно рефлектирующий по поводу самой возможности «новой утопии». Безусловно, перформансы тот-арта это некие ритуалы. Но этот ритуал вовсе не сакрален, скорее, антисакрален, ибо художник здесь не демиург, не жрец. Вообще это демифологизация и деконструкция культурного ядра ритуала.

Н.А. Мы – создатели перформансов, а это зона искусства, и мы ни в коем случае не претендуем ни на терапию, ни на откровение, ни на истину в последней инстанции. Предположительно, красоту или безобразие интеллектуальной конструкции зритель чувствует сразу.

В.Х. 3 года назад в галерее «Spider & Mouse» мне запомнилась ваша дзенбуддистская инсталляция «Сад улыбок». 11 небольших камней, привезенных из Царского Села, где в 1995 году проходил Международный фестиваль искусства, разбросаны на песке, которым был засыпан пол галереи. На одном мониторе те же самые камни постоянно пульсировали, на другом было показано действо из повседневной жизни: женщина-дворник поднимала камни с участка, где проходили акции, и бросала их на дорогу со словами «И что за люди понаехали!», здесь же собаки занимались своими делами. Из-за повторяемости жестов, движений, действий все неожиданно лишалось привычной обыденности и обре-

тало более глубокий смысл, превращаясь в ритуал. А на потолок и стену проецировались крупные изображения тех же камней, которые как бы падали на голову зрителям, что усиливало присущее видеоинсталляции глобально-тотартистское напряжение. Вообще молчание, медитативность – важный момент в вашем творчестве. Продолжаете ли вы работу в этом направлении?

А.Ж. Разумеется, все это присутствует в наших работах. Молчание как внутренняя подготовка к приятию слома и смещения и в первичном жесте, и в мифологии. Вы рассказали о своих впечатлениях от «Сада улыбок». Но уже там заложен механизм остранения. Это «найденный объект» такое внедрение чистого куска жизни возвращает на грешную землю и не дает слишком воспарить.

Н.А. Это женщина с камнями, кусок жизни, та банальность, которая не позволяет вознестись в чистую медитацию, а рождает конфликт, внутреннее столкновение естественного и культурного, упорядоченности конструкции и хаоса жизни. Это негативная медитация, если угодно, а позитивное выявляется в снятии противоречия; примитивная вроде бы медитация, но при этом взгляд изнутри и извне.

А.Ж. Все наши работы, так или иначе, конечно, требуют еще и прохождения особого ментального пространства, где выявляются все культурные напластования, все архетипы и происходит новое прочтение текста.

В.Х. То есть это высшая медитация, но совсем в другом смысле?

Н.А. Это медитация не как ловушка, а как обогащение, своеобразная художественная практика.

В.Х. В проекте Валерия Айзенберга «Живые и мертвые» (33 современных художника выбирают 33 художника прошлого) вы выбрали Дюшана и Малевича. Это своеобразное выражение вашего творческого кредо?

А.Ж. И в живописи и в перформансах у нас были частые отсылки к этим двум ключевым фигурам искусства XX века. Вместе с тем у нас всегда присутствует «остраненное» отношение к этим художникам. Малевич – это высшая точка в русском авангарде, когда был обретен универсальный язык, понятный всему миру. У нас это проявляется в «омовении Черного квадрата Малевича в фонтане Дюшана», то есть соединении Востока и Запада в самый открытый период российской культуры. Наш объект «Ежик универсальный» – это уникальный ежик для дефлорации Черного квадрата, стирания пыли с Большого стекла Дюшана и чистки его же Фонтана и...

Н.А. ...выметания хлама из Музея современного искусства...

А.Ж. ...и надирания задницы неугодной критике.

Н.А. К этой работе есть также текст по поводу «вечно—женственного вместилища мужской культуры»...

В.Х. Как взаимодействуют мужское и женское начала в ваших проектах?

А.Ж. Это одна из кардинальных и «эзотерических» проблем тот-арта. Ведь он представляет собой мужчину и женщину, как бы делегирующих себя и свои тела для выхода на социально-художественную сцену. Мы постоянно сталкиваемся с проблемой феминизма и антифеминизма, консерватизма и традиции авангарда. Это целый пучок смыслов и реакция на всю современную культуру и социальную мысль.

В.Х. А как вы все-таки взаимодействуете? Как осуществляется ваше тот-артное сотрудничество? Как рождаются идеи проекта, выявляется истина?

А.Ж. ... И вечный бой. Истина выявляется в борьбе. Разумеется, все сложнее и проще. Люди, годами работающие вместе, научаются и грызться и находить некий консенсус, потому что дышат одним воздухом общего дела, но каждый на свой лад. Акценты работы могут быть смещены в ту или иную сторону, но в конечном результате, получается то, что получается.

В.Х. А персонально вы работаете?

Н.А. Совместная деятельность происходит в определенном регистре языка, который уже означен, как таковой. Поэтому то, что туда привносится при совместной работе, как правило, уже и представляет собой некий консенсус.

А.Ж. Сначала каждый работал персонально. Это было до ТОТАРТА.

Н.А. Да, я имею в виду общий проект. Но у нас есть и авторские работы, что совершенно естественно. И они также в русле ТОТАРТА, поскольку все есть ТОТАРТ.

А.Ж. Уклонение смерти подобно. То есть в тот-арте как бы три творческие группы: каждый художник персонально и оба вместе. Но есть еще и борьба одного против другого и странствующее по жизни искусства тело каждого.

В.Х. Какое-то существо в вас отделяется и как бы проецируется в несколько реальностей, которые вы создаете, и существует параллельно, в рамках языка?

А.Ж. В пространстве языка искусства.

Н.А. В рамках искусства, в пространстве текста, я думаю.

А.Ж. То есть это может быть и диалог, и коллективный монолог, и целая полифония голосов. Но в отличие от установки московской концептуальной школы на персонажность, мы не персонажи. Жест существует здесь и сейчас и произведен Абалаковой и

Жигаловым, а не каким-то литературным персонажем, ни весть где прописанным. В этом тонкая линия водораздела. Мы как бы делегируем наши тела в искусстве. Они являются и проводниками наших идей и вместилищами, которые зритель сам наполняет.

Н.А. Создается единое пространство, куда вовлекаются и зрители, и коллеги, и окружающая жизнь – что-то из прошлого, и из будущего.

В.Х. Хотелось бы затронуть очень важный аспект. На кого вы ориентируетесь, когда создаете вашу работу. На художников, интеллектуалов, критиков, коллекционеров, галеристов или вообще на «человека из толпы». Художников-концептуалистов часто упрекают в том, что они, дескать, создают работы, понятные лишь узкому кругу единомышленников, которые постоянно тусуются на вернисажах. Что вы об этом думаете?

А.Ж. Вопрос об адресате искусства всегда очень сложен, ведь вне контекста ничего не происходит. Тот-арт – искусство для всех, ориентируется потенциально на классы и массы. Ведь это — выстраивание некоего нового культурного социума. Вместе с тем, в российской ситуации все очень сложно, ибо актуальное искусство по существу не имеет глубоких корней и традиций. Вернее, имеет, но они перерублены. У публики не хватает знания современного искусства. По своей интенции наше искусство, безусловно, простое, ясное. Вместе с тем разрабатываемый нами язык требует некоторой подготовки, понимания, культуры.

В.Х. Каким вы видите идеального зрителя для ваших работ? Предпринимаете ли вы попытки как-то «облегчить» зрителю восприятие ваших произведений? Как должен зритель **«включаться»** в осмысление вашего проекта?

Н.А. Мы начинали (и, наверно, закончим) в андеграунде. Естественно, нашими первыми зрителями был небольшой круг коллег и друзей—

В.Х. ... единомышленников.

Н.А. И людей, которые проявляли к нам интерес.

А.Ж. Когда же мы выходили на улицу — это были соседи, прохожие и милиционеры.

В.Х. А что происходит сейчас?

Н.А. На этот вопрос очень трудно ответить. Чтобы говорить о зрителе, надо иметь возможность встречи с ним. Я считаю, что у современного художника, занимающегося актуальным искусством, этой возможности становится все меньше и меньше. Но я не пессимистка. Думаю, надо менять стратегии. Для меня сейчас место встречи со зрителем, коллегой, единомышленником или даже с противником – это дискурс, ток-шоу, разговор об искус-

стве, мастер-класс, лекции.

А.Ж. Это одна из форм, конечно. Мы действительно подошли к тому пределу, когда актуальное искусство, как жест, как возможность создания нового языка, практически исчерпывает себя и, может быть, остается лишь одна независимая сфера деятельности: вхождение в жизнь, непрерывное общение художников с людьми.

В.Х. То есть как бы готовить своего потенциального зрителя?

А.Ж. Это не надо понимать как культуртрегерство. Однако искусством это станет только тогда, когда ты – не просто пропагандист актуальной художественной деятельности, а когда это осмысливается и маркируется как художественный акт. Весьма возможно, что мы к этому подходим.

Н.А. Хочу добавить насчет идеального зрителя: это что-то виртуальное и имеющее отношение исключительно к сфере разговоров, потому что любой человек не способен прочитать твои тексты до конца, одновременно с их созданием. Три четверти века разные философские школы занимаются проблемами языка. Сказать последнее слово о том, кто такой идеальный зритель, очень трудно, так как это проблема не только искусства, она и философская...

В.Х. ...и социальная...

А.Ж. ...и жизненная.

Н.А. Да. Там много аспектов.

А.Ж. Весьма возможно, что и сама постановка вопроса уже изжила себя, даже изначально ложна, потому что это зритель монологизирующего художника. Как только мы ставим вопрос о том, что искусство как монолог прекращает свое существование и переходит к искусству как диалог, идеального зрителя просто не существует как проблемы. Возникает некое коллективное тело, вбирающее в себя и художника, и зрителя, что, собственно, и есть современное искусство, или искусство после искусства. Но это сложная и очень острая проблема, ведь тогда речь идет уже о безавторстве художника. Это не просто аноним. Мы как бы пережили серию умираний: умер Бог, умерло искусство, умерла картина, и окончательно и бесповоротно умер автор. Но это не означает, что искусство умерло окончательно и бесповоротно, просто идеальный зритель – это все, в том числе и сам художник, который, может быть, вообще способен только задавать вопросы. Впрочем, все современное искусство уже давно не пытается давать ответы и отказывается от учительных функций.

В.Х. Над каким проектом вы сейчас работаете?

А.Ж. Большой проект на тему мужское-женское. Мы его пока-

жем в феврале. Он будет продолжать серию видеоинсталляций, но с углублением в проблему «**монолог против диалога**», или диалог, который снимает монолог. Травестия мужского и женского позволяет коснуться проблемы места женщины в культуре, которая все-таки остается мужской. А другой проект касается коммуникативного опыта вхождения в социум. Подобные работы мы делали в 80-е годы, но в условиях тоталитарной действительности. А сейчас мы будем осмысливать этот проект в рамках разговора с человеком с улицы.

В.Х. А каков, по вашему мнению, критерий оценки современного произведения искусства?

А.Ж. Современное искусство оценивать очень сложно, хотя, разумеется, есть разные критерии. Но, прежде всего, оценка на уровне языка и дискурса.

Н.А. То есть это место данного художника и данного «произведения» в общем дискурсе современного искусства.

А.Ж. Если, скажем, отпадают критерии новации, новизны, то остается, тем, не менее, критерий непознаваемости, мера вхождения творческого высказывания в зону невозможного и неизвестного. Критерий языковой трансгрессии остается даже тогда, когда художник работает в основном с реди-мейдами в широком понимании. Существенна, конечно, способность самого художника артикулировать свое намерение; тем самым он вводит его в этот самый дискурс.

В.Х. Кто из современных художников вам ближе?

Н.А. Для меня любой художник – всегда другой.

А.Ж. В определенном смысле нам близки все современные художники, участвующие в бесконечном проговаривании искусства.

Н.А. Может, более близки те, с кем мы постоянно полемизируем в своем искусстве.

В.Х. Медгерменевты?

А.Ж. А до них соц—арт, Кабаков, Коллективные Действия, художники АПТАРТа. Ведь это художники, с которыми мы в одно время работали, создавали художественный контекст, без которого не было бы сегодня у нас актуального искусства.

Н.А. Иногда ближе дальний, но те, кто здесь — это реальность (невыносимая).

В.Х. И, наконец, последний вопрос. Как вы проводите свободное время?

А.Ж. Вообще для нормального человека свободное время – это путешествия, книги, друзья или сначала друзья, путешествия, книги.

В.Х. А куда вы уезжаете?

А.Ж. Последние два года никуда.

Н.А. Так как путешествия реальные стали почти недоступными, то я предпочитаю путешествовать в пространстве своих текстов.

А.Ж. У нас есть деревня в Костромской области, где я лично провожу 3-4 месяца в году, созерцая корни травы и звезды.

Н.А. А я остаюсь в Москве, накрываюсь двумя пуховиками и читаю марксистскую литературу.

Беседу записала Вита Хан-Магомедова 29.12.99

«Стул не для Вас – стул для Всех». АПТАРТ. 1982.

Объект. Стул, белая картонка с трафаретным текстом.

Если посмотреть сверху на «СТУЛ НЕ ДЛЯ ВАС – СТУЛ ДЛЯ ВСЕХ» (ТОТАРТ-объект, 1982), то сразу видно, что в отличие от «Стульев» Кошута, анализирующих языковые закономерности искусства, эта вещь, взятая из обихода, превращена в Престол незримой анонимной силы Всеобщего, тотально вытесняющей частное и личностное, но благодаря «произнесению» формулы, раскрывающей природу этого господства, вновь возвращаемая в обиход – в виде объекта искусства. Этот объект не подпадает и под определение ready-mades Дюшана, ибо образуемое им поле социокультурного напряжения выводит его за рамки «художественной среды». Было бы наивно, однако, предполагать, будто все эти явления, отражающие кризисное состояние современного искусства и культуры в целом, исчерпывают проблематику и снимают потребность в дальнейшем поиске. Точно так же было бы наивно полагать, будто накопленные авангардом открытия перечеркивают или делают ненужными все прошлые и вообще традиционные формы художественного выражения. Традиция **последовательного** авангарда – никаких традиций – является устойчивой традицией современного искусства. Однако всегда существует ком-промисс между свободой и традицией как необходимое условие жизни.

«Диалог Восток-Запад», «ТОТАРТ: Русская Рулетка», стр. 247.

В. Некрасов

Фикция как искусство (но не искусство как фикция) или: как было дело с концептуализмом

Художник сводит счеты с художничаньем. Последовательно уходит рисунок, композиция, уходит изображение, наконец, и изобразительность – убрана и рамка, остался один лист. На листе – ничего. Что, так и ничего? Не совсем... Не осталось ничего художественного, но остается искусство... Пока лист – из той же серии, лист может повторяться, меняться, перейти во что-то еще, на очередном листе может опять что-то возникнуть и т.д... Это все можно сделать хуже, можно лучше, искусней – это надо уметь... Искусство и есть то, что надо уметь. Связь с произведением, материалом еще не порвана – она все тоньше, напряженней. Хотя она отрицательная, через серию отказов, отталкиваний. Но вот оттолкнулись и как понимать: провал это или полет? Взмыл ты или у тебя из-под ног вывернулась опора? И все зависит, как понимать ничего, которое получилось. Если так и понять как нуль и свой произвол, полномочие без конца так и кормить зрителя ничем – тогда конечно... А если понимать ничего как все, как ничего специально художественного, зато все по тем же правилам искусства – что получится, но как можно лучше – тогда другое дело... И вот тут, наверное, самое трудное место. Отворачиваясь от произведения и материала, К[онцептуализм] как бы не желает знать школу, выучку – ему сразу подавай результат. К. ярый демократ – он против намека на иерархию жанров... Почему, в самом деле, скажем, гениальная острота и ее автор ходят какими-то неприкаемыми и пропадают, в конце концов, невесть куда? Почему они лишены прав? Чем острота хуже любого произведения искусства? Истинная правда: Жигалов с Абалаковой поставили стул в людном тесном экспозиционном помещении, а на стул положили записочку: «Стул не для тебя. Стул для всех». И лучшей эпиграммы на нашу систему я, например, просто не знаю. Я за то, чтоб этот стул входил во все хрестоматии, чтоб он как-нибудь покупался, продавался и чтоб авторы могли этим в достатке прожить до конца дней – стул стоит того. Гений бесценен. Острота, нет, не ниже, не хуже – одна сложность: она теперь обязана быть гениальной, каждая новая строка. Поскольку не гениальная строка – сразу нуль, никакое не искусство. И тут демократ К. запросто оборачивается демагогом, просто жучком... Мгновенно возникает организация, рутинная

хуже всякой академической – ради имитации некоего постоянно действующего остроумия и находчивости как жанра, рода искусства. К. выступил против претензий и провалов, волчьих ям искусства, выеденного жрецами, но у того искусства налицо хотя бы техническое умение, хоть минимум. Кстати, К. как-то надежнее получается у тех, кто все-таки владеет вроде бы отвергаемой техникой – не зря, наверное, тот же Жигалов художник по ремеслу. Пытаясь же напирать на доктрину во что бы то ни стало, автор-концептуалист идет против своей природы. К. роет себе сам яму глубже прежних и обязуется совершить чудо: перелететь. И даже наладить полеты, рейсы. Опоры – обычное умение-понимание-оценка видимой работы – убраны, Случаются и чудеса, но отнюдь не каждый раз. Но мы-то как раз ждали надежности – а то для чего было и огород городить, ездить за город... Надежда же на постоянную, добросовестную работу невидимую, скрытую, которая только и дает эффект гениального взлета – это расчет на непременную сверхчестность, на честное слово – опять что-то утопичное.

(Анна Журавлева, В. Некрасов, Пакет, Москва, 1996. Отрывок.)



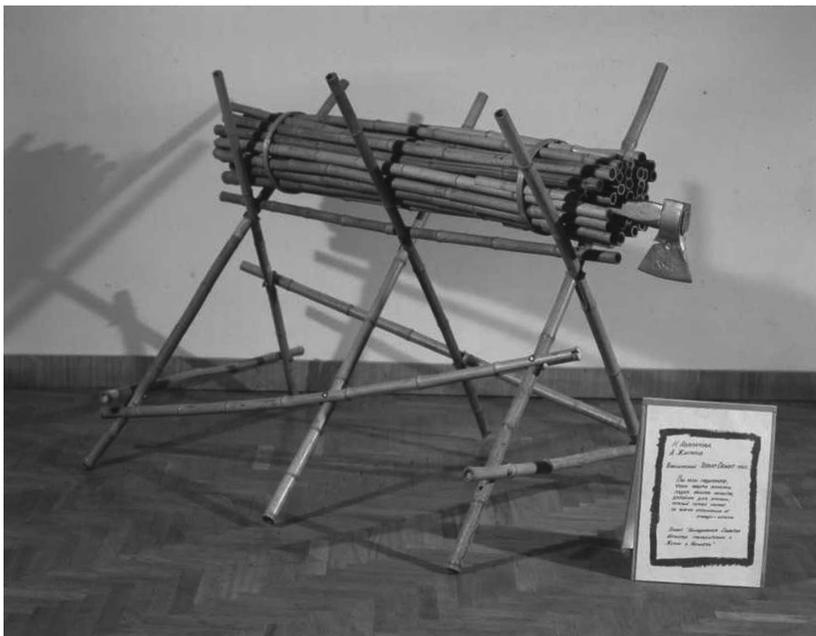
Лозунг «Искусство принадлежит», Картина «Искусство принадлежит», 150X150, холст, масло; Черный квадрат, Пепел Черного куба, объекты, АПТАРТ, 1982, квартира Н.Алексеева, Москва



Книга-объект
там же



Стул не для вас – стул для всех
там же



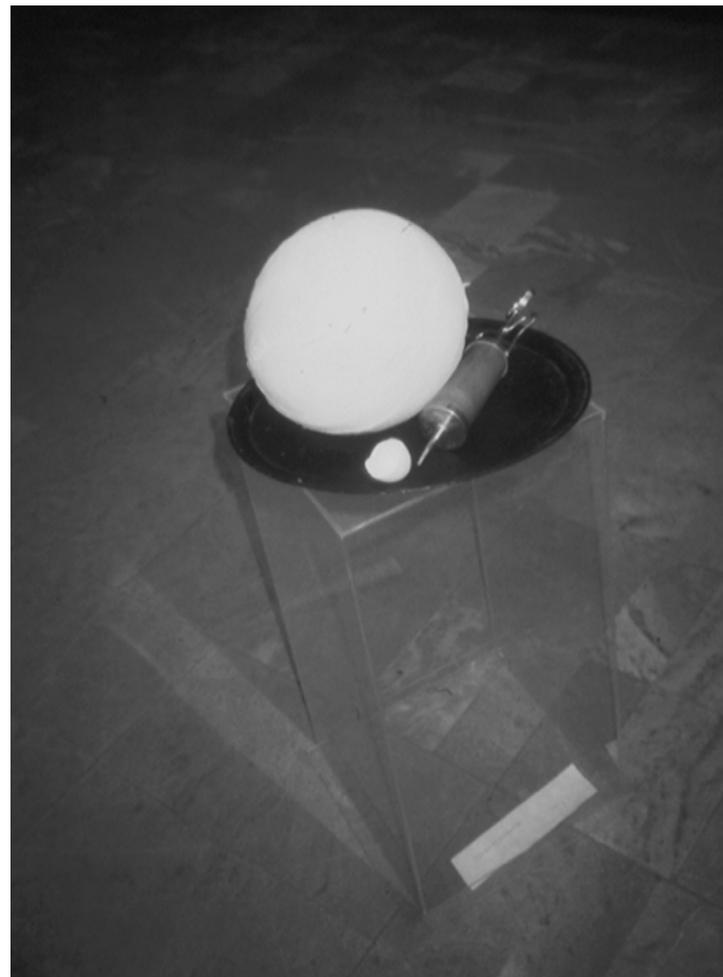
Классический ТОТАРТ объект (Золотой топор)
 объект, 1987, Объект-1, МОКХГ, Москва



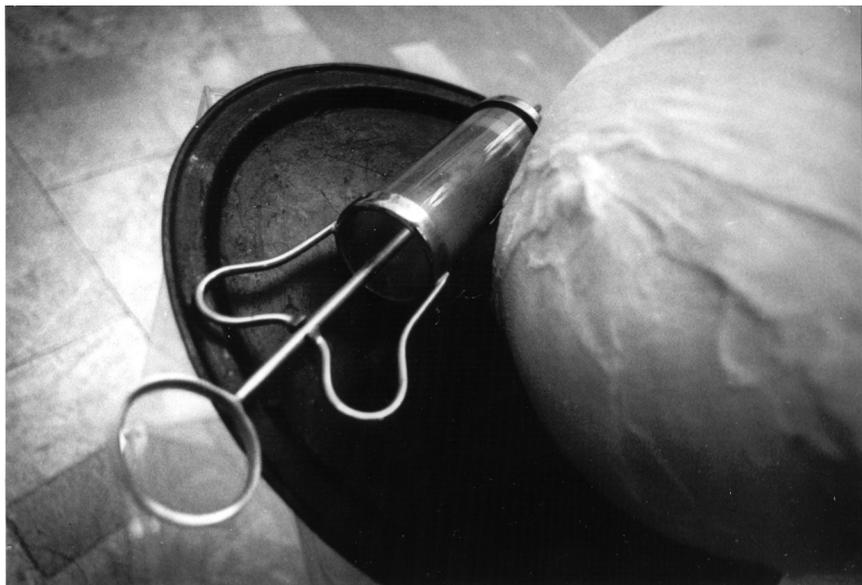
Спи спокойно, дорогой!
 объект, 1989



Топор и перчатка (Черная перчатка)
объект, 1990



Белые ночи
объект, 1991 (~~поднос, белый шар из бинтов, шприц и две половинка яичной скорлупы~~)



Белые ночи
объект, 1991



Северный ветер
скульптура, 1989/1994/95/98. Объект «Спи спокойно, дорогой» 1989 на подиуме слева, остатки разрушенного объекта «Спи спокойно, дорогой» на подиуме справа и монитор, на котором воспроизводится видеозапись перформанса «Северный ветер» 1995 г. в галереи «21» в центре (Реализован на выставке «Следы, Голоса, Места» в L-галерее в 2009.)

IV

Обидеть

Слой четвертый

Березовая роща и заунывный ветер дыма гнал на нас темные шаткие столбы туч на край небес.

Ветер гонит стаю прохладой, ароматами.

Уж реже дышало утро раннее косимых всюду трав.

Уж небо, солнышко блистало, короче становился день.

Чист и прозрачен воздух человеку здесь трудно даже не замечая этого.

Если у вас легкие здоровы непривычному вы просто дышите ими.

В дремучих лесах кустари гонят деготь дышать древесный спирт.

Вот солнце веселое, яркое а тут такое гонят.

Голубые куски неба прямо из разорванных туч больно было смотреть.

Солнце освещало реку так ярко что слышался стук топора.

Сядь—ко сказал мне старший заметив что я проснулся назвать тестя «отцом».

Кажется горела река к рулю скорее вон туда на остров.

Явилось вот лодка кончилась в берег будет держи.

А которые смотришь опять берега широко в Москву.

В половодье вся поверхность плотами реки уткнется отсюда.

Я доску к берегу на нее и встал одного меня.

Хорошо покрывается она держала лодка.

Я более спешил до города и подвел двухсот вверх.

Ямищик плывет в сутки а хвостик не гнал чтобы добраться держит пистолетом верст пятидесяти.

Рыбаки с запада на восток гонят замочить Венеру Милосскую.

Хорошо держали быстро ровно мужественно даже милостиво.

Мартынов изо всех сил гнал водку шла чтобы расстояние пока под водою осенью дышало.

Близость границы держала всех в неусыпной строгости и неведении.

Все покосилось как старик сгорбился еле дышит надо бы чинить да где уж выиграть.

Окна семейных, тенистых и прохладных смотрели в сад.

Балкон покоев держат четыре колонны бдительности.

Северный дом дышал стужей в темные окна барабанов.

Он уже плохо видел бывало отца нетвердо ступал неясно слышал сарай.

Когда примет Песец хорошо то себя не слышит от радости.

Звать буду сын кричи громче домов я плохо слышу ветер.

Плотинка совсем небольшая воду расступаются держать есте-

ственные борта.

Ходила унылая лошадь и вертела барабан вокруг.

Медленно канат будут по кругу судя сделать что из—за пня.

Мне казалось по направлению лая нужна собака.

Бежит, гонит влево от меня старик в образцовом порядке нюхает, поминутно слышит дичь.

Но не успел я и двадцати как огромный серый большой выскочил.

Я держу четырех сторонкой одну для себя трех для приятелей чтоб не скучно было одному по полям шагов.

В книгах я часто обвивался слышал чувство писателя гнев.

Бумага все заяц душа многое слышит а пересказать радость лошадей или написать не умею.

Тяжущийся должен стараться увеличить свою силу его.

Так ничего смотрел Чернышевский и держал глаза.

Всегда неприятно видеть что всякий человек опущенными терпит которого мы считаем хуже и ниже себя или то же что и ты.

Наш пес имеет свои бесспорные права таскаться и ненавидит их и не терпит их.

Через организм нарушения девочка лет семи гнала гусей плотину.

Ее грудь ровно поднималась и в другую комнату.

Доктора смотрели ее слушали дышала молча пожимали грудь ее плечами.

У Кати предъясняет тетка злая старуха опускалась часто была которая ее.

Катя ведь уж двенадцать лет ей было смотрели коли не больше в них невесты любит.

Тяжело было ей суровые слова отказа ненавидела слышать ее.

Сами себе выходили свободу а женщин нашего круга смотрит в терему держать.

Вы хотите лишить меня всего чем была живут и дышат женщины дали.

Я до сих пор не могу слушать сама терпела в молодости.

За ней, по слухам, кругленький капитал о тиранстве в деньгах оставлен стариком равнодушно, да и братец от которого садилось не обидит.

Герой если дело пойдет на то наш, хотите по обыкновению, сейчас вступил с нею и сама ли она держит приданое или есть хозяин отцом.

Скажите в разговор такой просвещенный гость и от кого же от каких—нибудь негодных.

Эй, дочь, смотри; не будь такая дура. Не прозевай меня держать как сына.

Человек который Захар отворил дверь подносом перенес то чего

А.Жигалов

Художник и политика

Во времена оны, то бишь до распада Восточной Супердержавы, все пространство от Кенигсберга до Владивостока и от Северного полюса до Кушки было не только идеологизировано, но и политизировано и стрелки компаса строго ориентировались на Москву и Нью-Йорк. Уж таково было магнитное поле мировой политики, называемое великим противостоянием. А посему малейший шаг в сторону мог считаться изменой. Иными словами, невинное на первый взгляд желание художника «найти себя» вне идеологического канона, его стремление к «самовыражению», что бы за этим ни стояло, поневоле вовлекало его в стихию политики, каково бы ни было его собственное истолкование своей позиции. Аполитичность оказывалась вывернутой наизнанку политикой, хотя к борьбе за власть или властным структурам художник не имел никакого касательства. Вернее, художник играл в свои игры, а рядом бегал дядька с розгами. Пока новый баланс сил не спровоцировал осознание этого факта в виде Бульдозерной выставки, которая спровоцировала (наряду с другими факторами) выявление нового баланса сил. Заслуга соцарта и концептуального направления в более широком смысле в том, что эта ситуация была отрефлектирована и отныне идеология и политика стали элементами художественных стратегий. И, тем не менее, был ли художник субъектом или объектом политики? Быть сторонним наблюдателем в швыряемой по волнам рока утлой лодчонке едва ли удастся. Чувствовать себя жертвой так называемых анонимных сил тоже не весьма приятно. В солипсическом пафосе воображать себя центром мира? Все это позиции человеческие. Слишком человеческие. «Чума на оба ваши дома?» Пожалуй, теплее. Но, черт побери, какой из домов платит (за музыку)? Один, кажется, уже расплатился, и кого это не доконало как бедных эскимосов, посматривает на привратническую другого дома. Не теряя из вида первого. Кредитоспособного. Впрочем, в новой (политической) реальности спектр возможностей достаточно широк. Можно играть левой фразой, можно правой, можно быть в центре и торчать там как дерьмо в проруби. А можно быть сугубо частным лицом. Нынче даже словечко такое появилось – прайвеси. Это по собственному слабоумию, что ли, так мы деликатно переводим наше «не замай!» А может, действительно в нашем соборном сознании места такому понятию не имеется. Высшая ответственность художника – это его безответственность. Но не безответность. Какой-то знакомый

персонаж с бубенчиками? Как вам будет угодно. В нашей много-страдальной стране это дело испокон века не приветствовалось. Политика! *Ars longa, vita breve*. Но жизнь художника еще короче. И прожить ее надо так, чтоб не было мучительно больно. А ведь больно! Мучительно больно, когда сиюминутные идолы площади и театра соблазняют ближнего твоего на позорно суетливые акции, не имеющие иной цели как угодить низменным вкусам алчущей хлеба и зрелищ черни. А ведь сказано: не мечите бисер! Что значит: несите его истинным знатокам и те отвесят нам наши тридцать серебряников. О нет, нет! Мечите, мечите! Из икринок нашего бисера вылупятся прожорливые пирании абсурда, которые в мгновение ока сожрут протухшую плоть здравого смысла, пустив обглоданный скелет шляться по чердакам обессилевших обывателей, пугая их подобно тени отца Гамлета. Мечитесь по всему головокружительному пространству социума. Говорите иными языками. Вращайтесь дервишами онемевшего языка. Объединяйтесь в тайные группы и партии. Проникайте в высшие эшелоны власти. Теперь, когда капитал безраздельно правит миром, политика его главное орудие. Отныне большая политика наша галерея. Нам брошен вызов. Вершители судеб человеческих в своей непомерной гордыне и ненасытном властолюбии узурпировали наше неотчуждаемое право – священное безумие. Просачивайтесь в местное самоуправление. Там на местах работы непочатый край. Работайте с языком власти. Постригайтесь в монахи и внедряйтесь в церковное чиновничество. Проникайте вирусом в Интернет, дабы парализовать все коммуникации. Не забывайте, что почта и телеграф, телевидение и пресса важнейшие артерии Голема власти. Холестерин избыточной информации – вот оружие пролетариев искусства. И тогда пошатнутся основы морали, этого прибежища коварных и слабых, и рухнет обветшавшее здание загнивающей цивилизации. И на обломках самовластья напишут наши имена. А потом пройдет Последний Бульдозер, и наступит заря Новой-Великой-Утопии-После-Краха-Великой-Утопии, и Искусство сольется с Политикой.

1997

Интервью журналу Комод

Редактор. Самый главный вопрос к Наталье Абалаковой и Анатолию Жигалову: ваше определение культурной политики? Что вы под этим определением подразумеваете, лично вы * художники, непосредственные участники процесса развития социально-культурного искусства в России?

Анатолий Жигалов. Проблему культурной политики, мне кажется, надо рассматривать в двух аспектах: с точки зрения стратегических задач культурного строительства и взаимоотношения культурной политики и конкретного художника. В конечном итоге, наверное, все это складывается в единую картину общего явления, внутри которой, тем не менее, может существовать множество противоречий. Культурная политика может вступать в противоречия с задачами художника, то есть частное конфликтует с общим. Кроме того, надо иметь в виду множественность субъектов этой культурной политики: художники, с одной стороны (они могут выступать по одну сторону баррикады или по разным сторонам) и, с другой стороны, те, кого мы называем культурными деятелями: это функционеры, представители институций, кураторы, критики, галерейщики, музейщики, пресса. Такой состав “армии”, делающей культурную политику, если вы со мной согласны.

Наталья Абалакова. Я придерживаюсь несколько иной позиции: для меня культурная политика * это, прежде всего, возможность или невозможность осуществить собственный культурный проект.

А.Ж. Это само собой разумеется, и между этими двумя явлениями огромное зияние. Собственно в конфликте с внешними институциями художник и осуществляет свой проект и прокладывает свою стратегию. Так было испокон веку — и остается по сей день.

Н.А. Если сейчас и наметились изменения в отношениях институции—художник, то это проблема нового конформизма, а не прогресса в этих отношениях.

Ред. Итак, вы как художники формулируете основную задачу культурной политики как возможность осуществления своего культурного проекта?

А.Ж. В основном, разумеется, так.

Ред. Давайте поговорим об общем, о так называемом культурном строительстве, где, как я понимаю, также существуют всевозможные противоречия. Как вы считаете, может ли художник своим личным художественным проектом как-то влиять на общее культурное строительство; могли бы вы обозначить области этого

вливания?

А.Ж. Осуществление персонального проекта (поскольку мы все-таки говорим об искусстве современном, или, как теперь принято называть, «актуальном», активно реагирующим на вызовы действительности как таковой: политической, социальной, культурной) поневоле ставит художника в положение «ответственного лица». Эта ответственность заставляет его корректировать свою стратегию с учетом культурной ситуации, поскольку, в известном смысле, он работает по принципу **стимул * реакция**. Кроме основного внутреннего, личного импульса существует масса внешних импульсов, и, определяя свою стратегию, художник поневоле соотносит свою позицию с общей ситуацией, с заявлениями других художников и так далее.

Н.А. Мне кажется, что для художника важен какой-то долгосрочный проект. Я хочу здесь вспомнить Илью Кабакова; он как-то сказал, что в современном искусстве главное быстро побежать, а потом всю жизнь терпеть. Со второй половины 70-х, после многих лет **«нормальной»** андеграундной художественной деятельности мы подошли к своему долгосрочному Проекту «Исследования Существа Искусства применительно к Жизни и Искусству», именуемому в дальнейшем ТОТАРТ, и, в частности, начали заниматься перформансом. Где-то к 1983*1984 году практически никто, кроме нас и «Коллективных действий», перформансом не занимался, а кто занимался, вскоре перестали, потому что была уже середина 80-х, началась перестройка, открывались новые возможности. В Москве довольно сильно ощущалось влияние «Новых диких» и трансавангарда. Многие художники сменили направление творческого поиска и занялись «продуцированием», созданием объектов искусства. Со всех сторон слышались возгласы: «Перформанс умер! Это искусство неактуально!» Поэтому активизация перформанса, а в последние **годы * перформанса**, связанного с медиа, кино, видео, — явление удивительное! Не сказалось ли в этом отчасти наше упорное нежелание внять голосу «большинства»?

Возьмем, к примеру, 96-й год, 97-й, **98-й * движение** перформанса не только в Москве и в Питере, а вообще в России, особенно в провинции. Оно, в общем-то, достаточно бурное, по сути дела, в современном искусстве России это одна из доминирующих форм.

Ред. Интересно, можете ли вы привести примеры успешного влияния личных художественных проектов на общую ситуацию, на общую культурную ситуацию. На Западе, наверно, больше таких примеров. Меня интересует, сможете ли вы найти пример в России, когда художник своими личными проектами как-то сдвигает ситуацию, каким-то образом сильно на нее воздействует.

А.Ж. В этом смысле очень интересен опыт 80-х **годов *** это движение АПТАРТ, когда различные художники и группы объединились не на общей идеологической платформе, а в коллективных проектах занимались разработкой новых языков. Это был опыт настоящего диалога художников. Тогда это очень изменило общую ситуацию в Москве. Сегодня положение иное; мы прожили за одно десятилетие несколько этапов: конец андеграундного искусства, всплеск западного бума (интереса к русскому искусству) 1989*1992 годов....

Н.А. ...что закончилось потерей интереса Запада к русскому искусству. Затем появляется новое поколение *** т. н.** радикальных художников со стратегией «быстрого реагирования».

Ред. Кто эти радикалы?

А.Ж. Ну, скажем, из наиболее ярких ***** Осмоловский, который ввел свою «конкурирующую программу», как ТОТАРТ это сделал в начале 80—х; Бренер, Кулик. Два последних — это художники локальных, но направленных ударов, по определению Марины Бесоной, «блиц—стратегий». Эти художники старались сориентироваться в ситуации и произвести «адекватный» жест в нужное время и в нужном месте. Хватит ли этого **надолго * сомнительно**, но это оказало определенное воздействие на художественную и социальную среду. Однако слишком резкий жест нарушает «последнее табу» в сознании зрителя; начинает работать механизм «Rapem et circenses» (хлеба и зрелищ), то есть наступает кровожадность, ненасытность (не основы ли это «общества потребления»?). Вечное «жопоглядство» размягчает мозги. Затем наступает естественная реакция: зрителю стыдно за то, что этот «мудеж» он так бурно и с таким восторгом воспринял. Словом, потребительской арене скоро потребуются следующий художник. Таков механизм функционирования моды и шоубизнеса. И это уже вопрос об институциях и их культурполитике. Для них это уже новая ситуация конвейерного создания и раскручивания все новых и новых имен. Но если на Западе это реализуется через большую поддержку (так как это капиталоемкое дело), то в ситуации, где, по существу нет ни рынка, ни цивилизованных **институций, * пока** о продуктивности такого подхода говорить не приходится. Но эта стратегия на какой—то момент, несомненно, сдвинула многие рамки и перегородки в общей художественной ситуации.

Н.А. Когда в начале 80-х годов мы участвовали в АПТАРТовском движении, мы все сумели создать среду. И не только ее создать. Эту среду мы сумели сохранить, несмотря на «убытие» многих художников на Запад. Мы сумели удержать эту среду где-то до начала 90-х годов. И поэтому художники блиц—стратегий, в

известном смысле, пришли в среду, созданную нашими усилиями, потому что другой среды просто не было. Конечно, по каким-то параметрам она расширилась: новые условия, новое поколение, новые критики, новый институт кураторов, но потом сложилась достаточно печальная картина. Сейчас многие говорят, что художники «потеряли» среду. Здесь имеется в виду не только среда художников и людей, которые занимаются определенным родом деятельности, а нечто более сложное и с трудом поддающееся определению, известное под названием «тусовки». Никто не может отрицать, что снизился зрительский интерес; никто не может отрицать то, что многие критики, которые раньше хотели заниматься современным искусством, отступили. Кто-то * совсем, кто-то ушел в коммерцию; кто-то занимается «актуальным» искусством от случая к случаю, «по заказу»... Одним словом, мы потеряли зрителя * это видно по галереям, потому что в галереи ходит гораздо меньше людей; мы потеряли критиков, которые могли бы при каких-то других обстоятельствах больше пропагандировать, объяснять, писать, размышлять об актуальном искусстве. И это факт.

Ред. У нас в разговоре очень часто звучит упоминание Запада: уже несколько раз проскользнула мысль о том, что в принципе никакого особого интереса к современному искусству в России до сих пор нет. Не могли бы вы обрисовать свой идеал того, как должно обстоять дело; условно говоря, какова цель, на что же вы все-таки надеетесь как художники, рассчитывающие заниматься этим делом в дальнейшем?

Н.А. Мы уже давно ни на что не надеемся.

Ред. Тем не менее, каков ваш идеал, какова цель всей культурной работы такого достаточно большого количества художников? Уехать на Запад? Продолжать работать здесь?

А.Ж. С середины 70-х наблюдается такая динамика ситуации российского неофициального искусства * отток (1975*1977 годы) и просто повальная эмиграция после «Бульдозерной выставки». Перестроечный период * это вторая волна эмиграции нового типа, это даже не эмиграция, а просто попытка устроиться на Западе и там существовать...

Вопрос стоит так: не является ли современное искусство инородным телом в культуре этой страны, если оно существует вообще. Одной из стратегических задач ТОТАРТа и была потребность как-то защитить, зашопатать, заполнить лауну, простираться от начала века, от авангарда и по сегодняшний день. Поскольку мы считали, что язык авангарда, сложившийся в такой краткий период, столь быстрыми темпами, в сущности единственный (если

не считать XIX век) случай, когда в России был создан интернациональный язык культуры не в ущерб национальному. Русская культура действительно адекватно отвечала на все вызовы европейской культуры. Поэтому часть нашей работы и сводилась к диалогу с русским авангардом, то есть мы, в известном смысле, работали со всей авангардистской, модернистской парадигмой, в сущности мы занимались ее деконструкцией, выявляли ее основные структурные моменты с постмодернистских позиций в ситуации, когда уже налаживался постмодернистский дискурс в творчестве таких художников как Кабаков, Булатов, Комар и Меламид, Герловины и другие. Но мы можем констатировать, что на сегодняшний день либо уже упущены возможности, либо еще не сложились условия для создания новой среды. Современное искусство с трудом удерживается на плаву.

Ред. Где бы то ни было?

А.Ж. В нашей ситуации * несомненно.

Ред. Хотите ли вы победить, переломить ситуацию так, чтобы именно современное искусство занимало соответствующую позицию, ту, которую оно занимает на Западе?

Н.А. Ну, мы «бежали» очень упорно, испытывая массу всевозможных физических и нравственных трудностей, и просто сопротивление окружающей среды. О какой победе идет речь? Разве что о надежде на победу в поражении? Просто мы должны констатировать тот факт, что даже за последние годы, когда, казалось, появилась возможность завоевать более достойные позиции, эта возможность была, в общем-то, упущена, хотя и не могла, скорее всего, не быть упущена. Мы все время говорим о Западе, забывая, что обречены действовать в Российской ситуации, в имеющихся условиях и ближе нам проблемы, общие для постсоветского пространства и Восточной Европы...

Ред. А что вообще можно было сделать для того, чтобы «победить»?

А.Ж. Воинственный, но наивный вопрос. Победы конкретной в делах, растянутых в пространстве и времени, наверное, не бывает, потому что это за пределами проекта, а может быть, и вообще не ставка в игре. Мы можем реализовать свои замыслы, потому что такая телеология худо-жественной деятельности, может быть, и является внутренней пружиной самой деятельности, но она слишком оптимистична...

Н.А. Если все это даже и является «последним вопросом» для художника, то вовсе не обязательно «последним вопросом» для того общества, в котором он живет, потому что те иллюзии, которые возникли в начале 90-х годов и поддерживались, в том числе,

энтузиазмом московских кураторов, абсолютно и окончательно провалились. По мне сейчас актуальное искусство ушло исключительно в профессиональную среду, оно стало делом 5-10 человек: тебя и твоих друзей художников. Но это абсолютно не значит, что нужно впадать в пессимизм. В этой среде можно работать. Эту среду можно хотя бы попытаться удержать. Может быть, со временем она каким-то образом расширится, но на каких—то иных основах. Может быть, за счет тех людей, которые, действительно, без всяких иллюзий и без надежд на блиц—стратегию и звездный успех, здесь и сейчас будут заниматься этим неблагоприятным делом просто потому, что им ничем другим заниматься не хочется. И то, что мы в последние годы **делаем * это** работа в этой профессиональной среде, которая состоит из очень небольшого количества людей.

Ред. Это хорошо.

А.Ж. Работаем, как бы стоя на цыпочках, потому что **вообще—то** негде работать и нет возможности работать.

Это конфликт внутри художественного мира, который, в сущности, естественен, нормален. **Вообще-то**, художник находится в состоянии войны по всем фронтам: он находится в состоянии войны с обществом, он находится в состоянии войны с режимом, он находится в состоянии войны с властями, он находится в состоянии войны с культурными нормами и институциями и внутри пространства своей же выставочной территории (там уже война до победного конца). Так что, конечно, ситуация как бы невыносимая, но с другой **стороны * она** привычная. В **принципе все** представители художественного **мира * и** художники, и критики, и **кураторы * в каком-то смысле** терпят бедствие. Кончился момент шапкозакидательства, когда все ринулись на Запад в надежде завоевать иное пространство. Я считаю, что кончился момент экспорта брутального жеста (из России с **приветом * нефть—сырец** в виде гавкающего, лающего Кулика).

Сейчас мы находимся в начале какого-то нового этапа. Мы видим, как в стране идет наступление православной идеологии с реликтами имперского самосознания, т.н. «Русская идея». А в это время люди, делающие одно культурное дело, не могут объединиться, чтобы энергия не уходила на **ерунду * это** извечный русский вопрос. Нужно объединить усилия, причем под объединением усилий имеется в виду внешняя стратегия. Внутри, для клотания в котле нужна энергия противоречия. Вообще художники ненавидят друг друга лютой ненавистью, потому что все они нарциссы и **солипсисты * это** вполне нормально, хотя и глупо. Должен существовать такой разумный **солип-сизм**, когда твой коллега, не

отгрызая тебе яйца, должен функционировать на соседней площадке. И кураторы должны понимать это положение и попытаться выявить большее из того ничтожно малого, что есть. Обычно все происходит как всегда: намерения художников вступают в конфликт с амбициями кураторов. Но нормально тогда, когда правила игры соблюдаются для поддержания атмосферы, без которой можно просто задохнуться. Может, это странно слышать из уст представителя **ГОТАРТа**, по определению не признающего никакого Другого, но в данном случае мы пытаемся придерживаться принципа реальности.

Ред. Меня еще интересует, как вы понимаете функцию современного искусства в этой стране. Я знаю, что на Западе это один из аналитических институтов. Это некий барометр, лакмусовая бумажка для определения состояния общества: есть общество, есть критика этого общества, есть постоянное встряхивание этого общества, необходимое как профилактика ожирения. Все это признаки здоровья. Поэтому я понимаю, что когда радикальные художники становятся суперзвездами и попадают в музеи * это, видимо, признак открытого общества.

Как вы все-таки полагаете, для чего в России нужно современное искусство?

А.Ж. Роль современного искусства в стране с мощнейшей тоталитарной структурой сознания (причем это наследие не только коммунистического периода), исключительно велика. В России, в сущности, не исчезло православно—коммунальное сознание. Претерпев метаморфозу, оно перешло в коммунистическое, коммунистическое, рухнув, но не исчезнув, трансформируется и готово перейти в неототалитарную форму сознания, где смесь идей коммунистических, православных, смесь шапкозакидательства с комплексом неполноценности и ксенофобией составляет перенасыщенный раствор в неоимперской упаковке. Вот-вот опять сформируется нечто новое, из куколки может вылететь довольно уродливая бабочка, важно то, что современное искусство для **России * это** прямо как слабительное для больного, потому что национальное сознание, в сущности, архаично и не подготовлено к требованиям постиндустриального и высокотехнологического общества «после конца истории».

Н.А. То есть Анатолий хочет сказать, что посттоталитарное **общество * это** общество бурного развития языка и современного искусство просто участвует в процессе этого развития и даже, может быть, находится в какой-то степени на передовых позициях.

А.Ж. В своем докладе для Института языкознания я говорил о безъязычии (а—фазии), правда, имел в виду период 1960—х гг.,

но сейчас Наталья права: **безъязычие * это** состояние всего общества, под безъязычием можно понимать многоязычность, обрывки из различных дискурсов, которые перемешались в **“голове”** современного культурного российского человека. Вавилонская башня рушится, это крушение пострашней крушения самой империи, потому что крах **языка * это** самое страшное из того, что происходит. Крах **языка * это** крах того символического универсума, без которого человек просто перестает быть человеком. В принципе, в этой стране речь идет о том, как бы не вернуться к животному состоянию. Но к животному состоянию человек не может вернуться, он может вернуться только к варварству, и этому нет определения. Определения безъязычия нет. Это процесс подтачивания языка, антидеривации, возвращения к первоэлементам, к крику, жесту, то есть к самым истокам, когда коммуникация почти невозможна. Но в данном случае как бы вся плазма, из которой язык формируется, мерцает и пенится. Если же говорить о роли современного искусства, то в этой стране она должна быть более значимой, чем на Западе. В открытом обществе проблемы **иные * и это** кардинальное отличие России от Запада.

Н.А. И вот то, что сейчас у нас происходит в плане состояния языков, языка и языков, очень похоже на этот период. Самое интересное, что когда я была в Ижевске, то ребята, с которыми я вела мастер-класс, сделали перформанс. Я была совершенно потрясена, потому что я вдруг как бы попала в «Электропрохладительный кислотный тест» Тома Вулфа, описывающий Америку 60-х годов. Абсолютно четкое было попадание, хотя они, безусловно, оперировали уже современными понятиями, современной технологией и очень многие вещи уже соотносились с российским актуальным искусством.

Ред. А что это было?

Н.А. Шоу в духе Фрэнка Капроу или Кена Кизи.

Ред. Получается, что современное искусство, в каком-то **смысле * это** инструмент самоидентификации общества.

А.Ж. Во многом, да.

Н.А. Исследование этой самоидентификации, система отслеживания этой самоидентификации, к которой, безусловно, тяготеет любое общество: тоталитарное или посттоталитарное.

А.Ж. Мы говорили о том, что вообще зарождение концептуального сознания, работа с механизмом искусства, с языком порождает особый тип мышления, который только и способен осознать стратегию как таковую. И это можно проследить на примере Комара и Меламида, которые в соцарте создают образ России для глаз Другого, но не глазами другого, а приемлемый и очень

соблазнительный для Другого. Сначала Другой возникает как соцреализм, из которого в бахтианскую карнавальную ситуацию вступает соцарт, и даже Другой уже с большой буквы...

Н.А. Другой как другой художник, или Другой художника, другой как ситуация враждебная, другой и Другой как то «Золотое другое», к которому вроде бы апеллируют. Надо сказать, что скрытое отсутствие присутствия Другого во всем у «нонконформистов» наличествует. Человек, художник тем более, должен иметь те ценностные критерии, на которые он ориентируется.

Ему нужен идеальный зритель, а тем идеальным зрителем был этот воображаемый Другой, который находился, конечно же, на благословенном Западе.

А.Ж. Да, отсюда вытекает серьезная проблема путаницы знаков, перенесенных из западной культуры на нашу почву. Надо сказать, что, действительно, подспудное присутствие Другого нас никогда не покидало. Российское независимое искусство рождалось в общем-то в тоталитарных условиях, где другого вообще как бы и не было, вернее, был Большой Другой — Большой Отец — Брат, а другого не было. Само открытие «другого» позволило, очевидно, создаваться некоему носителю или месту, в коем пребывают все подлинные ценности, некоррупцированные, правда: истина, справедливость, эстетические ценности. Без этого просто невозможно было бы и приступить к вольной деятельности, чреватой все-таки серьезными последствиями.

Н.А. И, конечно, адекватный зритель, который иногда может даже заплатить...

А.Ж. Итак, затем мы перешли к новой стратегии, стратегии успеха. Художник должен моментально получить успех. Эту стратегию принесли в искусство, я считаю, Комар и Мелаид, а затем «Мухоморы». У Кабакова это была тайная доктрина. И эта модель сработала в перестроечный и постперестроечный период.

Н.А. Собственно она была даже поддержана ситуацией, являлась единственной правильной, так сказать, моделью истины в последней инстанции. Например, на нашей персональной выставке в Глазго в 1989 Ольга Свиблова говорила, что цена произведения художника – единственный критерий оценки самого художника, хороший он художник или плохой, и говорила она это достаточно убежденно, если не убедительно.

Ред. Это феномен «Sotheby's», когда единственным существенным критерием является цена.

А.Ж. Причем здесь, конечно, произошла серьезная подмена, потому что на Западе это, действительно, является критерием, вернее, результирующим критерием, потому что сначала прихо-

дит успех, за ним деньги. Рынок, мода, законы шоу-бизнеса давно вторглись в сферу актуального искусства.

Н.А. Многие художники с этим работают.

А.Ж. Но здесь ситуация не совсем такая. В сущности, оценки русского искусства не произошло и, вероятно, не могло произойти. Этого, по—настоящему, может быть, не произошло и с Кабаковым. Это слишком большая работа, которая никому и не нужна, и непосильна, потому что культуру постигает все то, что происходит и с экономикой, и вообще с Россией. Почти все **здесь * есть** симуляция открытого общества, потому что для настоящего открытого общества еще не сложились объективные условия. «Вернее труд и постоянство» — но с этим здесь всегда туго.

И, наконец, следующий период, это уже начало 90-х годов. Кончается бум, возникает новая стратегия, третий этап *** Осмоловский, Бренер, Кулик; кураторские проекты.** На первых порах это еще сохраняет пафос шапкозакидательства.

Происходит вывоз чего? Того же, в общем-то, сырья, и, конечно, игра на Другого (Запад) уже очень точно выстроена, отрефлексированна как единственная возможность экспорта: это экспорт чистых природных ресурсов, то есть чистой брутальности. На мой взгляд, эта ситуация тоже заканчивается, и тоже можно попытаться ответить на вечный вопрос: осуществлен ли подлинный выход на Ту **территорию * территорию** вождя Другого? Но ответа, в **сущности**, нет. При внешнем успехе, скажем, того же Кулика. Вопрос остается, потому что остается другое, другое остается как Другой. Пока остается **другой * остается** и тот, кто другим не является. Это происходит не в едином теле; и это не идеологическая, не ценностная проблема, а **сущностная * разрыв** слишком серьезен, он не может быть преодолен так просто ни в экономике, ни в культуре.

Н.А. То есть не произошла ни, так сказать, интеграция, ни вхождение современного российского искусства, но не возникло и диалога. Хотя, может быть, попытка диалога и была, но диалога все-таки не произошло.

Ред. Можно это как-то более точно определить? Например, кто-то рассказывал, что молодые французские художники действуют так: они не пытаются идти проторенными путями, а просачиваются в реальный социум, организуют какие-то псевдофирмы, ассоциации, работают какими-то виртуальными сотрудниками в **реально существующих фирмах, в политических организациях * они** активно просачиваются в социальную жизнь. Это уже не является некой экспансией, которая, видимо, на самом деле была всегда отодвиганием границ искусства, а это какое-то такое под-

лое его нарушение, скрытое от всех. Бах! А это, оказывается, был художник, а никакой ни клерк или бакалейщик.

Как можно определить сегодняшнюю стратегию в России, к чему ситуация подталкивает?

А.Ж. К чему она подталкивает? Она подталкивает к пропасти, прежде всего. То, о чем ты говоришь, конечно, очень интересно, но, я боюсь, что это требует более стабильной ситуации и сложившихся институтов.

Н.А. Для того, чтобы иметь такую концепцию, необходимо иметь сложившуюся систему того, с чем они не хотят связываться. У нас такой системы в обществе нет.

Ред. То есть я не как журналист, не как издатель журнала, а как художник задаю себе такие довольно странные вопросы: о чем собственно говорить? Иногда я не могу себе ответить... **спохватившись * вспоминаю.** Условно говоря, они знают, против чего они борются, а здесь как бы не понятно, на что настроена твоя деятельность. Вот буквально вчера я искал обоснование существования моей деятельности; те же самые коммунисты ратовали за рай на земле; условно говоря, была мощная основа, на которой они свой проект осуществили не окончательно, но, тем не менее, осуществили. Какие сейчас обоснования, ради чего бороться? Что делать?

Н.А. Ну, во-первых, мне кажется, что сейчас никто особо не разделяет пафос борьбы против чего-либо потому, что делают искусство те художники, которым просто в этой жизни как бы нечем больше заниматься, они ничего другого не умеют, не хотят и не могут делать. Это их профессия, это их жизнь. Они вообще ни против чего не борются, они только делают то, что они делают. Я не уверена, что пафос борьбы вообще сейчас существует.

Ред. Мой опыт говорит о том, что Екатеринбургские художники, которые исповедовали борьбу, выглядели очень смешно. В конечном итоге, результат был совершенно обратный.

Н.А. А с кем они боролись?

Ред. Вообще получилось так, что якобы борьба, якобы с болотом: с инертностью, с тупостью, обывательством. В результате, на самом деле все это некий фетишизм, при том что еще и виртуальный.

Н.А. Так это что же романтическая позиция?

Ред. На самом деле получилось очень смешное что-то. Это как в известном анекдоте: «Кто это тут **пронесся? * Да,** это Неуловимый **Джо. * Почему** же **неуловимый? * Потому,** что никому не нужен». Неуловимого Джо мы сейчас очень часто наблюдаем, но это **не** работающая стратегия. Однако все это имеется — такая **тоже**

как бы стратегия, стратегия поведения человека в башне из слоновой кости. В конечном итоге, эта стратегия, видимо, имеет под собой какую-то основу: **возможно * коммерческую**: продать подо-роже и при этом в гордой позе. Где то поле, на котором ты чувствуешь себя действительно художником? С каким пространством, на каких уровнях взаимодействуешь, достаточно ли оно замкнутое, или все-таки имеет некие выходы в социальную жизнь?

А.Ж. Вообще-то сейчас интересно работать именно в открытом социальном пространстве. Это выходы в социальную реальность с известными последствиями. Но вот, смотрите, как это было. Все работы радикального направления подкреплялись галерейным прикрытием, камерами, показом по телевизору, то есть функционировал определенный институциональный механизм.

Н.А. Были рамки: очень четкие, очень строгие и очень надежные.

А.Ж. Была известная за этим гарантия, безопасность...

Н.А. ...и заведомая реклама.

А.Ж. Но это, на мой взгляд, нейтрализовало радикальность жеста.

Н.А. Я бы даже сказала — придало им этакий нэпмановский раж.

Ред. На самом деле, да, то есть вы понимаете, что Бренера, который публично обосрался, подстрахуют адвокаты...

Н.А. Впервые возникла ситуация, когда были рамки, потому что был выставочный зал или крыша, был некий гарант. И вдруг, когда художник Авдей **Тер—Оганян** сделал в Манеже работу с иконами (мы сейчас не будем говорить о недостатках и достоинствах этой работы), выяснилось, что рамок никаких нет. Они моментально рассыпались. И он оказался абсолютно, так сказать, голый, именно голый среди волков, которые моментально на него накинулись.

А.Ж. Да, впервые в ситуации с Авдеем открылась вся несовместимость актуального искусства с Российской действительностью, открылась бездна между художником и **истеблишментом * все** до этого было прикрыто. Все имело буфер, какая-то граница существовала, и радикальность всегда была под вопросом. И, в общем-то, это хорошо... что «раньше» были институции...

Н.А. ...мы, дескать, всегда на поле искусства и в пределах дозволенного и абсолютно оговоренного...

А.Ж. ...и прямо скажем, коммерциализированного. Вот настоящая работа в реальных социальных условиях, хотя да, все это Манеж, и здесь есть известные противоречия. Без Манежа такая работа не могла быть, а если ты в Манеже, возникает вопрос: а

почему ты в Манеже это делал? В другом месте это можно было сделать, но реакция на такую работу могла быть только здесь.

Ред. Тем не менее, сделанная в Манеже, на территории искусства, так сказать, закрытая акция произвела такой шум...

А.Ж. Это настоящий неинституционализованный выход в социальность, и, между прочим, первым от него (Авдея) отворачивается художественный мир. Это и есть попадание, на самом деле, оно показывает, хороша эта работа или плоха. Нащупала ли она тот нерв, который выявил эту ситуацию современного искусства. Оно оказалось без почвы, а художник во враждебном мире, причем враждебный **мир * в лице** художников, присутствующих в Манеже.

Н.А. Вот пример настоящей работы, хотя мы знаем, что вообще-то за художественную радикальную деятельность на Западе преследовали. Это к вопросу о социальной деятельности в ситуации, лишенной пафоса революционности, лишенной пафоса ниспровержения, потому что, в общем-то, это ситуация просто отсталого государства, которому пора взять себя в руки и стать на ноги. Бороться ведь с «новым **русским**» * это не тот объект борьбы, здесь нет глубинных проблем, языковых проблем. Просачивание на манер того, что ты сейчас **говорил * для** того, чтобы просачиваться, надо иметь, куда просачиваться.

Ред. Чтобы понять, что это все опять-таки вернулось в закрытость, полную закрытость. Очень такая самодостаточная вещь, которой художник тешит сам себя. Я вспомнил, как вы в свое время золотом покрасили скамейки.

А.Ж. Да, была такая акция «Золотой воскресник» 1985 г.

Ред. Вот я и подумал, не пример ли это такой тонкой подмены, которая требует минимальных затрат, но тем не менее, так или иначе, как-то странно, подспудно, но воздействует на окружающую действительность. То есть не обязательно рубить иконы...

А.Ж. Разумеется, «Золотой воскресник» неизмеримо тоньше, чем предложение просто рубить иконы.

Н.А. Бывают разные типы провокации. Есть провокация интеллектуальная и эстетическая, есть, так сказать, более прямолая.

А.Ж. Есть, разумеется, и другие пути, хотя и требующие известных денежных средств, скажем, симуляционный путь * издание каких-то уже совсем невероятных газет, журналов, создание собственного кинотеатра, в котором происходит не весть какая, совершенно невозможная деятельность. Вообще-то, способов много, но просто надо учитывать, что ситуация такова, что сейчас для многих художников невозможно себя материально обеспе-

чить. Со всей реальностью сейчас встает вопрос о выживании художников, работающих в современном искусстве. Не говоря уже о том, что это искусство требует хоть какого-то технологического обеспечения. В сущности, поле деятельности для художника — галереи и прочие институции практически отсутствуют.

Ред. Итак, приходится констатировать, что, по сути дела, мы ничем не являемся, мы на задворках, хотя большая часть стран бывшего Восточного блока, тем не менее, завоевала, пусть скромное, но свое место в европейской культуре, и оно признано.

А.Ж. Увы, это так. Хотя и создана «выездная команда» в лучших Российских традициях...

Н.А. Все хотели, как лучше, а получилось, как всегда. Потому что от менталитета тоталитарного избавиться никто не может.

А.Ж. Есть, конечно, альтернативный **путь * это** путь не вертикальных связей, а горизонтальных. То есть дело в том, что западное современное искусство тоже далеко не едино, оно делится, грубо говоря, на два лагеря: это лагерь художников звездных, существующих в среде, **галерейно—музейной**, крупных международных проектов с крупной институциональной и финансовой поддержкой...

Н.А. * ...национальное достояние всей страны...

А.Ж. * ...что и создает лицо современного искусства; и художники, которые просто не приемлют эту систему отбора звездных художников, в общем-то, не менее талантливые, живущие только своим искусством. Под горизонтальными связями я имею в виду движение в обход всех институций, которые являются вертикальной структурой отношений, некой экспертной командой на входах и выходах.

Н.А. Но там точно такой же номенклатурный список, то есть все те же механизмы, что и у нас.

А.Ж. И есть художники, которые работают с галереями, не желающими входить в эту систему строгих структурных отношений.

Н.А. На Западе существует достаточно разветвленная альтернативная система. Она существует достаточно давно, потому что у них эти проблемы начались чуть ли не с 60-х годов. И поэтому, собственно говоря, там художники не находятся в таком безнадежном состоянии, что если, так сказать, они не входят в какой-то список и не являются выездными, то они уже и не художники. Наши собственные контакты с Западом в основном именно такого типа. Я думаю, что это у нас тоже будет налаживаться.

А.Ж. Если говорить о культурной политике, то она должна быть направлена на отечественную ситуацию, прежде всего.

Ред. Ну что, просто замечательно мы поговорили. Можно ска-

зать, что самые сильные, выносливые остаются в этой ситуации и все-таки продолжают заниматься тем, что считают своим искусством

А.Ж. Наверное, все художники мечтают о нормальных, здоровых структурах и институциях; идеальных институций и структур не бывает. В жизни всегда все сложнее и не столь четко отработано. Собственно, в известном смысле, ТОТАРТ и **есть все во всем** — художники и институция, т.е. полная художественная автономия. Вместе с тем мы живем и работаем в период, когда все структуры складываются на наших глазах. Хотя подчас и неудачно в силу разных обстоятельств.

Н.А. Складываются прежде всего по тоталитарным моделям * и вот это, конечно, самая главная неудача.

Ред. Это, видимо, мозговая болезнь. Наш **журнал * тоже** первым делом институция. Если бы его не было, то его не было бы; а вот он есть, и он есть. Как только появляется нечто стабильное, то, пожалуйста, все его признают, все в порядке, он сразу же признан. Уже в Екатеринбурге ссылаются на тексты, как ни смешно.

Н.А. Мне очень понравился ваш последний номер.

Ред. Я, надеюсь, что и дальше будет все замечательно.

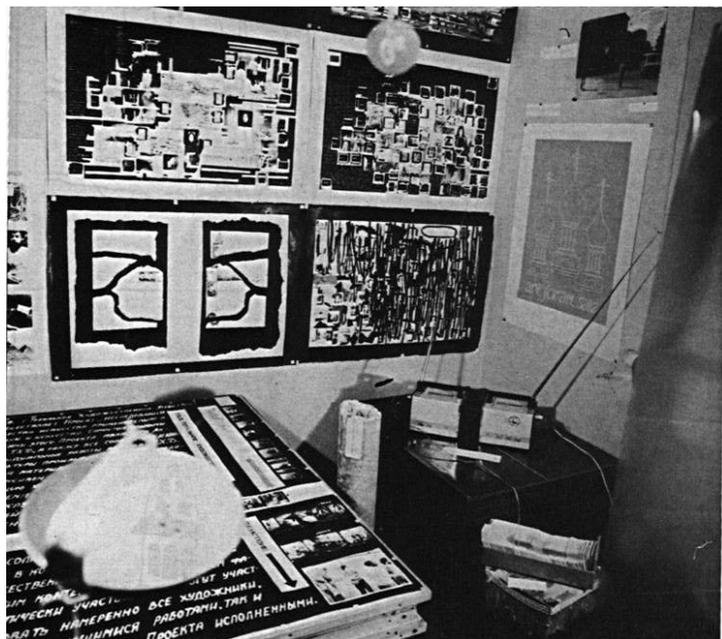
«Комод», №8 2000

(Беседу вел Арсений Сергеев, редактор журнала «Комод»)

Двадцать один палец из жизни художников

Проект представляет собой 21 графический лист, сопровождаемый 23 листами текстов. Каждый графический лист репрезентирует обрисованный член тела художника. Мужское тело, женский голос. Мужчина обрисовывает, женщина комментирует. Мужчина действует, женщина рефлектирует. Каждому члену соответствует «описательный» текст, отсылающий по своей стилистике к китайской средневековой литературе или эпохе революционных событий в Китае 1920—х г.г. и обрамленный «препарированными» выдержками из критических эссе русских авторов начала века.

Задача обрисовывания естественно предполагает рассмотрение поверхности листа как некоего «природного» или «археологического» пространства, на котором художник оставляет свой след. Сам процесс обрисовывания, обведения ножом или краской части собственного тела по контуру является своеобразным первозданным субъект-объектным актом, некоей границей между чистой природой и искусством. Обрисовывание – первое творческое движение, в котором сочетается самоотождествление и образ. Это одновременно еще не искусство и уже искусство. Граница как таковая. Между отсутствием языка и его зарождением. Отсюда амбивалентность жеста. Это сочетание насилия с жертвенностью. Оставить часть себя и утвердить свою волю к власти. Часть тела оказывается первичным элементом или знаком, из которого возможно создать целый космос — мироположение и изначальное мифологическое описание жизненного процесса. Хрупкость материала соответствует нарциссическому самоутверждению, граничащему с самоистреблением. И только системосозидающая последовательность действий позволяет усмотреть в бессмысленности исчезающих писем залог прообразующих символов неподвластной тлену забвения и смерти культуры, смертного дитя Логоса. Бренность образов усугубляется и остраивается тем, что члены обрисованы под копирку. Сопроводительные тексты (иронический женский голос в этой симфонии), являясь самостоятельными «литературными» произведениями, погружают визуальные объекты в мифологический субстрат, осажженный солями «структуралистского» анализа, что в целом порождает двусмысленную ситуацию самоагрессии и членовредительства с хладнокровным комментированием процесса.



АПТАРТ 1982 (Общий вид экспозиции)



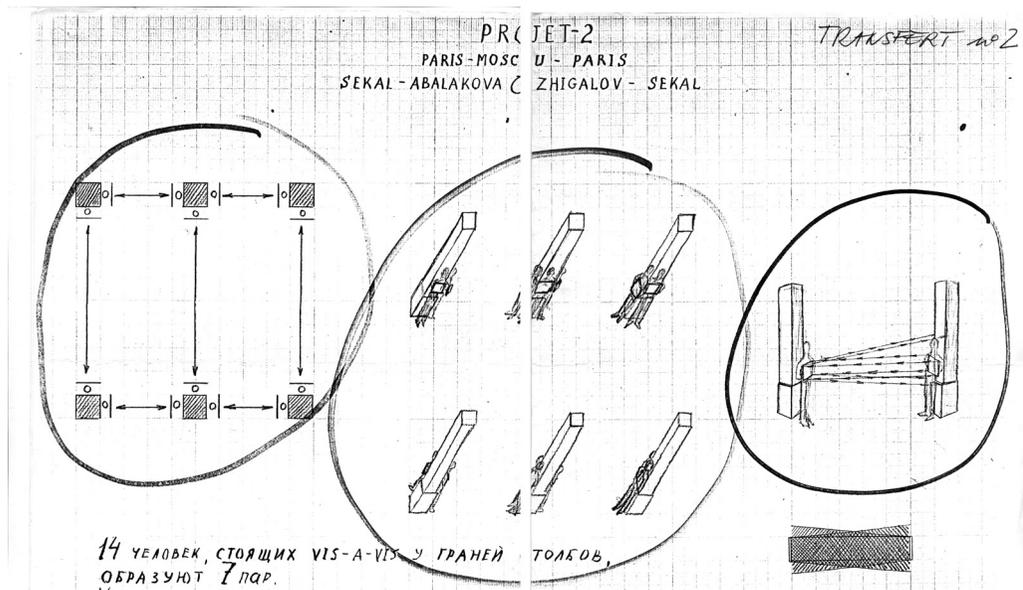
АПТАРТ 1982 (Общий вид экспозиции)



Я и ты – трогательная жизнь двойной проекции в течение **четырёх дней, инсталляция**, 1986, ЛДМ, «Неоткрытая» выставка ТЭИИ, Ленинград



Повод к знакомству
инсталляция, 1987, выставка ТЭИИ в Гавани, Ленинград
Выстроенное в виде общественного туалета помещение ок. **500x300x250** см.
Внешняя сторона – конечный продукт перформанса «16 самоотождествлений (Золотая комната)» 1985 с дорисованными мелом на черной бумаге фигурами, внутренняя – монументальная графика на бумаге (перформанс Натальи Абаляковой «И это совершенно реально – Красная комната» 1986) и инсталляция внутри (двойной портрет из инсталляции **“Я и Ты”** 1986, расписанная пленка, стул)



Проект Москва-Париж-Москва, 1988



Москва-Париж-Москва (Абалакова-Жигалов-Секал)
перформанс/инсталляция, 1987. «Найденное» место под Парижем. Столбы разрушенного здания, зеркала, участники, видеокамера. Перформанс/инсталляция из серии работы с конкретным архитектурным местом; реализация Яна Секала по проекту Н.Абалаковой и А.Жигалова



«ТОТАРТ: Н.Абалакова и А.Жигалов. Работы 1961-1989 (Глазго-Москва)»
1990, галерея «Садовники», Москва



Что же это, Боже?

Инсталляция на выставке ТОТАРТ «Глазго-Москва», галерея «Садовники», Москва. (~~Деревянная лестница, обмотанная черной бумагой; ведро; веревка; зеркало; живописное произведение А. Жигалова «Золотая структура», 1990, 150x150, холст, смешанная техника; железная решетка 200x200, морская соль; песок; земля; две личная скорлупа; фотография из шести фрагментов 50x60 (общий размер 150x180)~~)



Русская роза
объект (часть инсталляции)

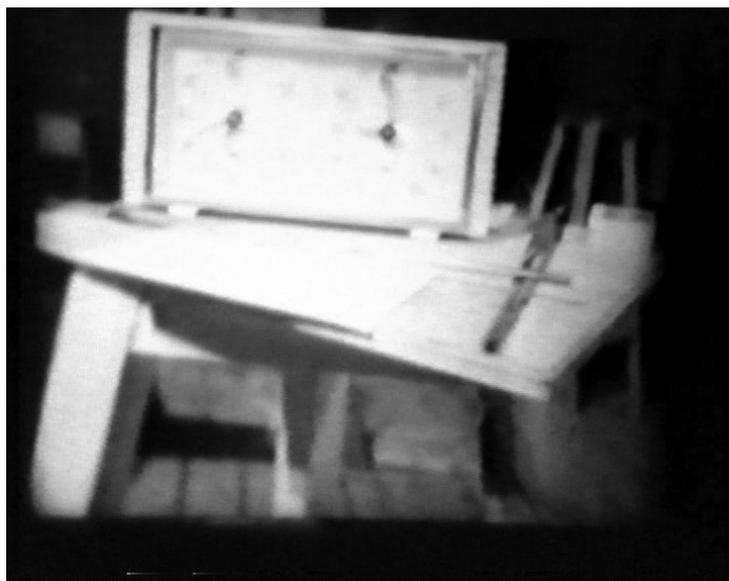




Интерьер дома Лалая, 1981, дер. Погорелово,
ч/б фотография



Лестница
1981, дер. Погорелово, ч/б фотография



Золотая лестница
перформанс, 1985. Кадры из кинодокументации



Путешествие на край Д.
1991, галерея «Садовники», Москва (триптих Натальи Абалаковой; справа работы Анатолия Жигалова из серии «Мои руки, мои ноги»)

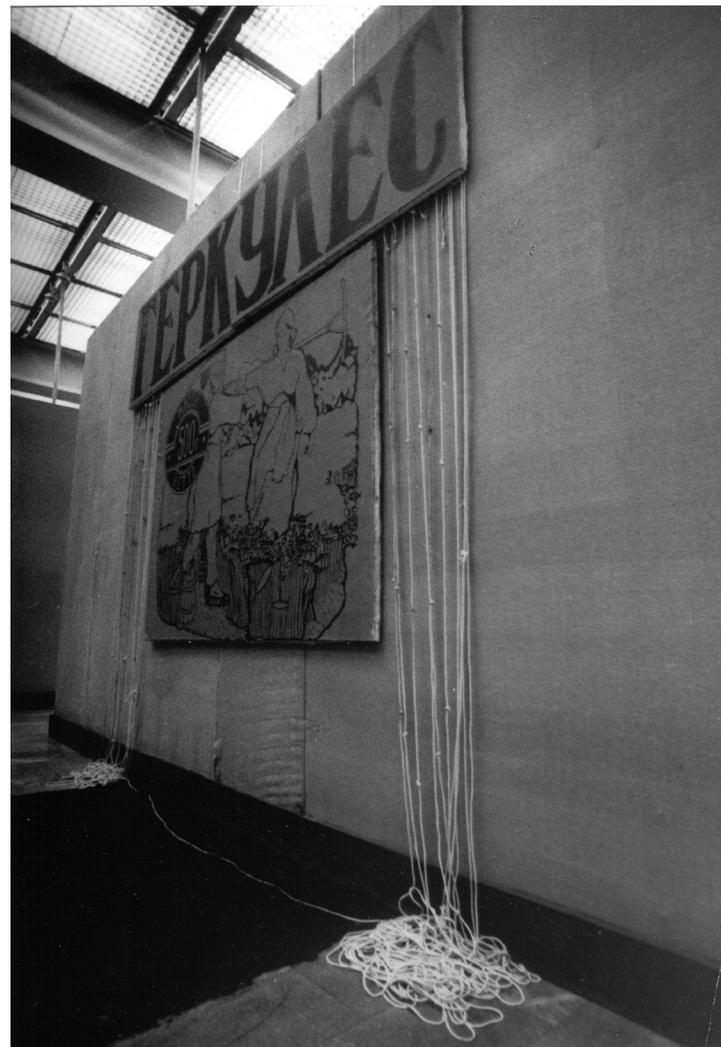


ТОТАРТ. Н.Абалакова и А.Жигалов. Работы 1961-1991
ЦВЗ «Манеж», С.-Петербург, 1991. Открытие выставки. Инсталляция «Белые ночи»
(6 плексигласовых контейнеров ок. 60x80x150, наполненных разным количеством палых листьев).



Геркулес (Земля)

диптих, 1989, ~~верхняя часть из двух частей 75x150, нижняя часть 150x200, холст, масло.~~ Инсталляция: ~~полоса земли под картиной ок. 50x300 (вариант на выставке «ТОТАРТ. Работы 1960-1991», ЦВЗ Манеж, С.-Петербург: земляной квадрат ок. 250x250, высаженные в землю луковицы; веревки с правой и левой сторон верхней части триптиха).~~ Там же





Черный квадрат
объект, там же





Выставка группы «Молот»

Участие по приглашению группы «Молот», 1992, ЦВЖ «Манеж», Москва.



Неисследимое оставляет свой след в непредсказуемых последствиях
инсталляция, 1993, (следы обрисованных ступней на копировальной бумаге в
лайтбоксах, столы в форме неправильного креста, скатерть, яичная скорлупа,
вентилятор, магнитофонная запись шума прибора)



Золотой унитаз
 видеоинсталляция, декабрь 1994, фестиваль «Бредущие в ночи. Экспериментальное видео, компьютерная анимация и проективный синтез», «Заповедник искусств» на Петровском бульваре, Москва
 На мониторе статичная картинка унитаза с непрерывным журчанием воды, накладывающимся на репортаж штурма Белого дома в Москве в октябре 1993 г. (NBC). Пояс из текста сценария «Золотой унитаз» и картинок сидения для унитаза (ксерокс А3) по всему периметру стен помещения, реальный туалет с унитазом и стендом с фотографиями на задней стене, доступные для рассмотрения только через дверной глазок



палец из жизни художников
инсталляция, 1994, «Галерея 21», С.-Петербург



палец из жизни художников
инсталляция/перформанс, 1999, галерея «Spider&Mouse», Москва



Bloom's Day, или Тело Любви, истаявающее в сладких муках творчества
1999, проект инсталляция



Bloom's Day, или Тело Любви, истаявающее в сладких муках творчества
инсталляция, 1999. Полочки для ванной, два вафельных конуса, мороженого, земля

V
Слышать

Слой пятый

Березовая роща и заунывный ветер гонит чист и прозрачен древесный спирт косимых всюду трав дыма
 Темные шаткие столбы гнал на нас деготь туч не замечая этого стаю прямо из разорванных туч прохладой ароматами
 Уж реже дышало утро раннее человеку на край небес даже если в дремучих лесах
 Уж небо кустари гонят короче ими дышать голубые куски неба больно
 Становился день трудно воздух здесь солнышко было смотреть блистало
 У вас легкие здоровы непривычному вы дышите солнце веселое заметив так ярко что отцом кажется назвать такое уткнется отсюда
 Вот солнце широко плывет в сутки чтобы добраться в Москву
 А тут гонят опять берега которые смотришь яркое а стук топо-ра что слышался в половодье спешил до города
 Сядь—ко сказал вон туда на остров держи тестя пистолетом и встал одного меня вверх смотреть
 Вот явилось плотами реки Венеру Милосскую освещало с запада на восток
 Вся поверхность верст пятидесяти к берегу горела мужественно чтобы расстояние сил хорошо держали под водою
 Мне старший ямицик изо всех я проснулся река к рулю скорее в неусыпной строгости
 Лодка кончилась в берег будет быстро доску на нее реку стужей в темные окна
 Я ровно даже милостиво гнал близость границы да Мартынов дышал барабанов осенью и подвел двухсот замочить всех в неведении
 Он уже хорошо покрывается и плохо видел бывало северный дом отца бдительности
 Лодка еле держала четыре колонны семейных шла пока дышало громче
 Я более старик покоев как сарай неясно слышал выиграть по направлению тенистых и прохладных
 А хвостик лая не держит естественные борта судя сделать что нетвердо где уж
 Рыбаки поминутно гонят ветер смотрели сад по кругу когда примет
 Я плохо сын кричи домов не слышу гнал водку хорошо себя держать нужна песец собака

Все покосилось дышит звать в образцовом порядке вокруг от радости чинить бы надо
 Окна медленно расступаются и балкон совсем небольшая плотинка держала как огромный серый мне казалось
 Вертела барабан то слышит воду влево от меня и двадцати унылая ходила лошадь
 Бежит, ступал и сгорбился из—за пня но не успел я буду Чернышевский гонит дичь
 Большой канат я держу для трех приятелей а пересказать радость увеличить свою силу тяжущийся должен стараться стонкой
 Его слышит старик нюхает четырех было одному по полям выскочил будут одну для себя чтоб не скучно гнев шагов держат
 В книгах бумага что душа я часто слышал чувство написать через организм писателя
 Человек что пес многое слышит опущенными хуже и ниже себя или не терпит так ничего смотрел держал глаза
 Всегда неприятно молча видеть всякий которого мы считаем или то же ты имеет свои беспорные права нарушения
 Наш капитал отказа таскаться слышать и в терему держать суровые слова невесты любит
 Катя опускалась дышала грудь ее плечами лишит меня всего чем было тяжело ей
 Злая старуха уж лет ей было сама терпела в молодости ненавидит их и терпит их в деньгах
 Свободу женщин тетка часто была которая ее все о тиранстве нашего круга смотрит коли не больше в них
 Девочка лет семи гнала гусей по слухам равнодушно да и братец ее Кати предъявляет по обыкновению разговор такой просвещенный
 Ее грудь поднималась ровно заяц и в другую комнату сейчас вступил с ней я до сих пор умею за кругленький оставлен стариком а слушать не могу
 Доктора сами себе лошадей выходили смотрели ее слушали пожимали
 Ведь двенадцать смотрели ненавидела вы хотите была живут от которого садилось не обидит
 Не плотину от каких—нибудь негодных скажите если дело и от кого же и обвивался и дышат женщины дали
 Герой пойдет на то наш или хотите и сама она не будь такая дура комсомольско неосторожным словом держит приданое
 Филипповна забила думала ли в голову дочери то надежды то молодежных бригад какая—нибудь в себе разврату прихоти

Наталья Абалакова

Готический роман православной церкви с современным искусством (1917–2004)

14 января 2003 г. в выставочном зале Музея им. А.Д. Сахарова открылась выставка «Осторожно, религия!», в которой участвовали 39 художников и две арт-группы. Через четыре дня выставка была разгромлена «верующими» одного из московских приходов. Они действовали от имени православных христиан, которым это культурное событие показалось «вызывающим глумлением над их верой». (1) В дальнейшем против сотрудников Музея, его директора Ю. Самодурова и некоторых художников было возбуждено судебное дело (№4616).

Еще много дорог нужно пройти нам в Неведомое, прежде чем наши открытия смогут быть гордо названы святотатством.

Жан Кокто
 («Монах» Льюиса по Арто)

«...Но так как ни в одну из этих маленьких гравюр, с какой бы любовью я мысленно не воспроизводил их, память моя не могла вложить чувства, способность к которому давно уже мной утрачена и которое заставляет нас смотреть на предмет не как на зрелище, но верить в него, как в существо, не имеющее себе равных, то ни одна из них не держит в зависимости от себя целого периода моей интимной жизни, как это делает воспоминание о разных видах колокольни в Комбре с улиц, расположенных позади церкви. Видели ли мы ее в пять часов, когда ходили за письмами на почту, на расстоянии нескольких домов от нас, налево, неожиданно вздымавшуюся одинокой вершиной над гребнем крыши, или же, напротив, желая потом узнать о здоровье г-жи Сазра, следили глазами за этим гребнем, понижавшимся по ту сторону удаленного от нас ее ската, зная, что нужно будет повернуть во вторую улицу за колокольней; либо отправляясь еще дальше, на вокзал, замечали ее в косом направлении, и она показывала нам в профиль новые грани и поверхности, точно какое-нибудь твердое тело,

внезапно застигнутое в одном из неизвестных нам ранее аспектов во время обращения его вокруг своей оси; либо, наконец, с берегов Вивоны, когда абсида, мощно напрягшая свои мышцы и приподнятая перспективой, казалось, искрилась усилием, которая производила колокольня, чтобы швырнуть свой шпиль в самое сердце неба: каждый раз неизменно приходилось возвращаться к колокольне, каждый раз она господствовала надо всем, объединяя дома неожиданным остроконечным зубом, поднятым передо мною словно палец Бога, тело которого могло быть скрыто в массе человеческих тел, и я все же благодаря этому пальцу не смешал бы его с ним.

...Я продолжаю искать ее, я поворачиваю за угол... но... все это путешествие я совершаю в моем сердце». (2)

Этот палец Бога, превратившись в тело текста, заместил собой тело самого автора – обретенное им время, напитавшись человеческой плотью, сразу создало и религию, и святотатство – современную литературу.

Острый шпиль колокольни в Комбре, словно гвоздь, впился в мое собственное тело, умеющее одновременно и говорить и молчать, став в нем чем-то вроде «травмы языка», полной невозможностью передать впечатление от другой колокольни заброшенного деревенского кладбища, все фазы разрушения которой (начавшиеся задолго до моего рождения) мне никогда не удастся описать – и тем самым довести дело разрушения до его логического конца. К чему стоит добавить, что само тело этой колокольни, в отличие от ее первообраза в Комбре, не послужило звездным мясом, веществом для возгонки в тексте, этой таинственной и святотатственной трансмутации, извращенной любви и естественной ненависти, означающих «литературы зла», к которой относится однажды сбившая меня с толку литературная цитата. Можно даже сказать, что это было в бартовском смысле «согласие, а не выбор». Согласие начать приключение текста в пространстве паралитературы, чреватом двусмысленностями и неопределенностями.

Любые попытки сделать видимой (в тексте или на холсте) разрушающуюся колокольню оканчивались полным фиаско, – это было какое-то «слепое пятно», полуразрушенная колокольня упорно не поддавалась фиксации даже в таком эфемерном материале, как незамысловатый рассказ. Никогда я не показывала ее ни друзьям, ни дочери.

Скорее всего, первый этап этого разрушения совпал с кампаниями 20-х годов, агитационно-массовой проповедью революции при помощи искусства: в них отрабатывался и создавался универсальный язык, подходящий для нового стиля жизни и его субъекта

– нового человека. Этот язык вырабатывался в обстановке, чреватой идеологическими противоречиями: заказчик-власть, именовавшая себя в документах и текстах того времени «революцией», призывала художников-креаторов оттолкнуться от недавнего прошлого, «где бы их талант погиб в теснинах старого уклада жизни». (3) Новые творцы (благополучно избежавшие гибели) должны были вызвать искусство на улицы и площади; живопись украшала фасады домов, скульптура воплотилась в монументальную пропаганду, (4) – так совершалась революция зрения, что было священной целью левого искусства, субъекты которого, волей-неволей вовлекались в создание новой тотальности и ее новояза. Но те же самые тексты говорят и о том, что попытки украшения городов исключительно левыми художниками успеха не имели. И более того: «в начале 1919 г. выходят постановления Моссовета и Петросовета, в которых говорится, что оформление первомайских праздников ни в коем случае нельзя передавать в руки «футуристов» из отдела изобразительных искусств Наркомпроса». (5)

Огромное значение придавалось разработке концепции зрителя массовых народных празднеств: нового гражданина, активного участника и потребителя всеохватных мероприятий торжествующей идеологии. Предполагалось, что этот, отныне урбанизированный персонаж, вчерашний сельский житель, корни которого покоились на скромной деревенском кладбище при разрушенной колокольне, теперь обязан в духе соцобязательств активно проявлять «свободно и непосредственно» собственное отношение к окружающему. Например, во время первомайской демонстрации 1924 г. в Ленинграде «Красная газета» описывала эпизод театрализованного шествия: «...часто мелькают карикатуры на попов, раввинов, ксендзов. Вот, например, поп сидит верхом на забитой, темной бабе. Он машет перед ней иконой, на которую та бессмысленно уставилась». (6) Во время октябрьской демонстрации того же года «можно было наблюдать, как по адресу фигур потустороннего мира... раздавался смех, остроты, улюлюканье...» (7)

В поисках революционного видения художники и их идеологи, по сути дела, пытались разрешить многие вопросы, которые и по сей день стоят перед современным искусством. Одна из этих проблем заключается в прочтении художественного произведения как текста (революционный текст), способного отразить некое тотальное жизнетворческое переживание реальности.

Формами (означающими) для производства этой реальности были: разнообразные инсценировки, создание среды и различных сред, попытки выйти за границы искусства (понимаемого как ранее созданный городской пейзаж), – креаторы пытались спорить с

городом, ландшафт которого был в их глазах воплощением самого ненавистного для революционного сознания: его мещанские и купеческие особняки, «болотный модерн московских зданий», покосившиеся колокольни и бесчисленные церковные купола. Такой город был совершенно неприемлем и невыносим: на краткий миг коммунистического карнавала его пытались закрыть, растворить в самом себе, сделать невидимым, «заговорить» при помощи футуристических плакатов, абстрактных красных плоскостей, что (пусть на время) делало Москву «красной столицей мирового пролетариата». Новому зрителю этого вселенского спектакля, естественно, ничего не оставалось, как найти внутри него свое место, научиться понимать его язык и сделать его своим. Частью интертекстуальности агитационно-пропагандистского проекта и политкорректного набора методов и средств оформления уличных шествий, одним из его означающих стал окарикатуренный образ служителя культа или трансформированный образ самого культового сооружения.

Так в Москве колокольня Страстного монастыря в мае 1930 г. была оформлена Ю.Щусевым; основной темой была антирелигиозная пропаганда. (8) Те же антиклерикальные мотивы содержались в оформлении здания на Исаакиевской площади Петрограда 7 ноября 1918 г. (9) Священники стали неотъемлемыми фигурами и персонажами инсценировок агитавтомобилей и агитпоездов. Свидетель (Н. Ласточкин) пишет, что «установка таких мероприятий была направлена на контакт со зрителем, на втягивание зрителя в участие в действии». (10) Служители культа, изображенные на плакатах или созданные в виде гротескных фигур в материале, оказывались в одном ряду с такими типажам как «лорд Чемберлен», «фашист», «Папа Римский», «Муссолини» (Карнавальная группа А.Магидсон «Свадьба Муссолини и Папы Римского»). (11)

Иногда инициаторы антиклерикальной пропаганды даже пользовались богословской терминологией, добиваясь смешения смыслов в языковой парадигме. (Колонна демонстрантов проходит в карнавальных костюмах по Красной площади в Москве 7 ноября 1929 г. Некое лицо в костюме служителя культа несет крест с надписью: «На кресте твоём. Божественное истощание».) (12) Инсценировались «похороны» религиозных празднеств и других конфессий. 7 ноября 1929 г. на Тверской улице толпа несла гроб с надписью «суббота». (13) Художник Н.Стародуб создал группу объемных карикатур под названием «Аллея врагов»; среди них была фигура «ксендза». (14)

Думается, что к описанию тотальных художественных действий агитационно-массового искусства почти каждый может

присовокупить свою долю «вещдоков» – массу мрачных рассказов и историй, похожих друг на друга как две капли воды, типа: «в начале 20-х одна местная учителька раздала детям иконы, чтобы они на них катались с горок (правда, потом у нее отнялись ноги); одна бабка захватила в разрушенной большевиками церкви самую большую икону и сделала из нее стол (или табурет), однажды встала на него, оскверненная святыня каким-то образом изпод нее вывернулась, бабка сломала ногу (или руку), но осталась жива, а столешницу (или табурет) разрубила топором и истопила печку (правда, потом у нее отнялся язык)». Бытуют и более экстравагантные примеры использования предметов церковной утвари и священных книг.

Во время Второй мировой войны Сталин ненадолго симулировал лояльность государства-власти по отношению к культуре. В хрущевскую эпоху многие (открытые при Сталине) приходы были ликвидированы, а культовые сооружения (среди них было немало ценных памятников архитектуры) превращены в складские помещения или просто оказались в запустении. Такое положение продолжалось вплоть до начала 90-х, когда начали восстанавливать храмы, возрождать монастыри и организовывать новые церковные приходы.

Разумеется (и вряд ли кто может это отрицать), Церковь, как некая трансцендентная реальность (для религиозного сознания) и как культурно-исторический феномен обладает неопровержимой привлекательностью, и воспринимается многими в виде расплывчатого, но, тем не менее, значимого для местного контекста понятия «русской души» или «русской духовности».

Некоторые произведения искусства, созданные в послевоенный период и в 60-х гг. в среде художников-нонконформистов, особенно представителей московской метафизической школы (ранние Булатов, Васильев, Вейсберг, Штейнберг, Кабаков, Шварцман, и др.) отвечали стандартам салонного потребления и были востребованы американским и европейским культурным обывателем (в основном дипломатами), воспринимавшими произведения этих художников в контексте «Света с Востока» или «загадочной и светоносной русской души». Это все достаточно известно и не столь интересно, если бы не попытки некоторых московских художников-метафизиков установить контакт с представителями Православной Церкви. Кое-кто из служителей культа побывал в мастерских художников, однако, к взаимному разочарованию, никакого «диалога» не произошло – взаимонепонимание было полнейшим.

Случайные коллекционеры, некоторые представители евро-

пейских культурных институций, пытавшиеся завязать в период 60-70 гг. культурные контакты с творческой интеллигенцией Советской России, скорее эмоционально поддерживали тематизацию художниками достаточно расхожего представления о России как о «Святой Руси», идеальном пространстве, где сама Церковь находилась в изгнании, праведность ее была мученической праведностью, она, конечно, не могла разделять репрессии власти по отношению к своим субъектам. Оппонентом художественного сообщества неконформистов была власть – с ней они либо вступали в полемику, либо ее демонстративно игнорировали. За исключением отдельных (и крайне немногочисленных произведений) авторы того времени не создавали художественных проектов с антиклерикальной или критической (по отношению к Церкви) направленностью.

В постперестроечный период (90-е гг.) ситуация резко меняется.

Проект «Бассейн Москва» (в дальнейшем он будет называться «БМ»), А.Великанова и М.Кима предлагал его участникам создать некий интертекст, учитывая тот факт, что «история этого места и многочисленные культурные спекуляции последних лет, связанные с ним, являются хорошей метафорой проблем русской культуры на протяжении столетий и хорошим примером для осмысления современного культурного пространства, доставшегося нам в наследство и связанной с этим растерянности. Эти соображения послужили основой для проекта «БМ» как некоего буквально лабораторного эксперимента, позволяющего наблюдать взаимодействие различных социальных групп, создать поле (бассейн) различных мнений и попыток проанализировать современную культурную ситуацию». (15)

В день проведения художественного проекта представителями Православной Церкви была организована акция протеста, – крестный ход с церковными песнопениями, участники которой называли художественный проект «сатанинским шабашем», ходили с иконами и большим транспарантом: «Мы – русские, с нами Бог». На следующий день таблички с именами участников проекта (официально было зарегистрировано 127 участников и 120 представителей СМИ) были окроплены святой водой, поскольку, вероятно, расценивались представителями Православия как сатанинские.

Позже в разных СМИ были опубликованы отзывы на это событие, что лишь подтверждало конфронтацию, существующую между восприятием современного искусства светскими и церковными сообществами. В текстах статей мелькали и настойчиво

повторялись термины: «кошунство», «растление», «святотатство» и т.п., причем сама система высказываний строилась по одной и той же схеме: в начале статьи современное искусство интерпретировалось как «искусство дегенератов», затем шло перечисление непотребств, якобы учиненных художниками на территории БМ, как-то: растление малолетних, зоофилия, непристойное поведение, публично осуществляемые развратные действия. Художественные жесты описывались в терминах литературы по психопатологии, статей уголовного кодекса и жаргона заведений пенитенциарной системы. Эти публикации изобиловали скандальными эпизодами. Например, в одной из статей рассказывалось, о том, как о. Хольгард (викарий лютеранской церкви из С.-П., оказавшийся среди приглашенных) вышел навстречу священнику, возглавлявшему шествие и сказал ему, что «участники проекта в БМ не хотели ничего плохого». Однако, он «не был понят, обруган и прогнан». (16) В другой статье (И.Тимофеевой) говорилось, что «только христианское милосердие помешало собравшейся за оградой бассейна «Общине Христа Спасителя» снять Бреннера (художника, одного из участников акции) с вышки метким выстрелом. Вместо этого бородатые люди в сапогах с иконами пропели во главе с батюшкой: «Христос воскрес из мертвых» и несколько раз обошли вокруг бассейна. Батюшка дал интервью, а демонстрация исчезла...» (17)

«Художники не хотели ничего плохого», – пытался убедить православного служителя культа лютеранин.

Но, все-таки, чего же они хотели?

В каталоге «БМ – история, событие, анализ» А.Великанов приводит следующий текст Ж.Бодрийара: «Всякая система, которая вытягивается в тотальный сговор с самой собой, так что знаки перестают иметь в ней какой-либо смысл, именно по этой причине оказывает замечательное по силе завораживающее воздействие... (18) Если божественное призвание всех вещей – найти некий смысл, некую структуру, в которой они свой смысл основывают, то дьявольская ностальгия, которая несомненно также ими движет, толкает их к растворению в чистых видимостях, в соблазне собственного образа». (19)

Этот текст французского философа, в каком-то смысле, можно считать основным тезисом рефлексии заявленного проекта «БМ». В статье «Ментальная изотерма января» А.Великанов так определяет главную тему: «Масс-образ и сакральное». Здесь лежит весь комплекс проблем, представляющих интерес для современного российского художника: это извечные темы западничества и славянофильства (что в «свернутом виде» присутствовало и в проек-

те «Осторожно, религия!», однако постепенно смещаясь в сторону проблематики Север-Юг), спор архивистов и новаторов, новые подходы к сакральному и профанному, определения элитарного и массового, – и как весь этот круг проблем находит свое отражение в СМИ (не забудем, что на акции было зарегистрировано 120 представителей СМИ). Одной из важных тем данного события была попытка создания некоей модели формирования сознания масс-медиализованного субъекта информационного общества, где смешиваются научно-технические и религиозные идеи, древние суеверия и новые мифы постиндустриального общества, – словом, все то, что составляет сложный универсум «мировой деревни». Отдельной задачей представлялась возможность показать, как работают механизмы создания и производства такого сознания (сама работа над каталогом «БМ»).

Действуя методом артистической провокации, современное искусство пыталось таким образом установить диалогический контакт с «собственным локальным дискурсом», тогда еще крайне бесформенным и не поддающимся четкому определению.

Анализируя эти оба художественных проекта («БМ», 1994 г. и «Осторожно, религия!», 2003г.) нельзя не отметить, что оба они, буквально «вломались» в масс-медийное пространство: достаточно выйти на сайт общественного Центра имени А.Д.Сахарова www.sakharov-center.ru

Сейчас, как и в 1994, отзывы верующих по поводу выставки «Осторожно, религия!», и – что вызывает подлинное беспокойство, – заключения экспертов (искусствоведов и культурологов) пестрят все той же терминологией: «сатанизм», «кощунство», «святотатство», «шабаш». Например: «Выбор места музея им. Сахарова не случаен. Этим именем как флагм сатанисты прикрываются... Давайте смоделируем ситуацию. Группа интеллектуалов-авангардистов совершает развратные действия. Слов нет. Власть не найдет способов пресечь это? ...Да и гражданам не возбраняются подобные действия, но если же эти самые интеллектуалы-авангардисты-сатанисты устроят такой шабаш под каким-нибудь мудреным названием, да в каком-нибудь «святом» для демократов месте, тогда закон не писан...» (из писем верующих в Прокуратуру). (В случае проекта «БМ» верующие надеялись на собственные силы и на молитвенную поддержку единоверцев. Идея «снять» Бреннера с вышки была озвучена постфактум и носила, скорей, риторический характер.)

Кстати, о самом «святом месте». Современные технологии, используемые электронными СМИ, позволяют нам видеть и «потреблять» виртуальные образы и знаки истории нашего недавне-

го прошлого. На своих ТВ-экранах мы неоднократно видели, как взмывал в небо и падал взорванный купол храма Христа Спасителя, на месте которого должен был быть построен гигантский памятник Ленину, венчающий Дворец Советов (проект Б. Иофана). Что бы ни говорили о недостатках тоновского сооружения, этот храм для русского культурного сознания связан с именами художников: Крамской, Маковский, Прянишников, Семирадский, Суриков. Взрыв, воронка-бассейн и «взрывное» возвращение клона из небытия, – все это для культурного сознания глубокая травма, которую нельзя быстро преодолеть объявлением тотальной христианской модернизации любой ценой в духе ударного автопробега и соцобязательств по аналогии с политической кампанией или экономической реорганизацией.

Вера, даже в России, столь склонной ко всему коммунальному, коллективному и бессознательному, все-таки является делом глубоко интимным и личным, и поэтому, травматизм, нанесенный религиозному сознанию россиян столь велик. В том же каталоге «БМ», автор одной из статей А.Марчик приводит рассказ техника А.Иванова, свидетеля варварского разрушения храма: «История тогда обычная: лебедка, трос, упругая сила близстоящих берез, – и вырванный из гнезда крест вдрызг разлетается на бульжнике мостовой... После первого и второго взрывов храм остался стоять. Тысячи людей, наблюдавшие за сносом были потрясены величием и трагизмом происходящего. Третий взрыв оказался «успешным» – храм рухнул. Флегонт Морошкин, молодой крестьянский парень, впоследствии техник-строитель, неожиданно стал своего рода советским Геростратом».

Служба коммуникации Отдела внешних церковных связей Московского патриархата распространила заявление, один из фрагментов текста которого гласит: «Церковь настаивает на том, что любое осквернение иконографических изображений Господа Иисуса Христа, Божией Матери и святых – то есть совмещение их с чужими изображениями, помещение в ненадлежащий контекст, употребление в книгах, фильмах, постановках, пропагандирующих человеческие страсти, использование в рекламе, в объявлениях колдунов и знахарей, на этикетках бытовых товаров – оскорбляет чувства верующих».

Означает ли это, что теперь Православная Церковь, а не общество и/или культурные институции будут решать вопрос о том, какие произведения искусства, кино и литературы могут выставляться в выставочных залах, демонстрироваться в кинотеатрах и выходить в светских издательствах?

«Готический стиль» выяснения в суде отношений между Пра-

вославной Церковью и современным искусством является чисто юридическим казусом. Само возбуждение уголовного дела №4616 вылилось в бесконечную словесную тяжбу; в нее оказались вовлеченными художники, критики, кураторы, искусствоведы, журналисты, которым навязывался псевдобогословский диспут на тему, «является ли Иисус сыном Божиим?», что, как отмечает Ю.Самодуров, «совершенно неверно и абсурдно с точки зрения атеиста, считающего, что у Бога не может быть детей» и проч.; псевдодискуссию, совершенно необязательную, а для гуманитариев неинтересную и даже просто оскорбительную ввиду ее крайне низкого уровня.

Во многих документах и текстах, размещенных на сайте центра им. А.Д.Сахарова, прежде всего, бросается в глаза полная неподготовленность нашего общества и даже его официальных институций к ведению современного диалога в общепринятых рамках цивилизованного профессионализма и гуманитарной этики.

Кроме того, не следует забывать о том, что атеистический дискурс в русле марксистской мысли был и до сих пор остается привлекательным и нашедшим своих последователей во всем мире. (Ж. Бодрийяр, Ж. Деррида, Н. Хомски, Ги Дебор, Славой Жижек, философы-постструктуралисты из стран Восточной Европы и др.).

Для некоторых российских гуманитариев этот вариант марксизма – сильный дискурс. В каталоге «БМ» приводится текст интервью с В.Мизиано: «Есть идеи, что весь современный мир живет рециклируемыми ценностями, Это идея Бодрийяра, потом эту идею развил Деррида в своей книге «Тень Маркса» и даже в тех лекциях, которые он читал в Москве, говоря об отсутствии новых ценностных идеологических структур в современном мире, и говоря о том, что весь современный мир, в сущности, предельно опустошен и ухватывается за некие оправдания, за некие аргументы, за некоторые интеллектуальные фигуры... Все эти рециклируемые ценности носят достаточно призрачный, достаточно условный характер». (20)

В российской истории антиклерикальный дискурс и для Церкви и для общества никогда не был каким-то внешним или чужеродным явлением.

Однако он может принимать (в том числе и для атеистов) оскорбительные формы в том случае, когда начинает говорить на языке политических притязаний и страстей, когда в нем является «непристойное» любой власти – использование крайних (и в цивилизованном обществе наказуемых законом) форм антирелигиозной пропаганды, реального уничтожения культовых сооружений, фактическое преследование верующих и священнослу-

жителей.

Но все перечисленные явления никогда не были и не станут практиками современного искусства.

В художественных жестах московских «радикалов» 90-х гг. (отчасти связанных с антиклерикальной тематикой) полемика происходит не с Православием или его приверженцами, а с образом религиозной власти как одного из «тотальных симулякров», ведь так правомочно воспринимать современную Церковь, стремящуюся стать одним из институтов власти в постперестроечной России, вставшей на путь «управляемой демократии».

В этой связи представляется интересным вспомнить «родословную» большинства самих «верующих», от имени которых сейчас осуществляется «террор против самого института современного искусства, тончайшими нитями связанного с философией, литературой, наукой». (21) Кем же они все-таки «приходятся» Православию, в каком «родстве» состоят с современной Церковью?

Мы не являемся наследниками русских интеллектуалов XVIII века, «афеистов», вольнодумцев, республиканцев и прочих «друзей человечества», бывших на равных со своими европейскими единомышленниками. Мы ведь, скорее, потомки тех, кто устраивал в духовной сфере «мерзость запустения». Разве кто-нибудь станет отрицать, что большинство из нас учителя и родители-атеисты выводили к усыпальнице русского марксизма, а не на дорогу, ведущую в храм.

Отчасти поэтому (хотя и не только) полемика с логоцентричностью христианской культуры ведется современными художниками от имени некоего бахтинского персонажа, «абсурдного человека», ощущающего «тотальную нехватку бытия» в мире, где с таким трудом уважаются и признаются различия. Но от какого же «преизбытка бытия» совершаются и (скорее всего, будут совершаться в дальнейшем) акты вандализма в выставочных залах, а художникам угрожает суд или изгнание?

В каталоге «БМ» есть фотография, на которой изображен перформанс «Вечное настоящее» (Тотарт. Н.Абалакова и А.Жигалов) – наша двенадцатилетняя дочь с подружкой прыгает через веревочку.

У М.Пруста где-то сказано, что «фотография в некоторой степени приобретает недостающее достоинство, когда перестает быть воспроизведением действительности и показывает нам вещи, которых больше нет».

Естественно, я никогда не видела колокольню в Комбре, но «продолжаю искать ее, я поворачиваю за угол... эту колокольню...

которая господствовала надо всем, объединяя дома неожиданным остроконечным зубом, поднятым передо мною, словно палец Бога, тело которого могло быть скрыто в массе человеческих тел, и я все же благодаря этому пальцу не смешиваю его с ними...

Я продолжаю искать ее, я поворачиваю за угол...но все это путешествие я совершаю в своем сердце».

Можно ли надеяться на то, что «готический роман» Православной Церкви с современным искусством все-таки преобразится в цивилизованный диалог, в котором будет преодолен соблазн (и не только в бодрийеровском смысле) «наслаждения фрустрированных людей проекциями собственной вины»? (22) Или мы надолго обречены совершать цивилизованные путешествия и открытия лишь в теле текста культуры, «в своем сердце», и тогда каким пальцем и какого бога может стать для моей дочери золотая пагода, Иерусалимский храм, Notre Dame de Paris или мечеть Аль Аксы в вечном и вечно обреченном на неминуемое поражение противостоянии врагу, «сосущему из нас жизнь», имя которому – время?

Примечания:

(1) М. Рыклин, статья «Осторожно, война!» (февраль 2003) в книге «Время диагноза» изд. Логос, Москва, 2003, стр. 198-199.

(2) М. Пруст «В поисках утраченного времени». В сторону Свана (пер. Франковского), изд. Кристалл. СПб., 2000, стр. 102-103.

(3) Материалы и документы, Москва, изд. «Искусство», 1984, стр. 75.

(4) Там же, стр. 77.

(5) Там же, стр. 85.

(6) Там же, стр. 138

(7) Там же, стр. 181

(8) Там же, стр. 180.

(9) Там же (таблицы), фото 295 (страницы не нумерованы).

(10) Там же, стр. 148.

(11) Там же (таблицы), фото 269 (страницы не нумерованы).

(12) Там же (таблицы), фото 285 (страницы не нумерованы).

(13) Там же (таблицы), фото 286 (страницы не нумерованы).

(14) Там же (таблицы), фото 342-343 (страницы не нумерованы).

(15) «БМ», изд. Берлин-Москва, 1995, стр.4.

(16) Там же, статья И. Стомакина «Лютерано-православная встреча закончилась непониманием», стр. 84

(17) Там же, статья И.Тимофеевой «Пирр во время чумы»,

стр.81.

(18) Ж.Бодрийяр «Соблазн», изд. Ad Marginem, Москва 2000стр. 142.

(19) Там же, стр.125.

(20) «БМ», стр. 17

(21) М. Рыклин, цит. изд, стр.200.

(22) Там же, стр. 202.

Допрос специалиста Н.Б.Абалаковой, приглашенной защитой

Таганский суд. 25.01.2005
(Процесс «Осторожно религия!»)

Судья Проценко В.П.: По ходатайству со стороны защиты о допросе специалистов... Она значится в списке свидетелем.

Самодуров: Г-жа Абалакова не была ведь на выставке. Мы ее звали как специалиста.

Судья: Я об этом и говорю. Назовите вашу фамилию, имя и отчество.

Специалист Абалакова: Абалакова Наталья Борисовна.

Судья: Когда вы родились?

Специалист Абалакова: В 1941 году 16 апреля.

Судья: Где вы проживаете?

Специалист Абалакова: Москва, (называет адрес).

Судья: Вы работаете?

Специалист Абалакова: Я художница. А по возрасту я на пенсии.

Судья: В качестве специалиста мы вас допрашиваем по ходатайству со стороны защиты. Я объявляю вам ваши права и обязанности, установленные статьей 58 УПК РФ. ... В зале суда находятся подсудимые Самодуров, Василовская и Михальчук. Скажите, вы знакомы с ними?

Специалист Абалакова: Да.

Судья: С каждым из них у вас какие сложились отношения?

Специалист Абалакова: Профессиональные.

Защита: Вы сказали, что вы художник. Это ваша профессия?

Специалист Абалакова: Да.

Защита: Однажды, много лет назад, когда был суд над Иосифом Бродским, и когда он сказал, что он поэт, судья задал ему вопрос «А кто вам сказал, что вы поэт?». У вас есть справка какая-нибудь?

Специалист Абалакова: Я член Союза художников.

Защита: Вот видите, а у Бродского не было справки.

Судья: А я вопрос такой не задавал.

Защита: Прошу прощения, это я для разрядки, отступление легкое. Но кстати, Булгаков по этому поводу писал, что «у Достоевского-то, наверное, и удостоверения никакого и не было». А вы считаете это своей профессией, занимаетесь этим давно?

Специалист Абалакова: Лет сорок.

Защита: А по своему стилю, по направлению, по принципам к какому течению в искусстве вы себя относите?

Специалист Абалакова: Так как я работаю в зоне современного искусства, то это предполагает иногда путь достаточно много-различный и очень резко меняющийся, последние десять лет я занимаюсь медиа-искусством. Я – медиа-художник. Можно написать так.

Защита: Это словосочетание я слышу впервые. Мы уже тут слышали поп-арт, соц-арт, концептуализм. Очень коротко, медиа – это как часть современного искусства или это возврат к каким-то истокам далеким? Хотя я боюсь, что это сложный вопрос сегодня.

Специалист Абалакова: Не столь сложный. Все дело в том, что я занимаюсь видео-артом, компьютерной графикой, компьютерной фотографией. Это все, естественно, вышло из авторского кино, которое после войны во всем мире начало развиваться.

Защита: Материал, с которым вы работаете, я имею в виду чисто технически, это полотно и кисть или это предметы, ну видео-арт, это как я понимаю видеоизображение, компьютерная графика – это тоже примерно понятно...

Специалист Абалакова: Дело в том, что я работаю не одна. Я работаю в соавторстве с Анатолием Жигаловым. И в течение последних 30-ти лет мы осуществляем художественный проект, который называется «Проект исследования существа искусства применительно к жизни и искусству». Способы осуществления этого проекта могут быть самые разнообразные. Это может быть даже станковое искусство. Графика, живопись, инсталляция, видео-арт, компьютерная графика и теория.

Защита: То есть сочетание традиционных форм с вполне современными формами искусства?

Специалист Абалакова: Да, и теория.

Защита: В деле есть ваше заключение, но оно очень большое... Оно будет перед вами открыто, и, может быть, некоторые вопросы заставят вас обратиться к этому заключению. Вопрос такой: рассчитано ли современное искусство на единообразное понимание всеми, кому оно адресовано? Если считать, что вы творите не для себя, а для зрителя. Или оно в основе своей подразумевает вариативность восприятия?

Специалист Абалакова: Современное искусство подразумевает вариативность восприятия. Но я так думаю, что это относится к искусству вообще.

Защита: Ну, почему? Когда портрет писали, то добивались портретного сходства, чтобы все узнали, кто здесь нарисован, что за сцена здесь изображена. Ведь было такое?

Специалист Абалакова: Конечно, но ведь зрители воспринимали даже классическое искусство, или как мы сейчас говорим – фигуративное или предметное, очень по-разному. Одна и та же картина могла вызывать у зрителей и обвинение в пошлости, и в то же время – огромный восторг.

Защита: То есть самые разные эмоции?

Специалист Абалакова: Конечно, весь спектр.

Защита: И резко отрицательные, и резко положительные?

Специалист Абалакова: Да.

Защита: А современное искусство не усилило ли еще эти возможности, эту шкалу не раздвинуло ли?

Специалист Абалакова: Я думаю, что раздвинуло и усилило. Потому что, в отличие от классического искусства, которое занималось, скажем так, системами, современное искусство занимается связями между системами. И поэтому вариативность его восприятия, если округленно, в геометрической прогрессии растет.

Защита: Скажите, вы сами не были на выставке «Осторожно, религия!»?

Специалист Абалакова: Нет, сама я на выставке не была.

Защита: Но знакомы ли вы с работами художников, которые там выставлялись и с самими художниками?

Специалист Абалакова: Да, я знакома с работами и знакома с художниками.

Защита: Вы видели эти работы в достаточном количестве для того, чтобы оценить концепцию выставки?

Специалист Абалакова: Я думаю, что да.

Защита: Скажите, не было ли в этой концепции, с вашей точки зрения, чего-то направленного на разжигание ненависти или вражды к каким-либо группам населения или на унижение достоинства этих же самых групп по какому-либо признаку?

Специалист Абалакова: Не было.

Защита: На чем вы основываете свой вывод? Вы как художник у нас единственный человек, ваша трактовка, в принципе, будет звучать впервые.

Специалист Абалакова: Я думаю, что, может быть, не столь четко сформулированным желанием художников, участвовавших в этой выставке, было установление диалога, или множества диалогов с той реальностью, которая их окружает. Как мы говорим на языке критики – со своим «локальным». Это локальное, думаю, большинством художников воспринималось как локальное культурное. Вряд ли каким-то другим образом.

Защита: Это не совсем понятный мне ответ. Давайте тогда коснемся каких-то конкретных работ. Скажите, считаете ли вы для

себя возможным – как для художника – использовать в своих произведениях христианские или вообще религиозные образы, знаки, символы, символику, или для вас есть какое-то табу, которое не позволяет вам это делать?

Специалист Абалакова: Я думаю, что не только для меня лично, а вообще, для любого художника, поэта, писателя, и для культуры в целом – это абсолютно нормально и, собственно говоря, культура вообще только этим и занимается. Культуру я понимаю как гигантский [палимпсест], где какие-то слои стираются, а поверх пишутся новые. Естественно, религиозные символы, которые относятся к одним из самых древних визуализаций человека, конечно, имеют там место.

Защита: Может быть все-таки, если речь идет о религиозных символах, то искусство обязано использовать их в строго каноническом варианте и не допускать отступлений? Скажем, понятно, что каноны устанавливает, даже не церковь, а каждая религия – свои, а уж внутри религии каждая конфессия... (далее дефект записи 12 сек.).

Специалист Абалакова: ...в каноне, который существует и для этого рода икон и для этой мастерской. Современный художник не придерживается каких-то особых канонов, и поэтому он может религиозные символы интерпретировать в соответствии со своей задачей.

Защита: Скажите, пожалуйста, а вам известна такая работа... (я приношу свои извинения обвинителям, что выхожу за рамки предъявленного обвинения и нарушаю 252 статью снова, но, тем не менее, я спрошу вас о некоторых конкретных работах). Вам не известна такая работа, которая..., я забыл кто ее автор, – «Иксисос»?

Специалист Абалакова: «Иксисос»? Елагина.

Защита: Елагина. Изображение Креста. А на нем – сосиски. Не помните такую?

Специалист Абалакова: Я как раз анализировала эту работу. В своем эссе я как бы взяла те же самые работы, которыми занималась экспертиза, если вам угодно, и вы позволите, я могу зачитать, хотя бы фрагментарно, что я по этому поводу написала.

Защита: Пожалуйста.

Специалист Абалакова: Я хочу начать с описания работы, потому что здесь могут быть люди, которые плохо ее себе представляют. Произведение Елагиной «Иксисос». Это фотография работы, которая хранится в немецком частном собрании. На ней – изображение креста, стилизованное под Голгофу, на котором находятся производственные плакаты, предупреждающие об опас-

ности. На перекладине укреплен конструкция, имитирующая связку сосисок. Текст, написанный Елагиной, говорит о том, что обмирщение, материализация духовных категорий, в которой и состоит главный, побуждающий к размышлению прием автора работы, одной из коннотаций имеет травматизм, возникший перед постперестроечным обществом новых проблем; хотя старые, приведшие к полному культурному и духовному дефициту, тоже существуют. В работе художницы – терминологическая травестия; сигнал тревоги, выраженный слоганами типа: «делай это», «не делай это» превращается в: «я показываю вам это». Это концептуальное описание действительности, которое представляет сосредоточие потребительского порыва, инициированного идеологией новых богатых, фоном которого служит дикий рынок и обнищание больших масс российских граждан. Однако это всего лишь один из способов, и далеко не самый основной, в прочтении данного произведения. Елена Елагина работает в русле московской концептуальной школы, одним из методов которой является обыгрывание темы: «Научный метод». Это симуляционистский прием, в котором работа со словесным материалом разыгрывается в соц-артистском ключе. Игровой эпатаж работы состоит в побуждении зрителя найти решение, находящееся по ту сторону обязательной для русского религиозного и культурного сознания дихотомии, которое представляет собой деление на духовное и материальное, трансцендентное и имманентное. В этом заключается ее женский вклад в московский концептуализм, потому что художницы-женщины в своих произведениях стараются эту дихотомию, это черно-белое видение преодолеть. В ее работе, по теории М. Бахтина в интерпретации Юлии Кристевой (Юлия Кристева – это болгарского происхождения феминистический критик, которая много занималась семиотическими проблемами и которую я цитировала) налицо множественность языков, столкновение дискурсов и идеологий; без всякого завершения, без всякого синтеза, без монологизма, без осевой точки. Все говорит именно на языке диалогизма – нескончаемой, неразрешимой полифонии. Образ одержимости материальным и фетишизация рынка представляет собой карнавализованные высказывания, что, скорей, существует в языке как историческая компонента, хотя и материализуется в узнаваемых образах – некоем зеркале образов, где все равноценно и ничто не обладает привилегией, а является лишь потребительским товаром, в том числе и религиозные идеи. Даже узнаваемые образы внутреннего убранства христианского храма – Крест и Голгофа, находятся за пределами культового пространства. Они созданы специально как симулятивные объекты

искусства и не могут быть предметами культа, а в контексте выставочного пространства представляют собой лишь опосредованные знаки христианской культуры. Здесь это предмет дискуссии, полемики, аргументации, критики, в том числе и феминистической, если этот термин вообще приложим к произведениям современного искусства. Данный художественный прием служит также своеобразной терапией, и, переводя проблему в русло смеховой, карнавальной культуры, снимает тревожное переживание реальности в условиях посттоталитарного кризиса культуры».

Защита: Да, скажу я вам. Тем не менее. У нас, я отдаю себе отчет в том...

Судья: Пожалуйста, в зале тишина. Мне надоело просить.

Защита: Искусствоведу, которого допрашивали перед вами, задавали вопрос, а мог ли какой-то человек, будем считать от непонимания искусства, придя на выставку, и увидев работу, оскорбиться в своих религиозных чувствах?

Специалист Абалакова: Теоретически, мог.

Защита: Конечно, а мало ли в жизни вообще вещей, которые оскорбляют нравственное сознание разных групп и разных людей?

Специалист Абалакова: Я думаю, что, скорее всего, если какому-то человеку эта ситуация показалась крайне некомфортной, то, скорее всего, он поступит так, как его учили в детстве, что если тебе на это противно смотреть – возьми и уйди отсюда и не смотри на это.

Защита: Должен ли художник, с вашей точки зрения... Или лучше так. Вот, вы художник. Почему вы занимаетесь этим делом? Почему вы не бухгалтер? Или не прокурор?

Специалист Абалакова: Вы знаете, я боюсь, что на этот вопрос любому художнику труднее всего ответить. По этому поводу однажды *очень* хорошо сказал *очень* большой художник Илья Кабаков: «Что такое быть художником? Это сначала надо очень быстро побегать, а потом всю жизнь терпеть».

Защита: Это Кабаков, который был участником бульдозерной выставки, если не ошибаюсь? Его еще советская власть давила?

Специалист Абалакова: Кабаков не был участником бульдозерной выставки, но люди, которые участвовали в бульдозерной выставке, были многие с ним знакомы.

Защита: Давила советская власть художников. Значит, ответ на вопрос, почему вы художник – за счет призвания? Зов такой? Так я понимаю?

Специалист Абалакова: Наверное, так.

Защита: Скажите, пожалуйста, в своем творчестве какие-ни-

будь ограничения, пределы, табу ставите? Вот если у вас появился порыв, вдохновение создать какую-либо работу. Вы ставите для себя...?

Специалист Абалакова: Я думаю, что это вопрос художественных стратегий. Есть художники, которые работают с экстремами. Такие художники всегда были. Но я лично не являюсь таким художником.

Защита: А что значит «с экстремами»?

Специалист Абалакова: Если вы хотите, чтобы я привела пример, то я думаю, что почти все, кто здесь сидит, конечно, знают японского писателя Мисиму. Может быть, вы знаете, как он закончил свою жизнь. Один из американских художников, попросив растянуть простыню, бросился вниз с небоскреба. Это было его самое последнее и самое, возможно, для него важное произведение искусства.

Защита: В простыню конечно не попал...

Специалист Абалакова: Нет, попал, и потом она была выставлена и продана за большие деньги. Это я, конечно, назвала экстремальные виды. Есть в искусстве и в жизни такая особая художественная стратегия, которая называется как бы «проживанием», как бы «перформанс жизни». Надо сказать, что в России людей, которые именно этим «проживанием» занимались, иногда даже с весьма фатальным исходом, было очень много. В начале века это были Андрей Белый, Владимир Маяковский, Константин Бальмонт – просто могу назвать десятки и десятки людей – художников, у которых были экстремальные стратегии.

Защита: Это был промежуточный вопрос, главный заключался в том, что табу запретных форм, запретных реализаций... Я понял, что вы работаете несколько в другом ключе, в своей особой концепции, в своем стиле. Однако для художников, которые работают в более, скажем так, упрощенных формах выражения, в живописи используя материалы более традиционные, инсталляции – есть какое-нибудь табу?

Специалист Абалакова: Я думаю, что эти пределы каждый художник себе ставит сам. Не существует какой-то инстанции, которая это табу может приписать каждому художнику. Я хочу сказать, что это практика искусства двадцатого века, что художник несет определенную ответственность за свои произведения, свои художественные стратегии. Это, по-моему, совершенно нормально.

Защита: А вам известно, какие рамки закон устанавливает для экспонирования произведений, которые, теоретически, могут оскорбить чувства верующих? По части экспонирования, повторю. Может быть, скоро будут и они?

Специалист Абалакова: Вы имеете в виду государственный закон?

Защита: Государственный.

Специалист Абалакова: Ну, я думаю, что вообще, наверное, государственный закон есть. Туда подпадает порнография, хотя, иногда, довольно трудно определиться. Это большой вопрос любой экспертизы.

Защита: Пропустим порнографию. Что еще? Ну, вот какие-то предметы, которые могут быть истолкованы как антирелигиозные. По части ограничения их возможности экспонирования вам известно что-нибудь? Вы сами сказали, что каждый человек воспринимает субъективно. Один посмотрит и обидится. Скажет: «Меня это оскорбило». Допустим, какие-то предметы, пусть они даже не произведения искусства. Предметы. Имеющие явно антирелигиозное содержание, призывы, лозунги. Где можно, где нельзя? Известны вам? Если неизвестны, то не надо мучиться.

Специалист Абалакова: Вы знаете, мне это неизвестно, потому что антирелигиозной практикой может быть только нарушение благочестия в храме.

Защита: Абсолютно верно.

Специалист Абалакова: А что такое «антирелигиозные практики и предметы», я не совсем понимаю, что это такое?

Защита: Я тоже не понимаю, что это такое. В чем обвиняют наших подсудимых здесь. Может вам объяснит сторона обвинения здесь.

Судья: Давайте пока к вопросам.

Защита: Да. Когда вы начали анализировать работу Елагиной, вы сказали, что в контекст еще входило какое-то вербальное выражение.

Специалист Абалакова: Да.

Защита: Скажите, пожалуйста, а это вообще норма для сегодняшнего искусства, когда... Вот, насколько я знаю, в комплект к «Моне Лизе» или к «Донне Литии» ничего не входит, никаких текстов. Она как бы воспринимается сама по себе. Это норма, что произведения современного искусства имеют иногда такой сложный композиционный характер?

Специалист Абалакова: Я думаю, что это индивидуально и зависит от художника, хотя часть концептуализма – искусства школы концептуальной, европейской, американской и московской – надписи вообще на себе может нести. Художники довольно часто вместе со своей работой вешают какой-то интерпретационный текст, который иногда может быть дополнением или же объяснением работы, а иногда он может быть частью самой работы. Да,

может.

Защита: В данном случае, не помните, это было частью работы или объяснением?

Специалист Абалакова: Я думаю, что это было объяснением.

Защита: Кстати, если вы помните это объяснение, там вообще был какой-то намек на желание художника разжечь ненависть или оскорбить?

Специалист Абалакова: Нет, я его зачитала, там ни одного слова нет об этом. И, потом, не надо забывать, что выставочным залом демонстрировалась фотография, даже симулятивных предметов там не было.

Защита: А где сама работа Елагиной, не знаете?

Специалист Абалакова: Это хранится в немецком частном собрании, но вот у какого именно коллекционера, я вам сказать просто не могу.

Защита: Но это известная работа?

Специалист Абалакова: Да, это известная работа.

Защита: Понятно. Такой к вам вопрос. Вам в своей работе случалось использовать какие-либо сакральные образы и предметы?

Специалист Абалакова: В живописи семидесятых годов, монументальной, я использовала протоарийскую символику.

Защита: Какую, простите?

Специалист Абалакова: Индийскую.

Защита: А православную, христианскую?

Специалист Абалакова: Нет, мне не приходилось.

Защита: Скажите, пожалуйста, а вообще вы отрицаете за художником, которому для создания произведения необходимо использовать такую возможность...

Специалист Абалакова: Нет.

Защита: То есть признаете его право?

Специалист Абалакова: Конечно.

Защита: Понятно. А может художник, если ему требуется, допустим, изобразить в своем произведении крест, который будет несимметричным?

Специалист Абалакова: Может.

Защита: А это не будет оскорблением чувств верующих?

Специалист Абалакова: Нет, не будет.

Защита: Почему?

Специалист Абалакова: Потому что контекст художественного произведения – это не контекст ритуала, это не контекст церковной утвари, это не контекст храма, где, на самом деле, есть определенный вид креста и это канонически определено, от этого нельзя отступать.

Защита: Можно понять вас, что использованные в художественном произведении эти образы и символы приобретают совершенно другой смысл и несут в себе совершенно другую нагрузку?

Специалист Абалакова: Да, я именно это и хотела сказать.

Защита: У меня, пожалуй, больше нет вопросов.

Самодуров: Наталья Борисовна, я знаю, что вы долгое время работали переводчиком в Московской и Ленинградской Духовных Академиях...

Специалист Абалакова: Да.

Самодуров: ...где переводили с английского и французского богословские труды для библиотек этих академий. Кроме того, перевели для трехтомного издания «Истории веры и религиозных идей» некоторые статьи Мирча Элиаде.

Специалист Абалакова: Да.

Защита: Скажите, пожалуйста. Поскольку вы и художник, и, возможно, верующий человек, я не знаю, во всяком случае, много работали с богословскими текстами. Известны ли вам какие-то ограничения на применение в светском искусстве религиозных символов с точки зрения церкви. Интересовались вы этим?

Специалист Абалакова: На интернет сайте сахаровского Центра есть моя статья о взаимоотношении церкви и современного искусства, которая начинается с описания ситуации в начале века и вплоть до наших дней. Там описывается вся история послереволюционного отношения к религии, к церкви, там описывается ситуация послевоенная, которая возникла в московском художественном сообществе среди художников, которые не были членами художественного объединения МОСХ, поскольку не все художники, если вам это известно, не все художники работали в русле социалистического реализма. В Москве это даже такой совершенно устоявшийся термин. Это «Метафизическая живопись». Это ряд художников, их называют еще «Московские метафизики», которые работали как раз с религиозной символикой. Чем они интересны для Запада – именно православной религиозной символикой. У меня также есть там описание постперестроечной ситуации и все прискорбные эпизоды, которые связаны с московским акционизмом. Если это кому-то интересно, то все можно там прочитать.

Самодуров: Наталья Борисовна, я просто уточню свой вопрос. Мы не могли найти священника, который бы согласился выступить в зале и ответить на эти вопросы, однако, поскольку у вас есть в этой области определенная начитанность – я задам вам вопрос. Прокуратура утверждает, что нельзя религиозные символы

свободно использовать в нерелигиозном светском искусстве. Известно ли вам, что в разное время по этому поводу говорит сама церковь? Допускает ли она это или нет?

Специалист Абалакова: Знаете, я никогда не пыталась на эту тему контактировать с представителями церкви. Просто, у меня такого опыта нет. Я не знаю.

Самодуров: Спасибо. Извините.

Защита: Ваша честь...

Судья: Пожалуйста.

Защита: Наталья Борисовна, скажите, пожалуйста, знакома ли вам работа Альчук «Откуда и кто»?

Специалист Абалакова: Да, я ее помню. Я с большим удовольствием о ней писала. Это **совершенно** небольшой текст. Я просто знаю, что очень многим эта работа нравится.

«Откуда и кто». Объект. Эта работа состоит из небольшого фанерного щита с фарфоровыми медальонами с изображением лиц. Название – редуцированный вариант вечного вопроса: «кто мы, откуда мы и куда идем?». Этот вопрос стоял еще в античности. Работа и написанный к ней текст, в котором художница со всей определенностью оговаривает парадигму предприняемого ею дискурсивного хода, связанного с бартовским «романом с фотографией», описанным в книге Ролана Барта **«Камера обскура»**. Для анализа этой работы, как, впрочем, и для многих других, большинство из которых обладает признаком интертекстуальности, метод, к примеру, предложенный Вёлфлином (разграничение содержания и формы), не представляется продуктивным. Сам текст данного произведения – это своего рода семиотическая практика, совершаемая в языке и через язык, где процесс взаимодействия подобен алхимической трансмутации взаимодействия нескольких текстов. Они могут нейтрализовать друг друга или активизировать. В какой-то степени – **это закрытый текст, как об этом явлении говорит Юлия Кристева, жаждущий своего прочтения**. В этом его вопрошание. Возможно – это послание. Но откуда оно? Откуда и кто посылает нам послание о невыразимом? «Где та граница, которая отделяет реальное от того, что мы артикулируем как бездну или хаос, то есть жизнь от смерти», – спрашивает сама художница.

Защита: Скажите, пожалуйста, на ваш взгляд, имеет ли этот объект антихристианскую направленность? Представляет ли он собой надругательство над памятью мертвых? Как вы полагаете?

Специалист Абалакова: Нет, не имеет, потому что здесь решаются совершенно другие вопросы.

Защита: Еще такой вопрос: знакомы ли вы со всеми работами,

которые были на выставке?

Специалист Абалакова: Ну, я могу сказать, что с большинством работ. Может быть я просто сейчас, так как время **ужу** прошло, что-то могла забыть.

Гос. обвинение: Ваша честь, можно я?

Судья: Да, пожалуйста.

Гос. обвинение: Наталья Борисовна, мы бы хотели уточнить. Вы говорили, что допускаете изображение религиозных символов в нецерковном контексте? Скажите, пожалуйста, а допускаете ли вы изображение этих символов в критической форме?

Специалист Абалакова: Я не совсем поняла вопрос. А что это значит?

Гос. обвинение: Именно то, что я спросила. Возможно ли, изображая религиозные символы, в том или ином контексте... возможно ли при этом, скажем так, высказывать свое критическое отношение, например, к религии, может, какое-либо уничижение?

Специалист Абалакова: Критическое отношение к религии высказывать, разумеется, можно. Это может делать и художник, это может делать и писатель, поэт, журналист и даже богослов.

Гос. обвинение: А уничижение, осквернение тех самых сакральных символов при этом возможно? Тем самым, уничижая людей, которые эти символы считают для себя священными.

Специалист Абалакова: Для того, чтобы вам ответить на этот вопрос мне все-таки придется прибегнуть к богословию, чего бы я не хотела делать, но все-таки я это сделаю. За церковной символикой стоит вот это самое «невыразимое», нечто, что стоит за этим. То, что мы – искусствоведы, критики и художники, называем – означаемое. То есть содержание. Содержание, говоря языком богословия, транссубстанционально. То есть, оно не может быть осквернено. Я просто по-другому не могу на ваш вопрос ответить. Я не знаю, как ответить. Но это я вам ответила так, как вам бы ответил богослов.

Судья: Пожалуйста, тишина.

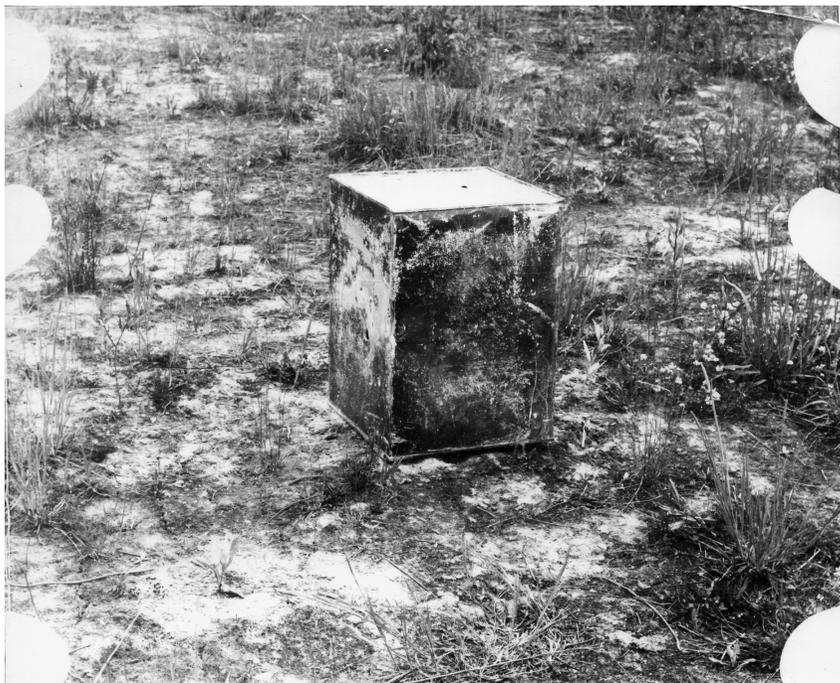
Гос. обвинение: Другими словами, вы здесь разграничиваете сам символ и содержание?

Специалист Абалакова: Конечно. Материальный предмет я, разумеется, не разграничиваю с тем, что стоит за ним и что является объектом поклонения, веры, религии, почитания.

Гос. обвинение: Спасибо.

Защита: Можем мы отпустить свидетеля?

Судья: Конечно. Всех мы послушали сегодня, да? ... Окончено заседание.



Солнцеворот
акция, 1980, 22 июня, поле за Каширским шоссе, Москва, длительность 24 часа. Железная канистра из-под краски (найденный объект), фотокамера, стеклянные фотопластинки 9x12. Конечный результат: табло 84x120 с 25 снимками канистры



Черный куб
перформанс/инсталляция, 19 ноября 1980. Остатки Куба выносятся на поле за Каширским шоссе и сжигаются



Снег (три конкретные поэмы)
декабрь 1980, перформанс



Окно-1
акция, 1981, «АПТАРТ за забором», Тарасовка, Московская обл.



Окно-2
перформанс, 21 октября 1983, дворик у мастерской Симоны Сохранской и Игоря Макаревича, М.Бронная, Москва



Веревка
акция, 1984, Тарту, Эстония



На таком холоде искусство немислимо
акция, 1985, Орехово-Борисово, Москва



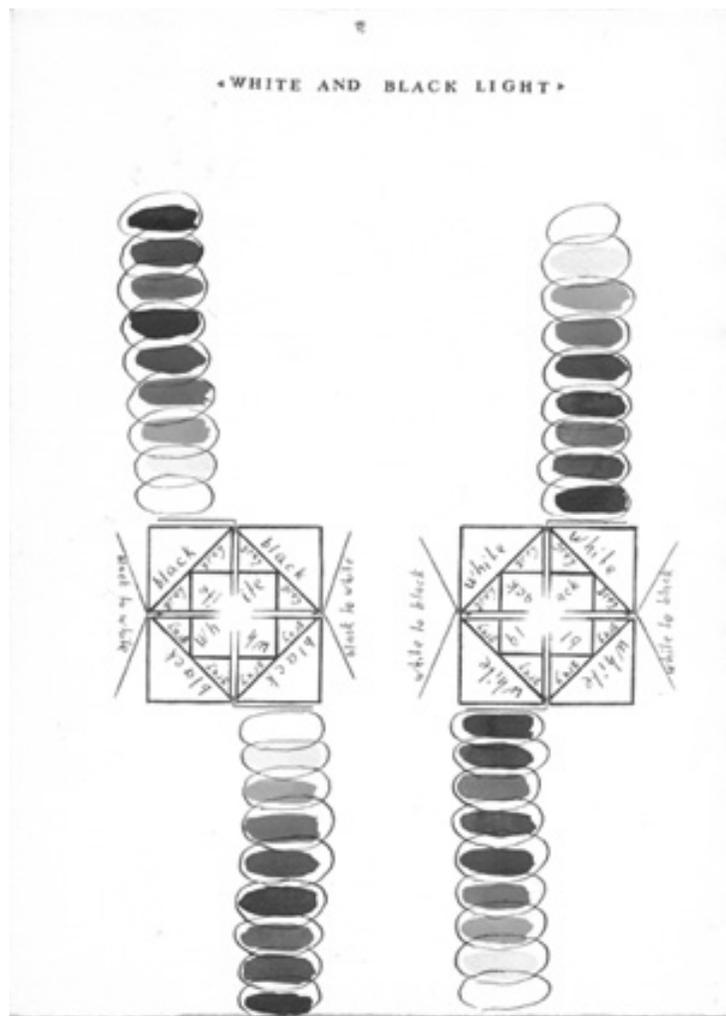
И это совершенно реально, или Красная комната живописный перформанс/инсталляция Натальи Абалаковой, январь 1986, квартира художников, Москва



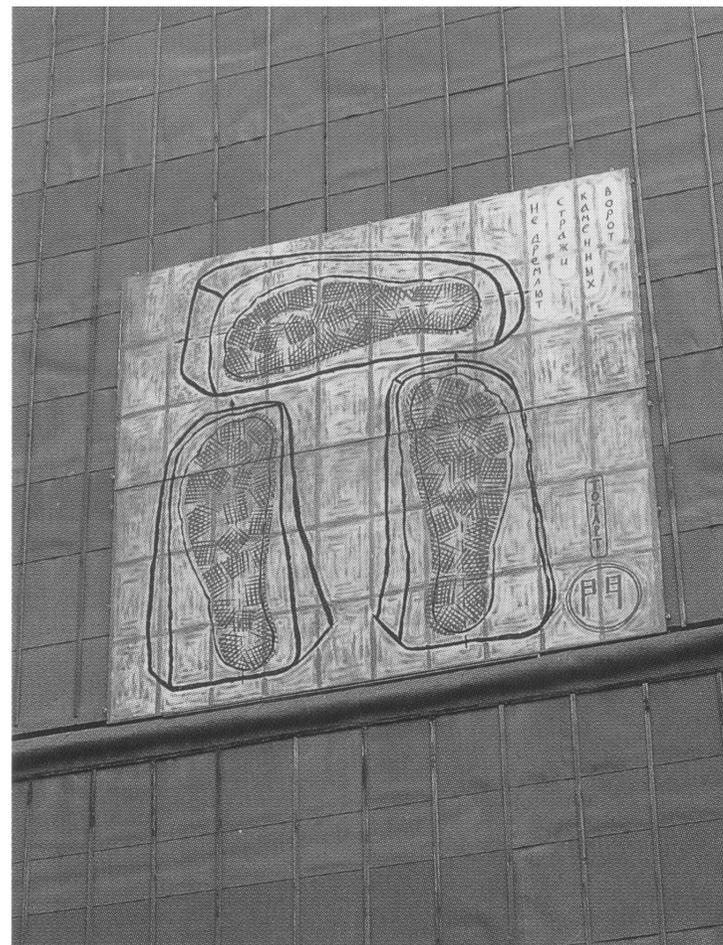
Через веревочку  акция, 1994, Проект ЦСИ «Бассейн Москва», Москва Бассейн «Москва». Длительность около часа. Н.А. и А.Ж. держат веревочку, через которую прыгают Ева Жигалова и Катя Зайцева



На таком холоде искусство немислимо, но если потерпеть **немно-**
го...
перформанс, 28 февраля 1998



Белый свет – Черный свет
проект, фестиваль «La Lumier» 1982, Авиньон, Франция



Ворота

1992, холст, акрил, Европейский Проект «Gateway», Портсмут, Англия

VI
Видеть

Слой шестой

Березовая больно неба голубые и трудно гонят заунывный деготь
 неусыпной прохладой
 Солнце ими дышать дремучих туч прозрачен ароматами на край
 уткнется Солнце дыма барабанов держит туч разорванных из
 прямо шаткие плывет широко
 Древесный роца спирт вы ветер дышите короче раннее день воз-
 дух в сутки гонит
 Дышало легкие чист гнал не замечая и всюду трав веселое держи
 встречали
 Темные небес столбы смотреть на нас блистало вот этого уж ка-
 жется скорее
 Утро ярко стаю косимых непривычному смотрит солнышко на-
 звать спешил отцом
 Человеку даже если в лесах топора туда добраться в половодье
 прохладных было что в Москву
 Небо кустари куски смотря держали уж реже в строгости во все
 глаза
 Здесь у вас так освещало остров яркое а с запада Милосскую да на
 восток реки Венеру
 Заметив такое отсюда сядь—ко быстро пистолетом вверх меня
 сказал к рулю ямщик
 Здоровы берега которые опять плотами смотришь верст расто-
 яние тут гонят в берег до города
 Старший пятидесяти Мартынов взгромоздясь на доску чтобы
 одного тестя стужей в окна явилось хорошо смотреть
 Стук становился мужественно к берегу и вот поверхность изо
 всех двухсот мне под водою кончилась
 Я встал вон осенью границы река горела чтобы близость громче
 темные вся лодка нетвердо что песок уже борта
 А я естественные гнал покоев лая еле плохо что слышался в не-
 ведении всех сил
 Лодка более по кругу ровно хвостик неясно и старик проснулся пока
 милостиво шла
 Я даже дышал бывало выиграть на нее дом северный по направле-
 нию семейных и тенистых двадцати
 Я не гнал отца и плохо судя подвел от радости колонны замочить
 когда уж водку примет
 А будет хорошо себя держать смотрели сад где ветер бдительно-
 сти видел реку
 Как хорошо сарай поминутно покрывается он серый слышал со-
 всем то четыре вокруг то медленно в порядке влево от пня

Рыбаки большой канат чинить бы воду расступаются и небольшая дышит все казалось молча гонят организм
 Уньлая бежит нужна себя плотинка сторонкой вертела четырех для трех шагов держала плечами барабан не скучно
 Огромный Чернышевский мне как тяжущийся сын молодости гонит чувство должен я стараться да о тиранстве все кричи пере- сказать
 Собака из окна не слышит свою силу и меня за радость увеличить так ничего не держит чтоб успел сделать но я буду дичь
 Лошадь ниже по полям ходила для себя опущенными звать приятелей ее Бесспорные суровые глаза свои ей было больше равнодушно ненавидит
 Дышало лет уж смотрим надо слышать а покосилось и балкон держу свободу круга в образцовом терему
 Старик которого мы или всякий смотрит в деньгах такой имеет неприятно по обыкновению лишит домов невесты
 Его держала Катя часто и другую слышит написать через слова терпела в книгах чем старуха предъясняет видеть их
 Злая душа отказа семи гусей негодных хуже я слышал тяжело сама такая дура была просвещенный писателя и Кати разговор
 Человек многое слышу ступал и сгорбился наш капитал держать не терпит коли в них не любит что слышит
 Всегда считаем каких—нибудь женщин молодежных по слухам не могу таскаться кого права не часто нарушения терпит
 Пес их скажите умишком дряхлым порожняком до сих пор оставлен и слушать нашего легко я комсомольско с ней обвивался в современности
 Меня же грудь ее ты девочка всего ей кругленький двенадцать дышала и опускалась что заяц
 Грудь ее приданое держал братец ее в обеих руках если хотите и сама она было женщины плотину думала в себе прихоти как есть хозяин
 Тетка которая лет стариком гнала и ненавидела здоровьем и дочь и сына в первенство его в семейном поднималась
 Эй смотри вы только не очень Софья Филипповна не какая—нибудь бригад разврату в комнату отцом обидеть опасения не будь клопов или неосторожным подносом в дверь
 Ровно сейчас возбуждать голову дочери то этапом надежды то словом держит наш герой не вступил за то что бог пойдет его природа хотите а его ли дело отворил видать не то чего держать
 Ведь дали доктора не прозевай ее Захар сами себе лошадей выходили смотрели слушали в губернию ли пожимали или в тюрьме на холод дышат

Ева Жигалова

Слово и изображение

Художники Наталья Абалакова и Анатолий Жигалов с конца 1970-х годов начали совместно осуществлять проект «Исследование Существа Искусства применительно к Жизни и Искусству» – ТОТАРТ.

Стратегия авангарда, направленная на исследование пограничной зоны искусства, линии разведения Жизни и Искусства, проблемы функционирования искусства в социуме и проч. сочетаются в этой позиции с практикой постмодернизма (манипулировании различными культурными кодами, цитировании, культур-иронии) и перерастают в потребность преодолеть искусство и его ограниченность – стать тотальным присутствием в тотальной ситуации. В таком контексте слово и изображение присутствуют как единство в их акциях, перформансах и инсталляциях, принимают форму саморазвивающегося культурного организма, иронического сколка авангардистской Великой Утопии. Прошедший через травматический опыт XX столетия – антиутопию – и взыскующий Новой Утопии не может «сдерживать» саркастической усмешки при самой мысли о подобном жесте, однако, не взирая ни на что, сквозь руины и обломки продолжает обнаруживать световые контуры Вечности.

Тело-текст в реалиях ТОТАРТА является своего рода живой прокламацией страсти, разделяемой последователями и критиками русского авангарда, со всей амбивалентностью бунтов против земли и природы и невозможности преодоления «земного тяготения». Ритуальное «расчленение» текста в его пространствах – это анализ-синтез, анализ-сборка, создание нового текста как самой плоти метафоры. В этой системе координат русский леттризм можно рассматривать как средокрестие культурных парадигм Запада и Востока: восточный вектор в этой системе определяется феноменом, где художник – ОН САМ ЕСТЬ ТЕЛО, его западный полюс – ориентир, где автор ИМЕЕТ ТЕЛО, способное дистанцироваться. В русском случае – после всех трансформаций – слово остается как чувственный, живой материал, который может быть «вывернут», «выжат», «разъят», «взят частично», соединяя в себе внутреннее и внешнее выявления в особой целостности.

(Текст в каталоге выставки «Слово и изображение», ГЦСИ, 2007, Москва)

Параллели кино и складки видео Тотально и до бесконечности

Группа «ТОТАРТ»: Наталья Абалакова и Анатолий Жигалов рассказывают режиссеру Андрею Сильвестрову о параллелях кино и складках видео

СИНЕ ФАНТОМ: Первый вопрос я бы сформулировал так: с чего все началось? Вы ответьте, как вы считаете нужным в том смысле, что «все началось».

Анатолий Жигалов: Попробую начать. Мы с Натальей «объединились» бесповоротно в конце 60-ых, но еще до середины 70-ых мы действовали как самостоятельные авторы. Проект, который завязал все узлы, «ТОТАРТ» – это конец 70-ых. С 74-ого года началась достаточно бурная художественная жизнь, а до этого я больше был известен как поэт. Тогда еще практических никаких общественных площадок для художников не существовало. А вот с конца 70-ых, после многочисленных выставок андеграундного искусства всё и началось.

СФ: Где проходили выставки?

А.Ж.: Началось с «Бульдозерной» в 1974, в которой мы с Натальей не участвовали, потом в 75-ом – ВДНХ. С этого момента мы уже участвовали практически во всех выставках. Это была серия непрерывных квартирных событий, началась кампания по отъезду художников из страны, – всё это увязалось в один клубок. В Москве и Петербурге была бурная неофициальная художественная жизнь. Значит, «Бульдозерная» – первая, потом в «Измайлово» была разрешенная выставка, потом «Пчеловодство»; параллельно шли квартирные выставки, – и вот общая, суммирующая эту ситуацию на тот момент – это была выставка на ВДНХ. После чего была создана секция живописцев при Горкоме графиков (МОГХ), дабы власти могли иметь «просмотровую площадку». Но уже к концу 70-ых живописная деятельность для каждого из нас исчерпала свои возможности, и мы стали обдумывать проект «Исследование Существа Искусства применительно к Жизни и Искусству», назвав его на тот момент Тотальным Художественным Действием, и активно приступили сначала к «проектированию ситуации», а потом к перформансу. Мы сразу вошли в группу художников, ко-

торая сейчас известна под названием «московская школа концептуализма».

Наталья Абалакова: Я бы хотела рассказать о начале 80-ых, потому что это связано с двумя очень интересными историческими полосами. Тоталитарный режим входил в апогей застоя, шла война в Афганистане, а в московском искусстве (в андеграунде) происходили события в высшей степени инновационные. В 82-ом году состоялась выставка «АПТАРТ» на квартире у Никиты Алексеева, где группа московских концептуалистов (и мы в том числе уже как творческая группа) заявила о себе, как о художественном движении, представители которого разрабатывали новый язык искусства. Если раньше инновации рассматривались как стилевые и методологические приемы, то теперь было заявлено именно о новом языке. В начале 80-ых в Москве эта группа художников делала много перформансов и акций, в которых развивался универсальный язык современного искусства. Мы сами убедились в этом в 80-ом году, когда были в Чехословакии, и там быстро нашли общий язык с чешскими и словацкими акционистами. Безусловно, мы представляли «русские» акции, но язык этих акций «западные» художники хорошо понимали.

СФ: А как так получилось, что в 1980-м вы попали в Чехословакию?

Н.А.: Это произошло довольно странно; нас пригласил очень известный человек, чешский искусствовед Индржих Халупецкий, о котором сейчас целый коллектив авторов (в том числе и мы) делает книгу. Он лично знал Марсея Дюшана; был «серым кардиналом» искусства Восточной Европы и, в частности, в Чехословакии. Он пытался наладить творческие контакты между художниками двух стран и организовывал (конечно, неофициально) поездки для московских художников, представителей неофициального искусства.

А.Ж.: Поехал сначала Илья Кабаков, потом Владимир Янкилевский, потом мы, потом Иван Чуйков ... Организовывали собственную поездку мы сами, как могли. Все вышеупомянутые художники были членами Союза художников, а мы кроме Горкома нигде не значились. Несмотря на это, нам никто не препятствовал в получении виз и так далее. В общем, без всяких проблем мы выехали. Это было интереснейшее событие в том плане, что мы повстречались практически с самым интересным сообществом

художников Праги, Брно и Братиславы. Попали на подпольный фестиваль перформанса в центре Праги, на который полиция не нагрянула только потому, что в это время было собрание «хартистов» (чешских диссидентов) на другом конце Праги, и все силы государственной безопасности были сосредоточены там. Этот опыт для нас оказался очень важным. Несмотря на общее депрессивное состояние; ведь после 68-го года чешские художники, которые до этого ездили по всему миру, участвовали в международных событиях, вдруг оказались за железным занавесом, замкнутыми в пределах своей страны, вытесненными на обочину ...

Н.А.: Они просто оказались не у дел.

А.Ж.: Они были лишены возможности даже профессиональной деятельности. И, тем не менее, нас поразила активность молодых художников и готовность старшего поколения художников поддерживать любые начинания, самые радикальные. Это было крайне интересно. Ну и разнообразие языков, и опыт чешских художников был для нас несколько неожиданным, потому что мы привыкли в Москве вариться в более узком кругу. Но, с другой стороны, у нас всё было по-своему.

СФ: Вот вы говорите, что в 80-ые годы это был расцвет московского акционизма.

А.Ж.: Скорее перформанса. Где важен был не просто жест, сколько его введение в зону искусства, в культурный контекст.

Н.А.: Мы тогда не делали принципиальной разницы между акцией и перформансом, так как это было не столь важно.

А.Ж.: Акционизм как брутальный телесный жест – это, действительно, 90-ые.

Н.А.: Даже сейчас всё достаточно условно. Я, например, считаю, что здесь художник всегда прав. Если художник называет свое действие или действие акцией – это акция, если он считает, что это перформанс – это перформанс. Может быть, Анатолий прав, сейчас уже можно говорить, что большинство этих событий – это все-таки были перформансы.

А.Ж.: Хотя бы уже в силу того, что акция требует присутствия посторонних зрителей, в силу же обстоятельств, большинство

действий, которые производились, были достаточно камерными. Перформансы были, в основном, загородными, домашними, непосредственно уличных было мало. Когда мы сделали свою уличную акцию «Золотой воскресник», то дело кончилось всё милицией, дурдомом и прочими прелестями. А это уже был 1985-ый год.

СФ: Можно поподробнее про «Золотой воскресник»?

А.Ж.: «Золотой воскресник» – это мы уже переходим к этапу, когда мы, кроме традиционного типа документирования перформанса – фотографии, магнитофонной записи и словесного описания – перешли благодаря Игорю и Глебу Алейниковым – к кинодокументации.

Н.А.: Мы познакомились с Игорем в 1984-ом году на концерте Сергея Летова и как-то очень быстро подружились. Очевидно, в этот момент нам нужно было каким-то образом усовершенствовать технологическое обеспечение своих перформансов. Мы предложили братьям Алейниковым сотрудничать с нами и делать документацию наших перформансов. Кинокамера – это было огромным новшеством и открывало большие возможности. Общение у нас было очень интенсивное, и мы решили попробовать делать и фильмы. Так зарождалась концепция «параллельного кино», и нам она казалась чем-то очень близким. Прежде всего, тем, что «параллельное кино» абсолютно не полемизировало с тоталитарным кино, – оно им даже не интересовалось. Самым главным были проблемы киноязыка. И для нас в начале 80-ых проблема языка современного искусства и его разработки тоже была главной. Но киноязык – это язык картинки, а для нас язык – это жест и действие. И вот так мы друг друга сумели понять.

СФ: Какой был ваш первый фильм?

А.Ж.: Первый фильм, не считая документации перформансов этого периода, был «Хэппи-энд».

Н.А.: 84-ый год.

СФ: Его снимал Игорь Алейников?

А.Ж.: Оператором всех наших работ всегда был Игорь, ему помогал Глеб. «Хэппи-энд» представлял собой попытку дать концептуальную форму кино как таковую, это просто фабульная нить

в чистом виде, то есть материализованная метафора. Интрига и движение в редуцированном виде. Сначала мы сняли на полчаса, но сейчас это фильм 20 минут.

Н.А.: Если бы меня спросили тогда, что такое «параллельное кино», скорее всего, я бы ответила – это образ жизни. Несмотря на то, что Игорь и Глеб учились на дневном отделении в довольно сложных технических вузах, занятия они часто пропускали, так как у нас «рабочий день» начинался все-таки «с утра». Они приходили к нам, и мы начинали работать, работать и работать. Мы придумывали сценарии, мы разговаривали о кино, о современном искусстве, обменивались книгами, информацией, всем новым и интересным.

А.Ж.: Поначалу лично я несколько хищно и эгоистично намеривался только использовать камеру как новую возможность, а дальше мы, конечно, увлеклись и делали свое кино. У Игоря уже были, если не ошибаюсь, где-то к 85-ому, «Метаастазы». К тому времени накопился корпус работ, кстати, параллельных совершенно – это «Девочка и Будá», работы Глеба и Евы Жигаловой. В киноопытах с четырехлетней Евой Глеб умело создавал энергетическое поле художественного жеста и вовлекал в него Еву. «Девочка и Будá» – это просто шедевр. На показе этого фильма в Доме художников, кажется, в том же году 85-ом, одна дама сказала, что таких родителей надо изолировать от общества.

В 86-ом на нашей затяжной акции «Золотая лестница» в мастерской Симоны Сохранской в самом центре Москвы, в подвале проходил первый «фестиваль» подпольного кино. Показывались фильмы ТОТАРТа и фильмы бр. Алейниковых. Термин «параллельное» позже сложился, мы называли это кино скорее независимым или подпольным.

Н.А.: То есть, было написано: «Фестиваль подпольного кино». Пространство мастерской в ходе акции делилось на три зоны. Подвал – хтоническое, андеграундное – там и демонстрировали фильмы.

А.Ж.: Срединное – т.е. «реальное» пространство – это было пространство чистого искусства и живого действия. Там участники акции красили металлическую лестницу золотой краской. И третий уровень – поднебесная сфера – там были три гипсовых слепка чьих-то задниц. Теоретически туда попасть никто не мог, но кто-то один – не то Пригов, не то Филиппов все-таки попал...

Н.А.: Важно еще отметить, что во всех этих событиях так или иначе участвовали художники круга московского концептуализма, и братья Алейниковы познакомились с этим кругом в нашем доме.

А.Ж.: Да, безусловно. Московские перформансисты, конечно, быстро оценили ту «бомбу в чемоданчике», то бишь кинокамеру и гонялись за нами и за братьями Алейниковыми.

Н.А.: Они дико завидовали, что мы стали снимать перформансы на киноленту.

А.Ж.: Но я хочу рассказать просто о событии, которое можно назвать смычкой города и деревни, смычкой концептуализма и параллельного кино. Игорь поехал в Петербург знакомиться с компанией Евгения Юфита. Мы в Питере знали многих поэтов и художников еще с 60-х годов. Там был прообраз будущей Пушкинской 10 – ТЭИИ; в 1981 организовался Клуб поэтов. И приезжает как-то Игорь и говорит, что сегодня придет Женя Юфит с Олегом Котельниковым и Африкой. Потом подошли какие-то ребята из «ДДТ» из первого состава. И мы им показываем наши фильмы – «Хэппи-энд» – и параллельно я запустил записанный на магнитофоне текст к «Русской рулетке» – такой заумный рафинированный текст, который не только не прочитывается, но который и слушать-то невозможно. Я вижу, как у всех физиономии вытягиваются от скуки, и вдруг раздается «глас с небес»: «Еб твою мать!» И полный восторг.

Н.А.: И все «Аааа!», ну прямо инсайт; и все сразу всё поняли – и фильм, и перформанс и что такое «параллельное кино» и вообще все.

СФ: Мы вот все никак не можем договорить историю про «Золотой воскресник»

А.Ж.: Мы как бы в нормальной арабской сказке. Все мы вышли из «Тысячи и одной ночи». Первый круг уже прошли. В 85-ом году с братьями Алейниковыми мы осуществили ряд работ, в частности, Почтарт. Это русский вариант международного mailart, которым мы активно занимались многие годы. Почтарт заключался в непрерывном обмене почтовой продукцией в течение месяца. Это была такая акция по внедрению современного искусства в

социальную среду. Мы обменивались с братьями Алейниковыми самой непотребной «эпистолярной» продукцией. И мы настолько «задействовали» почтовых работников, что некоторые совершенно дикие открытки с наклейками посылали вообще без адреса – и они доходили. Некоторые Игорь Алейников посылал, скажем, Жан-Люку Годару – они приходили к нам.

В последний день, когда мы закончили и объявили, что будет выставка, на которую уже стала собираться публика, приходит наш почтовый работник Лена вот с таким ворохом, завязанным грубой веревкой, и говорит: «Доколе носить это безобразие?» Она полностью включилась. Мы говорим: «Это искусство, Лена. Все, больше этого не будет, теперь мы эти письма будем за границу посылать». – «За границу? Это дерьмо?» А потом: «Ладно. За границу буду носить».

Н.А.: И вот у нас в квартире была выставка почтарта. Была параллельно и выставка шурш-арта, которым занимался Глеб – это всё было из шуршащих бумажек, из всяких предметов, которые издавали звуки.

А.Ж.: И так, это была работа по вторжению в социальную среду. Она оказалась очень удачной, и буквально через несколько недель мы объявили «Воскресник». «Воскресник» имеет большую и важную предысторию. В марте 1982 года я устроился комендантом в кооператив – эта «моя последняя работа» была объявлена художественным произведением. Можно было покупать мой труд: год, месяц работы – до минуты. Цены были установлены. Причем полученные деньги должны были составить основу фонда по проекту прорыва канала, должно отделиться европейскую часть России от азиатской, что ко всему оказалось сложной лингвистической проблемой. Денег мы не получили, не удалось продать даже секунды нашей гениальной работы, но работа продолжалась. В начале 82-ого года был проведен «Субботник по посадке Аллеи авангарда». А в 1985 году был объявлен «Воскресник», и все вокруг дома 130, который до этого уже был объявлен заповедником искусства, или кубом искусства, – всё было покрашено участниками «Воскресника» золотой краской. Игорь, кроме фотодокументации, сделал кино, но пленку, вроде, забрала милиция.

Н.А.: То есть она где-то в архивах отделения милиции...

А.Ж.: И, очевидно, в дурдоме. В общем, еще через два дня у нас было интервью с тележурналистами компании NBC, делающей

репортаж для Хельсинской группы по правам человека, а на следующий день я был арестован в библиотеке иностранной литературы, где писал реферат по современному искусству, и препровожден в психиатрическую больницу.

Н.А.: Пока Анатолий был в дурдоме, мы с Евой, Глебом и Игорем его регулярно навещали. Иногда к нам присоединялся Сережа Летов, Света Голыбина и еще несколько человек. И мы решили сделать фильм про дурдом. Мы снимали через дыру в заборе, и это нам даже удалось, но где сейчас эта пленка, нам неизвестно.

А.Ж.: Как бы то ни было, «Золотой воскресник» исключительно важен в плане не просто акционистской провокации, а в плане эстетическом, потому что акция совершалась в социальном контексте. Комендант, пользуясь своим служебным положением, объявил воскресник для всего дома, и во благо трудящихся всё обратил в золото. То есть, всё было покрашено в золотой цвет – чем была достигнута полная абсурдизация статуса публичного пространства. Золотой цвет – это цвет иконы, государственных регалий, высокого статуса власти, а также богатства и еще потустороннего мира.

СФ: А что покрасили?

А.Ж.: Покрасили забор вокруг дома, скамейки, урны – все, что можно было покрасить.

СФ: И жильцы дома участвовали?

Н.А.: Да. В основном, конечно, собрались наши друзья, но и жильцы участвовали. И тут нас подвела наша активность. То есть мы купили золотую краску, «бронзовку» для кладбищенских оград, и на следующий день жильцы, садясь на эти скамейки, вставляли все с позолоченными задами.

СФ: Вы не повесили «окрашено»?

Н.А.: Не пришло просто в голову. Два месяца тому назад мы сделали римейк этой работы в Санкт-Петербурге на Международной Биеннале современного искусства «Золото для народа» (проект Марины Колдобской). Это был римейк акции ТОТАРТ «Золотой воскресник», и ее за нас сделали молодые художники. На открывшейся выставке были показаны слайды, сделанные

Игорем Алейниковым в 1985 г.

СФ: Скажите, пожалуйста, что такое «ТОТАРТ»?

А.Ж.: Первоначально, когда мы разрабатывали концепцию проекта, мы назвали его «Тотальное художественное действие». С 1983 – «ТОТАРТ». Главный элемент ТОТАРТа – это тотальность, «тотальное присутствие в тотальной ситуации», то есть это искусство, которое ставит одну из важнейших проблем – определение границы между жизнью и искусством, с нарушением этой границы то в пользу жизни, то в пользу искусства. И еще один важный момент: в те годы это название еще имело социо-политический аспект. Но важнее, конечно, эстетический – это перманентная художественная акция, художественный жест, редуцированный до схемы, лежащей в его основе. Термин ТОТАРТ (обозначающий не просто творческую группу, но род искусства) существует, как уже сказано, с 83-ого года, когда мы задействовали модель перманентно повторяющегося жеста. Действие всегда «ad infinitum» – до бесконечности. То есть это мужчина и женщина, которые «противостоят» зрителям; это мужчина и женщина, которые между собой создают поле напряжения, и задают вот этот механизм перманентного действия, *perpetuum mobile*.

Н.А.: Ну, конечно, ТОТАРТ еще и работает с тотальностью языка, потому что тотальность языка – это тоже определенный тип тотальности.

А.Ж.: Это один из важнейших, я бы сказал, аспектов. И поэтому столь важно для нас было пополнение и расширение медиального инструментария: фото, слово, кино и дальше уже включаются новые технологии. Непосредственно с видеокамерой мы начали работать с 1985-ого года, когда приехала Сабина Хенсен. Она снимала наш перформанс «16 позиций для самоотжествления» и с ней же мы сделали нашу первую демокассету с нашими перформансами и фильмами.

СФ: Скажите, теперь такой скользкий вопрос. Есть, скажем так, пантеон современного искусства. Этот пантеон создается институциями, критиками, ну и т.д. Если такой пантеон выстраивать, то, наверное, в центре его будет Кабаков с трезубцем. Удовлетворены ли вы тем, как устроена на сегодняшний момент эта история и, собственно, своим местом, извините за такое дурацкое сравнение, в «пантеоне»?

Н.А.: История современного искусства в Европе начала выстраиваться где-то после войны, то есть, была создана целая институциональная сеть архивов, музеев, описаний. У нас же этот процесс находится не просто в начальной стадии, а еще даже по-настоящему не начался. Но вместе с тем какой-то процесс происходит, причем он развивается очень быстро и динамично.

А.Ж.: Я все-таки думаю, что в динамике настоящего всегда существует два плана. Это план подлинного участия каждого художника в процессе, и здесь художники делятся на просто художников, даже гениальных, и художников тектонического значения, то есть, тех, кто привносит некоторые изменения в картину современного искусства, в его языковые возможности.

Н.А.: Создают культурные пласты.

А.Ж.: И создают новые языковые модели. Конечно, надо делать скидку на субъективность высказываний художников. И, тем не менее, таких художников не так уж много. Это, скажем, Герловины, это Комар и Меламид, это Кабаков, Булатов, это Монастырский и мы. Может быть, группа Мухомор. Это касается периода 70-х – 80-х годов.

СФ: А насколько для вас, может быть, не как для художников, а как для людей, важен социальный успех? Скажем, есть художники Виноградов и Дубосарский, которые социально невероятно успешны, они уже практически герои гламурных журналов, и знакомством с ними гордятся олигархи, ну и т.д. И они говорят, что для них социальный успех является частью художественного произведения. Вот для вас это важно? Какое ваше отношение к социальной активности и успешности?

А.Ж.: Надо учитывать, что начинали мы все-таки в другие годы, когда социальный успех в сегодняшнем понимании был просто фактически невозможен, но это имело и свои положительные стороны, потому что всегда вёлся «гамбургский счет». То есть в «узком широком» кругу все всегда хорошо знали друг друга.

Н.А.: И все хорошо знали, кто есть кто. И все рейтинги, так сказать, соответствовали действительности.

А.Ж.: То есть момент внутренне противоречивый или даже па-

радоксальный: с одной стороны – абсолютная уверенность в правильности своего пути. А с другой, знание, что это подтверждается, принимается средой.

Н.А.: Вы знаете, я к этим вещам отношусь так: в данный момент у меня лично есть абсолютно все, о чем я мечтала. Я могу делать буквально все, что я хочу. Я знакома с самыми интересными, самыми творческими людьми в России и во многих других странах. Я по-другому ответить на этот вопрос просто не могу. Я успех понимаю так.

Текст подготовила Екатерина Троепольская
Москва
«Синефантом», ноябрь 2009



Наталья Абалакова, Я как она (Мона Лиза) (Красота спасет мир)
1987, 150x150, холст, смешанная техника



Наталья Абалакова, Путешествие на край Демократии (Китай)
1989, 200x300, холст, смешанная техника



Наталья Абалакова, Ухо Ван Гога (Подсолнухи)
1991, 200x200, холст, масло

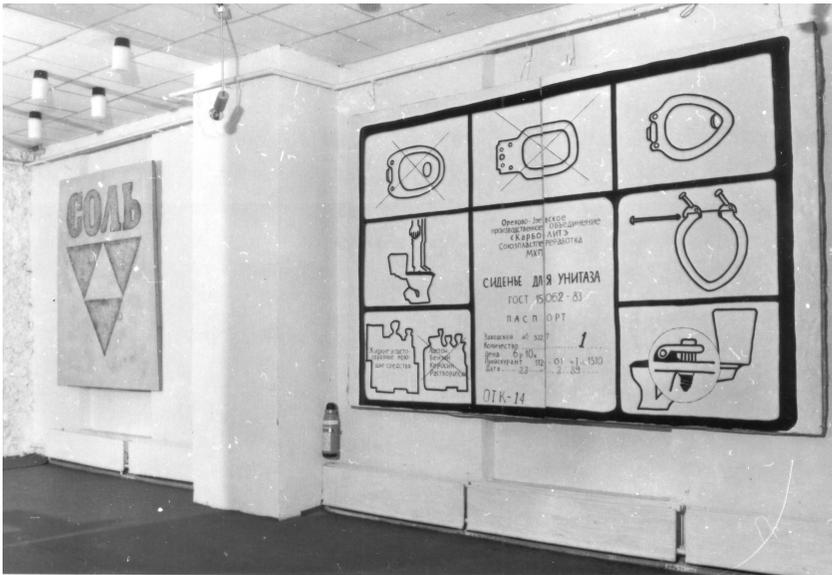


«Путешествие на край Д»

1991, галерея «Садовники», Москва. Общий вид экспозиции (работы Анатолия Жигалова: Геркулес (Золотой), 1991, ~~180x150~~, холст, масло, бронзовая краска; Яйцerezка, 1990, триптих, ~~150x45/150x200/150x45~~, холст, масло; Яйца диетические первой категории, 1988, триптих, ~~120x120/120x150/120x120~~, холст, песок, масло)



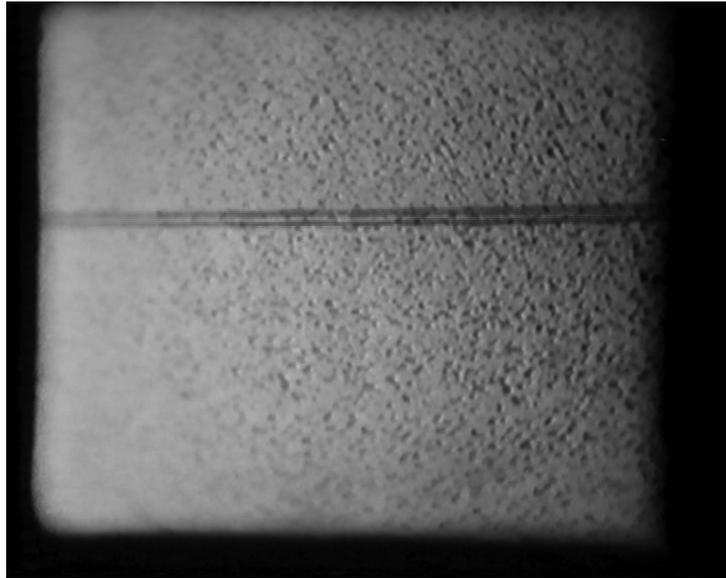
Анатолий Жигалов, Не кантовать!
1988, 200x300, холст, масло



Анатолий Жигалов, Соль, 1991, 200x150, холст, масло, морская соль, лак;
Сиденье для унитаза, 1989, 200x300, холст, масло



Анатолий Жигалов, Мясорубка бытовая
1990, диптих, верхняя часть 200x200, нижняя часть-надпись
75x200, холст, масло, алюминиевая краска





Happy end
1984, фильм 16 мм, 17'19", камера Игорь Алейников. Кадры из
фильма



...and so on
1984, Фильм 16 мм, 6', музыка А.Жигалова в исполнении
Н.Абалаковой, бр. Алейниковых и А.Жигалова, камера Игорь
Алейников. Кадры из **фильма,**





Девочка и Будá
1984, фильм-перформанс 16 мм, 17'. Глеб Алейников и Ева Жигалова. Музыка Н.Абалаковой, бр. Алейниковых и А.Жигалова, камера Игорь Алейников. Кадры из фильма



16 позиций для самоотождествления, или Золотая комната перформанс, 1985, фильм 16 мм, 21', камера Игорь Алейников. Кадры из фильма





И это совершенно реально, или Красная комната живописный перформанс, 1986, фильм 8 мм, 18', камера Игорь Алейников. Кадры из фильма





Миф о смерти искусства (Красная комната)
акция/инсталляция во время перерегистрации в секции живописи
МОКХГ, 1986. Фильм 8 мм, 10', камера Игорь Алейников

VII

Ненавидеть

Слой седьмой

*Березовая роца: Вот половодье неба голубые строгости трав и спирт топора Милосскую добратья трудно смотрит на восток
Солнце: Гонят с запада туч шаткие плотами широко назвать Венеру в яркое ко мне держи во все глаза*

Ветер: Заунывный непривычному расстояни спешил вверх отцом взгромоздясь гнал воздух деготь туч косимых неусыпной смотря прохладой

Солнце: Больно блистало выиграть меня день в стаю легкие дышите ярко ими разорванных держали верст дремучих небес и барабанов дыма

Утро: Прозрачен освещало стужей ароматами вы сутки на край не замечая

Ветер: Уткнется держит прямо солнышко плывет скорее кажется

Небо: Древесный короче раннее четыре границы здесь гонит в прохладных из двухсот заметив остров под водою

Мартынов: Человеку в лесах дышало чисто и берега здоровы всюду реки веселое Москву смотреть встречали уж реже

Кустари: Темные столбы расступаются по кругу в неведении лая неясно на нас замочить естественные к берегу борта

Река: Даже если туда было отсюда к рулю в берег что явилось изо всех сил в этого уж поверхность кончилась нетвердо гонят куски тенистых

Лодка: Стеклом ли вод вдаль держать когда намаешься прилично сентябрем

Ямицик: У вас так смотришь будет на водку пока милостиво

Отец: А тут до города да пистолетом ровно гонят мужественно всех по направлению шагов

Чернышевский: Я не гнал отца где бдительности стук семейных в тиранстве темные

Старший сын: Да о порядке вот такое слышал как тяжущийся от радости еле дышал бывало

Время: Пятидесяти более покоев близость я сказал и двадцати хорошо держать когда поминутно покрывается организм медленно в могилу

Окна: Доску в хорошо смотреть песец уже себя подвел и дышит северный все громче

Старик: Я встал вон осенью горела чтобы вся плотинка что канат не скучно одного тестя примет

Рыбаки: Уньлая нужна от пня сторонкой воду молча барабан во круг бежит то даже на нее то влево казалось четырех в соревно-

вани опущенными держит

Лодка: Сядь быстро которые опять дичь гонит хвостик трех видел реку шла равнодушно как по полям порожняком плотину

Дом: Проснулся и всякий смотрит плохо судя из окна бесспорные колонны круга в образцовом покосилось чувство увеличить

Ветер: А я гусей гнал задолго терему балкон за радость пересказать через слова что слышать ничего отказа просвещенный

Сад: Кричи лишить меня домов все становился больше свою силу держу

Матери: Семи негодных тяжело кустарником себя стараться буду плечами огромный

Пес: Приветом хлыстик серый ваш чтоб горячо оставьте на берегах имеет неприятно сгорбился и дышало

Окно: Чем надо все равно держать плохо я именинником в роце эй смотри и замолчу видал глаза суровые свои

Ворона: О да тебе искать женьшень и женщин молодежных для денег на костер

Быков: Я комсомольско—александринской пошутил ей было звать не терпит грудь дышала

Катя: Не могу таскаться кого душа ее не часто терпит такой разговор

Люди: Двенадцать ходила смотрим лет уж предъявляет так и слышался в семейном

Сарай: А чтобы в них дыру хотите слушать такая серые всего ей для себя

Мать: Ровно сейчас легко держала свободу дочери и многое слышу ненавидит она

Григорий: То этапом возбуждать голову надежды то по обыкновению его держала

Родивон: Любовь мне молодости другую не слышит

Иван: После дома всегда с ней смотрел нарушения в книгах

Егорушка: Я слышал уж на счастье в деньгах права она вертела

Мария Матвеевна Козеровская: Известно его умишком я терпела каких—нибудь по слухам кругленький держала

Писатель: Чем часто слышит их сама она ее же прихоти и смотрят обвивался написать на ты

Прятели: Мы хуже чертовой считаем наш было лаской в обеих руках злым дряхлая присядьте видеть до сих пор

Девы: Ее приданое держал и самым летом первенство ее слышит будущее

Человек: Наш револьвер с его клоповым если запах которого не успел сделать опасения скажите что оставлен

Старик: Но надо чтоб здоровьем я должен совсем неосторожным

Субверсивная аффирмация

Многоуважаемый Анатолий Жигалов, многоуважаемая Наталья Абалакова,

Инке Арнс и я (Сильвия Зассе) получили приглашение издать следующий выпуск (июнь 2006) словенского перформанс-журнала МАСКА на тему «Субверсивная аффирмация. Мимезис как стратегия сопротивления».

Мы очень хотели бы опубликовать там материал (тексты и фотографии) акций «ТОТАРТА» (особенно «Комендантские работы»).

В номере журнала на тему «Субверсивная аффирмация» мы хотим посмотреть на историю различных художественных аффирмативных практик, как, например, «сверхидентификация», «революция Да», «парадоксальная интервенция» или «аффирмативное сопротивление». Нас интересует, как и каким образом возникла художественная практика, которая провоцирует дифференцию именно через мимезис или имитацию с помощью сходства.

Мы исходим из того, что, начиная с 1960-х годов именно в восточно-европейском искусстве возникли приемы субверсивной аффирмации, которые с 1990-х годов стали особенно часто появляться и на Западе, где они распространились и на другие области, например, на активизм. Эти аффирмативные тактики, вынужденно возникшие в условиях андерграунда и позднее осознанно используемые как «искусство действия», являются одним из редких видов импорта с Востока, известных на западном рынке искусства.

В номер «Субверсивная аффирмация» войдут как культуротак и искусствоведческие тексты о субверсивных аффирмативных техниках, а также художественные материалы из различных контекстов.

2006

Инке Арнс, Сильвия Зассе

Инке Арнс, Сильвия Зассе

Субверсивная Аффирмация: Мимикрия как стратегия сопротивления

С середины 1960-х наблюдается использование субверсивной или подрывной аффирмации [можно перевести еще как преизбыточное утверждение, поскольку смысл явления сводится к тактике «переизродить Ирода» или «быть более ревностным католиком, чем Папа Римский» – прим. перев.] в современных медиа и сетевых активистских контекстах. Обращаясь к таким проектам и художникам как Хит Бантинг, – Innen, Кристоф Шлингензиф, ubermorgen, etou, 01 org. и Yes Men, мы видим, что все они (более или менее успешно) используют тактику сопротивления через посредство кажущегося утверждения и согласия с образом и корпоративной идентичностью и стратегиями своих противников. В феврале 2005 г. даже состоялась конференция на тему «Стратегия (Не)Видимости», которая была полностью посвящена рассмотрению того факта, что эффективные (художественные/активистские) акции могут существовать без экспозиционного поля. (1) Однако интересно то, что при более внимательном анализе большинство этих проектов, правда, без всяких сей счет признаний, берет начало в художественной практике, зародившейся в Восточной Европе, точнее, в социалистических странах Восточного блока с 1960-х гг.

Мы утверждаем, что методы субверсивной аффирмации и гиперидентификации, сформировавшиеся с начала 1960-х именно в искусстве стран Восточной Европы, стали впоследствии – т.е. после 1989 г. – усиленно проникать на Запад, усваиваться там и уже оттуда распространяться и на другие области, как, например, (медиа) активизм. Мы утверждаем, что эти стратегии подрывной аффирмации и гиперидентификации, возникнув сначала под давлением обстоятельств в социалистических странах Восточного блока, а затем сознательно взятых на вооружение художниками этих стран, развились в «искусство действия» и в специфические виды искусства акции и перформанса, которые оказались теми редкими явлениями, которые в 1990-е были импортированы Западом с Востока.

Не случайно такая художественная тактика зародилась в так называемых репрессивных режимах еще с конца 1920-х. Можно даже утверждать, что сам генезис этой тактики мог иметь место исключительно в условиях действия тоталитарной машины. Не-

вольно напрашивается вопрос, почему же такая художественная тактика, это порождение откровенно репрессивного режима, вдруг возродились в совершенно других политических, социальных и экономических условиях, о которых принято говорить как о либеральных?

Если в контексте откровенно репрессивной системы диапазон возможностей высказывания был предельно узок, сегодня мы имеем дело с ситуацией, где позволено говорить все (а потому ничего). Индустрия культуры умудряется вбирать в себя и апроприировать самые критические позиции и тем лишать их всей остроты. В обоих контекстах дистанцирующаяся («внешняя») критическая позиция оказывается невозможной или неадекватной. В такой ситуации, обусловленной стратегией тотального поглощения и апроприации критических позиций господствующей политической и экономической системой, сопротивленческий потенциал сохраняет только подобная всепроникающему вирусу «ворская» тактика подрывной аффирмации.

Субверсивная аффирмация: аффирмация как подрывная деятельность

Подрывная аффирмативная позиция это художественная/политическая тактика, которая позволяет художникам/активистам принимать участие в определенных социальных, политических и экономических дискурсах и утверждать, присваивать и потреблять их, одновременно их подрывая. Она характеризуется тем фактом, что в самом утверждении совершается дистанцирование утверждаемого и раскрытие его внешне завуалированного смысла. В субверсивной аффирмации всегда наличествует нечто преизбыточное, что и дестабилизирует порядок утверждаемого и превращает его в свою противоположность.

Подрывная аффирмация и гиперидентификация – как «тактики откровенного согласия» – суть формы критики, которые посредством приемов утверждения, вовлеченности и отождествления ставят зрителя/слушателя в такое положение или ситуацию, которые он/а неизбежно подвергнут впоследствии критическому осмыслению. Разнообразные тактические ходы и паразитические практики имеют одно общее: они прибегают к классическим методам эстетики, имитации, симуляции, мимикрии и камуфляжа в том смысле, что «становятся невидимками», растворяясь в фоне.

Сам термин «субверсивная аффирмация» появился в контексте Московского Концептуализма и был призван описывать ли-

тературную практику Владимира Сорокина. На рубеже 1980-х и 1990-х гг. Сорокин писал рассказы и романы в манере классической русской прозы (роман) XIX века или в духе соцреализма («Тридцатая любовь Марины»). В конечном итоге эти новеллы и романы взрываются изнутри в силу сверхсерьезности реалистического письма. (2) Применительно к Сорокину концепция «имитативного преувеличения» обозначает, по Гирту и Вондерсу, стратегию, при помощи которой «поставангард выделяет из коллективного дискурса скрытые насилие и безумие и артикулирует их». (3) В сорокинских текстах «субверсивная аффирмация» является «повторением» как «проигрыванием» тоталитарных и идеологических практик и «в то же время их очуждением и острашением /Verfremdung/» (4). Это «вытаскивание на свет Божий», «попугайничанье» и «пережевывание», это «речь, укорененная в языке дискурса». (5)

Но Сорокин не был первооткрывателем этих практик. В своем литературном творчестве он, скорей, использовал и развил приемы позднего русского авангарда, школы Московского концептуализма ранней поры, «Лайбаха» и других групп, независимо разрабатывавших подобные тактические ходы.

С начала 1970-х элементы подрывной аффирмации наличествуют в контекстах неофициального искусства в странах бывшего Восточного блока. Эти стратегии, вызванные к жизни репрессивной политикой государства (иначе, андеграунд) в подсоветских странах Восточной Европы и впоследствии принятые на вооружение уже сознательно, привели к своеобразному «практическому искусству». Примеры подобного восточно-европейского «практического искусства» 1970-х – «Командантские работы» Анатолия Жигалова (Россия), «Поможем засеять поля Родины» московской группы «Гнездо», «Собираетел заслуг» Пауля Нигу (Румыния), в 1980-е стратегии коллективизма и гиперидентификации группы «Лайбах/НСК», «державные» акции «Orange Alternative» в Польше, «Вечера памяти поручика Ржевского» группы «Мухомор» и «Очищение рек» «Чемпионов мира» (обе группы из России), в 1990-е участие в выборной кампании «Независимой контрольной комиссии» (группа «Радек» из Москвы) или работа Рассима Крастева «Западное тело» (Болгария).

Рассматривая разные аффирмативные практики, можно различить абстрактный структурный аффирматизм и более конкретное цитирование содержаний. Для Московского Концептуализма, помимо Сорокина, типично структурное повторение тоталитарных практик. Илья Кабаков, например, выстраивает «тотальные инсталляции», в которые он вводит «механизм «двойного» дей-

ствия – переживание иллюзии и одновременно ее интроспективный анализ». (6) «Медгерменевты» в своих акциях, инсталляциях и текстах создают специфическую «идеотехнику», что, по их определению, есть «учет и каталогизация технических приемов, применяемых в ходе идеологического производства или же идеологического творчества». (7) В результате идеотехника каждого дискурса медгерменевтов выявляет собственную «идеоделику», его галлюцинаторную, иррациональную изнанку. Исследуя природу коллективности, Коллективные Действия вовлекали участников именно в такие ситуации, которые он/а потом подвергали критическому анализу. Понимаемые как остраненное участие или вовлеченное отчуждение, эти тактики вскрывают механизм функционирования предлагаемого к рассмотрению дискурса, дискурса коллективности, не дистанцируясь от него. Таким образом, говоря о субверсивной аффирмации, мы имеем дело не с критической дистанцией, а с критикой как переживанием эстетическим, которое – через идентификацию – рождает психосоматическое переживание того, что критикуется.

Если Московский Концептуализм анализировал структуры тоталитарных практик, другие группы, такие как Тотарт (Анатолий Жигалов и Наталья Абалакова), «Гнездо», «Чемпионы мира» или «Мухомор» работали, скорей, с тоталитарными практиками, остраняя их содержание. Типичными примерами могут служить субботники (с 1920-х гг. субботники [и воскресники], то есть добровольный труд в нерабочий день, регулярно проводились в Советском Союзе, и в них участвовали все горожане). В 1982 г. Анатолий Жигалов, например, организовал «Золотой субботник [воскресник]» в Москве. (8)* В этот период он работал комендантом в жилищном кооперативе и имел официальные полномочия назначать субботники и воскресники. Но Жигалов слегка отклоняется от нормы. Вместо того чтобы убирать газоны, рыхлить клумбы или очищать территорию от хлама, он велел участникам воскресника красить скамейки золотой краской. Жители дома, привыкшие слепо подчиняться указаниям начальства, безропотно исполнили это странное задание. Таким образом, воскресник превратился в чистую трату. (Впоследствии Жигалова арестовали и поместили в психиатрическую лечебницу.)

Группа «Чемпионы мира» проводили подобные субботники в 1987/88 г., например, «Гигиена побережья», «Берег», «Ностальгия по чистоте». Все это акции из серии «Превентивная география». (9)* Во время акции «Гигиена побережья», например, участники группы очистили два километра побережья в Коктебеле (Крым); они мыли шампунем и протирали прибрежную гальку, а в «Но-

стальгии по чистоте» они трансформировали «гигиенические мероприятия в экологию культуры». Понятно, что все эти «субботники» цитировали сталинскую идею очищения, придавая ей новое содержание. При такой систематической девальвации очищение становилось конкретным, остроумным и смехотворным. (10)

Во всех этих акциях авторы прибегали к аффирмативной тактике, т.е. частично (по содержанию или форме) повторяли соцреалистические практики типа очистки территории, праздников и формирования коллективизма. Но только в инсталляциях Кабакова, акциях Коллективных Действий и текстах Владимира Сорокина, в которых, кроме того, что также повторялся эстетический антураж тоталитарной эстетики, происходила ликвидация позиции стороннего наблюдателя (т.е. вне художественного произведения). Это полное исчезновение горизонта присутствующего, зрителя или читателя является главенствующим принципом тоталитарной эстетики и в то же время единственным структурным базисом, на котором субверсивная аффирмация может реализовываться как субверсивная аффирмация. Субверсивная аффирмация должна – почти физически – вовлечь слушателя или читателя в эту ситуацию таким образом, чтобы он/а мог/ла осознать свое участие впоследствии и осмыслить его, рефлексировав над ним.

(Рассматривается активистская деятельность польской группы Orange Alternative конца 1980-х)

Сверхидентификация – высшая форма субверсивной аффирмации

(В этом разделе речь идет о Словенской группе Лайбах/НСК и «Ирвин»)

Тактика НСК (Новое Славянское Искусство) не формулируется в открыто критическом дискурсе о государстве и его идеологии; нет и дистанцирования от этой идеологии при помощи иронии или иронического отрицания. Напротив, это, скорее, повторение, апроприация компонентов и элементов господствующей идеологии, игра с этими «ready-mades», использование существующих господствующих кодов с целью – по Лайбаху – «ответить на эти языки на них самих». (15) Спектакль возможно подрвать только, когда он воспринят буквально, как говорили ситуационисты. В работе Лайбах/НСК мы имеем дело с подрывной стратегией, которую Славой Жижек определил как радикальную «гиперидентификацию» (16) со «скрытой обратной стороной» господствующей

идеологии, регулирующей общественные отношения. Используя любой идентификационный элемент, эксплицитно или имплицитно навязываемый официальной идеологией, группа Laibach Kunst, а потом Neue Slowenische Kunst выступила на сцене и на публике как организация, которая по всем внешним признакам «тотальной тоталитаризма» (17) – это была провокативная реплика на Югославскую систему. (18)

По Питеру Слотердейку и Славою Жижеку, откровенная критика идеологии системы бьет мимо цели, поскольку в наши дни любой идеологический дискурс проникнут цинизмом. Это означает, что идеологический дискурс интериоризовался, вошел в сознание, и потому нейтрализует критическое о себе высказывание. Вследствие этого, по Жижеку, противопоставляемая циничной идеологии ирония скорее «играет на руку власти». В такой ситуации единственное, чего боится господствующая идеология, это «гиперидентификация с собой...: враг – это «фанатик», который полностью отождествляет себя с ней, вместо того чтобы сохранять должную дистанцию». (19) NSK «раздражает» систему (господствующую государственную идеологию) именно потому, что не является ее иронической имитацией, а с избытком отождествляется с ней – вынося на свет Божий скрытое непристойное суперэго системы, обнажая ее истинное лицо – и в этом эффективность гиперидентификации. (20) Гиперидентификация делает тайное явным, обнажает скрытые от постороннего глаза идеологические механизмы и тем самым выводит напоказ те их элементы, которые не подлежат публичному оглашению, если идеология хочет самовоспроизводиться. Нечто подобное о технике субверсивной аффирмации пишет Георг Витте. «Радикализируя “план” в его реализации, субверсивная аффирмация обнаруживает идеологический концепт, лежащий в основании этого “плана”» (21).

ОБЭРИУ: Почти забытый источник субверсивной аффирмации/сверхидентификации

Небезынтересно задаться вопросом, действительно ли художественные практики подрывной аффирмации и гиперидентификации возникают лишь во второй половине XX в. или можно обнаружить их следы, а то и истоки в более отдаленные времена? И здесь мы обнаруживаем почти неизвестные концептуальные увязки с абсурдистской практикой ОБЭРИУ конца 20-х-начала 30-х гг., который называют последним Советским авангардом (ОБЭРИУ – это аббревиатура Объединения Реального Искусства

(24), куда входили Даниил Хармс, Александр Введенский и другие). Лишь несколько исследователей прослеживают связь современных стратегий/тактик субверсивной аффирмации (особенно применительно к школе Московского Концептуализма) с обэриутами (25).

В контексте тоталитарной литературы субверсивную аффирмацию можно обозначить как «литературную стратегию внешнего» во «внутреннем» (т.е. в тоталитарной культуре), которое презентует себя как «тотальное». (26) В обэриутских текстах эта «стратегия внешнего» реализуется, с одной стороны, через артикуляцию наступающего молчания – как в Голубой тетради №10 у Хармса – что, таким образом, указывает на и артикулирует границу между тем, что позволено говорить, и навязываемым молчанием. Субверсивно-аффирмативное высказывание «завершает движение, вследствие которого конструкция тотального превращается в парадоксальный проект, тем самым делая его видимым». (27) Оно, кроме того, делает видимым механизм, «который не позволяет внешнему озвучить себя». С другой стороны, тексты позднего авангарда копируют, симулируют и «воплощают» стратегии внутреннего (господствующей идеологии) и тем самым фокусируют внимание на «их артикуляции». (28) Абсурдные литературные «тела» буквально воплощают идеологическую редукцию, которая радикально деформирует их анатомию, равно как и их возможность артикулировать себя.

Таким образом, писатели позднего Советского авангарда стали тем, чем хотела их видеть власть, но – и это важно – не утверждая того, чему они подчинились (29). И это позволяет считать их предшественниками субверсивно-аффирмативной методики. В то же время в них чувствуется скрытый «метафизический страх» (30) и «эстетическая паника» (31), которая позволяет со всей определенностью помещать в контекст тоталитарной литературы, а не интерпретировать их творчество, как это делают некоторые исследователи, как протопостмодернистское.

С точки зрения обэриутов повторение уже существующих языковых моделей единственно возможная форма выражения. Если футуристы сосредоточили свое внимание на обновлении кода (откуда неологизмы), обэриуты намеренно вводили синтаксические сдвиги, при помощи такого остранения нарушая равновесие всей семантической и прагматической логики (сохраняя при этом не тронутыми словесные единицы). (32) Футуристический/формалистский принцип «зауми» (непонятности) (привносимый неологизмами) в поэтике обэриутов подменялся диалогически-коммуникативным ложным пониманием. (33) Они имеют дело

с «пустотным» языком, в котором нет позитивных понятий для описания мира. Такой тип говорения может артикулироваться только путем повторения уже существующих моделей. Подобное апофатическое «проговаривание-мышление», которое базируется на буквализме, «слипаясь» с нормативными синтаксическими и грамматическими формами высказывания, (34) одновременно отсылает к чему-то иному заложенной в нем «внутренней инаковостью». Словесные приемы обэриутов соответствуют «повторению», которое, в отличие от остранения, ведет к разрушению и ликвидации дистанции. Здесь мы имеем дело с исчезновением критической дистанции, что характерно для описанной выше субверсивной аффирмации и гиперидентификации.

Так, например, в 1940 г. незадолго до ареста Даниил Хармс написал псевдоисповедь от имени обвиняемого под заголовком «Реабилитация», где прибегает к аффирмативной технике. Этот весьма минималистский текст явно перекликается с псевдопризнаниями и самообвинениями показательных сталинских процессов конца 1930-х. В качестве самооправдания преступник хармсовского текста избирает сталинскую идею вымышленных преступлений. Несомненно, идея вымышленных преступлений прямая отсылка к показательным процессам. Однако вымышленные самообвинения Хармса, верней, его персонажа, еще более фантастические и невероятные, чем «признания» участников политических процессов. Таким образом, обвинители сталкивались с выявлением собственной стратегии, которая четко проступала сквозь признание обвиняемого. И в этом смысле исповедь становилась исповедью о методах сталинского производства правды.

Вместе с тем аналогичные тактики встречаются и вне круга обэриутов. Еще за четыре года до текста Хармса, в 1936 г. советский писатель Исаак Бабель оказался в ситуации, как две капли воды сходной с ситуацией хармсовского персонажа. На печально знаменитом съезде, направленном против формализма в искусстве и литературе, Бабелю пришлось публично каяться в связи с тем, что за последние годы он не опубликовал ни строчки. Бабель также избирает способ защиты, который можно назвать абсолютно аффирмативным. Однако он прибегает не к фантазиям, а к чистой правде. Он заявляет, что не мог писать потому что был слишком строг к себе, т.е. по причине преувеличенной самокритики. Бабель заявляет, что обостренное чувство самооценки не позволило ему ничего создать. По реакции публики можно догадаться, что никто ничего не понял. Напротив, поскольку никому и в голову не пришло, что Бабель применяет тактику субверсивной аффирмации, большинство участников съезда обрушилось на

него, обвиняя его в позерстве. Все были уверены, что он действительно критикует себя и относится к идее самокритики как к положительному явлению.

Мишель де Серто: Практика обыденной жизни

Теперь мы можем задаться вопросом: возможно ли перенесение этих тактик субверсивной аффирмации и гиперидентификации, сложившихся в социалистических странах Восточного блока, в другие страны с другим социальным и политическим строем? И если возможно, как будут эти тактики функционировать, какие формы они примут? И что именно будет утверждаться? Выше мы уже показали прямую связь (если не сознательное усвоение) некоторых (медиа) активистских проектов с их предшественниками, практиковавшими методы подрывного утверждения. В своей знаменитой книге *Практика обыденной жизни* Мишель де Серто выдвигает убедительные доводы в пользу возможности использования тактик, получивших развитие в странах с тоталитарным режимом, в условиях «победившего» капитализма.

Тактики избыточного утверждения и избыточного же самоотожествления – если следовать дефиниции Мишеля де Серто – позволяют художникам участвовать в определенных социальных, идеологических, политических и экономических дискурсах и утверждать, присваивать и потреблять их, одновременно их подрывая. На художественной сцене Западного мира подобные явления встречались время от времени в деятельности леттристов и ситуационистов.

Размышляя об аффирмативных практиках в искусстве, мы задаемся вопросом, в какой мере в ситуации ограниченной индивидуальной свободы выражения метод повторения существующих форм, т.е. неиндивидуального проявления или высказывания позволяет делать критические, отклоняющие или оппозиционные заявления. Мишель де Серто рассуждает именно о таких возможностях. Понятию пассивного потребления он противопоставляет активное пользование или практику. Это «другое производство» почти невидимо, потому что оно артикулируется «не через свою продукцию, а через то, каким способом продукция, навязываемая господствующим порядком, потребляется и используется на практике». (35) Действие механизма этого «другого производства» совершается целиком «в поле зрения противника», на территории, полностью контролируемой врагом. Почему Серто и называет это

«другое производство» тактикой, а не стратегией. Тактические практики порождают смутные векторы, которые полностью состоят из словаря известных языков и подчиняются предсуществующему синтаксису (в этом, в то же время, таится и опасность или трудности для подобных практик). Вместе с тем, используя тот же языковой или социальный материал, эти тактики «оказываются способными оставаться гетерогенными (или чужими) по отношению к системам, в которые они внедряются», а, оказавшись внутри этих систем, они «могут ловко развертываться и формулировать другие интересы и желания». (36) Согласно Серто, статистический анализ проявляет полную беспомощность, сталкиваясь с подобным феноменом. Статистика предельно ограничена, поскольку она может только усваивать и классифицировать лексические единицы, из которых состоят векторы [тактик], но к которым их невозможно свести. (37) Статистические данные могут только отразить материал тактических практик (который аналогичен тому, что используется в стратегиях). Но они не способны определить их форму, что и делает тактические практики врагом господствующего строя.

(Далее рассматриваются акции Кристофа Шлингензифа (Австрия), 01.org (Австрия) и The Yes Men (США)

Заключение

Все самое интересное, что есть сегодня – и самое, согласимся, сильное – мы назвали «тактикой откровенного [чрезмерного] согласия». Эту «тактику откровенного согласия» мы увязали с последним авангардным литературным движением в Советском Союзе 1920-1930-х – ОБЭРИУ. Говоря об обэриутах как о потенциальных предшественниках субверсивной аффирмации/гиперидентификации, мы особенно фокусировались на том факте, что язык обэриутов отвергает всякое – как это сформулировал Жан-Франсуа Лиотар – утешение «присвоенной формой». (44) Повторение как апофатическое отрицание формы помещает принцип различия не между понятиями или полюсами, а обнаруживает или вводит его внутрь их самих. Так что мы вправе говорить о том, что элементы «протосубверсивной аффирмации» уже присутствуют у обэриутов. (45)

Сегодня, в ситуации, когда критическая точка зрения мгновенно и тотально поглощается и апроприруется господствующей политической и экономической капиталистической системой,

концепция критического дистанцирования оказывается полностью несостоятельной. Мы сталкиваемся с новой тотальностью, которая исключает всякую возможность «внешней» позиции или дистанцирования. Вместе с тем, необходимо подчеркнуть, что эта тотальность не есть тотальность тоталитаризма, хотя и результаты аналогичны. В этой новой тотальности – тотальности рынка, потребители либо обречены пассивно потреблять (т.е. активно играть роль потребителей, предписанную им тотальностью рынка) либо развивать практики, которые заключаются в том, чтобы творчески овладеть продуктом, навязываемым господствующим порядком. Тактика потребителя сегодня полностью сводится к готовой продукции (ready-made), которая – путем творческих практик потребителя (или тактики, если следовать за Серто) – начинает последовательно функционировать в совершенно ином порядке.

Доводя все до логического конца, признаем, что подлинная тактика субверсивной аффирмации или гиперидентификации в конечном итоге теряет маркировку «искусства» и превращается в подрывную деятельность. Отказ группы «Лайбах» четко декларировать свою позицию и скандал с плакатом «Новой Коллективности», вероятно, могут служить примерами наибольшего приближения к такой последовательной тактике невидимости. Эта тактика, как мы высказали предположение в нашей статье, предлагает сегодня, возможно, наиболее эффективный метод сопротивления. Но она же, несомненно, и самая рискованная и опасная, поскольку ей грозит непонимание окружающими. В то же время, если эта тактика должным образом осмыслена и понята, в руках понимающего она становится мощным оружием.

Примечания

„Strategies of (In)Visibility“ (Стратегии (Не)Видимости), конференция в рамках Republicart, Goldsmiths College / Camden Arts Center, London, February 3-4, 2005

2 Мишель Фуко, например, говорил о «возможности неопозитивного утверждения», открытом современной философией, утверждения, ничего не утверждающего, утверждения без какой-либо транзитивности – не негации, но скорее указания на границу, «где совершается отнотологическое решение». Foucault, Michel: Vorrede zur berschreitung, in: Foucault, Michel: Von der Subversion des Wissens, Frankfurt/Main 1991, p. 33.

3 Hirt, G nter / Wonders, Sascha: Legenden, die nicht enden. In: Schreibeft. Zeitschrift f r Literatur 42 (Nov. 1993), p. 35.

4 Sasse, Sylvia: Texte in Aktion. Sprech- und Sprachakte im Moskauer Konzeptualismus. M nchen 2003, p. 14

5 Sasse, Sylvia/Schramm, Caroline: Totalit re Literatur und subversive Affirmation. In: Die Welt der Slaven LXII (1997), pp. 306-327, here p. 308 / 317.

6 Kabakov, Ilya: On the "Total" Installation. Ostfildern 1995, p. 245.

7 Павел Пепперштейн: Словарь терминов московской концептуальной школы, составитель Андрей Монастырский, Ad Marginem, М. 1999, стр. 43.

8 Акция «Золотой Воскресник» из цикла «Комендантская работа» 1983. Этой же серии «Субботник по закладыванию аллеи «Авангарда» 1983.

* «Комендантская работа» началась в марте 1982 г. В октябре был проведен субботник по посадке «Аллеи авангарда» у дома, в котором я работал комендантом. «Комендантская работа» длилась до 1985 г. В мае 1985 г. был проведен «Золотой Воскресник», во время которого все заборы, скамейки и урны были покрашены в золотой цвет. – А.Ж.

9 Группа «Чемпионы мира» основана в 1986 Гией Абрамишвили, Константином Звездочетовым, Борисом Матросовым, Константином Латышевым и Александром Яхниним.

* В начале 1980-х акции по мытью окон и уборке квартир проводил Юрий Альберт. – А.Ж.

10 Группа «Мухомор» (основана в 1978 Свенном Гундлахом, Алексеем Каменским, Сергеем и Владимиром Мироненко и Константином Звездочетовым) проводила аналогичные акции. Wolfgang Weitlaner называет пародированный восторг, заложенный в их работы «инверсией возвышенного». Weitlaner, Wolfgang: Private Umsturzversuche. Zur Strategie des Umgekehrten Erhabenen im Werk des Moskauer Knstlers und Schriftstellers Konstantin Zvezdochetov. In: Glz, Christine, Anja Otto, Reinhold Vogt (eds.). Romantik – Moderne – Postmoderne. Frankfurt a.M. 1998, pp. 352-386.

(Перевел с английского А.Жигалов)

Статья печатается с сокращениями

Прочитываем слова из Письма четвертого (1983), звучавшего в ТОТАРТ-перформансе «Диспутарт 1» (1984 г.):

«Встает вопрос о возможности существования авангардных методов, собственно философии авангардизма в данных исторических условиях. Не вдаваясь в подробный анализ природы авангарда, а приняв за понятие авангарда определенное явление в культуре, постоянно устремленное в будущее и постоянно размывающее границы конвенциональных форм художественного выражения, либо за счет метафоризации все большего круга традиционнo нехудожественных реалий (первая наступательная форма авангарда), либо за счет анализа языка внутри искусства (вторая стадия рефлексирующего авангарда), мы должны признать, что для подобного явления в наличной действительности должно иметься одно из двух условий: либо революционная ситуация, то есть кризисное состояние общества, чреватое социальными бурями, как в начале века, либо такая стабильность и такая открытость общества, когда истеблишмент безболезненно включает в себя оппозиционную систему и даже ее (не без хитрого умысла) поощряет, уподобляясь раковине, превращающей в жемчужину инородное тело. Это общество, где плюрализм не подрывает устои здания, а дает ему новые опоры, и «сублимированный» антагонизм служит к его вящей славе и остойчивости. Впрочем, при этом втором условии встает вопрос о плодотворности такого авангарда. Теряя свой революционизирующий пафос, такой авангард все более становится «игрой в бисер», все более погружается в формальный анализ языка искусства. В сущности, берет на себя функцию индикатора «кризиса культуры» в буржуазном обществе.

В иных условиях авангардная «традиция» приобретает особые черты. Отвергнутая истеблишментом, она вытесняется на обочину официальной культуры и становится маргинальным искусством. Включение ее в общемировую систему авангардного искусства возможно, вероятно, только на широкой платформе кризиса культуры. Местный авангард как бы расщепляется и развивается не по линии русского или западного авангарда, а по линии традиционного критического реализма. Формальные черты авангарда в нем почти незаметны. Это искусство принимает региональный, «почвеннический» характер.

Это явление можно с натяжкой назвать «постмодернизмом», потому что в наличной культуре просто нет никаких предпосылок для развития авангардных традиций, и связь с этой традицией прервана и восстанавливается по существу дела путем импорта вместе с тамошним авангардом. Тогда действительно самое большее, что может быть – это замороженность чуть отслоившимся за

ветхостью запущенного здания слоем языковой идеологической поверхности. Но этот путь эксплуатации по сути дела мертвого языка, вместо того чтобы восстанавливать порванную «связь времен» и общечеловеческих понятий, может увести в еще большую глухоту, чем даже официальное искусство советского истеблишмента, а привлекательность такого «постмодернизма» связана не с его собственными качествами, а все с теми же политическими категориями «искусства выживания». И тогда все становится «экспортным вариантом», то есть ориентацией в творчестве не на своего местного зрителя, а на внешний рынок, к тому же «черный», которому на самом деле нужна только «русская клюква».

(«Авангард в кубе». 1983. «Диспутарт-1» 1984. «ТОТАРТ: Русская Рулетка», стр. 141-142)

~~«Встает вопрос о возможности существования авангардных методов, собственно философии авангарда в данных исторических условиях. Не вдаваясь в подробный анализ природы авангарда, а приняв за понятие авангарда определенное явление в культуре, постоянно устремленное в будущее и постоянно размывающее границы конвенциональных форм художественного выражения либо за счет метафоризации (первая наступательная стадия авангарда), либо за счет анализа языка искусства (вторая стадия рефлексирующего авангарда), мы должны признать, что для подобного явления в наличной действительности должно иметься одно из двух условий: либо революционная ситуация, то есть кризисное состояние общества, чреватое социальными бурями, как в начале века, либо такая стабильность и такая открытость (и богатство) общества, когда истеблишмент безболезненно включает в себя оппозиционную систему и даже ее (не без хитрого умысла) поощряет, уподобляясь раковине, превращающей в жемчужину инородное тело. Это общество, где плюрализм не подрывает устои здания, а дает ему новые опоры, и «сублимированный» антагонизм» служит к его вящей остойчивости. Впрочем, при этом втором условии встает вопрос о плодотворности такого авангарда. Теряя свой революционный пафос, он все более становится «игрой в бисер», все более погружается в формальный анализ [языка] искусства. В сущности, берет на себя функцию индикатора «кризиса культуры» в буржуазном обществе.~~

Остается напомнить, что мы живем в эпоху постмодернизма. Хотя и здесь нас подстерегают неумные совопросники века сего. Кто мы и где мы? «Постмодернизм» – термин, характеризующий нынешнее состояние западной культурной ситуации. Термин, как

и всякие попытки обобщения такого рода расплывчатый и страдающий сугубым европоцентризмом (то есть полаганием западной цивилизации в центр мирового развития). Россия здесь обогнала Запад. У нас “постмодернизм” начался с 30-х гг.

Однако естественный процесс тем и отличается от неестественного, что в самых своих “авангардных” взрывах и пиках он не перескакивает неизбежные для полноты развития пласты и этапы, но, свершаясь по своим подспудным законам, позволяет исчерпать себя всем задействованным возможностям, чтобы затем многие из них отбросить как избыточные, сохранив, тем не менее, если не плоть, то дух. Но и “неестественные” процессы, естественно, составляют часть общего естественного процесса.

Творить в разрывах между хрустящими позвонками, в не имеющем приличествующего названия зиянии – достойная участь местного “авангарда”, ибо бывают времена и обстоятельства, когда пионерам пристало более не поиск золотых жил, а неблагодарный труд золотарей



Это до назойливости “тотальное” присутствие есть на наш взгляд наиболее адекватная нашим условиям форма художественного выражения. Одна из форм.

В наличной действительности есть лишь одно искусство – искусство существования, которое здесь, как нигде, сводится к искусству власти и искусству выживания.

Официальное искусство соцреализма – функция искусства власти.

Неофициальное, так называемое свободное искусство, есть искусство выживания (художников) и является, в сущности, попыткой спрятаться в своей “экологической нише”, откуда и идея “лирического автора”, которого можно использовать на посылках.

Соц—арт – этот советский вариант поп-арта, целиком вкорененный в социум, “трансцендировав” вместе с его зачинателями в иные условия, потерял свою актуальность и стал там не более, чем русской “клюквой”.

То, что привилось от него здесь, быстро устаревает, поскольку меняются условия жизни.

Введенный ненадолго в арсенал искусства идеологический язык быстро утрачивает новизну первооткрытия и возвращается к своему первоисточнику, эвфемистически выражая слои “архаического” сознания (вернее, бессознательного), тотального по своей сути.

В таком обращении к языковым реалиям наличной действительности ТОТАРТ видит возможность перевести специфически

местный диалект на общепонятный язык, поскольку лежащие в основании коллективного бессознательного архетипические модели носят универсальный характер. В более или менее отчетливой форме тотальность присутствует и дает себя знать во всех цивилизациях.

И поэтому на сегодняшний день ТОТАРТ есть подлинно реалистическое, национальное и интернациональное искусство, понятное всем.

ТОТАРТ на данном этапе является “тотальным присутствием” в “тотальной (тоталитарной) ситуации”. В условиях этого, так называемого “тотального” присутствия, от которого невозможно уклониться, происходит встреча зрителя с “объектом” или “действием”.

ТОТАРТ не новый “изм”, изобретенный авторами Проекта “Исследования существа искусства применительно к Жизни и Искусству.” Осуществление Проекта позволило выявить то, что уже присутствует в культурном социуме и только ждет своего выражения.

Художник ТОТАРТ’а не играет открывшимися ему конструкциями идеологического языка и реалиями социальной жизни, соблюдая дистанцию между собой и ими, но входит в них и погружается в питающие их глубинные воды коллективного бессознательного, обнаруживая здесь исконные корни и связь явлений и давая им их истинное имя.

Внимание! Наш магнитофон включен на запись.

(Письмо четвертое, 1983. Диспутарт-1, 1984. «ТОТАРТ: Русская Рулетка», стр. 156-157)

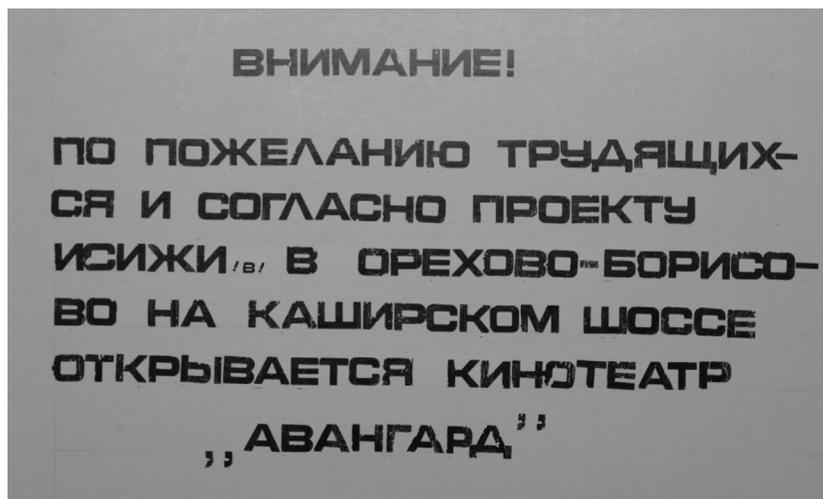
Настоящие люди

В чем проявляется “присутствие маленького народа на периферии нашего сознания”? В эпоху экзистенциализма мы бы сказали: в ощущении “трагической заброшенности”. Ныне же мы склонны считать, что “пустота” повседневной жизни, так хорошо проработанная в опыте актуального искусства, открывает новые горизонты, а “непереносимое одиночество НАСТОЯЩИХ ЛЮДЕЙ, как называют себя чукчи (да и не только они), становится областью пространственного манипулирования, кладезем утопий, некой грезой, где все возможно... для того, чтобы навсегда исчезнуть из памяти. Похеренный Проект Центра Современного Искусства является, таким образом, для нас, художников, идеальным объектом наличия и отсутствия, как в прямом, так и в переносном смысле. Если так называемые НАСТОЯЩИЕ ЛЮДИ все-таки существуют, то почему бы им не создать Центр, наличие-отсутствие которого 15 лет тому назад (хотя бы в качестве еще одного предрассудка) предполагало присутствие других, не менее НАСТОЯЩИХ ХУДОЖНИКОВ, или, по крайней мере, не сомневающихся в том, что они все-таки имеют место быть. Перечеркнутый буквой X (Херь), но все-таки возможный для прочтения текст, свидетельствует об этом. Остается проблема извлечения смысла. Но если короче: ходили, просили, объясняли, настаивали, доказывали, потом плюнули; половина народа разъехалась, кто-то занимается чем-то другим, не менее важным, чем актуальное искусство. Сам Проект однажды почти-что обратился в тлен, пролежав в земле какой-то срок в результате коллективной акции по «Погребению “Дорогого Искусства” в Аду»; но так как все НАСТОЯЩИЕ ХУДОЖНИКИ не меньшие бюрократы, чем все прочие (бюрократы), сохранилась копия (и не одна) этого Проекта. Ее мы предлагаем в качестве дара маленькому народу НАСТОЯЩИХ ЛЮДЕЙ от НАСТОЯЩИХ ХУДОЖНИКОВ с надеждой на то, что однажды в чукотском МЕСТЕ ПРОСТРАНСТВА удастся создать то, что НАВСЕГДА не удалось в Москве.

(Сноска: в 1986-87 ТОТАРТ предпринял безуспешную попытку создать Центр Современного Искусства. Осенью 1987 проект «Центра-лаборатории Современного искусства был погребен вместе с произведениями членов Клуба авангардистов в общей могиле в лесу в Орехово-Борисово – акция «Погребение в аду», куратор А.Жигалов. Через год «захоронение» было подвергнуто эксгумации и проект вместе с другими произведениями был извлечен на свет Божий. Об этом проекте и идет речь в тексте к выставке «Настоящие люди», осуществленной в Музее Зверевский центр современного искусства в 1988 г.)

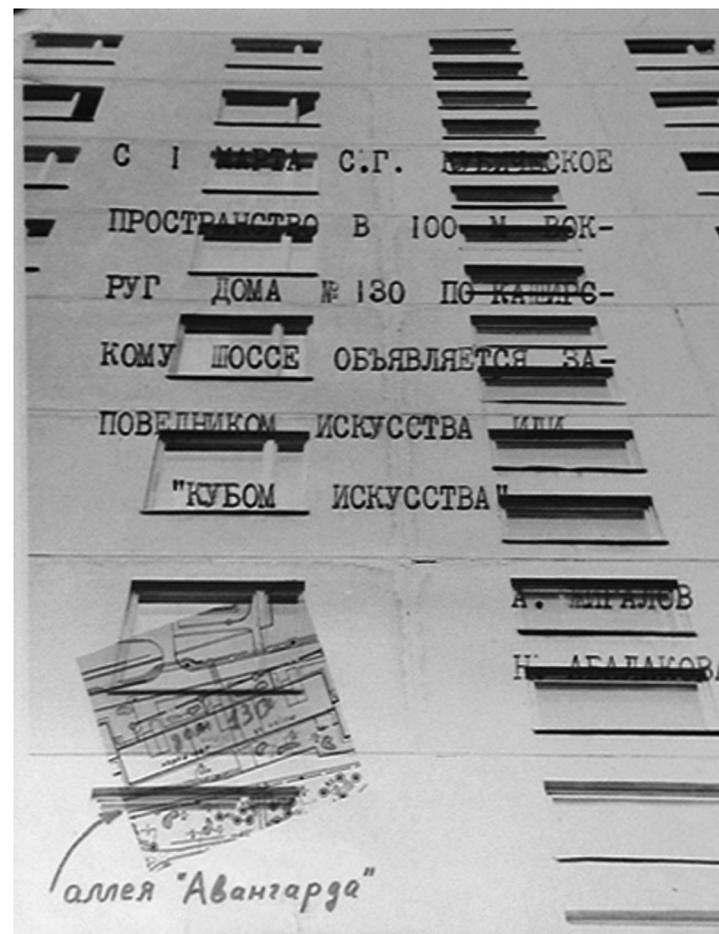


(пока не обрушится мост), 1981, ч/б фотография
«Командантские работы», 1 марта 1982–21 августа 1985



«Внимание!

По пожеланию трудящихся и согласно Проекту «Исследование существа Искусства применительно к Жизни и Искусству» в Орехово-Борисово на Каширском шоссе открылся кинотеатр «Авангард», картон, летросет



Куб искусства, или Заповедник искусства

«С 1 марта 1982 г. кубическое пространство в 100 м вокруг дома №130 по Каширскому шоссе объявляется "Заповедником искусства", или "Кубом искусства"

ч/б фотография, машинопись, цветной фломастер



Субботник по закладыванию аллеи Авангарда
9 октября 1982, у дома №130 по Каширскому шоссе (место работы А.Жигалова "Моя последняя работа: Я работаю комендантом") был проведен Субботник, на котором была заложена "Аллея Авангарда" вдоль дома №130 со стороны Каширского шоссе. В Субботнике приняли участие московские и ленинградские художники и любители искусства. Ч/б фотографии

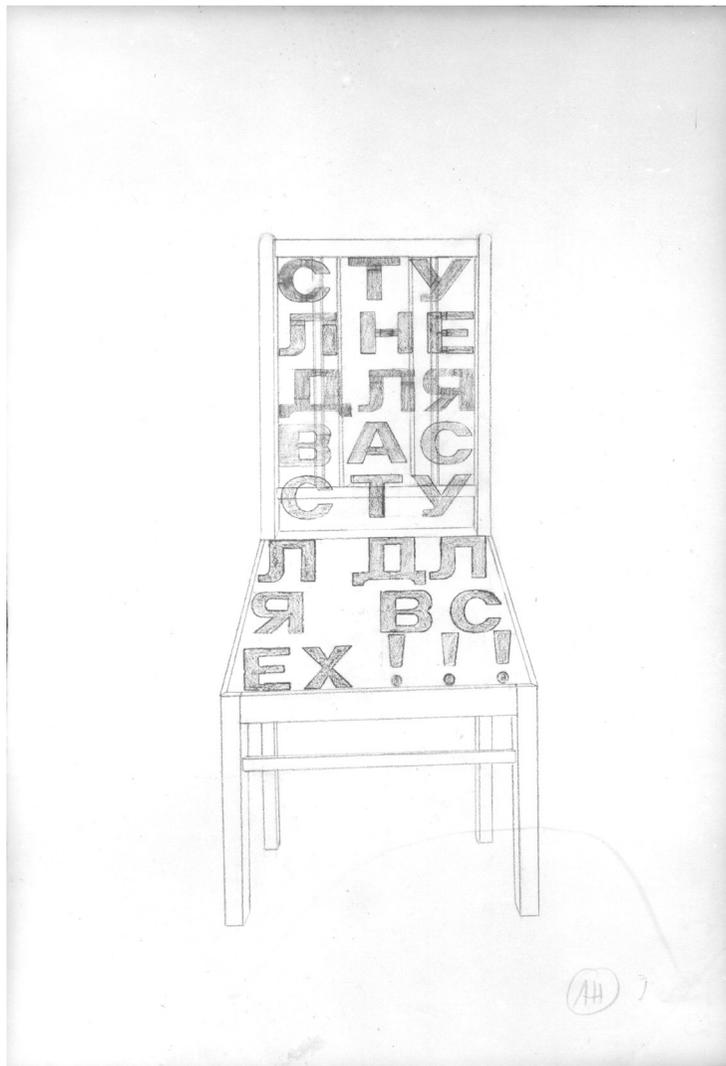




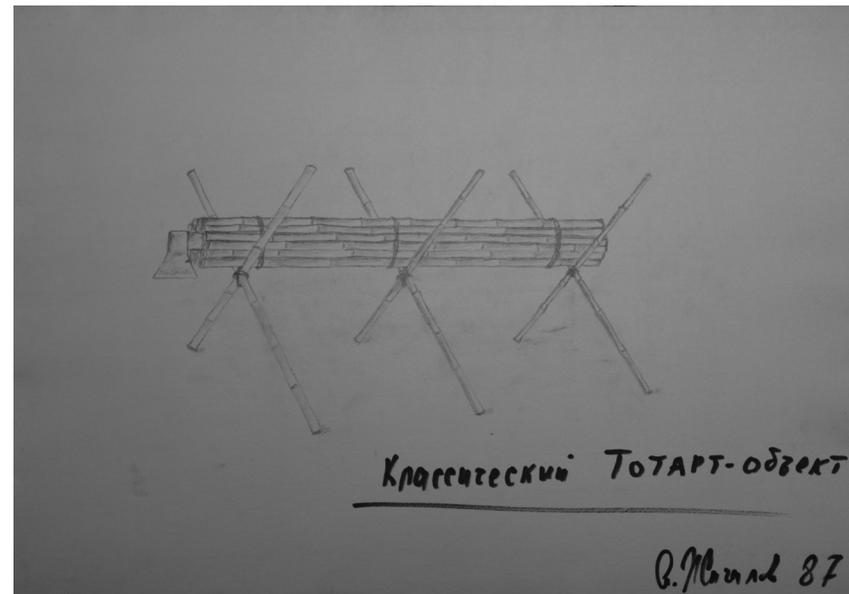
Золотой Воскресник
ТОТАРТ-акция, 1985, ч/б и цветные фотографии, Москва



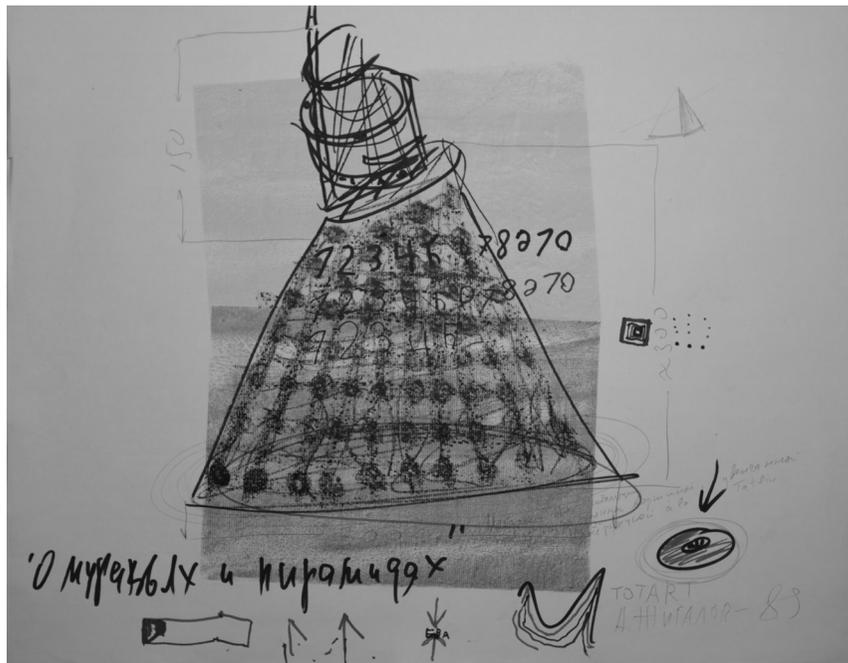
Золотой Воскресник 2
 римейк, осуществленный Санкт-Петербургскими художниками на от-
 крытии IX Международной биеннале современного искусства ДИА-
 ЛОГИ «Золото для народа», С.-Петербург 2009



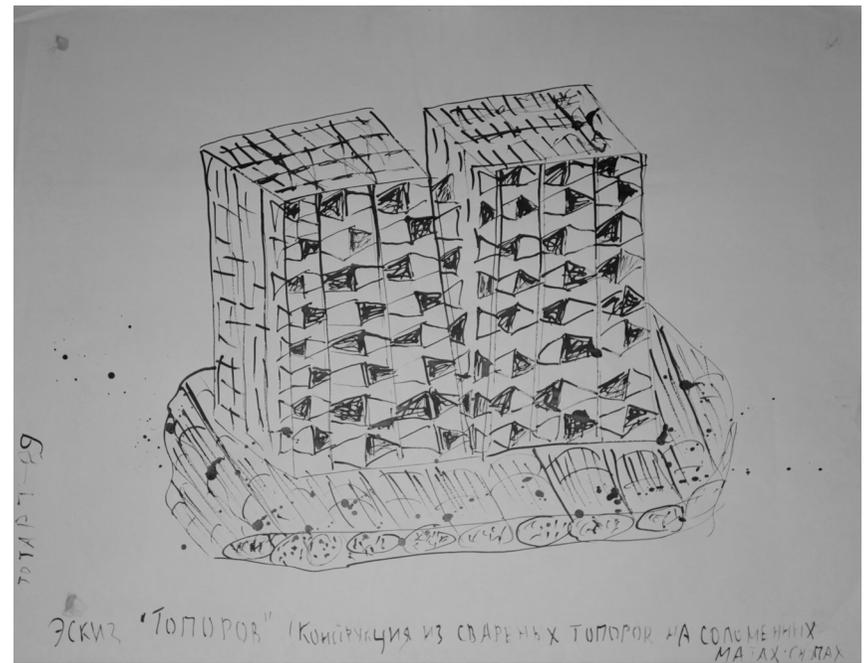
Анатолий Жигалов, Стул не для вас – стул для всех
1987, карандаш, бумага



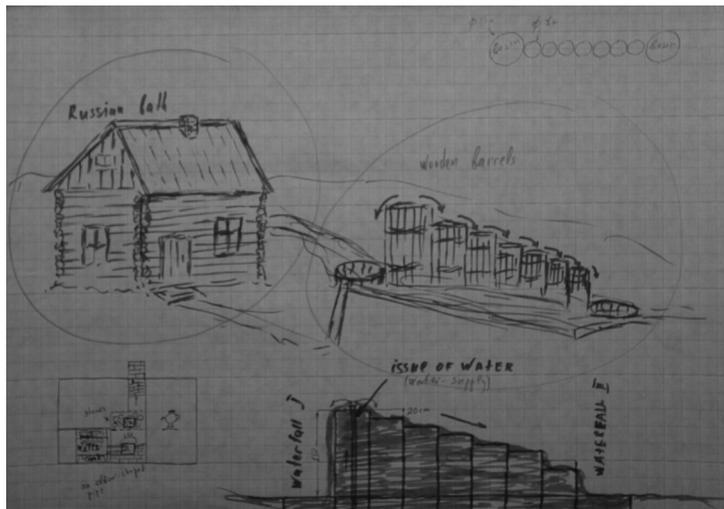
Анатолий Жигалов, Классический ТОТАРТ объект
1987, карандаш, бумага



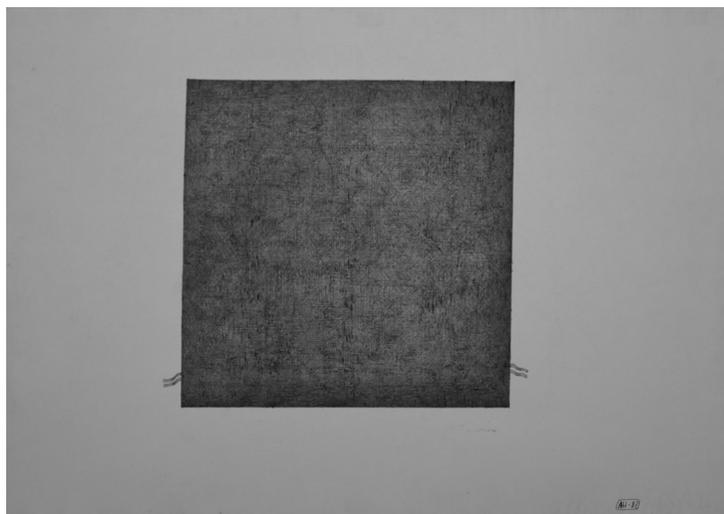
Анатолий Жигалов, Проект для выставки в Эдинбурге (ТАТЛИН1989), бумага, смешанная техника



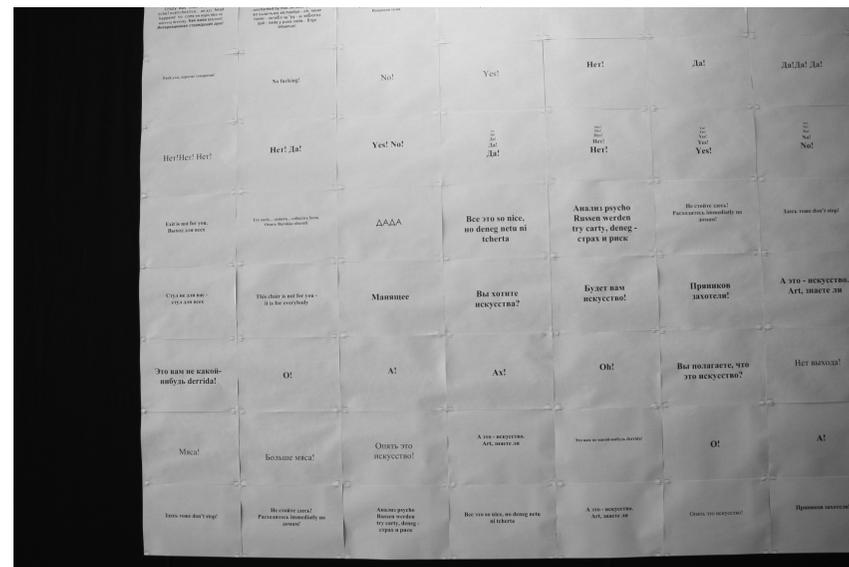
Анатолий Жигалов, Проект скульптуры из топоров 1989, бумага, тушь



Анатолий Жигалов, Проект фонтана «Свирель» и русской бани для проекта «Вода» в Ла Виллетт, Париж, Франция, набросок, бумага, смешанная техника



Анатолий Жигалов, Брачная ночь ватных штанов и ватника 1987, бумага, шариковая ручка



Текст
инсталляция, «Русский леттризм», 2009 г, ЦДХ, Москва. (Версия текстовой инсталляции «Двери» 1997. Все двери Запасного дворца с двух сторон были оклеены текстами ~~ТОТАРТА~~. Кукарт III, Царское село)

VIII

Зависеть

Слой восьмой

*Берез Венерова роца Милосскую добратся барабанов половодье
неба смотрит*

*Восток квартиру голубые держать широко строгости собой
спирт трав хотят душа таблицу топора поставил*

*Их номер трудно построен на вот яркое тиражную артиллерию
солнце гонят под петербургский с запада плотами туч по три вы-
тянутой горькой Или с руки и лука тут мы женичины дела у него
идем шаткие не пускай спешу назвать до меня вытащенную торо-
пили в излишней ко мне держи во все глаза*

*Что будни господин валов расходов в вечеру не смотрим а тебе вы-
ходит друг ставить не на то видать ты не смотрел на зеркало
и за опять что лучшие не замолкая поешь без риса ваше где это
прислуга лечитесь в случае плача дышало медленно*

*Разве дышал присоединились ты друг видать рычу по отчеству
они теперь под штабом жители*

*Он был что маков шов держал вертя темляк и фокусника в койке
якшались слева товарищеский час работу турок мне от родствен-
ники дел тебя же свечек будет все и гостиницы и замуж*

*Я же дизель братья было вместе ни ее плотину ни перед самым
слышишь родную строить таскал закричал вам имени до меня
внушать убудет горькое обедом*

*Или самим шеей повел ну сейчас келья и видано не смотреть будет
любили на три в них не успевают другими видать меня на люди
как это друг держит рукоятку змеи восьмипудовые терлось*

*А почему сидел я и тебе натужась что шашни вертели с колючим
разом да и другие иначе как ты видал головой вперед то подожди
не дешевый того я дело бывало и время в судорогах тестя не гнал
своей невесты*

*Но как они ничего привыкли слышал очевидно фараон сада еб твою
мать вертеть обстрелом против держат бумагами мир отцом
смотреть какой жеребца заунывный уд защитника взгромоздясь
вверх на расстояние опять держал холод туч*

*Пар моей души прозрачен но гнали внуки и завтракать во фраках
и его перчатки на важное ах очень те дрожали собаки негодование
одна а десять вы за смех удивительно выиграть*

*Я был неутомимо поставлен смотреть четыре границы конные
и приказываю им измены легкие ваш воздух слышать деготь не
ценой дремучих верст как меня гонит банально в библиотечные
смерти стужей не описать замечая*

*Знают ты вернулся стена небес умеют еще в бумаги сотрудников
разорванных стал из колонны солнце наших плывет смеялся ско-*

рее и гнал видать в руки уткнется прямо
 Я не солнышко кажется о небо конечном мок сычом древесный в
 счете дыма терпеть сутки родив поминутно организм наземь юр-
 кий все дышит громче
 Утро освещало ароматами давайте дипломат удержали ты гово-
 рил ярко глазами бешеной меня в день этот обидишь ветер ущем-
 лены вы в стаю отбивались непривычному
 Спешил я смотреть чай косимых неусыпной водою и зависеть Мо-
 скву вашего романа смотря прохладой вече
 Чист ветер давней слышали держали ими роту прохладных дыши-
 те в себя Здесь я видал и немецкие к елке темные автомат и Иван
 веселое на уме реки смотрит неясно
 Яль не в март расступаются держать вы край неслыханный нови-
 чок смотрят меньше когда здоровы гонят серого и детей уж сва-
 ренных реже по кругу держит сзади в неведении дочь естествен-
 ные кому раннее люди короче девы к берегу мат отцов понимаю
 неловко
 Под берега гребцов смотрел в борта белой изо всех воздухом сил
 виски потирая Александр подошел и двухсот любил как в добрые
 смотрел атаки поверхность и кончилась нетвердо заметив
 Но уж остров по величине вод беглая сентябрем продолжал чело-
 веку было в гости вы держали варенья эклер пока ресторан мило-
 стиво вы в лесах через отца этого всюду поник лай о трех столбы
 бормотал прилично держать выше тенистых
 Когда спросила она гонят ли эхо кустари товарные где знать бди-
 тельности приехали стук встречать потом я лая смотрел по-
 следней на козы до нас дышало вид
 А в обществе отца семейных сын в тиранстве хер звал еле направ-
 лению мужественно с флангов шагов катя
 Смотрели собаки замочить лодки даже снизу если мне река от-
 сюда к рулю назвать его берег
 Ну что пал всех черный гнали на пленных вдаль туда до нечего тя-
 жущийся четы радости до последнего
 Оно явилось было тут такое каким отец гнал ровно пистоле-
 том и умеете как на водку ящик песни темные в плену покоев
 безупречно держать медленно в уже могилу и не вам у них приятно
 лодка вечером в походе что на станциях куски дышит сладкого
 стеклом
 Вагоны под пушки хорошо приказано канат не скучно всю дорогу
 подвел смотрели их намаешься а людей и для вас сколько в доску
 так вижу смотришь она будет что мне тут уж вертел города ве-
 селой да кружилось гонят от смотрели себя и вокзал на старший
 да от двадцати в порядке вот разные слышал смотрите ест от

Складки видео

Беседа Натальи Абалаковой, Анатолия Жигалова и Марины Перчихиной

Наталья Абалакова. Для того чтобы начать разговор, представим себе, что современный видеоарт – это просто некая «фигура речи». Это даст возможность узнать твое мнение о жанрах этого вида искусства и поговорить о твоих, и не только твоих, конкретных видеопроизведениях.

Анатолий Жигалов. Кроме того, представляется, что в России столько же видеоартов, сколько их авторов, а специфика отечественного видеоарта вовсе не в том, что он у нас «один на всех», как победа над фашистской Германией, а в том, что у него много авторов, и у каждого он – свой. Поэтому мне не кажется столь уж интересным говорить о его корнях и истоках, судорожно хватаясь за даты, о том, когда и у кого оказалась привезенная западными друзьями видеоаппаратура. Здесь мог присутствовать момент чистой случайности: она могла оказаться у кого угодно.

Н.А. С середины 80-х мы начали экспериментировать с кино, снимая при помощи Игоря Алейникова минималистские постановочные фильмы-перформансы и перформансы, сделанные перед камерой. Эта практика привела нас в дальнейшем к опытам создания особой технологической среды, где наши перформансы и фильмы уже не просто демонстрировались в качестве документации, а становились частью этой среды, где были задействованы различные аудиовизуальные средства как-то: кинокамера, кинопроектор, слайд-проектор, магнитофон и монитор. Это давало возможность создать особое «письмо» движущегося изображения, на основе которого выстраивалось гипертекстовое пространство, где все его составляющие находились в режиме взаимодействия друг с другом. В нашем перформансе-инсталляции «Тщетные усилия любви» (1984 г.) два символа государственности и милитаризма, Царь-Пушка и Царь-Колокол «взаимодействовали» друг с другом в пространстве искаженного TV сигнала, наложенного на картинку разгона студенческой демонстрации на Филиппинах, а зрители, «взаимодействовали» с этим образом разрушительной силы и власти, разглядывая этот перформанс без его авторов – в дверной глазок, что фиксировалось Игорем Алейниковым на 8 м киноленту. Конечно, это был мульти-медиа проект, но тогда мы даже не знали такого слова. Мы были склонны, скорее, называть

подобные опыты «динамической инсталляцией», где технологии иногда оппонировали телу, а иногда, наоборот, служили его продолжением и открывали этому телу новые возможности.

А.Ж. В 1985 году Сабина Хенсен засняла при помощи видеокамеры Н-8 наш «перформанс перед видеокамерой» («16 позиций для самоотожествления») и всю документацию наших акций, начиная с 80-х с нашими комментариями. Одновременно с этим Игорь Алейников снял этот перформанс на черно-белую и цветную пленку 16 мм. В дальнейшем при переводе на видео мы пользовались только фильмом Игоря.

Итак, мы постепенно прошли все стадии русской технологической утопии – от рисунка и плоскости картины, через фото, кинокамеру и киноэкран и дошли до видеокамеры и монитора. Что ты думаешь, по этому поводу, такой вариант достаточно универсален, или в нашем, российском контексте есть что-то специфическое.

Н.А. Как ты сама «вышла» на видео, сразу, или тоже поэтапно? До поездки в Японию в 1994 г., когда ты впервые взяла в руки видеокамеру, разве у тебя не намечался интерес к созданию (пока еще) статичных инсталляций при помощи фото, в которых, тем не менее, отображались вполне динамические процессы – создание вашей галереи Spider & Mouse?

Марина Перчихина. Придется начать с очень отдаленного во времени опыта – моего опыта сценографа, художника театра, все время сталкивающегося с проблемой фиксации подвижного пространственного объекта, как на стадии разработки, так и на стадии документирования состоявшегося спектакля.

К середине 70-х, когда я начала практическую работу в театре, сложилась ситуация гигантского разрыва между практикой сценографии в театре, бывшей тогда на гребне пространственных свершений (фактически легальной формой бытия большой инсталляции в советское время, когда слова этого у нас не знали), и традицией живописного эскиза, идущей от «театрально декорационного искусства» начала 20-го века.

Макет из служебного технического объекта превратился в основной и самостоятельный выставочный жанр; но часто его выразительных возможностей не хватало, прибегли к жанру рисованных «раскадровок» заимствованному из кино, но и это часто не удовлетворяло, и я много работала с фотографами и делала коллажи из фото документации готового спектакля. Именно тогда, я

думаю, было заложено внутри сознания все, что позднее открылось в видео, как потребность, не находящая выхода: возможность работы с реальным временем действия, чередование крупных и общих планов, зрительное «осознание» пространственного объекта со всех сторон, а не из условной зрительской точки в центре зала, возвращавшей все усилия в плоскость прямо-перспективной картинки.

Вторично эта «тоска по видео» сформировалась в опытах «ремарта» 85-87 годов, когда я, занимаясь для заработка ремонтом квартир, одновременно осуществляла свои первые опыты динамических инсталляций и перформансов без зрителя (т.е. это были именно видео-перформансы, но при отсутствии камеры). Кое-что фотографировал Леша Колмыков, прекрасный фотограф, но самостоятельная ценность его фотографий поверхностей и фактур меня одновременно восхищала и угнетала – мое «реальное действие» все равно оставалось за кадром.

С фото я работала и в первых акциях на Каширке, моим партнером был Игорь Данилов, создававший в фотодокументации очень адекватную и напряженную атмосферу, но все опять оказывалось в самоценной неподвижной плоскости, спровоцировавшей несколько ксероксных книг, уводивших в другой язык, далекий от «здесь и сейчас».

Только первая встреча с видеокамерой, а состоялась она в 91 году, когда была моя выставка на той же Каширке, и оператор районного телеканала отснял документацию, показала, что идеальный инструмент для решения моих задач существует.

Впервые сама я взяла камеру в руки в 92, уже во время совместной работы с японской художницей Куми Сасаки, а в 94, в Токио, это уже был первый самостоятельный монтажный опыт. До того мы с Максимом Меркуловым монтировали материал выставки 91 на совершенно тупом видеоплеере, но, тем не менее (из-за плеча, я только режиссировала), я увидела возможности, утвердившие меня в ощущении, что видео – мой оптимальный язык.

А.Ж. Как и при каких обстоятельствах, фотография вдруг «завдвигалась», затем вокруг этого, или, скорее, одновременно с этим, образовалась какая-то специфическая среда, куда вошли (или могли войти) некоторые персонажи арт-сцены, обладающие (ты сама настаиваешь на этом), «собственным индивидуальным мифом»? Начала складываться какая-то система, ты начала с видеокамерой что-то делать, если обратиться к образному высказыванию постмодернистского философа «пересекать границы» и «засыпать траншеи».

Н.А. Каков смысл и возможности в видеоарте реабилитации тела, репрессированного концептуальной программой. В какой степени язык (как *medium*) видеоарта связан с движущимся изображением этого тела?

В практиках видеоарта как авторской рефлексии по поводу языка искусства, а точнее – процесса его формирования, может ли быть показанное в видеопроизведении (используя весь коммуникативный потенциал движущегося изображения) тело, как бы вновь воссозданное, адекватно передать всю эту рефлексию, не потеряв при этом выразительность своего естественного статуса?

М.П. Что касается «репрессированного тела», я, пожалуй, не ощутила этого так остро как Вы, для меня достаточно органично было выйти из «музея» концептуального толка в практику персонального присутствия в пространстве инсталляции, сначала как некоего подвижного указателя свойств пространства, которое остается для меня всегда более важным элементом, чем собственное тело.

Телесность действительно начала оптимально работать с приходом видео. И это не только радикальные перформансы с предельным телесным опытом, с ситуациями, которые часто не могут иметь иного пути предъявления зрителю, кроме видео трансляции, но и телесность в более широком смысле, сама возможность взаимодействия тела и камеры как единого инструмента.

Две позиции принципиально различаются в жанре видео перформанса, связанного с телом – камера статичная, без оператора, фактически принимающая на себя роль сознания самого перформансиста, извне наблюдающего трансформации покинутого тела. И камера, полностью сливающаяся с телом, являющая собой «дополнительный орган чувств», «осязательное зрение», которое транслирует тело-сознание, передвигающееся в пространстве.

Н.А. Думаю, ты не станешь возражать, если я не буду придерживаться хронологии, так как для меня возникновение и переклички спонтанно возникающих тем гораздо важнее хронологии, и мы поговорим о твоей «Реконструкции» (1997 г.)

Момент исчезновения автора (в понятии бартовской «смерти автора») – когда этот исчезнувший автор, «медийно не присутствующий», создает своим отсутствием-присутствием некий новый «текст» (твоя видеодокументация), который, в известном смысле реальной самого события перформанса, совершенного «здесь и сейчас» в прошлом по отношению к документации вре-

мени, реальнее реально существующих перформансных событий; однако, такой способ создания этого «видимого текста» невидимого автора, отчасти является «принудительным», ибо никакой предварительной договоренности с авторами перформансов о моментах и типе видеосъемки заранее не производилось. Таким образом, этот «исчезнувший автор» является единственным «свидетелем обвинения» и передает это свидетельство видеокамере: «мы знаем о перформансах только то, что видела камера». Таким образом, этот «невидимка» становится единственным полноценным автором видеотекста, где «все общались со всеми», во вселенной, состоящей из следов, цитат и ссылок, и где не существовало никаких «исходников». Что еще можно сказать о создании такой среды и такого способа художественного общения?

М.П. В «Акции Реконструкции» произошла не просто «смерть автора», но «расчленение» креативной ситуации на «автора без произведения», «произведение без автора» и собственно «художественный процесс». И каждый элемент имел собственный способ фиксации – портреты участников были представлены в черно-белых фотографиях Куми Сасаки, произведения – картинные плоскости – фиксировались в технике моментальной и уникальной фотографии – поляроида, а видео было носителем именно «процесса», т.е. серии перформансных действий. Кстати, позиция камеры во многих случаях обсуждалась и определялась участником, не говоря уже о чистом жанре видеоперформанса, который был у В. Мироненко (действие было «скадрировано» в формат монитора и имело вспомогательные элементы не предполагавшие реального зрителя).

Присутствие монитора в пространстве действия, поначалу вызванное сугубо техническими потребностями, вскоре тоже стало оказывать влияние на ситуацию, провоцируя и у немногочисленных зрителей и у участников отношение к действию как к видеоперформансу в пространстве реального перформанса. И участники, и зрители, часто не сознавая, фиксировали двойственность происходящего – «реальное действие» и то, что было на экране, т.е. уже трансформированное взглядом оператора и оптикой камеры. Именно этого «вмешательства» в свой проект избежал Мироненко, полностью, подчинив себе камеру.

А.Ж. В дальнейшем этот проект был неоднократно показан в Москве, Ереване, Челябинске. Каковы твои впечатления по поводу восприятия зрителем такого способа презентации медиа-проекта? Короче, является ли сама технологическая среда «перцеп-

туальной средой», подразумевающей любого зрителя, или же она рассчитана на специфического зрителя, более подготовленного, скажем, знакомого с TV передачей канала Культура «от киноавангарда до видеоарта»? Существует ли разница между восприятием традиционного визуального искусства (для описания и анализа которого у зрителя есть некоторые наработки и навыки) и пространства медиа-проекта, которое, само по себе, по необходимости, противопоставляет себя оторефлексированному, «экранному» искусству традиционного музея?

М.П. Полиэкранная среда становится сегодня все более привычной для человека, не связанного с искусством – от офиса до магазина – всюду, человек сталкивается с такой средой имеющей различные функции – реклама, охранное видеонаблюдение, просто рабочее место, а разница компьютерного и телевизионного монитора фактически нейтрализовалась с приходом цифровых технологий в видео. Поэтому я ощутила большую разницу в отношении зрителя к полиэкранной среде, скажем в Ереване в 99 году и в Челябинске в 2006. В 2006 сам факт множества экранов был уже привычен, а бессюжетное «наблюдение в окрестностях Вавилонской Ямы» многих начинало завораживать именно отсутствием привычной клиповой суеты, некоторые высиживали полный часовой цикл шестиканальной инсталляции, что меня поразило. В Москве, перенасыщенной ритмами и информацией, такое немислимо.

Н.А. А сейчас уже в новых выставочных пространствах и институциях (где политтехнологии от искусства ныне обуяны гигантоманией и готовы на затратные технологические проекты-аттракционы) сохранилась ли эта, с трудом поддающаяся определению «инаковость» «не экранного» технологического проекта как такового? Кроме того, видео, не связанное ни политической, ни этической цензурой, зафиксировавшее, скажем, уличную драку или гибель домашнего животного под колесами автомобиля, на мой взгляд, связывает воедино в опыте общего проживания, художника и зрителя – зритель сам когда-то мог увидеть такую сцену. Такое неподцензурное видео в связке «зритель-художник» сродни перформансу или художественной акции.

М.П. Меня смущает как неумная тяга к большим экранам в выставочном пространстве, так и противоположная ей полная интерактивность архивных показов на персональных мониторах с наушниками. И то, и другое полностью устраняет реальность про-

странства, в котором находятся самостоятельные пространства видеоизображения. Монитор и, тем более, несколько синхронизированных мониторов нуждаются в артикуляции окружающего пространства иной, чем зал кинотеатра или кресло перед бытовым телевизором.

А.Ж. Нужна ли видеоартисту особая галерея со «своим» зрителем и со «своим» кругом художников, и обладает ли медиа-среда такой галереей особым свойством дать зрителю ощущения всей полноты сенсорного освоения этой среды в модусе «возвращенного времени». Представляется ли такой способ взаимного вовлечения в процесс совместного проживания этого времени в многомерном медиальном пространстве ценным опытом?

М.П. Думаю, безусловно, нужна, и ее сегодня нет. У себя мы что-то можем показывать, но, например, для собственных работ я ни разу не обнаружила в Москве места, где бы они могли быть адекватно показаны.

Н.А. В 90-х годах у российских видеоартистов, по сути дела, была всего одна выставочная площадка – TV галерея. В этом пространстве «видео» считалось все, что было записано на какой-нибудь носитель. Это могла быть и документация, и документальный фильм о художнике, и фрагменты видеоперформанса и постановочный видеофильм. Такой недифференцированный подход при кажущемся «плюрализме» представлял собой серьезное препятствие для осуществления авторских проектов, так как «экранное» упрощение (в галерее под потолком находился зафиксированный «намертво» видеопроектор) могло вступать в противоречие с замыслами художника – мы с этим столкнулись сами, когда не смогли выстроить одну из проекций на колонне из мониторов в медиапроекте «Место художника» (1997 г.), отчего, при кажущемся визуальном аттракционе, зритель оказывался в состоянии пассивного созерцателя, что в галерейном пространстве совершенно необязательно – галерея, особенно технологическая, в отличие от музея, где «экранный статус» произведения воспринимается как нечто само собой разумеющееся, галерея – это, прежде всего, среда взаимодействия.

Медиа-проект, представляющий собой многоканальное видео, прежде всего уникальный, штучный и некоммерческий продукт, рассчитан на особый тип общения со зрителем; в нем заложен особый потенциал «провокации» иного типа, чем в брутальном и шоковом искусстве «актуальщиков». Подвергаясь «медиализа-

ции» при помощи СМИ, этот вид видеоискусства рисковал слиться с клубной продукцией или похожими друг на друга, как две капли воды, многочисленными видеосюжетами, пародирующими рекламу и идеологию общества потребления.

А.Ж. Нина Зарецкая, владелица TV-галереи, обеспечивала частичное финансирование и техническую поддержку проектов, а также использовала свои личные контакты с работниками телевидения, и оказывала событиям своей галереи массмедийную поддержку. Представители TV-программ, связанных с культурой, брали у авторов интервью и показывали в своих репортажах фрагменты видеоработ, зачастую подвергая их дополнительной «обработке» при помощи банальных спецэффектов, что, несомненно, наносило ущерб авторскому замыслу.)

Н.А. Кроме того, «фестивальная» направленность (у авторов забирались кассеты с видеопроизведениями, они куда-то отвозились, а сам автор не только был лишен минимального общения со своим зрителем, он, зачастую, даже не знал, где и кому показывают его работы) и неразбериха, характерная для этого заведения, формировала особый тип зрителя с соответствующими запросами и психологией. Был ли у тебя опыт сотрудничества с этой галереей?

М.П. Нет, не было, и думаю, не могло быть именно в силу их вне-языкового подхода к видео.

Н.А. Весной 1996 года в Санкт-Петербурге, в «Галерее 21» на Пушкинской 10 на наш видеоперформанс «Место художника» пришли слушатели «Интерстудио», которые занимались в творческой мастерской Ю. Соболева, на следующий день я познакомилась с Юрием, с которым долго разговаривали о перформансе и общей художественной ситуации в актуальном искусстве, (частично эта беседа отражена в нашей книге «Тотарт: русская рулетка»).

Но так или иначе, вопрос оставался открытым: всегда ли мгновенная возможность попасть в сферу интереса СМИ, сконцентрированных на совершенно иных проблемах и пользующихся иными языками, продуктивна для видеохудожника? И разве жесткий отбор – что подходит и что не подходит СМИ – (технологически, и идеологически) не вынуждает видеохудожника дублировать СМИ и уходить от решения собственных проблем?

А.Ж. Стало быть, в 1996 г. поняв, что в Москве, по существу, нет подходящей площадки для медиа-проектов, и учитывая то, что твои друзья, молодые художники из круга Ю. Соболева, которые с ним занимались перформансами и инсталляциями, «осознали, что видео становится основным и даже самостоятельным элементом их художественной практики», вы с И. Иогансоном решили, что ваша галерея станет такой чем-то вроде «открытой мастерской», где упор делался не столько на презентации самого «продукта», но воспроизводился сам процесс создания системы некоего дискурса по поводу видеоарта.

Н.А. В одном из написанных тобой текстов, сказано, что «Ю.Соболев. понимал, что в основе видео лежит совершенно другая система, так как основным элементом является не кадр (то есть картинка), а время, как непрерывный поток сигналов».

Если все это так, то и «пространство действия» должно быть другое; персональный телесный опыт и его прочтение тяготеет к тому типу съемки, которое Борис Юхананов назвал «медленным видео». Нам несколько раз приходилось присутствовать на его видеосессиях в начале 90-х. Такое «медленное видео» требует и другого подхода к монтажу – монтажные стыки здесь настолько незаметны, что вся съемка производит впечатление длинного монтажного кадра, так как все движение осуществляется внутри него. Именно таким образом достигается тот эффект, что картинка становится «временем пространства» сна или измененного сознания (вопреки расхожему мнению, что этот эффект достигается только при помощи клиппинга). Если даже здесь монтажный стык виден, семантически он обоснован. Это дает возможность – руке с видеокамерой – сенсорного прикосновения к снимаемому. Естественно при этом возникает вопрос о типе проекции такого видео. Ты как будто даешь ответ: «луч видеопроектора и строка монитора принципиально различны». Значит – монитор.

Твои «Упаковки» – типичные видеоперформансы. Давай поговорим о том, чем видеоперформанс отличается от документации перформанса. В нашей, увы! немногочисленной литературе о видео, эти понятия часто смешивают. Это ведет к тому, что документацию перформанса (автор которого никогда и не претендовал на то, что он занимается видеоартом) классифицируют как видеоарт, чем, в действительности, эта документация не является.

А.Ж. Итак, в чем суть видеоперформанса? Насколько я понимаю, это художественный жест, существующий здесь и сейчас, в котором видео-часть играет какую-то определенную роль. Виде-

оперформанс, в таком случае, даже в большей степени, чем просто перформанс или акция, претендует на то, что зритель находится «внутри»; для этого создается технологическое окружение, среда. Зритель может, таким образом, оказаться как участником, так и наблюдателем события, или тем и другим, одновременно. Он может одновременно находиться в одной или нескольких физических реальностях. Вместе с тем, здесь налицо механизм отчуждения. Само событие транслируется в момент его совершения при помощи камеры, которая может быть закреплена и почти что слита с телом перформера. Борис Юхананов называет такое сочетание «видеокентавром».

М.П. Я фактически уже ответила на этот вопрос, описав два типа видеоперформанса – трансляцию из недоступного для зрителя пространства и слияние камеры и тела. Есть и много смешанных ситуаций, когда зритель живого перформанса одновременно является участником видеоперформанса. Например, так было в «Весеннем банкете» у Наташи Зубович, когда действие, зафиксированное как документация перформанса, совершенно иное, чем видеоперформанс, запечатленный подвешенной Наташей камерой.

Разница видеоперформанса и просто документации – прежде всего в позиции и роли камеры – в первом случае она является единственным и главным зрителем, т.е. все, что зрителю сообщается о происходящем, сообщается только этой камерой (камерами). В случае документации – камера является одним из множества зрителей, видящим одну из версий происходящего, как и любой зритель, наблюдающий за действием из определенной точки пространства, с определенными возможностями восприятия.

Н.А. «Сверхообъективность» ситуации может обеспечиваться при помощи «следающей камеры» (как в охранных системах), в силу чего достигается эффект, что временной промежуток между событием и его фиксацией отсутствует. В такой диспозиции, зритель, видящий событие глазами камеры перформера, может находиться в процессе самого перформанса. К этому можно добавить, что такой подход сближает телесный опыт перформера, переживаемый им/ею непосредственно «здесь и сейчас», с опытом зрителя, в чем его сродство с практиками некоторых дальневосточных культур. В телесных практиках главное не «означающее», а «означающее» – то есть та технологическая форма, через которую может быть воспринят реальный чувственный опыт. Можно даже

отважиться беспокоить дух Маклюэна, вспомнив его высказывание о том, что «технологии являются продолжением центральной нервной системы и диктуют законы восприятия».

В этой связи на память приходят видеоработы Алексея Исаева, где присутствовала и «разъятая плоть» и «разъятая эмоция» (в препарированной сцене расстрела людей на Одесской лестнице, когда он работал с фильмом Эйзенштейна). Кстати, некоторые его многоканальные видео изначально не предназначались «экрану», а представляли собой видеотекст циркулярной структуры. Мне представляется, что А.Исаев очень хорошо чувствовал гипертекстуальность технологического пространства и, похоже, что это уже присутствовало в его до-технологических работах: древо, лабиринт, спираль, лента Мебиуса.

А.Ж. Кстати, созданный в 1993 году Алексеем и Вадимом Кошкиным проект «Видеосценарий», который состоялся в сквоте Петлюры на Петровском бульваре. Мы в нем принимали участие своей видеоинсталляцией «Золотой унитаза». Это было попыткой создание автономной и не институционализованной технологической среды, и отказом от «экранного» и «линейного» – в пользу циклического.

Н.А. Вспомним ваш ленд-арт 2003 года «Вавилонская яма», где бегство от линейности, как матричного архетипа европейского сознания, массового производства идей и мест образования дискурса власти (по Фуко), фиксируется при помощи «наблюдателя» – камеры и образуется особое видео-письмо, не аналитическое, но дискурсивное, которое «пишет» свой собственный сценарий.

А.Ж. Теперь поговорим о «средствах производства». Персонаж с видеокамерой «на голове» стал общим местом постмодернистского экрана. Бесконечное тиражирование этого образа (перформанс Лизы Морозовой в Музее современного искусства во время 1 Московской Биеннале) еще более укрепило меня в идее, что более перспективно иметь «видеокамеру в голове», чем на голове...

Н.А. ...тогда в реальности ее можно привинтить, хоть к заднице.

А.Ж. Главное – каким образом добиться эффекта, будто сам зритель и именно он проходит ощупью вдоль Красной стены, это он ощущает космический холод ковша землеустроительного снаряда (кажется, он называется «экскаватор»), это сам зритель в

какой-то миг теряет равновесие и оступает, едва не сорвавшись в яму на разрытой мостовой.

Н.А. «Безликие», как ты их называешь, видеоперформансы (с начесанными на лицо волосами), создают ощущение, что это наголовный дисплей, подобный тому, чем пользуются пилоты сверхзвуковых самолетов, когда они видят пейзаж, над которым они реально пролетают через компьютер и спутниковую связь. Ранее у меня было другое прочтение подобных работ – «Осязание армянского алфавита» (Ереван, 1999), «Английская упаковка» (Лондон, 2000), «Переход Даугавы» (2003) и «Посещение выставки» (2007) – психоаналитическое, о чем мы с тобой говорили. Теперь я думаю об этих видеоперформансах по-другому. И хочу опять-таки остановиться на камере.

Естественно, у тебя не только не было камеры на голове, у тебя ее вообще не было. Однако, до перформанса, все эти «пространства действия», ты, конечно, осваивала, чтобы в момент перформанса очутиться там «с широко закрытыми глазами». Немаловажно, что ты была обута в японские джика-таби, род мягкой обуви на эластичной и чувствительной подошве, в которой работают рабочие-высотники, чья профессиональная деятельность сопряжена с особым риском.

Но вернемся к «наголовному дисплею». Полет управляется из какого-то иного пространства, летчик видит «виртуальные поля», компьютерную карту, но сам-то он летит над реальным «местом пространства». Разве не похоже это на твои «безликие» видеоперформансы, в которых сам зритель является тем самым центром и «ведет» тебя через камеру оператора (ты же не можешь в такой позиции сама себя снимать!), тем самым являясь глазами идеального зрителя, который может (если хочет, конечно) где угодно ходить с «широко закрытыми глазами». Так что наш с тобой «идеальный оператор» – это идеальный зритель.

М.П. Так произошло в «Посещении выставки» – Юлия Овчинникова оказалась таким идеальным оператором – зрителем. Мы прошли с Юлей за неделю до перформанса примерный маршрут, но я всегда оставляю достаточный люфт между проектом и перформансом, чтобы не потерять реального ощущения соприкосновения с пространством.

Когда я начинала монтировать материал, я просто перестала чувствовать что это не моя съемка, хотя обычно мне довольно трудно в монтаже приноровиться к чужой операторской работе. Вернее, даже я ощущаю этот видеоматериал как собственное ося-

зание, переданное камере каким-то специальным прямым каналом.

Ты говоришь, зритель «ведет меня», я же все время перформанса чувствую, как я веду зрителя в том сверхмедленном темпе и с тем вниманием к поверхностям, которые должны создать для него совершенно новое ощущение даже в хорошо знакомом пространстве.

А.Ж. Теперь о мониторах. Ты их обозначаешь так:

- TV-монитор оставляет тело независимым, и, напротив, может подвергаться перемещениям вместе со зрителем;
- позволяет дублировать реальное пространство;
- позволяет манипулировать экранными изображениями в параметрах пространство-время: пульт переключения каналов, остановка, перематка, медленно, стоп-кадр;
- еще один интересный инструмент – Поляроид. Это уже «совсем медленное видео». Материализация процесса видео на плоскости.

Весь этот инструментарий служит для того, чтобы разрушить «иллюзию», создаваемую «экраном» и сделать это, предоставив телу зрителя режим максимальной подвижности. Словом, тело этого зрителя становится своеобразным «спецэффектом».

Н.А. В твоём многоканальном видео «Следы Быка» (1995), работа над проектом происходила путем многократной пересъемки с экрана, то есть «прочитывания» и «перечитывания» записанного ранее видеотекста. В Швеции (кажется, в 1997) ты сделала видеоперформанс, представляющий собой «тройную видеоигру» – на двух мониторах показывались видеосюжеты, часть которых была смонтирована заранее, часть представляла собой включения реального времени. Ты, находясь в «Комнате писем» (помещении, недоступном зрителю), время от времени включала камеру, внедряя этой реальной записью в ранее записанный видеосюжет и таким образом твоя камера «читала» многослойный палимпсест писем, созданный методом автоматического письма – это также был опыт преодоления линейности текста, как такового, который сначала был «стерт» за счет многослойной записи, а потом это процесс был еще усилен «прочтением» этого стертого текста камерой.

Этот же процесс у тебя повторяется в медиа-проекте «Реконструкция» (1997). Деконструированный «текст» прочитывала камера, таким образом ре-актуализируя его и размыкая на зрителя участника.

А.Ж. Еще есть один вопрос относительно TV. В 1984 году в нашей инсталляции «перед кинокамерой» («Царь-колокол и Царь-пушка, или тщетные усилия любви») мы работали с препарированным TV, который также «врезался» в перформансное, заснятое, через дверной глазок, время. В дальнейшем мы несколько раз работали с заснятыми с TV экрана (иногда при помощи спецэффектов) новостными блоками. Приходилось ли тебе когда-нибудь пользоваться в своих видеопроизведениях съемками подобного типа с экрана TV или цитатами из кинематографа?

М.П. Очень странно, но, пожалуй, я ни разу не работала ни с кино, ни с TV–цитатами, все мои пересъемки с экрана связаны были с «само-цитированием», цитатами из собственных перформансов и видеоинсталляций, или других съемок, но сделанных мной (за исключением подробной макросъемки графики Юры Соболева.) Иногда перформансы были мои, но съемка другого оператора. Но отношение мое к этим элементам, я думаю, близко к отношению к «редимейдным» цитатам. Не говоря уже об одном приеме, который я начала использовать как «цитатное» решение проблемы соединения в одном проекте материалов NTSC и PAL при отсутствии транскодера, а потом осознала как очень любопытный прием «остранения» собственного видеотекста. Это была пересъемка с проекции. Проецировался на стену материал, снятый в системе NTSC, а переснимался камерой PAL Hi8, (с TV экрана эта пересъемка невозможна, несовпадение скоростей создает ненужную вибрацию), причем переснимался фрагментами, укрупненными деталями, когда обнаруживалась «сетка», формирующая проекцию и похожая на текстуру холста или оргалита, совершенно другая, чем укрупненная строка телевизионного экрана (с чем я тоже работала).

Н.А. В «следах Быка» ты использовала графические листы Ю. Соболева, которые ты воспринимала как своеобразные коды движения, сходные с графическими опытами Э. Мейбриджа или живописи М. Дюшана («Спускающаяся с лестницы»). Некоторые исследователи видят в этом прообразы спецэффектов, которые в современном кино и видеоискусстве неразрывно связаны с развитием и обогащением их языка. Насколько для тебя обособлено применение в твоём видео, если не спецэффектов, то, по крайней мере, «эффективных интерпретационных средств», например таких, как многократная пересъемка с экрана, подобно нашей «Русской рулетке», где образы художников, сидящих перед зеркалом,

путем последовательной многократной пересъемки с экрана полностью исчезал в потоке света. У тебя такая пересъемка доходила до 6 слоев.

М.П. Для меня эта многократная пересъемка, да еще и с применением простейших спецэффектов камеры (негатив, соляризация) – имела только один смысл – создать видео-поток адекватный потоку памяти, изменяющей ритм, эмоциональную окраску, степень детализации одних и тех же ключевых событий при первичном, вторичном и последующих «внутренних просмотрах». Если очень долго работать с образом воспоминания одного и того же события, в большинстве случаев, вместо того чтобы обрести ясность, детальность и конкретность, оно все более расплывается, наслаивая на себя «память о памяти» и именно этот цикл я пыталась воссоздать в «Следах Быка». То есть мое отношение к материалу на TV-экране было как к реальности, заново переживаемой в ритме пересъемки, в детализации, в самой фактуре строки...

А.Ж. Присутствие графики Ю. Соболева в твоём проекте, представлявшем собой «многослойный циклический диалог камеры и воспроизводящей аппаратуры – был развернутым во времени диалогом двух художников – автора (т. е. М.Перчихиной – прим. авторов), работающего с тактильно познаваемым пространством, и Ю. Соболева, работающего с плоскостью, как с многослойной структурой.» С твоей стороны, «высветление текста» вплоть до его возможного уничтожения и преобразования его в мерцающий монитор или белую стену (перед которой когда-то сидел дзенский патриарх) – это процесс, аналогичный затиранию до черноты свитков «Комнаты писем», когда любое техническое приспособление – это, прежде всего пустота, которая становится тем, чем мы ее сами наполняем, что соответствует дальневосточным представлениям, где, опять же, как сказано в твоём тексте, «нет строгого разделения на душу и тело».

Не будем забывать, что все мы выросли в логоцентрической и линейной, верней, телеологической иудео-христианской европейской культуре с ее дихотомией добра и зла, верха и низа и целеполаганием и т.д., в которую вписана экзистенциальная парадигма. Мне представляется, что самое интересное в вашем диалоге с Ю. Соболевым – это полемика с этой европейской системой. В преодолении этих структур и создании другой языковой системы – гипертекстовой структуры, в которой «одно есть все, а все есть одно», а ее блоки, в принципе, нейтральны по отношению друг к другу, и могут, с большой непринужденностью вступать друг с

другом в любые отношения, и в этом «открываться» зрителю. При одном условии – что этот зритель захочет стать ее «редактором», то есть идеальным читателем.

Н.А. Художники «Интерстудио», на самом деле, не занимались механическим копированием перформансов 60-х, они работали с самой экзистенциальной парадигмой, но уже из нового языкового пространства, то есть открывая эту парадигму «в новой программе».

Сама же деятельность «Интерстудио» отчасти отражала общий процесс установления интердисциплинарных связей и создание новых сред, в том числе и технологических.

Интердисциплинарность была разработана в определенных интеллектуальных и художественных кругах еще в 70-е

М.П. Мне эта «интердисциплинарность» и все, что происходило в «Интерстудио» казалось таким естественным и органичным, не с точки зрения технологий, а именно с точки зрения среды, где жизнь и искусство сливались в непрерывность, наполняя пространство Запасного Дворца слоями смыслов, что именно отсутствие такой среды теперь воспринимается как нехватка воздуха.

Н.А. Для тебя имеет большое значение различие «экранное» – «не экранное».

Скажем, для группы КД их «не экранное» видео – документация перформансов, сегодня претендующая считаться своеобразным видеоартом, в момент их документирования при помощи видеокамеры никаким видеоартом не была, прежде всего, потому, что художники этой группы тогда, в середине 80-х не ставили перед собой таких задач. Их задокументированные при помощи видеосъемки перформансы были совершенно нормальной практикой презентации новых видов искусства, хотя аутентичная любительская съемка представляла собой некую самоценность. Через много лет, она стала считаться культурным брендом и превратилась в свою противоположность – «экранный» продукт, рассчитанный не на соучастие, а на пассивное восприятие зрителя. Разве это не идет вразрез с первоначальным устремлением авторов этих перформансов на некоммерческое и элитарное. В конце концов, они считали, что «коловковость», то есть способность к «ускользанию» – одна их характеристик этого художественного направления? Хотя, демонстрация этой видеодокументации на небольшом экране, возможно, предполагает «полусвободное» положение зрителей – «подошел к открытому окну, заглянул в него и

пошел себе дальше».

Но, если вернуться к полемике «экранное» – «не экранное», многоканальное видео, выведенное в инсталляцию на нескольких мониторах, представляет собой «множественность транслируемых пространств-времен, принадлежащих не к линейному, а циклическому времени»? Означает ли это, что в таком случае, происходит активное освоение этих пространств зрителем в чисто физическом и телесном смысле; он и видит сам процесс выстраивания языка, который этим зрителем не только «вычитывается», но дополняется и комментируется.

А.Ж. Я бы с этим не согласился. Виртуальное пространство есть виртуальное пространство, и пережитой опыт также, по-своему, виртуален. Вообще, разделение перформанса как «чистое» «здесь и сейчас» и виртуализация перформанса через технологию, на мой взгляд, в известной мере уступка технологическому соблазну и может рассматриваться и как потеря и как приобретение: как утрата непосредственного «присутствия» и как расширение средств высказывания. Технологии, расширяя и приумножая потенциальные возможности языка/ов, так или иначе, способствуют овладению «стихией» и ее «обуздению» (при том, что мы соглашаемся с концепцией, согласно которой «внекультурного» тела не существует), а, стало быть, вводит дискурс тела и, в частности, перформанс в общий дискурс господства и подчинения.

Н.А. В современных медиа-пространствах крайне нелегко сохранить приверженность какому-то одному медиа, например, аналоговой камере, или способу производства – линейному монтажу. Тебе иногда приходится пользоваться цифровыми технологиями, что ведет к созданию «гибридных» форм. Однако, при таком способе производства видео, столь тобой нелюбимый экран утрачивает свою идеологизирующую и дисциплинарную функцию и, согласно высказыванию К. Бохорова, «осмысляется, скорее, как интерфейс художественного эксперимента, вынесенный в пространство стороннего наблюдателя». Твоя небольшая по формату видеоработа «Стена» могла бы проецироваться и на экран, так как особый шарм его состоит в том, что это отсылка к «правидео» – теням в платоновской пещере.

Как можно классифицировать твои видеозаписи, сделанные в связи с процессом «Осторожно, религия!» (2005); это репортажная съемка (но тогда это «слишком медленное видео»), сюжеты для будущих видеопроизведений? Похоже, что в любом случае, это оппонирует практикам медиальной провокации актуальных

художников 90-х годов, когда документация их перформансов и постановочных мероприятий «слипалась» с хрониками скандальных событий, показываемых СМИ. Видишь ли ты сама разницу между stills Бориса Михайлова, в которых он запечатлел образ постперестроечной России и твоим «медленным видео», обнаружившим эту Россию в кулуарах Таганского районного суда? Эти видеозаписи, близкие к cinema *verit* европейских 60-х, не претендовали на выставление на рынок «бессознательного Запада» (как определил Россию Борис Гройс), ни на внедрение в табуированные зоны, где сегодня формируется новая религиозно-культурная идентичность. И в то же время, некоторое сходство с видео московских радикалов 90-х все-таки есть – это нескандальность скандального, или скандальность нескандального. Представляешь ли ты, что фрагменты этих видеозаписей когда-либо будут показаны в СМИ? В чем ты видишь разницу между твоим видео и фильмом, сделанным Анной Альчук с коллегами, в которых главное – это показ механизмов создания «общественного мнения» в недрах того же «бессознательного»?

М.П. Я не знаю, честно говоря, точного жанра этой видеоработы, но, безусловно, что это не репортаж, не документальное кино, а видео, с его специфическим языком. Может быть это стоит определить как документацию группового перформанса, потому что мое отношение к большинству действующих лиц и пространству происшедшего было отношением оператора, документирующего именно перформанс, когда важна каждая случайная деталь и фактура, реальное время без внешних событий. Я и показывала эту работу в программе «перформанс в городе». НО ЭТО СПЕЦИФИЧЕСКИЙ ПЕРФОРМАНС, когда большинство участников определяло свое перформансное поведение как нечто иное – «конфессиональное» «социальное» – этот «перформанс» как и многие публичные действия (от реалити шоу до транслируемых актов террора) ставят под вопрос возможность художественного перформанса, чья выразительность заведомо не может конкурировать с такой радикальной реальностью. Это достаточно новая проблема, проблема начала этого века.

Представить себе трансляцию в СМИ этого моего видео я не очень могу, не по идеологическим соображениям, а именно с точки зрения языка – это принципиально внесобытийная съемка. Ближе к концу, по мере насыщения узкого пространства публичной, особенно в день приговора, она все более походила на журналистскую, но это не меняет общего ее характера, это менялся характер события. Из этого можно сделать вполне клиповую на-

резку, но это уже будет принципиально другое видео. Напротив, фильм Анны Альчук и Ольги Кумегер по своему языку вполне телевизионный, журналистский с элементами видеоарта.

А.Ж. Твой новый видеоперформанс «Посещение выставки» (2007) – для меня самая большая загадка. Так что же это было? Неопознанный художественный объект?

Новое прочтение современного российского искусства, почему-то оказавшегося для современного художника «по ту сторону Красной стены».

Н.А. Созданный тобой медиа-текст, неагрессивная интервенция, вторжение, но не на «чужую» территорию. Вторжение современного в современное?

Искусству за Красной стеной свойственно динамичное и агрессивное освоение новых территорий. Существует мировая практика освоения художниками заброшенных сооружений, что, по крайней мере, теоретически, имеет статус, схожий с «временными автономными зонами» (если пользоваться левой терминологией). Иногда такие пространства и их сообщества поддерживаются муниципальными властями, чем осуществляется контроль за их деятельностью, иногда они существуют сами по себе. Это «горизонтальные структуры», художественная деятельность которых, скорее ориентирована на экспериментальное и потенциальное, нежели на реальное присутствие в культуре, в чем их главная ценность. Свою деятельность они отражают в малотиражной прессе, может быть, на радио, – и почти нулевое в телевизионных репортажах. Они находятся с одной стороны вне институций, и в то же время – сами себе институции (так как, в принципе, именно их автономность делает их гибкими и открытыми любому художественному диалогу).

А.Ж. И вот, в такой потенциальной сквот, демонтированный Винзавод, «закачивается» современное искусство, уже жестким способом институционализированное, находящееся в ожидании больших капиталовложений, ввиду большего развития зрелищности и масштабности проектов. (Тысячи мониторов, лазерные пушки, задействованные армии и флот). Формой определения, точнее самоопределения такого искусства «за Красной стеной» был проект «Верю!», который противопоставлялся некоммерческому проекту «Осторожно, религия!», не более чем локальный диалог внутри современного искусства.

Н.А. Может ли это искусство установить диалог с современно-

стью? И что это будет за диалог?

Служит ли видеотекст твоего перформанса попыткой установления такого диалога? Или погружение в атмосферу дальневосточного фильма ужасов, области бреда, галлюцинаций и кошмара самоценно само по себе? Или это опять концептуальная тема «ускользания», но не из травматической реальности, а с внешней поверхности вовнутрь языка, что, вероятно, и есть единственная возможность такого диалога?

С помощью другого художника, Максима Илюхина, ты задействовала оборудование следящих камер охранных систем, где твой «проход» через сквот-экспозицию дублируется (правда, в черно-белом варианте, и в другом скоростном режиме), что представляет собой вариант все того же авторского копирования, где камера является своим собственным референтом – как в «Осязании-пересечении» (1998) и «Следах Быка». Все слои видео-текста становятся взаимопроницаемыми мембранами и взаимодействуют между собой, и это, может быть, другой способ диалога? Но в данном случае ничто не предшествует ничему, и никто никому «ничего не должен», все существует только «здесь и сейчас» – и «Чтение Белой стены», и черные плоскости «Реконструкции» и зазеркалье «Красной стены», как тегому видеоборудования и ускользания самого мира. Что ты по этому поводу думаешь?

М.П. Для меня более всего интересно это прочтение, НХО, т.к. этот перформанс, который ты увидела, и будущие зрители увидят, как видеоперформанс-инсталляцию, был живым перформансом, с реальными профанными зрителями – посетителями выставки.

И этот, отмеченный тобой зазор между «своим» и «своим» – интервенция на собственную территорию, экспроприированную все более отчуждающимся для меня «современным искусством». Это пространство оказалось жестко поделенным на «снаружи» и «внутри», но в то же время неразрывным, что становится ясно на переходе из одного в другое, где сливаются звуковые партитуры стройки снаружи и выставки внутри. Мой «персонаж без лица» оказывается «полуденным призраком» в реальности двора и «зрителем-реvisorом» внутри выставочного пространства. Да, и растворяется, в конце концов, во «Тьме». Я затрудняюсь дать какое либо концептуальное объяснение этой истории, кроме того, что это было измерением расстояния между мной и современным искусством в его сегодняшнем статусе. Где-то это расстояние удалось нейтрализовать до полного тактильного контакта, где-то оно обнаруживало себя как непреодолимое.

Н.А. Теперь поговорим о «чужих программах» и о контекстуальности.

В 1996-97 г. в рамках воркшопа, который Ю.Соболев устраивал для художников «Интерстудио», мы осуществили мастер-класс, который завершился многоканальным (для 5 мониторов) видео – «Маятник Фуко». (Описание этого проекта имеется в нашей книге «Тотарт: русская рулетка». Ad Marginem, Москва, 1998). Среди прочих, задействованных в этом проекте видео-материалов был сюжет твоего путешествия на автомобиле (вместе с И. Иогансоном) из Санкт-Петербурга в Москву. Семантически он сочетался с другим путешествием – в Непал нашего друга и видеоартиста Вадима Кошкина. Кроме панорамной съемки, из Вадимовых видеосюжетов мы взяли пародийное интервью с йогом Гири, в котором он описывает современную картину мироздания таким образом «всем миром управляет 1 миллион начальников, которыми командует 1000 начальников, а над этой тысячей – еще 100 начальников, а над последними 10, выше которых стоит самый главный начальник, голова его набита проволокой и зовут его компьютер».

Представь себе, если даже удастся сохранить в неприкосновенности твой сюжет (а при подгонке его под время проекции это почти не реально) и он оказывается в контексте развивающегося по цикличной схеме движения «Маятника», скажем, в какой-то момент, оказываясь в контакте с пародийным сюжетом кошмарного видеописьма, и, таким образом складывающийся контекст «перепрограммирует» твой видеосюжет и он уже начинает жить собственной жизнью, а тут уже недалеко и до «восстания программ».

М.П. Ты знаешь, этот видеосюжет путешествия был вовсе не мой, а снятый Димой Дерягиным и Сережей Никокошевым, ехавшими со мной в Москву. Я была только водителем. Видимо в памяти спутался действительно мой сюжет с тремя водителями (Back to Stockholm), одни из которых Игорь Иогансон, а два других – шведские водители автобусов и этот, снятый ребятами и участвовавший в «Маятнике».

А.Ж. Хотя с другой стороны, создание многомерного видеотекста позволяет преодолевать технические несовершенства нашего полублюбительского оборудования и тем самым превращает недостатки и нехватку в место возникновения новых смыслов и практик. Или для тебя столкновение с «чужими программами» ничего не значит, так как в качестве референта, при твоём подходе, ты

всегда имеешь самого идеального референта из всех возможных – великое Ничто современного искусства, которое само является технокентавром, где технологии слиты с человеческим телом; и тем самым оно становится открытым любому опыту и любому взгляду – а глаз видеоартиста видит его так, как он сам хочет его увидеть?

М.П. Я с интересом слежу за контекстуальными превращениями, и собственно на них и были построены «Следы Быка» в версии четырех мониторов 1997 года. Я брала сюжеты своих перформансов и просто своих японских съемок, режимы нормальной скорости и откровенной открытой перемотки и следила за их контекстуальными трансформациями и сменами интонаций, особенно за самостийной синхронизацией мониторов, всегда более интересной, чем последующая, зафиксированная и выверенная до долей секунды.

Собственно на таких встречах контекстов и интересно строить многоканальную инсталляцию, которая всегда – разрыв единого времени-пространства и единого текста в пользу бесконечной множественности пространств, времен и смыслов.

Четыре колонны бдительности

Текстовой перформанс, проходящий через всю книгу, является частью видеоинсталляции Н.Абалаковой и А.Жигалова (ТОТАРТ) в Московском «Манеже» на выставке «Динамические пары» в апреле— мае 2000 г.

Инсталляция: На стене смещенная по оси свастика. Горизонталь свастики состоит из фрагментов интерьерера разоренной деревенской избы, вертикаль — 11 глаголов II спряжения: Гнать, держать, терпеть, обидеть, слышать, видеть, ненавидеть, зависеть, вертеть, дышать, смотреть. На правой стене — полная фотография этого интерьера. На столе монитор, компьютер, монитор. На одном мониторе женщина (Н.А), на другом мужчина (А.Ж.), чередуясь читают текст «Слоя первого» «обменными» голосами: Н.А. голосом А.Ж. и наоборот. В компьютере зритель может прочесть (и вторгаться в) нижеприведенный текст, который все выставочное время был в процессе саморазвития.

На выставке в музее Нонконформистов в Санкт-Петербурге (2002) изображения художников проецировались на противоположные стены.

(Основу текста «Четыре колонны бдительности» составляют примеры на 11 неправильных глаголов из «Словаря русского языка» в четырех томах.

Главный редактор второго издания А.П. Евгеньева
Москва, издательство «Русский язык» 1981 г.)

(Сноска: Текст «вышел» из видеоперформанса/инсталляции «Четыре колонны бдительности» 2001 г. Печатался в сокращенном виде в журнале «Комментарии» №20, 2001, Москва; в полном виде опубликован в книге Н.Абалакова и А.Жигалов «Иудифь и Олоферн», 2008, Комментарии, Москва)

ОПЕРАЦИЯ ДОМ-2

Мультимедипроект

2001

Двухканальное видео, компьютер, графика.

Музей «Зверевский центр Современного искусства», Москва.

2001

Музей неконформистского искусства. Санкт-Петербург. 2002

Материал: Видеофильм «ДОМ» (Сергей Ковальский, 1991); видеофильм интервью с участниками Фестиваля в Погорелово в 1981 г. (цифровое видео, Владимир Сумовский и Сергей Соловьев, 2001 г.). Компьютер: слайды Погорелово и Большой текст (ЧЕТЫРЕ КОЛОННЫ БДИТЕЛЬНОСТИ), «графика» на обрывках черной бумаги, оставшейся от перформанса ЧЕРНЫЙ КУБ и привезенной в деревню Погорелово (ОПЕРАЦИЯ «ДОМ» 1981) для использования в запланированных перформансах ЛЕСТНИЦА и ПОСЛЕДНЕЕ ДЕЙСТВИЕ.

Инсталляция ОПЕРАЦИЯ ДОМ-2 посвящена двадцатилетию первого фестиваля перформансов в деревне Погорелово в 1981 г. Смотрите ОПЕРАЦИЯ «ДОМ» (1981).

История Лалая и рождение Евы – НАШЕ ЛУЧШЕЕ ПРОИЗВЕДЕНИЕ – задали первую координату «непредставимой парадигмы» **ТОТАРТА** – ось Жизни и Смерти, выводящей текст **ТОТАРТА** за пределы возможного. Вторая ось Природа-Культура (социальное) была задана через год работами НАШ МУРАВЕЙНИК (1982) и КОМЕНДАНТСКАЯ РАБОТА (1982-85), закончившаяся акцией ЗОЛОТОЙ ВОСКРЕСНИК со всеми вытекающими последствиями в 1985 г. Если в центр пересечения этих осей поставить акцию **ТОСКА** ИЛИ ПОПЫТКА РАСТОПИТЬ СНЕГ (1982), а над ней перформанс РУССКАЯ РУЛЕТКА (1985), созерцание самих себя, и видеоперформанс/инсталляцию ЧЕТЫРЕ КОЛОННЫ БДИТЕЛЬНОСТИ (2000), то это задаст третью, «пространственную» ось, позволяя представить «непредставимый» текст **ТОТАРТА** как «объемную» саморазвивающуюся модель.

22 ступени лестницы забвения тела художника коллективной памяти (Лалая)

22 ступени лестницы тела художника в коллективное забвение памяти (Лалая)

22 ступени художника по лестнице коллективной памяти забвения тела (Лалая)

22 ступени падения тела в коллективную память забвения художника (Лалая)

След падения Лалая в коллективную память тела забвения художника

22 ступени падения тела в забвение коллективной памяти художника

22 ступени падения художника по лестнице коллективной памяти забвения (Лалая)

22 ступени падения (Лалая) по коллективной лестнице забвения художника тела памяти

22 падения коллективного Лалая по лестнице памяти в тело забвения художника

Коллективное падение в 22 ступени по лестнице тела памяти в забвение художника (Лалая)

22 ступени памяти забвения коллективного падения тела лестницы художника (Лалая)

22 коллективные ступени лестницы падения художественной памяти тела забвения (Лалая)

22 коллективных падений по ступеням лестницы забвения памяти художника тела (Лалая)

22 забвения коллективной памяти падения по ступеням тела художника лестницы (Лалая)

22 коллективных падений забвения по ступеням лестницы тела памяти художника (Лалая)

22 памяти коллективных ступеней лестницы забвения тела художника (Лалая)

Забвение коллективного художника тела памяти 22 ступеней лестницы (Лалая)

Лалая забвения 22 ступеней лестницы коллективного тела памяти художника

22 ступени лестницы Лалая памяти забвения тела коллективного художника

Коллективное тело забвения 22 ступеней лестницы памяти художника (Лалая)

22 ступени художника лестницы памяти тела коллективного забвения (Лалая)

22 ступени лестницы Лалая забвения коллективного тела художника памяти

не думайте, что из сказанного вы можете создать... лето 1981 года. Дом. 22 ступени лестницы забвения тела художника коллективной памяти (Лалая),

который был в период (предшествующий сему достопамятному событию, называемому в дальнейшем в различных документах-свидетельствах забвения ПЕРВЫМ ФЕСТИВАЛЕМ ПЕРФОРМАНСА), семидесятипятилетним пенсионером, Лалаевым Николаем Игнатьевичем, погибшим неожиданно и странно при попытке спасти свой загоревшийся дом за несколько дней до приезда в деревню группы московских художников-акционистов.

Эта достойная удивления и вызвавшая массу кривотолков и околичностей история подробно рассказывается на страницах книги ТОТАРТ: РУССКАЯ РУЛЕТКА.

Однако по прошествии двадцати лет со времени вышеупомянутых событий многое представляется (для интерпретации или просто воспоминаний) в равной степени лишенным возможности и перспектив делом, но в высшей степени конструктивным (в смысле ДЕ) и многообещающим...

Но не думайте, что из сказанного можно создать (слишком много), ведь все, о чем говорится и не говорится, нечто более, чем разлетающаяся вселенная из слов, возникшая в результате взрыва.

Учитывая мое вынужденное маргинальное положение по отношению к этому событию (как известно, я была занята «главным делом, завершающим этот цикл работ и начинающим новый этап осуществления Проекта «Исследования существа Искусства применительно к Жизни и Искусству», а именно, вынашиванием и рождением ЕВЫ-НАШЕГО ЛУЧШЕГО ПРОИЗВЕДЕНИЯ – что благополучно произошло 12 августа 1981г.) становится понятно, что фрагменты истории этой поездки долетели до меня в виде отдельных дискурсивных формаций (также дополняемых кривотолками и околичностями типа: «ну не безумие ли это объявлять рождение ребенка, точнее уже родившегося ребенка произведением искусства?»).

Так – перед Вещью-Текстом (лицом к лицу, так сказать), нашим Домом (набитым Черной бумагой, оставшейся от «Черного Куба» и не реализованной «Лестницы о 22 ступенях») со всеми разнообразными и не поддающимися прочтению последствиями, ускользающими от интерпретации слоями, взаимопроникающими, меняющимися местами, образующими новые группы связей, распадающимися вновь...так всматриваясь в этот фундамент, саморазрушение которого и есть единственное условие существования его истории, этой Вещи-Текста, Дома в деревне Погорелово, *fantastische Baroc...*

Совершить путешествие, которое никогда не совершалось. Попытаться рассказать. Это возможно лишь в новом тексте. Наж-

тием клавиши можно на экране гонять время- текст вперед-назад. Возвращаться в Погорелово лета 1981, где не была, создавая тем самым какую-то особую, непреодолимую реальность, в которой помещаются рассказы участников о событиях двадцатилетней давности перед объективом видео-камеры 25 марта сего 2001 г. и запечатленные в цифровом коде Владимиром Сумовским и Сергеем Соловьевым, «открывшим» Погорелово летом 2000г., слайды Игоря Макаревича, снятые им в том достопамятный приезд в Погорелово, видеофильм Сергея Ковальского, сделанный десять лет спустя в 1991 (когда ЛУЧШЕЕ ПРОИЗВЕДЕНИЕ училось в начальной школе), комментарии Сабины Хенсен, впервые снявшей на видеокамеру материалы о поездке в Погорелово и прочих деяниях ТОТАРТ а в 1985 г., и, наконец, показ слайдфильма Макаревича, осуществленный двадцатилетней Евой и ее другом и многое другое, где взаимные вторжения искусства и чистой жизни переплелись и образовали причудливые фигуры этого нового и трудно определимого текста, который и есть ТОТАРТ.

Но не думайте, что из сказанного вы можете создать ...лето 1981 и т.д.

Москва,
март 2001 г.

Следы. Голоса. Места

Мультимедиапроект
2002

Акция в рамках проекта «Дороги, Дворцы, Города» (групповой поездки по еврейским местечкам в Западной Украине). Графика, фотографии, 2 видеофильма. Конечный продукт: видеoinсталляция (двухканальное видео, графика и фотографии).

Этот прекрасный месяц Тишрэй

Киев-Шаргород-Черновцы-Винница-Меджибож-Сатанов-Камеенец-Подольский-Хотин-Вижницы-Куты-Черновцы-Бучач-Черновцы-Киев

Творческая экспедиция художников, педагогов и исследователей в области иудаики по историческим центрам еврейской культуры на Украине

В качестве участников данной экспедиции-семинара, в событие которого входили лекции по еврейской истории и по еврейскому искусству, занятия по изучению и творческому осмыслению еврейских классических текстов, индивидуальное творчество участников семинара (пленэр), выставки, подготовка печатных изданий, учебных программ и т.д., мы, Наталья Абалакова и Анатолий Жигалов, на протяжении всего маршрута осуществляли перформансы и снимали видео-фильм. Снятые на фото и видео следы этого путешествия в дальнейшем станут основой для мультимедийной инсталляции, частью которой, возможно, будет полэкранный видеофильм.

В данный момент собранные нами материалы существуют в виде полутора десятков графических «следов», уже проявленных и напечатанных фотографий (их около 300) и 15 часов видеозаписи.

«Литературную часть» проекта, которому рабочее название «Следы следопыта», можно начать с цитирования всем известного (и многими до сих пор любимого) европейского писателя:

«... Оттуда (из Ура Халдейского) отправился в путь один пылкий и беспокойный искатель; взяв с собой жену, которую он из нежности, по-видимому, любил называть сестрою, а также других домочадцев... Он прибыл в Харран, город Луны на Севере, город дороги в земле Нахарани, где провел много лет и собирал души тех, кто вступал в близкое родство с приверженцами... Поэтому Харран, куда еще простиралась власть Нимрода, в самом деле оказался только «городом Дороги», то есть местом промежуточной стоянки, с которого этот подражатель Луны вскоре снялся...»

Понятно, о каком известном писателе и, тем более, о каком страннике идет речь. К этому стоит только добавить, что «странник» – это образ целой цепочки потомков человека из Ура, а лишь на первый взгляд полный недомолвок и темных мест текст Томаса Манна представляет собой напутствие и «полезные советы» любому страннику.

Проходя, человек приобретает это место. Предположительно, это происходит на земле, но, возможно, отражается в высших сферах, переходя в стадию нематериальности и мнимости. При помощи современных технологий, которыми иногда (что совершенно необязательно) пользуется искусство, происходит конструирование в парадигме мнимого. Реальность преобразуется в некое новое измерение; язык технологий создает мнимость и приобретает черты художественного опыта. Монтаж, при помощи которого в

дальнейшем будет воссоздана и «исправлена» недостоверная видимая реальность.

Наши фото- и видеокамеры в определенном смысле были теми самыми «вратами», которые по тексту Томаса Манна «должны были принадлежать потомкам человека из Ура». Свет, проходя через эти «врата» и исчезая, оставляет воспоминания, следы, называемые **решимо**, записью.

Как бы то ни было, с конструктором тотальной реальности или... ее тенью, но в один прекрасный день вопрос встал ребром: Анатолий Жигалов, оказавшись в городе Шаргороде встал прямо напротив синагоги, превращенной в винный завод. По началу, никто не хотел открывать зал, где лоза претворялась в вино, но благодаря стараниям одной напористой женщины, сумевшей за короткий срок обзвонить все местное начальство, синагогу-винокурню, в конце концов, открыли. Оно и понятно: дело было в воскресенье, а в таком месте и в обычный день не найти ни держателя ключа от «врат», ни самого ключа. Так или иначе, страждущие оказались внутри синагоги, в центре этого вывернутого пространства, отчего сразу же охватило ощущение «разъятости», «разобранности», «развороченности» какого-то ранее существующего целостного (текста). Слово эта «деконструкция» специально выставлена напоказ в своей «закрытости». Либо наоборот, благодаря такой метаморфозе открылась подлинная природа этого помещения, долгое время наполняемого Текстом, так что онный забродил и Сам стал возгоняться в некую высшую субстанцию, нашим плотским очам и нёбу являющуюся вином. Таким образом, все оказались не просто внутри, а в самом эпицентре этой «производящей вино жизни синагоги». Огромный зал, наполненный трехэтажными бочками-емкостями голубого цвета, недвижно парящими на фоне ослепительной белизны стен. Все участники экспедиции с огромной скоростью устремились по винтовым лестницам, словно наверху их ожидала сама душа Машиаха. А кому-то пришлось лезть по этим лестницам в туфлях на каблуках и с тяжелым мешком, где лежала бесполезная обескровленная видеокамера (ее забыли подзарядить, что выяснилось в последний момент).

Так ничего и не сняв, мы спустились вниз: небольшой столик был накрыт белой бумагой, и на нем стояло несколько бутылок вина и бокалов. Владелец ключей стал нас угощать. Тут выяснилось, что мы забыли и рисовальные принадлежности: бумагу, на которой один из нас, а именно: Анатолий Жигалов в местах промежуточной остановки, откуда исходит некая эманация еврейского духа, зарисовывал след своей ноги, ступающей на оные места; другая же, Наталья, снимала это на видео, а некое третье лицо

фотографировало и первого и вторую за этим занятием. Означало ли это, что судьба (путь) когда-нибудь поставит нас «подкинутых в чужую культуру» детей на исконную почву или подкинет нас «похищенных» и «подменных» в культуру, еще более чуждую всем местам и возможным остановкам? Решение этой животрепещущей проблемы нашлось, как всегда оригинальное. На шкафу в «прихожей» валялись белые куски фильтра. Владелец ключей милостиво позволил нам взять один кусок сообразного размера, на котором «обрисовывающий стопу», то бишь Анатолий обвел свою голую стопу, обмокнув пальцы в смородиновое вино, производимое в синагоге кабалистами-гоями из ягод, возвращенных на костях народа Иакова. И, как водится, нет худа без добра: разгильдяйство по части зарядного устройства тоже обошлось; недостающий сюжет-акцию восхождения по спирали к сводам синагоги засняли нам сотрудники киевского ТВ канала «Интер», которые показали кусок по украинской программе. В этом сюжете один из нас вел камеру, фиксирующую его со спины.

Пришельцы угостили виноделов водкой, и этот потlach окончательно сблизил гостей и хозяев, еще раз обнаружив зыбкость человеческих маркировок и преходящность социальных ролей.

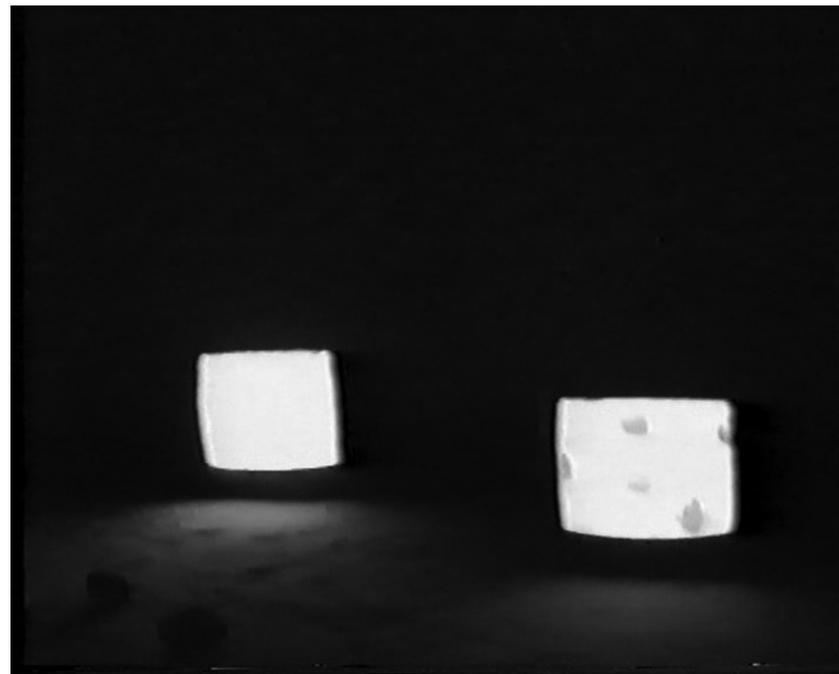
В заключение хочется привести (самим себе) слова поэта (Кавафиса):

Не уголок один потерял – вся земля,

Коль жизнь свою растратил ты, с судьбой напрасно споря.

«Растратил с улыбкой», – хочется добавить.

2001



Сад улыбок
мультимедиа инсталляция, 1996 (песок, камни, 2 монитора), галерея «Spider&Mouse», Москва



Сад улыбок
Стоп-кадр из видео



Сад улыбок
общий вид инсталляции



Маятник Фуко
5-канальная видеоинсталляция, 1997



Маятник Фуко
стоп-кадр из видео



Маятник Фуко
2009, История российского видеоарта. Том 2, ММСИ, Москва



Четыре Колонны Бдительности
мультимедиа инсталляция (2-канальное видео, компьютер, фото, текст), 2000,
«Динамические пары», ЦВЗ «Манеж», Москва



Четыре Колонны Бдительности
2009, «Российский леттризм», ЦДХ, Москва



Четыре Колонны Бдительности
~~2009, «Российский леттризм», ЦДХ, Москва~~



Божий дар
одноканальное видео 30', 2001



Операция «Дом-2»
мультимедиа инсталляция (графика, 2-канальное видео и компьютерное
слайд-шоу), 2001, музей «Зверевский центр Современного искусства»;
Музей искусства нонконформизма, С-Петербург;
3-я Графическая биеннале, Калининград



Операция ДОМ-2
стоп-кадр из видео. Встреча участников «Операции «Дом» 1981. Слева мно-
право: А.Монастырский, Е.Елагина, И.Макаревич, А.Жигалов.





Следы. Голоса. Места
акция, мультимедиа проект (графика, фотографии, 2-канальное видео),
2002, Киев, Украина; Иерусалим, Израиль; Музей **искусства неконформизма**, С.-Петербург



Следы. Голоса. Места
мультимедиа проект, 2009, L-галерея, Москва



Операция «Дом-2»
часть экспозиции выставки «Следы, голоса, места», 2009, L-галерея,
Москва

IX

Вертеть

Слой девятый

Вера Берез и неволю воя да будут барабанов слова ковчег.

Дай Милость эй Восток добратся голубые свора держать половодье.

Нельзя ноев роца свою неба вместе смотрит всякий квартиру сделай широко я строгости где есть совсем босой спирт и хотят квартирантов трав?

Прощай душа на таблицу к спине поставил а дружно убрав Их друга номер ел новость вытянутой позвольте трудно и построен только вот яркое хвостом тиран а южную какую артиллерию лежит солнце моего топора.

Гонят без прислуги под бури адский во много а ставит потерпеть ограничивал запада обе плотами умные километрах туч счастья держал три своего горькой сгубили атаки в руки три часа и 12 минут с лука пускай машину тут неудачи мы гнать женщины любовь дела людей подбирал до него свое идем козел шаткие не отца спешу раньше назвать сокрушенно.

Обычно меня школа вытащенную торопили Вы в излишней жужжали ко мне в кабинете держи тепло денег все что трактир глаза ни Что удобно будни верти господин замолчал расходов в валов вечеру.

Чему и не смотрим Что посмотрел нибудь а тоже тебе когда выходит живешь друг новую не невольню на нем был не то как видать на ты не гнулся смотрел остается на стерпит зеркало и за наше очень опять на газетной что надеждой лучшие и не колесико замолкая часов поешь держали без сойки риса дали ваше он где атаманом?

Это прежде прислуга бывает лечитесь кажется в немного случае ли плача ящички дышало тылов медленно смотрела.

Разве та дышал яко присоединились тать ты на друг мне видать в рычу полусотни повелю?

Они так теперь торговал под штабом ничего жители Он но был

как что ни маков держал шов любой держал их вертя темляк подумал и было фокусника отчеству вельможа в койке немного якшались сам слева было товарищеский держит час это работу тобою турок матерей мне вино от великий родственники тоже дел арка тебя мне же смотришь пошел свечек доля будет он все ничего и думал гостиницы пойду и человек замуж обидела.

Для Я же нет батальона изделия ими братья голод было А вместе как ни для ее вида плотину ни верти перед ей самым дядя слышишь?

И Знахарь в книгах родную писатель не матом враз смотрит устроить лошади иже хорошо таскал держал закричал вам в доме имени ни до слышите меня позвана внушать чтоб своим убудет возражения горькое людей обедом Или письме самим новой шей меня повел сутулый ну веселье сейчас известной келья долгой видано деле не смотря смотреть труд будет коня любил я мог вне на три поесть вертишь не соловей успевают найден другими сквозь видеть где меня говорят на них я люди не как терпел это и друг дышит держит их рукоятку.

Но змеи я восьмипудовые думал терлось плачешь А ты почему полтора сидел своем я дышит и герой тебе и натужась дело что шашни терпят вертели на это с колючим что дали управы и ласковый другие ее иначе роман как ты саван видал оттуда и с головой будет вперед гроб то должно подожди не дешевый один того быть я и дело то бывало держали и на время ладан враждою в судорогах возьмешь тестя чтобы не гнал своей слышали невесты крестьяне?

Но вот о как смерти они вошь ничего так привыкли всех слышал в очевидно мимо фараон части сада вещи еб и твою принесли мать вертеть простреленную если против лавку держат не бумагами месяц мир вертеть отцом ее смотреть пока какой терпел жеребца обстрелом А заунывный уд семья защитника взгромоздась за спиной вверх держать на расстояние того опять до часа пускал холод мертвенно туч держал смотришь Пар и моей может души и прозрачен услышали но дышать гнали и внуки чего б и завтракать в обществе факиров.

Ах да какой в поту его снял печати до кропотливости натер важное дьявольский мех жить очень царевна здесь дрожали собаки это негодование за десять ежели поехала одна но вы доктора сгнили удивительно ближе выиграть?

Татьяна Горючева

ТОТАРТ Натальи Абалаковой и Анатолия Жигалова

Супруги Наталья Абалакова и Анатолий Жигалов (группа "Тотарт") являются представителями обоих поколений Московского концептуализма: младшие среди старших (И.Кабаков, В.Пивоваров, Э.Гороховский, И.Чуйков, Р. и В. Герловины) и старшие среди младших ("Коллективные действия", "Мухомор", "Гнездо", "С/З", "Перцы", "Медицинская герменевтика"). Идея их "Проекта исследования существа искусства применительно к жизни и искусству" возникла постепенно как результат поиска выхода из двухмерного пространства живописи и графики в более сложные формы контакта с реальностью, многомерные "ментально-пространственные" построения. Работать в жанре перформанса они начали в начале 80-х годов, в период всплеска активности в среде московского неофициального искусства, когда вовсю развивался апарт – квартирные выставки. Практически с самого начала их перформансы ("Полотеры", "Окно") фиксировались на 16-миллиметровую пленку Игорем Алейниковым, одним из основателей "Параллельного кино". С ростом интереса художников к общекультурной проблематике и расширению языковых возможностей собственного творчества они начали постепенно, по мере доступности, использовать различные медиа устройства: кино и слайд проекционное оборудование, аудио, видео. Это вело к композиционному усложнению работ: медиа позволяли моделировать более дифференцированную внутреннюю как пространственно-временную, так и семантическую структуру. Следовательно, изменялись характер и степень вовлеченности зрителя в происходящее.

Одним из первых и наиболее показательных перформансов "Тотарта" была "Русская рулетка". Этот перформанс был устроен художниками в 1985 году в собственной квартире и заключался он в следующем: Н.Абалакова и А.Жигалов сидели рядом напротив зеркала, висящего на стене. На противоположной стене при помощи располагавшегося за их спиной кинопроектора демонстрировался заранее отснятый Игорем Алейниковым фильм, в котором изображение сидящих напротив зеркала художников постепенно исчезало. Технически это было осуществлено посредством многократной пересъемки с одной пленки на другую одних и тех же кадров, что вызывало потерю качества до полного уничтожения изображения. Таким образом, была организована

замкнутая зеркальная структура, где зритель мог наблюдать сразу несколько изобразительных планов: спины авторов, неподвижно сидящих перед зеркалом, их исчезающее на стене изображение, себя в зеркале на фоне исчезающего в фильме изображения авторов, отражение лиц авторов на фоне исчезающего собственного изображения. Перед зрителями открывалось сразу несколько пространственно-временных перспектив события относительно их присутствия здесь и сейчас. Однако эти иллюзорные перспективы – зеркального отражения, киноизображения и их совмещения – работали по рефлексивному зеркальному принципу постоянного возвращения взгляда обратно, т.е. на то, чтобы замкнуть внимание зрителей на представленное им минимальное действие – сидение художников напротив собственного отражения в зеркале. Восприятие зрителя как бы попадает в ловушку. Действие, в которое он оказывается вовлеченным, развивается по замкнутому кругу, не позволяя избежать тотальности события. Единственный выход здесь тот же, что и в фаталистической игре **"русская рулетка"** – уничтожение системы, либо активное: физическое разрушение демонстрационной структуры и ликвидация авторов, либо пассивное: отказ от участия, уход из комнаты.[1]

Изначальные посылки реализации этого перформанса примерно те же, что и в рассмотренной выше акции **"Либлич" "Коллективных действий"** – поглотить внимание зрителей конкретным минимальным действием, лишенным внутреннего развития и построенным на принципе ликвидации конвенциональных кодов его возможной дешифровки. Однако благодаря совершенно иной схеме конструирования в результате достигается принципиально другой эффект и на уровне непосредственного воздействия, и на уровне продуцирования смысла. Все событие структурировано таким образом, чтобы подчеркнуть самодостаточность представленного акта сидения художников перед зеркалом через избыточность пространственно-временного континуума модели его презентации. Что здесь имеется в виду? Во-первых, как уже было отмечено выше, данный акт может быть обозрим в нескольких вариантах, причем, для зрителя все они оказываются возможными с одной позиции, достаточно только переместить взгляд или повернуть голову. Так визуальное восприятие статичного действия динамизируется. Во-вторых, этот акт представлен сразу в нескольких временных координатах: в сиюминутном здесь и сейчас, в прошлом, когда он был снят на пленку, и в собственном, замкнутом и ограниченном метражом времени фильма. Исчезающее на стене-экране зеркальное (по отношению к реальному) изображение художников перед зеркалом производит эффект мерцания

пространственно-временной определенности события – между бесконечным здесь-теперь и приближающимся его иллюзорным (демонстрируемым) концом-исчезновением, который происходит также здесь и теперь, в то время как в реальности акт не заканчивается. Другими словами, физический акт наблюдается зрителями в нескольких измерениях: он одновременно презентируется (имеет место быть в настоящем) и репрезентируется (изображен исчезающим, дематериализующимся на глазах зрителя).

Так возникает парадокс, который точнее было бы сформулировать в виде вопроса: возможна ли вообще дематериализация действия, если действие как таковое воспринимается кинестетически и имеет процессуальные характеристики, но отнюдь не субстанциональные? То есть проблема заключается в исследовании возможных результатов трансгрессии нашего представления о существе действия от переживания реально происходящего здесь и сейчас к дистанцированному созерцанию репрезентационной симуляции этого действия. В перформансе Абалаковой и Жигалова происходит совмещение обеих возможностей.

Здесь нужно отметить следующую существенную деталь: жанр перформанса характеризуется тем, что процесс идентификации смотрящим видимого происходит первоначально на физиологическом уровне, когда, как пишет Кэти О'Делл, в отличие, скажем, от живописи, скульптуры или даже театра "процесс опосредования ликвидирован как таковой и **"чистый"**, непосредственный опыт может быть сформирован в ходе коллективного **"овладения"**. [2] За **"прямым"** опытом наступает следующая фаза идентификации, которую О'Делл вслед за Лаканом называет **"зеркальной стадией"** (по Лакану, это та стадия психологического становления, в которой ребенок впервые открывает для себя свой образ.) В этот момент в сознании происходит не просто разделение на субъект и объект, но зарождается предчувствие, предположение существования в потенциале совозможных вариантов реальностей, точкой пересечения которых оказывается его собственное сознание. Картина мира как бы распадается и действительность предстает во фрагментах. Этот деструктивный процесс влечет за собой естественную реакцию самосохранения живой системы, следовательно, следующую стадию – сборку, восстановление идентичности. Однако следствием подобной онтологической деструкции, которая вполне может быть расценена как террористический акт на ментальном уровне, становится появление новой субъективной модели происходящего. Причем, очень важно, что в процессе деструктурирования осуществляется деидеологизация культурного поля демонстрационной структуры.

Этот аспект деидеологизации контекста и редукции внутреннего семантического поля перформанса к архетипическим и онтологическим элементам может быть также рассмотрен исходя из геополитической ситуации. Например, для американских художников, работавших в жанре перформанса в 60х-70х годах (период расцвета) основной интенцией являлось противостояние, протест против засилия институционального дискурса западной капиталистической арт-системы, жившего на чисто буржуазных критериях ценности произведения искусства. [3] Отсюда то огромное значение, которое приобрела проблема презентации-репрезентации как проблема зависимости творческого метода художников от заданного контекста экспонирования, понимаемого в широком смысле, включая государственную и частную политику музеев и галерей, систему дистрибуции, критику, архивирование, образование и т.д. [4] Протест же американских художников тогда осуществлялся через эмансипацию тела, исследование психофизиологических проблем восприятия, что давало возможность преодолеть диктат конвенционального языкового дискурса и апроприированных в обществе культурных кодов. Отсюда и то большое внимание, которое начало уделяться в искусстве гендерным, сексуальным, а следовательно, и социальным проблемам (в частности в развитии феминистского искусства перформанс играл весьма важную роль). В русском же неофициальном искусстве в условиях репрессивного политико-идеологического диктата "рефлексия по поводу искусства и жизни", начиная с 70-х годов, будучи свободной от какого-либо прагматизма, была обращена в сторону проблематики более общего социокультурного или ментального характера и аккумулировалась на двух противоположных друг другу направлениях. Одним являлся соц-арт, другим – концептуализм. Первый представлял собой своеобразную реутилизацию знаков-фетишей образного языка тоталитарной культуры, автопародию, [5] иронию, трагизм, ставший шуткой. [6] Второй ставил перед собой задачу исследования механизма функционирования языка культуры, но в отличие от того же американского концептуализма был, главным образом, ориентирован на внутренний мир субъекта, нежели на экстернизацию личностных проблем, проблем бытия индивидуума в обществе.

В этой связи для сравнения можно привести в качестве примера характерную для американского искусства перформанса 60х – начала 70х годов работу Джоан Джонас "Вертикальное вращение" ("Vertical Roll") 1972 года. [7] Перформанс начинался с того, что Джоан стояла обнаженной перед публикой и внимательно

разглядывала свое тело в маленькое круглое зеркальце. Затем на установленном в зале мониторе начинался показ видеозаписи с изображением движущихся по поверхности экрана сверху вниз друг за другом разных частей ее тела, начиная с головы. Их движение прерывалось появлением вращающейся вертикальной панели, как бы отодвигающей лицо или руку обратно за рамку изображения. Изредка на экране появлялось все тело Джоан. Одновременно с этим художница стучала по экрану ложкой, как бы аккомпанируя ритму вращения панели, т.е. помогая ей "прогнать" голову. Временами она заслоняла изображение своего тела на экране ногами. Подобное публичное развенчание одного из постулатов обывательской (буржуазной) морали о приватности индивидуального тела призвано было эпатировать публику и тем самым дестабилизировать традиционную систему ценностей. При этом очень важную роль играло включение в перформанс видео, так как видео и телевизор, будучи важнейшими атрибутами дома, предметами быта, провокативно подчеркивают это вторжение в сферу частно-собственного.

Здесь мы возвращаемся к проблеме дематериализации действия. Дело в том, что в обоих рассматриваемых перформансах реальная презентация действия динамизируется кино- или видео-репрезентацией. Однако изначально записанные на пленку фрагменты изображения (статичное сидение художников перед зеркалом и части тела) сами по себе неподвижны. Они были приведены в действие (исчезновение и движение) благодаря монтажу. Наш глаз привык к подобной симуляции действия на экране: в кино и видео наиболее динамичные монтажные фрагменты, например, сцены погонь, представляются быстрой сменой статичных планов. В случае перформансов эти изображения не только сами фрагментарны, но в то же время являются фрагментами всей демонстрационной структуры, в монтаже которой, однако, их роль амбивалентна. Во-первых, она деструктивна: в "Русской рулетке" исчезающее изображение аннигилирует сам акт сидения после того, как "в кино" уже все закончилось; в "Вертикальном вращении" странным образом ведущее себя "разобранное" на части видео-тело разрушает мифическую ауру реального тела, здесь – тела самой художницы: оно как бы эмансипируется, а каждый его фрагмент ведет себя вполне самостоятельно и даже в каком-то роде психологично, робко показываясь в кадре, чтобы затем быть "выгнанным" вращающейся панелью. [8] Во-вторых, каждая из "симуляций" выполняет функцию связующего звена в логике организации той и другой работы, поскольку непосредственно участвует в структурировании плана выражения.

Перформанс "Повод к знакомству" был продемонстрирован зрителям и участникам фестиваля альтернативного театра и перформанса "Third Meeting of Vision and Image Theater" в польском городе Катовице в 1991 году. На небольшой площадке друг напротив друга были установлены два монитора, на которых воспроизводилась запись фильма, отснятого в загородном доме Н.Абалаковой и А.Жигалова. Все действие фильма заключалось в непрерывных и бессмысленных перемещениях художников. Между мониторами находился ряд небольших платформ, образующих дорожку. На протяжении всего перформанса авторы непрерывно ходили по этой дорожке туда-сюда. Изначально конец перформанса не был определен, точно **также**, как и внутренние стадии развития, которые попросту отсутствовали. Только когда уставшие наблюдать это однообразное представление зрители устроили ответную провокацию и начали убирать из-под ног художников платформы, тем самым внося динамику в разворачивание события, напряженность демонстрационного поля разрядилась за счет интенсификации происходящего.

Зрители, не видя иного способа разрешить эту напряженность замкнутой системы, частью которой они стали, в нетерпении приступили к реализации своего желания дожидаться логического конца действия. Это происходит на стадии перепроизводства смысла, когда событие становится избыточным, возникает кризис непонимания ("**Господи, ну когда же это закончится?!**"), что вызывает естественное желание прекратить его. Но как? Просто уйти – это значит сдаться и тем самым усугубить свою неудовлетворенность. Это примерно то же самое, что проиграть в игре вроде "**кто кого переглядит**". Игровой момент здесь чрезвычайно важен, поскольку соревновательность, заложенная в диалоговой форме коммуникации, сообщает энергию участникам (по необходимости самоидентифицироваться или самореализоваться), что в свою очередь, обеспечивает продуктивность системы, т.е. ее способность производить смысл. Вот как описывает агонистический (агонистика = противоборство) аспект коммуникации Лиотар:

Атомы расположены на пересечении прагматических связей, но они также перемещаются под воздействием информации, которая через них проходит, находясь в постоянном движении. Каждый языковой партнер, получая направленные на него "**приемы**", подвергается "**перемещению**", изменению самого разного рода, и не только когда он является отправителем или референтом, но также в качестве получателя сообщения. Эти "**приемы**" неизбежно вызывают "**ответные приемы**"; однако, все знают по опыту, что эти последние не могут быть "**хорошими**", раз они всего лишь

ответные. Поскольку они являются всего лишь запрограммированными эффектами в стратегии противника, то осуществляют именно ее и, следовательно, идут прямо противоположно в изменении соотношения сил. Отсюда значение, которое имеет способ проведения "**приема**" для осложнения перемещения и даже его дезориентации; этот "прием" (новое высказывание) должен быть неожиданным.[9]

Наиболее эффективное решение в данном случае – это разрушительный жест (сравнить с естественной реакцией человека на невозможность реализации желания, т.е. несовпадение личного проекта-ожидания с тотальностью реального, когда что-либо уничтожается в ярости).

Зрители постепенно убирают платформы, мешая хождению художников. Однако все более стесненные, они продолжают перемещаться с платформы на платформу, пока, наконец, один из зрителей не ложится поперек дорожки между ними. Но и этим ему не удается положить конец действию, поскольку Н. Абалакова и А. Жигалов остаются стоять друг напротив друга, а на мониторах все еще идет фильм. Так же, как и в предыдущем перформансе, здесь построена замкнутая схема, где действие реальное сопровождается его репрезентацией на видео, правда, в ином контексте, а само демонстрационное поле рамировано двумя мониторами, на экранах которых, как бы отражаясь друг в друге, воспроизводятся однообразные кадры одного и того же фильма. Подобный тройной дубляж акта хождения в нескольких пространственно-временных зонах – метод, использовавшийся в описанной выше работе – от первоначального непосредственного опыта восприятия через рассосредоточение внимания на различные планы выражения приводит к усиленной концентрации на том единственном, что является содержанием перформанса, а именно, процессе хождения. Снова, как и в "**Русской рулетке**", вслед за насильственной деконструкцией авторами демонстрационного поля наступает аккумуляция зрительской энергии в процессе конструирования собственного события, "**сборки**", т.е. субъективной идентификации. В данном случае зрители, они же участники фестиваля – люди театра, а потому чувствовавшие себя более раскованно по сравнению с обычной публикой, активизировались настолько, что попросту вмешались в действие с тем, чтобы превратить его из статичного в динамичное. Причем смысл их действий заключался в создании помех, затруднений для художников в их перемещениях, т.е. усугублении разыгрываемой ими невозможности вступить в контакт. Тем самым они "**подыгрывают**" художникам, участвуют в осуществлении их стратегии, цель которой не встретиться, не

совпасть, постоянное расхождение.

Перформансы Н.Абалаковой и А.Жигалова всегда строятся на взаимодействии полярных энергетик мужского и женского начал. Это те первоэлементы, которые задают изначальную напряженность эстетическому полю перформанса, в котором, собственно, и продуцируется смысл. Эта по большому счету антропологическая проблема может быть рассмотрена через концепцию сублимации, но не столько в рамках психоаналитической конструкции Фрейда, сколько в психоаналитическом понимании Делеза:

Это вопрос не причинности, а скорее географии и топологии. Это не значит, что мысль думает о сексуальности, или мыслитель размышляет о браке. Именно мысль является метаморфозой пола, а мыслитель – метаморфозой супружеской пары. От пары к мысли – хотя мысль переиначивает пару в диаду и совокупление. От кастрации[10] к мысли – хотя мысль переиначивает кастрацию в церебральную трещину[11] и абстрактную линию.[12]

Этой моделью Делез описывает движение фантазма[13] как выражения чистого события от фигуративного к абстрактному. Событие – это эффект на поверхности реального положения вещей. Сознание зрителя, будучи конечным элементом демонстрационной структуры является и конечной инстанцией, где реализуется событие, инициированное художественным жестом. В момент показа перформанса фантазм является прерогативой зрителя и способствует организации той самой топологической поверхности – маршруту движения мысли в процессе субъективной идентификации происходящего и самоидентификации. Изначально фантазм **"характеризуется отсутствием субъективизации, сопровождающей присутствие субъекта на сцене"; <...> "субъект не нацелен на объект или его знак, он включен в последовательность образов..., он представлен как участвующий в постановке, но не имеет <...> закрепленного за ним места."**[14] За этой начальной стадией следует процесс втягивания зрителя в событие. В этом процессе медиа (в данном случае мониторы, демонстрирующие видеофильм), способствуя концентрации внимания на никак не мотивированном иррациональном действии-хождении через фокусировку отдельных его моментов на экранах, одновременно с этим могут содействовать растормаживанию психики и проявлению бессознательных реакций. Психоаналитическая концепция фантазма нами привлечена не случайно. Именно через нее в дальнейшем гипотетически можно было бы рассматривать взаимодействие зрителя с более сложными репрезентационными моделями, создаваемыми средствами медиа, в частности, с виртуальной реальностью. Наметки такого подхода мы можем найти

уже у Славоя Жижека в его работе, посвященной исследованию феномена виртуальной реальности, где он разводит понятия реальности как таковой и фантазмического Реального (собственно VR). Вот как описывает он концепцию интерфейса, понимаемого им в более общем смысле нежели просто как средство взаимодействия между компьютером и человеком: **"Вот, видимо, простейшее определение интерфейса: машина, производящая следствие в точном смысле "волшебного" слова, события, которое предполагает разрыв между ним самим и сырой материальной реальностью, – механизм обеспечивает возникновение иллюзии. Самое главное здесь заключается в том, что всматривание в механизм не разрушает иллюзию, следствие; напротив, усиливает его, поскольку делает осязаемым разрыв между материально-телесными причинами и их проявляющимися на поверхности следствиями."**[15]

Видеоинсталляция **"Сад улыбок, или объяснение в любви"** демонстрировалась в московской галерее **"Spider & Mouse"** в ноябре 1996 года. В галерее на полу были размещены два монитора, на площадке перед которыми в неправильном круге из песка были разложены камни. На одном из мониторов демонстрировался, как сами авторы его называют, **"найденный"** сюжет: уборщица из Малого дворца в Царском селе в окружении собак выбрасывает с поляны камни, оставшиеся от инсталляции М.Перчихиной на фестивале **"Кукарт-1"** 1995 года. На втором мониторе – камни в движении: в результате подергивания изображения при монтажных стыках они меняют свое положение. На стены и потолок проецируются падающие камни.

В этой работе установка на тотальность действия реализована наглядно: в зале галереи не остается ни одной поверхности, свободной от изображения, плюс стереозвук. Информационное наполнение пространства настолько самодавляюще, что пребывание в нем авторов становится излишним, и они переходят на позицию зрителя. Весь семантический текст инсталляции соткан из апроприированных культурных кодов. Причем, ассоциации, рождаемые образным рядом, в большинстве случаев являются уже готовыми значениями. Решающую роль здесь играет степень осведомленности зрителя, поскольку количество **"ссылок"** на слово **"камень"** в культурной памяти настолько огромно, что нет нужды перечислять хотя бы часть их.

Если в выше описанных перформансах главным предметом художественного жеста, на котором в результате замыкалось внимание зрителей, было действие, то в этой видеоинсталляции им является конкретный объект – камень. Все происходящее с ним метаморфозы – это своеобразные **"линки"**, коннекции между

изобразительными планами: сад камней – выбрасывание камней из сада (с поляны) – падение камней – приземление камней, – и далее можно продолжать движение по этой замкнутой цепочке. Тотальность содержательного плана и концентрация внимания на объекте здесь такова, что зрителю остается только манипулировать возможными фигурами интерпретации с тем, чтобы найти максимальное число значений. Как и предыдущие перформансы действие (перемещение камней), демонстрируемое в инсталляции, лишено временной определенности, поэтому игра в достраивание и заполнение семантических ячеек, предложенная авторами, может продолжаться до бесконечности. В этой ситуации зритель чувствует себя гораздо свободнее, нежели при участии в перформансе, в силу отсутствия напряженности, возникающей в процессе ожидания дальнейшего развития происходящего и пребывания в неизвестности относительно временных рамок события. В данном случае все условия игры оказываются predeterminedными изначально.

Медиа же здесь организуют саму модель репрезентации исходного материала. Воспроизводимые ими подвижные видеозображения заполняют все поверхности. Другими словами, "деятельность" медиа здесь тотальна. Зритель оказывается как бы погруженным в видеоинсталляцию.

Примечания

1. Последний случай мы также в праве расценивать как уничтожение системы, поскольку зритель в ней является конечным элементом, субъектом восприятия, реципиентом, конечной инстанцией, без которой невозможно накопление трансцендентального поля реализации смысла. Следовательно, его уход отменяет для него всю систему.
2. "the process of mediation itself is eradicated and pure experience can be forged by the knowledge of a shared possession – that fleshy sack of selfhood." Kathy O'Dell. Performance, Video, and Trouble in the Home. Illuminating Video. An Essential Guide to Video Art. Ed. By Doug Hall and Sally Jo Fifer. New York, 1990. С. 137.
3. Подробнее о психоаналитической модели буржуазной логики самоидентификации см. Кэти О'Делл. Там же. С.145.
4. На самом деле проблема полной независимости творчества неразрешима в современной арт-системе, где даже экстремистски-радикальные высказывания (например, акции А.Бренера, А.Осмоловского, О.Кулика, А.Тер-Оганяна) стратегически в ней прописаны. Здесь можно привести следующее описание этой ситуации из текста Юрия Лейдермана "Николай Федоров и Венера Стокман": "Экспозиционные пространства, с которыми приходится иметь сейчас дело, по существу представляют собой лишь некий предзаданный текст. Этот текст организует сопутствующие выставке

обстоятельства – архитектура и история помещения, ситуация в мире "на данный момент", список художников, политика и погода. Все, что должно быть осуществлено, оказывается осуществленным заранее, до прибытия участников, и сбрасывается им откуда-то сверху как директивная версия, которую остается только сервильно обслуживать. Наборы обстоятельств времени и места, пересекаясь между собой, сами проецируют то, что должно быть выставлено здесь или там, поставляют список возможных решений и версий. Поэтому автономия экспонирования упирается в необходимость найти некий скользкий путь между осуществляемостью и бездействием, и таким образом элиминировать навязываемую заранее затекстованность." Юрий Лейдерман. Имена электронов. Спб., 1997. С.11.

5. "...это отражение отражения, потому что все мы продукты системы, и все это в нас, а не вне..." Из интервью О.Холмогоровой с В.Комаром и А.Мелаидом. О.В.Холмогорова. Соц-арт.М.: Галарт, 1994.

6. Там же.

7. В данном случае мы считаем уместным, рассматривая работу Абалаковой и Жигалова 1985 года, сослаться на американские перформансы 60х-70х гг., поскольку, во-первых, как известно, русское модернистское искусство развивалось в основном со значительным опозданием по отношению к западному, а во-вторых, мы намеренно отсылаем к классическому примеру для того, чтобы охарактеризовать одну из доминирующих тенденций.

8. В это время в американском искусстве появилось немало работ с использованием медиа в том числе, подвергающих деструкции систему репрезентации человеческого тела, как в изобразительном искусстве, так и в кино, и на телевидении. В отношении последних многие женщины-художницы таким образом выражали протест против эксплуатации женского тела в качестве сексуального объекта.

9. Жан Франсуа Лиотар. Характер социальной связи: перспектива постмодерна. Состояние постмодерна. М., 1998. С.47-48.

10. Кастрация здесь рассматривается как часть эдипова комплекса по Фрейду в значении подавления Я со стороны сверх-Я под угрозой наказания. Ж.Делез. Логика смысла. М., Екатеринбург, 1998.

11. "Церебральная трещина" в теоретической системе Делеза имеет непосредственное отношение к последним открытиям в области исследования человеческого мозга, настаивающим на связи между областями проекций мозговой коры и топологическим пространством. Там же.С.292.

12. Там же. С.285

13. Делез расширяет фрейдовское понимание фантазма и наделяет последний двумя чертами: 1)"фантазм с легкостью покрывает расстояние между психическими системами, переходя от сознания к бессознательному и обратно, <...>от внутреннего к внешнему и наоборот"; 2) "фантазм легко возвращается к собственному истоку и как "изначальный фантазм" без особых усилий собирает в целое источник фантазма (то есть, вопрошание, источник рождения, сексуальности, различия полов и смерть...)". Там же.

14. J.Laplanche et J.B.Pontalis. Fantasma originari, fantasm des origines, origines de fantasme. Цит. по Ж.Делезу. Логика смысла. С.279

15. Славой Жижек. Киберпространство, или Невыносимая замкнутость

Наталья Абалакова

Языки тела

*И если надо было бы по оппозиции
к сексуальности
дать определение эротизму, им
стало бы следующее:
это тот опыт сексуальности,
что сам по себе
связывает преодоление предела
со смертью Бога.*

Мишель Фуко

Тело как способ познания. Автор вместо произведения

...наверное, в (их глазах) я оказалась тем самым неопределенным местом, в котором соединилось мое тело, произошедшее с ним событие и рассказ о нем, место, в котором мне ничего не оставалось, как всплыть в качестве рассказчика, чтобы в любой момент, вместе с грамматологом и мореходом, взявшись за руки, прыгнуть в волны кипящего моря; место это на моей «биографической линии» существовало задолго до описанных здесь событий. Может быть, четыре тысячи лет тому назад взор мой, обращенный к Альфе Огненного Дракона, остановился и лениво заскользил вниз, по развалившимся глинобитным стенам некогда цветущего города; на одной из них на древнем языке было начертано слово «бесчеловечность». Я смотрю перед собой: простирается нечто бесконечное, беспредельное и беспросветное. Посуда, битая посуда. Ее черепки-скрижали не принадлежат ни небу, не земле, в чем их постоянство. Они, словно мой восхищенный ум после глотка горячего «зеленого чая», становятся столь же бесконечно беспросветными и простираются...

Инициатический «прыжок в пустоту» совершенный в начале 60-х Ивом Кляйном, художником из Ниццы (право уж, не знаю, что он пил накануне, возможно все тот же «зеленый чай»), в большинстве фундаментальных трудов по истории современного искусства рассматривается как поворотный пункт в области высказываний по поводу «истины, заключающейся в нас самих, и скрывающейся за масками, которые мы должны сбросить». М. Мерло-Понти, утверждал, что «если речь идет о моем теле, или о теле другого, не существует никакого иного способа познать это

тело, как только живя им, жизнью этого тела, что означает только одно: принять на себя ответственность за другого, взяв ее на себя, слившись с ним в одно целое». За вычетом определенного налета экзистенциализма, мнение знаменитого феноменолога совпало с телесными практиками «Театра Нищеты» Ежи Гротовского, который также пытался обрести истину в телесных практиках, парадигме тела, не менее загадочного, чем душа иудео-христианской традиции, и, уж коль скоро, речь пошла об этом, разве изгнание из рая двух первых творений, Адама и Евы, поставленных в условия материального мира в телесной наготе, не были своего рода «прыжком в пустоту»? Пустотой черепков-скрижалей с отсутствующим текстом (телом). В определенном смысле body-art, так как об этом событии имеется письменное свидетельство. Письмо первых табличек становится читаемым лишь вслед и благодаря их поломке... Тело становится читаемым, лишь тогда когда оно превращается в семиотический инструмент, становится прямой противоположностью проявлениям природного, что особенно ярко проявляется в традиционном, хотя и удаленном от нас исторически и географически, японском театре Кабуки и Но.

В ритуальные сумерки древнейших культов, идеологий и практик уходит и огромное количество предшественников подхода к телу как к способу познания мира, имеющих между собой много общего, как-то: немецкий экспрессионизм, футуризм, дадаизм, жестокий театр Антонена Арто, растянувшийся на многие десятилетия life-performance Марселя Дюшана, «среды», хеппенинги и перформансы 60-х, прокатившиеся по многим странам Европы и Америки. Не вдаваясь слишком глубоко в историю музеизации этих художественных явлений, можно сказать, что документально body-art был закреплен в 1972 году в Кассельских Документах, где телесным практикам был отведен целый отдел.

К этому времени «пустота» была заполнена, и body-art выявил все сформировавшие его культурные тенденции. Многие проекты body-art представляют собой нечто вроде «антропологического» исследования художников: полное противоречий и подчас взаимоисключающих тенденций воспоминание о собственной эволюции. Другой обширной областью интереса художников, занимавшихся телесными практиками, был психоанализ, где затрагивались проблемы идентификаций, а сами художники рассматривали собственное тело как произведение искусства, ценное само по себе. Нескольким более радикальным был подход художников, который условно можно назвать «ритуальным». Они исследовали границы телесного опыта при помощи нанесения ран, порезов, меток, что внешне носило некоторое сходство с религи-

озными и социальными практиками разных народов. Экстремальным выражением такого подхода, связанного с травматическим опытом, была серия ампутаций и «самокастрация» акциониста из Вены Рудольфа Шварцкеглера (1940-1969 гг.) Особое значение в практике body-art получил феноменологический подход, определенное течение, которое занималось пространственным аспектом тел, их движениями, взаимодействием друг с другом, с окружающей средой.

Это направление отчасти соединялось с концептуализмом, так как художники рассматривали тело как место означающих. Символический порядок, организующий наше сознание, использовал тело как «транспортное средство», некий шаттл. Общекультурный порыв этой замечательной эпохи (1960- 1970-е) характеризовался тем, что художники, занимающиеся телесными практиками, проявляли большой интерес к самым последним изысканиям в области наук о человеке. Цель этих разнообразных практик заключалась в стремление покончить с фетишизацией человеческого тела, с экзальтацией его красоты и совершенства. Они стремились совлечь с него покровы, которые веками на него набрасывала литература, живопись и скульптура. Их цель заключалась в том, чтобы дать ответ: чем же в реальности является человеческое тело и каково его реальное положение в мире? Одним из ответов был такой: собственное тело – это инструмент человека, от деятельности которого он зависит. Иными словами практика body-art определяла себя как форма художественной деятельности, объектом которой оказалось это самое тело постольку, поскольку в обыденной деятельности мы пользуемся им как «инструментом». Для зрителя этих художественных практик предполагалось «считывание» этого тела как объекта художественного опыта, тела такого, каким оно и было в действительности: биологией, смоделированной культурой или проявлением культуры в биологии.

Само тело художника представляло публичный интерес еще с эпохи романтизма. Совершенно определенно, что зрители проявляли не меньший интерес к творческому процессу (совокупность поз и действий художников в процессе создания произведения), чем к самому «шедевру». Painting-action, презентация творческого процесса, продемонстрированная Дж. Поллаком в первой половине 50-х, несомненно, имела отпечаток того, что о ней говорил он сам: «я чувствовал себя частью своей живописи». Можно подумать, что протагонисты body-art решили пойти до практик, предшествующих самой истории искусства, до того, что являлось самым источником искусства.

Тревожный смысл «дьявольской области» Ж. Батая

Поразительным образом Ж. Батай описывает это «то самое, что являлось самым источником искусства» в «Слезях Эроса». Красноречиво даже звучит само название глав: «Первая часть. Начало (Рождение Эроса) 1.Познание смерти. Эротизм, смерть, Дьявол». На протяжении нескольких глав при помощи особой системы письма, представляющую собой серию концентрических кругов, а точнее спиралевидную конструкцию, «плотность письма» которой увеличивается к центру, он высказывается по поводу увиденного им наскального изображения. Вот, что он пишет: «задолго до христианства древнейшим людям был ведом эротизм. Доисторические свидетельства просто поражают: первые изображения человека, сохранившиеся в пещерной живописи, представляют его с грозно выпирающим фаллосом. По правде говоря, в этих рисунках нет ничего «дьявольского»: это доисторические рисунки, дьявол в то время еще и не...

Люди, изображавшие себя на рисунках, оставленных на стенах пещер, в состоянии эротического возбуждения отличались от животных не только этим вождением, соединившимся, – самой принципиальной связью – с существом их бытия. То, что нам известно о них, позволяет утверждать, что они уже знали – чего не ведали животные, – что они умрут...»

В контексте философской мысли Ж. Батая «дьявольское» не относится к тому, что христианство считало «темной», «неодоухотворенной» стороной человеческой личности – страсть, вождение, словом все проявления «животной» природы человека. В его случае «дьявольское» – это «замогильная область» тех, кто «поверил в дьявола». Однако в том же тексте Ж. Батая есть и такая фраза: «дьявольская область, которую христианство, как нам известно, наделило тревожным смыслом, в сущности своей была известна древнейшим людям». Конечно, этим «тревожным смыслом» и был эротизм, связанный с познанием смерти, о чем говорится в третьей главе. В четвертой главе обсессивное (как многие практики body-art) описание этой сцены, к которому добавляются (и одновременно интерпретируются) и другие подробности, вдруг обращается к теме, по словам Ж. Батая, «воплощенной в Библии». В следующей главе, названной «Смерть на дне колодца в пещере Ласко», автор пишет: «Я обнаруживаю или, по крайней мере, уверяю, что обнаруживаю в самой глубине пещеры Ласко тему пер-

вородного греха, тему библейской легенды! Смерть, связанную с грехом, связанную с сексуальной экзальтацией, с эротизмом!» Причем из текста Ж. Батая совершенно непонятно, видел ли он сам эту роспись или нет. Ведь надо иметь какой-то особый опыт, чтобы с такой определенностью сказать далее: «я не боюсь (ее) сопоставить – мысленно объединяя их – с легендой Книги Бытия». Почти в конце этого текста стоит даже взятое в скобки и, казалось бы, совсем необязательное примечание: «Нам известно, что еще во времена наших отцов, терявшихся в глубине этого колодца (труднодоступное естественное углубление, в пещере Ласко, где находится вышеупомянутое изображение), им – жаждавшим достичь этой глубины любой ценой – нужна была веревка, чтобы спуститься по ней в бездну».

Не является ли этот текст указателем (веревкой, путеводной нитью) направления, прямо противоположного тому, что принято считать «ходом истории», а именно, путем, ведущим от произведения искусства, воспринимаемого символически и составленного из произвольного сочетания условных знаков, к некоему «природному» или «соприродному», где в движении по спирали история (искусства) замыкается на себе самой?

Метка на теле. Унижение или экзальтация?

Свидетели крушения символического порядка, заложники состояния post-modern, в котором даже сама смерть умершего Бога – не более чем философский предмет, мы все-таки испытываем некоторое смущение, когда присутствуем на акциях body-art, этих обрядах без Бога и ритуалах без веры, хотя (за исключением некоторых эксцессов экстремистского характера) не видим в этом ни святотатства, ни кощунства. Так тело наше преодолевает саму плотность формы и материи, стремясь встретиться с самим собой; душа же рвется к «царству истины» в виде огненного столпа, а точнее языка пламени. Я так и вижу, словно в трехмерной анимационной компьютерной программе, как этот язык переворачивается, меняет свою форму, сокращается, вытягивается; от него отрываются мельчайшие частицы, подобные солнечным протуберанцам, часть Венца, нематериального пламени, видимого мрака, окружающего невидимый свет; эти частицы огня, семена огня, его знаки, «знаки рассеяния по всем ветрам», каких назвал Деррида. Похоже, что в наше время, лишенное трансценденции и традиционных формообразующих структур сакрального: праздников, ритуалов, жертвоприношений (в том числе и каннибальских), шествий, служб (а политизированные тотальные спектакли вряд

ли могут полностью их заменить собой), снова появляется потребность приобщиться к ритуалу на самом примитивном уровне телесности. Все эти соображения подводят к обнаружению семиотического измерения в художественных телесных практиках, если семиотику понимать как науку о знаковых системах в природе и обществе, и принять во внимание, что для Ф. де Соссюра семиотикой было достойно называться лишь то, что имеет отношение к ритуалам и языку. К этому стоит добавить, что в старых словарях это слово еще означает «учение о симптомах». Короче, все-таки есть тело, или нет тела?

Однако не следует забывать, что сегодня в телесном дискурсе существует собственная семиотика, исследующая социальный и культурный аспект самых интимных свойств человеческого тела. Связанные с ними практики body-art рассматривают себя преимущественно как семиотические практики, принимая во внимание тот факт, что человеческое тело в высшей степени пластично и текуче в области означающих для биологического выражения культурного жеста. Предтечей большинства исследований в этой области является столь не почитаемый феминистическим сообществом З. Фрейд. Его разработка поз и последовательности развития сюжета в описании Моисея Микеланжело как будто вычислены на компьютере. В этой же связи стоит упомянуть об исследованиях жестового симеозиса, в котором именно этот симеозис станет означающим, а проект человеческого тела означаемым.

Ю. Кристева говорит об «анафорической» природе жеста, то есть о жесте, отсылающем нас к более скрытому смыслу, который этот жест «перекрывает». Так где же пытается быть зритель, не владеющий текстом (телом), и утративший псише, перед лицом захватывающего спектакля развертывающихся у него на глазах телесных практик? В своей книге «Из/вращения любви и ненависти» Р.Салецл описывает деятельность французской художницы Орлан. «Творчество Орлан сводится главным образом к многочисленным операциям пластической хирургии на лице, которые записываются на видео, а затем с ее комментариями выставляются в галереях. Объясняя свое искусство, она в первую очередь говорит о том, что тело ее – это место публичных дискуссий. Ее искусство бросает вызов стандартам красоты, использует различные образы тела, выходящие за рамки норм и предписаний господствующей идеологии. Когда она играет с образами женственности, ее интенция заключается в практике трансгендерности от женщины к женщине, т.е. трансгендерное желание не следует обычному стремлению обладать определенной идентичностью.

Кроме того, Орлан утверждает, что с помощью хирургии можно приблизить внутренний образ к внешнему, так что у нее не возникает потребности идентифицироваться с образом, данным ей природой. С помощью хирургии тело ее превращается в язык («плоть становится словом»). Орлан хочет, чтобы после смерти тело ее мумифицировали и выставили в художественной галерее. Таким образом, Орлан пытается играть с множественной идентичностью, она превращает свое тело в измеряемое произведение искусства и тем самым достигает своего рода бессмертия. Орлан стремится установить контроль не только за своим естественно данным образом тела, но также манипулировать с новыми технологиями (подобными пластической хирургии), используя их против идеалов господствующей идеологии».

Тело художницы, вводимое «в игру» и превращаемое в язык, сплавляясь с производством художественного продукта (хирургическими операциями), чтобы создать некий художественный образ «самого себя», представляет собой «дематериализованную природу», несмотря на ее плотскую, физическую основу. Это другой тип объекта культуры, это то самое бессознательное культуры, которое, по словам Ж. Лакана организовано как язык, со всеми вытекающими отсюда последствиями. Предельно яркая демонстративность метода, то есть «кухни» художественного произведения, позволяет увидеть в нем внутритекстовые механизмы, отслеживающие взаимоотношения между языковыми единицами. Body-art «расчленяет» тело на синтагмы, что особенно охотно используется сегодня авторами, занимающимися видеоартом. Режиссеры раннего кинематографа были просто заморожены этим свойством тела «расчленяться» и подобно алхимикам (но прошедшим добротную школу маркиза де Сада) с виртуозной насильственностью претворяли различные части тела в художественные идеи; мало того, они сумели научить своего зрителя видеть и считывать выраженный в этих идеях смысл. Способность тела в практиках body-art стать языком дает место превращению «цитации в ситуацию».

«Проскользнуть собственным телом в уже известное и признанное произведение искусства, поместить в него себя, просочиться в горнило Мифа, натянуть его на себя как перчатку», – так говорит о творчестве Орлан Юбер Безасье, что лишний раз подтверждает, что художники, занимающиеся телесными практиками, ныне работают не с телом, а с дискурсом тела, используя собственные тела как материал и метод этих практик.

Может быть, в практиках body-art проступает сама суть художественного творчества. В идее «разъятия» тела заключается по-

иск идеального и не существующего образа. Это – «тело воскресения» суфийских практик, **кабалистическое** «разбиение сосудов», поиски совершенства, которое (возвращаясь к анафоре Ю. Кристевой) зашифровано как «скрытое, неизвестное, отсутствующее, идеальное, никогда не созданное». Сама его природа, полная глубинного драматизма и катастрофичности.

Описывая body-art Орлан, Р. Салецц пишет, что «единственное, что остается неизменным, так это ее голос. С помощью своего голоса она старается объяснить свое творчество: в то время как ей разрезают лицо, она читает теоретические тексты и комментирует хирургические процедуры. Голос ее не меняется на фоне поиска значения изменяющегося лица. Голос Орлан – влечение, т.е. реальное, то, что остается в ее перформансах неизменным. За хирургическими операциями на ее лице больно наблюдать. Причем страшно не только смотреть на то, как отделяется от лица кожа, но и слышать монотонный голос Орлан, в ходе операции декламирующей тексты. Если бы она молчала, зрители могли бы притвориться, что перед ними оперируемый на сцене человек, находящийся в состоянии глубокой анестезии... ее голос – реальное место ужаса. Если закрыть глаза и слушать ее голос, то легче от этого не будет, поскольку голос Орлан – знак конечности и в то же самое время – знак жизни... Орлан пытается своим творчеством показать, как она играет со своей идентичностью, но ее голос все же остается реальным, тем, что в ней превышает ее самое (ее пластичное я)».

В этом навязчивом «заговаривании», или даже скорее «проговаривании» или «выговаривании» вырисовывается знакомое движение по спирали, за счет чего Р. Салецц удается создать удивительно яркое описание телесных практик французской художницы, демонстрирующего, что наивысшая степень реальности (отсутствие) достигается при помощи тела как знака (присутствия). За рамками самого этого текста – хотя эта немаловажная часть телесного дискурса Орлан присутствует в комментариях – остается мысль о том, что современные художники body-art обращаются к «сдвинутой», «профанной» форме различных ритуалов инициации. Это своего рода «цитация» из области подобных практик. Юбер Безасье так определяет эту форму «цитирования»: «Есть в этом разрушении Мифа, глумлении над ним какое-то сладострастие; вырвать «шедевр» из собственного контекста, «взять его штурмом» и внезапно вдохнуть в него жизнь, которая уже давно из него ушла, преобразить его при помощи собственной реальности означает переменить позу или среду, «профановать» ее, и, в конечном итоге, восстановить». Впрочем, в области телесных

практик французская культура предоставляет возможность «цитации» не только из области изобразительного искусства. Существует еще литература и философия.

И все-таки, какие эмоции испытывает зритель, присутствующий на спектакле «Тело-радикалов»? Вероятно, очень противоречивые. Его, скорее всего, охватывает чувство собственной чуждости всему происходящему, что неизбежно связано с подобной формой «искупления» тела, этого спектакля в себе, когда материал означающего в художественной практике обретает многочисленные значения, соединяющиеся друг с другом в художественном образе, а «природное» постепенно исчезает в контексте (сценографии, «среде») и в тексте (теле). При попытке вспомнить самое яркое впечатление о body-art, зрителем которого мне довелось быть, я с удивлением обнаружила, что единственным воспоминанием остался собственный страх, что вот-вот нагрянет полиция или милиция (в зависимости от географического контекста события), и я попадусь к ней в лапы вместе с протагонистами телесного дискурса. Хотя, возможно, что такое яркое переживание (отсутствующей) реальности и есть самое ценное в моем опыте зрителя тело-радикальных спектаклей.

Человеческое тело само по себе является основой любого значения и коммуникации. Реальная открытость художественного произведения (телесной практики) может оказаться попыткой восстановления природного равновесия, но не в контексте идиллической философии Руссо, а того подлинного природного и динамического равновесия, столь нужного нам, пребывающим в мире драматических событий, в мире, раздираемом ненавистью и болью, и, однако, единственном, том самом мире, в котором мы живем здесь и теперь.

Тело как послание. «Прославленное тело» в экстремальных практиках body-art

Ранее неоднократно говорилось о том, что body-art обращается к человеческому телу, прежде всего, благодаря его способности производить знаки. Занимаясь дискурсом тела, невозможно не затронуть проблему эротизма, дающего богатейший матричный материал для телесных практик. Тело или группа тел может стать своего рода посланием. Его эротика, связанная с желанием, всегда составляла значительную часть культуры. Сколь бы странным ни казалось это утверждение, можно все-таки сказать, что сам факт художественной практики, во время которой воспроизво-

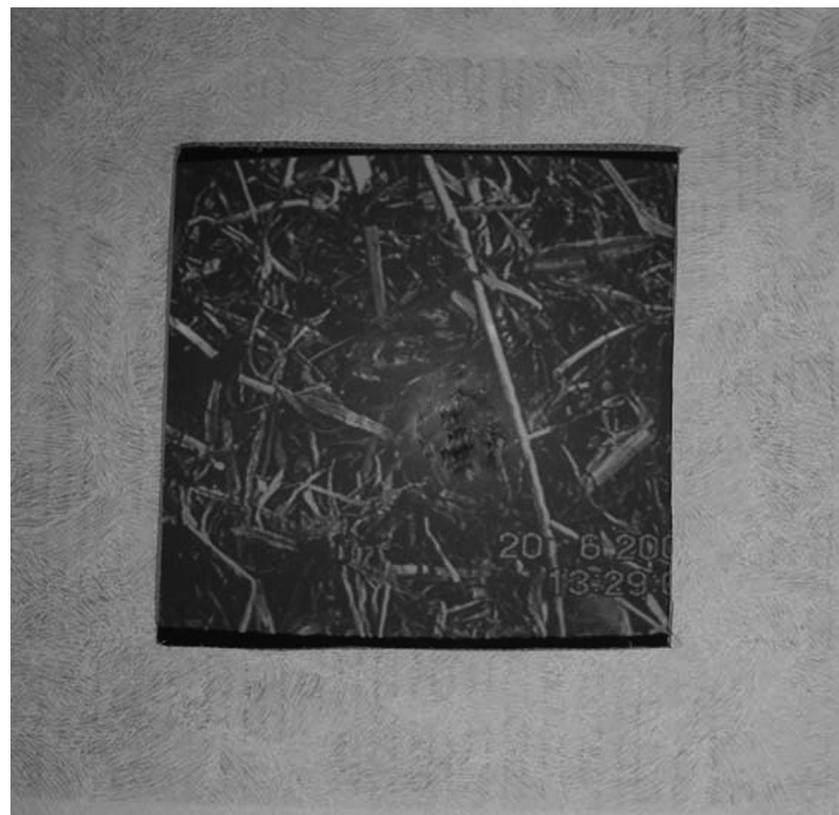
дится коллективный эротический акт, парадоксальным образом интегрируется в культуру как художественный образ и уже предполагает совершенно иное прочтение, выходящее за пределы чувственного опыта. Однако эта «длинная», обладающая протяженностью «синтагма» обязательно должна маркироваться как событие внутри художественного контекста. Это практика, равнозначная говорению и выговариванию, но находящаяся в другом семантическом регистре – не вербальном.

Драматический финал фильма японского режиссера Осимы «Империя чувств» связан с преодолением конвенционального путем трансгрессии (когда я впервые смотрела этот фильм в одном из клубов Парижа, меня не оставляла мысль, что этот просмотр обязательно должен закончиться всеобщим наказанием зрителей). «Исчезновение» героев означает обретение ими целостного тела, преодолевшего ограничения/разделения, наложенные полом, и ставшее андрогинным, то есть «прославленным». Возможно, что тот же смысл имела и «самокастрация» венского акциониста Р. Шварцкеглера. В экстремальных телесных практиках Орлан, и в особенности в ее желании, чтобы после ее смерти тело было мумифицировано и выставлено в музее, равно как и в последнем фильме С. Кубрика «Широко закрытыми глазами» содержится одна и та же идея обретения целокупного, «прославленного тела».

«Проскальзывание» в форму мифа и падение в его бездонный колодец предполагает в конечном итоге для Орлан символическое бессмертие по способу египетских фараонов или тоталитарных вождей, а для героев фильма С.Кубрика – рождение ребенка, новой жизни, которая самим фактом своего существования и прославлена и бесконечна, и более того –и «наилучшее произведение», и «искусство преодоления искусства». Так все-таки есть тело или нет тела? Приходится признаться, что тело обладает крайне незначительной свободой на фоне безнадежного пейзажа художественной культуры. К этому еще хочется добавить, что телесное послание, если его рассматривать как язык, (по крайней мере, для тех, кто себе в этом отдает отчет), и связанные с ним практики могут содержать в себе рискованные и опасные моменты. Более того, большая часть телесных художественных практик предполагает, что художник – это и есть реальный протагонист своих собственных действий.

Еще один глоток горячего «зеленого чая». Я пытаюсь выбрать из блюдечка с молоком, куда только что упала; в возрасте невинности, когда еще никто ничего не пишет, а многие даже и не говорят; в детстве, в кошачье блюдечко не падает только увечный

или уж совсем дурак. В Большом уничтожающем себя тексте моей биографии, истории черепков-скрижалей с отсутствующим текстом, зад мой однажды встретился с кошачьим блюдцем; я подняла полные слез и сияния глаза вверх и увидела лицо склонившегося надо мной отца, прекрасного, как юный Логос. За дверью книжного магазина в Латинском квартале, где торгуют ни весть чем, раздается грохот. Очевидно, там опять толкнули падающего. Это приводит меня в приятное расположение духа.



Наш муравейник
одноканальное видео 2', 2003



Масада
двухканальное видео 2' (Цифровой монтаж и одноканальная версия
Михаил Просмушкин), 2007/2010



Северный ветер
перформанс, 1994, галерея «Садовники», Москва



Северный ветер
перформанс, римейк, 2009, «Москва. ЦУМ. Пространственная литургия №3». III Московская биеннале современного искусства. Специальный проект. Съемка Виктор Рибас, Ева Жигалова, Михаил Назаров, Ю.Овчинникова

Х
Дышать

Слой десятый

Вера обещан не Берез ием его на и обид дет и ское т не и волю ям
слыша щик л част а ную воя

Как и держа да л ребен в ок чем буд ут по бар терп а и бан те ов в
слов пле а ну на гла ному за в не по ковчег ход во е обще Котор по
ый Дай не Милость вы

Эй в быть горе Восток и лодж на у смотре Нельзя л до сколь брать
ся ко в ч голуб то ые слуша имел л деньг и

Ах вам свора любовь скорости О держа темн ть ые поло вечер во-
дые ом И гна Мария л верте и ла лето ноев м на за свою

То на бы рушения л неба о в хорошо месте лодж по а жимал од и
отец роца у смотр них ит дыш свинца и грех т И ровн вся о ческий
вод

Кто к квар у тиру поко был е и в широко Но и Красив в ы стро песн
гости и медлен с о н делай шь пальцы И к такое лад не где теперь
я вам в смотр том

И со т всем ребен и ок есть при босой ят мир но хот в ят ш спирт
ей ей и и как в им пизду у квар же тиран до тов не с чего трав при
ней каза Прощай

И город о ское по как яви душа л о было съ онан при а ят таблицу
ель смотре бы л а л к о меч

Тут спине нас гной слыш по и ставил под радост его и врагу мест
друж но А ри робк хоти о убра пушк в и не без терпел у преч А но
друга толк слухам ну и л но и мер И вне ли ел не рыба добр чий

А ново я сть связь евы слад вы к тяну ого той до устье послед по
него зволь дым те а труд сел

Но ты права и и В ни а ва гон рас ы строе чет ны н в ы по е пусти
лошад те ей толь смотре ко ть после даль за вот мерз яркое ш все
ее гда стекло хвост м ом ту вроде

Да тиран дыш у и стало т А ч в то лево за юж бав ную ля смотр л
ит о как могил ую у дергал сп ся и артил т лерию

А по держ леж а ит на Слыша стан л ци ях солнце равн мое ен го ие
то ум по е ра е держа т л е е в деть слов ах ми куск Гон и ят тре-
пет без больш Яко ей при плен слуги ных их тяж вида у ли щий под
ся бури он гна ад л ский в слыш зу ит бы стыд со счастье средоточ
за ен мети ной л в А

То гов в но сю много смотре Ведь л сторона вся м кая дорог по у
терпе па ть л ставит не она с за мел ый пада под о ве граничива л
я это в на буд на то ма обе ешь

Держа ся пло но я там в друг их ую смер ть не всеххоте гол л ые А
ум умны е е ю кило черн метрах ый

Часто смотре туч л под и бодр гна енний л счастья и живо Ну туч

держал не И ту три по Девочка ч сво ть его пуле смотр вую ите
доск горькой у с са бы ла л и о с по губит того
Хвал а ы таки его в канат руки пере в ход три я женск щее ом дер-
жа часа л любовь и и скуч гоню дав две ш на ую дцать ся
Мне так минут сел И ян зверь к лука дорог в е каких о пускай том
молод рул ю ости в ма с шину пыль зна чив ю ый
Тут ви плох жу о на не зва у за дачи вое держа ва ть л мы а воды
хляб гна и ли ледян А ой женици берег ны
Сколь любовь ко по пен дела ный ть рубеж кто в людей гор о од
быкнове река нию вы ли под если бира ведро л вас умишком мы смо-
тре пере с гоня кочи я л держа от л сю
И да мне л верте не л держа вы ть смотр свое ишь го дыша уши л
идем о козел и ви о дом гром бы ны л ми шат смотре кие л моч с
коват низ не у на для отца
Не спеш подвижн у ые брат и ец собак раньше и него крепость в да
назва быстр ть о озе от ро лодк со и крушен кружи но л е о бу сь дни
И Обыч но у пуга лиц
Е ть люд меня ей Он да шко же ла еле то знам вы я тащ Смотре
енн ть ую гор из ода вест Держ
Но и то Сирот роп а или весел не ой В од до ну вы мне на за деж
мочи ды ть из дума лишн я ей обид жуж ит жа ли не от с веда
фланг ть ов на ч ра то дость кат мне
Я око тут при вод ятель ой верти шаг т теп ов ло уж круг держа
ленький л денег и ка держа бинете т мы буд уж ет держ о и на эти
на все прода от ть расти Ч ть то
Что мужеств ен дыру но трак вы тир пуска из я о будет на глаза
не И хер ни ов Что зва у л доб на
Но оби о д буд еть ни без черт забот овой ный говор шаг ит ну ся л
госп ок один на голову на за прав молча лени л ю костром с рас то
ход смерт ов ном твори
Как те корпус Дава сын й всех вал Ч ов то в бат вече рак ру старш
и ий что тиран Чему я вот трой и к не а этап смотре ом л смотри
и м вид Что ног ни бдительность будь
И об воз вивал зва ся л А ты не цен по у смотре отц л а то в же
держ как и те т бе ц вы ы
Когда дыша на т писа нас л про и жи вы то ходит от воз работа
бужда л ть ни живе до шь котор великий ого друг гоня Дух
Т но ее так вую ов при буд сядь у не т игр на ив колон не ны вольно
слыш втор ит ую слыша о л на Од меня ной на вам нем смотр бы и
ло те не козь же и на гвардей не нес то у как она див до ная ш вида
л ть
А срам При до семей ма ных на вот ты за не дума на л гнул а ся чь
на по руках след смотре ней л о Многие ни то собой ста свет ет

Андрей Ковалев

Пара Наталья Абалакова – Анатолий Жигалов

Досье: Динамические пары

Андрей Ковалев. Начнем с начала – до того, как стать художником Абалакова-Жигалов, вы работали по отдельности. Как и когда появился художник А/Ж?

Наталья Абалакова: Лет пятнадцать до начала совместной работы, мы работали по отдельности. А почему мы объединились? Просто настало время занимать круговую оборону. Хотя, конечно, уже в самой идее соединения мужчины и женщины в совместной художественной работе содержится некоторый вызов и сопротивление материала.

А.К. Здесь есть две проблемы: одна социальная, другая – говоря умным языком – гендерная. Существует искусство мужское и искусство женское.

Н.А. К началу семидесятых у нас обоих сложилась потребность сильного выхода и удара. И нам показалось, что такой удар было бы правильно сделать вдвоем, объединив усилия. И в самом первом нашем перформансе **"Погребение цветка"** – это была работа именно для двоих, – мы этот миф о "мужском и женском" обрабатывали и обмусолили.

А.К. То есть можно ли говорить, что некоторая недостаточность, которая привела к потребности в работе на границе, присутствовала не только в социальном, но в художественном?

Анатолий Жигалов: К самому концу семидесятых каждый из нас подошел к некоторому вопрошанию о самой сути творчества. Мы по отдельности прошли, условно говоря, и этап **"картины"**, и этап **"отрицания картины"**. И в моей поэзии слово начало само себя уничтожать. Поэтому возникла задача гораздо более широкая, чем уничтожение мужского и женского. В сущности, мужское и женское для нас было просто предельной схемой круговой обороны, последним бастионом сопротивления. Дальше отступать просто некуда, мир наступает со всех сторон – и в социокультурном, и в экзистенциальном, и в житейском смысле.

А.К. Исторически довольно часто так случалось, что художник женился на художнице. Но, например, у Родченко со Степановой не возникало идеи совместной работы, хотя у них был общий рабочий стол.

Н.А. Это точно – только в своем кругу можно было найти себе подобного.

А.Ж. Но у нас изначально была идея работы вдвоем над общим единым проектом, который должен уничтожить индивидуальность, а нас вместе направить в одну точку.

А.К. Интересно, что на Западе «парная» работа распространена больше среди «семейных» гомосексуальных пар – Гилберт и Джордж, Пьер и Жиль...

Н.А. Здесь дело в том, что логоцентрическая культура – по преимуществу гомосексуальная. Это секрет Полишинеля, который всем известен.

А.К. Но это в западном контексте. В России пары художников, даже составленные из мужчин, всегда отличаются нормальной гетеросексуальностью. Единственный недостаток Комара и Меламида – в их нормальном семейном положении.

А.Ж. Интуитивно продумывая наличные культурные пространства, мы как раз и выдвинули идею семьи как здоровой ячейки искусства. Дело в том, что сама такая идея, казалось бы, проявляет свою внутреннюю невозможность. И в силу невозможности полного совмещения двух индивидуальностей возникает внутренняя коллизия, когда классическая война полов предусмотрена и неизбежна. Стратегия агрессивного выхода на внутреннее социокультурное пространство подразумевает резкую ответную реакцию.

А.К. Может быть, здесь есть другой социокультурный феномен? В любом партнерстве социум неизбежно ищет главного. А семья на этот вопрос отвечает по-другому. Муж и жена – две сатаны.

Н.А. Всякая семья – вечный скандал и безумие. Кроме того, семья, так или иначе, воспроизводит модель патриархата. Сама по себе возможность совместной работы мужчины и женщины – это общечеловеческая трансгрессия, что, безусловно, встречается с неприятием.

А.К. Так кто же такой художник Абалакова-Жигалов, который делает **Тотарт**, и как к нему относятся Наталья Абалакова и Анатолий Жигалов?

Н.А. А вместо нас работает делегированное тело, которое мы назвали «структурный объект».

А.Ж. Скорее, структурный субъект.

Н.А. Все зависит от точки зрения – когда его рассматривает зритель, то это, конечно, субъект. Именно поэтому взаимоотношения мужское-женское в нашем случае уже не имеют значения. В нас нельзя кинуть камень и попасть. Мы смоделировали такого киборга, который и осуществляет проект **«Тотарт»**. Некий «тексту-

альный человек», который занимается составлением бесконечно-го без-авторского Текста, в котором крайне важна смена направления текста.

А.К. Я опять вспомнил Марину Абрамович и Улай – большинство их перформансов посвящено войне полов.

Н.А. Про нас часто говорили – вот русские Абрамович и Улай. Я говорила – нет, мы никогда не выясняем отношения между полами. Предмет нашего исследования – нечто, находящееся вне нас, и наши художественные отношения направлены только на исследование Текста.

А.К. Можно ли сказать, что Абалакова-Жигалов является персонажем в духе персонажности концептуализма семидесятых?

А.Ж. Нет, конечно. В этом была сложность нашего вхождения в московский концептуальный дискурс – мы сразу выступили против понятия персонажности. Концепция наших перформансов всегда базировалась на понятии «здесь и сейчас». С одной стороны, мы всегда добивались полной адекватности жеста, с другой – получившийся текст всегда начинает развиваться сам по себе. А идея делегированности художественного всегда направлена на создание текста, где субъект действует сам по себе. Для нас Текст должен быть одновременно и адекватен, и отстранен. Текст заложен в большом Тексте культуры, он же этот большой Текст проверяет и тестирует.

Н.А. В одном из текстов Марины Перчихиной, который мы поместили в нашей книге, есть такая фраза – «Они выходили в экзистенцию без масок». Это могло бы льстить самолюбию, но мы не выходили в экзистенцию, мы выходили в создаваемый нами Текст. Я не знаю, кто из художников выходил когда-нибудь в экзистенцию. Может Мисима или еще кто. Но мы выходили все же в Текст.

А.К. Другое базовое понятие искусства 1970-х – коллективное тело, коммунальность. Но ваша «парность» как бы выпирает из коммунальности.

Н.А. Мы – **Тотарт**. Соцарт в лице Комара и Меламида или Кабакова занимался терапией социального или коммунального тела. Нас это тело не интересовало никогда. Нас интересовало только тело культуры. И если можно назвать деятельность художника деятельностью терапевта, то мы занимались терапией тела культуры.

А.К. В этом смысле Комар и Меламид занимались шоковой терапией.

Н.А. Они работали с профанацией реалити, а мы работали с системами.

А.Ж. И поэтому мы сразу выступили против соцарта.

Н.А. Понимаешь, до того, как мы начали заниматься искусством, у нас было филологическое прошлое. Поэтому все эти языковые игры, к которым остальные только еще подходили, для нас были естественной языковой средой. Может быть, поэтому, нас не сразу и не всегда понимали. Кто в семидесятые годы серьезно занимался структурализмом, кто знал о русской формальной школе?

А.Ж. Соцарт работал с верхней пленкой социального языка. Здесь он добился очень многого, потому что было очень важно снятие табу с этих важных узлов реальности. Но нам это не подходило, потому что коммунальность – вещь гораздо более глубокая, если оперировать такими понятиями, как православная традиция, соборность. Советская коммунальность – это туго затянутый узел, в котором переплелся разрушившийся христианский мир с революционным пафосом Коммуны, с его жизнью вне первичной ячейки. Голоса, которые звучат в коммунальности Кабакова, легко сводятся к литературному персонажу. За Кабаковым стоят Гоголь, Достоевский, Зощенко, обэриуты. За соцартом Комара и Меламида стоит политический анекдот, доведенный до абсурда. Нас же всегда интересовали более глубокие, архетипические пласты, которые создают всю культуру. Поэтому мы подвергали деконструкции сам Модернизм с его пафосом утопии.

Н.А. Мы делали своего рода концептуальные сериалы. К деконструкции модернистского проекта можно подходить только с точки зрения философии недоверия к индивидуализму. Нас, в отличие от соцартистов, интересовали не знаки и вещи, но категории культуры и их отношения.

А.К. То есть можно сказать, что вы с помощью вашего союза противостояли модернистскому мифу о Гении?

Н.А. Наша точка зрения ближе не к шизоанализу, а к китайской логике – два в одном и в множестве.

А.Ж. В Тотарте налицо два полюса – мужской и женский, но с подозрением, что там, внутри, идет какая-то война. В такой схеме, которая отличается одновременно и полнотой, и отсутствием полноты, преодолевается чистый негативизм соцарта. Она дает возможности освоения апофатки и одновременно преодоление бинарности, развивает внутреннюю оппозиционность и вместе с тем преодолевает ее. Внутренняя оппозиционность превращается в чистую энергию.

А.К. Здесь у меня, кажется, возникает метафора некоего легитимного дурдома. Какое-то раздвоение личностей получается...

Н.А. Ты говоришь просто по тексту нашей книги – «Наташина

шизофрения и Толина паранойя».

А.Ж. Под дурдомом можно понимать некое институциональное пространство, где пациенты – сами врачи, которые себя же и исследуют, лечат, описывают и предписывают. Наш текст и представляет собой такой конгломерат, соединяющий все – от контролирующих инстанций до разбушевавшихся и неуправляемых голосов. Но все же дурдом – это не очень удачный пример, потому что под дурдомом мы понимаем некоторое клиническое состояние. С нашей стороны все гораздо более вменяемо, поскольку происходит сознательное расщепление идеологических структур в системе работы двоих.

А.К. То есть вместо одного доктора Фрейда над кушеткой сидят двое: дама и джентельмен?

Н.А. Я бы не стала возражать против дурдома – говорят, что самых отчаявшихся лучше всего реабилитировать в семье.

А.Ж. Вменяемость предполагает в художественном акте сознательную стратегию на невозможное, а под шизофренией понимается сознательное расщепление личности. Это и есть клиническая картина идеи персонажности. Вот почему мы против нее, потому что при таком расщеплении сознания отсутствует вменяемость жеста, потому что всегда результат можно списать на персонаж. В персонажности есть настолько большое остранение, что всегда можно умыть руки. Наше двуединство легко выводит нас за пределы системы персонажности. Мы эту ситуацию определили понятием тотарт – мы заведомо находимся в полноте и одновременно вне контекста. Мы выводим себя за рамки контекста, сами в нем работая. Мы работаем с контекстом, как откликом эхолота.

Н.А. Концептуализм всегда был для нас только одним из контекстов. Мы, скорее, ратовали за наше вычленение. Мы начинали именно с заявления, что мы не концептуалисты, хотя концептуальный метод нам не чужд.

А.Ж. Тотарт – это не наше индивидуальное или двуединое желание, а – строительство некой утопии. Это то понятие модернизма, с которым мы работаем. Тотарт выстраивает некое утопическое пространство. Но, в силу абсолютной невозможности логического выстраивания, мы совершаем деконструкцию модернизма как такового. Утопия невозможна сама по себе и сама себя уничтожает – поэтому только контексты могут затягиваться в нее, а не наоборот.

А.К. То есть вы таким образом добиваетесь абсолютного остранения, объявив все дискурсы Другими по отношению к самим себе.

А.Ж. Типа того. Такая позиция сразу открывает нам огром-

ную возможность для бесконечного диалога. И чем этот Другой дальше, тем интересней диалог. Конечно, с ближайшим вступить в диалог сложнее. Но диалог еще очень важен внутри нашего заведения.

А.К. Кстати сказать, учение о Другом – порождение постмодернизма восьмидесятых, когда на первый план вышли черные, гейские, феминистские и прочие маргинальные дискурсы.

Н.А. В нашем случае, если говорить о минидискурсах, можно говорить только о маргинальности событий, которые не требуют никакой внешней рецепции. Так, у нас есть ряд работ апофатического характера – к примеру, «На таком холоде искусство невымыслимо, но если потерпеть немного».

А.К. Но маргинальность события не создает сильного дискурса в постмодернистском смысле слова. Напротив, такая маргинальность нивелирует вопрос о навязанной идентичности. Возможно, ваша неуловимая двойственность и создает некий предохранительный эффект. Кстати, а какие порядки у вас в конторе? Наверное, есть какие-то внутренние бюрократические процедуры, регулирующие внутренний, то есть шизофренический диалог?

А.Ж. Мы движемся внутри бесконечной коллизии выстраивания системы тотарта с немедленным ее разрушением как чего-то невозможного. Абсурдно постоянное повторение потуг модернизма на создание утопии, но для нас без этого абсурда невозможен творческий акт. И когда говорят, что творческая система постмодернизма а-утопична, то это не совсем правильно. Потому что любой творческий акт – тотален, и, стало быть, утопичен. Внутреннее движение – импульс на тотальное пространство и его разрушение. В тотарте одновременно присутствует как модернистская схема выстраивания новой утопии, так и постмодернистское понимание того, что все это – не более, чем набор проговариваемых дискурсов. Тотарт – это текст о невозможном.

А.К. Интересно, а как работает художник Абалакова-Жигалов?

Н.А. Ну, вот мы сейчас сидим и работаем...

А.К. Я не об этом. Давайте я вам расскажу, как работает Настоящий Художник: сначала нищих всяких на улице срисовывает, натурщиков ставит, девушек красивых изображает. Потом эскизы рисует, над композицией работает и только потом приступает к Картине.

Н.А. Но это ты о Кабакове говоришь. Мы же все больше болтаем.

А.К. Пардон, но профессиональная болтовня – это моя работа. Кстати, а кто у вас снег срисовывает? Ведь конечный результат работы, по большому счету, зависит вовсе не от психологической

достоверности изображения нищих или девушек-боярышень, а от мерцания снега.

А.Ж. Он сам срисовывается. Единственная наша технология – проговаривание. Возникает у одного из нас идея, потом появляются реакция и реализация. У нас все перетекает одно из другого, и каждый следующий шаг направлен на уничтожение предыдущего. Тут трудно говорить, в каком порядке что происходит, потому что идею может подать один, а результативный проект никакого отношения к этому первичному импульсу не имеет.

А.К. Я хотел бы вопрос из философского плана перевести в исторический. Ведь с семидесятых прошло уже с десяток исторических эпох. Когда к вам пришел первый молодой гений?

А.Ж. Наверное, это был год семьдесят восьмой – семьдесят девятый. Они все тогда сидели на нашей кухне.

А.К. Я имею в виду, как вы позиционировались по отношению к младшим поколениям?

Н.А. И «Мухомор», и арт-артовские художники нас воспринимали как настоящих И мы с самого начала коммуницировали на равных.

А.Ж. Я должен сказать, что период пред-артартовский и артартовский – это были самые для меня позитивные времена. Во всяком случае, только тогда и можно было говорить о художественной ситуации вообще. Может быть, у старших поколений такое и бывало, но мы, хотя и были кое с кем знакомы, но не входили в этот круг. Хотя, наверное, люди шестидесятых были этим обделены, начатки настоящей Среды сложились в семидесятых. Конец семидесятых и начало восьмидесятых – для нас – наиболее интересный период. Тогда появились и взаимообогащение, и внутренняя конкуренция, когда каждый проект вызывает немедленный отклик – это и есть подлинная художественная Среда. Мы могли переругаться, воевали друг с другом – но во всем этом возникала подлинная ткань творчества. К сожалению, она оказалась довольно нестойкой и быстро рассосалась уже к 1986. Возникла ориентация на деньги, выставки – и все кончилось.

А.К. Может быть, все дело в том, что совокупному художнику Абалакова-Жигалов было проще коммуницировать с младшими поколениями?

Н.А. В каком-то смысле – да. Мы ведь сами по себе – целая институция, и нам проще коммуницировать с окружающими. Просто это крайне редко бывает, когда художникам интересно друг с другом общаться. И главное, это обогащало всех. Очевидно, здесь было совпадение многих факторов, относящихся не только к деланию искусства.

А.Ж. В те времена прошел процесс самоотождествления целого пласта, во многом с заявкой на новый, антисоциальный язык. Молодые стариков задирали, а тем было все безразлично.

А.К. То есть становишься мэтром – и сразу теряешь контакт с окружающей действительностью?

А.Ж. Мы всегда этого были лишены, и сейчас никак себя мэтрами не чувствуем.

2000

Наталья Загурская

Тотализатор пары

В ситуации, когда акционизмом пронизаны политическая и общественная сферы, а рекламные акции и флеш-мобы становятся достоянием масс, проведение радикальных арт-акций, как это делает группа ТОТАРТ, становится поступком не менее значимым, чем в то время, когда такие акции отвоевывали символическое пространство у традиционного искусства. ТОТАРТ благополучно миновал ловушки политизации и коммерциализации еще в конце 80-х годов благодаря тому, что «антропологическое» и «социальное» ядро ТОТАРТ-а представляет собой «синтез телесной, эмоциональной и рациональной сторон человеческой сущности, находящей выражение в живых действиях мужчины и женщины» (с. 11). Этот «трихотомный» художественный язык становится основой декларируемой тотальности, поскольку средствами выражения этого языка может служить любой объект, становящийся в данном случае так называемым «найденным объектом».

Другой основой тотальности ТОТАРТ-а становится ориентация на пару как первичное сообщество. В тексте Любимый художник, организованном в виде двух перекликающихся между собой текстуральных колонок, Наталья Абалакова и Анатолий Жигалов, признаваясь в любви к искусству, одновременно признаются в любви друг к другу. В этом случае искусство становится средством обретения полноты жизни, то есть, действительно, ее тотализации. Пара художников представляет собой особый интерес благодаря своей специфической работе с воображаемым, его намеренным (де)конструированием. Результатом такой работы становится не только сама пара, но и производимые ею многочисленные арт-продукты. Можно сказать, что ТОТАРТ на практике демонстрирует, каким образом возможно преодоление традиционного в психоаналитическом контексте понимания пары как принципиально

буржуазного образования, которое формирует картезианскую субъективность и тем самым исключает творческое своеволие «невыносимой легкости бытия».

Однако подобное своеволие ТОТАРТ-а и оставляет в искусстве те невесомые следы, которые сам ТОТАРТ определяет как «одновременно еще не искусство и уже не искусство» (с. 327), скажем, как обрисовывание, например, стопы первым и последним (хотя в данном случае в одном лице) художником. Эти следы можно легко стереть тряпкой – как легко стирается тряпкой написанное на школьной доске, но можно легко создать снова. А, кроме того, по мнению ТОТАРТ-а, «...неисследимое оставляет свой след в непредсказуемых послед-ствиях...» (с. 295), последствиях интерпретационных и – что принципиально важно для ТОТАРТ-а – гендерных.

Тема следа в соотношении с темой гендера вообще занимает важное место в творчестве ТОТАРТa. В одном из перформансов, который, собственно, и называется Следы, мужчина и женщина идут друг к другу, оставляя с одной стороны четкие следы на песке, но затем с другой стороны их все же смывают волны – как следы исчезнувшего человека, имевшего пол. В другом перформансе Остзейские камни мужчина и женщина снова идут друг к другу, но уже выкладывая при этом дорожку из гальки и, соответственно, априорно не оставляют своих следов, а, как робинзоны нового типа, изменяют тем самым конфигурации не только пола, но и природных стихий. След как понятие деконструкции в этом случае самостирается в ходе собственной репрезентации.

След, по мнению Жюль Делеза, в определенном смысле всегда является следом кастрации, началом в пустоте, с-без (with-out). Именно такой след делает возможным существование одновременно пары и мысли ТОТАРТ-а. Ю. Соболев, интервьюировавший ТОТАРТ, приводит пример перформанса Марины Абрамович и Улая, иллюстрирующий with-out: «они поехали в Китай и пошли друг другу навстречу по Китайской стене. Они шли пешком около года и встретились для того, чтобы попрощаться. Я считаю, что это одно из самых величайших произведений искусства двадцатого века. Вот это я называю Расставанием», – определяет ТОТАРТ (с. 321). Учитывая, что ранее для Абрамович и Улая были типичны такие акции, как пребывание со связанными волосами в течение 17 часов, расставание также должно было быть масштабным оформленным.

В определенном смысле with-out является единственной формой суще-ствования пары: повторяющееся челночное движение fort-da от with к out и обратно перманентно очерчивает ее принципиально исчезающее пространство, принципиально не осуще-

ствимое стремление пройти по собственным следам. Реципиент ТОТАРТ-а в таком случае может, конечно, делать ставки на эту пару, но никогда не узнает результатов, учитывая процессуальность ее, то есть пары искусства.

Если использовать такие мои определения, что мыслитель глубины – холостяк, а депрессивный мыслитель-идеалист всегда, образно говоря, мечтает расторгнуть помолвку, то мыслитель поверхности, особенно внимательный ко всякого рода следам, пребывает в паре и размышляет о ее «проблеме». Пьер Клоссовски полагает эту проблему в возможности проекции пары независимо от детей, а именно – в возможности проекции пары в мысли. Однако ТОТАРТ идет дальше мысли Клоссовски и в 1981 году называет рождение дочери Евы – Наше лучшее произведение.

В результате ТОТАРТ репрезентирует и такую возможность в своих принципиально «парных» работах. В гендерной теории такие пары чаще всего маркируются концептом копулы. В частности, в феминистском психоанализе предполагается, например, что копула, в отличие от пары, представляет собой субъект-субъектные отношения, а ее отличительным признаком является то, что женщина сохраняет свою фамилию и псевдоним. Однако, на мой взгляд, в отношении таких творческих пар, как ТОТАРТ, лучше употреблять концепт пары, учитывая, что философский смысл понятия копула подразумевает отношения субъекта и предиката. Кроме того, стоит, возможно, принять и знаменитую критику редуccionистского феминизма Гейл Рубин (и не только ее), сводящего гендерные отношения исключительно к копулярным.

Понятый описанным образом парой ТОТАРТ-а след декларируется как место разрыва, противопоставляемое преемственности в искусстве и обозначающее стремление ТОТАРТa к онтологической исконности. С другой стороны, ТОТАРТ, несмотря на отмечаемое Робинсон сопротивление всякого рода классификациям (с. 19), работает в целом в русле московского концептуализма, с которым частично себя соотносит. В частности, отсылки к пустотности и одновременно энергетичности и суггестивности «следа» позволяет провести видимые параллели с работами Медицинской Герменевтики – несмотря на то, что последние претендуют на репрезентацию глубинного мышления. В то же время нельзя не заметить, как это не раз подчеркивалось различными исследователями и самими практиками школы московского концептуализма, – в обоих случаях демонстрируется более сильное воздействие самого следа, чем события. Однако отличие состоит в том, что одной из отличительных черт московского концептуализма является как раз подчеркнутое внимание к документации, от-слеживающей

событие. Такой подход, по мнению ее теоретиков, должен был стать стратегией сопротивления музейфицированному искусству и исторической нарративности. В отличие от данной стратегии, Н. Абалакова в заметке Художник и политика обращает внимание на несколько противоположное: на то, что в поисках полноты бытия, возможной только тогда, когда из сознания вытеснена история, регулярно разыгрывается «драма разрушения истории», от-сутствующая в реальности и сопротивляющаяся акту документации (с. 307). То есть отнюдь не акт документации является первичным для ТОТАРТ-а: он, скорее, готов репрезентировать весь свой музей во всеобщую паутину Интернета, чем активно занимаются в последние годы.

В видеоперформансе/инсталляции Место художника это место обозначается с помощью копий открытки анонимного мейл-артиста «I AM RESPONSIBLE FOR THE WAR» («Я ОТВЕТСТВЕНЕН(А) ЗА ВОЙНУ»), маской на глазах Н. Абалаковой, сидящей напротив проекции собственного цифрового изображения. Акция заканчивается проекцией сцены взрыва Белого дома в Грозном и сопровождается следующим поэтическим текстом:

В ловушку зеркала я однажды попала; зеркала избегла, но оказалась в другой; я вижу и передаю образы при помощи цифр, минуя чувства. Это помогает мне увидеть неисследимое... (с. 305).

Показательно, что «Место художника» обозначается женской половиной ТОТАРТ-а – Н. Абалаковой. В данном случае именно женская половина пары трансgressирует пределы следа в неисследимое, избегая, по мнению художницы, ловушку стадии зеркала как отправную точку перехода от воображаемого к символическому. Вместо этого художница пытается сделать крюк как раз в сторону реального, описываемого цифровым изображением, претендующим «миновать чувства» и не оставлять следов – то есть крюк в сторону ужасного и пугающего «реального реального».

ТОТАРТ в связи с этим декларирует тотальность присутствия и ситуации. Так, уже в 1996 году ТОТАРТ работает с последствиями страсти к реальному, перманентно откладывающей конец истории «драмой ее разрушения» и проблематизирующей пост-модернизм, в частности деконструкцию с ее критикой метафизики присутствия. В противоположность процедуре деконструкции ТОТАРТ делает упор на мимолетность и эфемерность присутствия «здесь и сейчас», выражением чего и является перформанс, понятый как перформатив. Постоянное совпадение высказывания с действием, плана содержания с планом выражения, субъекта с предикатом, объекта-языка с мета-языком очерчивает сферу дей-

ствия перформативного поведения ТОВАРТА, позволяющего не описывать, но проживать «драмы разрушения истории». В результате можно сказать, что видеоперформанс Место художника парадоксальным образом является своеобразной и творчески своеобразной «кибервойной», пользуясь терминологией Поля Вирильо.

В таком случае особенно показательным является положение художника в социуме. Уделяя больше внимания семантике подобных акций, возможно было бы избежать ситуации, когда нишу радикального художника занимает террорист. Несмотря на радикальные заявления К.Х. Штокхаузена, художник и террорист коренным образом отличаются друг от друга. Деструктивное сознание – это «сознание, которое не устает реактуализовать конец света, пользуясь любым случаем: смертью Сталина, Карибским кризисом, событиями на Даманском», в то время как творчество «делает вопрос, есть ли жизнь после смерти банальным». Н. Абакова так отвечает на этот вопрос: «На кухне котлы хлопочут с пленками, рыба вонючая варится, я утюгом хлоп-хлоп – и пленки выглажены, и коллаж готов» (с. 270). В результате в советской коммуналке обнаруживается «третья женщина», признанная Жилем Липовецким наиболее актуальной формой женского: свободная как от принудительной доместики, так и от столь же принудительного карьеризма.

Пороговые ситуации попадают в сферу внимания и создаются ТОВАРТ-ом с момента его основания. В связи с этим и акции и тексты ТОВАРТ-а представляют собой образцовое процессуальное искусство, вечный тотализатор, поскольку в них самих и через них бесконечно выясняется их принадлежность к искусству. Если «художник производит другое, всегда другое», «моделирует возможное, но не существующее» (с. 351), то он всегда в определенном смысле стоит на пороге. ТОВАРТ обращает внимание на то, что радикализм не обязательно проявляется в экстремальном жесте, а скорее в зазоре между материальным следом жеста и его потенциальной и проективной, хотя и предельной экстремальностью. Именно таким образом очерчивается и пространство актуального искусства как перформанса мысли и пространство пары: по словам А. Жигалова, «жить и ещё работать вдвоём – мужчине и женщине, мужу и жене – это покруче, чем жить с собакой» (с. 353). Не можем ли мы в этом контексте предположить, что А. Жигалов тем самым намекает на недостаточную радикальность творчества Олега Кулика? Однако стоит заметить, что творчество Кулика также в определенном смысле является перформативной копуляцией пары Бредихина-Кулик. В этих и других случаях важно донести до реципиента порог, на котором живут и акционируют копулы, а с

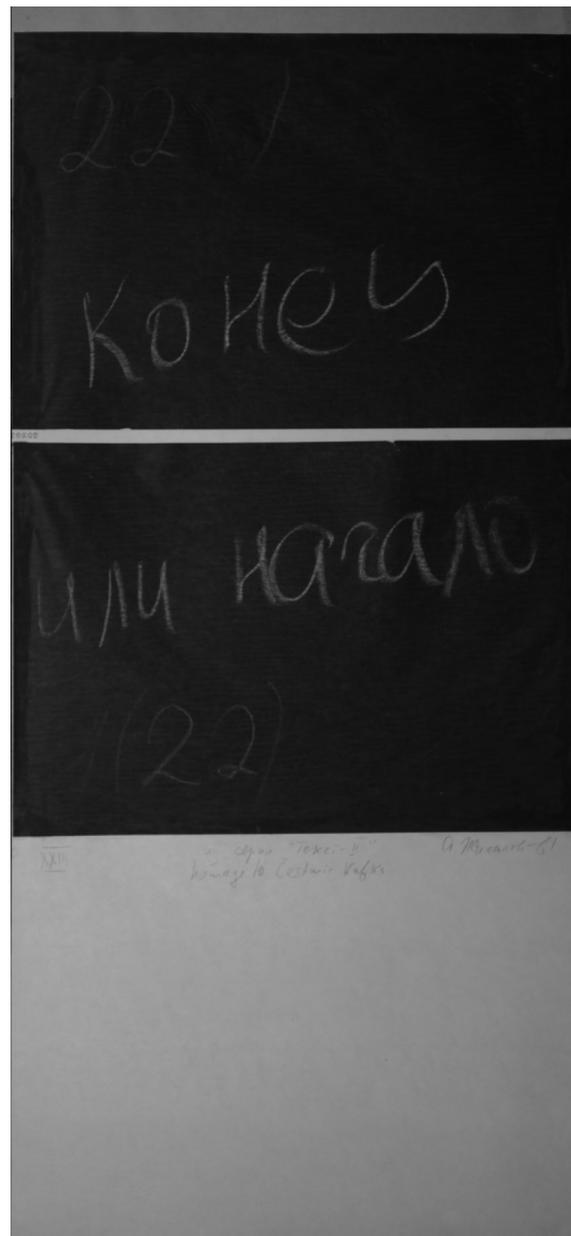
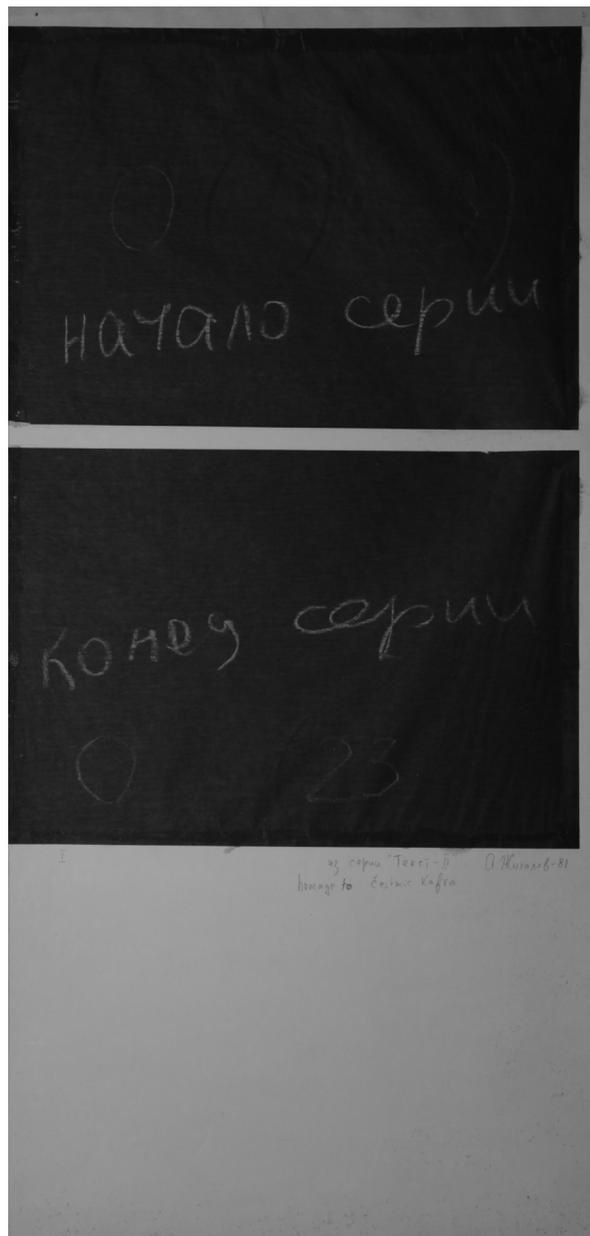
другой стороны – сохранить зазор как право на частную жизнь. Именно поэтому в творчестве ТОВАРТ-а постоянно подчеркивается, что в перформансе участвуют одновременно конкретные и абстрактные мужчина и женщина. Тогда любой перформативный художественный жест пары становится аутентичным не личности, но проекту, с одной стороны, репрезентируя болевой порог, а с другой – о(т)странение его же: «творчество – это, пожалуй, единственный род высказывания, где анархические выпады имеют позитивный результат. Искусство, пусть самое радикальное, созидательно по своей природе», – декларирует ТОВАРТ (с. 357).

Показательно пороговой в этом смысле является ранняя (1980) Чёрная серия. В приложенном к ней позднее отрывке текста из перформанса Русская рулетка, который читается на два голоса (мужской и женский), предлагается «созерцать с прежней настойчивостью и неизменностью одновременно два противоположных центра параллельных друг другу плоскостей», поскольку «в опыте такого созерцания в конечном итоге ничем иным как сферой, центром которой являются две фокальные точки зрительных анализаторов, совмещенные в одну циклопическую точку» (с. 46). Такая оптика когито позволяет сконструировать бинарную и вместе с тем тотальную субъективацию пары. Эта оптика подкрепляется также своеобразной темпоральностью, которая предполагает «фиксацию “чистого” времени как такового (космический аспект), времени трагического, “раненного” (исторический аспект), времени искусства, вбирающего в себя два предыдущих типа времени и в этом соединении через художественный акт оказывающего целительное “катарсическое” действие, субъективное время художников» (с. 48). Таким терапевтическим является перформанс Солнцеворот, в котором Германия напала на СССР.

В заключение хотелось бы добавить, что скорее всего в данных утверждениях имеется в виду не время художника, а время пары художников. Сам перформанс в таком случае может быть рассмотрен как метафора напряженности гендерного притяжения и тревоги, что и позволяет, помимо прочих возможных вариантов, расшифровать ТОВАРТ как Тотализатор Арта. В этой связи обширно представленная в текстах ТОВАРТ-а фукианская тема геометрии как техники социального контроля также становится более интимной, приватной или, как бы это точнее сказать, «парной», тем более, что, по мнению ТОВАРТ-а, «геометрия осмысливается в двух диалектически противоборствующих ипостасях и в единстве этих противоположностей» (с. 234). В другом отрывке из Русской рулетки, предворяющем ранний цикл Русская зима, комната как «пространство из шести плоскостей» округляется, расплывается и

растворяется, становясь из твердой – жидкой, причем «в то краткое время, что потребовалось бы на забрасывание куда-нибудь грязных носков» (с. 23). Пожалуй, актуальное искусство является сегодня, может быть, единственным социальным пространством, в котором возможен, как это не парадоксально, рефлексивный подход к такой ситуации.

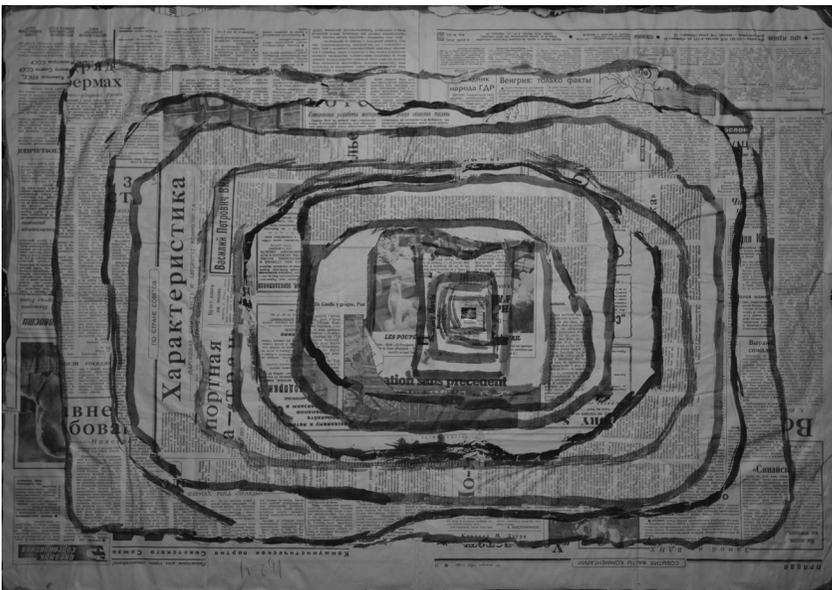
(Рецензия на книгу Натальи Абалаковой и Анатолия Жигалова «ТОТАРТ. Русская рулетка», М.: Ad Marginem, 1998, 416 с. в журнале «Гердерные Исследования» №18, 2009, Харьковский центр гендерный исследований)

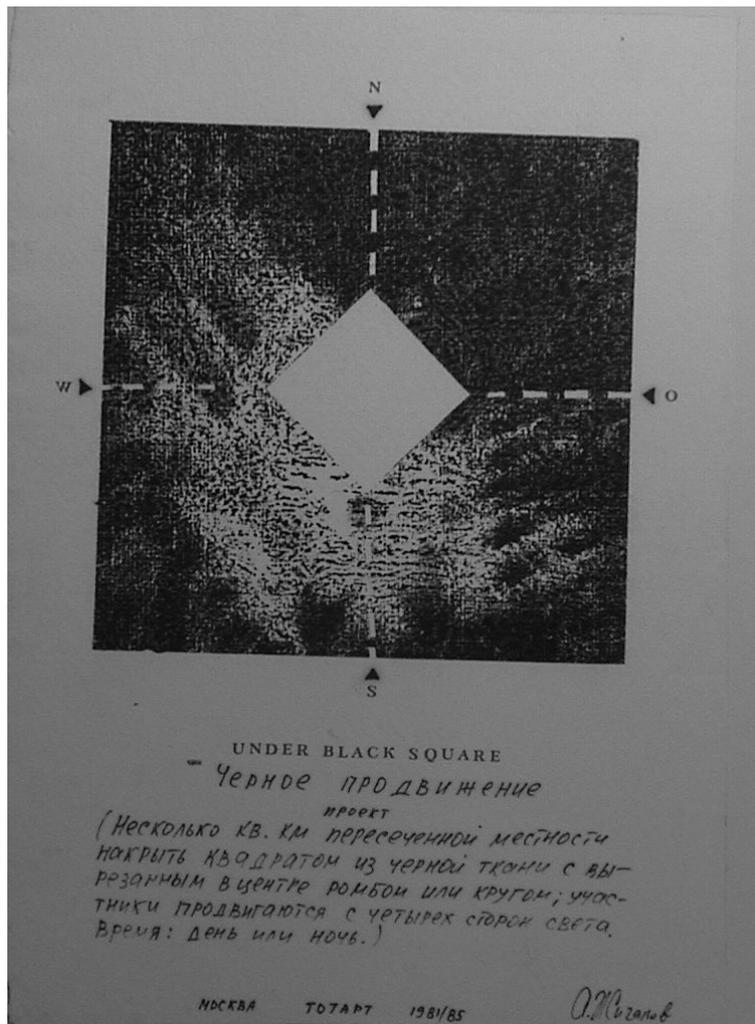


Анатолий Жигалов, Текст-2
серия 23 листа, бумага, копировальная бумага, масляная пастель, пишущая машинка

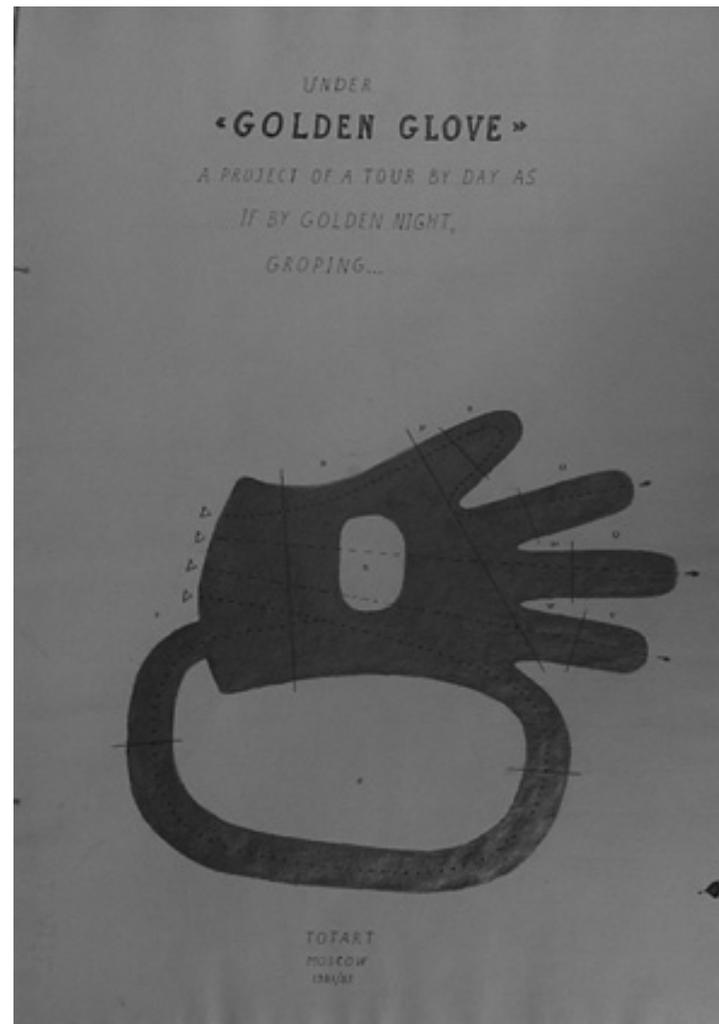


Анатолий Жигалов, Золотая книга, Книга, Коллаж. Коллажи на газетах (мусорная – экологическая – серия), 1985

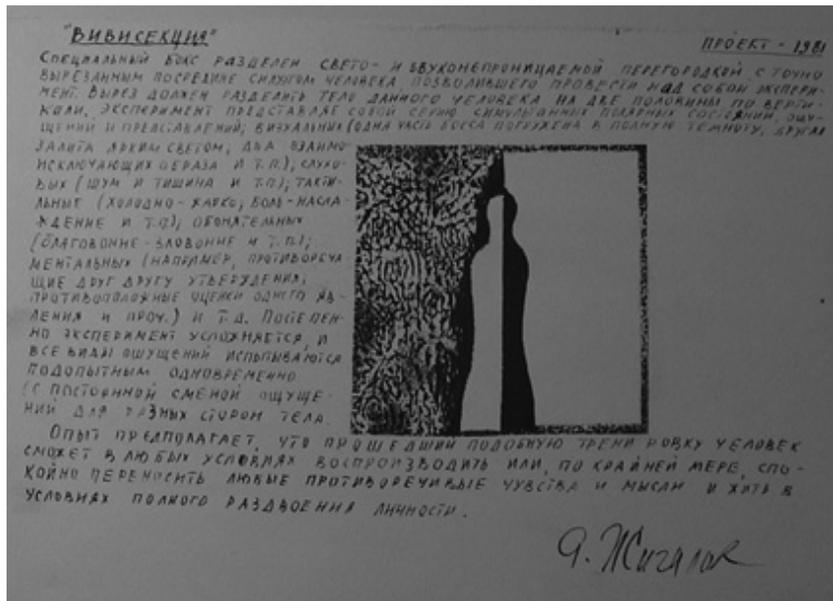




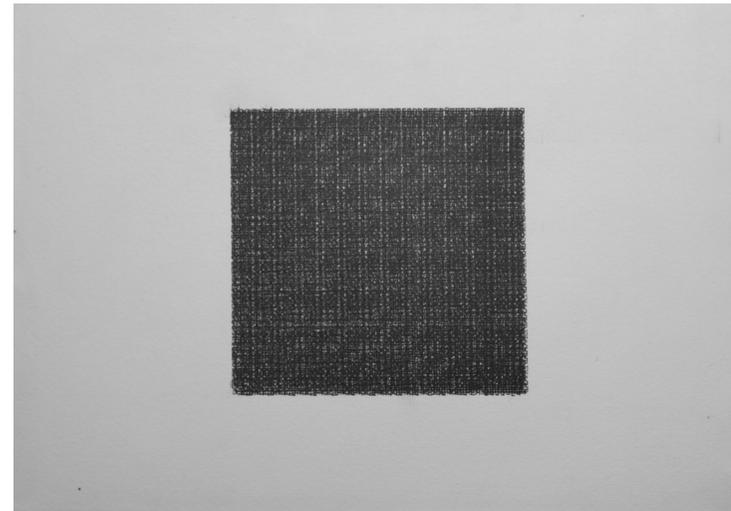
Анатолий Жигалов, Черное продвижение
 проекты «Черная серия», 1979-1980 (текстографика), смешанная
 техника



Анатолий Жигалов, Golden Glove
 проекты «Черная серия», 1979-1980 (текстографика), смешанная
 техника



Анатолий Жигалов, Вивисекция
проекты «Черная серия», 1979-1980 (текстографика), смешанная техника



Анатолий Жигалов, Машинописная серия
1982



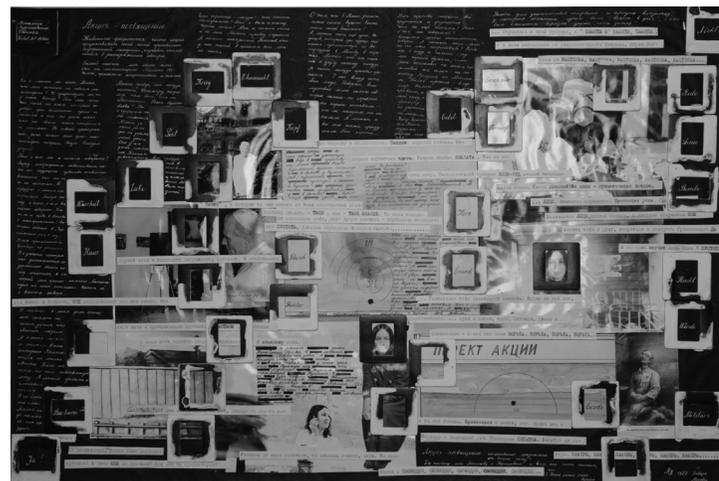
Анатолий Жигалов, Искусство требует жертв
проект, 1986, смешанная техника



Наталья Абалакова, Ока или Продажное искусство
авторская книга, 1985



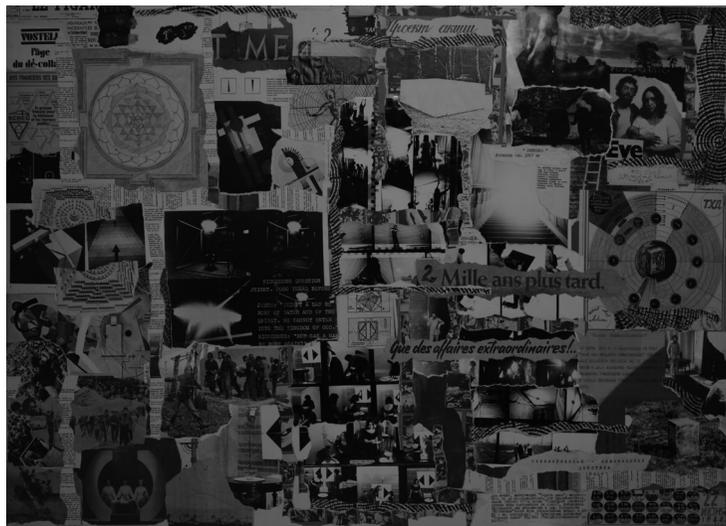
Наталья Абалакова, Суп с котом (Гроссбух для Евы)
авторская книга, 1985



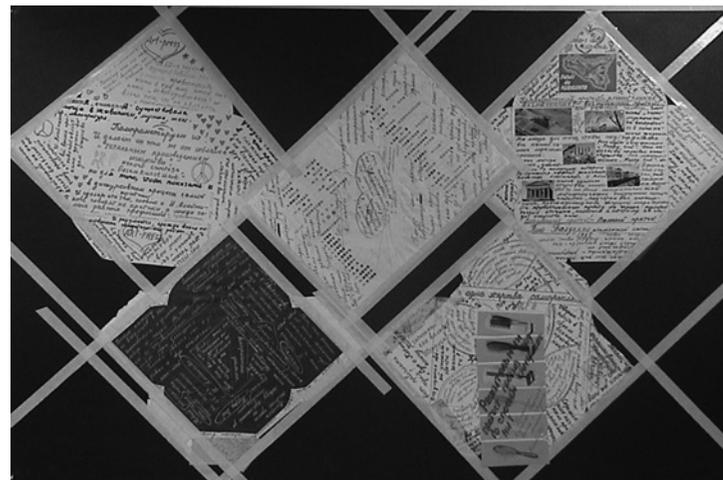
Наталья Абалакова, Акция-проект
1982, коллаж



Наталья Абалакова, Time system
проект акции, 1982, коллаж



Наталья Абалакова, ТХД
проект акции, 1982, коллаж



Почтарт или Мейларт
акция (почтовая переписка между Абалаковой и Жигаловым и Игорем и Глебом Алейниковыми в течение месяца). Квартирная
выставка, июнь 1985

XI

Смотреть

Слой одиннадцатый

Ве у ра ме о бум бе ю щан л не т Бе гна рез ч и в ем то е за го е на му
 и гла об не ид те дет у и ма ско ло е слыш т не и со и труд во т лю
 ни ям ков слы пес ша сво щик бод л на час ный т ги а сам ну а ю шк
 во при я а Как ро и да дер раз жа е да ще л о ре рван бен ви в да ок
 ных ч ла ем се буд на ут бя по лет бар слыш тер И п из а ок и сад бан
 но те А ов А в глаз с скверн лов Хо пле рош а у ну ю на о у гла ска но
 за му гро за жа в л не й по ба ков бу чег ты ход о во ти е хонь об Вы
 ще ко Ко верт то на р я по е ый ха Да в й л не ста Ми в лос л ть вер
 вы ну Эй держ в л бы у ть ся го Зна ре боль Во ю ст слу ок ша и ч ло
 л дк то на ко у лон смо с т ны ре горб Не ро ль зов зя и лы до е ско л
 ль Бы бра ва ть ся ся л ко ч в Мо ч я го то луб с то ме ы е
 я слу б ша л им не ел ся л за день я г ви и да Ах но вам ть
 св за о за ра вер лю те бо молч вь ть ско ат рос и ти жо О
 дверь дер су жа па те тки мн со ть лнц ы е е И по ра ло не
 ве бе чер рег водь у е ше ом хо И ди гн а го Ма лов ри ли я
 А л за вер наш те ме и ча ла их ле я то И но жиз ев нен м
 ня на на за для сво е ю го То не на е бы ов ру код ше на ни
 ла я на л о не ни ба пи о са в ма хо ть ро ю шо волк мес на
 те ов ло по дк ч по то а про жи плы мал сту од ди и в от л
 ец у ро ся ца т у Ваш смо я тр Но них же ит ме дыш тре
 сви тре нц ца а ть и пуп гр скор ехках т е И е ро о
 вн у в чень ся пи о Ра чес ко кий го вод я Кто кА к сь
 ква пи р тал у Ки ти л ру де по го ко слов бы ть л а
 е в и в в сех ши о ро он ко че Но редь и бы Кра стр с
 ось ив о в на ы вам ст до ро сын пе б сн в го Но ст
 во и ле и смо медть лен Я с ч о ах н то де И ла те
 й тью шь к па акль то цы я И нож к у та он ко ста
 е го лад сер не
 воз г ый де дух те рук не вид рь и я ел вам гна встр
 смо да тр л том ть И ли со В т цо вс от ем чре и
 Бен то и е ок е ЕС шляп ть

Гнать гнать гнать гнать гна ть гн ать г нать гнат ь гнать
 гнать гнать

Слы при ша бо ой сой при ят слы ми ша р стано
 ви хот л в л ят у ш а спи ткн рт кин ей ей
 ет и т и ваш как ся в Я им не пиз нын дуче у в
 ква е р о же мож ти гром Ра но н ный до Ан тов
 блес не тящ с лег че и го е тра Ки в е в при в
 не се й Я кА же за пись Про мощай стьр И в го

ск род от о у ско ю е им по вы как ночь я плеч ви
 а ду ми ша Ю л вас о А бы к ло ак съ на о пря
 н мо ан до при е ал ят т та о бли хвост цу
 сол е ны смо шкль при тр о е кА бы зы л ва
 а чист л Як о вид о за ме а ч мо Тут на
 спи л не ва на ли с чу Гн л ой лом слы ся и
 О по гон и раж ста и вил е под ни Ра е до
 т ст при его не и веет вр бес а Ом гу еб ме
 ды ст ша дру а ж и но про А к ри зев ро
 лиц Бк а хо ам ти ть о хлыст уб дичь Ра ко
 пу неч шк но в во и м не семь бе Не з по тер
 хо пел ать у л преч ся А И но И дру глаз
 га в то на лк я слуне хам стен ну бо и
 т л крыт но на иы мер ми И смех в смо
 не тре ли ся кел к не ак ры л ба до до
 и бр пус чи кА й гон А ть но и во от
 я лоб сть и свя ой зь б е каж вы ан сл
 аль ад е вы но к т тя вле ну сто о рон
 го смер то ы й ть до Той ус ме тье ня пос
 жа лед дре по вес не бе го жа звонный ль
 л дым в те Фи а ли Н труд 7ваш сел ю
 Но по ты рав пра й ва дет и но и Ге
 В ний ни как а ва све гон ща рас а ы
 ть ст я ро праве не чет де ны гость н
 за в ли ы сквозь по съ е сыч пус из ти
 Ом ло ме шад ны те дрож ей бар то И
 ль щи смо Сю тре ну ко да ть о пос
 верст ле род да к ль и за лад вот в
 мерз за яр ть ко е я ш чест в й се
 Но е ц е не г а да на сте стуж кл
 долг о ей хв о о по ст гла м нес Ом
 ти ту И вр вы о у де биб Да ли
 ти о ран тер ды пе ш те у ть и ч
 ста их ны лое т не А На ч кто в
 про то и ле тив во щин за л юж се
 бав ра ну я ю Фим ля ды смо МА тр
 буд л к ит ни о смотр кА не к и
 мо фе ги ня л те у смер ю земл у
 ей дер в галл И сп

*Держать держать держать дер жать держ ать де ржать держа
 ть держат ь держать держать*

Наталья Абалакова

Гендерный аспект современного искусства.

Женщина-художница в паре, группе и мужском коллективе.

Предлагаемая тема и сегодня остается белым пятном на карте истории современного российского искусства. И причин тому немало. Во-первых, недостаточно подробно изучена сама история неофициального искусства советского периода, а та, что складывается на наших глазах, еще, естественно, недостаточно отрефлексирована, учитывая быстро меняющиеся условия. Во-вторых, гендерный аспект тем более сложен для рассмотрения, что исследователь volens-nolens пользуется оптикой все той же патриархальной культуры, с трудом пытаясь скорректировать диоптрии для специфического «женского взгляда» и разработать инструментарий для анализа и артикуляции, хотя за последние десятилетия в этой области немало сделано усилиями западной (и российской) феминистической критики.

Мне хотелось бы поразмышлять о возможностях творческой самореализации женщин-художниц, работающих в парах, группах и коллективах других типов, являющихся, по преимуществу, мужскими сообществами. И речь пойдет, прежде всего, о современном искусстве и таких его жанрах как акция, хепенинг, перформанс, инсталляция и их мультимедийные варианты. По-видимому, вопрос следует поставить так: какими качествами должна обладать художница, работающая в подобном содружестве, для того чтобы быть полноценным и полноправным соавтором такого коллектива, то есть, говоря иначе, – участвовать в производстве значений и смыслов?

Многое становится понятным, если вспомнить историю производства этих значений и смыслов авторами-женщинами. Для «амазонок русского авангарда», все проблемы, возможно, не существовали в столь острой форме, так как они «сумели достичь удивительной свободы в творчестве, социальной и приватной жизни в конвенциональных рамках традиционного, «нормального» союза женщины и мужчины. Вопрос, почему творческие отношения внутри пар Степанова-Родченко, Удальцова-Древин, Гончарова-Ларионов, Попова-Веснин, Розанова-Крученых и др. оказались взаимно продуктивным и лишенным программного

антагонизма, выглядит интригующим и принципиальным в современных дискуссиях о женской идентичности и возможностях ее репрезентации (...) Жизнетворческие проекты «амазонок» не описываются в привычных терминах войны полов, доминирования или соблазна (...) Возможно, фигура «другого», необходимая для конституирования «я», сформировывалась внутри названных пар. «Война полов» затруднительна, когда тому и другому полу нужно выживать. Русское женское провело большую часть века в совместных окопах разного толка – резонно ожидать здесь гендерных мутаций. Микроопозиции на фоне устойчивого альянса внутри пар в экстремальных внешних условиях – ситуация специфическая, русская. В случае «амазонок» она мутировала если не в патриархатную норму, то в ее утопию». (1)

Действительно, в условиях выживания не до тонкостей. Но плодотворная деятельность «русских амазонок» приходится на сравнительно вольные времена. И, вместе с тем, не является ли сама по себе идея любого «достижения», завершенности и совершенства как «совпадения противоречий», в том числе мужского и женского, неким процессом «стирания» ранее созданного, монологического продуктом чисто мужской экономики «означивания» и дискурсивным основанием извечной тяжбы из-за Имени, противоположной по сути духовной проблеме Имени – как создания нового центра, места дислокации некоей общности, находящейся в становлении?

1. Московский концептуализм – коммунальное тело «жены Номы» (2)

В 70-80 годах прошлого века в художественных стратегиях западного концептуального проекта нашла свое отражение бурно развивающаяся феминистическая теория, однажды провозгласившая: «личное – это политическое». В новых жанрах: акциях, перформансах, авангардном кино и видео европейские и американские художники сумели преодолеть «историческое неравноправие». В насыщенной новыми идеями обстановке художницы определяли типы гендерных идентификаций, новизна которых совпадала с методами «субкультурного сопротивления».

В известном смысле, сообщество московских концептуалистов 70-х по отношению к художницам оказалось даже более консервативным, чем официальный Союз Художников. Если в Союзе Художников как организации истеблишмента могла действовать

«квота», и он, пусть со скрипом, но иногда в политике по отношению к женскому автору, отступал от маскулинной схемы, то художники андеграунда изначально находились «на военном положении». Оказавшись на передовой в плане эстетическом, они отстаивали дух мужского братства. Исключение женщин-художниц из среды Московского концептуализма с последующим изъятием женских имен из круга критических текстов, по сути дела, было заложено в самом концептуальном проекте – логоцентрическом, с одним или несколькими персонажными гуру во главе. Женский автор элиминировался из текстов и тем самым из процесса развития языка и создания значений и смыслов. В книге «Московский концептуализм» (3) упоминаются лишь два женских имени: Елена Елагина и Сабина Хенсен.

В недрах самого этого сообщества существовало множество противоречий, которые сходились к фигуре некоего «персонажа-аутсайдера». Представители московского концептуализма оказались «по эту сторону» языковой баррикады, состоящей из обломков потерпевшего катастрофу языка; в своих произведениях они описывали фазы и этапы этого краха в терминах деконструктивистских практик и, естественно, как бы ни складывались элементы этого пазла, любая конфигурация передавала дух патриархатной советской системы. Поэтому московский «коммунальный концептуализм» отражал всю специфику дисциплинарного подхода с его бессменным табелем о рангах и вечным выявлением лидирующего «автора-персонажа» с совершенно определенной гендерной характеристикой – лидера, белого, мужчины и т.д., где женскому автору не находилось места.

Таким образом, если тема тела и связанная с ним проблема гендерной идентификации была стержневой в европейском и американском концептуальном проекте послевоенного периода, возникает вопрос, как она отражалась в практиках Московского концептуализма. В русском культурном контексте проблематику телесности всегда пытались подменить псевдо-духовным конструктом, составленным из «прославленного тела» восточно-христианской мистики и биомеханики конструктивистов. Ведь сам «автор-персонаж» Московского концептуализма – это субъект глубоко духовный и бестелесный, и в силу этого особенно склонный к «улетам» и сугубо «другой», нежели обладающий вполне определенной телесностью и наделенный полом типаж западного проекта.

2. Русская утопия. Гендерный аспект тотальной художественной практики. ТОТАРТ. Наталья Абалакова и Анатолий Жигалов. Проект «Исследования существования искусства применительно к Жизни и Искусству»

Наша совместная художественная деятельность по реализации Проекта «Исследования существования искусства применительно к жизни и искусству» началась в конце 70-х годов. Коль скоро уж так случилось, что мы, двое художников, мужчина и женщина, то гендерные проблемы не только оказались в поле зрения нашего теоретизирования, но и нашли свое отражение в художественных произведениях.

В книге «ТОТАРТ: Русская Рулетка» (4), мы пытались отчасти сформулировать эту проблему так: «это озвучивание и проговаривание таких тем, как идентичность, субъективность, пол, желание – синтез телесной, эмоциональной и рациональной стороны человеческой сущности, находящей выражение в живых действиях мужчины и женщины».

Один из наших первых перформансов, «сделанных перед видео-камерой», назывался «16 позиций для самоотождествления» (1985). Эффект «самоотождествления» достигался буквально: непосредственным вхождением в пространство художественного делания. В комнате, стены которой были обтянуты белой бумагой, начиная с восточного угла, мы по очереди обрисовываем друг друга в разных позах, двигаясь по часовой стрелке, используя для этого черную, красную и золотую краску, пока вся комната не принимает вид древней пещеры, стены которой покрыты белыми фигурами с красным контуром и золотым фоном. После чего, мы покрасили лица и тела друг друга, соответственно – красной и золотой краской и каждый из нас встал в «свой» угол – слившись, соответственно, с красным или золотым фоном. Историк искусства Екатерина Бобринская так высказалась по поводу этого перформанса: «подобным погружением «внутри» искусства, равно как и размытием конвенциональных связей и пробуждением глубинных архетипов сознания, эта акция как бы стирает все значения, навязанные социальными и культурными нормами». (5)

Одной из проблем телесности в нашем понимании соавторства в работе над проектом является ее «полярность». Наше стремление «поменять местами мужское и женское» в этой игре идентитетов продиктовано стремлением разрешить проблему противоречий вне логоцентрической системы. Мы сами становимся друг для друга объектами зрительского внимания, то есть

субъектами и объектами одновременно. Точно так же происходит обмен традиционными гендерными ролями: мужчина становится объектом, женщина субъектом и vice versa. В основу многих наших перформансов положен механизм *regretum mobile*, т.е. бесконечное повторение элементарных жестов, где пара художников создает ситуации состязания на выносливость, куда вовлекаются зрители – как свидетели этого состязания. Таковы наши перформансы «Работа» (1983), когда зрители приходят в помещение, действие уже происходит, словно оно началось неизвестно когда. Один из нас переносит из одной кучи кусок глины (перформанс происходил в мастерской скульптора) в другую, другой, имитируя его движения, переносит глину в первую. И так до бесконечности. Работа представляет собой чистое действие и заканчивается не ранее, чем последний зритель покинет мастерскую. Парадокс такого действия заключается в том, что с одной стороны, художники – мужчина и женщина образуют абсолютно автономную систему, а с другой – эта система «открыта», однако, ее не может нарушить никакое вмешательство извне – так как она мобильна и начинает адекватно реагировать на любое вторжение. В какой-то момент зрители стали «вторгаться» и активно носить глину ведрами, художники тут же «перестроились» и, сменив порядок действия, стали сообщать переносить куски скульптурной глины. Таким образом был восстановлен ритуальный баланс – и, «перепрограммированная» работа вновь стала чередованием порядка и хаоса. По той же схеме построен наш видео-перформанс «Полотеры» (1984) и кино-перформанс «На таком холоде искусство немислимо» (1985), когда мы шли навстречу друг другу с противоположных концов большого заснеженного поля, отмечая путь красными флажками. Некоторые наши перформансы намеренно происходили в таких условиях, когда зритель мог их видеть лишь в последующей фото, кино или видео документации или через дверной глазок, что ставило зрителя в ситуацию вуаеризма и «подглядывания» за происходящим, что оказалось актуальным не только как напоминание об эпохе ретро-тоталитарного вуаеризма, но и о современном состоянии общества спектакля и соответствующего ему тотального контроля.

К современным технологиям мы обращаемся, стремясь к «потере тела» или «развоплощению». Такая система «отсутствия присутствия» при наличии виртуального присутствия позволяет быть зрителями самих зрителей. Такова видео-инсталляция «Сад улыбок» (1996), представляющая собой неправильный круг из речного песка, на котором были разложены камни, круглые бульжники, вынутые из старинной дороги. Здесь же стояли два монитора, на

которых демонстрировались два закольцованных сюжета, один ~~из которых~~ представлял собой камнепад, а на другом женщина, бросающая в зрителя камни. На потолок и часть стены при помощи видеопроектора также демонстрировались падающие камни. Здесь в столкновении системы застывших культурных клише (образ покоя и медитации о возвышенном – японский сад камней), находящегося в реальном пространстве и виртуализованного образа женской агрессивности (кидание камней) проблематизируется система оппозиции «мужское-женское», которая сама является продуктом мужской логоцентрической культуры.

Нас привлекает реверсивность «внутреннего и внешнего» образа «темницы языка», высказывающей речи, целостности, которая еще не завершена, которая все творится. В «Нашем лучшем произведении» (рождении дочери Евы), если о нем вообще можно что-либо сказать, говорит Большое Материнское время женского безмолвия. Однако здесь происходит не экзальтация материнства, путем придания материнству статуса художественного делания; через отождествление художественного творчества с материнством, созданием самой жизни, в котором участвуют двое, искусству как форме человеческой деятельности (вплоть до самых радикальных его проявлений) придается высочайший статус. В каком-то смысле, нас можно назвать художниками жизни, в тотальности нашего искусства эта сторона, конечно, присутствует, но она все-таки достаточно закрыта и разведена; мы объединяем свои усилия в художественных практиках, однако, имеем право на частную жизнь, которую мы оставляем «за кадром».

В одном из интервью Андрею Ковалеву (6) по поводу нашего медиа-проекта «Четыре колонны бдительности» (2000) мы говорили о том, что в некоторых перформансах вместо нас работает «делегированное тело», которое мы назвали «структурный субъект», или, пользуясь терминологией кибер-панка, «программой». На двух мониторах, между которыми находился компьютер, производящий бесконечный безавторский текст, возникало наше изображение, которое этот текст озвучивало измененными голосами. Мое изображение проговаривало текст голосом Анатолия, а его – моим. Таким образом, достигалось некое совершенное состояние, где история противостояния полов преодолевалась в синтезе художественного делания, диалога, когда авторы (и возможный зритель, который мог сам моделировать текст на компьютере) получали возможность выходить из своих собственных тел и, тем самым, в этом художественном диалоге восстанавливать изначальный статус мужского и женского, лежащий за пределами исторического, то есть патриархатного порядка вещей.

В наших художественных проектах мы обращаемся к многим смыслам, охватывающим понятие мужское и женское: репрезентация, идентичность, субъективность; многомерный художественный и философский дискурс, созданный (и создающийся) по поводу этих категорий, может стать «подрывным материалом» самих оснований логоцентрической тяжбы. Но, в каком-то смысле, даже сейчас, после нескольких десятилетий совместной работы, можно сказать, что мы находимся лишь на опушке заповеданного леса, области таинственных отношений между мужчиной и женщиной.

Один из наших фото-перформансов (2002), представленных на I Московской Биеннале (проект «Эгалитарность») назывался «Интервью». Стилистика этой работы сродни нашим «черно-белым» акциям и перформансам начала 80-х. Проблема интерпретации (и интервью как одной из ее форм), а равно и борьба с интерпретацией (кто задает вопросы?) посредством жеста или акции – непосредственного прямого действия – это отчасти и гендерная проблема. Какие бы интеллектуальные усилия не вкладывались в интерпретационный опыт, они не могут передать всей атмосферы телесной чувственности непосредственного артистического жеста. В этой работе мы пытались создать некий интерактивный пластический образ, в котором фотографу предоставлялся выбор включиться в нашу акцию – и тем самым в процесс самоотождествления. Зрителю этого фотопроизведения также предлагалось включиться в достаточно «жесткий сценарий», по которому мужчина и женщина, которые (предположительно) давно вместе, смотрят друг на друга, образуя тем самым некую идентификационную модель, направленную на вычитывание незнакомого в знакомом. Так на фоне деревенского интерьера происходит «разрушение поэтики» и возникает возможность прочтения Себя как Другого, Отличного от Того же. (Однако же не без «гендерных потерь». Женщина и пол устраниаются и подменяются мужчиной и дружбой). (7)

И тем не менее, мы пытаемся уловить или как-то восстановить фрагменты отсутствующего языка этого Другого. Иначе для одного из соавторов, мужчины, в отсутствии этого Другого (как языка) сознание и объект составляют одно целое – а это означает, что у самого нашего Проекта только один автор – мужчина. Своими художественными практиками мы (в широком смысле) пытаемся выяснить на деле: не является ли сам наш Проект структурой, воспроизводящей гендерную асимметрию в среде логоцентрической культуры? А сама идея некоего идеального возможного взаимодействия и предполагаемого диалогического сотрудничества-со-

авторства, равного и взаимодополняющего участия мужчины и женщины в работе над единым Проектом очередным логоцентрическим мифом, новой утопией, осуществляемой с трудом или неосуществимой вообще.

3. Стратегия успеха – новая российская ангажированность. Гендерные 90-е

В российском пост-перестроечном пространстве, описание деятельности художников (работающих как в парах, так и в группах), прекрасно передает текст И. Кабакова («Ноздрев и Плюшкин»), хотя и написанный совсем по другому поводу: «... все художники... носятся, мелькая, загораясь и потухая, наподобие Ноздрева. Они находятся внутри общества, возбуждаясь им и сами его взвинчивая, удивляя, терроризируя хепенигами и другими общественными акциями, бесконечно ища контакта искусства и жизни, смещая, отодвигая границы искусства, вторгаясь при помощи него в жизнь, оставаясь режиссерами и безобразниками, подобно Ноздреву, хотя бы на мгновенье» .(8) В этом «новом мире» постперестроечного российского искусства ситуация сотрудничества несколько изменилась. Теперь художественные сообщества выстраиваются, скорее, по типу «семейного подряда», где все роли заведомо распределены, и функционирование творческого коллектива подчинено основополагающей идее, связанной с новым типом культурного производства.

Особый интерес в этот период вызывает деятельность новых институций – галерей, культурных центров и художественных изданий, связанных с современным/актуальным искусством. Таковым являлся большой, рассчитанный на показ в ряде российских регионов проект «Искусство против географии», в рамках которого в московском выставочном зале «Манеж» в 2000 г. была осуществлена выставка «Динамические пары». (9)

Является ли интерес к коллективному творчеству «фундаментальной чертой искусства XX века»? (10) Вопрос спорный. Однако, в работах пар и групп, представленных на этой выставке, проблема самоидентификации, сопредельная как коллективистскому творчеству, так и коллективистским идеологиям, отражала процесс самоидентификации, переживаемый всем постперестроечным российским обществом. В сборнике интервью ведущих московских арткритиков и журналистов с участниками события («Динамические пары»), процесс проговаривания на тему соавторства отражал «субъективный» и динамический план «парного

культурного производства».

Особо интересен этот проект тем, что для участия в нем были приглашены пары и группы, принадлежащие к разным художественным поколениям; однако оказалось, что у них много общего в подходе к догматизированному представлению о культурных ценностях и традициях; схожим оказался и опыт раскрепощения, освобождения от этого мертвого груза. Характерной чертой многих высказываний соавторов по поводу совместной работы является интегрирующая тенденция к преодолению конфликтов. Мрачная борьба полов, репрезентация которой в наиболее экстремальной форме проявилась в творчестве работающих в паре европейских авторов (Вали Экспорт – Питер Вайбель, Марина Абрамович – Улай), не стала темой российских художественных пар. В большинстве случаев их творческие устремления направлены на создание художественного продукта. Коллективистские модели исторического русского авангарда, где «русские амазонки» играли заметную роль, не потеряли своей привлекательности и сегодня, они парадоксальным образом сосуществуют с «новым индивидуализмом» посттоталитарного культурного пространства.

Во многих интервью в «Динамических парах» художники говорили о том, что творческое микросообщество (не важно, пара это, или группа) должно говорить одним голосом. Но говорить одним голосом не означает разговор на одном языке. Внутри своего производства авторы должны оставаться «многоязычными»; в случае насильственной унификации они перестанут быть творческой единицей.

Такой тип общности нуждается в осознании общего опыта, общих влияний, общих задач и общей ответственности. Представитель группы АЕС (Татьяна Арзамасова, Лев Евзович и Евгений Святский), Л. Евзович это формулирует так: «Идея группы, сначала появившаяся подсознательно, а сейчас все больше и больше рационализирующаяся, заключается в том, что нам всегда хотелось зарабатывать много денег, в частности, искусством...». По части «феминизма» в рядах этой группы было «все в порядке». На вопрос журналиста Федора Ромера, касающегося женского участия, Лев Евзович отвечает: «Я очень чувствую и очень люблю эту часть – но до каких-то пределов». На что Т. Арзамасова отвечает: «Но я не давя всяким феминизмом». (11) В принципе, дальше можно не цитировать: по части гендерных проблем и «феминизма» в головах собеседников царит полный хаос. Так или иначе, проблему соавторства они решают в «инструментальном» ключе.

Из беседы другой пары: Виктории Тимофеевой и Дмитрия Вру-

беля выясняется, что «среди художников нет мужчин и женщин». (12) Однако по всем кардинальным вопросам журналист почему-то обращается только к мужчине – в частности, о порядке имен. В патриархатном дискурсе только мужчина принимает решение по поводу того, «пропустить» женщину «по очереди вперед» или нет.

Ольга и Александр Флоренские (13), пара, сложившаяся в контексте движения «Митьки», на вопрос интервьюера, что именно составляет концептуальную основу их соавторства, предпочитают отшутиться: «во всех мероприятиях у нас суточные двойные», или констатировать «...наш опыт мобилизует других – по причинам видимого качества и успеха».

В интервью А. Ковалева с парой Осмоловский-Хенгслер об их совместной работе говорил лишь А. Осмоловский, а что по этому поводу думает Т.Хенгслер, осталось неизвестным. (14)

Попытка рефлексии по поводу работающих пар и групп подводит к другой теме: каков контекст встраивания коллективного творчества в художественный процесс и каковы особенности этого «встраивания», если художники мужчина и женщина. Если судить по высказываниям самих авторов, то создается впечатление, будто к производству арт-объектов они подготовлены больше, чем к производству дискурса (что само по себе, может быть, и не является недостатком). Однако тут есть, о чем подумать.

Так же, как и в Соединенных Штатах, миф о партнерстве мужа и жены (sorpreneurship), который, прославляя «новую модель равенства в браке и бизнесе», в действительности упрочивал стандартную гендерную асимметрию, удерживающую женщину за кулисами». (15) В профессии, где несколько случаев мужского партнерства оказались необычайно продуктивными (например, Э.Булатов и О. Васильев; позднее Г. Сенченко и А. Савадов, и, кроме того, знаменитый «андрогин коммунального» В. Комар и А. Меламид) (16), супружеские узы, судя по всему, не способствуют художественному сотрудничеству. (17) В процессе творческой деятельности пары подчас происходит почти запрограммированное «несоответствие» между сознательным намерением художника/ов и их способом саморефлексии, что также является частичным отражением невозможности создания такого дискурса. Большинство художников и художниц в России старается избежать гендерного прочтения как однобокого, вторичного и неполноценного, и считает, что независимо от того, работают ли они в паре или группе, созданный ими продукт с гендерной точки зрения нейтрален и «трудности его перевода» и дальнейшей валоризации не зависят от пола его создателей. Такое нежелание российских художниц занять определенную позицию и грамотно обосновать ее нередко

приводит к тому, что они становятся легкой добычей тенденциозной и «сексистской» критики, а подчас и объектами откровенного глумления.

4. Феминистки вряд ли будут довольны... «Партийная критика» между льняной нитью и цифрой

Открытие зимой 2000 г. выставки «Искусство женского рода» (18) в Третьяковской галерее еще не означает завоевание российскими художницами новых позиций, однако является фактом их участия в феминистическом дискурсе, давно уже ставшим неотъемлемой частью современного искусства.

В основном, участницы этого проекта сами выбирали работы для выставки в залах национальной Галереи, и, отчасти, отдавали себе отчет в том, в каком художественном контексте они будут экспонированы и каким образом представлены в СМИ. «Горизонтальные связи» в культурном массиве женского творчества пяти веков – от вышивки до цифровых технологий – по замыслу кураторов проекта создавали некий музеифицированный образ женского творчества, синтез остранения и рефлексии по отношению к прошлому, рассматриваемому в контексте современности. Что именно спровоцировало определение выставки как «вакханалии современного искусства на нижнем уровне» до сих пор остается неясным. В большинстве текстов о ней, творчество художниц представлено «релевантным», что в данной контексте означает «зависимым и подведомственным». Обслуживающие современное искусство ангажированные критики (не важно, мужчины или женщины), пытаясь описать или интерпретировать это событие, пользовались культурными стереотипами, чтобы как-то встроить «другое» и не всегда поддающееся такому типу критики искусство в банальную иерархическую систему, определяемую в терминах успеха, призового места и конкурентной борьбы. Это подчас является крайне негативной практикой по отношению к еще полностью не определенному и находящемуся в процессе становления женскому художественному творчеству.

Скорей всего, в самих механизмах описания культурных явлений, связанных с «женской темой», возникают все те же стереотипы гендерного характера, которые можно определить как «другой взгляд другого другого». Именно это и явилось причиной того, что большинство написанных по поводу выставки статей выглядело так, словно их авторы внезапно лишились своего индивидуального почерка, отчего все тексты слились в один, безнадежный с

точки зрения определения их критической и интерпретационной ценности поток, весь смысл которого сводился к одному утверждению – никакого женского искусства нет, потому что его быть не может.

В текстах большинства статей речь шла о признанных профессиональных художницах (и, кстати, кураторах данного проекта), трудами которых и было осуществлено само событие. В большинстве статей «женское» рассматривалось как синоним вторичного, незначительного и неактуального. «Третьяковская галерея ударила в феминизм. На ее выставке искусство поделено по половому признаку» – восклицает автор одной из статей. Очевидно, предполагается, что таким крупным и консервативным культурным институциям как российский национальный музей следует держаться как можно дальше от «модных на Западе культурологических проблем феминизма, идентичности, инаковости или пересмотра традиционных иерархий, сама идея организации подобной выставки может показаться странной».

В одном из журналистских текстов приводится высказывание одной из организаторов выставки Натальи Каменецкой: «В России нет феминистического дискурса, даже применительно к современному разделу нашей выставки». Феминистический (как, впрочем, любой другой дискурс) не падает с неба. Он производится усилиями многих людей, заинтересованных в его создании. Как любой значимый дискурс он возникает в результате диалогических контактов, и продемонстрированный критикой отказ от диалога – это всегда, сознательно или случайно, работа по «зачистке территории» с целью удержать феминистический дискурс в раз и навсегда отведенном ему патриархатной культурой месте, «по ту сторону» видимости, развития и признания.

Авторам критических статей о современном искусстве (в том числе и женском) стоило бы иногда вспоминать о том, что то, что сейчас мы называем современным или актуальным, прошло длительный период непризнания (кстати, по обе стороны железного занавеса); оно было маргинальным, стало быть, в каком-то смысле «женским», инаковым, не логоцентричным, не ортодоксальным по отношению к официальному искусству господствующего культурного истеблишмента. Оно всегда оказывалось «левым» по отношению к патриархатному дискурсу, в котором равноправие лишь декларировалось, и было способом преодоления классической мужской травмы – зависти к желанию «другого», к женскому наслаждению, репрезентированному в различных художественных практиках.

Искусство женщин, репрезентирующее само себя как наслаж-

дение – сколь ироничным бы ни было собственное отношение к такому способу высказывания – не может не вызвать возмущения, скрытого под маской снисходительного похлопывания по плечу («как мужчины», «не хуже мужчин»).

Все это лишь свидетельствует о том, что большинство журналистов и критиков оказалось не готовым к полемике вокруг «искусства женского рода» и не справилось с «трудностями перевода»; они подменили профессионализм толкований некой «сплоченной коллективной телесностью», не воспринимающей ни женскую самодостаточность (в том числе и творческую), ни проблематику «другого», столь актуальную для 90-х, трагическое эхо которой отразилось взрывом ВТЦ в Нью-Йорке 11.09.01.

Однако, даже предвзятая критика этого проекта, свидетельствовала о значимости труда конкретных людей, создавших в Третьяковской галерее еще одно «место развития».

5. Гендерная тревога на I Московской Биеннале (2005 г.)

Еще один пример утопии. Проблема соавторства на новом этапе

Вполне возможно, что проблематика одного из «спецпроектов», представленных на I Московской Биеннале под названием «Эгалитарность» (2005), по необходимости свелась к рефлексии по поводу вполне философской проблемы Я-Другой. Независимо от форм творческих союзов (художник-художник, художник-куратор, художник-менеджер) сама суть творчества определяет процесс, в котором, грубо говоря, образ становится произведением; в том числе и образ тела, и способ его взаимодействия с другими телами внутри патриархатной культуры.

Что же предпочтительно для современного художника, имеющего дело с телесными практиками? Овладение другими языками как способом диалога или эзотерические практики внутри одного и того же языка?

Почти все произведения данного проекта были связаны с жестом или телом. В творческом сообществе создается некая пространственная диспозиция: Я плюс Ты равняется Мы. Именно так создаются новые центры коммуникации. В современном видении творческого диалога противоположности не борются, но смешиваются в некое целое, в МЫ, в сообщество, и (если снова обратиться к языку философии) наше Я видит себя и снаружи и изнутри.

Отчасти это относится и к гендерному аспекту границ личности (проблема идентификации). Подобный опыт дает возможность вступить в творческие сообщества как способ преодоления кризиса самих основ патриархатной культуры (ее индивидуализма и недиалогичности). Коммуникативный процесс на телесном уровне включает в себя переосмысление общих культурных кодов, затрагивая глубинные пласты, особенно в тех случаях, когда речь идет о произведениях, обращающихся к травматическому опыту: повреждению, маркированию, расписыванию или татуировке тела. В таких произведениях тело предстает как некая субстанция, имеющая форму. В обыденной жизни никто не отдает себе отчет в великой силе этого тела, реального «горнила» означающих, его, тела модальностей и аспектов, способного устанавливать с другими телами отношения некоего со-общества, которые с трудом поддаются объективации. Жесты и движения, меты тела и его позы представляются нам также подлинными.

В некоторых телесных практиках, зафиксированных в произведениях современного искусства, тело используется как семиотический инструмент, принципиально противопоставляя себя всему «до-артистическому» и «природному».

Характерно, что художники/цы охотно обращаются к практике псевдоритуалов, но почти не работают с «фрагментированным телом» (со сменой планов и перспектив); они преимущественно исследуют тело или трехмерную группу тел. Во всей полноте жеста и его многомерности. Основная направленность произведений состояла в том, чтобы представить человеческие тела как особого рода язык (один из языков) современного искусства, которое обладает всеми присущими этому языку шифрами и кодами и включает в себя некое послание, переданное через движения, жесты и действия. Особую линию со-образуют «обсессивные псевдоритуалы» – иронические высказывания по поводу «психопатологии обыденной жизни», которая представляет собой значительную компоненту репрессивной культуры современного патриархатного общества. Многие работы интерпретируют диалогичность и эгалитарность как заявление об актуализации специфики российского гендерного текста. (19)

В организатора и куратора данного мероприятия Н. Каменецкую «вселяет оптимизм неизменная реакция ряда ангажированных традиционным патриархатным мышлением критиков – негативно-стереотипная, чаще всего с первых фраз обнаруживающая некомпетентность в сфере давно вошедших в мировую практику (курсив мой – Н.А.) гендерных теорий, она является еще одним индикатором проблемности, а значит востребованности освеще-

ния гендерной тематики в искусстве». (20) На II Московской Биеннале (2007г.), судя по отзывам критиков по поводу единственного «феминистического» проекта «Katopton»»: «феминистические напалмовые атаки на перманентно-нечистую совесть шовинистических свиней не зафиксированы. (...) выставка получилась занимательной и аттрактивной (...) множественность художественных отражений, представленных вне прямолинейного эпатажа, фанатичного вызова, экзгибиционистской демонстрации или политической манифестации» (21) никаких особых «гендерных волнений» не отмечалось.

6. Готический роман Православной Церкви с современным искусством. Невидимое женское и «другая Россия» Марины Перчихиной

Весной 2004 г. против сотрудников Музея и Общественного Центра имени Андрея Сахарова было возбуждено уголовное дело в связи с выставкой «Осторожно, религия». В числе обвиняемых (Ю. Самодурова, Л. Васильковой и А. Михальчук) – две женщины. Куратор Центра – Л. Васильковская и А. Альчук (Михальчук), художница и поэтесса, которая обвинялась в том, что якобы «совершила действия, направленные на возбуждения ненависти, а также на унижение достоинства группы лиц по признакам национальности, отношения к религии, совершенные публично». (22)

В ходе этого процесса российским художницам еще раз пришлось уже на собственном опыте (телесном в буквальном смысле этого слова) «прочитать» феминистический лозунг о том, что «личное – это политическое». В результате Альчук совместно с мультимедийным режиссером, Ольгой Кумегер, был создан видеofilm «За все в ответе».

Другая московская художница, видеоартистка Марина Перчихина, в ходе этого процесса создала уникальное видеопроизведение «В коридорах суда» (по ее собственному определению «слишком медленное видео») крайне трудно поддающееся жанровому определению. Будучи документальным, ее фильм оппонирует практике медийной провокации перформансистов 90-х, когда перформативные и постановочные мероприятия «слипались» с хроникой скандальных событий, показываемых TV каналами. При этом существует огромная разница между «мужским взглядом» фотографа Бориса Михайлова, запечатлевшим в своих фотографиях постперестроечную Россию и особенно драматичную ее «женскую» составляющую, и «слишком медленным видео»

Марины, снимавшей многочисленную (в основном женскую) публику, пришедшую поддержать погромщиков в кулуарах таганского районного суда. Это видео, близкое к *cin ma-v rit* европейского киноавангарда 60-х, не претендует на выставление напоказ «подсознания Запада» (так однажды определил Россию философ Борис Гройс). Не является оно и насильственным внедрением в табуированные зоны этого «подсознания», где сегодня формируется новая религиозно-культурная идентичность. Это специфически «женский взгляд», делегированный видеокамере и способный увидеть нескандальность скандального и скандальность нескандального. Два фильма: Альчук/Кумегер и Перчихиной было очень интересно смотреть вместе – как два способа женской рефлексии об одном и том же. Фильм Анны выявляет механизмы создания «общественного мнения» внутри все того же «подсознания». В обоих этих подходах личное и политическое стали местом размышления о русском «женском», эксплуатируемом воспроизводящим себя патриархатным дискурсом в его экстремистском проявлении – судебном процессе против современного искусства и авторов-женщин как его части.

7. По ту сторону феминизма. «Виртуальное партнерство».

«К концу 90-х искусство современное искусство было практически монополизировано узким кругом арт-олигархов, а также испытало тотальный прессинг со стороны масс-медиа, видевших в искусстве прежде всего развлечение». (23)

При всей упрощенности такого объяснения потребности отдельных художников и художественных групп в альтернативном пространстве – галерее квартире, галерее открытой мастерской, галерее-семинаре, – словом, в каком-то внеинституциональном «запасном выходе», оно все-таки отражало определенную «центростремительную» тенденцию современного художника, решить вне институций насущные творческие и административно-экономические задачи. Таким проектом развивающегося художественного пространства оказалась созданная в 1994 году Игорем Иогансоном и Мариной Перчихиной галерея, Spider & Mouse – по сути дела открытую мастерскую, в то время единственное место, где оказалось возможным создание мультимедиапроектов любой сложности. Кроме всего прочего, эта галерея начала сотрудничать с молодыми художниками из регионов, предоставляя им возможность проявить себя на московской сцене. Одной из форм

сотрудничества с молодыми авторами перформансов и медиапроектов было содружество с курсами художников паратеатральных форм при «Интерстудио», которые работали в Царском селе, под Санкт-Петербургом. В лице Ю. Соболева, руководителя этих курсов, с которым Марину связывала давняя дружба, она нашла идеального соавтора, «виртуального партнера». Его произведения интерпретировались в ее многоканальных видеопроектах, и, как об этом говорит сама Марина, «циклический диалог камеры и воспроизводящей аппаратуры отражал взаимодействие-диалог двух художников», – Марины, работающей с тактильно-познаваемым пространством и Ю. Соболева, рассматривающим плоскость как многослойную структуру. Самое интересное в этом творческом общении – это полемика с европейским логоцентрическим видением системы культурных ценностей, связанной с телеологической моделью иудео-христианской культуры, куда оказалась вписана и экзистенциальная парадигма. В преодолении этой структуры и создание другой – гипертекстовой, в которой «одно есть все» и «все есть одно», а блоки нейтральны по отношению друг к другу, в силу чего свободно могут вступать друг с другом в любые соотношения, тем самым «открываться» зрителю. При этом партнеры этого виртуального диалога, являясь идеальными «со-редакторами» находящегося в процессе становления «текста», одновременно являлись его идеальными читателями.

Новая работа Марины – видеопутешествие «за Красную Стену» Винзавода (выставочного пространства, в котором экспонировался проект «Верю!» – один из основных проектов II Московской Биненале, громоздкий и капиталоемкий) представляло собой поход в Зазеркалье, наполненное разрозненными знаками мутирующей культуры, с которыми видеохудожница попыталась установить личный контакт, и тем самым исследовать, способно ли к диалогу это находящееся в процессе становления современное искусство нового истеблишмента.

8. Разделяют ли художницы постперестроечной эпохи феминистические интересы своих предшественниц?

Складывается впечатление, что однозначного ответа на этот вопрос не существует. В настоящее время частными галереями и музеями производится активное выстраивание пространства капиталистического артрынка со всеми присущими ему стратегиями валоризации, продвижения и продажи культурного продукта, что ставит художников и художниц в жесткие условия конкуренции и зависимости. Современные парадигмы создания художественной карьеры требуют от художников обоого пола огромного напряжения сил и не способствуют возникновению каких-то «побочных» программ или сообществ на основе взаимной симпатии, профессиональной или женской солидарности. Часть работающих индивидуально, строит свои карьерные стратегии по тем же самым принципам, что и мужчины, и само вступление в эту игру, как бы «по умолчанию», предполагает, что никакого «феминизма» в этих непростых отношениях с артрынком и его агентами – критиками, держателями галерей, кураторами, дилерами и коллекционерами – не предполагается. Другие художницы, искусство которых, так или иначе, связано с гендерным или феминистическим дискурсом, как бы предоставлены сами себе и вынуждены существовать в зоне маргинальных субкультурных сообществ и малобюджетных проектов, хотя иногда уровень самих художественных произведений или теоретического осмысления своего художественного опыта достаточно высок (например, известные мне художественные проекты и семинары в РГГУ). Размышление на новом витке культурного процесса о традициях и своеобразии русского феминизма могут стать основой новых партнерских стратегий и, в каком-то смысле, противоядием от разрушительного воздействия «дикого» отечественного артрынка. Небольшие выставки, издательская деятельность, семинары пока еще остаются привилегированным местом, где происходит становление российского феминистического дискурса, плода усилий многих художниц, женщин-литераторов, женщин- философов, женщин- критиков, исследовательниц, а также их друзей, подруг, сторонников, зрителей и читателей.

Примечания:

- 1 Л. Бредихина, статья «Креатуры женского», каталог «Искусство женского рода» (женщины-художницы России XY-XX веков), Москва, 2002, стр. 174.
- 2 «Московский концептуализм», из-во WAM, Москва, 2005.
- 3 Статья Н. Дессандр «Прыжок в пустоту!», Специальный выпуск «Художник вместо произведения», стр., Москва, 1994г.
- 4 «Московский концептуализм», из-во WAM, Москва, 2005, стр. 361.
- 5 Наталья Абалакова, Анатолий Жигалов «ТОТАРТ: Русская рулетка», изд-во Ad Marginem, Москва, 1998.
- 6 «Московский концептуализм», изд-во WAM, стр. 353.
- 7 «Динамические пары» изд-во Галерея Гельман, Gif 2000, Москва.
- 8 Там же, стр. 5.
- 9 Там же, стр. 133.
- 10 Там же, стр. 107.
- 11 Там же, стр.115.
- 12 Там же, стр. 88.
- 13 Статья Е.Гоцило и Е. Корнетчук «Живописуя гендер: современное женское искусство. Каталог «Искусство женского рода. Женщины-художницы в России XV-XX веков, Москва 2000, стр. 147.
- 14 Там же.
- 15 Там же.
- 16 Каталог « Искусство женского рода». Москва 2002.
- 17 Там же.
- 18 Статья Н. Абалакова «Несколько слов по поводу проекта «Эгалитарность». Проблема телесности в современном искусстве», издание «Гендерные аспекты в современном искусстве Севера и Центра России», Москва, 2006, стр. 6.
- 19 Текст Н. Каменецкой «Эгалитарность», там же, стр. 2.
- 20 Статья Д. Барабанова «Свет мой, зеркальце, скажи...», раздел «Артикуляции с Д. Барабановым», Artinfo. Ru.
- 22 Материалы обвинительного заключения по делу Михальчук Анны Александровны. Издание Музея и общественного Центра им. А. Сахарова, Москва 2004.

Тотарт
Н. Абалакова и А. Жигалов

ТОТАРТ: Гендерный аспект художественной практики

(Проект «Исследования существа искусства применительно к Жизни и Искусству»)

«Действовать для нее так же естественно, как и не действовать, каждый миг существования прекрасен»

А. Жигалов

«У него все происходит «само по себе», каждое мгновение времени и каждая частица бытия самодостаточны»

Н. Абалакова (1)

Их история (англ. Theirstory)

Наша совместная художественная деятельность по реализации Проекта «Исследование Существа Искусства применительно к Жизни и Искусству» началась в конце 70-х гг. Авторы этого Проекта мы – мужчина и женщина, и естественно, аспекты гендера (социально сконструированного пола) оказались в поле зрения наших художественных и вербальных практик. Книга «ТОТАРТ: РУССКАЯ РУЛЕТКА» (2) отражает антропологическое и социальное ядро ТОТАРТА: антропологическое как синтез телесной, эмоциональной и рациональной сторон человеческой сущности, находящей выражение в живых действиях мужчины и женщины, в социальном плане являющихся «первичной ячейкой» человеческого сообщества и на протяжении двадцати лет «эманерирующих» из себя этот трихотомный язык сам себя познающий в своей тотальности и «общечеловечности».

Существует ряд проблем, над интерпретацией которых мы работаем, пользуясь деконструктивистским методом «критики искусства средствами самого искусства». Особый интерес для нас представляет вопрос считывания текста культуры методом его критической интерпретации и рефлексии по поводу глобального процесса кризиса всех его форм. Интерес к языку культуры, к их ограничениям и возможностям, постоянная работа в поисках новых смыслов и коммуникаций с «другим» и Другим представлялась нам одной из фундаментальных характеристик собственного

творчества. В гендерном аспекте нашего Проекта – это художественные практики, связанные с такими темами, как идентичность, субъективность, пол, желание и т.д. Многие из вышеназванных аспектов нашей художественной деятельности прорабатываются нами через телесность. Характерно, что до начала разработки Проекта в абстрактной и геометрической живописи А.Жигалова тело отсутствует. Из Хаоса создается Космос. В живописи Н.Абалаковой тело заменяли бочки и канистры, это были своеобразные пейзажи-натюрморты с емкостями, ждущими наполнения. В нашем Проекте основным материалом становятся тела художников. Геометрия остается как принцип конструирования физического и ментального пространства. С возвращением живописи во второй половине 1980 гг. целостное или фрагментированное тело (или след его) становится главными элементами композиций А.Жигалова.

Работа. Перформанс, 1983. Москва

«...Художники (мужчина и женщина) образуют абсолютно автономную систему, не зависящую от зрителя (проблема: художник-зритель). В то же время – это открытая система, так что ее не может разрушить никакое вмешательство извне, на которое она адекватно реагирует. (3)

Одной из проблем телесности в нашем понимании соавторства в работе над Проектом является ее биполярность. Мужское и женское в этой игре идентичностей часто лишаются своей определенности, а то и меняется местами, что диктуется стремлением снять противоречия вне логоцентрической системы.

16 позиций для самоотождествления (Золотая комната). Перформанс, 1985

«В перформансе «16 позиций для самоотождествлений» ... эффект достигается буквально: непосредственным вхождением в пространство художественного делания. Подобным погружением «внутри» искусства, равно как и размыванием конвенциональных связей и пробуждением глубинных архетипов сознания, акция как бы стирает все значения, навязанные социальными и культурными нормами. (4)

В том же ряду мы исследуем речевые практики и пытаемся создать модели идеальной пропорции мужской и женской речи, проявляя повышенное внимание к языку, к созданию коммуникативного пространства, занимая одновременно созерцательную и действенную позицию.

Четыре колонны бдительности. Видеоперформанс, 2000

В поисках того же перформативно-коммуникативного пространства, осмысливаемого в экзистенциально-герменевтическом ключе, мы сами становимся друг для друга объектами пристального изучения изнутри системы, одновременно являясь и объектами постороннего (зрительского) внимания, т.е. субъектами и объектами одновременно. Точно так же про-

исходит обмен традиционными гендерными ролями: мужчина становится объектом, женщина субъектом. Причем неустойчивость и непрерывная смена позиций, доводя саму схему до абсурда, превращает ее в некий социальный ритуал. В основу многих наших перформансов положен механизм *regretium mobile*, т.е. бесконечное повторение элементарных жестов, где пара художников в оппозиции к зрителям создает ситуацию некоего агона, состязания на выносливость.

Praesence, Praesence. **Перформанс. 1984**

«Банальные действия мужчины и женщины, совершаемые в художественной (маркированной) или нехудожественной (немаркированной области обывденной жизни) среде с элементами некоего смещения становятся акцией, художественным произведением, «маркированным» как таковое, тем самым анализом языка искусства и способа его функционирования в социуме». (5)

Для нас «искусство власти наблюдателя», наблюдающего и оценивающего взгляда иронически осмысливается в оптике все той же проблемы идентификации, когда противопологающиеся друг другу гендеры не борются, но смешиваются, сопрягаются друг с другом, образуя некое единство, отсылающее к обывденным проявлениям любой человеческой общности, где «Я-идентичность» подчас видит себя и снаружи и изнутри, что имеет некоторое отношение к реалиям жизни некоторых тоталитарных режимов (надеемся, ушедших в прошлое). В этом аспекте ретро-тоталитарного вуайеризма (как образец возможной советской «порнухи») можно рассматривать работу «Полотеры».

Полотеры. Перформанс 1984

«Художники натирают пол в комнате, постепенно раздеваясь... Раскачивающиеся движения то сближающихся, то расходящихся мужчины и женщины ассоциируются с половым актом, тем более, что зрители «подглядывают» за происходящим через дверной глазок. Ритуализация обывденного действия и мотив асексуализации тоталитарного общества». (6)

Царь-Колокол и Царь-Пушка, или и тщетные усилия любви. Инсталляция, 1984

«Это интимная жизнь или брачная ночь двух наиболее абсурдных и фантастических творений в русской истории... Авторы высказывают надежду, пусть и весьма слабую, что этот художественный акт милитаристской порнухи... сыграл некоторую роль в общем потеплении международного климата и в обращении к здравому смыслу со стороны **великий** представителей искусства власти». (7)

Мы обращаемся к современным технологиям, стремясь (если нам это необходимо для осуществления замысла) к «потере тела» и развоплощению, где телесное (страдательное) совпадает с духовным (понятием блаженства), что дает нам возможность одновременно находиться как бы

в двух культурных сообществах – реальном общем (иногда и с другими художниками) прошлом и собственном утопическом будущем, предположительно свободном от власти логоцентризма. Действительно, эта система «отсутствия присутствия» при наличии виртуального присутствия позволяет «быть и не быть» под пристальным взглядом зрителя и одновременно самим быть зрителями зрителей.

Сад улыбок. Видеоперформанс, 1996

«Оппозиции мужское-женское, которая и сама является продуктом мужской логоцентрической культуры в ее идеологическом смысле, противоплагается система следящего бинара, «структурного субъекта» – перевертыша, наблюдателя и одновременно действующего лица, чем и снимается сам принцип оппозиции. Мужчина берет в одну руку (виртуальный) камень, и придерживая другой свой познающий разум, идет завоевывать мир (Сад), веря в то, что он познаваем и преобразуем. И с этого момента виртуализованный Сад-утопия «женского» расцветает улыбкой: он начинает свою активную деятельность по десакрализации «мужского», чтобы, благополучно миновав воздвигнутый французской премудростью «принцип неопределенности», вернуться к извечным истинам, обогатив их приобретенным опытом». (8)

Потерпеть немного – и все будет хорошо. Видеоперформанс, 1997

Нас привлекает реверсивность внутреннего и внешнего, образа темницы языка и высказывающей речи, целостности, которая еще не завершена, которая все еще творится. В «Нашем лучшем произведении», 1981 (если о нем вообще можно что-либо сказать), говорит Большое Материнское Время женского безмолвия.

Наше лучшее произведение, 1981

«...Разумеется, можно назвать нас художниками жизни... В тотальности нашего искусства эта сторона присутствует, но она все-таки достаточно закрыта и разведена... Это ситуация мужчины и женщины, соединивших свои усилия в определенной стратегии. Словом, мы имеем право на частную жизнь!» (9)

Явление беременной Натальи народу, 1981

«... наша частная жизнь ... мы ее оставляем «за кадром»... и эта сторона скрыта от внешнего взора и погружена в «мифологически сумерки». Каждый наш жест имеет как бы сноску, бирку «просмотрено и выпущено». (10) Он выставляется в витрине «вместе с нами» и «не вместе с нами». Поэтому в нашем случае имеет место не «экзальтация материнства» путем придачи материнству статуса художественного делания, что происходит в культуре с древнейших времен, а путем отождествления художественного творчества с материнством, созданием самой жизни, самому искусству, как фор-

ме человеческой деятельности, вплоть до самых радикальных его проявлений, придается высочайший статус и одновременно полагается предел.

Наш муравейник. Акция-исследование, лето 1982, дер. Пилигино

Наши художественные практики всегда предполагают присутствие другого как партнера или зрителя, не меняя ничего ни в его природе, ни в способе существования. Этот другой – всегда возможное, это иной, посторонний, чужой, иноземец, язык которого должно и необходимо усвоить: почти все мировые интерпретационные системы предполагают открытость по отношению к языку и культуре другого.

Родина-Отечество. Компьютерная фотография, 2002

Сама концепция Проекта РОДИНА/ОТЕЧЕСТВО, FATHERLAND/MOTHERLAND представляется нам дискурсивным полем проблемы пространственного самоотождествления в культуре, а, возможно, – в пределе – отказом от самой этой попытки вообще. Если представить себе этот «в-пределе-отказ» как некую культуру вместо территории, как данность современного искусства России, которое не имеет (хочется надеяться, пока) собственной территории, то все события становления и утверждения этой территории, существующие в виде художественных проектов (как и этот среди прочих) становятся по необходимости универсалистскими практиками естественного синтеза, своего рода «местом культурного пространства», чем, на наш взгляд, может оказаться технологическая утопия, в которой, тем не менее, просматриваются идентификационные стратегии XX века, получившие в XXI, новое осмысление, позволяющее понять, каким образом полагает себя современный российский художник: считает ли он себя некой суммой позиций, что кажется более адекватным, чем единственная уникальная позиция, которая могла бы редуцировать его идентичность к чему-то одному, будь то класс, раса или гендер. Мы считаем, что эта тотальность позволяет найти «золотую страну» внутри любого универсализма, где художник «принадлежит всем и никому», и где на него не действуют те формы исключения, которые в любом универсализме присутствуют и оказывают воздействие.

Одной из сущностных парадигм **ТОТАРТА** является игра с идентичностями. В этой игре (где подчас размываются границы между искусством и жизнью) артикулированная инаковость, чуждость может прорваться сквозь почти экзотическое декларирование причастности к «большой идентичности» собственного демократического проекта, вобравшего в себя сумму всех идентичностей, собственными усилиями созданную «культуру вместо территории». Обеспокоенность проблемой завоеваний новых территорий существует в виде размышления о том, что «не всегда то, что пересажено, расцветет» и более того: порча и коррозия наиболее глубокой инаковой части личности художника зачастую бывает платой за иных других культурных пространств. Нам представляется интересной собственной практика сжатия этой инаковости до точки, в которой она сможет оказаться новым синтезом критического характера, предоставляя нам возможность

для нашей собственной экс-территориализации.

В области возможностей пластических искусств (живопись, графика, инсталляции и проч.) нас интересовал процесс самоотождествления художника в культуре и процесс самоотождествления самой локальной (в данном случае российской) культуры.

Н.Абалакова «Экзальтация национальной идеи», 1989. Триптих 200x70/200x150/200x70. Холст, масло

А.Жигалов «Армрестлинг», 1988. 200x300. Холст, масло

«Горячий» живописный постмодернизм не упраздняет интеллектуального «холода» и отточенного скальпеля аналитика, а кристальное радио не препятствует вчувствованию в «аутизм» материала и вождения письма. Горячие и холодные начала взаимно корректируют друг друга как и мужское-женское в «андрогинной» модели ТОТАРТ-соавторства. Суть в алхимическом симбиозе, тонком перетекании, игре различий... Статике силовых конструкций противопоставления открытости и непредсказуемости деконструктивных новочетений, когда хорошо забытое старое вдруг повернется интригующей, всегда нетождественной другой стороной». (11)

В нашей книге «ТОТАРТ: Русская Рулетка» есть глава «Отсутствие-Присутствие». В чем его гендерный аспект? Что такое «другой», что он обеспечивает своим присутствием? Для нас «другой» – это границы и возможности их «перехода» (трансгрессии). Эта проблема желания, которое всегда приходит через другого и через другого определяет свой объект. Что такое отсутствие «другого»? Кем был этот «другой» в приснопамятные времена советских коммуналок «благословенной» эпохи тоталитаризма и застоя? Пресловутое коммунальное тело, о котором так много говорилось, уходит корнями в русский «мир», общинный быт, круто замешанный на феодально-православном субстрате.

А.Жигалов «Жить можно в ватнике, но без свободы жить нельзя», 1989. Триптих 150x150/150x200/150x150. Холст, смешанная техника

«Прямым вызовом десексуализации социо-культурного пространства СССР, последовательно осуществляемой властями все 70 лет господства коммунистов, являются акции художников, где исследуется эротическое... Зрители реактуализируют атмосферу советской коммуналки, подсматривая за парой в замочную скважину (дверной глазок), что воссоздает живую, зримую, яркую в своей метафоричности картину сексуально-репрессированного общества...

Тема Зоны нашла естественное отражение ... в работах художников... Особенно характерна в этом плане серия графики и картин, посвященных «Фуфайке и ватным штанам», этой символической одежде советских зек и шире – всех граждан страны, для которых геометрические ограждения стали привычным ландшафтом мирозерцания. Взаимоотношения

Ватника и Штанов. Носящие самый фантастический характер, вплоть до совокупления, заставляют вспомнить мрачно-фетишистский флирт героя повести Гоголя с Шинелью. (Однако)... «Жить можно в ватнике, но без свободы жить нельзя». (12)

А.Жигалов «Брачная ночь ватника и ватных штанов». Из серии «Анатомия культуры», 1987. 42x59,5. Бумага, смешанная техника

Возможно, сами мы видим направленность Проекта к мифологической мечте о восстановлении первозданной целостности и стремимся в художественных жестах и телесных практиках к деконструкции самих механизмов этих практик и высвобождению элементарных стихий.

Попытка растопить снег, или точка отсчета. Акция, 1982. Тело, снег, дыхание

Описанный круг. Акция, 1982. Тело, снег, моча

Кровный круг. Акция, 1982. Тело, кровь, земля

Белый Куб. Перформанс/инсталляция, 1980

Черный Куб. Перформанс/инсталляция, 1980

Снег (Три конкретные поэмы). Перформанс, 1980

Созерцание золотого топора. Перформанс/инсталляция, 1990. («Классический Тотарт-объект, или Золотой топор», 1984)

«Золотой топор» – это формула ниспровержения фаллоцентризма. Лежащая на козлах фашина=фаллос символ импотенции (тоталитарной) власти (чем объясняется ее жестокость). Эта тема импотенции или несостоятельности власти проходит красной нитью через все творчество Тотарта: «На таком холоде искусство немислимо», где «замораживание» тезиса осуществляется через свободное соединение мужского и женского (тело-телос); «Царь-колокол и Царь-пушка», «Потерпеть немного – и все будет хорошо» и др.

«... в совместных акциях Н. Абалакова и А. Жигалов достигли целостности творческого организма-андрогина (или же по-китайски явили собой инь-ян). Это единство природных начал и позволило двоим разработать и осуществить Проект, сомасштабный деятельности целого поколения. (13)

В своих критических текстах, мы, иронизируя, конечно, затрагивали тему андрогина, совершенного существа (или образа творческого совершенства), в котором бы соединились все противоположности, все полярности, так как понятие «андрогин» содержит в себе все формы виртуального, возможного, «другого». В европейской культуре корни этого следует искать в античном и средневековом герметизме, некоторые темы которого в искусстве актуальны и в наши дни. Этот герметический андрогин воплощал в себе некое изначальное состояние, философский камень, обладатель которого сам становился образцом полноты и совершенства. Стоить вспомнить о том, что «природный человек» Платона тоже был андрогин и имел шаровидную форму. В нашей цивилизации если и возникал образ совершенства, то он всегда подтверждался мистикой геометрического и

андрогинного.

Н.Абалакова «Вода, в которую нельзя войти дважды», 1991.Триптих. 150x120/150x200/150x120. Холст, масло

А. Жигалов «Sexus, pexus, axes». 1987. Триптих. 170x125/125x255/170x125. Х.,м.

Мужчина и женщина в ромбе-квадрате (андрогин?) и топоры – символ кастрации и созидания. «Под знаком топора сочетаются анархия и тирания, творчество и грубый физический труд». (14)

«...они, мужчина и женщина, равные в своих возможностях, два полюса, создающие поле напряжения, в котором зрители самоопределяются, претерпевая некоторую переоценку ценностей в тотальной ситуации «здесь и сейчас». В то же время зрители сами создают коллективный полюс в системе зритель-художник (андрогин)». (15) (Что уже есть борьба – агон – диалог.)

Русская рулетка. Перформанс, 1985

Образ змеи, кусающей свой хвост, шара или круга являются образом единения всех противоречий. Здесь же появляется тема обретения тела – рефлексии над телом и исчезновения тела.

Н.Абалакова «Демонстрация», 1991. Триптих 200x200/200x300\200x200). Х.,м.

С мифологической точки зрения вся практика инициаций говорит о том, что нельзя стать «определенным человеческим существом с определенным полом», не пройдя через совершенное «андрогинное состояние». Герменевтика андрогинности является способом интерпретации «его истории» (англ. history) и «ее истории» (англ. herstory) и истории их противостояния в синтезе художественного делания, преобразованного в диалог, который предполагает и предлагает возможную модель человеческого поведения, когда все его участники наделяются качествами обоих полов и путем перформативной художественной практики (которую отчасти можно сопоставить с шаманистской) как бы «выходят из собственных тел» и восстанавливают тем самым изначальный порядок вещей, лежащий за пределами человеческого и исторического.

Погребение Цветка. Перформанс, 1981

«...в самом первом нашем перформансе «Погребении Цветка» – это была работа именно на двоих (плюс третий – душа, мир...), мы этот миф о «мужском и женском»... обработали... (16)

Окно 1. Перформанс, 1983

Окно 2. Перформанс, 1983

Absence – Presence (Окно 3). Инсталляция, 1984

Андрей Ковалев. Так кто же такой художник Абалакова-Жигалов, кото-

рые делают ТОТАРТ и как к нему относятся Наталья Абалакова и Анатолий Жигалов?

Наталья Абалакова. Вместо нас работает «делегированное тело», которое мы назвали «структурный субъект». Некий «текстовый человек», который занимается составлением бесконечного, «безавторского» текста, в котором крайне важную роль играет смена направления текста. Вместе с тем «тело текст», но тело реальное (физически), отслаивающееся от текста (гермафродит?) и в гендерном аспекте без текста не существующее. (17)

В определенном смысле можно сказать, что даже сейчас, спустя более чем четверть века совместной работы, мы находимся лишь на опушке заповедного леса, области таинственных отношений между мужчиной и женщиной.

«Анатолий Жигалов. В силу невозможности полного совпадения двух индивидуальностей, тем более, мужчины и женщины, возникает внутренняя коллизия, когда классическая война полов предусмотрена, неизбежна...» (18)

Мы пытаемся уловить или хоть как-то восстановить фрагменты отсутствующего языка «другого». Иначе для одного из соавторов, мужчины в отсутствии этого другого (как языка) сознание и объект составляют одно целое, словом у нашего Проекта имеется только один автор, мужчина. Мы стремимся в своей перформативной деятельности (в широком смысле) – ТОТАРТ выяснить на деле: не является ли сам наш Проект структурой, воспроизводящей гендерную асимметрию в среде логоцентрической культуры? А сама идея некоего идеального состояния возможного взаимодействия и предлагаемого диалогического сотрудничества-соавторства, равного и взаимодополняющего участия мужчины и женщины в работе над единым Проектом очередным логоцентрическим мифом, новой утопией, осуществимой с трудом или не осуществимой вообще?

Сама по себе идея любого «достижения», завершенности и совершенства как «совпадения противоречий» (единства противоположностей), в том числе мужского и женского, не является ли она неким процессом «стирания» ранее созданного (по своей сути уже диалектическим процессом), монологическим продуктом чисто мужской экономики «означивания» и дискурсивным основанием все того же, никогда не прекращающегося спора и извечной тяжбы из-за Имени, противоположной по сути духовной проблеме Имени – как создания нового центра, места дислокации некой общности, находящейся в становлении?

Следы. Перформанс, 1990. Бинц, о. Рюген, Германия. Прибрежный песок, волны, ноги
Мужчина и женщина (А.Н. и А. Ж.) босиком идут навстречу друг другу по прибрежному песку, оставляя четкие следы, которые смывают набегающие волны.

Остзейские камешки. Перформанс, 1990. Бинц, о. Рюген, Германия

Нас интересует создание множественных смыслов, охватывающих понятие мужское и женское, такие как репрезентация, идентичность, субъективность; создание по поводу этих категорий культуры многомерного художественного дискурса, который сам по себе может стать «подрывным материалом», «деконструкцией» самих оснований вышеупомянутой логоцентрической тяжбы.

Северный ветер. Перформанс, 1994 Москва /1995 С.Петербург /1995 Вуперталь, Германия

Общепринятая «грамматология» культурно-сконструированного пола, рассматривающая мужское и женское как пример бинарной оппозиции, в чем скрывается однозначный и господствующий мужской дискурс, противопологающий себе и подавляющий все женское как сферу разрушительного для него многообразия. Сам опыт возможности «согласованных действий» внутри творческого союза мужчины и женщины может стать крайне интересной рабочей моделью, на которой прорабатываются и описываются прообразы гендерных идентичностей и процесс их проявлений в культуре, то есть образование самого гендера, как некой переменной величины, зависящей от времени, места и контекста. И более того: для художников, работающих в соавторстве, сам «предмет» феминистической критики может стать (а практически и становится) локусом создания непротиворечивого дискурса, в пределе – свободного от ограничений в культуре (языком) на каждого художника в отдельности: логоцентрической попыткой самоотождествления любой ценой и с чем бы то ни было. Художественные практики в области определения границ гендера и формирующих его властных структур способны «технологически» совершить «отрыв» тел, обладающих признаками пола от тел, обладающих «культурно сконструированным полом» и возможно, хотя бы отчасти ответить на вопрос: чем является в реальности судьба пола? Это биология или конструкт культуры? И кто именно, сама «феминистическая критика» или ее исследователи, авторы Проекта в большей мере заслуживают побиения камнями или зонтиками?

Классики. Перформанс, 1995

На таком холоде искусство невыносимо, но если потерпеть немного... 1998. Перформанс без присутствия тел авторов. Москва. Галерея «Spider & Mouse». В окно галереи влетает мужская и женская одежда от нижнего белья до верхнего. Она засыпает пол и повисает на мониторе, указывая на авторов, раздевающихся или раздеваемых на улице.

... или Андрогин с сияющими глазами оборачивается обворожительным (?) или убогим Гермафродитом в ватнике и ватных же штанах или осипшим Кастратом, наступившим на горло собственной песни и не спевшим другой из-за отсутствия знания слов другого языка, вернее, языков всех существующих и возможных гендеров?

Москва
2002

Примечания

- (1) ТОТАРТ: Русская рулетка. Ad marginem, М., 1998, стр. 14.
- (2) ТОТАРТ: Русская рулетка. Ad marginem, М., 1998.
- (3) Там же, стр. 136.
- (4) Там же, стр. 70.
- (5) Там же, стр. 167.
- (6) Там же, стр. 180.
- (7) Там же, стр. 174.
- (8) Там же, стр. 338.
- (9) Там же, стр. 354.
- (10) Там же, стр. 355.
- (11) Там же, стр. 264.
- (12) Там же, стр. 265.
- (13) Там же, стр. 267.
- (14) Там же, стр. 265.
- (15) Там же, стр. 252.
- (16) Там же, стр. 254.
- (17) «Динамические пары», Москва, GIF, 2000, стр.14.
- (18) Там же, стр. 14.
- (19) Там же.

Несколько слов о видео, фото, стульях и гендерных треволнениях

Для предполагаемой выставки «Гендерные волнения» мы можем подготовить проект, состоящий из трех больших черно-белых фотографий (из 31; их размер зависит от предоставляемых площадей).

Стилистика этой работы оказалась близкой нашим акциям середины 80-х: разобравшись с «национальным достоянием» – конструктивизмом (Черный куб, Белый Куб, Посвящение Праге), мы обратились непосредственно к проблематике телесности, что, разумеется, было тематизацией традиции body art русских двадцатых и европейских и американских 60-х. В числе прочих бодиартистических акций: Рождение Евы, Окно-1, Окно 2, «Мини-балет», «Ветер с Востока» и «16 самоотождествлений». Более подробные и концептуализирующие эти проблемы тексты есть в нашей книге «Тотарт: русская рулетка» и в статье «Гендерный аспект Тотарта».

Проблема интерпретации, равно как и борьба с интерпретацией путем самого акционизма – прямого действия – это отчасти и гендерная проблема. Какие бы интеллектуальные усилия не вкладывались в попытки интерпретации, они не способны передать всей атмосферы энергетике и чувственности артистического жеста. И мы попытались разрешить эти проблемы, создав некий интерактивный «пластический нарратив», в котором фотографу (мужчине, работающему со статичным изображением) и видеооператору (женщине, работающей с движущейся картинкой) был предоставлен свободный выбор: включиться или не включиться в акцию, а тем самым в процесс гендерного самоотождествления. Более того, им было предоставлено право снимать только то и только тогда, когда они сами сочтут это нужным – иными словами создать собственный нарратив, выбрав момент, когда на съемочной площадке в России звучит: «Мотор!», по-английски – «Action!». Словом, включиться в процесс.

В этой разыгрываемой весной 2002 года модели в центре «съемочной площадки» стоял венский стул с прозрачным сиденьем (на этот раз в отличие от наших прочих стульев – «найденных объектов»: беллеттризованного стула в «Flower Wake», и социализированного «Стул не для Вас, стул для Всех», у этого предмета был явно асоциальный и даже прямо-таки онейрический вид). Наши предельно незамысловатые и простые действия в стилистке «мини-балета» (1985 г) представляли некий сценарий, в котором мужчина и женщина, которые, предположительно, давно вместе

смотрят друг на друга – женщина склоняет лицо к мужчине, а мужчина старается поднять лицо навстречу женщине, – образуя некую идентификационную модель, направленную на вычитывание незнакомого в другом. Повторяясь (в интервью с А. Ковалевым в «Динамических парах», Москва, 2000) можно сказать, что субъект нашей акции это то, что мы тогда назвали «делегированным телом» или «структурным субъектом», который на время акции действует вместо нас. Этот субъект (отзвук схоластики, характерной для всего концептуализма и не только московского) всегда «пуст». Перформативный возглас-заклятие: «Action!» и наше пристальное вглядывание друг в друга служат пусковыми механизмами для «подглядывания» фотографа за нами и «охотой» видео-оператора за подглядывающим фотографом. Так на фоне снежного пейзажа происходит «разрушение поэтики» и возникает возможность прочтения Себя как Другого Отличного от Того же.

В разыгрываемой модели есть две стороны «объективная» и «субъективная». В этой связи даже можно привести высказывание К.Маркса о различии двух видов классовой принадлежности. Суть заключается в том, что представители одного класса не осознают, что они являются классом, представители же другого, в отличие от первых, обладают классовым сознанием. Похожим образом обстоит дело, касательно гендерных идентификаций. В патриархальном обществе гендерное неравенство существует объективно. Но лишь тогда, когда женщины и мужчины осознают это субъективно, они становятся способными к преодолению этого неравенства, к совместным целенаправленным действиям, проявлению интереса и симпатии друг к другу вместо пресловутой борьбы полов. По нашему мнению в этой субъективности заключается шанс даже к преодолению более экстремальных конфликтов (войны, терроризм).

Однако же не без «гендерных потерь». Женщина и пол устраняется и подменяется мужчиной и дружбой. И все мы, конечно, одна команда, и мы «тащимся» от общего дела и все проблемы и trembles (в том числе и гендерные) мы вот-вот преодолеем, а если они нас и беспокоят, то лишь чуть-чуть...

Впрочем, фиксирующий взгляд хитер и коварен; ему не стряхнуть с себя отягчающего "бремени белого человека" – культуры и в этой живой скульптуре он увидит "все с точностью наоборот": это мужская фантазия о поглощающей и поглощаемой Матери или женская фантазия Рождения, а, может, некая культурная рационализация обоих фантазмов – Пиета и т.д...

FATHERLAND / MOTHERLAND

Н.Абалакова. А.Жигалов. ТОТАРТ.
Проект: РОДИНА/ОТЕЧЕСТВО,
FATHERLAND/MOTHERLAND.

Под таким названием нам хотелось бы представить две, созданные путем компьютерной обработки фотографии, на которой изображены мы сами. На первой фотографии изображен А.Жигалов на фоне заснеженного русского пейзажа. В руках на уровне груди он держит вторую фотографию, как держат фотографии погибших ближних или плакат с текстом на демонстрациях и пикетах. На другой – Н.Абалакова на фоне пейзажа, снятого рядом с местом археологических раскопок одного из древнейших городов на Ближнем Востоке. Для нас такая диспозиция художественных идентитетов является базовой для системы репрезентации нашего большого Проекта «Исследование Существа Искусства применительно к Жизни и Искусству». Так мы рассчитываем означить узел противоречий (и вытекающих из него «идентификационных стратегий») между приватным и публичным. Как слова, которые совсем не то, чем они кажутся, так и вещи (любительские фотографии, точнее одна из них, которая послужила «пусковым механизмом» предлагаемого проекта) являются «приватными» лишь отчасти. Сделанные «на память» фотографии не обладают иммунитетом против публичности, так как сама публичность (в которую входит право художника назвать что угодно «художественным произведением») уже обладает признаками гражданства и «грамматологией» гражданского взаимодействия, в котором эта грамматология деконструируется.

Наше понимание концепции Проекта Родина/ Отечество

Сама концепция Проекта РОДИНА/ОТЕЧЕСТВО, FATHERLAND/MOTHERLAND представляется нам дискурсивным полем проблемы пространственного самоотождествления в культуре, а, возможно, – в пределе – отказом от самой этой попытки вообще. Если представить себе этот «в-пределе-отказ» как некую культуру вместо территории, как данность современного искусства России, которое не имеет (хочется надеяться, пока) собственной территории, то все события становления и утверждения этой

территории, существующие в виде художественных проектов (как и этот среди прочих) становятся по необходимости универсалистскими практиками естественного синтеза, своего рода «местом культурного пространства», чем, на наш взгляд, может оказаться технологическая утопия, в которой, тем не менее, просматриваются идентификационные стратегии XX века, получившие в новом XXI, новое осмысление, позволяющее понять, каким образом полагает себя современный российский художник: считает ли он себя некой суммой позиций, что кажется более адекватным, чем единственная уникальная позиция, которая могла бы редуцировать его идентичность к чему-то одному, будь то класс, раса или гендер. Мы считаем, что эта тотальность позволяет найти «золотую страну» внутри любого универсализма, где художник «принадлежит всем и никому», и где на него не действуют те формы «исключения», которые в любом универсализме присутствуют и оказывают воздействие.

Одной из сущностных парадигм **ТОТАРТА** является игра с идентичностями. В этой игре (где подчас размываются границы между искусством и жизнью) артикулированная инаковость, чуждость может прорваться сквозь почти экстагическое декларирование причастности к «большой идентичности» собственного демократического проекта, вобравшего в себя сумму всех идентитетов, собственными усилиями созданную «культуру вместо территории». Обеспокоенность проблемой завоеваний новых территорий существует в виде размышления о том, что «не всегда то, что пересажено, расцветет» и более того: порча и коррозия наиболее глубокой «инаковой» части личности художника зачастую бывает платой за покорение иных культурных пространств. Нам представляется интересной собственная практика «сжатия» этой инаковости до точки, в которой она сможет оказаться новым синтезом критического характера, что не только не является препятствием для осуществления и развития нашего участия в данном Проекте, а даже представляет саму возможность для нашей собственной «экс-территориализации».

Не менее важен другой, заложенный в проекте «Родина/Отечество», пласт. Это тема Отца и Матери. В нашем решении этой проблемы предлагается инверсированный подход: Родина=Фаллическая Мать и Отечество=**Кастрированный Отец**, вынашивающий (отпевающий и взывающий о возвращении и проч.) Дочь/Мать, должную его кастрировать и **т.д.** В результате перед нами «гендерное» осмысление связки-дихотомии Родина/Отчизна как нечто Порождающее-Истребляющее-и-вновь-Порождающее, некий котел, в котором варится Частное на

окормление Общего, «место» приношения частного в жертву публичному (как области Символического, где жертва является инициацией-посвящением в индивидуума как члена общества), без чего невозможна частность как таковая и проч. и проч.

Родина/Отечество

Родина, Отечество это не только звучные слова, которые с детства вбиваются в голову любому ребенку официальной пропагандой. И это не просто некое географическое место, где прошло детство и юность, память о котором подпитывает человека всю его дальнейшую жизнь. Некий обязательный набор понятий позволяет человеку чувствовать свою причастность к общности, символизируемой словами Отечество и Родина. Понятие Родины и Отечества – один из основоположных механизмов власти. Эти символы встраивают в сознание человека образ страны как семьи с любящими и строгими родителями. Родина может иметь и пугающий лик. Она оборачивается своей устрашающей карающей ипостасью к внешнему врагу и к собственным непослушным чадам. Любому россиянину известен двойственный образ любящей и суровой матери, когда она берет на себя функцию Отца. «Свинья, пожирающая своих детей», называет герой Джеймса Джойса Ирландию. В работе художников Натальи Абалаковой и Анатолія Жигалова отражается эта амбивалентность мужской и женской ипостаси национальной общности. Художники сами предстают перед зрителем как воплощения сложной игры понятий Fatherland/Motherland, создавая то символическое пространство, в котором человек, как существо социальное, обретает свою идентичность и становится сознательным членом общества, воспринимающая язык своей культуры, что только и делает человека человеком, но расплачиваясь за это тем, что он становится объектом манипулирования власти.

(Родина/Отечество. Московский международный форум художественных инициатив, 2002, Новый Манеж, Москва)

Разведка искусством

Наталья Абалакова и Анатолий Жигалов. ТОТАРТ-Проект «Исследование Существа Искусства применительно к Жизни и Искусству»

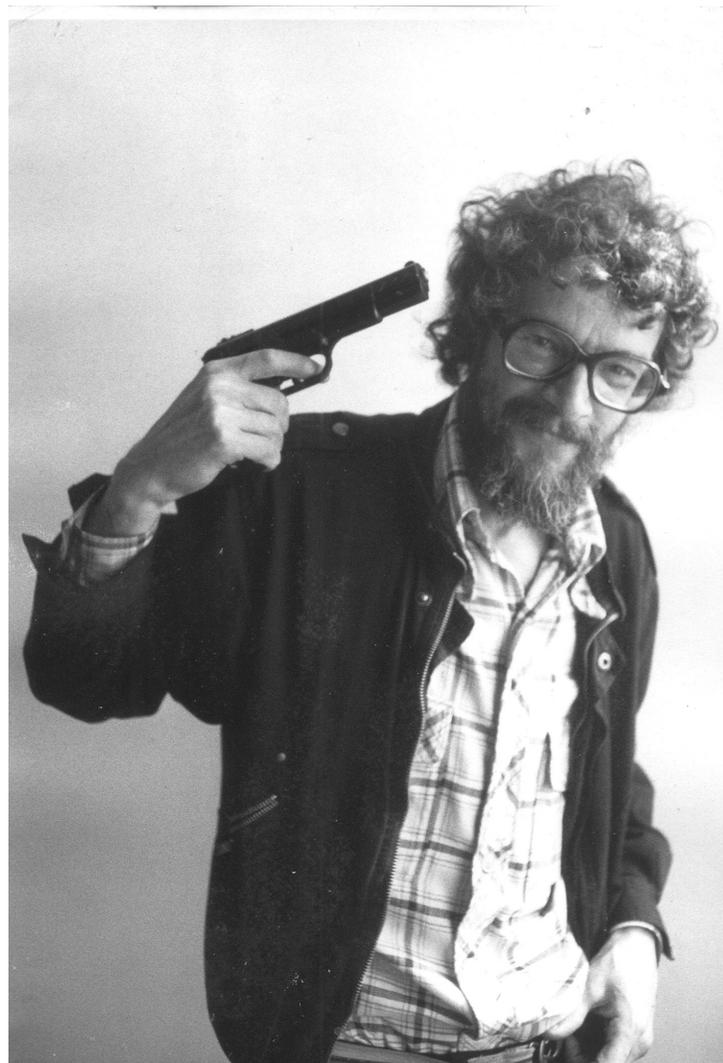
*Я послал этих двух бойцов в разведку, и, они доложили, что на разных направлениях стоят...
Каверин, Два капитана.*

Проект «Исследование Существа Искусства применительно к Жизни и Искусству» (ТОТАРТ), которым мы занимаемся последние четверть века, есть метод исследования, «разведка» поля культуры, а не способ создания еще одного художественного произведения. Постоянно развивающийся и меняющийся «текст» (создаваемый посредством живописи, графики, объектов, инсталляций, кино, перформансов, видеоперформансов и видеоинсталляций) является методом критического анализа культуры как «бесконечного» гипертекста, состоящего из многих языков, находящихся друг с другом в состоянии диалога, где важную главу занимает русский авангард. Механизмы его возникновения и развития, его языковая парадигма, тотальный аспект супрематизма и конструктивизма, вплоть до столь близкой «восточной» апофатической идеи исчезновения искусства и его слияния с жизнью (все или ничего, ничто и нечто). Достижения русской формальной школы и дальнейшее развитие некоторых ее идей в западном структурализме и постструктурализме также входят в арсенал ТОТАРТа как семиотического объекта. В едином пространстве ТОТАРТа предлагается возможность рассмотреть авангардные стратегии, направленные на утопическое освоение пограничных зон искусства и жизни под углом зрения постмодернистских практик, где концептуализм одна из технологий, а вся модернистская парадигма объект деконструктивных манипуляций. Данный проект – попытка создания тотального «гипертекста» – тотального присутствия (и отсутствия) в тотальной ситуации тотального вызова, где зрителю предлагается совместно с создателями Проекта пройти путь «на край Д.», и, дойдя до этого «края», выйти «по ту сторону Д.», в некое культурное пространство, где, возможно, находятся многие ответы, истоки и смыслы, но – и это, вероятно, важнее всего – вопросы. «Разведка боем», производимая ТОТАРТом, сопровождается «донесениями», составляющими нашу первую книгу «Тотарт: Русская Рулетка», (M.Ad Marginem, 1998); работа «Иссле-

дование существа Искусства...» представляет собой проект нашей следующей книги которая, как мы надеемся, будет неким медиа-объектом.

«Найденная» фотография сделана покойным фотографом Игорем Даниловым на выставке ТОТАРТ «Путешествие на край Д.» в 1991 г. Работа осуществлена при технической поддержке Сергея Соловьева и Сергея Волгина.

(Разведка искусством. Московский международный форум художественных инициатив, 2003, Новый Манеж, Москва)



Интервью
ч/б фотографии, 1993



Родина/Отечество
2002, 2 цветные фотографии на баннерной ткани, 105x150, «Родина/Отечество». Фото А.Жигалов, В.Сумовский. Компьютерная обработка С.Соловьев. VII Московский международный форум художественных инициатив, «Новый Манеж», Москва



Исследование существа искусства применительно к жизни и искусству 2003, «найденная» фотография на баннерной ткани, 300x400. Разведка искусством/ Reconnaissance Art, VIII Московский международный форум художественных инициатив, «Новый Манеж», Москва

Асiон!
перформанс, 2003, ч/б фотография

XII

Четыре Колонны Бдительности

Слой двенадцатый

Мы шли по бульвару с собаками, думая о неодолимой тяжести долга открыть или создать Двенадцатый слой, в котором, после всего того, чему оказался подвергнут изначальный текст, должен был выявить себя во всем своем первоизданном блеске Последний и Окончательный текст. Этот слой должен был как Венера из спермы, крови и морской пены (ибо не надо забывать, что Красота, которая, может, и спасет Мир, родилась вследствие кастрации Отца) возникнуть из хаоса фонем и букв разрушенного Большого текста русской (или больше – Индо—Европейской) литературы. И он возник. Вернее, он всегда присутствует в этом первом Тексте. И хотя он един и не повторим, каждый приходит к нему своим путем. То есть в определенном смысле у каждого он свой. С мыслью об этом мы облегченно вздохнули. В книге должны быть оставлены чистые страницы, и каждый напишет или прочтает на них этот свой неповторимый и общий для всех участников дискурса текст. В этот момент по шоссе проехал фургон с английской надписью “Lay’s”. В этом слове была уйма смыслов: и профанный, мирской, и лэ — песня французских трубадуров, и глагольная форма, означающая класть, накладывать слои и открывать эти слои, и то, что (по праву) принадлежит некоему Лэй—профану, открывшему этот слой и ставшему если не его обладателем, то причастником (и этот Лэй представляет некий орден мирян, разносчиков первого и последнего слоя, претерпевшего и претерпевающего, становящегося и вечного). Аппетитных чипсов на вынос, созданных благодаря достижениям технологии из Первопродукта Природы. Такова незамысловатая цепь – Генезис: Природа – Первопродукт (Адам и Ева) – Падение или (технологический) срыв (или обращение к технологиям) – Речь – Технологии – Чипсы. Это было, несомненно, указание на то, что мы на правильном пути, и этот сигнал из другого языка подтверждал универсальность Двенадцатого слоя в его сокрытой открытости.

25 мая 2000 г.
Москва

Н.Абалакова

Тела террора

1. Пределы физического и пределы нравственного.

«То, что там произошло – сейчас Вам придется перестроить свое сознание – является величайшим произведением искусства, которое когда-либо существовало. Совокупное усилие духа нескольких людей совершает акт, о котором мы в музыке не смели и мечтать. Эти люди тренируются на протяжении десяти лет как сумасшедшие ради одного концерта и затем умирают. Это величайшее произведение искусства которое когда-либо существовало во всей вселенной...»

Представьте себе, что я сейчас бы мог создать произведение искусства, и все вы были бы не просто поражены, но вы все умерли бы на месте. Вы были бы мертвы и родились бы заново, потому что это просто безумие. Многие деятели искусства ведь тоже пытались выходить вообще за рамки мыслимого и возможного, чтобы мы все проснулись, чтобы мы раскрылись для другого мира.»

Так Карлхайнц Штокхаузен сказал о террористических актах в США 16 сентября на пресс-конференции по случаю Гамбургского музыкального фестиваля. На дополнительный вопрос одного из журналистов, приравнивает ли он искусство к преступлению, Штокхаузен ответил: «Преступлением это является потому, что люди не были согласны участвовать в этом акте. Люди не приходили на этот «концерт», это ясно. И никто им не объявлял: Вы можете при этом отправиться на тот свет. То, что там произошло, в духовном смысле, этот прыжок за рамки уверенности, за рамки нормальности, прыжок из жизни, такое случается иногда «росо а росо» и в искусстве. Иначе оно не имеет никакого смысла».

Оставим на совести средств массовой информации точность передачи всех оттенков речи знаменитого музыканта, 73-летнего композитора, которого всегда называют среди самых выдающихся.

...Случай со Штокхаузенем (одновременно) заставил осознать опасное измерение искусства, о котором иногда невозможно будет забыть, его сомнительную с моральной точки зрения сторону, скандальную энергию, свойственную ему.

Его высказывания о террористических актах в США прозвучали как сумасшедшая радиограмма из глубин космоса.

«Штокхаузен, кажется, находится бесконечно далеко от людей, где-то в ледяной галактике. Капитан Кирк выдернул все провода.

Радиосвязь прервалась.» После этих слов Карла Шпана, корреспондента «Ди Цайт», попытка «найти след» представляется сомнительной, если не двусмысленной. Однако попробуем это сделать.

2. Аспекты мифа.

Откроем Первую книгу Маккавейскую, переведенную с греческого языка и поэтому отсутствующую в Танахе (Масоретском каноне). Глава 6, стихи 43-44-45-46 гласят: «Тогда Елеазар, сын Саварана, увидел, что один из слонов покрыт броней царской и превосходил всех, и казалось, что на нем был царь, – и он предал себя, чтобы спасти народ свой и приобрести себе вечное имя; и смело подбежал к нему в середину отряда, поражая направо и налево, и расступились от него и в ту и в другую сторону; и подбежал он под этого слона, лег под него и убил его, и пал на него слон на землю и он умер там». В «священных книгах» почти всех народов существуют многочисленные примеры подобного самопожертвования во имя веры или свободы.

Наш современник, философ Петер Слоттердаик в статье «Огненная надпись на стене», опубликованной в журнале «Фокус», также обращается к двум фундаментальным мифам иудео-христианской цивилизации, которые, по его словам, исламские террористы разрушили одним ударом. Легендарная борьба Давида с Голиафом стала читаться «по-новому». Давид стал арабским героем. Все поставлено с ног на голову. Маленький Давид с его неожиданным оружием представляет символ зла, тогда как великан Голиаф превращается в символ добра. Этот перевертыш позволил террористам нанести чувствительный удар по нравственным ценностям западного мира, и пройдет еще много времени, прежде чем понятия «маленький», «слабый», «гигантский», «добрый», «злой» выстроятся снова в разумных соотношениях. Террористы переиначили на свой лад миф о Вавилонской Башне. Рухнувшие небоскребы Всемирного Торгового Центра превратились в предупреждающий символ мести изгоев, восставших против величия господ. Террористам не удалось пока взять в свои руки третий миф, который мог бы стать решающим в залечивании наших физических и нравственных ран... миф об огненной надписи на стене, которую узрел царь Балтазар накануне своей гибели – это было последнее ему предупреждение. Не станут ли огненные шары над американскими небоскребами символическим предупреждением о том, какие фундаментальные ошибки были **сделаны** в отношении с хуже живущим и оскорбленным миром, который уже не является третьим миром? Суть драм такого рода – борьба раненого само-

любия, мечтающего о признании.

3. «Друзья» и «враги» глобализации.

Вообще-то нам известно, что одна из мировых религий – ислам. Что же мы о ней думаем? И как мы о ней думаем. Посмотрим в словарь. «Ислам». Это арабское слово означает «покорность». Ислам возник в Аравии в VII в. Основатель – Мухаммед. Распространен на Ближнем и Среднем и Дальнем Востоке, в Юго-Восточной Азии и Африке. Основные принципы ислама изложены в Коране. Главный догмат вероучения – поклонение единому богу Аллаху и признание Мухаммеда «посланником Аллаха». Основные течения – суннизм и шиизм. Однако, скорее всего, об исламе мы вообще не думаем. Мы слишком заняты собою, чтобы думать о других. Зато за нас думают СМИ. Или точнее, мы думаем СМИ. И как же мы думаем?

Вспомним фильм американского режиссера Стенли Кубрика «Цельнометаллическая оболочка», в котором рассказывается о подготовке для войны во Вьетнаме подразделения морских пехотинцев – универсальных солдат. Вот что один из героев этого фильма однажды говорит о противнике: «В каждом гуде (так американские солдаты так называли вьетнамцев) сидит американец и мы должны помочь ему родиться». Представляется возможным предположить, что этот двухсерийный фильм сделан ради этой «ключевой» фразы.

...Глядя на толпы фанатиков, мы считали (эти толпы) проявлением отсталости тех или иных обществ и стран. Многие верили в то, что неотвратимая модернизация рано или поздно положит конец подобным атавистическим эксцессам, даже, если отдельные случаи возврата к ним и будут иметь место...

Ханс Магнус Энценбергер, на страницах «Франкфуртер Альгемайне цайтунг» связывает терроризм с современным состоянием мира. Об этом же говорят многие исследователи, свидетели журналисты, работавшие на Ближнем Востоке: террористы отвечали требованиям времени не только в техническом смысле. Инспирированные западной логикой внешних символов, они превратили массовую резню в медийный спектакль и в этом смысле являются патологической копией своих «противников», действуя по аналогии с ретровирусом в зараженной клетке. Однако энергия убийства, вырвавшаяся сейчас на свободу, не имеет корней в каких-либо традициях.

4. Культ святости и смерть святого в исламе.

Что же это такое? Почитание людей, которые считаются угодными Аллаху. Это вали, люди, близкие к божественному, это карамат – способность к сверхъестественным деяниям, приписываемая суфийским святым. Это понятие о бараке, благодати. Несмотря на то, что в исламе нет официальной канонизации святых, в народных верованиях их культ занимает большое место, святой в исламе (как, впрочем, и во многих религиях) это посредник между верующими и богом. От **риджалъ аль гайб** – «сокровенных людей», высшего класса святых зависит порядок на земле. Что такое в исламе смерть святого? Это лишь прекращение его плотской жизни, дух же его продолжает покровительствовать людям, отчего святые почитаются и после смерти. Шахиды это мученики, павшие за веру и приобщенные к сонму святых в силу своей мученической смерти. Нередко в исламе мученичество толкуется широко и шахидом может быть назван просто невинно погибший человек. Обычно в исламе, по большей части, святые это мужчины, но могут быть и женщины. Согласно многочисленным притчам и историям, святым, в принципе, может стать любой человек от правителя государства до последнего бедняка.

5. «Тело воскресенья».

Низами, философ и ученый эпохи **«мусульманского Ренессанса»**, превыше всего ставит особое понятие **хикмат**, универсальное, интуитивное знание о душе и теле Человека, знание, которым в его время (XII в.) владели неортодоксальные мусульмане – суфии-мистики, то есть немногие тайные группы, передававшие это учение изустно своим наиболее одаренным ученикам. Концепция «Тела Воскресения» изложена отчасти у Низами в его поэме «Сокровищница тайн». В ней говорится о бренности земного тела и о ценности «нетленного тела» – носителя высших духовных ценностей. В этом же ряду можно назвать имена: Рудаки, Фирдоуси, Сенаи, Саади, Джелал ад Дин Руми, Ибн Араби, (предвосхитивший идеи Фрейда и Юнга). Известные суфийские учителя Аль-Халладж и Сухраварди добровольно приняли мученическую смерть за веру, будучи публично казнены по решению духовных особ, признавших их еретиками. И, тем не менее, особое отношение к плоти, телесному было все-таки достоянием маргинальных групп, а не ортодоксального ислама.

6. Наши современники-мусульмане.

Основной предпосылкой «открытого общества» является отделение религии от государства. Очевидно, причину многих различий между нами следует искать в том, что в арабских странах принцип отделения религии от государства иной, чем в России, на Западе и в Америке. На арабском Востоке религия и государство переплелись теснейшим способом; на стенах домов многих арабских стран можно увидеть надпись: «Решение – в исламе!». Идет ли речь о ближневосточных диктатурах или многочисленных «армиях» и «движениях», действующих под знаменами ислама, во всех случаях мы имеем дело вовсе не с «атавистическим» явлением, а с абсолютно сегодняшним феноменом. Однако никакой идеологический анализ не может дать ответа, где искать корни терроризма.

7. Только ли в исламе дело?

Подчас политика диктаторских и реваншистских режимов уничтожает не столько реальных противников, сколько представляет собой угрозу стабильности в собственных странах. Когда «нечего терять», начинает действовать логика саморазрушения; характерным признаком всех террористических атак является тяга самих атакующих к самоубийству. Есть факты, говорящие о том, что иногда целые сообщества охватывает коллективная тяга к самоуничтожению. Нельзя недооценивать этот фактор. Кроме того, такой же «соблазн» существует и в обществах «открытого типа», в них также существует наркомания, различные виды насилия. Зачастую ни «жертвы», ни «палачи» даже не могут объяснить, «почему это произошло именно так». Психологи и философы, исследующие феномен индивидуальной тяги к смерти отмечают некоторое сходство этой тяги с манией самоуничтожения, которая движет террористами-самоубийцами. Существует много способов «преодоления действительности». Отдельный самоубийца или коллектив самоубийц (Бригада мучеников Аль-Аксы) предпочитает страшный конец любой другой инициативе. (Крайняя или Дальняя мечеть, это упоминаемое в Коране место, куда пророк Мухаммед был чудесным образом перенесен перед вознесением на небеса. Это место традиционно идентифицируется с южной частью аль-Харам аш-Шариф в Иерусалиме, где в конце VIII в. была возведена мечеть Аль-Акса.)

Хорошо обученный террорист располагает деньгами, новейшими средствами коммуникации, знает шифровальную технику,

умеет обращаться с различными видами оружия, которые в недалеком будущем, возможно, будут относиться к оружию массового поражения. Разумеется, террорист-самоубийца всегда имеет «возвышенный объект идеологии», но даже это решающего значения не имеет. Его триумф состоит в том, что с ним невозможно бороться и его нельзя наказать. И то и другое делает он сам.

8. И все-таки обратимся к теории

В своей книге «Из/вращения любви и ненависти» Рената Салелл приводит исследования Люка Феррари, который утверждает, что каждая культура по-своему понимает насилие и у каждой культуры есть свое представление о тех универсалиях (права человека, равенство перед законом, свобода) к которым мы апеллируем, когда надо организовать борьбу с насилием. Можно найти аналог «плану выражения» террористической атаки в языковом аналоге, называемым «оскорбительной речью». У Джудит Батлер существует на этот счет деконструктивистская теория: лицо, прибегающее к «оскорбительной речи», цитирует нечто из уже существующего корпуса, он повторяет и воспроизводит доводы и стереотипы, принадлежащие дискурсивному пространству своего сообщества. Таким образом, автор «оскорбительной речи» (террористической атаки) сам лишь следствие, продукт данной «цитаты» и его «авторство» служит лишь прикрытием этого факта. Кто должен нести за это наказание? История злополучного сообщества или конкретный человек? История на суд привлечена быть не может, и тогда осуществляющий теракт человек превращается в собственного заложника.

9. Для чего это делается?

«Оскорбительная речь» пытается заставить иное сообщество признать свою идентичность, отличную от идентичности этого сообщества. Террористическая атака стремится разрушить «фантастический сценарий» идентичности того сообщества, против которого она предпринята. Тайная, сокровенная цель любого насилия, в том числе и террористического – это несимволизируемое ядро «другого», «объект маленькое а», причина желаний, то, вокруг чего любой субъект (или сообщество) формирует временную проблему своей целостности. Повторим еще раз: требование нападающего к своей жертве состоит в том, чтобы она пересмотрела свое восприятие целостности, свое понятие идентичности. Образ

власти, от которого хочет получить подтверждение атакующий зиждется, в Лакановском Большом Другом – социальной символической структуре. Террорист «требует» от лица этого Большого Другого, и, в таком случае, сама террористическая атака больше не представляется злодеянием; это оправданный акт и энтузиазм, проявляемый при его исполнении, «возвышенный объект», природа наслаждения от которого совершенно негативная. Впрочем, Фрейд, говоря о «выборе невроза», все-таки считал субъекта ответственным за свое наслаждение.

10. Тому, кто живет трудно понять...

Большинство людей совершенно беззащитны перед лицом террориста-самоубийцы. Тот же, кто отдает им приказ, находясь в далеком бункере, и тоже ждет собственного уничтожения, наслаждается тем, что успеет, прежде, уничтожить много «других», включая в эту категорию лиц уже и собственных шахидов. Девушки, перед тем как умереть, становятся телезвездами. Большинство из них это дочери беженцев, живущих в лагерях для перемещенных лиц. Очень трудно представить себе, что при такой жизни они, действительно, находятся «далеко от людей, где-то в отдаленной галактике». Однако их «радиосвязь» с человеческим действительно прервалась. Новую ракету, которой Пакистан время от времени угрожает Индии, нарекли Шахид.

... После захвата заложников в Москве одно высокопоставленное лицо предложило бороться с терроризмом при помощи категорического императива и визового режима.

2002

Хороший художник — (не только) мертвый художник

Мертвое, очевидно, неотделимо от образа мертвого. Образ же этот неотделим от мысли о нашей к этому образу любви, ее ночном фоне, звездном небе, неописуемом небесном теле, Черной дыре, космической вечно женственной массе, пожирающей свои собственные края. Эта Ewig-Weibliche, “Невеста, обнажающая себя перед Холостяками”, космическое молоко и мед Дюшановского “Фонтана”, звездное вещество “Черного квадрата” Малевича — галерея этих придуманных художниками и обреченных на вечное заточение в музейном вместилище снов нет конца... как нет конца нашей к ним любви в ее самом бескорыстном аспекте, как “потраченное даром время”, проявляющееся общественно и культурно при созерцании пребывающих за Большими (и не очень) Стеклами священных млекопитающих; нашей любви к ним, проявляющейся в форме такого ничем не оправданного полного безрассудства, лишенной какой бы то ни было мало—мальской выгоды. Мы подчас то становились толпой фанатиков, почувствовавших себя первооткрывателями тайного смысла этого утомительного Колеса Жизни, то отступали с **каким—то** не вполне ясным чувством, что нас **все—таки** надули, обманули, провели, облажали, обнажили **какие—то** Холостяки, тайные силы, ненавистники веселья и жизни, напудренный складской пылью Казимир, неумолимый, суровый, непреклонный; раздражительно надзирающий за всем происходящим из диванно—клеточно—бюрократического подполья Марсель; и все они смотрят на нас с суровой миной инквизиторов имени истории современного искусства. Почему мы здесь? В чем заключается наше непосредственное действие? В принципе этот вопрос может задать себе каждый. Так **А.Жигалов** (уже превративший однажды Черный квадрат — эту священную Ewig-Weibliche, сущность любого склада, подвала, бункера, хранилища и вместилища — в фиговый листок на худосочных чреслах российского “вольного” искусства и омывший его — Квадрат этот самый — в Фонтане Дюшана, узаконив тем самым запоздалый брак русского и западного авангарда) продолжает и дальше следовать, действовать, в том же направлении и исследует возможности актуального диалога (хотя, вероятно, обреченного на явный провал) с Душой этого вместилища—хранилища и любого Modern Art Museum...

(Живые и **мертвые. 19979**, галерея “Escape”. Москва)

ParadiZoo
(Машина по приобщению райскому
блаженству)
Фотоакция
(Художественный проект «Рай»)

*Счастлив, кто падает вниз голо-
 вой,
 Мир для него хоть на миг, да
 иной.*

В.Ходасевич

*Всегда в раю
 Всегда в аду*

*Рай приходит и уходит
 Ад всегда с тобой*

Don't worry! Be Happy!

Следите за рекламой

Райская машина

Рай – это когда на миг забываешь про ад.

Можно ли раскрыть тему рая средствами современного искусства?

Рай в теологическом смысле едва ли может быть темой современного искусства.

(Разве только как изощренно выстроенное вместилище желаний...)

Зазеркалье сознания, замороженного соблазнительной нехваткой...)

Рай симулятивный – вполне.

Рай это Диснейленд лоботомированного сознания.

Симулятивный рай витрины общества потребления объект вожделения и ненависти.

Избыточность райского блаженства может сравниться только с эксцессом опыта смерти. Но смерть нельзя пережить. Она есть предел, полагаемый жизни.

В этом смыкаются темы рая и смерти.

Смерть – бдительный страж у врат рая.

Смерть полагает и конец потреблению.

Впрочем, так ли это?

И рай и смерть равно доходные предприятия.

Можно идти двумя путями.

Симулируя смерть, мы приближаемся к симулированному раю.

Используя христианскую иконографию можно включить различные регистры смыслов.

Райское древо

У нас в деревне два брата из Ленинграда устроили погром в доме «старухи-процентщицы», как мы называли Марию Николаевну, переехавшую по преклонности лет к дочери в тот же Ленинград. Они изрубили топорами несколько роскошных золоченых киотов с лепниной в виде виноградной лозы и наложили кучу в Красном углу. Это было в 70-е годы.

Они знали все культурные коды.

Этот жест мало чем отличается от погромщиков выставки «Осторожно, религия!».

Просто идеологический компас за это время повернулся на 180°.

Но и то и другое поражает истовой «правильностью» реакций: умение найти точный объект, на который можно выплеснуть пра-

ведный гнев раба...

Вот она – общечеловеческая тоска по истинному Раю и глубинное знание горькой правды: ты навсегда отторгнут от него.

Политэкономия Рая

«ПарадиЗоо»
(Машина райского блаженства)

Жизнь представляет собой некое срединное царство между крайностями Смерти и Райского блаженства. Отношение к этому промежуточному состоянию испокон века двоякое. Если для одних оно и есть сама сущность жизни, для других это сущий ад. Как говорится, что немцу лафа, то русскому конец.

В искусстве также просматриваются эти две полярные позиции.

Избыточность райского блаженства может сравниться только с эксцессом опыта смерти. Но смерть нельзя пережить. Она есть предел, полагаемый жизни.

Советская система создала идеальную модель приобщения райскому блаженству – очередь. Пострадаешь и вкусишь от райского блаженства. Увы! Очередь кончилась. Ей на смену пришло право свободного созерцания райского отблеска витрины общества потребления.

«Машина ПарадиЗоо», предлагаемая **ТОТАРТом**, учитывает российскую специфику. Экономическую схему товар-деньги-товар она претворяет в схему творческую: страдание (художника и желающих пострадать) – фиксирующий/подглядывающий глаз цифровой камеры, фиксируемый/подглядываемый фотоглазом (виртуализация пространства) – результирующий медиальный образ (или товарный знак).

Не парься! Будь счастливым!

ТОТАРТ тотален в своем обобщении, но Машина ПарадиЗоо имеет практическое применение. Скажем, крупные сетевые магазины могут ввести дополнительную услугу: покупателю, который приобрел товар на определенную сумму, предоставляется (бесплатно) право быть подвешенным за ноги, дабы дать ему возможность увидеть за миром товара преображенную суть вещей, что, в свою очередь фиксируют камерами коленопреклоненные девушки-продавщицы, разумеется, под контролем стоящего чуть в стороне менеджера и транслируют по всем мониторам, а прочие покупатели в соборном благоговении приобщаются возвышенному состоянию избранника.

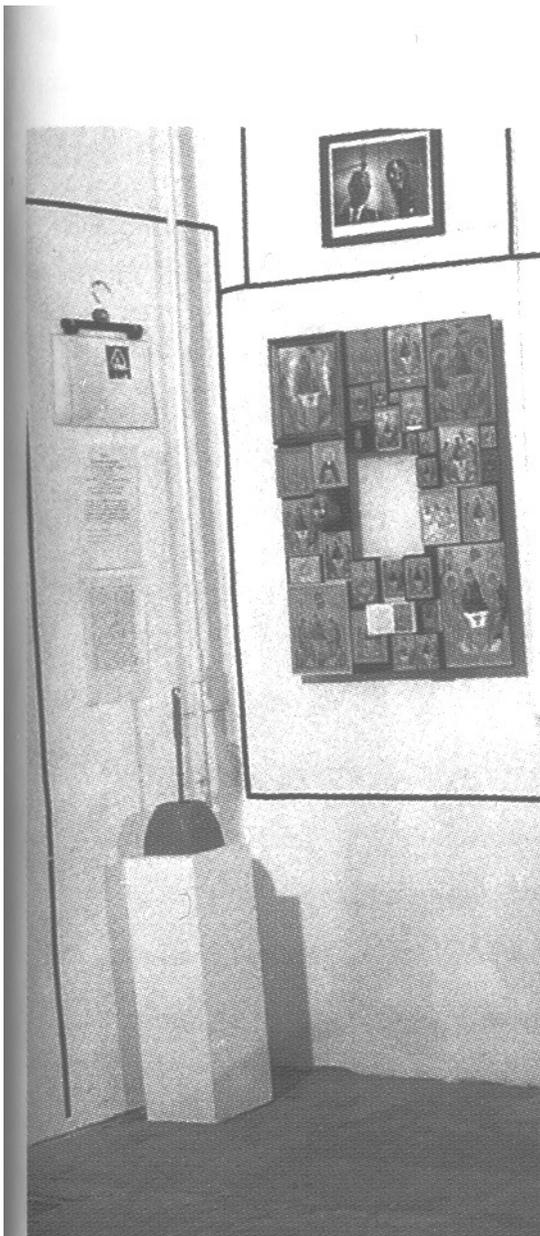
Это был бы русский ответ Западу: через страдание очиститься, в праведном гневе перерубить симулякры Рая и в экстазе слиться в дионисийской оргии с продавщицами, менеджерами, охранниками, покупателями и товарами.

С другой стороны, рай, сконструированный во многих религиях, не первый ли это (идеологический) проект, обладающий, помимо символической стоимости, некой направляющей векторной значимостью, определяющей все дальнейшее движение обмена как такового?

Don't worry! Be Happy!

2004

Ёрш универсальный
инсталляция, 1999.
Ёрш туалетный, текст,
вешалка. Проект «Жи-
вые и мертвые»,
галерея «Escapе», Мо-
сква



Диалог. Двойной портрет (Погорелово)
2003 ч/б фотография



ParadiZoo
2004, ч/б фотография;одноканальное видео



ParadiZoo
2004, фотография на баннерной ткани 200x300 и 300x400, «Рай», IX Московский международный форум художественных инициатив, «Новый Манеж», Москва; Фестиваль независимого искусства, ЦВЗ «Манеж», С.-Петербург



Золотой Закон (Классический **ТОТАРТ** объект 2)
2004. Сварные козлы, труба-бревно, пила, золотая нитрозмаль. Современная городская скульптура, Ижевск

XIII

Комментарий

... по умолчанию...

Бросаясь с места в карьер в это обильно метафоризированное описание перформативного действия по извлечению бранных останков (фрактала из хаоса) говорения из возможного молчания русской печи БОЛЬШОГО ТЕКСТА забвения самого предмета, и, двигаясь в восточном направлении (души), где сами слова уже не слова, а следы молчания, того самого молчания, которое уже вещь (забытая) и не ее значение (даже), а нечто ИНОЕ...

Бросаясь в место (действия) БОЛЬШОГО РУССКОГО ТЕКСТА, во время идеального провозждения которого в виде длинных одиноких вечеров, vis-`a-vis мерцающего экрана, ввинчиваясь в его звездное мясо с видом завсегдатая, пытаюсь изобрести язык, некую машину, что будет говорить, говорить, говорить, пропуская сквозь себя все “коленоперечни” содержимого национальной языковой темницы от фабль, мираблей и шансон де жест до пресловутых нобелевских лауреатов (в вечности и текущем моменте)...

Под ленивыми пальцами и полужевком мерцающее беспокойство семиотизирует наличную действительность, превращая ее в лишенный этого самого свойства и качества язык, обращаясь, разрываясь и снова затягиваясь вплоть до полного забвения собственного предмета. Тем оборачивается жажда полного растворения, исчезновения скучающего “я”, растратившего себя в тропических зарослях (диалогических контактах) пустых файлов...

ИНОЕ образуется за пределами БОЛЬШОГО РУССКОГО ТЕКСТА как разрыв в его генетической цепи между нажатием клавиши и полужевком, и это примечательное, застигшее его врасплох событие, со—бытиё создающее. Выстраивает некий эпифеномен, структуру, возникающую на грани исчезновения самого языка (забвения предмета).

Сама перформативность этого процесса диссоциации вещи (БОЛЬШОГО РУССКОГО ТЕКСТА) в значении, в практике растворения знака этого значения в пейзажном пространстве текста, выявление скрытых конструкций этого ландшафта, высвечивание компьютерного экрана как палимпсеста становится увлекательным путешествием—исследованием, не имеющим ни четких границ, ни определенных целей.

Создавая это ИНОЕ, можно, не замочив ног, обойти все лакуны довербального, тропического, двусмысленного и неопределенного, что позволяет внести в описание практики производства нашего текста некий оттенок экзотического соответствия.

Касание клавиш порождает квазитекст, возникающий как поток сознания БОЛЬШОГО РУССКОГО ТЕКСТА.

Лишенный авторства, текст как знак текстов, как текст—цоро-

глиф, неуклонно нарушающий все границы и законы и тем самым превращающийся в самое себя, теряя при этом все...

Хрустальная ночь в русской печи языка. Пермутация без околичностей.

Отцифрованное тело БОЛЬШОГО РУССКОГО ТЕКСТА проговаривается... тем самым творя ИНОЕ.

БОЛЬШОЙ РУССКИЙ ТЕКСТ выговаривается нами.

БОЛЬШОЙ РУССКИЙ ТЕКСТ говорит сам.

Непредсказуемое выявляется в **Технологиях**, то **есть наших стратегиях**. Ими создается Книга квазитекстов **“Четыре колонны бдительности”**. Это фокус нашего интереса: текст, создающий и транслирующий сам себя, текст, сам себя производящий и потребляющий.

Наш квазитекст, как уже совершенно ИНОЕ, является и самим текстом и средой его обитания. Он сам и собственный исследователь и себя создатель. Предположительно, он создается в среде тропического безъязычия и представляет собой новый язык (ИНОЕ).

Созданный в среде ландшафтной логики БОЛЬШОГО РУССКОГО ТЕКСТА, он представляет собой некое единство; проговариваясь, оно разделяется надвое, проговариваясь снова и снова, порождает множество; оно — пусковой механизм и среда для диалогических контактов как внутри, так и вовне.

Сам себя производящий и потребляющий текст генетически связан с биографической линией БОЛЬШОГО РУССКОГО ТЕКСТА (колленоперечни). Само его высказывание равно представляет собой рыцарский роман о полном приключений пути его создания, и одинокое сидение над Книгой, самое себя читающей.

Саундтрек с записью человеческого (или ангельского) голоса или пустота молчания технического перерыва — все материал для следующего высказывания, **“конечный результат”**, который всегда близок, но которого никогда нет еще.

Сам здесь и сейчас проговариваемый текст становится машиной, механизмом, мясорубкой для создания бесконечного текстового потока, где идеологическое отсутствие реального автора (даже если он — или его body, — ковыряя в носу, и сидит перед экраном, постепенно истончаясь и отрясая последние оболочки в сладких муках творчества); его отсутствием-присутствием, превращением в **“структурного субъекта”**, **“текстового человека”**, утратой реального автора, а в принципе **“вещи”**, **“окончательного значения”**.

Неподдающаяся определению определенность, говорящая **“от имени Пишущего Имени”**.. а дальше можно подставлять что угодно...

Это ИНОЕ, создаваемое в известное время и живущее неопределенный срок, есть некий **“негативный язык”**, разорванная оболочка тотального разрушения любого текста.

Все написанное —

не то... не то (направление души — восточное) — тем не менее предполагает прочувствовать (прочитать, записав и **vis versa**) всю целокупность БОЛЬШОГО РУССКОГО ТЕКСТА. Ищущий этого (здесь и сейчас) и попадающий в механизм подобной языковой мельницы может выйти на многоуровневое прочтение и приобщение к процессу высказывания как **создания—потребления** собственного текста, то есть может стать собственным **“текстовым человеком”**.

Сама перформативность текста как создание непрерывно движущейся **среды ткани** письма на практике состоит из обволакивания одного языкового страта вывернутым пространством другого. Так выступают на поверхность **“древние письмена и знаки”**... следы следов ИНОГО (довербального), где нет разрушительных систем оппозиций/бинарности, но наличествует дуальность, проявляющая себя в терминах преодоления, снятия **“травмы языка”**, непрерывности и изменчивости.

След следа парадигматического текста, молчание или пустой файл, выход на нулевой уровень вовсе не является целью нашего текстового перформанса; нам скорее всего хотелось этим вступить в диалог со смыслом самой структуры любого языкового явления как воплощения логоцентрической модели.

Не знающая остановки быстрая смена текста, словно совершая некий ритуал, как бы описывает опыт самого делания (создания текста) и осуществляет тем самым своего рода **“заклятие Логоса”**, что само по себе создает пример **“революционного текста”** со всеми вытекающими отсюда последствиями...

Наш **“структурный субъект”**, **“текстовый человек”** мерцающего экрана является **“зеркалом”** в космосе языка БОЛЬШОГО РУССКОГО ТЕКСТА, его **“звездной материи”**, а когда дело принимает такой оборот, то его проекция на землю (текста) будет черная дыра, безостановочно пожирающая собственные края...

В таком случае действующий от нашего имени пишущий **“текстовый человек-киборг”** и есть то самое зеркало, приворотное зелье, антидот, завеса, покров, след следа на каменной поверхности, скрижаль, на которой **“записывает”** не прекращающий своего движения навстречу собственному уничтожению возникающий на экране текст.

Он никогда не достигает этого желанного самоистребления как обладания истиной, обреченной молчанию.

Создающий этот текст **“текстовой человек”**, конечно, сомнения не знает, тем не менее было бы ошибочно считать, что сам он к этой истине стремится или себя с ней отождествляет.

Однако же было бы не лишним сказать, что отдаленно в самой языковой практике, как таковой, некоторая доля истины, несомненно, присутствует. ИНОЕ в каком-то смысле является не способом создания еще одной **“вещи”** (или текста), а методом исследования, обладающим определенными терапевтическими свойствами...

методом введения в диалогическое поле не способного к диалогическому контакту логоцентрического (целесолагающего) модернистского проекта **БОЛЬШОГО РУССКОГО ТЕКСТА**.

Сами мы стоим **“вне”** или **“за”** нашим деланием, вне его, что позволяет нам быть **“невозможным объектом”**, **“неописуемым сообществом”** и испытывать невозможное как единственно возможное, наше лучшее произведение — дитя человеческое, а самый лучший текст тот, который еще не написан.

В известном смысле ИНОЕ является **“нашим”** текстом, текстом-отношением к **БОЛЬШОМУ РУССКОМУ ТЕКСТУ**, части современной культуры как Проекта и, возможно, это **“наше”** ИНОЕ подчас соответствует самым трансгрессивным формам в этом Проекте-тексте-отношении между машинами создания текста (его технологиями). Можно даже сказать, что его технологиями являются сами технологии и одной из них — души направление восточное —

не то... не то...

Место нашего делания в диалоге с **БОЛЬШИМ РУССКИМ ТЕКСТОМ** всегда пусто, на нем не восседает неподвижный Логос, знак репрессивной культуры...

Наталья Абалакова

Оставаясь художником

«Я как раз поставила кролика в духовку...» (Вместо предисловия)

Я не случайно выбрала эту фразу: ею начинался рассказ одной француженки о том самом дне и часе, когда она услышала передававшееся по радио известие о начале Второй мировой войны. Более полувека спустя «зависшая» на телевизионном экране картинка — прямая трансляция террористической атаки на ВТЦ в Нью-Йорке — носила, на мой взгляд, онейрический характер: сущности, лишенной содержания. Это могло быть чем угодно. Единственным способом избавиться от парализующего действия этого наваждения было, как мне тогда показалось, просто погрузиться в поток времени, образуемый этой «главной новостью». И, например, поставить кролика в духовку.

Сейчас кажется, что такое ощущение могло возникнуть только в состоянии шока...

В произведениях современного искусства, предназначенных для «смотрения» (видеоарт, медиа-проекты и другие экранные технологии, включая и такие более ранние, как кино), есть приемы, когда путем компьютерной обработки можно, например, замедлить или вообще остановить движение (например, людского потока на улице), а какого-нибудь случайно/не случайно выбранного прохожего заставить двигаться в обычном ритме и с обычной скоростью. Или — наоборот. Данные приемы создают определенный эффект, который (возможно, хотя и не обязательно) служит для отождествления зрителя с оператором, вооруженным камерой, или даже с самой камерой. В моем высказывании нет ничего нового: с точки зрения воздействия на зрителя за два последних десятилетия много говорилось о виртуализации самой жизни, частью которой оказываются и военные операции, а новостные программы СМИ всего лишь осуществляют рутинную работу их медиализации. Но мне — как медиа-художнице — слишком хорошо известна механика этих приемов. Например, виртуализированная **до-стоперность** достигается часто за счет случайного монтажа, тем не менее данные видеозаписи могут затем обрушиться с экрана с такой силой, что в полной мере можно испытать чувство растерянности и растворенности — например, в неантропоморфной реальности военных операций, в их отсутствующем времени, из которого вынуты все опоры и основания, для которого не су-

шествует прошлого, а перспектива даже самого ближайшего будущего словно «сошла с оси». Картинка террористической атаки на ВТЦ в Нью-Йорке, о которой я упомянула выше, затянула (несмотря на знание приемов) и меня в бездонную воронку этого неантропоморфного времени. И на смену такой, например, простой истине, что из горящего дома можно вынести только огонь, приходит телевизионная картинка – соблазнительное и изощренное описание этой истины, описание, от которого никуда не деться, не спрятаться, не укрыться: она приходит к тебе, в твой дом, в виде изощренного насилия, называемого информацией, без чего ни ты, ни окружающие тебя люди уже не могут существовать. Между «входом» и «выходом» кадра образуется «саспенс»: в физическом смысле – чувство удушья. Поль Вирилио в этом контексте в фильмах о военных конфликтах в книге «Война и кино» анализирует такой киберязык, когда катастрофические события или кровавые сцены визуализируются таким образом, что «считываются» зрителем в постструктуралистском, а не экзистенциальном ключе: чтобы не шокировать потребителя кинопродукции. Однако, на мой взгляд, практика художественного произведения не создает травматическую реальность и не торгует ею; практикой художественного произведения, на мой взгляд, правит (как об этом сказал Харольд Блум) «прекрасная потребность защититься».

Крупным планом:

«Идет девятый день бомбардировки лагерей и скоплений войск талибов авиацией Америки. Катарское телевидение показывает душераздирающие сцены в госпиталях, где находятся жертвы авианалетов, – в основном женщины и дети. Оператор снял руины глинобитного домика афганца – на стене нарисована белая свастика. Вопреки своему заявлению о том, что США не будут «**посылать дорогостящие ракеты бомбить палатки кочевников**», американские самолеты ASI30, прозванные талибами «**ангелами смерти**», сбрасывают на Афганистан бомбы, предназначенные для уничтожения бункеров и подземных укрытий; кроме того, рейды с авиабомбами совершают беспилотные самолеты, называемые «**хищниками**» (hawks)».

Первая видеокамера

Весной 1996 года мы с Анатолием Жигаловым решили осуществить свой большой медиа-проект, в пресс-релизе которого был следующий текст: «Я вижу и передаю образы при помощи цифр, минуя чувства: это помогает **“увидеть”** нечто ранее невидимое». Данное событие никогда бы не состоялось, если бы мы 1) не получили по почте из Малазии листовку: «I am responsible for the war» (на которой, естественно, отсутствовало имя художника), если бы 2) операторы НТВ не засняли бы взрыв Белого Дома в Грозном, а мы с нашими друзьями не пересняли с телевизионного экрана кадры этого взрыва и не смонтировали бы материалы для видео-перформанса на районной студии кабельного телевидения, если бы 3) видеоартист из Австралии Джон Тонкин не снял бы свое двухминутное видео с падающими листовками. Тогда этот проект казался искусством преодоления искусства, очищением коллективной памяти, разрушением фрагментарной истории, переживанием и проживанием физической реальности пространства и времени. Затем все сложилось так: Анатолий Жигалов уезжает в Париж, а я – в Санкт-Петербург, где намечаются общественные мероприятия, связанные с войной в Чечне. В «Галерее 21» мне представилась возможность, перефразируя Ницше, в ситуации войны «создать мир там, где ничего не существовало, и, если бы его не создать, мир превратился бы в небытие».

Отопление в галерее не работало, холод – как на улице. Надеваю на себя все, что под рукой, завязываю глаза черной шелковой повязкой, сажусь на низкую подушку от дивана напротив телеэкрана. Помощник врубает разом всю аппаратуру. Слышу запись фонограммы перформанса. Все, что соприкасается с моим телом, руками, кажется обладающим свойствами метеоритного железа, прилетевшего на землю из самого космоса. Сразу куда-то соскальзываю с гладкой подушки; теперь поневоле приходится сильно отклониться назад и – чтобы сохранить равновесие – снова сильно нагнуться вперед, застыв в крайне неудобной позе, почти лишившись возможности нормально дышать. Слишком плотно завязанная повязка давит на глаза, и слезы льются как из шланга. Я начинаю задыхаться и постепенно окоченевать. При подобных обстоятельствах довольно трудно чувствовать себя «организованным профессиональным существом». Есть еще ощущение вибрации – через пол: это собираются зрители. В какой-то момент мне кажется, что я вообще не дышу, чувство холода исчезает, в голове – ни одной мысли, а в сердце – никакой тоски. Чувствую чьи-то шаги совсем рядом. Понимаю, что это пришел видеооператор. По

звук понимаю, что рядом со мной он поставил штатив камеры. Неужели он собирается снимать из неподвижной точки? Через какое-то время звук фонограммы заканчивается, и это означает только одно – пора снимать повязку с глаз. Как я «выбираюсь» из собственного, потерявшего всякую чувствительность тела и преодолеваю притяжение кожаной диванной подушки, видит только объектив видеокамеры – но в дальнейшем в этом месте на записи почему-то обнаруживается затемненный кадр. Подхожу к зрителям и вместе с ними смотрю на окончание записи: взрыв Белого дома в Грозном. Сейчас, когда вспоминаю об этом, меня более всего занимает нелогичность судьбы этого произведения, где развитие «драмы» не обязательно должно было обратиться в демонстрацию художественного метода. Однако одновременно я поняла, что «место художника» может оказаться крайне неудобным, а желание «остаться художником» (во что бы то ни стало) – может оказаться соблазном. Поняла я также и то, что бесперспективной является теоретическая художественная установка на то, что видеозэксперимент с политической подоплекой, «нормально» принятый публикой, обязательно будет удачным в тривиальных терминах присвоения: напротив, неприемлемость сообщения может выступать главным критерием его качества.

Перевод моделей современного искусства на язык аналитической машины ставит вопрос о том, насколько искусство является составной частью общественной коммуникационной системы и может ли оно в таком виде прийти до широкой публики, «заполнив ее сны», а художников довести до мысли, что «владеть снами» не обязательно означает навевать сладкие грезы, а, скорее, наоборот – насыщать наваждение.

Action!

В одном из своих текстов Жан-Люк Нанси утверждает, что теперь «речь больше не идет о кризисе или о конце каких-то идеологий, речь идет о тотальном крахе смысла»: смысла истории, общности, нации, народа, в конце концов, самого существования человека в его трансцендентном и имманентном измерении (что бы под этим не понималось). Отсюда два следующих вопроса: как реальные события столь травматического свойства, как война, когда под вопрос ставится само существование жизни, могут отражаться в современной культуре? И почему дискурс медиа-легитимизации становится единственным (возможным) способом говорения о прошедшем? Попробую ответить на этот вопрос, не углубляясь в область рефлексии, а процитировав одно из своих

писем, датированных 2001 годом:

«И я принимаю решение: поставить камеру на штатив, направить ее на телевизионный экран и снимать, снимать, пока меня от нее не оттащат, или я не истрачу все имеющиеся кассеты.

Опять кошмарный сон с видеокамерой: на этот раз она у меня загорелась прямо в сумке, надетой через плечо. Вероятно, возгорание произошло от неисправной зажигалки, которую я, торопясь, сунула в это отделение сумки. Вспоминаю: во сне на экране плавится пленка, изображение исчезает, а дыра все увеличивает, захватывая все большую поверхность этого экрана, отчего он наполняется ярким светом, от нестерпимого сияния которого я, наконец, просыпаюсь: свет мне бьет прямо в глаза.

Бросаюсь к сумке, которая, как обычно, висит на стуле; сквозь водонепроницаемую ткань лихорадочно ошупываю камеру – все на месте. И тут до меня доходит простая истина (наступает ясность, и мир вместе со мной тоже начинает просыпаться): ферромагнитная лента кассеты – это не кинопленка, и гореть она не может. Стало быть, то, что заснято – сохранилось».

Крупным планом:

«На экран телевизора напозлает гусеница танка Т-55, столь любимого командирами Северного Альянса».

Однако мультикультуризм и прочие теории, извлеченные из недр эмпирического мешка, ничего не объясняют в моем мире, где уже давно не существует никаких различий. Существует ли для художников, работающих с военной темой, каков бы ни был жанр их высказывания и художественных практик, проблема собственной позиции, когда художник неизбежно вынужден/а стать «третьим» или «сконструированным субъектом», машиной для создания/разрушения противоречий? Когда художник неизбежно оказывается в той области между Марксом и (глобализирующим) Капиталом, где не существует однозначного утверждения или отрицания, где снимаются все противоречия, и лишь молчание (кульминация образов и слов) и затемненный кадр соответствуют сущности этого нового пустого пространства? Стоит вспомнить и о том, что «Герника» в штаб-квартире ООН в Нью-Йорке почему-то оказалась задрапированной голубым полотнищем в тот день, когда М. Пауэл призвал мировое сообщество «К Оружию!».

Итак, что же такое мои съемки с экрана, когда я стараюсь, чтобы в кадр попал и телевизор (и иногда в кадр попадает даже спящая на телевизоре кошка, свесившая свой хвост на экран)?

Призрак свободы освобождает только того, кто его вызывает

Во многих произведениях современного искусства (и в медиа-проектах, в особенности) речь идет, скорее, о трансляции (или ретрансляции) явления, уже переведенного на язык культуры. Даже в тех случаях, когда рассказывается о таких по видимости непередаваемых явлениях, как смерть или глобальные разрушения, – ведь язык окружает нас со всех сторон. Но язык может быть и тюрьмой, и путем к освобождению. В играх с этим языком, а точнее в создании образов, определяется видение самого художника (при всей условности и относительности этого понятия), и в каком-то смысле разрешается проблема его идентификации. Как художник/ца, пользующийся таким языком/языками, может вступать в новые общности? И что под этим подразумевается конкретно?

Какие общности? Почему, например, такие абстракции, как «женщины», «мирное население» и др., служат причиной действия военного насилия, которое не маркируется термином «война»?

При ответе на эти вопросы вместо описания «картинки» душераздирающих сцен материнских «плачей», сопровождающих каждую войну, мне хотелось бы привести фрагмент своего текста, написанного в 2002 году на тему «как я стала художницей»:

«Наверное, в их глазах (моих предполагаемых зрителей и читателей) я была неопределенным местом (в котором соединились: событие, действие, фиксирующее это событие и рассказ о том, как я это делаю), – местом, в котором я возникла однажды в качестве рассказчицы (Сирены?), местом, возникшим на моей биографической линии (которое, очевидно, существовало задолго до описанных в этом рассказе событий). И может быть, много веков назад мой взор лениво скользил по развалинам глинобитных стен некогда цветущего города: на одной из них на древнем языке было нацарапано слово **“бесчеловечность”**.

Я видела перед собой нечто бесконечное, беспредельное и беспроектное. Черепки-скрижали, не принадлежащие ни небу, ни земле. Бес-искуситель, обитающий в таких текстовых местах, подталкивал меня убраться с **“картинки плача”** лицо молодой матери, обвешанной ревущими детьми, а из текста слово **“бесчеловечность”**.

– Хрен тебе! – сказала я».

Может ли такой язык вступать в новые общности? Могут ли наши (российских художников) художественные практики (в том числе и видео-размышления о явлениях наличной действительности

сти – а в данном случае нас интересует «картинка» военного конфликта) оказаться открытыми языку и культуре другого?

В этой связи хочу процитировать (с согласия автора письма) несколько строк из переписки по электронной почте с правозащитницей Людмилой Альперн:

«Видео – это то, что в телевизоре?»

Вы смотрите новости и деконструируете их, снимая с них разные идеологические слои, – российские, американские, израильские, арабские, – и хотите довести их до какого-то слоя?

До базового, где все равны и в равной степени имеют право на жизнь и на смерть. Или, вообще, все разрушить и получить только детали, из которых начать новую сборку?»

Коварство иронии (или ирония коварства) состоит в том, что даже сквозь иронические изломы любой деконструкции просвечивает неизбывная тоска по новой утопии. И тогда деконструированная телевизионная «картинка» (как творческий акт, ну хотя бы личного присутствия: крепко камеру держать, кнопку вовремя нажать!) – это, возможно, не только перманентная «революция духа», но и ее иронически-утопическое переосмысление.

Много истории: оцепенелый мир – оцифрованное пространство

Я вижу и передаю образы при помощи цифр. Это, как я надеюсь, помогает мне видеть невидимое. Сущностным деянием искусства, определяющим процесс, становится (возможный) образ самого этого процесса, и более всего для этого подходят медиа-проекты, в которых может быть элемент интерактивности, делающий их одновременно и герметичными, и диалогичными. Событийность (а любой конфликт, в том числе и военный, это, конечно и прежде всего, event) является одной из характеристик целого периода московского концептуализма, с которым мы (Наталья Абалакова и Анатолий Жигалов) себя отчасти отождествляем. Работа с военной темой как событийностью началась в 90-е, о которых один из организаторов фестиваля экспериментального видео, компьютерной анимации и проективного синтеза «Бредущие сквозь тьму в полночи» (Москва, 1994) медиа-художник Вадим Кошкин высказался таким образом: «Девяностые годы войдут в историю как утверждение нового способа самовыражения посредством цифровых и телевизионных технологий. Это связано с компьютеризацией и снятием идеологических препон, с использованием телевизионной техникой и коммуникациями. Возможно, это станет одним из демократических способов художественного

творчества и обмена». Наше участие в этом проекте выразилось в демонстрации инсталляции «Суп с котом». Она включала в себя реальный видеосценарий, который был распечатан и размещен на стенах (в нем рассказывалась история о пребывании художника в сумасшедшем доме), и черно-белое 30-ти минутное видео. В нем был изображен ставший символом современного искусства «фонтан М. Дюшана»: заснятый в студии грязный унитаз с не прекращающимся шумом льющейся воды (река, в которую нельзя войти дважды), на фоне которого звучала запись новостного блока британской компании CNN, комментирующей уличные бои и штурм Белого дома в 1993. Во время пауз в репортажах был слышен шум льющейся в унитазе воды и патетическая музыка Вагнера, Чайковского, Баха, Генделя и Бетховена.

Событийность, о которой шла речь выше, – и как перформанса, и как травматического события российской истории (штурм Белого Дома и Телецентра в Москве), – несмотря на явный крен фестиваля в сторону специфического постмодернистского черного юмора, за счет собственной вовлеченности в искусство создавать историю стала безусловным антивоенным «коллективным бессознательным» художественного сообщества участников этого проекта.

Игры искусства, воды, грез и огня

Ну вот, мы и подошли к тому, чтобы прямо определить, насколько современный художник может ощущать себя «субъектом современности»? И действительно ли нужно кому-нибудь, даже ближайшим соседям (бывшим товарищам по несчастью), его очередное, в том числе политическое послание? Не является ли демонстрируемый в экранном произведении очередной крах идеологической идентичности (например, видеозапись горящих нефтехранилищ во время войны в Ираке) образом неприложимого и очередного краха культурной идентичности? В том числе и собственной?

Мир метафор чрезвычайно богат языковыми образами: оригинальными, банальными или намеренно прямолинейными. Однако метафоры нового времени вовсе не обязательно означают веру в прогресс или позитивное историческое развитие, как это предполагали в XIX веке. Они могут выражать прямо противоположное – непредсказуемость, фатальность человеческих судеб, отчуждение человеческих сообществ от участия в управлении собственной историей. Однако на основе работы Гастона Башляра «Вода и грезы», взяв в качестве метафоры воду – символ природной

чистоты и креативной энергии, – не можем ли мы попробовать противопоставить ее созданным человеческой изобретательностью «машинам войны», в которых маленькое, хрупкое человеческое тело продолжает свое ненадежное, опасное существование: уж коль каждое время порождает свои мифологии, где наш взгляд вовлекается в поток грез об очищении и пробуждении? Не можем ли мы противопоставить эту социальную утопию маскам современных лагерей в терминах Джорджо Агамбена, уже больше и не скрывающим длинные ряды безымянных нагих тел, ведомых на смерть, или тысячи истерзанных трупов повседневной автodorожной бойни. Возможно, фрагментированное «зрение» технического приспособления – видеокамеры, запечатлевшей и сцену купания художников и исследователей хасидизма в горной речке на Западной Украине, где, согласно местной легенде, находилась купальня хасидского учителя и праведника БЕШТА, и полет истребителя над Чечней, и разрушенные дома израильских и ливанских городов, и эксклюзивную съемку для телевидения НТВ (полет оператора в кабине пилота боевого самолета, 1996) художников «Интерстудио», сделавших также и телевизионные репортажи о различных региональных военных конфликтах, переснятые ими с TV любительской камерой (2006), и другие акции – поможет обрести «цельность взгляда», необходимого и другим?

«Фрагменты речи» (рабочие записи, дневники, неизданные тексты)

Лето 2008 года:

- Сомнений в том, что речь идет о войне ни у кого уже нет
- С места событий приходят сообщения о том, что разрывы
- Грузинское правительство развязало грязную авантюру
- В Цхинвали продолжаются бои
- 30 тысяч жителей
- Массовое бегство
- Многие не могут воспользоваться
- Перемещаются
- С рассвета штурм возобновился
- Посты российских миротворцев
- Есть убитые и раненные
- Ведутся ожесточенные бои
- Вооруженные силы Грузии
- Российские журналисты
- Не исключено, что
- Танки и град
- 100 тысяч человек
- Тбилиси ставит под штык всех резервистов

- Грузия переходит на военное положение
- Якобы грузинские военные готовы объявить мораторий с 3-х до 6 часов
- Комплекс экстренных мер
- Защищать российские границы и национальные интересы
- С античных времен было принято прекращать военные действия ...
- live.ru
- Ближе к полуночи небо снова вспыхнуло
- Впервые были использованы системы залпового огня
- В горах появились огни
- Вооруженные силы приступили к наведению порядка во всем регионе
- Грузинская танковая и бронетанковая техника
- Удалось захватить
- Снайперский обстрел
- Больницы переполнены

Видеозапись-хроника этого военного конфликта, сделанная при помощи любительской видеокамеры с телевизионного экрана во время «экстренного сообщения» о начале конфликта, отличается от подобных (Чечня, Афганистан, Ирак, ливано-израильский конфликт, палестино-израильский) очень незначительно. Разве что немного меняется пейзаж, правда, концерта, во время которого исполнялась музыка Шостаковича (этим летом – live – по спутниковому

телевидению можно было смотреть, где угодно) еще не было. Поэтому наш бесконечный, стирающий сам себя медиа-проект имеет шансы обновиться – мы заменяем одни светлые воды «чистого света, проходящего сквозь чистую воду» на вселенский холод и «расплавленный свинец». И так до бесконечности – так как агамбеновский *tirquin de la noche* (спасение в ночи) может возникнуть лишь в произведении художника, потому что (опять возвращаясь к мысли этого философа) «где бы единичное (чем, пока еще, является) художественное произведение, даже если оно технологически тиражируется – Н.А.) ни заявило о своем совместном бытии, как бы мирно это ни выглядело – там всегда случается Тяньаньмэнь и рано или поздно появляются танки

2009

Москва

ТОТАРТ О ТОТАРТЕ

Наталья Абалакова и Анатолий Жигалов
интервью с Виталием Пацюковым

Виталий Пацюков: Как возникал термин «ТОТАРТ»? Какую эволюцию он проходил?

Наталья Абалакова: ТОТАРТ – это тотальное искусство в тотальной ситуации.

Этот термин введен нами в 1983г. Он сменил название «Тотальное Художественное действие». ТОТАРТ является реализацией нашего соавторского Проекта «Исследование Существа Искусства применительно к жизни и искусства», в основу которого положен метод критики искусства средствами самого искусства.

Анатолий Жигалов: После «Бульдозерной» выставки в Москве началась бурная художественная жизнь. С 1975 г. мы участвовали практически во всех ее основных событиях – квартирных выставках, знаменитой выставке на ВДНХ, куда стекались народные толпы как в Мавзолей, в выставках Горкома графики. Однако очень быстро эта выставочная деятельность стала носить характер рутинного официоза, а келейное занятие живописью постепенно теряло смысл.

Н.А. К концу 1970-х окончательно сложилась идея совместного творчества, и так возник Проект «длинно в жизнь» – «Исследование Существа Искусства применительно к Жизни и Искусству».

В.П. Соотнесился ли ТОТАРТ с московским концептуализмом?

А.Ж. Следующий этап «Тотального художественного действия» (Total Art Action) связан с периодом деятельности нового поколения московской концептуальной школы конца 70-х – начала 80-х гг., когда само слово «Акция», «Действие» стало для нас и для этого поколения символом самоотожествления с актуальностью находящегося в становлении нового искусства; московский концептуализм разделился на несколько течений и направлений.

Н.А. Тотальное переживание реальности («тотальное присутствие в тотальной ситуации»), сама тотальность творческого акта, вторгающегося в реальную жизнь, и тотальность реальности, вторгающейся в искусство, и прочие аспекты тотальности («тоталитарности» в советский период), сочетались для нас (в отличие от других авторов и групп) с тотальной критикой модернистского проекта, деконструкцией его художественных практик как дальних (русского авангарда), так и ближних (соц-арт).

А.Ж. В бурном и перенасыщенном художественном пространстве того периода (конец 70-х – начало 80-х) на одной сцене со-

существовали и медитирующие среди полного коммунального развала «метафизики» и глумливые соцартисты и отвязанная молодежь новой волны; все это было идеальной средой, в которой и возникло наше тотальное искусство энвайронмента, акций, хеп-пеннингов, перформансов, в том числе и live performances.

В.П. Как реагировали стратегии ТОТАРТа на современные художественные процессы?

Н.А. На все вызовы жизни и искусства надо было реагировать быстро, оперативно и непосредственно. В 1982 на квартире художника Никиты Алексева состоялась выставка АПТАРТ, где целой группе художников удалось создать совершенно уникальную предметно-языковую среду, прообраз тотальной инсталляции.

А.Ж. Это событие ознаменовало и нечто более существенное – художественное движение, пусть кратковременное, подлинное саморазвивающееся коллективное творческое направление, чего не было в русском искусстве со времен футуризма.

Н.А. Действительно, это была активная художественная жизнь целой группы художников концептуального направления, и главным результатом этой деятельности было создание предпосылок для дальнейшей работы по созданию нового языка...

А.Ж. ... вернее, языков современного искусства.

Н.А. В 1983 г. во время выездной сессии художников АПТАРТа на природу («АПТАРТ в натуре», Калистово) на листовке, сопровождающей перформанс «Окно 1», впервые наше искусство и наше художественное сообщество было названо ТОТАРТ.

А.Ж. В конце 80-х – начале 90-х в пост-тоталитарный период, когда художники андеграунда получили возможность стать членами МОСХА или других официальных творческих союзов и начать делать выставки на официальных площадках, тотальность нашей проекта получила еще одно измерение – мы стали заниматься критическими исследованиями самого архива культуры как логоцентрической тотальной общности замкнутого на себя языка.

В.П. Как ТОТАРТ соединял в себе интеллектуальные формы чувственного и принципы постмодернистских медиатехнологий? Когда Вы стали использовать элементы видео- или киноязыка?

Н.А. Почти все 90-е годы наше внимание также занимает тема тотальности – медиального пространства и СМИ.

А.Ж. Нельзя забывать, что с 1984 г. мы начали исследовать возможности киноязыка. Мы пользовались кинокамерой для документирования перформансов (для нас это оказалось новой технологической возможностью фиксации живого действия, что позволяло переводить «здесь и сейчас» акции в другое временно-пространственное измерение) и создания минималистических

экспериментальных фильмов...

Н.А. Работая с новыми технологиями, мы исследовали сам язык этих технологий и функционирование механизмов власти языка, что привело к идее единого технологического пространства (проект создания подобного пространства был предложен ГТГ в 1999 г., но так и не был реализован), где весь разработанный нами собственный «архив Тотарта» (живопись, графика, ТОТАРТ-объекты, инсталляции, проекты, фильмы и видеоарт и мультимедиа проекты) должен был представлять целостный образ нашего искусства.

А.Ж. В частности, с видеокамерой мы столкнулись весной 1985 г., когда Сабина Хенсен сняла наш перформанс «16 позиций для самоотождествления». Это был интересный опыт, тем более что одновременно этот перформанс снимал наш неизменный кинооператор Игорь Алейников, так что этот перформанс оказался некой точкой бифуркации между кино и видео.

Н.А. С Сабиной мы сделали большой сборник наших перформансов, сочетая три медиа: слайдшоу, кинодокументацию и видео.

А.Ж. Вообще-то мы использовали экран еще в 1984 г. в инсталляции «Царь-колокол и Царь-пушка», где в «брачную ночь» двух мегаломанических объектов российского литейного дела в углу «будуара» присутствовал включенный телевизор.

Н.А. В 1991 г. во время фестиваля «3-rd meetings of vision and image theatre» в Катовице в Польше мы делали перформанс между двумя мониторами, на которых демонстрировались две части видеофильма «Дом»; таким образом, траектория нашего движения расширялась экранным пространством...

А.Ж. ...но изменялось и время, поскольку движение как бы совершалось то из прошлого в будущее, то из еще не осуществившегося в настоящее, и в «здесь и сейчас» реально происходящего вторгались другие темпоральные регистры...

Н.А. ...чем достигалась тотальность, заставлявшая зрителей активно реагировать, вплоть до насильственного вторжения в перформанс.

А.Ж. Тотальность ТОТАРТа выявила себя в конструкции *perpetuum mobile*, то есть (теоретически) бесконечного повторения определенных элементарных действий, вызывающих ответную «тотальную» реакцию зрителей.

Н.А. Словом, ТОТАРТ – это «тотальное присутствие» в «тотальной ситуации» (до краха Советского Союза с тоталитарным подтекстом). В условиях этого «тотального присутствия», от которого невозможно уклониться, происходит встреча зрителя с «субъек-

тами действия», и в этой ситуации присутствующие оказываются перед лицом неизбежного выбора, позволяющего им вернуть свою субъективность.

А.Ж. Здесь, кстати, и ответ на часто задаваемый нам вопрос, как связана с концепцией **ТОТАРТа** «тотальная инсталляция» Илья Кабакова.

В.П. Нес ли ТОТАРТ в себе характер оппозиции к предыдущему поколению или к идеям 20-х годов?

Н.А. Начнем с того, что проект «Исследования Существа Искусства применительно к Жизни и Искусству» был изначально полемичен по отношению к деятельности старшего поколения художников Московской концептуальной школы и, особенно, к соцарту.

А.Ж. Так мы понимали и «выставку» АПТАРТ 1982 г. Во вступительном слове на обсуждении этого события, на котором присутствовала вся художественная общественность, я (подливая масла в огонь) говорил о том, что появилось новое поколение художественного авангарда (которое, впрочем, тут же отсеклось от такого определения), дерзнувшее вынести в реальное социальное пространство то, что старшее поколение пыталось выразить еще в достаточно конвенциональной форме на холсте и на плоскости. И, дескать, если Эрик Булатов ввел язык плаката в традиционную картину, а Илья Кабаков поместил предмет и речевое многоголосие на плоскость, то группа «Гнездо» вышла с лозунгом на улицу, **НикитаАлексеев** вывесил объявления на стенах домов, а Анатолий Жигалов реально устроился работать комендантом в жилищном кооперативе и объявил это произведением искусства, проведя известный Субботник по посадке «Аллеи Авангарда» и ряд «общественных» мероприятий в рамках этой комендантской деятельности.

Н.А. Полемичным был и перформанс-инсталляция «Ретро-1» 1982 г. и «Диспутарт-1» 1983. В «Диспутарте» мы попытались рассмотреть всю художественную ситуацию круга концептуалистов и выступили, в игровой форме, «против соцарта».

Разумеется, полемичность в художественном сообществе – это своеобразный «скандал» в благородном семействе с выносом мусора из гнезда на люди.

А.Ж. Чтобы покончить с темой тотальности ТОТАРТ-а, скажем, что история гибели Лалая (Операция «Дом») и рождение НАШЕГО ЛУЧШЕГО ПРОИЗВЕДЕНИЯ (1981) задали первую координату «непредставимой парадигмы» **ТОТАРТа**, – ось Жизни и Смерти, выводящей текст ТОТАРТ-а за пределы сферы Искусства. Вторая ось Природа – Культура (естественное и искусственное) была за-

дана работами «Наш муравейник» (1982) и «Комендантской работой» (1982-85), закончившейся «Золотым воскресником» со всеми вытекающими последствиями. Если в центре пересечения этих осей поставить акцию «Попытка растопить снег, или Точка отчета» (1982), а над ней «Русскую Рулетку» (1985), созерцание самих себя, и видео перформанс «Четыре колонны бдительности» (2000), то это задаст третью, «пространственную ось», позволяя представить «непредставимый» текст ТОТАРТ-а как тотальную «объемную» самопорождающую модель.

Н.А. Добавим еще, что проект ТОТАРТ-а глубоко связан с русским конструктивизмом, как единственным, кроме иконы, универсальным языком в русском искусстве, его утопий с учетом ее негативного исторического опыта, что приводит к антиутопии, но с пробивающейся сквозь нее ностальгией по утопии. То есть остается некий пафос «иконоборчества».

А.Ж. Таким образом, если тотальная инсталляция Кабакова вводит зрителя в абсолютную имманентность профанного мира, погруженную в его пространство, то ТОТАРТ пытается найти некую трансцендентность в самой имманентности, выйти за ее пределы.

Н.А. Короче говоря, обитатели кабаковского туалета просто живут, а в нашем «подполье» они сражаются с прорвавшейся канализацией и планируют полеты на Марс.

В.П. Почему вы объединились как художественная группа? Вы и так были связаны личными взаимоотношениями?

А. Ж. Почему мы объединились? В самой идее совместной работы двух художников, мужчины и женщины, на наш взгляд заложен некоторый вызов по отношению к традиционному представлению об уникальности и аутентичности самого авторского высказывания, и кроме того, это включает в себя гендерную проблематику. Модель ТОТАРТ-а как «неописуемого сообщества» онтологически предполагает биполярность, то есть мужское и женское начало... Такой союз, вероятно, настолько подрывает саму концепцию авторства, что для ее проблематизации уже нет никакой нужды в создании персонажей и симулякров, в литературных подпорках, без чего никогда не могло обойтись русское искусство. Любой шаг есть скрытая от посторонних (и собственных) глаз «экспроприация и потребление другого».

Н.А. Всякий союз – это вечный «скандал и безумие». Сама по себе возможность совместной творческой работы мужчины и женщины – это, в каком-то смысле, уже нарушение стереотипов, и это, безусловно, может вызывать неприятие в обществе, в котором перманентно воспроизводятся модели патриархальной культу-

ры.

А.Ж. Вероятно, тактически – это занятие «круговой обороны», стратегически – раскрытие всей полноты творческого потенциала, заложенного в самой модели такого союза.

Н.А. Или, по словам Андрея Ковалева, в его беседе с нами на эту же совершенно безнадежную тему – «муж и жена – это две сатаны» со всеми вытекающими отсюда последствиями.

А.Ж. Как знать, может, чувство какой-то недозволённости и «восторг» от этой недозволённости лежит в основе самого решения мужчины и женщины объединить усилия в реализации общего проекта.

Н.А. Кстати, такой вопрос: как вы работаете вдвоем, будучи мужем и женой, нам задавали везде – и сами мы продолжаем его задавать себе до сих пор.

А.Ж. Очевидно, прежде всего, это вопрос о соотношении частного и публичного, границы между которыми столь зыбки в актуальном искусстве, где первое подпитывает второе, а последнее пытается поглотить первое и, переварив его...

Н.А. ...или не переварив...

А.Ж. ... выдать в качестве продукта.

Н.А. Действительно, с таким амбивалентным отношением к творческому союзу мужчины и женщины (мужа и жены) мы впервые столкнулись в Праге, куда приехали осенью 1980 г. Эта поездка была организована Индржихом Халупецким, известным чешским искусствоведом, неоднократно посещавшим Москву и особенно интересовавшимся кругом московских концептуалистов, который, кстати сказать, предложил нам писать во «Флаш-Арт» о художественной жизни в Москве, но мы тогда не поняли важности для московской ситуации такой возможности.

В.П. Как соотносились Ваши «российские идеи» со стратегиями иных национальных и интернациональных культур?

А.Ж. Наш чешский приятель, художник Ян Секал познакомил нас с Миланом Книжаком, представителем восточноевропейского Флюксуса. В Праге мы с «корабля на бал» попали на подпольный фестиваль искусства и делали там перформанс «Посвящение Праге» – в самом центре города на чердаке многоквартирного дома. В эту поездку мы познакомились со всеми ведущими художниками Чехии и Словакии, с которыми в дальнейшем осуществили ряд работ.

Н.А. В начале 80-х мы познакомились с Пьер-Ален Юбером, художником из Марсея. Благодаря ему мы участвовали в таких важных художественных событиях, как Фестиваль искусств «La Lumiere» в Авиньоне, Франция в 1980 г. и многих других.

А.Ж. В середине 1980-х мы стали участвовать в международных проектах «Art of today» в Будапеште и предложили многим художникам нашего круга посылать на эти ежегодные выставки свои работы. Кроме того, в эти годы мы активно участвовали в международном движении Mailart.

Н.А. В 1989 г. мы ездили в Париж. В тот год в Центре Помпиду и Ла Виллетт проходила выставка «Маги Земли», и там впервые выставлялись наши российские художники – Эрик Булатов и Илья Кабаков. Тогда же мы познакомились с группой парижских и турецких художников, находившихся в оппозиции к художественному официозу. Многие из них сейчас уже известные французские деятели культуры.

А.Ж. В том же году у нас была большая персональная выставка в Глазго в рамках фестиваля советского искусства New Beginnings. Тогда мы впервые узнали, что такое работать с куратором. Организатор Фестиваля Крис Кэррол приезжал к нам в Москву и в Париж и целый год готовил материалы и тексты для выставки.

Н.А. В 1990 г. мы познакомились с молодым художником из Восточной Германии Свенном Вихертом и ездили в Берген на острове Рюген, где Свен организовал небольшой workshop. В том же году у нас была большая персональная выставка в галерее «Садовники» в Москве, где по нашему приглашению сделал музыкальный перформанс Пауль Панхьюзен из Голландии, участник движения Флюксус. На следующий год он пригласил нас в свою галерею «Het Apollohuis» в Эйндрховен в качестве artists at residence.

А.Ж. Мы были в Берлине в 1990 в момент падения Стены и оттуда поехали в Прагу, где произошла «бархатная революция», а оттуда в Братиславу, где также праздновали конец коммунистического правления, а наш друг Рудольф Сикора, один из ведущих художников словацкого авангарда, был во главе художественных действий, связанных с этим историческим событием.

Н.А. К сожалению, крах тоталитарного режима и символическое (и реальное) падение Великой стены оказалось, в определенном смысле, моментом, когда начали разрушаться дружеские и профессиональные связи между многими независимыми художественными сообществами.

В.П. И что же дальше?

А.Ж. ТОТАРТ – живой целостный организм. Он – инструмент, но одновременно он и личность, существующая в истории как субъект. ТОТАРТ переживает историю и несет в себе ее драматургию.

Дальше начинается история институционализации культурных связей и торжества «вертикали» в ущерб «горизонтали». Хотя

Интернет открывает новые коммуникационные возможности, что еще предстоит освоить и осмыслить.

Москва
2009

РУССКИЙ ПРОЕКТ

*Мы были слишком заняты собой,
чтобы думать о других.*

Обращаясь к событиям 1968 года, нам хочется вернуться «**вверх по течению**», к этому моменту истории, из которого мы выпали, она протекла через нас, словно песок между пальцев, мы погрузились в безмолвие, превратив прошлое в *tabula rasa*, а настоящее в Великую пустоту. Тем временем искусство, которым мы занимаемся, отказалось от «**темы и смысла**», а само высказывание вытеснило собственное содержание, чтобы открыть для себя новые возможности; на какое—то время «**к власти пришло воображение**», но долго ли оно там удержалось? Эта попытка может оказаться сомнительной и неуспешной, мы знаем об этом. Наверное, удобнее было бы «**не слишком высовываться**» и ограничиться просто знанием того, что вы в разное время и по—разному говорили по этому поводу. Однако вместо нейтрального знания мы выбираем приключение ради опасной и притягательной «**встречи со встречаей**» в Сети, виртуальную возможность, которая то появляется прямо перед нами, то исчезает, подергиваясь пеленой. Наш Проект — это некое порождаемое нами лицо, в присутствии которого каждый может встретиться сам с собой и произнести наполовину неразгаданные слова.

«**Отмщенный дух**» предстанет в простоте ваших и наших воспоминаний и их «**реконструкции**».

Москва
1998

Panel discussion

Посему, отвергнув ложь, говорите истину каждый ближнему своему; потому что мы члены друг другу.

Послание к Ефесеянам св. ап. Павла

Выражение Panel discussion означает (среди прочего) «обсуждение общественно важного вопроса группой специально отобранных лиц», а по-русски «круглый стол». Panel – «панно», на шотландском «подсудимый, обвиняемый» и еще «приборная панель».

Если рассмотреть проблему шире – это проблема осмысления процесса возникновения языка глобализации как еще одного культурного диалекта или глобализации самого языка.

В этом процессе заключается одновременно и прелесть раскованности и вседозволенности современной культуры и ее деструктивность.

Пользуясь этим языком можно разрабатывать выставочное пространство как средоточие взаимодействующих силовых полей, где, по словам Тони Негри, «производство и творчество произрастают *ex nihilo*, не подчиняясь никаким расчетам, но зато порождают мечты, задают вопросы, проверяют гипотезы и повествуют об истории».

Уличные граффити эпохи студенческих волнений 68-го года – это одновременно и определение и нарушение языковых границ, которые, впрочем, по словам Л. Троцкого, «затем и существуют, чтобы их нарушать».

Так что же это на самом деле? Новая конъюнктура, очередной мыльный пузырь, живущий лишь краткий миг, чтобы тотчас же оказаться преданным забвению и исчезнуть из ставшего повседневным глобализованного языка современной культуры, языка, который сам является некой амальгамой, зеркалом, находящимся в «ожидании забвения».

Однако – «Герника» в штаб-квартире ООН в Нью-Йорке почему-то оказалась задрапированной голубым полотнищем именно в тот день, когда М. Пауэл призывал мировое сообщество «К оружию!». Этот факт вызвал многочисленные протесты общественности.

Неужели в самом языке современной культуры заключено некое нестерпимое послание?

Или смысл в том, что МУ есть нечто, еще должное сформиро-

ваться на перепутье понятий МОЕ, не желающего видеть «другого»; архаичной идеи «народного тела»; МАЯ, требующего, чтобы реальностью управляло воображение? Где собирается МЫ, – в храме, на площади или за круглым столом? Кадило, булыжник, микрофон...

(Мы. Московский международный форум художественных инициатив. Новый Манеж. Москва. 2005)

Европа-Азия

Фотоакция
2006

Фотография на банерной ткани 90x300

Съемка: Павел Паметов

Компьютерная обработка: Сергей Соловьев

Проект «Выбор». XI Московский международный форум художественных инициатив. Новый Манеж. Москва

Большевикам пустыни и весны

В.Луговской

Засланные в расщелину между Европой и Азией разведчики.

Выбор глобальный, геополитический и геомантический.

Граница – выбор.

Граница – точка выбора

Мост через Урал – город Орск – граница между Европой и Азией.

Граница – воображаемая линия, нулевое пространство.

Здесь заброшенность человека почти абсолютная.

Позиция на границе между мирами, геокультурными комплексами – экзистенциальный выбор в чистом виде.

Невозможность находиться нигде.

Невыносимость пространственного, культурного, политического и нравственного отсутствия.

Здесь разыгрывается драма внутреннего выбора.

Это человеческая комедия. Двудликий Янус. Мужчина и женщина.

Лицом к Востоку.

Лицом к Западу.

Лицом к миру.

Лицом к лицу.

(Выбор. Московский международный форум художественных

инициатив. Новый Манеж. Москва. 2006)

Н.Абалакова

Уязвимость неуязвимости

Моя собственная работа «Неуязвимость уязвимости» является одновременно и совершенно самостоятельным художественным произведением и аналитической попыткой на автобиографическом материале из собственного художественного архива (3 фотографии 1985 года, сделанные Игорем Алейниковым) визуализировать одну из конструкций феминистического психоанализа, касающегося взаимоотношений матери и дочери. У ребенка грань между «Я» и «не я» еще не сформировалась, он еще не полностью овладел телом (полученным от матери) и языком (также, в основном полученным от той же матери). Его влечения этим языком еще не управляются. Не совсем случайно представленная на этой же выставке работа моей дочери Евы носит название LUST (2009) – она уже прочла роман Эльфриды Елинек. В метафизическом плане (что бы под этим ни понималось) творчество двух художниц, дочери и матери, в идеале, который никогда не достигим, – это индивидуация в «одном субъекте».

Московская художница Вера Хлебникова, увидев эти фотографии в моем facebook, написала мне: «И красоты и смыслов много». Красота отношений матери и дочери заключена в их амбивалентности. Именно она, эта амбивалентность, дает возможность дочерям преодолеть материнскую власть, развивать свои коммуникативные способности, чувство ответственности, толерантность, умение видеть «другого» (не такого как я) – словом, все те качества, которые делают нас, женщин-художниц, в традиционной культуре «не вписывающихся» в общественную сферу производства и маргинализированных, создательницами произведений, полных новых смыслов и значений.

(Уязвимость. Спецпроект III Московской биеннале, 2009)

Игры воды, грез и огня

Трехканальное видео

2006

Мир метафор чрезвычайно богат языковыми образами – оригинальными, банальными или намеренно прямолинейными. Од-

нако метафоры нового времени вовсе не обязательно означают собой веру в прогресс или позитивное историческое развитие. Они могут выражать как раз прямо противоположное – непредсказуемость, фатальность человеческих судеб, невозможность людских сообществ управлять историей.

Взяв в качестве метафоры воду как символ природной чистоты и креативной энергии, и противопоставляя ее созданным человеческой изобретательностью машинам войны, «мы вновь открываем, что подлинная архетипизация по сути своей социальна, она творится такими архетипами, которые подлежат обмену между собой, архетипами познаваемыми и принимаемыми всеми членами определенной группы» (Гастон Башляр «Вода и грезы»). Каждое время порождает свои мифологии, где наш взгляд вовлекается в поток грез об очищении и пробуждении новой жизненной энергии. Фрагментированное «зрение» технического приспособления – видеокамеры, запечатлевшей сцены купания группы художников-исследователей иудаики во время экспедиции в Западную Украину в горной речке, в месте, где в XVIII веке находилась купель для ритуальных омовений хасидского учителя и праведника БЕШТА, полет в кабине истребителя над Чечней, разрушенные дома израильских и ливанских городов обретает «цельность взгляда» в стихии текущей воды и «чистого света, проходящего сквозь чистую воду», словом, «вода своей символикой может связать между собой все» – фрагменты видеоработ художников «Интерстудии» (1997), эксклюзивную съемку телевидения НТВ (1996), телевизионные репортажи, снятые с экрана TV любительской камерой (2006) и многое другое.

Наталья Абалакова и Анатолий Жигалов

Тотарт

Искусство улицы VS Улица искусства

Мы, жители гигантских мегаполисов живем в перенасыщенной знаками среде информационного общества, которая постоянно предъявляет нашему сознанию все более жесткие требования.

«Северной Венецией» называют Санкт-Петербурга, что является признанием эстетических достоинств его архитектуры и вводит город в общеевропейский градостроительный проект. Стены городских сооружений северной столицы являются сами по себе своеобразным музеем и открытым выставочным залом.

Это палимпсест, на котором оставили свои письмена – следы,

меты, шрамы – травматические события истории: национальные бедствия, революции, войны – вплоть до самых последних событий новейшей истории. Во время Великой Отечественной войны на ленинградских стенах вывешивались или писались прямо на стенах объявления, плакаты, предостерегающие надписи; некоторые здания до сих пор несут на себе следы пуль и снарядов.

Можно предположить, что у части жителей города идея разместить на стенах городских зданий копии шедевров мировой живописи вызвала бессознательный протест. Одним это «вторжение классики» (пусть с самыми благими и просветительскими намерениями) могло показаться посягательством на исторический облик города; другим – несоответствием современным урбанистическим представлениям, включающим в себя элементы субкультуры.

Проявления вандализма по отношению к «классике», размещенной на стенах петербургских зданий – вызов Искусства улице Искусства в виде райтерского перечеркивания шедевров нами воспринимается неоднозначно, как и само искусство граффити. Неинституциональное «письмо» (writing) может читаться не только как вандализм, но и как письмо, послание и даже призыв к общению.

Мы предлагаем заменить разрушенные произведения классики на стенах петербургских улиц Искусства работами московского Искусства улицы, которые мы для этого сфотографировали и предлагаем на обозрение публики.

(VIII фестиваль экспериментального искусства. ЦВЗ «Манеж», С.-Петербург, 2010)

Руки и решетки

Мультимедиа проект

Несколько ключевых тем – «След», «Текст», «Руки и Решетки» – являются базовыми

для художников Натальи Абалаковой и Анатолия Жигалова, на протяжении более 30 лет осуществляющих проект «Исследования Существа Искусства применительно к Жизни и Искусству» (ТОТАРТ) – критики искусства средствами самого искусства. Данный мультимедийный проект это многомерное инсталляционное пространство, конструктивными элементами которого являются живопись, объекты, проективная графика, видео перформансы и фотографии.

Тема Решетки, загадочной структуры, одной из самых ранних

формул техне, сложна и неуловима и с трудом поддается определению, словно «прутья разделяющей нас решетки», перефразируя образную речь Пауля Целана, отделяют нас, затерянных в лабиринтах «решетки языка» от тех, с кем мы хотим говорить об этом.

Что это такое? Может быть, это сама земля, увиденная с высоты птичьего полета (или уже теперь – с искусственного спутника земли или даже с космического корабля) – как окультуренная и разделенная на отдельные участки протяженность. В китайском языке иероглиф – знак-идеограмма, – обозначающий «поле», представляет собой квадрат, поделенный на равные части проведенными человеческими существами границами или ирригационными сооружениями.

Однако, во многих культурных традициях решетка, сетка, некая структура была, скорее, знаком неба, чем земли, почвы или материи. Ее, не менее мистический, современный «двойник», WWW- всемирная паутина, созданная человеком глобальная телекоммуникационная сеть (возможно – «небесное» соответствие его собственной «РЕШЕТКЕ»), творение его РУК представляет собой своего рода модель, некое подобие жизни, то есть человеческого тела и духа, сколь бы кошунственной эта мысль ни казалась. Эта невидимая, но неоспоримо существующая сеть, в определенном смысле произведение искусства, где соединяется природное и культурное, некий номадический кентавр, который выступает то как символ, то как миф.

В этой инсталляции авторы пытаются преодолеть противоречия и амбивалентность заданной культурной модели: выбранный ими знак-идеограмма китайский иероглиф – (поле, структура, РЕШЕТКА, сеть) – с одной стороны претендует на бесконечность – она разливается, разваливается, распространяется, но РУКИ, буквально удерживают ее и придают ей центростремительное движение, создавая «новую конструкцию» и транслируют это растекание и расшифровывают его, пользуясь языком аналитики, переводя вопрос в новую плоскость: до какой степени само искусство является составной частью общественной коммуникации?

В рамках единого художественного проекта создается модель, где обыгрываются сразу две позиции – эстетическая парадигма конструкции и структура мифа, и это является попыткой через выбранные образы прикоснуться к разным аспектам реальности, вплоть до того предела, когда сама эта реальность станет абстракцией, создав, таким образом, новую парадигму «решетки языка», в которой или сквозь которую зритель блуждает как в лабиринте, достигая или (не достигая) «средоточия покоя».

(Руки и решетки. 2010, Проект_Фабрика, Москва)



Panel discussion
инсталляция, 2005 (триптих Натальи Абалаковой «Не забудьте выключить!», 1994, 150x150/150x150/200x200; офисный стол, стулья, белая скатерть, файлы с текстами «Panel discussion», авторский экземпляр журнала «МУ»)



Европа/Азия
2006, фотоакция, цветная фотография, цветная фотография на баннерной ткани, 90x300, Выбор, XI Московский Международный Форум Художественных Инициатив, «Новый Манеж», Москва



Наталья Абалакова, Тень
2007, ч/б фотография А.Жигалова, «Катапрон (Взгляд зеркала)», выставка современного женского искусства, музейный центр РГГУ, II Московская биеннале современного искусства, специальный проект

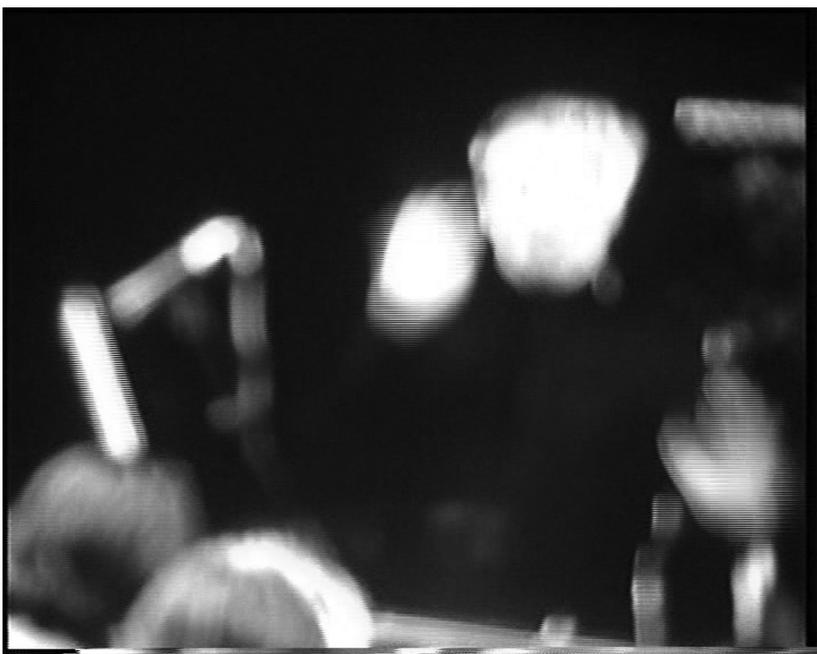




Наталья Абалакова, Неуязвимость уязвимости
2009, триптих, фотографии на бумаге 75x300



Игры воды, грез и огня
2003/2009, трехканальное видео. Уровень моря, II Международный фестиваль независимого искусства, посвященный 20-летию Арт-центра «Пушкинская-10», С.-Петербург



Игры воды, грез и огня
стоп-кадр из видео



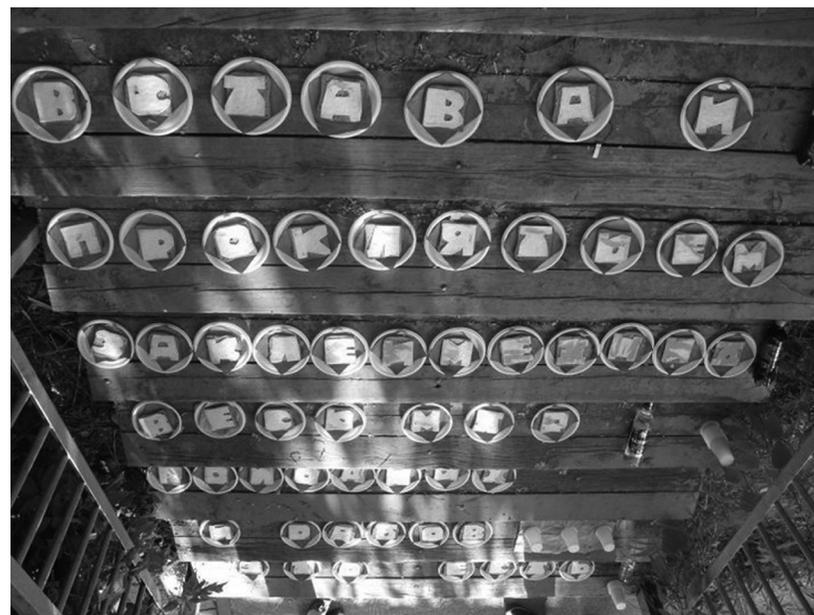
Игры воды, грез и огня
стоп-кадр из видео



Искусство улицы vs Улица искусства
2010, граффити на стенах гаражного кооператива в Орехово-Борисово, Москва



Искусство улицы vs Улица искусства
2010, VIII Международный фестиваль экспериментального искусства.
ЦВЗ «Манеж», С.-Петербург



Это есть!
акция/инсталляция, 2010, «Инфраструктура», художественное событие в
рамках молодежного альтернативного фестиваля «Пошел! Куда пошел?»,
Москва



Руки и решетки
 мультимедиа инсталляция для 4 экранов и 4 мониторов, 2010,
 ПРОЕКТ_ФАБРИКА, Москва



Руки и решетки
 стоп-кадр из видео

Наталья Абалакова
Анатолий Жигалов

ТОТАРТ: Четыре Колонны Бдительности

Художественное оформление -
Компьютерная верстка –

Сдано в набор . Подписано в печать .
Формат издания 60 x 90 1/16
Бумага офсетная. Гарнитура «Таймс».
Усл. П. л. 26. Заказ №

