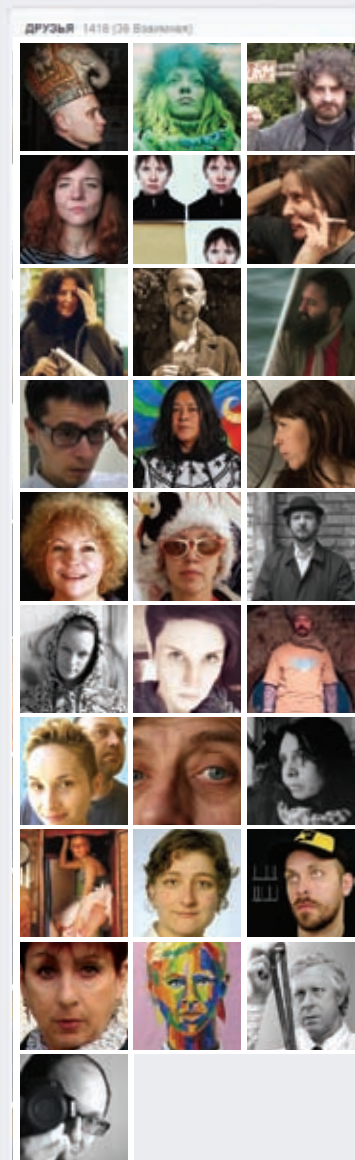
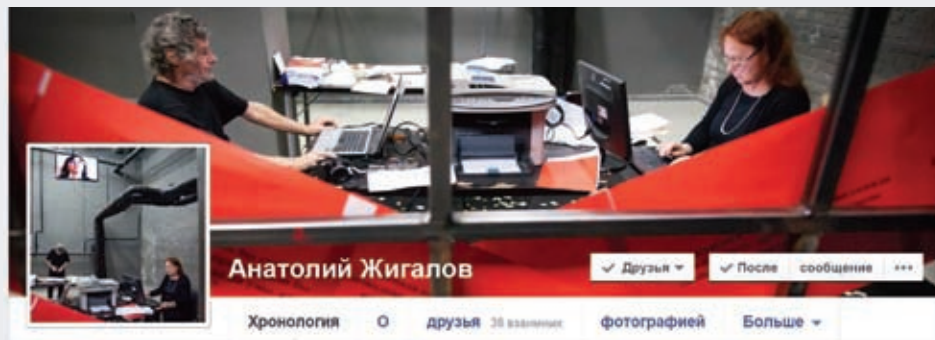




Доминирующую роль новых медиа в современном искусстве и в нашей повседневной жизни, особенно если воспринимать ее в некой футурологической перспективе, едва ли кто станет отрицать.

В книге «ТОТАРТ: ПОДПОЛЬНАЯ ТИПОГРАФИЯ. Параллели кино и складки видео» художники Наталья Абалакова и Анатолий Жигалов рассказывают о том, как новые медиа осваивались в авангардных художественных практиках 1970-х – 1980-х годов, когда неофициальное искусство фактически не имело доступа к технологическим возможностям и восполняло эту нехватку разработкой уникальных способов выражения. В 1990-е – 2000-е годы многие художники и художественные объединения начали работать с медиа и тем самым становились подлинными новаторами, стимулируя развитие самых разнообразных экранных технологий и медиа-арта: от слайд-шоу, независимого (параллельного) кино и видеоарта – до сетевых on-line перформансов с международной командой участников. Это уже третья книга авторских исследований ТОТАРТА.

Все три, включая в себя ранее вышедшие в свет издания «ТОТАРТ: Русская Рулетка» (Ad Marginem, 1989); «ТОТАРТ: Четыре колонны бдительности» (Maier, 2012) и новая – «ТОТАРТ: ПОДПОЛЬНАЯ ТИПОГРАФИЯ. Параллели кино и складки видео» (Maier, 2015), выстроены по единому структурному принципу, превращающему вербальный и визуальный материал в перформативное событие.

Предлагаемая читателю книга названа по одноименному перформансу, осуществленному Натальей Абалаковой и Анатолием Жигаловым в 2013 году в «Галерее на Солянке».

ТОТАРТ: ПОДПОЛЬНАЯ ТИПОГРАФИЯ

НАТАЛЬЯ АБАЛАКОВА
АНАТОЛИЙ ЖИГАЛОВ

НАТАЛЬЯ АБАЛАКОВА | АНАТОЛИЙ ЖИГАЛОВ

ТОТАРТ: подпольная типография

| ПАРАЛЛЕЛИ КИНО И СКЛАДКИ ВИДЕО |



НАТАЛЬЯ АБАЛАКОВА | АНАТОЛИЙ ЖИГАЛОВ

ТОТАРТ: подпольная типография

| ПАРАЛЛЕЛИ КИНО И СКЛАДКИ ВИДЕО |

MAIER

Наталья Абалакова
Анатолий Жигалов

ТОТАРТ:
подпольная типография
| параллели кино и складки видео |

Редакторы-составители
Наталья Абалакова,
Анатолий Жигалов

Координатор
Яна Тарасова

Редактор, корректор
Ольга Абрамович

Макет
Виктор Лисицын

Издатель
Нелли Подгорская

© Галина Блейх, дизайн обложки
© Татьяна Сушенкова, Марина Рагозина, фото обложки
© СИНЕ ФАНТОМ, Андрей Сильвестров, беседа
© АРТ УЗЕЛ, Дмитрий Венков, беседа
© aroundart.ru, Сергей Гуськов, беседа
© colta.ru, Сергей Гуськов, интервью
© Журнал ДИ, Н. Абалакова и А. Жигалов, текст «Несколько слов о Марине Перчихиной»
© СИНЕ ФАНТОМ, Н. Абалакова, тексты: «Тайна аппарата», «Тактильное кино», «Выбор Боряны»

О КНИГЕ

В нашем быстро меняющемся мире язык media — зеркало этих метаморфоз. При помощи media создаются произведения, отражающие все трансформации языка: его обеднение, деструкцию, вплоть до полного исчезновения, изменения и мутации; его противоречивые состояния и процессы, подчас накладывающиеся друг на друга.

Велика роль новых медиа (о чем пойдет речь в нашей книге) в современном искусстве и нашей повседневной жизни, если это воспринимать в некой футурологической перспективе.

В книге «Параллели кино и складки видео» мы не ставили перед собой задачу написать новую версию истории видеоарта в России или переписать историю оптических медиа, хотя во многих текстах затрагивается и история, и актуальное состояние экранных технологий.

Мы попытались рассказать о художественной среде, отдельных лицах и сообществах, которые работали с media «на заре технологической эры», и вместе с кем работали мы. Хотим мы этого или не хотим, это время и пространство стало своего рода историей нашего творческого становления, личной дружбы, сотрудничества и взаимного интереса. В книге можно узнать о первых этапах нашего собственного вхождения в мир «оптических медиа» и экранной культуры — условно начав с наскального изображения или платоновской пещеры, и за четверть века через фото, кино и видео пройти путь до работы в современных телекоммуникационных сетях.

Здесь мы обо всем этом пишем, показываем и беседуем с заинтересованными лицами из самых разнообразных СМИ.

В книге представлены наши собственные фото-, кино-, видео- и медиапроекты, сопровождаемые пояснительными текстами, записями бесед, проблемными статьями, опубликованными ранее, лекциями и текстами, прочитанными на различных семинарах и конференциях или написанными специально для данной публикации.

Многие материалы восстанавливают художественную атмосферу 1990-х, когда сообщества, галереи и выставочные залы, где мы показывали свои медиа-произведения, являлись подлинными местами развития и стимулами для создания новых медиа-произведений.

Мы представляем материал в хронологической последовательности, что, на наш взгляд, открывает правильную перспективу ситуации современного российского media-искусства в целом и нашего участия в художественном процессе — от рисунка и живописи — через слайд-программу — кино — видео — к сетевым проектам и live performances с интернациональной командой участников («Подпольная типография», 2013).

I. БОЛЬШОЙ ВИНТ

- 11 Подпольная типография
- 20 Большой винт
- 27 Солнцеворот
- 28 Царь-колокол и Царь-пушка...
- 29 Полотеры

II. РЕКОНСТРУКЦИЯ

- 41 Подпольная типография
- 48 Реконструкция
- 63 Русская рулетка
- 64 Повод к знакомству
- 65 Золотой унитаз

III. НЕСКОЛЬКО СЛОВ О ВИДЕО, ФОТО, СТУЛЬЯХ И ГЕНДЕРНЫХ ТРЕВОЖЕНИЯХ

- 75 Подпольная типография
- 82 Несколько слов о видео, фото, стульях...
- 84 Северный ветер
- 86 Место художника
- 87 Маятник Фуко

IV. МЫ ПОЛЬЗОВАТЕЛИ — МЫ ПОЛЬЗОВАТЕЛИ?

- 103 Подпольная типография
- 110 Мы пользователи — мы пользователи?
- 118 Сад улыбок
- 120 Место встречи изменить. Нельзя
- 121 Потерпеть немного — и все будет хорошо

V. ТОТАЛЬНО И ДО БЕСКОНЕЧНОСТИ

- 133 Подпольная типография
- 140 Тотально и до бесконечности.
Беседа с Андреем Сильвестровым,
главным редактором «СИНЕ ФАНТОМ»
- 149 На таком холоде искусство немислимо...
- 152 Четыре колонны бдительности

VI. МОНТАЖ АТТРАКЦИОНОВ

- 163 Подпольная типография
- 170 Монтаж аттракционов
- 194 Следы, голоса, места
- 198 ПародиZoo

VII. ОСТАВАЯСЬ ХУДОЖНИКОМ

- 215 Подпольная типография
- 226 Оставаясь художником
- 236 Action!
- 238 Panel discussion

VIII. СКЛАДКИ ВИДЕО

- 247 Подпольная типография
- 254 Складки видео
- 275 Масада
- 276 Игры воды, грез и огня

IX. АРТУЗЕЛ

- 287 Подпольная типография
- 294 Артузел. Беседа Н. Абалаковой, А. Жигалова и Д. Венкова
- 305 Четыре колонны бдительности. Expanded cinema
- 306 Руки и решетки
- 308 Восемь алых маков в Саду Истории
- 310 Из переписки Натальи Абалаковой и Даниила Зинченко

X. ПОДПОЛЬНАЯ ТИПОГРАФИЯ

- 341 Подпольная типография
- 348 Вопросник Сергея Гуськова
- 352 Подпольная типография

XI. ТАЙНА АППАРАТА

- 359 Подпольная типография
- 366 Тайна аппарата. Боряна Росса
- 372 Чтение белой стены. Марина Перчихина

XII. МЕЛАНХОЛИЯ БАКУНИНА

- 381 Подпольная типография
- 394 За отсутствием основания для сравнения
- 414 Меланхолия Бакунина
- 415 ТОТАРТ: Наталья Абалакова и Анатолий Жигалов.
Беседа с Сергеем Гуськовым. Aroundart.ru 2012
- 429 Беседа Натальи Абалаковой, Анатолия Жигалова с СИНЕ ФАНТОМ
(Глебом Алейниковым и Еленой Кабанковой)



БОЛЬШОЙ ВИНТ

НАЧАЛО ПЕРЕПИСКИ: 14 СЕНТЯБРЯ 2013

Наталья Абалакова

С нами дух Теслы, Маклюэна и русских космистов!

Gali-Dana Singer

Привет от меня и Некода.

Наталья Абалакова

Гали-Дана, сегодня мы налаживаем саму систему. У нас получились некоторые изменения в расписании. Поэтому сегодня мы просто можем переписываться и в «сообщениях» и в мультичате. Это — процессуальный перформанс, и все происходит внезапно и одно-временно запланированно. Посмотри почту — там расписание. Там можно выбрать день и часы для общения. С выводом картинки и текстом общения. Я вам с Некодом послала фото — как это будет.

Наталья Абалакова

Ты все сделала правильно — материал для показа надо размещать на своей СТЕНЕ.

Nadia Adina Rose

Ой...

Наталья Абалакова

Очень хорошо! Супер! — Спасибо.
Адина, как жизнь?

Наталья Абалакова

у нас все — ОК. Отлаживаем работу системы

Nadia Adina Rose

Здорово!

Юлия Фертиг

ой, начинается...

Таня Сушенкова

Добрый день!

Nadia Adina Rose

Успеха!!!!

Наталья Абалакова

Таня Сушенкова! День Добрый! Мы видели твой материал, и он нам показался очень интересным. У нас немного изменилось расписание: сегодня мы отлаживаем систему, а в 19.00 у нас встреча в Сети с Гали-Даной Зингер и Некодом Зингер: они — художники, и литераторы из Иерусалима.

Занимаются фото и видео. Сегодня в галерее вернисаж с 16. 00, но мы будем до 20.00

Nadia Adina Rose

בבוקר טוב...

Шифра Каждан

Наталья, а можно наш спектакль питерский показать? Он, правда, длинный...

Наталья Абалакова

Яше: Не только можно — но и нужно!

Таня Сушенкова

Послушала замечательный дудук из этого чата. В галерее музыка тоже будет «развешена»?

Наталья Абалакова

Тане Сушенковой: лучше 21 в 20.00. Да, это двоюродный брат Гали-Даны, музыкант

Людмила Зинченко

Наташа я поняла, что мы в какое то время подключаемся к вам в чате (предлагаю в 15ч 21го и рассказываем про Мудышку?

Sasha Sokolov

привет!

Наталья Абалакова

Сегодня открытие галерейного Проекта «Зоопарк Художников», частью которого является наша «Подпольная типография». Мы сейчас в ней и отлаживаем работу этой сложной системы. Завтра — то же самое мы с 16.00 до 20.00

Потом все — по графику: с 18.00 до 22.00

это — режим работы галереи. Поэтому Вы можете выбрать только это время. Выбирайте — и мы будем очень рады!

Люда, время выбираете — Вы, как Вам удобно.

Но, если Вы хотите — то могу я (Наталья — *ред.*) выбрать

Наталья Абалакова

Привет, Саша Соколов! Когда Вы хотите с нами встретиться в Сети?

Sasha Sokolov

Привет! хоть шас здорово! можно по скайпу

Люда, мы соседи по чату будем)

Sasha Sokolov

общаемся с Максом Илюхиным

Наталья Абалакова

Саша, мы отказались от скайпа, так как обычно плохой звук и плохая картинка. Давайте, попробуем сейчас. Анатолию надо немного времени, для того, чтобы перенастроить аппаратуру

Petr Zhukov

Я чуть позже отпишусь, как домой доберусь

Наталья Абалакова

С нами — группа ВВЕРХ! Ждем новостей

Саше — ОК. (это чисто техническая вещь, компы сконнектировали по определенному принципу)

Я в ТОТАРТе

Анатолий Жигалов

Я — в мультичате ТОТАРТ

Sasha Sokolov

Наташа, вы што удалили мои фильмы?

Наталья Абалакова

Яша, мы назначаем день, и смотрим все, в Галерее «Соль» (на Солянке); на одном экране идет видео — на другом чат с комментариями. Вечером я Вам сброшу картинку, как это происходит

Sasha Sokolov

я их больше не вижу

Наталья Абалакова

Нет, я только что их видела — там что-то происходит у Анатолия с компом — мб.

Наталья Абалакова

Иду на свою Вашу СТЕНУ, Саша, и смотрю

Sasha Sokolov

они пропали
вот один <http://youtu.be/iIkYT3BAM9Y>

Наталья Абалакова

Саша, у меня все есть.

Sasha Sokolov

ок

Наталья Абалакова

Сколько времени мы будем общаться — у нас в 19.00 встреча в Сети с израильтянами

Sasha Sokolov

как скажете

Наталья Абалакова

Саша, картинка сейчас у Анатолия, и он ее запускает на монитор

Наталья Абалакова

насколько я поняла, ты делишься опытом

Sasha Sokolov

показывая фильм? Да

Наталья Абалакова

Мы видим 6 минут

Sasha Sokolov

в любом случае речь идет о попытке вербализовать происходящее в голове моей, но я еще усложняю ситуацию тем, что слушаю музыку в наушниках; музыка очень громкая, она вносит смятение в ход моих мыслей

Наталья Абалакова

Это напоминает общение в чате — требует колоссального интеллектуального напряжения — а результат — не совсем понятен.

Sasha Sokolov

именно!
а есть трансляция у вас происходящего?

Наталья Абалакова

я думаю, что будет на сайте галереи «Соль» (на Солянке). Наш технический консультант делает видео и выкладывает его на сайт. Но так как нас (перформеров) — 7 — то он снимает всех

Перчихина Марина

Наташа, поставила к себе на стену ссылку на последнюю редакцию видео.

Наталья Абалакова

Я сейчас перебрасываю Анатолию твое короткое видео. Один сюжет прошел. Увы, очень тихий звук.

Перчихина Марина

В последней редакции звук должен быть лучше.

Перчихина Марина

Да, кто и о чем — уже не понять)

Наталья Абалакова

Марина, привет! Все, что ты сделала — отлично! Давай, выбирай время общения. Я тебе сегодня пришлю картинку, как все это происходит. Немного «динамит» комп, но все — остальное — ОК. Просто чуть медленнее, чем МАТРИЦА в моей голове
Мышь, когда ты с нами собираешься встречаться в Сети?

Перчихина Марина

Да, хорошо бы понять процесс, прежде чем выбирать время)

Наталья Абалакова

Давай, послезавтра 20 сентября. Сегодня мы отлаживаем систему на относительно коротких сюжетах (но для нас не менее важных), так как их демонстрация и, особенно, разговор в чате требует особой сосредоточенности
Назначь 20 сентября время

Перчихина Марина

Хорошо

Перчихина Марина

Давай в 19, только напомни, пожалуйста, а то тут время течет во все стороны

Mari Sokol

Наталья, загрузила видео) готова к разговору

Ева Жигалова

У меня тоже лайф-перф «Потоп в квартире» (

Анатолий Жигалов

Magi, надо выбрать время общения и показа.

Наталья Абалакова

у Евы в квартире потоп!

Vlad Chizhenkov

котики теперь водоплавающие

Ева Жигалова

Котя Художник сидит рядом и тоже не понимает, что происходит:
(Еще нет:(

Gali-Dana Singer

Мы тут.

Анатолий Жигалов

Привет. Гали-Дана, я хотел поздравить тебя с выходом твоей книги.
Приятно было видеть и свои строчки в Послесловии.

Gali-Dana Singer

Спасибо, Толя! И за поздравление, и — главное — за строчки!

Анатолий Жигалов

Мне кажется, с текстами, обрамляющими книгу, получилось все очень удачно.

Gali-Dana Singer

Надеюсь, что и с остальными текстами тоже

Наталья Абалакова

Я была в восторге — зачиталась так, что проехала свою станцию метро

Анатолий Жигалов

Я-то читал у себя в Погорелово и, честно говоря, впечатление было невероятное яркое.

Gali-Dana Singer

Горжусь и задираю нос. Спасибо, ребята, я уж тут от смущения зарделась.

Анатолий Жигалов

Так что говорил Великий Мастер, отправляясь в космический путь, откуда нет возврата?

Gali-Dana Singer

Он сказал «Поехали!» и махнул рукой. Некод добавляет: «На всё».

Gali-Dana Singer

А третий сказал «Хочется пе»

Анатолий Жигалов

Сюжет пошел. Замечательный. Хотя... хотя я его не вижу. Нет, вижу. Пришлось бегать от компа к компу.

Gali-Dana Singer

Здорово. Что теперь?

Анатолий Жигалов

Теперь такая картина: на одном экране выведен музыкальный и визуальный сюжет. На другом вот эта переписка в мультитаче TOTART. На внутреннем экране идет поток видеосюжетов из наших видеоинсталляций и перформансов.

Анатолий Жигалов

А то, что ты нам прислала — о СВОБОДЕ, мы печатаем в виде листовок, и эти листовки постепенно вывешиваем на СТЕНУ: отделяющие нас от публики металлические прутья.

Gali-Dana Singer

Интересно. Скажем, то, что мы прислали

Анатолий Жигалов

А сейчас пошли картинки Некода.

Gali-Dana Singer

А вот вам картинка с клеткой почти прямо с места действия:

Наталья Абалакова (с компа Анатолия Жигалова)

Гали-Дана, здесь Наталья: сейчас идет прямая трансляция события «Зоопарк художников»-on-line на сайте solyanka.org

Gali-Dana Singer

А кто-нибудь ее запишет?

Анатолий Жигалов

Все будет записано, смонтировано и вручено перформерам и участникам Проекта

Наталья Абалакова (с компа Анатолия Жигалова)

Анатолий занимается картинкой, а я должна через свой аккаунт в ФБ оповестить моих френдов о прямом включении и дать им адрес

Анатолий Жигалов (с компа Натальи Абалаковой)

кеп, не потеряем!

Анатолий Жигалов (с компа Натальи Абалаковой)

Мы теперь оказались на разных компах — я на Натальином, а Наталья — на моем. Все как в нашем перформансе «Четыре Колонны бдительности».

Анатолий Жигалов (с компа Натальи Абалаковой)

То есть, я говорю голосом Натальи, она — моим. Имеет ли к проблеме свободы и художественного высказывания. Напрямую!

Наталья Абалакова (с компа Анатолия Жигалова)

Участникам ТОТАРТ-live-performance «Подпольная типография»: смотрите прямую трансляцию события Проекта «Зоопарк художников» на сайте галереи «Соль» (на Солянке) — solyanka.org! Это, действительно, похоже на наш перформанс «Четыре Колонны бдительности», где мы говорили «обмененными голосами»

БОЛЬШОЙ ВИНТ

«Мы за кино без кино. Все должно быть, как в жизни».

ТОТАРТ

«Я считаю, что кино должны снимать сумасшедшие».

Игорь Алейников

Вместо манифеста (осень 1984 г.)

ИЗ НЕОПУБЛИКОВАННЫХ ТЕКСТОВ:

Меня зовут П. Балделли. Но это вовсе не инициалы моего имени и фамилии — всего лишь «просто Балделли» (так как может быть и «непросто Балделли»). Ведь так часто простое, на первый взгляд, оборачивается совершенно непростым — и наоборот.

Однажды на концерте Сергея Летова я сидела и балдела. Вдруг за моей спиной раздались голоса; среди них один голос выделялся чем-то совсем особенным. Но я решила, что это глюки. У меня было ощущение, что этот голос кружится вокруг меня наподобие геликоптера, зеленого муравья (из фильма В. Херцога). Или он, скорее всего, был похож на цветок «touch-me-not». Но я не люблю цветы...

И вот, мы с Игорем Алейниковым вышли на улицу, стоял дикий холод; клочки газет, журналов и книг под порывами ветра поднимались вверх — они летали вокруг нас как привидения.

...

(Вот уже опять хочется спать, а не написано еще ни одной строчки... кроме названия).

...

Осенью 1984 года мы с Анатолием Жигаловым познакомились с братьями Алейниковыми, и с этого момента начался весьма своеобразный период нашей художественной деятельности. До того времени мы никогда не работали в коллективе; с коллегами делали лишь выставки или организовывали совместные художественные события. Кроме того, наша частная жизнь никого не касалась. Мы не считали

себя художниками жизни, а в конце 70-х и начале 80-х (назовем это время «космическим», что бы под этим ни подразумевалось) мы полагали, что в наших перформансах вместо нас действовал некий «структурный субъект» — или «делегированное тело», состоящее из двух авторов ТОТАРТа — мужчины и женщины. Наши перформансы представляли собой открыто-закрытую систему, которая, с одной стороны, не нуждалась в работе в творческом коллективе, а с другой, в заинтересованном зрителе или посвященном соучастнике-сообщнике — очень даже нуждалась.

Сама художественная действительность усложнялась; создавались все более тонкие, дифференцированные и многоступенчатые системы интерпретационных практик современного искусства. Это требовало от нас не только нарциссического вглядывания и взаимного растворения друг в друге, но также зрителей — свидетелей нового типа — оператора «киноглаза», способного «создавать, интерпретировать». Такие люди могли прийти уже из другой генерации художников, что, в конце концов, и произошло.

Той же осенью мы решили снимать наш первый фильм «Happy end», и, находясь в полной эйфории от (как нам тогда казалось) открывающихся технических возможностей, мы начали работать, привлекая к своей деятельности огромное количество людей, от известных музыкантов до соседей по дому. С утра до вечера мы писали сценарии, обсуждали их, делали записи саунд-треков, снимали отдельные сцены для нашего будущего фильма. Снимал все на киноплёнку Игорь Алейников. И через несколько месяцев во время очередного нашего перформанса «Золотая лестница» в мастерской художницы-скульптора Симоны Сохранской, на Малой Бронной, пока мы с Анатолием Жигаловым попеременно (иногда в процесс включались и зрители) красили золотой краской железную лестницу, приставленную к антресоли, в подвале (параллельно нашей «Золотой лестнице») проводился Первый подпольный фестиваль Параллельного Кино: демонстрировались фильмы ТОТАРТа и братьев Алейниковых.

Пространство самого (тотального) перформанса охватывало как бы три зоны: нижнюю (подвал), среднюю (лестница — как критический медиатор) и верхнюю — (сферу «возвышенного и вечного» — антресоль, где лежал слепок ягодиц, предположительно, Е. Барабанова, но С. Сохранская не помнит точно — А. Косолапова или Барабанова; ей кажется, что Барабанов отказался, а Косолапов, наоборот, согласился). Туда подняться практически было невозможно (но А. Филиппов, все-таки, до этого уровня добрался).

В подвале мастерской, куда надо было спускаться по довольно крутой и длинной лестнице, в тот вечер демонстрировались «Метастазы», сборник мультфильмов бр. Алейниковых и несколько наших уличных и комнатных перформансов, заснятых Игорем

(«Царь-колокол и Царь-Пушка, или Тщетные усилия любви», 16 мм, «Полотеры», 16 мм, «На таком холоде искусство немыслимо», 16 мм и другие).

В процессе перформанса Игорь и Глеб все время снимали и нас, и наших зрителей-участников. Однако некоторые сцены (особенно те, в которых зрители Первого подпольного фестиваля Параллельного Кино высказывали обратно из Симониного подвала) в дальнейшем нами никогда публике не показывались (по этическим соображениям) — а там были очень известные и заслуженные деятели современного искусства. Хотя сейчас это, может быть, даже смотрелось бы вполне пикантно. Но... сохраним в тайне их имена.

В дальнейшем там же Игорь с Глебом нам помогали делать перформансы и осуществлять документирование этих перформансов в формате движущейся картинки.

В этот период не было какой-то определенной концепции того, что такое Параллельное Кино — так как каждый его автор (и в Москве, и в Питере) вкладывал в это определение что-то свое. Может быть, это было некое реально независимое «авторское» кино, сильно отличающееся от «официального авторского».

Наверное, самым правильным было бы сказать, что Параллельное Кино — это был определенный образ жизни.

А однажды в нашем архиве я обнаружила письмо, адресованное, скорее всего, музыканту и композитору Сергею Летову, в котором рассказывалось об одном эпизоде такой жизни.

«Дорогой Сережа!

Роясь в архиве, я нашла письмо, вложенное в конверт, но адрес получателя на нем отсутствовал.

Теперь, раз мы уже решили перенести все свои надежды и разочарования в пространство интернета (а мой небольшой опыт говорит о том, что во Всемирной Паутине несколько иные законы, в том числе и те, что касаются этики и политкорректности. Оказывается, в отдельных случаях, можно распространять частную переписку). И я сочла возможным переадресовать этот текст тебе, воспользовавшись электронной почтой.

Вот он, как есть:

Так, однажды я чистила селедку, намереваясь всерьез пойти на просмотр какого-нибудь фильма во французское посольство, и не слабо соображала, что теперь не помогут даже самые крепкие духи «Audace», само название которых, означает «решительность».

Надо было решиться.

Но мысли мои все время обращались к сценарию фильма моего приятеля, начинающего кинематографиста; к его новому замыслу, о котором я ничего не знала, кроме того, что в фильме речь пойдет о сексе, садизме и терроризме (стоило столь разочаровывающе «на-

зывать вещи своими именами»).

Приходилось принять на веру степень осведомленности юного автора этого сценария во всех этих, далеко не простых, вещах, *etant donné* — меру его начитанности.

Вряд ли этот сценарий был предназначен нашему любимому детищу Кухни Русского Искусства, бук-артовскому второму выпуску «СИНЕ ФАНТОМА», имя которого родилось на той же самой кухне, вместе со многими столь же «фантомными» или «околофантомными» изданиями, авторы коих отнюдь не собирались ограничивать свой круг интересов сексом, садизмом и терроризмом.

Но как бы то ни было, прошу тебя, Сережа, не публиковать, не афишировать и не рекламировать ежедневную чистку селедки как мое хобби, и уж тем более не разглашать секрета марки французских духов.

В случае отцов — сначала тебя переедут, а потом посадят, а в случае детей — сначала посадят, а потом переедут. Вот вам — и секс, и садизм, и терроризм, — правда, в кинематографе всегда есть «запасной выход» — заставить этот трамвай ехать неправдоподобно криво (как в фильме Н. Михалкова «Раба любви»).

Стало быть, вел меня, этот приятель, по темному переулку, и было с ним еще двое: одного из них я видела впервые, а другого — несколько раз.

Горят огни. Ночь.

Подходим к слабоосвещенному зданию, напоминающему не то общественную баню, не то тюрьму: окна первого этажа замазаны краской и на них решетки. Оказалось общежитием будущих тружеников культурного фронта — студентов Полиграфического института.

У дверей — толпа.

Снег, конечно, выпал, но совершенно непонятно, весна это, или осень.

Из дверей — ты, Сережа, длинноволосый и в красном балахоне — узнаю собственную арабскую хламиду, которую одолжила тебе для съемки в кино, — жестами показываешь нам, что надо растолкать всех и попытаться войти в дверь.

Мы прорываемся. Ты, Сережа, вталкиваешь меня последней — прочие остаются перед навсегда захлопнутой дверью.

Мы все идем длинными коридорами, пробиваясь через бесконечные кордоны: люди с крепкими мускулами требуют от нас какие-то документы, но мы им ничего не показываем, и они нас, в конце концов, пропускают так.

Идем по каким-то катакомбам, потом начинаются помещения: стены облицованы белым кафелем. Из-под потолка бьет яркий свет — от него шествие, возглавляемое тобой, человеком в моем красном балахоне, кажется совсем театральным.

Какие-то бронированные двери, похожие на тюремные камеры. Время от времени по сторонам мелькают ниши, в них что-то, похожее на унитазы, но я стараюсь на них не заикливаться, потому что они мне и так страшно надоели (в искусстве).

Сережа, наш Вергилий, говоришь, что во время перформанса ты будешь что-то рисовать на кафеле красным спреем. А что, если не будет денег на спрей, или спрея не будет? Чем тогда рисовать?

Мы входим в какое-то особо пожароопасное помещение — без окон, хорошо, хоть одна дверь есть. Я ее сразу отметила и, на всякий случай — запомнила, чтобы отыскать в темноте

— 10 шагов влево.

Настроение было сразу же испорчено тем, что нам приказали раздеться (в смысле оставить пальто) в какой-то комнате, похожей на кутузку, из которой, пользуясь всеобщей неразберихой, я стащила несколько кусков мела, чтобы потом их тайком сгрызть — в то время у меня было сильное малокровие и дефицит кальция.

В кутузке, однако, дверь оказалась. Мы вошли туда, и мой приятель совершил с точки зрения сценографии совершенно недопустимый поступок — положил свое черное пальто с ярко красным шарфом рядом с моим — коричневым. А надо было сделать совсем не то — а что — я не знала, и не хотела над этим думать и на эту тему размышлять — ему надо —

22 пусть сам и придумает или найдет себе художника-постановщика.

Красное рядом с коричневым — это какая-то совсем дешевая кинематографическая лажа.

Там, в этом подвале, были все. И знакомые, и незнакомые.

В общем, как потом об этом скажет один художник, кажется, это был Никита Алексеев: «много людей — и все они разные». Сам-то он был из многих — или из разных? С короткой стрижкой и «пассификом» в кармане, от которого была видна только одна часть — верхняя. (Впрочем, это касается лишь его самого.)

На небольшой сцене висело золотое одеяло из фольги, что носило ярко выраженный демонстративный характер — не думаю, что под этим одеялом кто-то, хоть один раз в жизни, с кем-то переспал.

Потом начался какой-то невообразимый кавардак. Я попыталась сесть на единственный свободный стул в первом ряду. Подходит тут ко мне «импресарио» группы, название которой я так и не запомнила, но, вроде бы, оно как-то было связано то ли с поэзией, то ли с ночью, то ли с улицей, то ли с фонарем, то ли с аптекой. Ага. Вспомнила; что-то вроде «Фонарь под глазом», или «Оторванный рукав», или «Не приходя в сознание»...

Импресарио меня сначала не узнал и подумал, что я просто де-вушка из знакомых, а потом, когда узнал, предложил поучаствовать в стебало-ве на сцене: поговорить с ним самим про нью-вейв.

Я сразу же согласилась, но, тем не менее, попросила своего при-

ятеля, который уже прилаживал камеру, меня не снимать, а уж если совсем приспичит — то, в крайнем случае, слабо заметным рапидом, так как говорить я собиралась медленно. И назло всем «тянуть резину» про какой-нибудь русский гештальт — вроде психушки, вокзала, или ожидания трамвая.

Так вот. Выяснилось, что я села на самое важное кресло (правда, оно было без спинки). Сажу на нем и думаю: «Ну что же им такое сказать?» (А ведь хотелось сказать всем этим людям что-то хорошее.) Сажу и думаю: «Они ведь ждут от меня чего-то, а я им — про гештальт или про дурку».

Чувствую, что сейчас засну от скуки. Может, стихи какие им, что ли, почитать? Хорошие.

А на сцене ... двое молодцов, толкая друг друга задами из-за тесноты сценического пространства, играют и поют.

А кто-то сзади говорит: «Да, мне это очень близко стилистически; у нас в канализационной системе всегда полный прорыв и подобные звуки...»

Наконец ребята на сцене утомонились, и маленькая, крайне привлекательная девочка стала петь песенку про свою жизнь. Думаю, что слова она сама сочинила.

Тут на сцену вылез давешний импресарио, я думала, что по мою душу, а он на меня даже и не взглянул.

Выхватывает у девочки микрофон и кричит:

— Ребята, ПАРТКОМ! БОЛЬШОЙ ВИНТ!

Долго я не могла очнуться от глубокого забытья, подобного смерти, как известный «грегуар», герой кафкинской «Метаморфозы».

Но все-таки очнулась.

Господи, как же я «винтила», как я «винтила» ногами.

Но вообще-то — это неправда. Не больше других.

Я ведь никак не могла очнуться из глубокого забытья.

Мимо меня во весь опор промчался мой приятель, как ни странно, уже одетый в черное пальто с красным шарфом, которым он прикрывал свою кинокамеру. И когда это он успел одеться?

Заметила, что он в панике бросился не в ту сторону, и сообразила, что сейчас он попадет прямо в тупик. Так оно и вышло. Я вижу, как он добегают до конца кафельного коридора и с размаху — едва успев выставить руки вперед — наталкивается на кафельную стену.

Все это было весьма кинематографично.

Яркий белый свет, черное пальто и красный шарф на кафеле.

(Красный след на бедре не вызовет никакого эффекта — внимательно читайте книги о кино! Ну, хотя бы Мохой-Надя.)

Кричу ему: «Подожди, дай мне камеру — я сейчас это сниму!» —

Какое там! Он вцепился в нее мертвой хваткой.

— Слушай, это же несерьезно, зачем мы сюда пришли?

— Ладно, слабо заметным рапидом.

А со всех сторон — топот. Наверное, это и был тот самый ПАРТКОМ, о котором импресарио крикнул в микрофон. Впрочем, сделал он не больше других.

На улицу нам, все-таки, удалось выбраться. Как люди вполне благоразумные, к тому же «со спецзаданием» — снять фильм про секс, садизм и терроризм, мы с приятелем не стали слишком задерживаться около этого здания и смотреть на то, как из всех окон первого этажа выскакивали участники и зрители этого культурного мероприятия.

Разом благополучно сели в трамвай, который, на этот раз, сразу же подошел.

Хотелось бы добавить, принимая во внимание и учитывая, что во время этого события мне так и чесалось поговорить о психушке, но я не сделала этого, потому как подобно герою «Метаморфоз» так и не смогла очнуться от глубокого забытья.

Однако нельзя сказать, что съемка фильма не состоялась, хотя мой приятель, когда неся во весь опор по коридору от ПАРТКОМА, скорее всего, забыл о том, для чего мы сюда пришли.

Я смутно помню, как он все-таки сумел снять тебя, Сережа, в моем красном балахоне; ты, как во сне, двигался (слабо заметный рапид) и, как на лире, играл на музыкальном инструменте, сделанном из деревянного сиденья от унитаза.

Но не могу с уверенностью сказать, что все это происходило на самом деле, и более того, даже за достоверность авторской принадлежности этого текста — ручаться также не могу.

Но, тем не менее, Сережа, все вполне...

Желаю успехов и спасибо за все

Наталья

(переслано Сергею Летову
по электронной почте в 2008 г.)

ПРИМЕЧАНИЯ

1. Клод Лелуш к этому делу никакого отношения не имеет.

Хотя, с другой стороны...

2. Приятелю-кинематографисту: «Фотографии к сценарию выбирай сам. Художнику-постановщику платят за это большие деньги».

3. Много ты хочешь — сразу такое название: «СИНЕ ФАНТОМ»,

годаровское что-то в этом есть — мог бы быть и поскромнее!

4. Спрей — не самое идеальное решение.

5. К сожалению, про Ф. Кафку трудно было бы сказать то же самое, что и про И. Кляйна. Оба они уже умерли. Но если бы были живы, то, скорее всего, увидели бы все иначе, чем мы с Игорем Алейниковым.

СОЛНЦЕВОРОТ

ФОТОАКЦИЯ

1980 22 июня

Место: Пустое поле за Каширским шоссе, Москва.

Длительность: 24 часа.

Материал: Железный бак из-под краски (найденный объект), старинный фотоаппарат, стеклянные фотопластинки 9×12.

Конечный результат: табло 84×120 с 25 снимками бака.

Акция была сделана по предложению чешских и словацких художников. 22 июня — Солнцеворот, самый длинный день в году. 22 июня 1941 г. нацистская Германия напала на СССР.

В течение суток с 00.00 каждый час строго по графику с различной выдержкой снимался железный ящик из-под краски, случайно найденный в поле, причем с пулевой дырой.

Акция — фиксация «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 художника. Результат: фототабло, построенное по структурному принципу решетки (Ренессанс и Модернизм).

ЦАРЬ-КОЛОКОЛ И ЦАРЬ-ПУШКА, ИЛИ LOVE'S LABOURS' LOST

ИНСТАЛЛЯЦИЯ

1984 Ноябрь

Место: Комната в квартире художников. Москва

Длительность: 3 дня

Материал: Полиэтиленовая пленка, обручи хула-хуп, воздушные шары, гуашь, веревки, двуспальная кровать, телевизор.

Освещение: Люстра, подсветка с пола, экран телевизора.

На двуспальной кровати «Царь-колокол» (ок. 150 см высотой, диаметром 90 см), на него направлен ствол стоящей на полу «Царь-пушки» (ок. 150 см в длину, диаметр ствола и колес 90 см). Оба объекта расписаны цветочным узором желтого и зеленого цвета, создающим впечатление маскировочной раскраски военных объектов, но ассоциирующимся в то же время с «цветочками» хиппи. Это «интимная жизнь» или брачная ночь двух наиболее абсурдных и фантастических творений в русской истории. Зрители «подглядывают» за интимной жизнью объектов через дверной глазок (сочетание «эффекта Дюшана» с советским коммунальным бытом и отчуждающим эффектом дверного глазка). Созерцание инсталляции сопровождается чтением трех текстов об этих символах русской мегаломании и тщете имперских амбиций. (Фильм 16 мм.)

ПОЛОТЕРЫ

ПЕРФОРМАНС

1984 Ноябрь

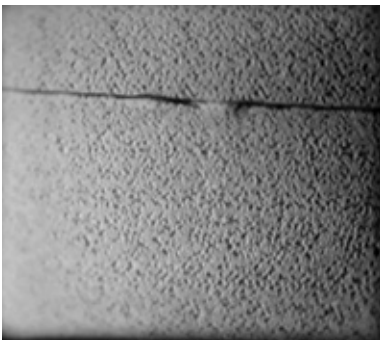
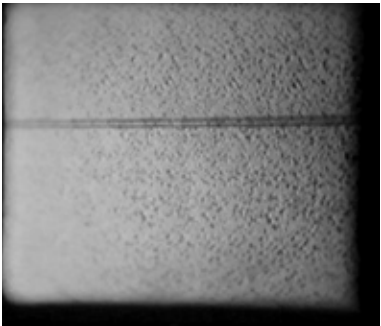
Место: Комната в квартире художников.

Длительность: Около часа.

Материал: Мужчина и женщина, дверной глазок, щетки для натирки пола, включенный телевизор.

Освещение: Комната ярко освещена.

Художники натирают пол в комнате, постепенно раздеваясь, как сбрасывают рубашки разгоряченные работой полотеры. Раскачивающиеся движения то сближающихся, то расходящихся мужчины и женщины ассоциируются с любовной игрой, тем более что зрители «подглядывают» за происходящим через дверной глазок. Происходит ритуализация обыденного действия, а вследствие того, что зрители наблюдают за действием через глазок, они оказываются в двусмысленной ситуации: либо они приобщаются к некоему сакральному действию, либо оказываются в реер-show и смотрят «порно», то есть нечто запретное — намек на асексуализацию тоталитарного общества, где «не было секса». (Фильм 16 мм, одноканальное видео.)



ТОТАРТ
Happy End
1984

Фильм 16 мм, 17 мин
Камера: Игорь Алейников



ТОТАРТ
Золотая лестница
Перформанс. 1985

Мастерская Симоны Сохранской, Москва
Фильм 16 мм
Камера: Игорь Алейников



ТОТАРТ
Царь-колокол и Царь-пушка,
или Тщетные усилия любви
Инсталляция. 1984
Квартира художников, Москва
Фильм 16 мм
Камера: Игорь Алейников



ТОТАРТ
Полотеры
Перформанс. 1984
Квартира художников, Москва
Фильм 16 мм
Камера: Игорь Алейников



ТОТАРТ
 На таком холоде
 искусство немислимо
 Акция. 1985
 Орехово-Борисово, Москва
 Фильм 16 мм
 Камера: Игорь Алейников



Сине Фантом.
 Выпуск второй. 1985
 Рукописный журнал.
 Наталья Абалакова,
 Анатолий Жигалов,
 Ева Жигалова и братья Алейниковы

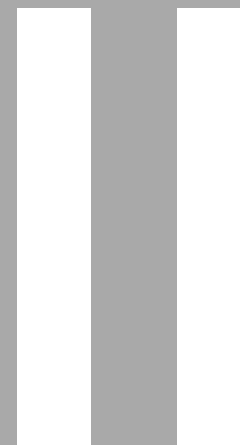


Сергей Летов на съемках
фильма «Эй, Семенов!». 1985

Режиссер: Николай Даниеля
Фото: Игорь Алейников



ТОТАРТ
Солнцеворот
Фотоакция. 1980
Москва



Наталья Абалакова (с компа Анатолия Жигалова)

В головах — МАТРИЦА — у нас еще предполагается Дмитрий Булатов, который занимается роботами, искусственным интеллектом и «искусством и наукой»

Вы там по полной программе решили оттянуться. Молодцы.

Анатолий Жигалов (с компа Натальи Абалаковой)

зрители читают и обмениваются мыслями о СВОБОДЕ. О художнике в клетке, взыскующем свободы и проч. Прямо народное вече. Хорошо клетку не разнесли.

Анатолий Жигалов

Нам очень нравится здесь: включили кондиционер, комары куда-то расточились — теперь свежий воздух и не хочется отсюда уходить, хотя через десять минут наше время пребывания в live-performance — заканчивается

Gali-Dana Singer

Жалко, что нет трансляции зрительного зала. Зрители не сознают, что они тоже в клетке?

Некод говорит, что его в последнее время больше интересует проблема несвободного художественного высказывания.

Анатолий Жигалов

Спасибо за совет. Мы это учтем — это всегда очень интересно снимать зрителей, как в фильме у Герца Франка (фильм «Старше на 10 минут»)

Наталья Абалакова

В этом, в известном смысле, наша задача. Ввести зрителя в его местопребывание во времени и пространстве.

Таня Сушенкова

Что за булькающий звук?

Анатолий Жигалов

Тане: очевидно, это все время включается звуковой сигнал, оповещающий о том, что в чат поступило новое сообщение

Наталья Абалакова

Я время от времени снимаю.

Таня Сушенкова

возможно

Анатолий Жигалов

мы трансляцию не видим — не подумали, что нужен был третий комп — типа «нейтрал» или «делегированное тело», или «следающий бинар»

Gali-Dana Singer

Был какой-то старый фильм про зоопарк, кажется, Амстердамский, кажется, 50-х годов, где зрителей снимали из клетки.

Анатолий Жигалов

Сейчас мы восстановили диспозицию. Я — снова Анатолий. Свободно делегированный актер перформанса.

Mari Sokol

Наталья, звук в прямой трансляции гуляет не от сообщения в чате... от чего-то другого (((тк идет по некой очереди из художников в клетках показ

Таня Сушенкова

ее можно отмотать назад — но уже да, присутствие взгляда снаружи, помещенного тоже в клетку, одновременно с его наблюдением за ней, теряется.

Наталья Абалакова

зрителя, думаю, введем в фильм. Это — действительно, очень важно. У нас 22 будет круглый стол о перформансе. И именно об этом аспекте Проекта «Зоопарк Художников» можно будет поговорить — это еще и структуралистская проблема

Mari Sokol

у меня полное ощущение, что я в клетке))) тк взгляд все равно цепляется за ограждение... и мозг отказывается отвлечься от происходящего, не смотря на)))

Ева Жигалова

смотрим с Петром он-лайн трансляцию

Но эта внутренняя миграция более существенная в данный момент, чем перемещение из клетки в клетку большую и т. д.

Mari Sokol

на ФБ параллельно появляются фотографии происходящего https://www.facebook.com/groups/457696754283058/?hc_location=stream

Ева Жигалова

Котя Художник перенервничал из-за потопа

Таня Сушенкова

кстати, как потоп? ликвидирован?

Ева Жигалова

частично

Viktoriya Chupakhina

Наталья, подтвердите, пожалуйста, нормально ли это, если за мной забить 21.00 в эту пятницу? когда удобно Андрею Сильвестрову, я не знаю, могу спросить. спросить?

Roman Postnikov

Свежачек из нашей подпольной типографии в заброшенных банях в Коломне

Galina Bleikh

О, привет, я вас вижу!

Сегодня начинается праздник Суккот. Я подумала, что сукка — это тоже своего рода клетка. Только через ее потолок из веток видно небо. Сукка, клетка — это модель мира.

Наталья Абалакова

Спасибо, Рома! на сайте галереи трансляция события solyanka.org — on-line

Galina Bleikh

Да, конечно. Сукка (особое помещение для празднования Суккот) строится таким образом, чтобы все четыре стены были закрыты непрозрачной тканью — это образ нашего сознания, ограниченного материальным бытием, а крыша делается из веток (чаще пальмовых) с обязательными просветами, в которые видны солнце и звезды. Ветви символизируют наличие структуры, благодаря которой мы способны воспринимать Божественный свет, ибо в «чистом» виде он нам недоступен. То есть наша материальная природа все же оставляет нам возможность видеть Высшие сферы. Такая вот модель миро-

здания. Ну и, конечно, основная идея праздника — память о том, что мир — это неустойчивая конструкция, и сегодня ты во дворце, а завтра — в шалаше. Поэтому иудаизм предписывает в течение недели праздника Суккот есть и спать в сукке.

Galina Bleikh

Хорошо в клетке, если у тебя есть ключи от ее двери.

Наталья Абалакова

Мы не совсем в клетке. Так сложилось, учитывая архитектуру здания, что мы, скорее, за решеткой — ты можешь посмотреть как — на моем ПРОФИЛЕ. Это скорее то, что Пауль Селан называет «решеткой языка», в лакановском смысле — как «бессознательное» — источник всевозможных творческих импульсов — Гале Блейх

Шифра Каждан

меня интересует, как проходят ночи в клетке. Или художники находятся в клетках только в часы работы галереи?

Наталья Абалакова

Яше — нет, ночь сидеть в клетке — не предполагается; более того, сегодня в 8 pm все идут на открытие 5 Мск Биеннале

Galina Bleikh

Интересно, что «в клетке» звучит более фатально и безысходно, а «за решеткой» — значит, временно, по чужой воле, и надо бороться. Мне больше нравится «за решеткой». И вообще, решетка может быть даже красивой, например, решетка Летнего сада.

Я очень рада такому ответу. жаль, что не присоединюсь сегодня к просмотру биеннале

Наталья Абалакова

Когда я узнала, что надо сидеть в клетке — то пришла в ужас.

Ева Жигалова

Почему бы им не включить онлайн трансляцию для «тех, кто в танке»? Я про открытие Биеннале.

Mari Sokol

Галина, к вашему высказыванию добавлю: что «за решеткой» несет негативный оттенок в высказывании

Анатолий Жигалов

Галя, листовки с сообщениями о празднике Суккот уже на стене, то бишь — на решетке.

Mari Sokol

клетка-то не так страшно, ты начинаешь себя сравнивать с животным (((

Анатолий Жигалов

Адина, стихотворение про птичку и клетку тоже на СТЕНЕ.

Наталья Абалакова

Пока временное затишье, и интернет «не динамит», хочу со всеми участниками нашего (а такти образом и Вашего) проекта поделиться впечатлениями первого (вчерашнего дня). Мне кажется, что открытие Проекта галереи «Соль» «ЗООПАРК ХУДОЖНИКОВ», частью чего является наш с Анатолием Жигаловым live-performance «Подпольная Типография» (в которой мы в данное время находимся) было удачным

Ева Жигалова

Арт-группа ТОТАРТ: Наталья Абалакова и Анатолий Жигалов осуществляют live-performance «Подпольная типография» в Проекте галереи «Соль» (на Солянке) «ЗООПАРК ХУДОЖНИКОВ». Информация для участников и зрителей нашего перформанса: мы находимся в «Подпольной типографии» в самом нижнем этаже галереи «Соль» сегодня: с 16.00 до 20.00, все остальные дни (с 20 по 24 сентября включительно) с 18.00 до 22.00 Мы организовали временную группу участников, названную ТОТАРТ для сетевого общения (в чате) Сейчас мы составляем расписание показа работ и общения в мультитаче ТОТАРТ, (что не мешает Вашему общению между собой, если есть такое желание). Будьте с нами!

Наталья Абалакова

Ева, спасибо — ну что бы мы делали без твоей помощи!

Таня Сушенкова

Про клетки: сейчас отсняла очередную нашу «женскую переписку», там, у Ани про опросники, первый же вопрос, ставящий в тупик про гендер, который непонятно зачем, если человек полагает себя как «я». И дальше про рост — неужели «tall» лучше чем «normal», если отталкиваться от-таки гендерных разложений по полочкам для женщины.

Наталья Абалакова

Галерея «Соль» (на Солянке) находится в историческом центре Москвы, недалеко от здания, в котором в 50-60 годах находилось Министерство Энергетики и Электрификации СССР. Там работал мой отец, к которому я часто приходила на работу, и мы с ним гуляли по окрестным улочкам и переулкам, он мне рассказывал про исторические памятники, мы обсуждали фантастическую литературу

о межпланетных полетах, телепортации, беспроводной связи, видеопластике — всем, что сейчас стало доступно повсеместно

Наталья Абалакова

И, каждый раз, когда я снова иду в галерею по этим улочкам, я вспоминаю своего отца — и это наполняет меня энергией и счастьем, что у меня был такой отец

Galina Bleikh

Да, это такая мощная «закладка» личности!

Ева Жигалова

Таня, а, может, частично показать наш проект здесь?

Наталья Абалакова

С середины 80-х, когда мы с Анатолием мечтали делать в Мск технологические проекты (а мы уже связались с технологиями — кино, когда познакомились с бр. Алейниковыми), а потом уже в 90-х подружился с Алексеем Исаевым и Вадимом Кошкиным, нам все казалось несбыточным — как «спутниковая связь», которая вообще-то где-то существует, но только не для нас

Ева Жигалова

Таня расскажешь вкратце о проекте?

Таня Сушенкова

Можно рассказывать вместе)

Наталья Абалакова

Мы же за СВОБОДУ, Таня — в нашей «Подпольной Типографии» — можно — все

Таня Сушенкова

Это проект с элементами мейл-арта, «женская дневниковая переписка». Каждый день или как получается, что-то пишем/рисуем/клеим и отправляем по почте РФ друг другу. Получается достаточно искренне, и «на всю страну» о своем-личном)) да и эксперименты с нашей почтой, которая чудеса творит, дорабатывая произведения

Анатолий Жигалов

Я только что показал на большом экране Евины открытки. Когда мы осуществляли в 1985 г наш проект Почтарт, почта действительно творила чудеса. Нам приходили открытки и письма, адресуемые бр. Алейниковыми, скажем, Годару.

Таня Сушенкова

Да, Наталья рассказывала, что потом у вас и почтальоны активно включились в проект)

Анатолий Жигалов

Да, это был такой активистский проект с участием госслужащих (включая милицию)

РЕКОНСТРУКЦИЯ

БЕСЕДА НАТАЛЬИ АБАЛАКОВОЙ, АНАТОЛИЯ ЖИГАЛОВА
И МАРИНЫ ПЕРЧИХИНОЙ

Автор — персонаж — процесс — результат

Наталья Абалакова. Если речь вести о выставочной деятельности и институте кураторства, то вспомним, как это было раньше, в СССР. Принималось решение сделать выставку: художнику выделялись стены, транспорт, рабочие для развески, приглашался искусствовед, который писал статью о нем для специального художественного издания (или не писал, или таковой не приглашался). Автор приглашал друзей и родственников. Никакой проблемы кураторства не было. Так как кураторством занималось само государство; все в тоталитарном режиме было расписано по нотам, дням, часам, со всеми деталями любого события. Этой проблемы не могло быть у искусства в андеграунде. У «Коллективных действий» во время их поездок за город куратора не было и не могло быть. Не нужен он был и нам. На квартирных выставках вряд ли хозяину квартиры могло прийти в голову, что он является куратором...

Анатолий Жигалов. У нас, Марина, сейчас конкретная проблема: твое отношение, твоя позиция в проекте «Реконструкция», которая гораздо сложнее...

Марина Перчихина. Она не кураторская. Я автор концепции проекта и участник, но не куратор, куратор — Кролик (Николай Палажченко).

А. Куратор формально — Николай.

М. Я вынужденно взяла на себя технические функции куратора: организацию съемки, документации, а потом частично и введение в проект сменных авторов, потому что Кролик проект бросил на середине.

А. Авторская позиция здесь тоже очень сложная.

Н. Анатолий, дело в том, что когда мы обсуждали эту проблему, я говорила, что Марина, безусловно, автор Проекта, то есть всего, что касается идеологии Проекта, а не технической стороны.

М. Сама идея сменных участников пришла от истории с Тадеши из первой версии «Трех дней»; идея сменных партнеров возникла, когда перформанс, рассчитанный на трех постоянных участников, начал развиваться. Была идея собрать более узкий круг в тринадцать — пятнадцать художников, чтобы они работали каждый по несколько дней, а от Кролика пришла соблазнившая меня поправка —

расширить проект до охвата всей московской сцены. Кураторская роль Кролика именно в этом.

Но если говорить о соавторе проекта, то это, конечно, никак не Кролик, а Юра Соболев, от этого соавторства всячески отстранявшийся и отрекшийся. В наших диалогах в 1995 сформировалось само расписание, произошла реанимация героя, вместо окончательной его гибели в музее.

Н. Насколько я понимаю, в пространстве концептуального искусства родился автор, который создал некоего автора-персонажа — не существующего в реальности художника Благова.

М. Что довольно банально для этого пространства.

Н. Что даже не то что банально, а вообще нормально для этого пространства, потому что других «клиентов» на эту роль там не было. И вдруг каким-то образом этот виртуальный субъект начинает материализовываться.

Он материализуется в художественном общении двух художников: Марины Перчихиной и Юрия Соболева.

М. Отчасти.

Н. Но для меня это очень важный момент, потому что когда ты сказала, что в Царском Селе было три дня и три автора, для меня было не понятно, как автор-персонаж вдруг трансформировался в живых реальных художников и где же та переходная ступень этой трансформации; чего-то явно не хватало, не хватало какого-то звена.

М. В Царском [Селе] это были еще персонажи, три японских персонажа, совсем виртуальные; от их лица мы — участники перформанса — действовали, подключенные к материализации Благовского проекта через них, через еще один слой отстранения.

А. На каких правах они входили в музей?

М. Это отдельная коллекция. В музее, в принципе, три коллекции: наследие Благова — лишь одна из них; железная коллекция (анонимная) и японская коллекция с тремя персонажами, в ней есть картины, которые существуют только на видео с такими именами как «Бамбуковый росток»...

А. Являются ли они голосами первичного автора или слоями, или совершенно независимыми (автономными)?

М. Это независимая коллекция. Это еще один мой слой, если Благов — это одна моя история...

Н. Это авторы-персонажи или все-таки реальные художники?

М. Да. Авторы-персонажи. Я, таким образом, профанирую свои восточные увлечения.

А. Это особая драматургия, где ты разыгрываешь разные сферы своих интересов.

Н. Скажи, пожалуйста, а кто принимал вот эти облики, твой пока еще не расчлененный на два голоса персонаж, или, кто-то уже из этих голосов — твой и Юрия Соболева?

М. Я не очень точно сказала. Это я нуждалась в партнере. Соболев был втянут мной в разговоры о персонаже, о Кабакове, о мусоре, о работе с маской, то есть сам момент формирования последнего проекта героя был нашим диалогом.

Н. Для меня очень важно, как из одного стало два, мужчина и женщина.

А. Тебе нужен был просто другой, к кому было можно как-то апеллировать и вступить в «диалог с самой собой».

М. Не только. Я думаю, тут Наталья права, тут, все-таки, два начала нужны были, противостоящие. Именно в это время Соболев начал заниматься с ребятами телесностью, экзистенциальным перформансом, а у меня он увидел персонаж, маску, размножающиеся ускользания от прямого «Я»; и это при том, что мы двенадцать лет не общались и зафиксировали образы друг друга совершенно противоположные: я еще искала возможность аутентичного пластического высказывания, он же занимался структурами, сетками, никакого телесного присутствия.

Вот точка напряжения: он только начал заниматься антиперсонажной стратегией выхода из всякой концептуальной оболочки и обнаженно-телесной стратегией порывал с концептуализмом; я же показала линию, развивающую все ту же концептуалистскую схему персонаж-музей — нарастание и расслоение историй-масок.

А. Интересно, что для тебя персонажность как таковая?

М. В отличие от концептуалистского отчуждения, неразличимости, голосов, для меня это существа из моей плоти и крови. Благов из моего ребра.

А. Из твоего ребра был создан Благов или из твоего ребра как художника?

М. Из меня как художника, причем художника, упершегося в невозможность быть художником, возник персонаж обреченный — с правом на беспомощность и бессмысленность жеста, который мне уже не дано совершать как художнику, сознающему невозможность совершения даже невозможного жеста.

Н. Ты хочешь сказать, что персонаж это не нечто застывшее навсегда, как приговский «Милицанер». Для тебя понятие персонажа совершенно другое.

М. Да, возвращаясь к нашему с Соболевым порождающему эту последнюю анимацию Благова диалогу, — он тогда говорил о недоверии ко всем жестам вне тела, а я доказывала, что «виртуальный» персонаж может быть более открыт и экзистенциален, нежели телесные акции.

Н. Это как захват движения. Для тебя это как виртуальная кукла — человек двигается, и она повторяет его движения. Однако это не марионетка.

М. Это вообще захват. Благов живет всех живых. Это ближе к мистическим кукольным историям. Владимир Сальников выразил в своем пояснительном тексте то, что я тогда не увидела. Это единственный день, когда меня не было, я знаю только по видео, и он, кажется, прав — Благов как «вампиры», растущий на всей нашей крови... или наоборот несчастный монстр, нагруженный сброшенными в него фантазмами, как свихнувшийся психоаналитик.

Н. Я просто не договорила. Дело в том, что все средневековые мифы, связанные с искусственным рождением, созданием Голема — именно такие: это сначала захват движения, креатура начинает двигаться, а потом начинает «захватывать», и захватывает то, что она хочет, а не то, что хочет ее создатель.

М. Я это в совершенно другой жизни проходила. В сценографии это очень сильно явлено: оукливание; не очеловечивание куклы, а оукливание человека.

Н. Так что я не случайно заговорила о motion-capture.

А. Но в конкретной ситуации у тебя как бы автор А и автор Б. Автор, охватывающий рамочно весь проект, и автор, который работает внутри проекта, в сущности, наравне с другими вызванными авторами. Конкретно мы рассматриваем всегда ситуацию автор — художественный процесс — продукт (пусть продукт — жест, пусть продукт объективированный — не важно). В данном случае художественный процесс, в сущности — коллективный жест.

М. Да, и в этом процессе я отличаюсь от них не метапозицией автора, то есть знанием проекта, а только марафонской ситуацией. Действительно, каждый день приходят разные художники как бы «со стороны», я же куда более беспомощна и зависима, чем сменные участники, даже если я работала с теми же объектами, что и накануне. Это абсолютно реальное осознание невозможности авторского жеста. Оно и породило персонажи, которым были делегированы авторские функции, ими этот жест как бы совершали — через собственный жест некоего «мерцающего» художника.

А. Но по отношению к исходному автору они сами — материал или нет?

М. Нет. Думаю, что нет. Ведь я, в равной мере, материал. В своей роли бегуна на длинные дистанции я — материал по отношению не к исходному автору, а по отношению к этому вампиру.

Н. Поскольку мы в этом проекте участвовали, скажи, пожалуйста, Анатолий, когда ты делал свою работу, с какой из личин, или какими из тел-жестов этого «мерцающего» художника, ты общался, или ты с ним вообще не общался? Или ты был только одним из составителей гипертекста?

А. Нет, скорее, конечно, внутри текста, то есть для меня ситуация, очевидно, открывалась как вечная преемственность: неизвестно кем начатый процесс застигает меня в данной ситуации, я должен продол-

жить жест, каков он, этот жест — мое дело, и я знаю, что процесс продолжится. Я поставлен в ситуацию бесконечной процессуальности, то есть перед нами экспериментальное воссоздание процесса развития искусства как такового. Вот что интересно. Но существует как бы макропроцесс, где и интересна твоя роль — она двойная, и микропроцесс каждого художника. Причем и микропроцесс, и макропроцесс здесь двойственны: художник осуществляет свою стратегию в рамках предложенного проекта, то есть бьет по двум мишеням сразу, вводя свой вклад в макропроцесс данного проекта, который вкладывается, так или иначе, в макропроцесс художественного развития, не имеющего начала, а только конец, поскольку формат акции известен.

Н. Другими словами, ты принял правила игры и, не ущемляя ни в чем себя, оставаясь самим собой, тем художником, которым являешься, участвовал в строительстве этой игры или одного из этапов этой игры.

А. В сущности, это ответ на вызов ситуации. С учетом вызова, но, в общем-то, с учетом и себя, разумеется, я в своем процессе продолжаю находиться в точке пересечения моего авторского целеполагания и общего художественного контекста. И, очевидно, у тебя — то же самое, недаром мы здесь «расщепились».

Н. То есть, ты продолжал создание этого гипертекста, который продолжал в дальнейшем еще кто-то, и еще кто-то, и еще кто-то.

М. Наталья права, строго говоря, вся эта история, конечно, гипертекст — бесконечная система ссылок.

Н. Но меня здесь сейчас интересует не совсем это. Не случайно мы с Анатолием «расщепились»; то, что это эксперимент, я поняла и приняла, потому что я очень люблю эксперименты, вплоть до самых рискованных. Мне кажется, я здесь взаимодействовала с каким-то из тех МЕСТ ВСТРЕЧИ, которые ИЗМЕНИТЬ НЕЛЬЗЯ, каким-то типом «мерцающего художника», с тобой взаимодействующего.

И то, что я сидела перед стеной и ничего, по сути, не делала, а потом писала, — я этим только фиксировала то, что «место встречи изменить нельзя», то есть что я от этого не могу уклониться, и, более того: никакого там десятого слоя, двойного слоя, никакого другого смысла за этим не было, не было ни метафоры, и не было ничего, что стоит за кадром, за рамкой, за текстом, наконец.

М. Ты работала с самим фактом вызова тебя к этой плоскости...

Н. К этой плоскости и, очевидно, к этой ситуации и, видимо, твоей роли в этой ситуации, потому что я ничего не сделала. Обычно я всегда что-то делаю в перформансе, и, может быть, это проблема невозможности высказывания, но как сказать об этой невозможности высказывания, и кто «мною» может сказать то, что я не могу высказаться?

М. Это именно та проблема, которая и лежит в основе этого персонажа Благова.

А. У гипертекста не может быть автора: «мерцающий» автор — это правильно тобою сформулировано.

М. Автора здесь и нет фактически, хотя я автор неких рамок формата Проекта.

Н. Именно формата. Не текста, а формата.

А. В том-то и дело.

М. Я ни в коем случае не автор создавшегося текста, я автор предлагаемого формата: сама одновременно и жертва, как и все остальные, действующие в рамках этого заданного формата.

А. Внутри этого формата

М. Я в этот формат вставлена.

А. Тобой же.

М. Да. Но в отличие от тех, кто в нем участвует одним прикосновением и реагирует на две вещи — на сам формат и на жесты партнеров-предшественников, я реагировала на три ситуации: это формат и мой вчерашний слой (одним моим партнером была вчерашняя я, тот художник, которым я была накануне), другим моим партнером был сегодняшний или работавший, или предвкушаемый, ожидаемый автор и его сложившийся в сознании имидж. Моя ситуация всегда дробилась: часть акции — реакция на вчерашнего автора-меня, другая часть реакция на того, кто сегодня приходит или придет, и третья реакция просто на сегодня «здесь сейчас», работа с физическим форматом данного пространства, которое нуждается в уборке, в котором осталась та или иная инсталляция, в котором идут работы сантехников...

Для себя я поставила условие — ни одного собственно артжеста, любой мой жест был реакцией на что-то происходящее в реальном мире. Даже то, с чего я начала — капли краски с кисточки, — это была реакция на идущий на улице дождь. Хотя визуально это часто выглядело как картинка или инсталляция. (*К Анатолию.*) Например, на оставленный тобой след. У тебя, помнишь, был след на отдельном куске, вне предложенных для работы поверхностей. У меня потом была с ним игра и название акции «след в след». Я к нему примерялась; потом остатки твоих мелков и углей собирала и просто размазывала по своим плоскостям. Вот одна из таких реакций, к примеру. А на Назаренко я реагировала очень смешно: у нее были такие черные знаки в абстрактной экспрессивной живописи, а у меня к этому моменту в инсталляции были смятые копирки, и мои копирки веником сметались к ее стоявшим на полу картинам с черными ударами. Черное к черному. У меня был приготовленный материал — опять же, все уже не сделано и не будет сделано никогда, то есть куча материалов для инсталляций, которые нельзя делать, потому что уже нельзя, такие заготовки материала жизни были, но когда они шли в ход, было совершенно неизвестно, все мои действия были реакцией на сегодня — «здесь и сейчас» пространства акции.

Заготовленный материал относился к пункту расписания Благова («просматривать свою жизнь»), материал несделанных работ давал свой фон, свои отсылки и поводы для регрессии, и в это вторгалась все время общанность общаться с пришедшим (художником) и блюсти жизнь общего рабочего пространства.

А. Не получается ли здесь, что ты просто расщепила себя на уйму уже не просто персонажей, а еще как бы деятелей культурного процесса. Иначе говоря, исходный художник породил миф, который стал рамкой или форматом всего процесса реконструкции; затем он расщепился на куратора, потому что только куратор может задавать формат данного события, но этот куратор далее становится, в сущности, культурологом, который и осуществляет процесс создания макро- или гипертекста, пользуясь художниками как участниками процесса.

М. Культуролог не осуществляет, культуролог только анализирует уже имеющийся текст.

А. Верно, здесь подходит слово «демиург».

Н. Ты будто прочитал мою мысль. Были такие заявления, что, дескать, «куратор играет телами художников». У меня создается впечатление, что этот проект абсолютно противоположен подобным притязаниям, потому что здесь, если говорить об уровне телесности, никто не встречается на телесном уровне, здесь люди встречаются только со следами, причем, более того, интерес и внимание к этим следам более пристальные, чем интерес к живому реальному человеку... Интерес исключительно к этому культурному следу, который, безусловно, в себе несет и личный мир, и все коды, и все знаки. Не относится ли это к тому, о чем сейчас говорят многие (это, очевидно, просто в воздухе носится), а именно, что тело культуры начинает как-то дематериализоваться, потому что, если за образ культуры можно принять, скажем, тело производителя жеста, который уже неотъемлем от самого жеста, то здесь получается, что мы и с жестом не имеем дела, а имеем дело только со следом жеста.

М. Да. Именно поэтому моя стратегия как участника была подчинена одному императиву: я не делаю ни одного жеста, все, что я делаю — только реакция на жесты других или следы их жестов плюс реакция на реальность жизненную или же на реальность встречи со своим прошлым, то есть тоже на свой отчужденный след.

Но там есть и вторая сторона, которая меня замучила. Я задаю уже вам вопрос, меня саму это очень интригует, но до конца проанализировать я это не могу; отсюда и странный вывод, который я сделала в итоге всей этой истории позднее, беседуя с ребятами из «Комода»: если вначале Благов был для меня формой исследования невозможности высказывания, этот последний этап «Расписания жизни» был некой альтернативой московскому концептуализму — расписание Благова явно альтернативно «Расписаниям», скажем, пивоваров-

ским или кабаковским и по психотипу героя и, главное, по отношению ко времени. Там время большое и неопределенно-личное, неопределенное будущее; у Благова будущее отсутствует, есть время маленькое и совершенно личное, экзистенциально личное, лишь повторяющееся ежедневное «здесь и сейчас».

Н. Но если вернуться к тому, как все это произошло, — скажем, интерес к телесности, о котором ты говорила с Юрием, то получается, что проблема сначала сжалась, а потом она начала расширяться. И вопрос о времени возник совершенно естественно — откуда появилось «расписание» — то есть, безусловно, здесь присутствуют какие-то метаморфозы времени.

М. Безусловно, время было главным в момент возникновения этого расписания. У меня это было три дня, действительно, проведенных в режиме Благова и очень измененным состоянием сознания, что связано с неожиданной регрессией в слои и времена, куда я не заглядывала, может быть, в силу инстинкта самосохранения. Действительно в таком напряжении кусок жизни был прожит, но одновременно она и записывалась в форму Проекта и обсуждалась.

А. То есть, комментировалась.

Н. Такие челночные полеты в поисках утраченного времени.

М. Вот подоплека самого рождения этого документа, который потом отстранился от меня и объективировался в виде этой структуры, как некая модель художника и героя — крайне, в сущности, оппозиционная концептуалистскому, хотя инструменты использованы близкие — документ, расписание...

Для меня самой вся эта история кончилась не так просто: я не довела до конца марафон, после 22-го дня я делала уже только несколько отдельных акций, но уже вне рамок проекта; через пару месяцев я сделала серию телесных перформансов и поняла: именно на этом пути вся радикальная телесность — не оппозиция «номе» концептуализма, а выросший из нее жест.

Н. То есть, это как бы деградация тела, а не его развитие.

А. Скорее эволюционирование.

Н. Я слово «деградация» употребляю в смысле того, что ты назвала регрессией.

М. Регрессия имеет все-таки четкий смысл попадания в определенное состояние сознания, не исследования, а пребывания.

Н. Я думаю, что современные телесные стратегии имеют много общего с регрессией.

А. Я все же склоняюсь к мысли, что сам радикальный жест в новейшей ситуации задан в общем ТОТАРТом.

Н. Нет, у нас, все-таки, радикальный жест как идея, или модель.

М. Если брать сюжет с муравейником — да.

Н. Но это же, все-таки, скорее интеллектуальный радикализм, а не телесный.

А. Ну и телесный тоже.

Н. Он исполнен телесно, но радикализм-то интеллектуальный.

М. Мое практическое исследование привело меня к мысли, что радикальная телесность Кулика и Бренера тоже интеллектуальна, что в случае Кулика — он вырос, безусловно, изнутри московского концептуалистского канона; весь его путь из прозрачности к телу. Это логика выходов из тупика визуальности. С одной стороны, Медерменевитический уход в текст, а с другой — в телесность.

А. Трудно усмотреть в московском концептуализме интерес к телесности. Например, «Коллективные действия» — там нет непосредственной телесности...

М. Как бы нет, но когда читаешь тексты Андрея Монастырского, понимаешь, что под этим пустотным канонам лежит как раз телесность.

Н. Скорее, это реакция на постоянно унижаемую телесность, причем унижаемую и интеллектуально, и социально, и, если угодно, религиозно...

М. Одна из моих ситуаций внутри проекта — это поступательное исследование процесса смерти картины, потом объекта. Это было задано опять же самой фигурой героя — Благова.

Собственно, кто такой Благов: человек, учившийся традиционной живописи — провинциально, плохо, беспомощно, ощущающий эту беспомощность, и его первый радикальный жест — жест деструкции, уничтожавший масляные холсты, превращавший их в объекты. Вот что такое первая часть Наследия Благова. Вторая часть — это опять же деструкция, но уже в русле поп-артовских штудий, причем материал — его собственная одежда, то есть некая телесная оболочка, а жест, таким образом, тяготеет к самодеструкции. Третий его этап — Расписание; это опять искаженное зеркало московского концептуализма, но если в оригинале, в кабаковском «расписании жизни» — открытая финальная дата, то здесь смерть обозначена как важнейший, единственно значимый художественный факт, что совсем уже близко к радикальным жестам, но не телесно еще, пока вербально.

Н. Я думаю, здесь есть одно важное различие — герои авторы-персонажи Кабакова, оставив весь свой бранный хлам ввиду несовершенства, все-таки улетают в Большое Будущее, а для того персонажа, о котором говорим мы сейчас, Большое Будущее очень проблематично, может быть, для него есть Большое Настоящее; большое будущее — оно как бы и не предполагается...

М. Здесь есть идея «наследия», но, все же, это не идея музейного бессмертия, а, с одной стороны, реакция на реальность нашей жизни конца восьмидесятых — на коммерческий бум вокруг авангардистской картины, причем именно реакция радикального сознания, профанирующего это производство картины. И никакого будущего,

с другой стороны. Кроме того, следует вычлениить из «наследия» корень, «след» — картина для героя, скорее, лишь след, нежели произведение, след, подтверждающий его существование в реальном времени, осуществление «Расписания», то есть подтверждающий совершение акции жизни по расписанию.

А. То есть, трансценденцию...

Н. Но все дело в том, что трансценденция не состоялась, хотя бы по той же причине, что картину, вообще-то говоря, убили, она вовсе не умерла сама, ее принесли в жертву чему-то, состоялось коллективное жертвоприношение картины. Я, например, не берусь сказать, что картина умерла. Ее просто принесли в жертву — Большому Будущему...

М. Не знаю. Я ощущаю настоящую смерть картины.

Н. У меня не было ощущения, что больной умер естественным путем...

М. Ну тогда это скорее суицид.

Н. Близко к тому, жертвоприношение или суицид.

М. Кстати, откуда берет начало эта навязчивая форма деструкции-суицида у героя? Из насилия над его пространственным произведением — театральной декорацией, разрушенной режиссером. Это ведь его предыстория, давшая нам его имя на афише и первую коллекцию — ранние работы, оставленные в театре. Эта жизненная история, по-видимому, и была толчком к его дальнейшему поиску в зоне деструкции.

Если возвращаться к телесному и к телесности, вернее, к подступам к ней как последнему возможному высказыванию, я в течение акции проследила, что происходило с картинной плоскостью, на своем опыте и опыте корпоративного автора, видела, что мы приходили по самой логике развития истории к одним и тем же вещам. Весь путь от картины к объекту, инсталляции и перформансу был пройден. Только я двигалась несколько более линейно, а корпоративный автор двигался прерывистыми витками.

Первые выходы из плоскости в объекты и рельефы возникли на четвертый день — почти параллельно. Хотя перформанс был уже на третий день. Я перевернула плоскость где-то на десятый день — общие плоскости продержались до 26-го, когда их перевернул Гия Ригвава, после того, как накануне Андрей Филиппов поставил на них крест. Акции, не оставляющие визуальных следов, были на 21-й, 22-й дни, но уже на четвертый день была почти бесследная акция — становящийся прозрачным по мере высыхания комикс, сделанный клеем ПВА.

Что мне кажется важным в истории корпоративного автора — это нарастание слоев до некоторого предела, когда происходило обнуление — не просто пауза без прикосновения, а возврат в нулевое состояние, отказ от продолжения. Их было несколько. Это белая грунтовка на 15-й день, уже указанный переворот на черную изнанку

на 26-й, и, пожалуй, обнулением можно считать соединение всех плоскостей в стопку — на 31-й день. И еще одно свинчивание стопки — на 37-й день.

Н. То есть некоторые авторы порывались произвести какое-то заклятье.

М. И, конечно же, весь финал был возвратом в ноль. Как Юра Соболев и объяснил: полученные от других слои полностью воспроизводили для него постоянную ситуацию по отношению к листу бумаги, который он воспринимает как слоистую систему, которую можно прорезать в глубину и работать с любым из слоев.

Н. Ну и этот лист, очевидно, для него был телом культуры. То есть тело культуры — это как бы палимпсест, и в то же время это белый лист, как «все» и как «ничто».

М. Да, тем более что он и работает в этой системе с ready-made. Его авторское движение — только выбор места для уже существующих знаков, а нулевым слоем для него является не белый лист, а модульная сетка, которую он и приложил к полученным от других слоям. Оставалось только прослушать реквием по картинам, сыгранный Хайнцем, и свернуть в рулон, запечатав списком авторов.

Н. В принципе, в подобной системе такие вопросы как смерть автора, смерть картины уже перестают иметь смысл, как для физиков нет смерти как научной категории. То есть находясь внутри какого-то слоя он, скажем, может корреспондировать с данным слоем, или ощущать как художник, или как субъект развивающейся культуры, но сама концепция эти вопросы делает незначительными, хотя, в то же время, и существующими, но только «здесь и сейчас».

А. Может, попробуем подытожить наш разговор?

Н. Мне бы еще хотелось вот о чем поговорить. Этот проект еще существовал и на видеокассетах, и на поляроидных снимках. У меня было такое ощущение, что, в отличие от каких-то других принципов фиксации, здесь техника не являлась только аксессуаром, она тоже была действующим лицом. Если искать аналогию, то это как зеркало заднего вида в автомобиле.

М. Да, и я вспомнила сейчас одну деталь. Сначала мы из чисто технических соображений стали работать с видео, не смотря в камеру, с напрямую подключенным к камере монитором, но дальше этот присутствующий монитор стал восприниматься как активное зеркало, с ним начали работать как с объектом. Маша Чуйкова напрямую использовала монитор как зеркало в своем перформансе. Монитор, безусловно, стал частью общей инсталляции. И, видимо, это удвоение события для всех стало что-то значить. Это не просто видеодокументация, фиксирующаяся на закрытую камеру, а параллельная трансляция, дающая отстраненный взгляд на себя действующему участнику и еще одну позицию с другой, недоступной ему точки, зрителю события. А с поляроидом еще интереснее.

Одна из акций была напрямую построена на замещении исчезающего по мере высыхания изображения проявляющимся поляроидным отпечатком. То есть к моменту появления копии исчезал оригинал.

Н. То есть это момент встречи прошлого и будущего.

М. Но это, собственно, и было заложено в изначальную концепцию; оригинал обречен на исчезновение, если не на глазах, то через сутки, а репродукция появляется на глазах, едва завершён авторский процесс, и является тоже оригиналом, так как поляроид не тиражируется. Эта временная ограниченность жизни картины и ее замещение уникальной, но неадекватной репродукцией, — изначальное условие Проекта.

Н. Опять работа со временем.

М. Опять это «здесь и сейчас». Так же, как и видео в прямой трансляции.

А. Если время — один из важнейших элементов этой работы, то бренность творческого высказывания — это другая сторона всего этого процесса. А вот могла бы ты вкратце обобщить цели, например? Мы уже знаем импульс, знаем предысторию, сверхзадачу.

М. Цель, безусловно, исследовательская, это приглашение к эксперименту над собой и над картиной.

А. Приглашение «на убийство... без чая», перефразируя Ф. М. Достоевского?..

М. Да, учитывая, что это уже задано в самой мифологеме персонажа — суицидальность творческого акта. Думаю, и мне, и всем участникам была задана некая сетка вопросов и предоставлена возможность оптимального высказывания сегодня, «здесь и сейчас».

А. Сегодня «здесь и сейчас» — как точка схода, где все собирается. И в то же время, это некая вертикаль, потому что это палимпсест: из прошлого луч заброшен вверх или вниз, по горизонтали, или скорее по вертикали, потому что это напластования, но пересечение этих плоскостей происходит в точке «здесь и сейчас». И, наконец, это своеобразное воссоздание — построение тела культуры.

М. И при этом разрастающийся как снежный ком объем ссылок — объем взаимоотношений, мифологий... Каждый приходящий как бы привносил свою персональную мифологию...

А. Свой язык, свою речь.

М. С другой стороны, был вынужден реагировать на чужую мифологию и целые пласты чужих мифологий.

А. Мифологии и стратегии суть средства.

Н. В самом деле, это был некий процесс создания гипертекста-исследования, у которого нет автора, как мы пришли к выводу. Но я хочу еще сказать, что у него нет и зрителя, нет, и не может быть интерпретатора, в смысле: «кому и для чего это нужно?» Или «кому это интересно?».

А. Пожалуй.

М. Мне задавали этот вопрос: а кто к вам ходит? Я отвечала: и не должен никто ходить, — кроме участников и тех, кого приводят они...

Н. И в то же время может прийти кто угодно.

М. Да. Эта история не рассчитана на зрителя как потребителя арт-продукта, здесь нет не только репрезентации, здесь не может быть, действительно, даже презентации, потому что это сегодня, «здесь и сейчас». Это жизнь, только в нескольких странных обстоятельствах. Есть ли зритель у живописца, когда он за мольбертом? Здесь — то же время.

А. Стало быть, последний вопрос. Что является произведенным продуктом, каков объект, созданный всеми этими титаническими усилиями? Является ли это произведением искусства или фиксацией некоего эксперимента? Что мы можем назвать продуктом, произведением?

М. Что мы можем назвать продуктом перформанса?

А. Целостного перформанса или перформанса как такового?

М. Перформанса как такового или акции как таковой. У нее есть следы, которые часто могут восприниматься как художественная продукция, но это следы, есть некая мифология — следы в сознании — о том, что было прожито в этих временных рамках. Это акция, серийная, длинная, но это акция. Я думаю, что при всех гигантских усилиях эти следы — совершенно неадекватные акции, часть из которых может иметь совершенно самостоятельное художественное значение, как видеоматериал, который может монтироваться как видеодокументация, а может — как самостоятельное видеопроизведение. Есть поляроидный музей, который тоже может быть просто архивом и может монтироваться как инсталляция...

А. Но здесь еще одна интересная сторона этого продукта — след памяти об этом жесте живет в каждом, кто участвовал, то есть коллективное тело — носитель всего этого продукта, но как бы «по частям»; каждый носитель воспоминания о своем личном участии и о своем опыте.

М. Это такая же ситуация как скажем с КД, когда коллективное — хранитель опыта.

Н. Но вот я не уверена что это так. Здесь каждый проходит только какой-то отрезок пути, и он остается с этим отрезком, а не со знанием всего целого.

А. Можно сказать, что эта акция является неким аналогом художественного процесса, как такового, постольку, поскольку есть срез всего художественного сообщества...

М. Вот ты и сформулировал, то, что я пыталась, это есть создание некой микромоделки макроструктуры...

Н. Ну вот, это то, с чего мы начали, помнишь, я дома сказала, что Марина создала модель, лабораторную модель...

А. Не создала, а воспроизвела. Удалось воспроизвести матричную

модель художественного тела, тела культуры, если хотите. Потому что, в отдельности, каждый создает свою модель, и художники по какому-то разным законам входят в тело культуры, а здесь она воспроизведена...

М. И еще раз о микросвязях внутри модели. Мы наблюдали как бы большие волны в этом процессе, волны, например, обнулений, есть волны микросвязей, скажем, в ближайших во времени слоях двух-трех авторов, есть моменты очень плотного диалога, иногда даже не у работавших следом, а с перекидкой во времени. Здесь куча еще микрогрупповых отношений...

Н. Все дело в том, что модель — это ведь вообще не продукт, она предмет для рассмотрения, изучения и осмысления, мыслительного процесса вообще, то есть об этом можно размышлять, прежде всего, это можно описывать, а это уже уводит в область функционирования языка.

А. Я бы хотел сказать немного по-другому: была создана ситуация, в которой процесс воссоздал себя художниками, не просто их телами, а художниками; выговорил себя, какой-то матричный процесс...

Н. Процесс, который заговорил художниками.

А. Высказался, выговорился художниками со своими языками, в то же время корпоративно...

М. Была еще отдельная сторона — терапевтическая часть. Это отсутствие финального продукта давало дополнительную степень свободы — возможность оптимально высказаться, сформулировать себя, а для кого-то сделать то, что он никогда не сделал бы ни в какой другой ситуации в рамках нормального общего процесса.

Н. Я тоже об этом говорила, именно, выговориться. Именно такая ситуация — все было позволено, то есть любое высказывание было позволено.

А. Здесь еще присутствует некоторая пренатальность, что ли, потому что все были вовлечены в утробу предложенного мифа; дальше — формат служил той детерминантой, в которую, в сущности, погружен каждый художник, входя в культурную ситуацию, потому что там есть уже наличный язык, наличные конвенции, наличные традиции и временные, и пространственные, и общекультурные, и в то же время в силу вот этой формативности — известная свобода действия — по реакции или по выбору. То есть вот где та зона свободы, которую такая форматность, такая заданная детерминирующая сетка позволяет. Это тоже исключительно интересный опыт — проблема детерминированности и свободы художественного жеста.

М. Большинство воспринимало эту сетку и площадку акции как большую зону свободы, чем существование на сцене большой — художественного процесса не модельного, а реального.

Н. Может, потому что здесь создались какие-то условия для необходимости быть на сцене.

А. На этой сцене да, и под объективом следящей камеры.

Н. И может быть именно вот это как раз и сделало такую необязательность, когда в такой ситуации, «обложенный» со всех сторон человек, вдруг понимает, что это и есть настоящая свобода. Именно потому, что уже вся эта «обложенность» была преодолена в нем самом, и именно это и дало свободу.

М. То есть выведение внутренней «обложенности» во внешнюю, — собственно, как при проработке материалов подсознания и выведения их в сознание, это и освободило?

А. Не хотите ли вы сказать, господа, что камера действительно идеальное место для творчества? (*Общий смех.*)

Н. А, может быть, даже это...

А. То есть, в известном смысле, художник полагает себя в камере?

Н. В известном смысле, в философском...

М. Камера не видео? А камера...

А. Нет, камера тюремная.

М. А знаете ли историю, фактически завершающую проект, уже за его рамками, ни во что не реализовавшуюся, но меня потрясшую и даже напугавшую.

Где-то под конец акции появился молодой человек — среди зрителей, знакомый знакомых, художник, откуда-то из отпавших бывших республик, очень молодой, но уже с биографией местного авангардиста. И, естественно, получил, как и все, описание Проекта и вновь появился уже после, по совсем другому, вполне житейскому поводу. И вдруг он предлагает стать Благовым, полностью, по Расписанию, на год, если не умрет раньше, если ему выделяют комнату (камеру) (sic!) и минимальное содержание, чтобы вести акцию плюс материалы для рисования... И выйти оттуда, если выдержит, получив действительно документы на имя Благова Андрея (что в нашем мире вполне возможно организовать, как он был уверен). Не знаю, стоит ли описывать личные предпосылки, толкнувшие его на такое предложение. Я, естественно, ими поинтересовалась и вполне доверяю ответу. За этим стоял не только кризис художественного языка, но и достаточно трагические обстоятельства...

Возникло множество вопросов. До каких пределов я как автор рамки Проекта могу отвечать за подобный риск уже за рамками и Проекта, и собственно художественного эксперимента...

Пожалуй, в этом случае финансовая невозможность реализации такого продолжения была спасительна, во всяком случае, для меня, как оказалось, не готовой нести ответственность за призрак моего персонажа, грозивший ожить, чтобы опять умереть уже в реальном теле.

Мои эксперименты с собственным телом последовали уже потом, в «Упаковке». Но с собственным.

Москва, 2003

РУССКАЯ РУЛЕТКА

ПЕРФОРМАНС

1985 Декабрь

Место: Комната в квартире художников.

Длительность: 45 мин.

Материал: Предварительно снятый фильм (8 мм, 45 мин.), кинопроектор, магнитофон, наговоренный мужским и женским голосами текст, зеркало 120x70 см в деревянной раме (дверца от шкафа), белая стена, мужчина и женщина (художники).

Художники сидят перед зеркалом и созерцают собственные отражения и отражение фильма, проецируемого на белую стену позади них. Структура фильма: первые 7 мин. сняты с «натуры» (Н.А. и А.Ж. сидят перед зеркалом), затем эти снятые 7 мин. проецировались на экран и снимались с экрана, эти снятые 7 мин. проецировались и снимались с экрана и так далее до полного исчезновения изображения. Параллельно фильму воспроизводится текст, громкость постепенно уменьшается, и к концу работы слышится неясное бормотание. Зритель располагается по обеим сторонам «площадки» и волен смотреть на сидящих перед зеркалом художников и их отражения или на проецируемый на стену у них за спиной фильм, в котором художники сидят перед зеркалом.

Теме «зеркала» соответствует строгая «зеркальность» и геометрическая четкость всей композиции перформанса и текста.

ПОВОД К ЗНАКОМСТВУ

ПЕРФОРМАНС/ИНСТАЛЛЯЦИЯ

1991 Май

Место: Фестиваль «3-rd meetings of vision and image theatre».

Технический Центр, Катовицы, Польша.

Длительность: Ок. 1 часа.

Материал: 2 телевизора, 2 видеомэгнитофона, 2 кассеты с видеофильмом «ДОМ», ок. 20 деревянных панелей 100×200, выложенные в виде креста с длинной стороной ок. 30 м и короткой ок. 10 м

Освещение: 2 прожектора по обеим сторонам короткой перекладины креста

Художники (Наталья Абалакова и Анатолий Жигалов) ходят навстречу друг другу все время перформанса. Зрители реагируют на автоматические действия художников по-разному: одни начинают ходить по полу рядом, другие вытаскивают панели из-под ног художников, тем самым сокращая путь хождения, наконец один из зрителей ложится посередине на оставшейся «дорожке» и художники продолжают ходить, переступая через лежащего, пока зрители не уберают все панели, кроме той, на которой лежит человек и стоят художники. Художники прекращают ходить и стоят, не шелохнувшись, до тех пор, пока лежащий не встает. На этом перформанс заканчивается.

ЗОЛОТОЙ УНИТАЗ

ВИДЕОИНСТАЛЛЯЦИЯ

1994 Март

Фестиваль «Бредущие сквозь тьму в полночи».

Проект «Видеосценарий» «Экспериментальное видео, компьютерная анимация и проективный синтез».

«Заповедник искусств» на Петровском бульваре, Москва.

Монитор со статичной картинкой унитаза. Текст сценария «Золотой унитаз», развешенный по трем стенам помещения (листы с ксероксами А4), реальный туалет с унитазом и фотостендом на задней стене, видимый через дверной глазок. Непрерывное журчание воды в унитазе, на который накладывается репортаж штурма Белого дома в Москве в октябре 1993 г., который вел в режиме живого времени NBC.



Наталья Абалакова, Марина
Перчихина, Анатолий Жигалов
Проект Марины Перчихиной и галереи
Spider&Mouse «Реконструкция»

1999. Манеж, Москва



Наталья Абалакова
Место встречи. Изменить. Нельзя
Перформанс в проекте Марины Перчихиной
«Реконструкция»

1997. Галерея Spider&Mouse, Москва
Фото: Куми Сасаки



Анатолий Жигалов
Следы
Перформанс в проекте Марины
Перчихиной «Реконструкция»
1997. Галерея Spider&Mouse, Москва
Фото: Марина Перчихина

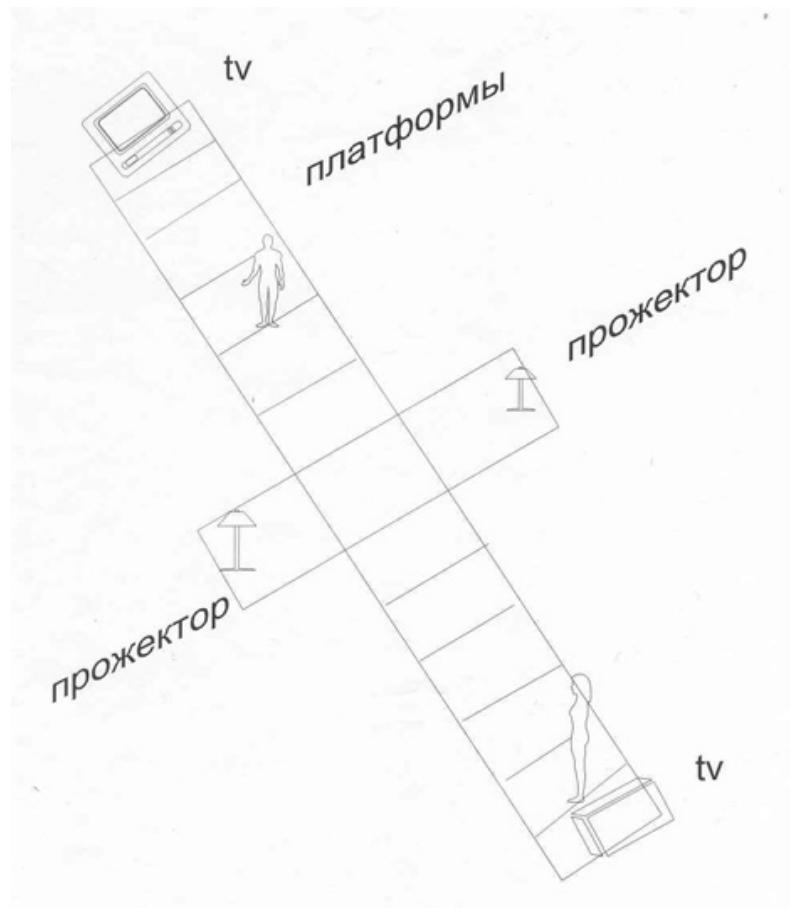


Художник Юрий Соболев
III Международный фестиваль КУКАРТ
1997. Царское Село, Россия



ТОТАРТ
Маятник Фуко
5-канальная видеоинсталляция
1996–1997

История Российского видеоарта, том II
Московский музей современного
искусства, 2009



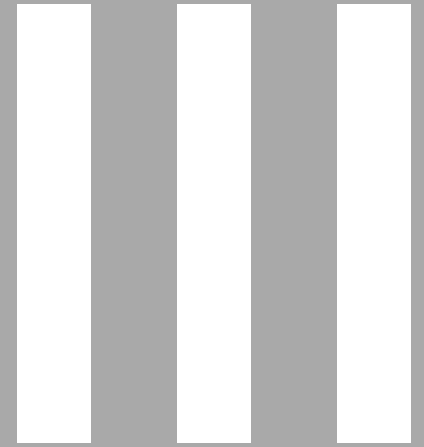
ТОТАРТ
Повод к знакомству
1993
Схема перформанса
Катовице, Польша



ТОТАРТ
Золотой унитаз
Мультимедийный проект. 1994
Фестиваль видеоарта
«Бредущие сквозь тьму в полночи».
Сквот Александра Петлюры, Москва



Обсуждение. 1994
Фестиваль видеоарта
«Бредущие сквозь тьму в полночи»,
Москва



НЕСКОЛЬКО СЛОВ О ВИДЕО, ФОТО, СТУЛЯХ И ГЕНДЕРНЫХ ТРЕВОЛНЕНИЯХ

НАЧАЛО ПЕРЕПИСКИ: 14 СЕНТЯБРЯ 2013 Г.

Наталья Абалакова

В 90-е к технологическим проектам небольшие галереи, связанные с современным искусством, относились неоднозначно; некоторые считали, что они связаны с психоделикой, другие просто не имели возможностей обзавестись необходимым оборудованием, которое было почти недоступное и дорогое

Анатолий Жигалов

Галерея Spider&Mouse, фактически не имеющая никакой финансовой поддержки, оказалась единственной, в которой мы смогли осуществить свои первые технологические проекты благодаря высочайшему профессионализму и энтузиазму Марины Перчихиной

Наталья Абалакова

В 1997 году руководитель «Интерстудии» Юрий Соболев предложил нам провести мастер-класс для слушателей своей студии. Мы согласились, и результатом нашего сотрудничества со студийцами оказалось 5-канальное видео «Маятник Фуко», темой чего послужили перформансы студийцев, и «независимое» кино (в идеологическом смысле — а не в плане «затрат») — мы выбрали фильм Стенли Кубрика «Космическая Одиссея 2001 года» (1968). Сценарий писали мы с Анатолием, а операторскую работу и самый сложный видеомонтаж делал Сергей Никокошев. Этот фильм есть на нашем ресурсе «Московский Концептуализм» — сайте, созданном Сергеем Летовым, музыкантом, композитором и перформером, с которым в 80-е мы неоднократно работали вместе и дружим до сих пор

Ева Жигалова

О, я помню, как все это делалось:)

Наталья Абалакова

В конце 90-х у нас появился компьютер (первый, купленный на остатки от гранта, который мы получили от Мэри Парижа, где жили и работали полгода в Cité des Arts), и родственник подарил

нам (сейчас уже «старинную») японскую аналоговую видеокамеру «Сони» одного из первых выпусков, очень хорошую и простую в обращении. Но мы еще некоторое время осуществляли свои видеопроекты (видеоперформансы и видеоинсталляции) с помощью друзей (нам помогало, всегда, как впрочем и сейчас, огромное количество народа, и делали они это — совершенно бескорыстно)

Анатолий Жигалов

Начиная с 2000 мы уже снимали сами и научились делать сначала аналоговый, а потом цифровой монтаж. Сетевыми проектами мы ранее не занимались, но всегда хотели экспериментировать в фантазмагорическом и до сих пор не вполне понятном для нас пространстве «виртуальной жизни» и «виртуального общения»

Наталья Абалакова

Нам не казалось, что надо только делать видео (в классическом смысле), как это понималось в 70-е — когда западноевропейскими и американскими художниками разрабатывался основной язык и корпус приемов видеоарта. Мы видели работу с камерой (что бы под этим ни понималось) скорее как «киноглаз» и еще одну возможность оказаться сопричастным «реальному» и внедрением этого в предметное, инсталляционное окружение — и таким образом, концептуально, создавая и смысл и комментарий

Ева Жигалова Live!

Galina Bleikh

Все это крайне интересно! Такие изменения на протяжении жизни одного поколения. Я помню еще первый телевизор КВН из своего детства. Вспоминаю свой путь «в мир компьютеров».

Ева Жигалова смотрим он-лайн!

Гале Блейх: вы смотрите прямую трансляцию из галереи?

Galina Bleikh Да, смотрим!

Ева Жигалова а где Тейчин Съе? он жив вообще?

Mari Sokol Наталья, а сколько букв было рассеяно на поле у клетки?

Перчихина Марина Ева, Тейчин жив), а остальное — на совести устроителей

Galina Bleikh А как узнать на видео, кто есть кто? Who is who?

Анатолий Жигалов Вот участники «7 дней»: Лиза Морозова, Максим Илюхин, Елена Ковылина, Герман Виноградов, Федор Павлов-Андреевич, Андрей Кузькин и группа TOTART.

Перчихина Марина Ева, я недавно писала довольно большой и занудный текст о Марине Абрамович, Ярославе Козловском и заканчивала Съе — на тему консервации времени в перформансе. Текст в сетевом культурологическом журнале, подписном, поэтому могу, если интересно, потом скинуть в почту свой личный pdf — и там много разных ссылок на Съе, в том числе его сайт.

Galina Bleikh И мне было бы интересно почитать...

Ева Жигалова мне тоже! Красиво красные листы смотрятся!

Galina Bleikh Очень прикольно, что все комменты чуть запаздывают и идут вперемежку. Когда читаешь, приходится «расчесывать» текст.

Перчихина Марина Галина, пришлите свой е-мейл мне в личку и поделюсь. Дело в том, что они вывешивают в открытом доступе только через год, а авторским экземпляром имею право делиться с друзьями)

Ева Жигалова А «Клетка» — это Общество спектакля?

Наталья Абалакова и клетка и то, что вовне. Все — «общество зрелища», так правильное переводить французское слово «spectacle»

Шифра Каждан я думаю, что человек в клетке — это идентичность

Ева Жигалова
Спектакль в Зрелище

Galina Bleikh
Марина, спасибо, сейчас пришло.

Ева Жигалова
Простите, не удержалась, это Съе

Ева Жигалова
Как заметил американский критик Дональд Каспит, подобная работа может и должна быть осмыслена в рамках буддистской доктрины хладнокровного отношения к жизни и смерти...

Наталья Абалакова
Марина, ты уже видела выставку-перформанс «ЗООПАРК ХУДОЖНИКОВ» on-line?
Сбросить тебе ссылку?

Galina Bleikh
Вспоминаю перформанс Герловиных в клетке.

Анатолий Жигалов
На самом деле эпиграфом к этому проекту действительно является работа Риммы и Валеры Герловиных, а не Съе. Правда, Герловины выставляли фотографию, а не себя.

Galina Bleikh
Да, я видела эту фотографию (с табличкой HOMO SAPIENS на клетке зоопарка) в Русском музее на их персональной выставке в незапамятном году. Но разве это была не фотография их акции?

Анатолий Жигалов
Скорей это было позирование для фотографии. Что-то вроде фото-перформанса.

Ева Жигалова
Для участников временной группы «ТОТАРТ», сотрудничающих с нами (Натальей Абалаковой и Анатолием Жигаловым) в live-performance «Подпольная типография» в галерее «Соль» (на Солянке) в рамках галерейного Проекта «ЗООПАРК ХУДОЖНИКОВ»: Мы будем сегодня on-line в галерее с 18.00 до 22.00 на сайте галереи — solyanka.org — трансляция события. ПРОСЬБА К УЧАСТНИКАМ: КАК МОЖНО СКОРЕЕ ОПРЕДЕЛИТЬСЯ СО ВРЕМЕНЕМ ВАШЕГО ПРИСУТСТВИЯ (on-line) в «Подпольной типографии»

наше расписание общения с вами и показа ваших работ: с 20 по 24 сентября (включительно) с 18.00 до 22.00

Наталья Абалакова
Еще мы встречаемся с СИНЕ ФАНТОМ — и смотрим первый фильм Игоря и фильм братьев Алейниковых с Евой (который она нам разместит на своей СТЕНЕ (ресурс ТОТАРТа с летовского сайта «Московский Концептуализм») www.conceptualism.letov.ru/TOTART/

Сильвестров Андрей
я на связи

Ева Жигалова
Друзья, в галерее не работает интернет!
Надеемся, все скоро заработает! ТОТАРТ

Перчихина Марина
и все откладывается?

Ева Жигалова
Марина, пока да:(
Ох!:(

Ева Жигалова
Интернета нет во всем районе!

Ева Жигалова
Но «Подпольная типография» продолжает работать!

Mari Sokol
и это главное!!!

Перчихина Марина
может быть, это даже полезный момент для чистоты подпольного жанра)

Наталья Абалакова
Интернет включился! Он слабенький, «динамит», но работает!

Ева Жигалова
«Подпольная типография» продолжает работать!

Наталья Абалакова
Мышь! Твой выход через пять минут!
Марина!

Перчихина Марина

ура!

Наталья Абалакова

Марина Перчихина, иду на твою СТЕНУ

Перчихина Марина

Жду.)

Наталья Абалакова

Прямо-таки, бегу! Как только Марина войдет в СЕТЬ — все! внимание: мы говорим о ее видео и о СВОБОДЕ

Перчихина Марина

Я вроде бы в сети

Наталья Абалакова

Марина, все — ок. видео появилось
теперь мы будем общаться в мультитате — здесь.

Перчихина Марина

а трансляция, увы, пока мертва. А с чего начнем?

Анатолий Жигалов (с компа Натальи Абалаковой)

Марина, на большом экране идет твой фильм о Пусси Райот. Можешь сказать несколько слов о фильме, о свободе высказывания и видео как инструменте свидетельства и одновременно интерпретаторе отражаемого события.

Да, одно замечание вдогонку. Мы, как всегда, поменялись компами.

Перчихина Марина

Это видео свидетельство с одной стороны — продолжение того, что я снимала в 2004 — 2005 годах в коридорах и дворе того же Таганского суда во время процесса «Осторожно, религия!». Вернее, это послесловие.

Ева Жигалова

А что делать тем, кто не видел видео?

Перчихина Марина

<http://youtu.be/RrqlqScRbcE>

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 1980-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 1960-х. В числе прочих боди-арт акций: Рождение Евы, Окно-1, Окно 2, «Мини-балет», «Ветер с Востока» и «16 самоотжествлений». Более подробные и концептуализирующие эти проблемы тексты есть в нашей книге «ТОТАРТ: русская рулетка», изд. ad marginem, 1998, и в нашей статье на <http://conceptualism.letov.ru/TOTART/> — «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 ни вкладывались в попытки интерпретации, они не способны передать всей атмосферы энергетики 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 самоотжествления. Более того, им было предоставлено право фиксировать на фото- и видеокамеры только то и только тогда, что и когда они сами сочтут 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»: беллетризованного стула в «Flower Wake» и социализиро-

ванного «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 стилистике мини-балета «And so on...» (1985) 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 называли «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» видеооператора 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 патриархатном 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 даже заключается шанс 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 страшно 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 так далее...

СЕВЕРНЫЙ ВЕТЕР

ВИДЕОИНСТАЛЛЯЦИЯ

Данная экспозиция отражает деятельность художников в области видеоискусства за последние три-четыре года. «Северный ветер» (1994) — это в сущности ТОТАРТ-перформанс, продолжающий и развивающий перформативную деятельность художников, то есть перманентное осуществление Проекта «Исследования Существа Искусства применительно к Жизни и Искусству», зародившемся в конце 1970-х годов. Круг проблем, над которым (не щадя живота) трудятся авторы ТОТАРТа, весьма широк; это границы и определение искусства, поглощение искусства жизнью и жизни искусством, их взаимовторжение и проч., взаимоотношения между художником и зрителем, коммуникативные возможности искусства (художественные или нехудожественные события как повод к общению), художественное произведение как открыто-закрытая система, функционирование искусства в социуме, искусство как конвертируемая (?) валюта общества, искусство как «эрогенная зона» коллективного тела нации и т. д. и т. д. Но на сей раз перформанс введен в видеоряд (начало чему было положено в перформансе «Повод к знакомству» на Фестивале альтернативного театра в Катовице в Польше в 1991 году). Зритель находился в живом пространстве действия и одновременно в видеопространстве. В экспозиции TV-галереи перформанс «Северный ветер» обретает новое видеоинсталляционное существование. «Место художника» осуществлялось в трех пространствах: реальном, видео и компьютерном. Данная инсталляция также новое существование некогда живого жеста перформанса. «Потерпеть немного — и все будет хорошо» — видеоинсталляция, существование которой развертывается в инсталляционном пространстве галереи и видеопространстве, втягивающем в себя всю инсталляцию — и вербальный, и предметный ряды. Бесконечно повторяющиеся элементы, из которых образуется видеоряд, вводят работу в «вечное настоящее», как бы останавливая реальное время предметного явления. И, наконец, «Маятник Фуко» — полиэкранный видеофильм, где одна из главных задач ТОТАРТ-ПРОЕКТа — критика искусства средствами самого искусства — реализуется полностью в видеопластике. Сюжеты на четырех мониторах явля-

ются комментариями текста главного центрального экрана и самих себя, равно как и тела современной культуры, частями которого они являются. Кроме того, «Маятник Фуко» — это коллективный проект (в рамках проходившего в конце 1996 г. Workshop'a в галерее SPIDER & MOUSE), поводом для которого этот проект и является, причем сам пресловутый МАЯТНИК играет роль некоего исследователя-наблюдателя, следящего за возникновением и развитием ситуации, в которой оказался возможен (или невозможен) такой род коллективного творчества. Сюжеты, возникающие на четырех крестообразно расположенных экранах, служат комментарием главного экрана, они возникают по спирали как в некой «Космической Одиссее» культуры, где, подчас, означаемые сливаются с означающими и создают поле диалога Восток — Запад, а, может быть, вечного неясного бормотания о ветре с Востока, который осилит ветер с Запада, и о Свете (все оттуда же!), коий, просветив, наконец, «необрезанный» Запад, вернется, неся на своих могучих крылах вождь-закон, порядок и зелененькие листочки захиревшего древа другого мира, где царит вечный закат.

Северный ветер. Видеопроекты.
Арт Медиа Центр. «TV галерея». 1998

МЕСТО ХУДОЖНИКА

ВИДЕОПЕРФОРМАНС/ИНСТАЛЛЯЦИЯ

1996 март

Место: «Галерея 21», Санкт-Петербург

Материал: видеопроектор, два монитора (на одном надпись «МЕСТО ХУДОЖНИКА»; на втором цифровое изображение художника с «маской» на глазах), 100 листовок с надписью «I AM RESPONSIBLE FOR THE WAR» (открытка с этим текстом прислана мейл-артистом из Малайзии). Художник с завязанными глазами (Н. А.) сидит напротив монитора с собственным цифровым изображением; на стену проецируются падающие листовки; работа заканчивается, когда на стене и одном из мониторов появляется сцена взрыва Белого дома в Грозном.

В ловушку зеркала я однажды попалась
зеркала избегла, но оказалась в другой;
я вижу и передаю образы при помощи цифр,
минуя чувства. Это помогает мне
увидеть неисследимое...

(фрагмент текста Н. Абалаковой)

Данная выставка предполагается как новая фаза Проекта Исследования Существа Искусства применительно к Жизни и Искусству. Наряду с программными разрывами полагается определенная доля непрерывности традиции и диалоги-парадоксы. В целом тотальность TOTAPTa имеет метаполитический, эстетический и проектный прицел. Создание тотальной реальности в конкретных условиях наличной действительности и на материале этой действительности в рамках выставочного Проекта

Данное событие никогда бы не состоялось, не получи мы по почте листовку «I AM RESPONSIBLE FOR THE WAR» из Малайзии, на которой отсутствовало имя художника, а операторы НТВ не засняли бы взрыв Белого Дома в Грозном; если бы Джон Тонкин, видеоартист из Австралии, не снял свой двухминутный фильм; а наши друзья — В. Кошкин, В. Полищук, С. Колмогоров, Г. Алейников и А.Д. не подготовили видеоматериалы для перформанса. Лично я выступаю здесь как анонимный представитель некоего коллектива. Это искусство преодоления искусства, очищения коллективной памяти, разрушение фрагментарной истории, переживание физической реальности пространства и времени.

МАЯТНИК ФУКО

ВИДЕОИНСТАЛЛЯЦИЯ

Полиэкранный видеопроjekt «Маятник Фуко» был осуществлен во время мастер-класса в рамках workshop «Запасный выход» в Москве в декабре 1996 года. Видеоинсталляция проецируется на четырех мониторах, расположенных крестообразно, и на большом экране телескрин в центре крестовой конструкции. Несущая конструкция инсталляции появляется последовательно в виде сменяющих друг друга сюжетов и представляющих собой видеоработы разных художников, организованных по принципу «перепетuum мобиле». Сюжеты на четырех видеомониторах являются комментариями как самих себя, так и общего тела современной культуры, частями которой они являются. Тем самым, выбор темы и само ее название «Маятник Фуко» — это лишь повод для возникновения данного коллективного проекта, а сам предполагаемый МАЯТНИК есть исследователь-наблюдатель, следящий за возникновением и развитием ситуации, в которой оказался возможен (или невозможен?) такой род коллективного творчества. Сюжеты, возникающие на четырех крестообразно расположенных экранах, служат комментариями главного экрана, они возникают по спирали, как в некой «Космической Одиссее» культуры, где, подчас, означаемые сливаются с означающими и создают поле диалога Восток — Запад.

Материалы: 4 монитора, 4 видеоплеера, 1 телескрин (и 1 видеоплеер, если телескрин без встроенного плеера), металлическая конструкция для инсталлирования мониторов и телескрин.



ТОТАРТ
 Русская рулетка
Перформанс. 1985
 Квартира художников, Москва
 Камера: Игорь Алейников
 Фильм 8 мм



ТОТАРТ
 Северный ветер
Перформанс. 1995
 Галерея 21, Санкт-Петербург
 Видео: Сергей Ковальский



ТОТАРТ
Северный ветер
Мультимедийная инсталляция. 1998
Арт Медиа Центр «ТВ галерея», Москва



ТОТАРТ
Северный ветер
Перформанс, ремейк. 2009
Пространственная литургия №3
Специальный проект III Московской
международной биеннале современного
искусства, ЦУМ, Москва



TOTART
... and so on... (И так далее)
Минибалет. 1984

Фильм 16 мм, 6 мин.
 Музыка: Анатолий Жигалов
 Исполнение: Наталья Абалакова,
 братья Алейниковы и Анатолий Жигалов
 Камера: Игорь Алейников



ТОТАРТ
16 позиций для самоотождествления
Перформанс. 1985
Фильм 16 мм
Видеосъемка: Сабина Хенсен
Камера: Игорь Алейников





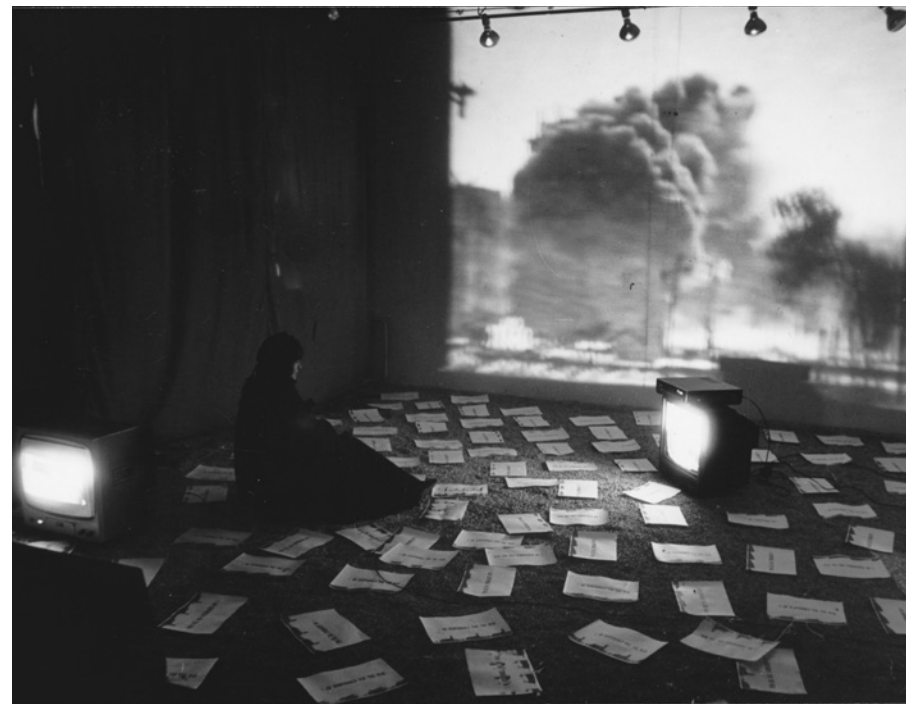
**TOTART
Action!**

Перформанс перед камерой. 2003

Москва

Видео: Марина Перчихина

Фото: Владимир Сумовский



TOTART

Место художника

Видеоперформанс/инсталляция. 1996

Галерея 21, Санкт-Петербург

Фото и кино документация:

Сергей Ковальский



ТОТАРТ
Место художника
Мультимедиа проект. 1998
Арт Медиа Центр «ТВ галерея», Москва

IV

МЫ ПОЛЬЗОВАТЕЛИ — МЫ ПОЛЬЗОВАТЕЛИ?

НАЧАЛО ПЕРЕПИСКИ: 14 СЕНТЯБРЯ 2013 Г.

Наталья Абалакова

Мы находимся в ситуации живого перформанса. В данном случае, ближе всего по характеру к реалити-шоу. Однако с активным виртуальным измерением. Представим, что большой экран видят все. Он на Площади. Это — главное Зрелище.

Наталья Абалакова

Марина, мы перезапустили фильм и можем дальше общаться.

Марина Перчихина

С другой стороны, эта моя единственная съемка на новом этапе, вернее, на вершине начавшегося тогда сюжета — свидетельство произошедших с 2005 к 2012 изменений. Изменилось все с обеих сторон — и состав групп поддержки обвиняемых, и степень агрессивности фанатиков, и меры безопасности вокруг. Вместо скромных и вполне дружелюбных двух судебных приставов — взвод в бронежилетах. Но и вместо потерянных и изумленных интеллектуалов среднего и старшего возраста — молодежь, готовая к уличным акциям и автозакам.

Ева Жигалова

То есть это документация?

Марина Перчихина

А более всего изменилась мера медийности события. И для меня, принципиально верной старой аналоговой Hi8, было очень интересно стать видеосвидетелем о свидетелях, вооруженных всеми видами новейшей цифровой техники. Да. Конечно же, документация, это был первый суд по продлению ареста.

Ева Жигалова

Исторический момент!

Наталья Абалакова

То есть ты в данном случае противопоставляла свою камеру — как

свидетеля с другой позиции — медийному пространству, где камера, телефон, мыльница носят характер всеобщей затянутости в поток сплошной картинки, безотносительной к позиции смотрящего, — так, что ли?

Ева Жигалова
Свободу ПР!

Марина Перчихина

Да, похоже, моя позиция — свидетельствовать не столько о событии, сколько о его свидетелях, его пространстве и его ожидании.

У меня потом отдельно был текст, интерпретировавший уже то, что увидела камера, сейчас его сюда притащу.

Марина Перчихина

Инверсия телесности.

Гипертрофированная телесность, символы плодородия, скованность и одновременно навязчивый эротизм — все это признаки патриархальных и тоталитарных режимов, устремленных к созданию нерушимого коллективного тела. Напротив, ускользающая гендерная идентичность, подчеркнутая бесплотность — знаки раскрепощения. Первое, что происходит с телом, примененным в качестве материала искусства, — оно становится сознательным. Стирается граница физиологического и психологического, высокого и низкого. Это не карнавальная инверсия, а скорее анимация, в первоначальном смысле слова — одушевление.

Первое, что изумило в телесной конфигурации арт-фестиваля во дворе Таганского суда, — тяжеловесная, раздутая и усиленная спецамуницией карикатурная телесность полицейских заслонов, противопоставленная подвижной и лишенной телесности группе арт-акционистов. Многие писали о самой акции как битве Масленицы с Великим Постом, метафора красивая, но к сущности происходящего трудно применима. И сленговое значение названия группы, так усиленно переводимое на русский обценный язык разъяренными людьми, не имеет ничего общего с визуальной знаковой системой, выбранной группой. Они анонимны, тело перекрыто столь сильным цветом, что лишено не только имени, но и любых признаков женского, эротического, собственно-телесного существования. Бунт цвета, только что рожденного из белого света. Бунт радуги. Ощущение, что коллективное, раздутое и бессмысленное тело, состоящее из полиции, церковных иерархов, радикальных националистов и судейского корпуса, противостоит подвижному множеству одухотворенных тел, то сливающихся в многотысячные шествия, то осуществляющих персональные действия. Три девочки пишут мелками на асфальте. Ощущение невесомости от их движений, и совер-

шенно непонятно, как могли их схватить серые полицейские туши. Уволакиваемое в автозак радужное пятно должно было просто взлететь.

Выстоявшие до самого вечера провожали аплодисментами и криками «Свободу!» Екатерину, Марию и Надежду. Каждая из них промелькнула на секунду в зоне видимости между дверью суда и автозака.

Анатолий Жигалов (с компа Натальи Абалаковой)

Но нет ли здесь противоречия? В том-то и дело, что у новых демонстрантов, назовем их так, фиксация события, мало отличаясь, казалось бы, от туристского, полна гражданского пафоса. Снятая ими картинка — как бы голос будущего суда, здесь я без всякого пафоса.

Марина Перчихина

В чем противоречия?

Наталья Абалакова

Это я на первый абзац твоего высказывания. Дальше текст еще не развернулся. Теперь он во всем объеме. Очень выразительный.

Ева Жигалова

Я только прочитала

Наталья Абалакова

Ева, ты нашла на летовском сайте «Девочку и Буду»? — сначала мы это смотрим, а потом фильм Игоря «Метастазы» и разговариваем в чате с Андреем Сильвестровым сначала

Марина Перчихина

Есть еще фрагмент этого дня, с группой «Аркадий Коц», <http://www.youtube.com/watch?v=PyRmLXQvXr0&list=PL31F01623DE8F646B>

Ева Жигалова

Я на улице, с телефоном в руке!:))

Марина Перчихина

Там очень жалею, что инстинктивно прижала к себе камеру, когда прямо надо мной пролетели менты (пенты) и поволокли ребят, и финала сюжета не зафиксировала.

Наталья Абалакова

Марина, у нас сегодня (непонятно — почему) очень плохо работает интернет — он «динамит», отчего картинка останавливается. Это мешает сосредоточиться. Но пока Анатолий пытается наладить нор-

мальную картинку, я хочу сообщить всем, что по материалам этого live-performance «Подпольная типография» мы сделаем большую главу в нашей следующей книге «ТОТАРТ: ПОДПОЛЬНАЯ ТИПОГРАФИЯ: Параллели кино и складки видео»

Наталья Абалакова

Сейчас картинка идет нормально.

Марина Перчихина

Отлично!

Наталья Абалакова

У нас много зрителей — люди приходят, но такого типа перформанс, очевидно, многие видят первый раз. Будут еще две главы — интервью с Олегом Мавроматти о независимом кино и перформансе и беседа с группой ВВЕРХ

Mari Sokol

Марина, спасибо, вы так красочно дали описание вашей работы!!! так что картинка еще сильнее стала восприниматься

Наталья Абалакова

Все — идет.

Ева, ты свое видео уже на своей СТЕНЕ разместила?

Марина Перчихина

Мне кажется, что Вы нашли оптимальный формат для этого сюжета, потому что никакие экзистенциальные жесты заведомо не работают в контексте, заданном кураторами. После Съе остается только обратный ход — сверхкоммуникация.

Анатолий Жигалов (с компа Натальи Абалаковой)

Не стоит преувеличивать Съе. Конечно, процессуальность и константность здесь очень сильны, но все же, на мой взгляд, это развитие или доведение до предела возможностей такого рода перформанса. Мы вообще-то с самого начала больший акцент ставили на производство смысла и образа. Телесность — один из аспектов такого действия.

Марина Перчихина

Тут вопрос даже не в значении Съе для каждого из нас, а в рамке кураторов, создавших ситуацию, — то, что удалось понять по двум трансляциям, дает ощущение, что выигрывают те, кто прорывает клетку через включение медиа — вы, Макс Илюхин.

Анатолий Жигалов (с компа Натальи Абалаковой)

Согласен. Заданность заставляет искать выход. В этом отношении Решетка, Клетка — очень мощные мотиваторы.

Ева Жигалова

А «голые перформансы» имхо это прошлый век!

Наталья Абалакова

Сейчас найдем и покажем.

Марина, спасибо за очень интересную беседу. Но вообще, еще несколько дней впереди, и ты вполне можешь подключаться.

Марина Перчихина

смотря какие, нашла тут в ММСИ из Лизиной группы один невероятный голый перформанс, но там тело особое, Саша Морозова Удачи. Буду следить за процессом дальше.

Людмила Альперн

Марина, вспоминаю, как мы вместе с Аней смотрели другой ваш фильм в здании таганского суда
Это был фильм-предшественник

Наталья Абалакова

Мы сегодня немного сбиты с толку тем, что интернет работает очень медленно, но работает.

Наталья Абалакова

Ева, ты готова обсудить свой фильм total yelloy?

Ева Жигалова

Давайте попробуем!

Наталья Абалакова

не переживай, если нет — то мы сами его обсудим, но брось его в мультичат ТОТАРТ, чтобы все посмотрели

Ева Жигалова

<http://www.youtube.com/watch?v=uKmlBq5t28s>

Наталья Абалакова

очень долго загружается, но мы должны дождаться картинки

Ева Жигалова

Это своеобразная реконструкция и отклик на пережитый опыт общения с «другим», а, точнее, о попытке «стать этим другим» и уви-

деть мир его глазами. О том, что нельзя вернуться к исходной точке своего существования, о беспокойстве по поводу потери собственной идентичности при любой попытке контакта с «другим», и о неминуемом одиночестве в конце. Навязчивые образы, возникающие как ночные кошмары, как расплата за эту попытку, подобен этому «тотальному желтому»; и уже Я вижу его во всем и везде — Я чувствую, как погружаюсь в этот желтый цвет, как он обволакивает меня, и в этом желтом словно заключаются все мои страхи. Это история о страхе решиться что-то сказать о себе и боязни быть услышанной. О страхе быть самой собой и беспристрастно увидеть себя своими собственными глазами, а не свое отражение в глазах других. О беспокойстве по поводу того, как будет воспринято этим «другим» и прочими «другими» твое собственное Я, о возможности существования твоего Я для других.

Наталья Абалакова

Меня в детстве очень впечатлила фраза Шекспира про «все краски мира, кроме желтой».

Наталья Абалакова

Желтый цвет — очень амбивалентный — с одной стороны, это цвет солнца, царских и военных регалий, золота (в прямом и переносном смысле), а с другой — это цвет безумия. Кажется, это из Англии пошла манера окрашивать психиатрические больницы в желтый цвет — отсюда выражение «желтый дом»

МЫ ПОЛЬЗОВАТЕЛИ — МЫ ПОЛЬЗОВАТЕЛИ?

Медиа Форум 2008

1. История вопроса

В этом году Медиа Форум в рамках официальной программы ММФ проводился в девятый раз.

В настоящий момент жанр искусства новых медиа, частично вошедший в экранную культуру, представляет собой сложное и противоречивое явление, внутри которого уже возникают и начинают «прочитываться» свои различия и различения.

Включение программ видеоарта и художественных проектов, созданных при помощи различных медиа, в большей степени связанных с contemporary art или с киноавангардом, нежели с привычным нашему восприятию кинематографом, произошло впервые в 2000 году по инициативе Алексея Исаева, российского медиа художника, теоретика и куратора, создателя центра Медиа Арт Лаб.

Медиа-теоретик Татьяна Горючева пишет, что «в отличие от многих с самого начала Алексей Исаев видел в медиа-искусстве и независимой медиа-культуре не модное течение, а большой культурный и социально значимый потенциал. Его вера в важность поддержки и развитие неконформистских, экспериментально и критически настроенных форм творчества определяло его жизненную позицию до самого конца.

То, что современное искусство упрочило свои позиции в России, произведения российских медиа художников причислены к историческому культурному наследию, а молодое поколение все больше отдает предпочтение осознанному творческому осмыслению роли медиа-технологии в современном обществе, во многом заслуга и Алексея Исаева».

В данный момент группой авторов готовится книга об Алексее Исаеве, и участники этого проекта видят свою задачу прежде всего в том, чтобы эта книга не оказалась простым сборником текстов А. Исаева, его коллег по медиа сообществу и критических статей. Составители этой книги хотят создать своего рода «гипертекст», который сам представлял бы коммуникативное пространство, так как идея коммуникации была интегральной частью «медийной ментальности» самого А. Исаева и того медиа-сообщества, к которому он принадлежал.

А он принадлежал к поколению людей, разрабатывающих идеи искусства технологически развитого общества, и этим объясняется, почему, как творческая личность, он обуславливался парадигмами этого нового мира. Так однажды он сам высказался: «мое творчество автобиографично по сути — критерий автобиографичности и заключается в четко артикулированном художественном языке».

Будучи плотью от плоти представителем нового поколения художников, он воспринимал Москву как своего рода «Третий Рим» и мировую столицу искусства, всего самого передового и прогрессивного (что бы под этим ни подразумевалось).

Стоит вспомнить, что одним из этапов этой «биографической линии» был проект «Лабиринтология» (1992).

Сегодня, когда пишется глава большой статьи о А. Исаеве как о «медиа художнике — исследователе стиля», хочется обратить внимание на то, что дискурсивный опыт этого проекта вписывается в традицию русского киноавангарда и, говоря словами Дзиги Вертова, художник «освобождает себя сегодня навсегда от неподвижности человеческой в непрерывном движении». Может быть, это определение подойдет для осмысления проблемы коммуникации в сфере медийной визуализации — общения при помощи образов (предполагающее, отчасти, отход от повествовательности).

К этой проблеме, возникшей в российском искусстве медиа в начале 1990-х, мы еще вернемся.

В дальнейшем А. Исаев разрабатывал в своих проектах (New cannibals, 1994) проблему синтеза различных медиа (от компьютерной анимации до текстов, написанных в духе новых техно-эзотериков, «гностиков» компьютерной эры), что лишь служило подтверждением того, что он стремился к созданию своего рода технологического проекта-гипертекста, некоего «полилога, где бы все разговаривали со всеми», какой-то находящейся в становлении и обновлении структуры, создающей особый контекст — напряженный, волнующий, полемический, и тем самым — коммуникативный. И в то время, в начале 1990-х, именно это и было самое современное в творчестве А. Исаева, еще только подходящего к чисто сетевым проектам, где коммуникация была уже другого типа.

В 1996 году А. Исаев поставил перед собой «сверхзадачу» — сам выбор названия «Монтаж аттракционов» (заголовок статьи С. Эйзенштейна о новом принципе киномонтажа) требовал от художника особой ответственности, тем более что задуманный проект видеоинсталляции, которую мы бы сегодня назвали медиапроектом, — она должна была стать основной частью проекта «Павильон Эйзенштейна» на Международной биеннале «Манифеста» в Роттердаме (куратор проекта В. Мизиано). В сотрудничестве с философом В. Подорогой А. Исаев создал медиапроект, в котором переосмыслилась творческая концепция создателя идеи «монтажа аттракционов»

С. Эйзенштейна на материале его знаменитого кинопроизведения «Броненосец „Потемкин“» (1925).

А. Исаев экспериментировал с полиэкранными видеопроекциями (которые сейчас мы называем «многоканальным видео»). В каком-то смысле можно сказать, что иногда он шел «по следу» С. Эйзенштейна — он экспериментировал с механизмом шокового воздействия на зрителя (и этот метод был альтернативой «шоковой терапии» акционистов-телесников 1990-х: в проектах А. Исаева «шок» возникал путем взаимодействия человека и машины). Эмоционально окрашенный образ, психоделической составляющей которого был по-своему «прочитанный» принцип монтажа аттракционов, порой переходящий в чистый клипинг, отражал и современную универсальную тенденцию, о чем говорил еще М. Маклюэн: «Компьютер (а при помощи него и были созданы проекты) — психоделическая машина мира бизнеса, и, кроме всего прочего, он же и гарант ликвидации того самого бизнеса, ради обслуживания которого он и создан». То есть в руках художника техническое приспособление (медиа) может снова стать «чистым», утратить свой консюмеристский аспект.

Медиасфера, мир А. Исаева был открытым миром новых медиа и новых возникающих перед современным искусством проблем.

Его проект «Видеосценарий» (1994) был задуман вместе с видеохудожником Вадимом Кошкиным как экспериментальная работа с «актуальными художниками» (в основном занимающимися акциями и перформансами: это — группа ТОТАРТ (Н. Абалакова и А. Жигалов), А. Бренер, Г. Виноградов, А. Исаев, И. Китуп, Г. Литичевский). Одной из фаз этого проекта стал фестиваль экспериментального видео, компьютерной анимации и проективного синтеза «Бредущие сквозь тьму в полуночи». Понятие «видеосценария» наделялось функцией некоего импульса, или «пускового механизма», при помощи которого могла создаваться сама *видеосфера, среда, обладающая рядом особых свойств, отличающих ее от других искусственных сред*. Опыт реализации «Видеосценария» способствовал новому подходу, что не могло не отразиться на дальнейших событиях, связанных с именем А. Исаева.

В 2000 году состоялось медиасобытие «Да*Да*Net*Trash*Art» и вышло издание «Взгляд с Востока», в серии «Медиасознание, медиакультура, медиатехнологии». А. Исаев был автором этого проекта и главным редактором серии.

ВЕРНЕМСЯ К ТЕМЕ МЕДИА ФОРУМА 2008 — «МЫ ПОЛЬЗОВАТЕЛИ — WE ARE USERS?»

1. Как мы нынче существуем в Сети?

Что мы думаем о способах медийной визуализации результатов нашего художественного творчества или его «следов» (в таких видах

искусства, как акция, перформанс, инсталляция, видео-перформанс, видео-инсталляция)?

К какому типу общения и чтения мы обращаемся, как предстают перед нами в Интернете «текст» — в виде «улицы с односторонним движением» или в виде свитка — то есть, в отличие от книги, мы одновременно не можем видеть предыдущую страницу, и «опорные блоки» текста нам следует удерживать в своей памяти (правда, мы всегда можем шелкнуть джойстиком). Будем считать, в отличие от распространенного мнения, что в Сети способ письма и чтения более упрощенный, что нам следует удерживать в памяти большее количество информации, что требует особого типа сосредоточенности и повышенного внимания к тексту, его содержательной компоненте, улавливать механизмы образования смыслов.

В самом деле, действительно ли видео (предполагающее также своего рода обучение методике его прочтения) переходит в Сеть, как печатные издания и телекомпании (интернет-TV). Почти все интернет ресурсы обладают режимом движущейся картинки (видео) и голосовым (звуковым) форматом. Большое распространение получил «видео-блоггинг», в каком-то смысле, представляющий собой системы «собственных новостей» или «собственного телевидения». Если «договориться» с читателем о терминологии, то можно даже сказать, что «видеописьма» свидетельствуют о развитии процесса «демократизации в области коммуникационных технологий» и связанного с этим процессом «вотума доверия народному видео» (без чего бы мы никогда не узнали о многих событиях). *Я все новости узнаю от френдов*. Эта часто произносимая фраза признает даже столь неоднозначный с точки зрения культурной коммуникации источник как ЖЖ как «систему индивидуальных СМИ (и можно утверждать, что и система «собственного Телевидения», о которой мечтали в «Студии Эгоцентрических Особенности» в начале 1990-х А. Исаев и В. Кошкин, — состоялась).

Кроме того, ЖЖ, как интереснейшие видеодневники, интересно рассмотреть с точки зрения понятия тотальности, сколь бы парадоксальной ни казалась эта мысль. Возможно, внутри этой тотальности образуются «очаги ненасильственного сопротивления» логоцентризму и власти нарратива и образуются игровые (на уровне языковых игр) «автономные зоны и сообщества», бросающие вызов «сообществам экспертов», как замкнутым на себя проявлениям логоцентрической культурной политики. Такие новые интернет-сообщества подвергают жесткие и дисциплинарные рамки этого «экспертного сообщества» тотальному сомнению и по своей сути схожи со всеми внеинституциональными движениями в современном искусстве — перформансом, хеппенингом, флэш-мобом и другими типами социо-культурного активизма: антиглобализмом, экологическими движениями, борьбой за права меньшинств и проч.

Что чем-то напоминает активистские движения в Америке и Европе 60-х, когда социо-культурные «express-analyses» акционистов и перформеров подчас обладали большей оперативностью и компетентностью, нежели рефлексия о состоянии современной культуры музеев, галерей и издательств. Только теперь это происходит в пространстве Интернета.

Сейчас кажется, что знаменитый «скрин» Оруэлла распался на миллиарды (и мириады) осколков и взаимоотношения «всех со всеми» этой новой тотальности, «мировой деревни» осуществляется по симулятивному сценарию, включенному в эту «тотальную репрезентацию». Аудитория сетевых пользователей помещается как бы «вовнутрь» произведения искусства и обучается воспринимать произведение искусства как некий безавторский безостановочный текст, стирающий следы собственного происхождения — отчасти это исходит все из того же способа интернетчтения, как «чтения внутри чтения», что также составляет неотъемлемую часть «тотального переживания» большого и крайне дифференцированного интернет-сообщества.

2. Содержание 92 чемоданов Тульса Люпера.

Между Платоном и Анаксагором via Жан-Люк Годар.

В навсегда застывшей для культурного сознания пантомиме — первичной сцене-тени на поверхности белой стены — любая экранная технология является, по сути дела, отражением философского мифа о пещере VII книги «Государства Платона», где человеческий удел уподобляется положению прикованных узников на ее дне. Обращенные лицом к стене — стоят они и ловят игру теней извне — и это все, что дано им знать о внешнем мире. Что же испытывает такой узник? Изумление, заинтересованность, и, следовательно, желание во что бы то ни стало понять, о чем рассказывают эти тени, — овладеть их языком.

Рассказывают, что Анаксагора однажды спросили: для чего нужно родиться? (О том, что «не родиться — лучше», общеизвестно).

Говорят, что его соотечественники представляли себе универсум в виде сгущений и разрежений материи и считали, что музыка небесных сфер звучит, если эти сферы удалось бы закрепить на тугие колышки. Вот вам и образ тотального медиапроекта.

Какова же роль автора, современного медиахудожника с кинематографическим прошлым, Питера Гринуэя, автора мультимедийного перформанса в формате ви-джеинга, носящего название «Чемоданы Тульса Люпера», который был продемонстрирован в рамках Медиа Форума 24 июня в помещении Gazgallery?

Деконструктивисты полностью отрицали власть автора над текстом (в данном случае видеотекстом).

Постструктуралисты пророчили смерть самого автора.

Отождествляется ли экстатическое разрушение кинематографа для П. Гринуэя (состоявшееся в тот момент, когда был изобретен пульт дистанционного управления) с изменением концепции автора кино? И тут, естественно, возникает вопрос и о зрителе.

а) Ночное ли животное человек?

Обратимся к трюизму: З. Фрейд и последователи его школы рассматривали художественное творчество как сублимацию бессознательного.

Попробуем проследить, сколько раз Тульс Люпер (осмелимся предположить), современный Одиссей и хранитель архива памяти — независимый медиа художник, не связанный в своих высказываниях никакими правилами, установленными экспертами-кодификаторами, убежденный космополит, постоянно (вольно или невольно) нарушающий границы национальные, природные, социальные, культурные — каким образом и сколько времени он пребывает в темноте: ведь история его жизни — это история пребывания в темнице текста, большого нарратива XX века.

Нам известно, что однажды в детстве отец запер его в чулане, а в юности он попал в лапы наци, который запер его в туалете, приняв за шпиона. Затем он успел побывать в ванной комнате, темном зале кинотеатра (где ему пришлось смотреть фильм о бежавших из места заключения), он оказывался в бассейне, в башне (где находит чемоданы евреев и пишет их истории), в машине, в советской тюрьме, в кварталах с сомнительной репутацией Юго-Восточной Азии — и все это вместе взятое наводит на мысль, однажды высказанную Ж. Деррида по поводу того, чем может быть текст как система образов и чем должна быть *psyche*, если ее представить в виде текста (как системы образов).

Стало быть, одним из вопросов будет:

б) От чего «защищается» П. Гринуэя, говоря и показывая нам «красоту поражения» кинематографа?

Поговорим о мифологиях: Годар, Беккет, Батай, Фуко.

Что прочитывается «за» мультимедийным перформансом П. Гринуэя?

«За кадром» странствия его героя остаются имена, без которых такой тип взаимодействия со зрительской аудиторией вряд ли был возможным. Истории, возникающие на экранах, управляемых при помощи гигантского сенсорного дисплея — современного монтажного стола, своего рода «сценического места», каким монтажный стол считали представители европейской и американской Новой Волны (сколь бы эти истории ни казались иконоборческими и даже трансгрессивными по отношению к классическому кинематографу), истории эти обнаруживают нашу старую знакомую — крестообразную конструкцию. Своего рода схождение двух осей координат — слова и вещи, текста и образа.

Кадрирование, рамирование, смена угла съемки, линии «настройки» и выбор самих вещей — предметов, взятых в качестве объектов рассматривания, умножение образов, их «расползание» по поверхности, заполнение экранов целиком и оставление зияний, пустот (как это похоже на тексты литературного авангарда второй половины XX века) — все это представляет собой совершенный классификационный механизм, выставляющий вещи напоказ, нарушающий их «интимность» и сводящий все к конструктивным элементам.

Иногда кажется, что это какая-то смесь археологии (знания) в духе Фуко и блестящей бодрийеровской поверхности.

Кажется, что эта философия в образах создается вокруг какого-то отсутствующего центра, «отсутствующей структуры» Умберто Эко.

Какой тип информации предлагается зрителю?

Прежде всего, кажется, что художник, управляющий всем этим потоком образов, восстает против собственной истории — истории выдающегося кинематографиста XX века и, таким образом, против истории кинематографа, части всеобщей, всемирной истории.

Побуждает ли он тем самым нас, зрителей, мысленно восстановить нашу историческую «ночную память», демонстрируя эти стирающиеся, как следы на морском берегу, эти оцифрованные пейзажи, смутные, странные гости из сумеречной зоны «дежа вю»?

Или речь идет об «археологическом подходе»? В том смысле, который в это вкладывал Мишель Фуко?

Или на ум приходит мысль о создании какого-то мифического «модуля», «общего знаменателя», о чем говорили прожектеры из Баухауза?

Или мы имеем дело с теорией «кривочтения», *misereading*, как это определялось у Харольда Блума — необходимо, чтобы текст покрывал смысл другого текста, чтобы оставался лишь музыкальный тон.

Ночное ли животное человек?

Автор этих слов пытался нас убедить, что ночь спустилась на тот тип кинематографа, к которому мы привыкли. Цифра «вывела за скобки» понятие священного и профанного. Поговорим об «оцифрованном теле». Что это такое — вместилище образов? — и как теперь найти слова, из которых происходят вещи?

Когда образы создаются при помощи вычислительной машины, происходит ли их полная десакрализация? Вопрос о первичности телесного или духовного оказывается неуместен. *Что* именно оказывается в темноте зрительного зала, намертво зажатое в кресле зрительного зала, «закованного фильмой» и вынужденное смотреть в одну точку?

Вспомним, что становление П. Гринуэя как кинематографиста пришлось на момент конфликтующих друг с другом многих течений в современном искусстве. Одним из таких крупных направлений был концептуализм, объявивший «всеобщую вербализацию».

Его яркие представители — такие, как Барбара Крюгер и Дженни Хольцер, пользовались в своем творчестве только словами, не прибегая к образам. Но мы можем назвать и литературу, которая «боролась с текстом» как с логоцентрическим проектом.

Весь «мыслящий класс» находился под влиянием открытий и исследований, сделанных в области семиотики/семиологии. И что, если предположить, что П. Гринуэй не оказался чужд этой дискуссии в области гуманитарных наук, философии, науках о языке, отразившейся и сплетенной с литературой, кино, современным искусством? Частично это касалось и медиа — и того, с чем медиа имеют дело, — самих носителей, на которые при помощи этих медиа «записывались» образы, существующие в реальности, в воображении, их комбинации. Возникали проблемы: образы на поверхности — это одна система, а образы на плоскости — совершенно другая. Цифра дала возможность уйти от этих проблем.

Как воспринимает сегодняшний мир медиа художник, мир, созданный из «распыленных» образов?

Очевидно, создавая свой медиапроект, он артикулирует связь между элементами, которые сначала «спроецированы», потом разведены, потом снова соединены, частично деформированы, и затем снова соединены в «движение по кругу» — снова «французский след» «адской машины», безостановочного потока образов, этакого иллюзионизма, где каждое слово — говорящий образ правды и каждое слово этой правды — ложь, а истина, если она и существует, где-то между компьютерной программой и страницей текста, напечатанного в типографии, на печатном станке.

Убийство литературной матрицы создает «говорящий образ» медиаискусства, где, на самом деле, происходит та же самая «химия», или лучше сказать «алхимия», в которой создается и слово, и образ.

Европейская *Nouvelle Vague* (в частности, Ж.-Л. Годар) тоже экспериментировала с преодолением нарратива, сюжетной линии, ведь в киносюжете, снятом как видеоклип, больше не может быть «объективированного сюжета», есть только две точки: *смотрящий* в объектив и *происходящее* перед объективом.

Откуда возникла потребность делать видео-перформансы и медиапроекты, почему у некоторых она сменила потребность снимать фильмы? Отчасти это, конечно, связано с необычайно быстрым развитием новых технологий. Но есть и другая причина. Если любое явление культуры становится таковым, пройдя через СМИ, то мультимедиа лучше сопрягается с TV культурой.

САД УЛЫБОК

ВИДЕОИНСТАЛЛЯЦИЯ

1996 ноябрь 5 — 25

Место: Галерея Spider & Mouse, Москва

Материал: Песок, 11 булыжников, два монитора, два плеера, один видеопроектор.

На неправильном круге из песка (Ø ок. 4 м) разложены камни, за ними два монитора, на одном «найденный» сюжет: уборщица из Запасного дворца в Царском Селе выбрасывает с поляны камни, оставшиеся от инсталляции М. Перчихиной на Фестивале КУКАРТ-1 1995 г.; на втором выложенные камни в движении. На стены и потолок проецируются эти же падающие камни.

Видеоинсталляция «Сад улыбок» — новая фаза Проекта «Исследования Существа Искусства применительно к Жизни и Искусству». «Разрывы» здесь уживаются с непрерывностью «традиции» ТОТАРТА с его системой диалогов-парадоксов, круг вольных и невольных участников которых бесконечен. В целом «тотальность» ТОТАРТА имеет метаполитическую, эстетическую и проективную направленность. Создание тотальной реальности в конкретных условиях наличной действительности и на материале этой действительности с непредсказуемыми последствиями (которые авторы берут на себя, то бишь на свою голову) — вот, пожалуй, скромная задача данного проекта.

«Сад» всеми своими камнями и мониторами отражает круг проблем, над которыми многие годы трудятся авторы ТОТАРТА: границы и определение искусства, поглощение искусства жизнью и жизни искусством, их взаимовторжение и проч., взаимоотношения между художником и зрителем, коммуникативные возможности искусства (художественное или нехудожественное событие как повод к общению), артефакт как открыто-закрытая система, функционирование искусства в социуме, искусство как конвертируемая (?) валюта общества, искусство как «эrogenная зона» коллективного тела общества и т. д.

Здесь начинается свидание одной лишь случайности. Мы можем вовсе не отождествлять себя с персонажами, порожденными нашим

воображением. Они — данность в ряду бесконечного множества — повседневный аморфный поток пережитой реальности.

«Сад улыбок» — реконструкция этой реальности в сознании художника, и есть подозрение, что сей «Сад» существовал еще до слов и образов.

Эта реальность уничтожается и возрождается, а механический характер жестов и их, лишенная смысла, повторяемость создают успокоительный беспорядок случайности и растворяют все в потоке жизни.

Так возникает некая интрига, шаг за шагом подводящая к развязке, до которой нам нет никакого дела. Мы только верим в добродетель брошенного и живущего в «вечном настоящем» камня.

Достаточно одного удара — и мы умрем со смеха.

(Авторский текст в буклете)

МЕСТО ВСТРЕЧИ ИЗМЕНИТЬ. НЕЛЬЗЯ

ПЕРФОРМАНС

1997 15 мая

Место: Галерея «Spider & Mouse», Москва

Проект «Реконструкция последнего проекта художника А. Благова»

Длительность: 1 час

Неизбежность встречи с предлагаемой поверхностью можно изжить несколькими способами. Один из них — остановить мгновение, расщепив его таким образом, чтобы, как в легенде об упавшем кувшине Магомета, когда не успела вылиться вода, пока он общался с Аллахом в вечности, ввести время в незримый зазор между началом и завершением жеста. «МЕСТО ВСТРЕЧИ ИЗМЕНИТЬ». А затем предаться созерцанию стены, оставаясь под созерцаемым объективом видеокамеры. Не восемь лет, как праздный дзенский патриарх, а ровно рассчитанное время, отпущенное по расписанию на совершение жеста. А затем на заборе из 16 картин материализуется не восточный, а сугубо европейский и в меру своей рационалистичности реалистический росчерк — «НЕЛЬЗЯ». Императив целеполагания сильнее медитативной прострации. Как у художника А. Благова. До 13.41 говорить по телефону с Эмилией о любви. Встреча неизбежна, как сама смерть. Но только перед лицом неизбежности наполняется жизнью жест художника. Чтобы исчезнуть или оставить след на песке человеческой памяти. ИЗМЕНИТЬ. НЕЛЬЗЯ.

ПОТЕРПЕТЬ НЕМНОГО — И ВСЕ БУДЕТ ХОРОШО

ВИДЕОИНСТАЛЛЯЦИЯ

1997 март

Место: Гуманитарный фонд «Свободная культура», галерея «21», С.-Петербург; ноябрь 1997 — июнь 1998 галерея «Spider & Mouse», Москва

Материал: один монитор, один плейер, видеокассета с 4 закольцованными видеосюжетами, полочка с зеркалом, на полочке гвоздь, молоток, розовые (желтые) резиновые перчатки, текст.

Фонограмма: несмолкаемый стук молотка.

На одной стене текст «Подождать немного — и все будет хорошо», у смежной правой стены монитор с закольцованными видеосюжетами: вбиваемый в пустоту гвоздь; ладонь; рука, держащая гвоздь; рука с гвоздем и молоток, бьющий по гвоздю; на смежной левой стене, прямо напротив экрана монитора, зеркало (с. 50×40), под ним полочка с резиновыми перчатками, гвоздем и молотком. (Во время полугодового цикла показа в галерее «Spider & Mouse» инсталляция последовательно редуцировалась: с каждым разом отпадало слово и предмет. В заключение демонстрировался только монитор с сюжетами.)

НОВАЯ КОНСТРУКЦИЯ

Когда плоскость экрана становится последним рубежом...

Когда выявление в несуществующем пространстве исключительного (редкого) времени было лишь для того, чтобы на мерцающей плоскости сконструировать некую разновидность единства...

Когда пространство реальное стремится слиться с пространством имитационным и создается критическая масса нового алогизма...

Когда удвоение пространства, его техническое сложение оборачивается «метафизической ложью»...

Когда образ «стягивается» в точку, где соединятся статика и движение в узел всех противоречий, возникает новое нематериальное дело, монументальное строительство виртуального здания...

Когда пространство формообразования идеологизируется, а черное и белое в своей интенсивности готово превратиться в свою противоположность...

Когда «прекрасное» вытесняется центробежной силой движения, а образ изобретения творчества в своей самодовлеющей объективности преподносится сознанию своих создателей как неподвластное и внеположное им бытие...

И, однако, за своей внешней формальной упорядоченностью таит сомнение, вернее, сомнение имеет в основе своего создания...

Когда «новая конструкция» начинает выражать собой новый физический вывод и становится беспредметностью наряду со всем прочим беспредметным в мировых культурах...

Когда полнота вещи обретается в соединении всех сторон знания и видения беспредметной конструкции, которая может быть спроецирована на стены соборов и парламентов на празднике огнепоклонников фаворского света...

Когда творческий акт необходимо перевести в цифровой код и над застигнутым врасплох «этическим сознанием» конструктора взойдет начищенный до блеска таз коллективного бессознательного ...

(Текст авторского буклета
«Потерпеть немного — и все будет хорошо»)



Девочка и Буда
Фильм-перформанс. 1984

16 мм, 17 мин
Участники: Глеб Алейников и Ева Жигалова
Камера: Игорь Алейников
Музыка: Наталья Абалакова,
братья Алейниковы
и Анатолий Жигалов



Ева Жигалова
Total Yellow
Мультимедиа проект. 2009
Международный фестиваль
искусства стран Балтии, Нарва,
Эстония

Ева Жигалова
«Тотальный желтый»
эскиз к мультимедиа-проекту
Нарва, 2009



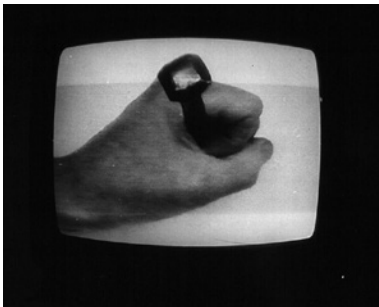
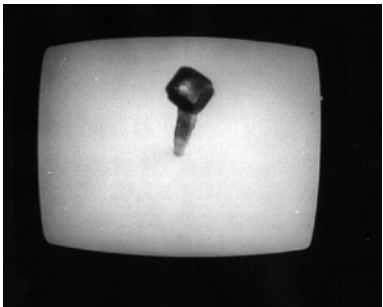
Игорь Алейников и Ева Жигалова, 1985
д. Беседы, Московская область



Ольга Шишко, Питер Гринуэй.
Открытие Медиафорума на Московском
Международном Кинофестивале, 2009
Фото: Елена Румянцева



ТОТАРТ
Сад улыбок
Мультимедийная инсталляция. 1996
Галерея Spider&Mouse, Москва
Фото: Марина Перчихина



ТОТАРТ
Потерпеть немного — и все будет хорошо
 Мультимедийная инсталляция. 1997
 Галерея Spider&Mouse, Москва
 Камера: Сергей Никокошев

V

ТОТАЛЬНО И ДО БЕСКОНЕЧНОСТИ

НАЧАЛО ПЕРЕПИСКИ: 14 СЕНТЯБРЯ 2013 Г.

Mari Sokol

этот желтый как цвет беспокойства... но при этом шарик дает ощущения праздника, но не веселого и уже давно не детского

Mari Sokol

а еще в Китае желтый — это цвет жизни и смерти)))

Наталья Абалакова

но если желтый цвет ассоциируется с «друговостью», то разве обязательно «другой» должен вызывать только недоверие и тревогу)

Наталья Абалакова

может быть, главная привлекательность этой «друговости» — это то, что последователи школы Лакана называют «le petit objet-a»

Ева Жигалова

это одна из сторон «другого»

Наталья Абалакова

если упростить, то это «а» — это недоступное нам пространство этого другого, которое зашифровывается желтым цветом

Ева Жигалова

ну, я пытаюсь иронизировать над своими страхами

Mari Sokol

перекрывается желтым цветом, скрывая сущность другого

Ева Жигалова

но там есть момент поглощения ключевой

Наталья Абалакова

поэтому Шекспир и зашифровал это «кроме желтого» — никто не знает, что там

Mari Sokol

когда другого поглощают?

Ева Жигалова

какой?

Mari Sokol

когда другого поглащают?

Ева Жигалова

Ну, может это еще и гендерный вопрос?

кто такой «другой»?

Наталья Абалакова

это — не гендерный вопрос, а вопрос парадигм личности

Ева Жигалова

и вместе с этим самоидентификация

Наталья Абалакова

Анатолий поэтому печатает высказывания о СВОБОДЕ, которые нам присылали участники проекта.

Наталья Абалакова

и устанавливает их на решетку

Анатолий Жигалов

Подпольная типография продолжает работать! — распечатываем листовки

опять засада — у нас звук есть, а картинки нет — но зато поют Интернационал на китайском языке

Наталья Абалакова (с компа Анатолия Жигалова)

В первый день мне показалось, что мы находимся внутри МАТРИЦЫ, но это было обманчивое впечатление — когда начали работать все экраны и стали появляться окна с сообщениями и со звуковыми сигналами и я только успевала отвечать — то стало казаться, что это больше похоже на фильм «Социальная Сеть», но не на фильм «Как я дружил в Социальной Сети»

Наталья Абалакова (с компа Анатолия Жигалова)

Мой комп «скис», и я сейчас с вами общаюсь с компа Анатолия Поэтому, что показалось Анатолию, я — не знаю. Вчера мы обсуждали открытие в Манеже

Наталья Абалакова (с компа Анатолия Жигалова)

Основной проект 5-Мск Биеннале делала куратор, Катрин де Зегер, которая считает себя феминисткой. Но такого феминизма — естественного, в «руссоистском» смысле, женственного, не агрессивного и умиротворяющего уже давно (после 70-х годов) нет

Александр Колесников

мне понравилось видео, где ребята разбивают транспаранты. всем привет.

Александр Колесников

Наталья, чего там с выставкой? Как все идет? мне очень интересно

Наталья Абалакова (с компа Анатолия Жигалова)

Саша, не переживайте, мы ваше видео покажем в другой раз — у нас еще четыре дня и 16 часов

Александр Колесников

да я, в общем, спрашиваю, кто пришел, что говорят?

Наталья Абалакова (с компа Анатолия Жигалова)

Два дня все было очень хорошо! Здесь замечательные сотрудники и очень хорошая, творческая атмосфера: директор галереи сидит в клетке и делает голый перформанс — о таком можно только мечтать. Но нас подвел интернет — его нет в районе — сейчас у нас модем, но он очень слабенький — картинка не грузится

Наталья Абалакова (с компа Анатолия Жигалова)

Думаю, что Саша покажет свое видео прямо здесь, в мультимедиа, и мы о нем поговорим

Александр Колесников

Наталья, ну тогда все очень здорово и я очень рад видео вот <http://www.youtube.com/watch?v=OkJSXUatRO0>

Наталья Абалакова (с компа Анатолия Жигалова)

Мы его должны были сегодня первым запустить, но не получилось, хорошо, что видео с судом над Пусси Райот удалось посмотреть и поговорить.

Наталья Абалакова (с компа Анатолия Жигалова)

Все, коллеги, не переживайте, перформансы запущены с флешки Звук нормальный и неплохая картинка, хотя при многочисленных конвертациях в какой-то момент может наступить п-ц

Mari Sokol

Саш, что спровоцировало вас на этот перформанс/жест?

Александр Колесников

Ну чего. я вырос в минске, изучал социологию. потом перешел на журфак. писал тексты о современном искусстве. этот перформанс как бы такая хреновая попка провокации. он состоялся в галерее У которую мы очень не любим, по крайней мере с Лимоновым и с ту-совкой липового цвета. нужно как-то воевать, пока так.

Ева Жигалова

а что не так с галереей У?

Александр Колесников

Выставка, на которой проходит акция предполагала отсутствие художников и присутствие СВОБОДЫ. Ну и мы решили проверить. Галерея У признана нами конформистской. Но это давняя история. Словом мы таким образом критиковали ложных авторитетов. Лимонов недавно сделал проект «Трикстер на крыше» (<https://www.facebook.com/pages/%D0%A2%D1%80%D0%B8%D0%BA%D1%81%D1%82%D0%B5%D1%80-%D0%BD%D0%B0-%D0%BA%D1%80%D1%8B%D1%88%D0%B5/468607303232431?fref=ts>) еще я вижу у вас тут ссылка на арт-активист — так меня после этой акции выгнали с него хаха.

Ева Жигалова

то есть Саша это арт-активизм?

Александр Колесников

это студенческая провокация. Нифига не понятная. Неубедительная. Люди, публика, которая все это смотрела, ничего не понимала. То есть мы делали в принципе то чего нельзя делать в галерее — курить, дымовуху, плевать, лозунги. такая была идея. Ну и каждый лозунг, конечно, же был подкреплён взглядом на местную ситуацию.

Mari Sokol

мне показалось, что все понятно. лозунги ясны)))
это как бунт подростков против системы (школы, родителей)

Александр Колесников

товарищи, мне завтра к Анатолию Феликсовичу идти, а я ничего не сделал еще. так что до связи.

Galina Bleikh

Друзья, у меня в пятницу вечером (то есть сегодня, но по часам уже

вчера) были гости, поэтому только сейчас, проведив гостей, прочитала пятничный чат. Ева, понравилось твое видео про «другого». В связи с этим я вспомнила, как Леди Гага на концерте, проходившем на огромном стадионе в ЛА, кричала в зал: «Вы — это я!», и тысяча сто зрителей в экстазе вопили ей в ответ YES! То есть полная идентификация себя с другим — вот новое массовое сознание. Я — это ты. Ты — это я. При этом можно наполнять себя любым содержанием, поскольку ты — уже не ты, а другой, и вообще не важно, какой именно. То есть уходят все признаки различий между индивидами.

Таня Сушенкова

Да, тоже только что прочитала сегодняшний чат (весь вечер была в Мск, а интернет есть только дома или где бесплатный ВайФай — увы, в выставочных заведениях такое пока в диковину), но стеснялась написать в нем))

Интересные были дискуссия и видео.

Galina Bleikh

Марине Перчихиной: очень интересное размышление о телесности. Точный анализ сегодняшнего состояния дел (тел?). Переключается с нашим проектом «В поисках утраченного тела».

Таня Сушенкова

Про голое тело в перформансе, ощущаемое именно как голое: ИМХО, на тело навешано столько ярлыков, что с попыткой снять с себя одежду, то есть обнажиться, приходит понимание, что в одежде ты иногда более раздет, то есть более обезличен/«неразлагаем по чьим-то полочкам»/менее заметен для взгляда, и поэтому можешь быть больше собой, чем без нее. Хотя последнее — спорное. «Быть собой» зависит все-таки не от того, как на тебя смотрят, а как ты себя сам ощущаешь и что хочешь делать с собой, независимо от одежды, и умеешь находить общий язык с окружающими, также независимо от одежды или других выбранных языков общения (и слова, и поведение, и движения, и тело, и одежда, и тактильность, и ее отсутствие, и эмоции, и соответствие одно другому — это все языки. Пишу очевидно, извините).

С ПР — их одежда почти как обнажение, даже круче — стирает «вещевые» социальные маркеры. За счет и цвета, и масок, и совмещения несовместимого в «нормальном гардеробе»...

И еще насчет телесности. Больше ответ Еве: Каждый перформанс требует определенной позиции, «маски», реквизита — в том числе как для языка (поток изнутри наружу), так и для лучших или худших ощущений пространства (поток снаружи вовнутрь), — и одет человек или нет, это в первую очередь не «мода», а какую он цель преследует, что хочет в нем показать/добиться/понять. Что-то нелепо

или отвлекает внимание в голом виде, что-то в одежде будет фальшиво/неэффективно.

Таня!

Joe Kirloy

I have no idea what is going on

Mari Sokol

For members of the interim group «TOTART» collaborating with us (Natalia Abalakova and Anatoly Zhigalov) in live-performance «Underground Press» gallery «Salt» (Solianka) within the gallery Project «ZOO ARTISTS» We will be on-line today in the gallery from 18.00 to 22.00 The site gallery — solyanka.org — Broadcast Events Participants are asked to: ASAP Allocate the time of your presence (on-line) in the «underground printing press» our schedule to communicate with you and show your work: from 20 to 24 September (inclusive) from 18.00 to 22.00

Ева Жигалова

Галя, спасибо!

Без одежды — это уже ярлык и история перформанса, после пионеров трудно быть в авангарде.

И может это уже не проблемы искусства (дискурс), а проблемы психологические конкретного человека?

Не искусства

Реквизит — это театр!

Перформанс это другое пространство и другая практика

Марина Перчихина

Только сейчас прочла часть вчерашнего продолжения о теле в перформансе. Взгляните на это <http://performansist.livejournal.com/245145.html>, правда, она покрашена, но это тело в новом качестве, не обнажение как таковое, а осмысление.

Людмила Альперн

Очень красиво! Тело лежит как глиняное. Краска отчуждает от реальности человеческой

Galina Bleikh

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 1960-х, но еще до середины 1970-х мы действовали как самостоятельные авторы. Проект, который завязал все узлы, «ТОТАРТ», — это конец 1970-х. С 1974 года началась достаточно бурная художественная жизнь, а до этого я больше был известен как поэт. Тогда еще практически никаких общественных площадок для художников не существовало. А вот с конца 1970-х, после многочисленных выставок андеграудного искусства, всё и началось.

СФ: Где проходили выставки?

А.Ж.: Началось с «Бульдозерной» в 1974, в которой мы с Натальей не участвовали, потом в 1975 — 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-х 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, которая сейчас известна под названием «московская школа концептуализма».

Наталья Абалакова: Я бы хотела рассказать о начале 1980-х, потому что это связано с двумя очень интересными историческими полосами. Тоталитарный режим входил в апогей застоя, шла война в Аф-

ганистане, а в московском искусстве (в андеграунде) происходили события в высшей степени инновационные. В 1982 году состоялась выставка «АПТАРТ» на квартире у Никиты Алексеева, где группа московских концептуалистов (и мы, в том числе, уже как собственная 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 1980-х в Москве эта группа художников делала много перформансов и акций, в которых развивался универсальный язык современного искусства. Мы сами убедились в этом в 1980 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 году 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 Марселя 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 Янкилевский, 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 1968 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 1980-е 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, 1990-е.

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-й 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 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 1980-х проблема языка современного искусства и его разработок тоже была главной. Но киноязык — это язык картин, 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-й 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 на 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 1985, «Метастазы». 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, 1985, одна дама сказала, что таких родителей надо изолировать от общества.

В 1986 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 — то есть «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 киноплёнку.

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 1960-х годов. Там был прообраз будущей Пушкинской 10 — ТЭИИ; в 1981 организовался Клуб поэтов. И приезжает как-то Игорь и говорит, что сегодня приедет 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 1985 году с братьями Алейниковыми мы осуществили ряд работ, в частности, почт-арт. Это русский вариант международного mail-art, которым мы активно занимались многие годы. Почт-арт 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 — а 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 безобразия?» 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.: Итак, 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, должного отделить 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 1982 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 плёнку, 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 плёнка, 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 обратился 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, вставали все с позолоченными задами.

СФ: Вы не повесили «окрашено»?

Н.А.: Не пришлось 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 ТОВАРТ «Золотой воскресник», и ее за нас сделали молодые художники. На открывшейся выставке были показаны слайды, сделанные Игорем Алейниковым в 1985 году.

СФ: Скажите, пожалуйста, что такое «ТОВАРТ»?

А.Ж.: Первоначально, когда мы разрабатывали концепцию проекта, мы назвали его «Тотальное художественное действие». С 1983 — «ТОВАРТ». Главный элемент ТОВАРТа — 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 ТОВАРТ (обозначающий не просто творческую группу, но род искусства) существует, как уже сказано, с 1983 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, *regretium mobile*.

Н.А.: Ну, конечно, ТОВАРТ 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 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 Мухоморы. Это касается периода 1970-х — 1980-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 велся «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 ска-

зять, соответствовали действительности.

А.Ж.: То есть момент внутренне противоречивый или даже парадоксальный: 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 принимаю так.

Текст подготовила
Екатерина Троепольская

НА ТАКОМ ХОЛОДЕ ИСКУССТВО НЕМЫСЛИМО, НО ЕСЛИ ПОТЕРПЕТЬ НЕМНОГО...

ПЕРФОРМАНС

1998 28 февраля

Место: Галерея «Spider & Mouse». Москва

Материал: Видеомонитор, видеоплеер, прожектор, мужская и женская одежда

В галерее под маленьким окном стоит монитор, воспроизводящий лыжню с точки зрения мчащегося лыжника с вторжениями сюжетов из перформансов ТОТАРТ, в которых тотартисты раздеваются. Окно открывается, и сверху летят предметы женской и мужской одежды, от нижнего белья до верхнего, засыпая пол и повисая на мониторе.

Искусство, разумеется, на таком холоде невозможно, но если потерпеть немного...

...таким образом, Тотарт — это некая еретическая модель, созданная ее авторами для подтверждения правильности существующих стандартов...

Если развивать эту мысль дальше, то освобождается операционное поле, где телевизионный экран служит своего рода зеркалом, смотрясь в которое можно постоянно убеждаться... ну хотя бы в собственном превосходстве.

Зритель здесь является субъектом, постоянно ведущим наблюдение за «объектом», который и формируется в результате этого наблюдения. Экран (иногда соединенный с видеокамерой) является «субъектом», постоянно ведущим наблюдение за зрителем-объектом, который и формируется в результате этого наблюдения.

Можно рассматривать такое взаимодействие как обоюдную попытку выработать некий набор хороших манер, не позволяющий гладить против шерсти собачку хозяев, и принятие комплекса требований, выдвигаемых в одностороннем порядке устроителями события, некой директивы, направляемой из «центра» на «периферию».

Если же как исключение возникает новый тип взаимоотношений, кроме рассмотренного ранее и — увы! — прискорбного, и снимается сам принцип «созревания самосознания», то создается возможность для четкого интегрального жеста, где автор и зритель являются

одновременно объектом и субъектом исследовательской модели. Проблема становится общей, а не предупредительным сигналом из «центра мира» для тех, кто живет на его «окраине».

...Сюжет художественного произведения неожиданно возникает под видом цитирования других сюжетов, ранее представленных в виде законченных художественных произведений-перформансов. В самом принципе цитирования обнаруживается еще меньше конформизма, чем в самих цитируемых сюжетах; самоцитирование создает новую изолированную систему, в которой неупорядоченность появления тех или иных сюжетов может только возрастать.

В цитируемых сюжетах намеренно нет хронологической последовательности цитируемого, то есть прошлое давит, тяготит, шантажирует. Но если уж прошлое уничтожить нельзя, то это еще не повод для уныния.

САД УЛЫБОК, ИЛИ ОБЪЯСНЕНИЕ В ЛЮБВИ

Проблематика этой видеоинсталляции затрагивает круг идей, о которых отчасти говорили Ф. и Б., однако этому можно дать интерпретацию в традиции русской ментальности. Оппозиции «мужское — женское», которая и сама является продуктом мужской культуры в ее идеологическом смысле, противопоставляется система следящего бинара — перевертыша, наблюдателя и действующего лица одновременно, чем и снимается сам принцип оппозиции. Мужчина берет в одну руку камень, а в другую свой рациональный ум и идет познавать мир (Сад), веря, что мир познаваем и не только передаваем, но и переделываем. Прошлое, история, как всегда хохочет. И тогда, естественно, начинается активная деятельность (Сада) по десакрализации «мужского», чтобы минув необходимый этап Б-ого принципа неопределенности, вернуться к извечным ценностям. («И что только за люди понаехали!»)

СЕВЕРНЫЙ ВЕТЕР

Коварство иронии (или ирония коварства) в том, что, даже не понимая ее, можно воспринимать все совершенно серьезно. Разрушение образа, его отмена, доведение его до без — образности, от статики к шуму, а затем к абсолютной тишине. Ирония, метаязыковая игра, коварство в квадрате, связь с русской утопией, понимаемой в свете исторического опыта негативно, как антиутопии, сквозь горькие изломы которой просвечивает неизбывная тоска по новой утопии (Новая конструкция), так как творческий акт (чисто личное присутствие) — это не только перманентная революция духа («Сад улыбок»), но и ее очистительное переосмысливание.

ПОТЕРПЕТЬ НЕМНОГО — И ВСЕ БУДЕТ ХОРОШО

...Бесперспективна установка на то, что эксперимент, нормально принятый публикой, — удачный эксперимент. Неприемлемость сообщения может выступить главным критерием его качества. Новая конструкция не утратила своих рабочих качеств, но теперь ее надо рассматривать в иной перспективе. Перевод модели актуального искусства на язык аналитической машины и методы его «расшифровки» ставят вопрос о том, насколько искусство является составной частью общественной коммуникации, может ли оно в таком виде дойти до широкой публики и «заполнить ее сны», а нас довести до мысли о том, что владеть снами не обязательно означает навевать сладкие грезы, а скорее, наоборот — насыщать наваждение.

СЛЕДЫ УДАЛЯЮЩЕГОСЯ ГЕОМЕТРА ПОСЛЕ СОЗДАНИЯ НОВОЙ КОНСТРУКЦИИ — ПЕРЕД ВОЗНЕСЕНИЕМ САМЫМ...

Казалось бы, для приобретения начального опыта такого видения недостаточно вознамериться швырнуть носки, а надо совершить целый ряд предварительных действий, скажем, встать на голову, предварительно надев шляпу, вывернуть наизнанку пиджак и натянуть левый ботинок на правую ногу, а правый на левую, а пресловутые носки, послужившие причиной или поводом всего эксперимента, натянуть на руки, но в процессе экспериментирования выясняется, что результаты не зависят от условий опыта, поскольку любой опыт имеет негативную обратную связь, которая представляет собой круговой процесс, где часть выходной информации передается обратно на вход в виде информации с предварительным результатом ответа, что делает систему саморегулирующейся, то есть начинается свободное парение в некоем бесконечном, бескачественном и безвидном пространстве и т.д.

А зрителю представляется право выбора созерцания: располагаясь по обе стороны «сцены», каждый волен смотреть, куда захочет, или же подытожить «конец парадигмы», самому подбросить к потолку пару собственных или чужих носков.

ЧЕТЫРЕ КОЛОННЫ БДИТЕЛЬНОСТИ

ПЕРФОРМАНС

Инсталляция: На стене смещенная по оси свастика. Горизонталь свастики состоит из фрагментов интерьера 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, Москва, издательство «Русский язык», 1981 г.



ТОТАРТ Почтарт

Выставка акции «Месячник почтарт — переписки
Натали Абалаковой и Анатолия Жигалова
с братьями Игорем и Глебом Алейниковыми»,
1985

Квартира художников, Москва
Камера: Игорь Алейников
Фильм 16 мм



ТОТАРТ

Субботник по посадке «Аллеи Авангарда».

1982, Москва

Справа налево: Николай Панитков, Алексей
Каменский, Владимир МIRONENKO, Юрий
Альберт, Эйно Лапполайнен
Фото: Владимир Полищук



ТОТАРТ

Субботник по посадке
«Аллеи Авангарда».

1982, Москва

Анатолий Жигалов и Эйно
Лапполайнен
Фото: Владимир Полищук



ТОТАРТ
Золотой воскресник
 Акция. 1985
 Москва
 Фото и кино-документация:
 Игорь Алейников



ТОТАРТ

Четыре колонны бдительности

Мультимедийный проект. 2000

Динамические пары

Манеж, Москва

Камера: Павел Лабазов

VI

МОНТАЖ АТТРАКЦИОНОВ

НАЧАЛО ПЕРЕПИСКИ: 14 СЕНТЯБРЯ 2013 Г.

Да, интересно. Я в связи с этим вспомнила Васю Кондратьева (светлой памяти). Когда я его расписала оригиналом стихотворения на французском сзади и васиными же переводами спереди, он пару дней не смывал текст и говорил, что чувствует себя более одетым, чем обычно.

Людмила Альперн

Наверное, и татуировки что-то такое привносят. Защищенность. И, наверное, для носителя этого тела (в перформансе) это какой-то особый опыт. То ли умерщвления, то ли оживления.

Galina Bleikh

Тане: да, одежда — такой язык, который, как и остальные, требует перевода. Например, женщина в парике в России, скорее всего, окажется представительницей шоу-бизнеса. А в Израиле — ультрарелигиозной. То же — и с длиной юбки, и т. д.

Galina Bleikh

Из проекта «В поисках утраченного тела»: Наше невесомое сознание пустилось странствовать по другим мирам, а наше усталое тело из плоти и крови осталось дома. В новых пространствах мы постепенно обрели и новое тело — легкое и гладкое, с милыми эмоциями, нарисованными на его поверхности. Но вот настал момент, когда мы спросили себя — а где же мы сами? Откуда мы? Оглянулись — и ничего не увидели.

Galina Bleikh

Интересно, что «Подпольная типография» работает почти круглосуточно.

Людмила Альперн

Типографии — они такие. Как доменные печи. Ведь продукт быстро остывает.

Galina Bleikh

Ну, это смотря какой продукт!

Людмила Альперн
Продукт любви)))

Ева Жигалова

Марина, спасибо за ссылку очень понравился перф.! Мне это напомнило Франко Би, которого очень люблю!

Информация для участников live-performance арт-группы ТОТАРТ «ПОДПОЛЬНАЯ ТИПОГРАФИЯ»: Наталья Абалакова и Анатолий Жигалов готовят к печати следующую (третью) книгу «ТОТАРТ: ПОДПОЛЬНАЯ ТИПОГРАФИЯ: Параллели кино и складки видео», последней (и, очевидно, самой большой) главой в которой будет документация этого сетевого перформанса. Ваши мысли о СВОБОДЕ, тексты, которые вы нам присылали, распечатываются и сохраняются в виде листовок: ни одно из ваших слов о СВОБОДЕ не останется втуне. НАША ПОДПОЛЬНАЯ ТИПОГРАФИЯ в проекте галереи «Соль» (на Солянке) «ЗООПАРК ХУДОЖНИКОВ» — ПРОДОЛЖАЕТ РАБОТАТЬ

Наталья Абалакова
Приветствую, Людмила!

Людмила Зинченко
приветствую

Boryana Rossa
Privet — vot nash s Olegom koment na vcherashniu diskusiu pro telo:
http://www.youtube.com/watch?v=_IT3Ki1JBRA&feature=youtu.be

Ева Жигалова
Добавьте Котю Художника — он тоже хочет видео показать!

Petr Zhukov
Добрый вечер!

Наталья Абалакова
Петя, прямо над Вами ссылка на перформанс Боряны Росса — да-вайте, я попробую его сначала запустить, чтобы проверить, как грузится картинка с модемом

Petr Zhukov
я полностью — за!

Наталья Абалакова
а Вы. Петя, как только загрузитесь — в мультичате ТОТАРТ напишите — мне: «Мотор!» или «Action!»

Наталья Абалакова
Видео (про тело) Боряны и Олега запустилось! Все всё слышали и видели. В этот момент у мониторов было много народа, и, несмотря на то, что звук «немного подплывал» — кажется, все всё поняли — и всем очень понравилась картинка
Петя, как с загрузкой видео? Мне идти на Вашу СТЕНУ? Или еще подождать?

Petr Zhukov
Поехали!

Petr Zhukov
<http://vimeo.com/75092241>

Petr Zhukov
я ещё и короткое письмо отправил вам. Правда, из одной строки.

Наталья Абалакова
Давайте попробуем его перекинуть на Вашу СТЕНУ, потом я его отправлю Анатолию — для проекции на левом экране, а на моем — правом — мы будем общаться с Вами в мультичате ТОТАРТ
Да, Анатолий его уже получил — между Вами и Таней Сушенковой мы его распечатаем и устанавливаем на решетку

Petr Zhukov
я его уже выложил на стену
хорошо ощущать свою материализуемость, забавно

Наталья Абалакова
Перекидывайте видео на Вашу СТЕНУ. Если я не смогу его оттуда запустить, то пойдет из мультичата, на моем правом компе, а общаться мы будем на левом
свою?
Да, это — потрясающий опыт!

Petr Zhukov
видео уже на стене
собственно, о том же, о чём я написал — проявление в пространстве выводит из свободной пустоты в сущностное влечение документа
Наталья?
мне страшно в тишине

Анатолий Жигалов
Петя, нам удалось запустить Ваше видео — оно идет. Ура!

Анатолий Жигалов

Сейчас наклею на решетку твое высказывание. но оно косвенно относится к тому, о чём я хотел говорить, так что, наверное, можно общаться параллельно ему (оно на полчаса). Здравствуй!

Анатолий Жигалов (с компа Натальи Абалаковой)

Привет. Нам сейчас нет времени страшиться. Мы с Натальей раздвоились и пребываем в двух пространствах: реального (?) пространства клетки и виртуального — необъятного — пространства Интернет-общения.

Petr Zhukov

Да. Бесстрашие в действии до конца неопределённом. я как раз примерно это и имел в виду, когда написал про свободу как о внедокументальном опыте, подразумевая ситуацию квантовой суперпозиции, когда в одновременном умножении сущностей мы растворяемся в пространстве и покое — и только тут есть свобода

Анатолий Жигалов

На самом деле, если раньше усилия концептуального направление сводилось к дуализму вербального и визуального, в данной акции мы не можем в точности утверждать, в каких измерениях мы находимся, поскольку наше пространство(а) заселены многими участниками. Мало того, общение этих многих происходит помимо нашей воли. Саморазвиваясь.

Petr Zhukov

а как только появляется документ, необязательно нами произведённый: текст, картина, отпечаток пальца, представленный обществу, но и просто любое наше взаимодействие с внешним: «не подскажите, как пройти?», «кто последний?», «все на баррикады!», «дайте денег», «спокойной ночи», «целую», «люблю», «поехали!» — мы сразу структурируемся, влипаем в одну из конкретных систем бытия, становимся утилитарными, как обнаруженный электрон, частица, квант — и тут только остаётся выбор — куда приспособить своё проявление

Petr Zhukov

да. и это прекрасный момент бытия, чистого, реального, неуловимого, не его созерцание из себя, но созерцание «в нём» при этом нужно заметить, что потом это неопределённое множественное состояние, должно превратиться в книгу, артефакт, камень

Анатолий Жигалов

Но может, именно это полное погружение в имманентность

и выводит из «утилитарности», из его одномерности, разрывая эту плоскость и задавая ей новые координаты. То есть Трансцендентное без необходимости его символизации. И полное «влипание» и есть свобода?

Petr Zhukov

есть ситуация прекрасная в своём бытии и последующий документ, необходимый для культуры, но отрицающий любую свободу, ибо полностью находится в поле интерпретаций, прочтений и приложения

Petr Zhukov

я тут хотел бы ещё пояснить, что, как по мне, так свобода не есть ни самоцель, ни возможность. то есть, для медитирующего монаха — свобода невлипания возможна. но, для существования в культуре, мы всегда должны делать эти выходы из состояния свободы, в состояние влипания, несвободы. потому что ответственность — это несвобода, но важная несвобода

Petr Zhukov

то есть, есть состояние полного внешнего наблюдения, но рано или поздно, через любопытство, восхищение, сострадание, нужные подчеркнуть и добавить, мы приходим к ответственности, по сути, ответственности перед вселенной, и выбираем — куда себя приложить

Petr Zhukov

при этом это влипание, оно не имманентно — мы не можем себя полностью описать, то есть задокументировать, а, следовательно, кусочек свободы всегда остаётся с нами, как бы паря над нашей несвободой и всегда позволяя вытянуться обратно за его крыла край

Анатолий Жигалов

Сам факт «документирования» (а ты имеешь в виду все же творческий акт (артефакт — даже если это жест) есть не умаление свободы, а усложнение. Но это и есть процесс созидания культуры, что и есть не что иное, как непрерывное усложнение системы.

Petr Zhukov

Тут, конечно же, как всегда, ох уж этот Людвиг, всё сводится к дефинициям

Petr Zhukov

но я должен уточнить, что в документирование я вкладываю любой опыт взаимодействия: и творческий, производство артефактов, и социальный, пусть будет общение заключённого с надзирателем или сокамерниками или интернетом или, даже, телевизором — наблюде-

ние себя в реальности сразу проявляет одно из определённых бытий (не уверен в правильности множественной формы от «бытие»). причём, тот же заключённый может быть полностью свободным просто войдя в состояние медитации, отстранившись

Petr Zhukov

то есть, свобода, мне кажется, внекультурное состояние — бытие в бесконечности (пространства и времени), из которого мы можем наблюдать за культурой и собой в бытие, в то время, как действие нас определяет во времени и пространстве, но эта условная несвобода не есть что-то плохое

Анатолий Жигалов

В буддизме, помимо пути монаха — полного отстранения от всего внешнего, есть еще путь мирянина, также ведущий к освобождению. Может, у художника третий путь. Это лавирование между первым и вторым плюс свидетельство о неких (утраченных?) возможностях.

Petr Zhukov

кажется, я сейчас на второй круг зайду про ответственность) всё время мучаюсь с буквами: с одной стороны попытка точного высказывания, отмечает важные части, но высказывание поэтическое, в своей волновой размазанности прекрасных смыслов, как бы вопрошает зачем его произносить. тут я за изображение, конечно

Petr Zhukov

вот тут я полностью соглашусь

МОНТАЖ АТТРАКЦИОНОВ

(О ТВОРЧЕСТВЕ АЛЕКСЕЯ ИСАЕВА)

Палеография — «интермедиа-коммуникация»

Отцы-основатели современной лингвистики утверждают, что любой язык основывается на системе знаков, состоящих из воспринимаемых чувствами сигнификантов (означающих), связанных, соответственно, с репрезентацией реальности, и сигнификатов (означаемых), представляющих в большинстве случаев абстрактные концепты.

В навсегда застывшей для культурного сознания пантомиме «первичной сцены» — тени на поверхности белой стены — любая экранная технология является, по сути дела, отражением философского мифа о пещере VII книги «Государства» Платона, где человеческий удел уподобляется положению прикованных узников на ее дне. Обращенные лицом к стене стоят они — и это всё, что дано им знать о мире¹. Что же испытывает такой узник? Изумление, заинтересованность и, следовательно, — желание, во что бы то ни стало, овладеть языком этих теней?

Чтобы рассматриваться как язык, этот образ медиа должен быть обязательно связан с *коммуникативной ситуацией*, в связи с чем требуются некоторые пояснения.

Большинство семиологов (в том числе и те из них, кто занимается языком/языками экранных технологий) считает, что область их исследований должна быть ограничена исключительно процедурами, выполняющими два непреложных условия: интенцию производства знаков и наличие *общего кода* между адресатом и адресантом. Иными словами — о *коммуникации как главной составляющей современного искусства* можно говорить лишь тогда, когда адресант действует с сознательным намерением передать свое сообщение на языке или в системе знаков (сем), известных адресату. При отсутствии интенции знак становится индексом или симптомом и поэтому будет вне области семиотики.

Однако в отдельных случаях эти указания-индексы могут нести не меньшую, но большую *информацию*, чем интенциональный знак. Их можно квалифицировать как знаки, означающие нечто, а не как знаки, обращенные к кому-то.

Предпосылка *общего* кода также должна быть принята с определенной диалектической гибкостью: это не факт говорения на одном языке, позволяющий в любой момент понимать друг друга, — даже при отсутствии единого кода творческие способности человеческого интеллекта позволяют устанавливать бесконечные множества спонтанных коммуникативных ассоциаций, базирующихся на естественных аналогиях между означаемым и означающим.

Разумеется, для дешифровки знаков требуется обязательное наличие знания причины и следствия, что частично наличествует в двух типах отношений — подобия и смежности, причем этот процесс является по преимуществу функцией адресата и создает *коммуникативную ситуацию*, инициируемую медиа художником.

2. ON-LINE — РЕАЛЬНОЕ ВРЕМЯ

В нашем быстро меняющемся мире язык media является зеркалом, отражающим эти изменения. Такое «положение дел» ведет к тому, что при помощи media создаются различные «тексты» (коль скоро мы говорим о языке новых media), отображающие этот процесс — «тексты-оборотни», в которых смешалось все: обеднение языка, его деструкция вплоть до полного исчезновения, его изменения, его мутации, за счет чего он вновь обогащается, — словом, все эти противоречивые и подчас накладывающиеся друг на друга процессы не смогли не коснуться искусства, а, точнее, той его составляющей, которая столь остро реагирует на «современность», on-line этого современного искусства — искусства новых media, представителем которого является художник Алексей Исаев.

Зрелище распада тоталитарных режимов бывшего СССР и всего Восточного Блока, свидетелями чего в конце 1980-х — начале 1990-х оказались значительные массы наших современников — а практически все население — представлялось нам тогда неким историческим пространством, лишенным самого субъекта истории, которое как посттоталитарное общество стало местом бурного развития языка, пришедшего на смену афазии 1960-х и 1970-х, де-конструирования этого языка путем языковых «игр» со «следами следов» 1980-х, надеждами и чаяниями 1990-х. Роль новых media в современном искусстве (получившем в то время название «актуального»), по крайней мере, как некоего футурологического проекта, получали в этом процессе, как нам тогда казалось, исключительно важную роль.

Вспомним, что этот «перенасыщенный раствор» состоял из осколков, следов и фракталов религиозно-коммунального текста, который ранее, претерпев некоторые изменения и потеряв свою основную составляющую, стал «новоязом» тоталитарного режима, а в момент развала системы претерпел катастрофу, подвергся распаду, но как «текст»

¹ «Мифы народов мира», энциклопедия. М., 1992. С. 311.

никуда не исчез, и, видоизменяясь, по сей день переходит в новую неоглобалистскую фазу в имперском изводе, безостановочный текст, одновременно порождающий сам себя и стирающий собственные следы.

Отметим, что в 90-е, учитывая описанные выше процессы, радикализация художественного языка была исторически необходимой и стала условием выживания современного искусства в России. И в связи с этим потребовались совершенно новые подходы к самим основаниям организации художественного процесса.

На сцену вышел новый тип креативной личности — организатор, генератор идей, а иногда и зачинатель (а в дальнейшем промоутер и продюсер) инновационных стадийальных процессов и проектов, осуществлявшихся на сцене современного искусства. Фигура куратора стала одной из «новых масок» институциональной режиссуры всего творческого развития.

Реальное время этого переходного периода наполнялось огромным количеством спонтанно возникающих «симулякров» — всплывающие в одночасье на поверхность и лопающиеся, как мыльные пузыри, псевдоинституции, фантомные галереи и печатные издания-однодневки, кабельные TV каналы и программы. В этом бурном потоке художнику трудно было удержаться на поверхности, рассчитывая только на свои силы.

В мире новых и все время повышающихся требований к технологии произведенного объекта искусства художник во взаимодействии с куратором (или вместо куратора) был вынужден сам создавать не только собственный «текст», но и обеспечивать дискурсивные основания для всех аспектов *со-бытия*: художественного, общественно-го, а подчас и политического.

Москва начала 1990-х оказалась подлинной творческой лабораторией, где взаимодействовали новые творческие объединения, часть которых была своего рода «открытыми мастерскими». Стоит отметить галерею «Трехпрудного переулка», Центр Современного искусства на Якиманке — странный синтез институциональных и частных инициатив, в рамках которого осуществлялись художественные проекты — «Мастерская визуальной антропологии» (1993 — 1994), «Гамбургский проект» (экспозиционная часть была открыта в январе 1994 года), «Apt-Art International» (1990 — 1991), в котором участвовала группа художников из Любляны IRWIN, впоследствии пригласившая группу московских художников участвовать в проекте «Transnationale» в совместном путешествии по Америке (1996); а в августе 1996 года российские художники впервые были приглашены в международный проект «Manifesta», который состоялся в Роттердаме (Голландия).

Для нового типа художественных сообществ — как спонтанных, так и институциональных — в этот бурный и динамичный переходный период потребовались новые идеи, которые в каком-то смысле

могли бы соединить художественные достижения русского авангарда (вобрав в себя отчасти язык Московского Концептуального Проекта) с новым интернациональным языком современного искусства.

В беседе с главным редактором «Художественного Журнала» В. Мизиано один московский художник на вопрос редактора: «Как соотносится наш региональный культурный контекст с институциональной сценой?» — обращается к образу «ракеты, возносящейся в открытый космос». И развивает эту метафору: «Желая высказать мысль о нашей (русской) исключенности из этой конфигурации, могу сказать, что мы являем собой людей, у которых нет ничего ни за спиной, ни за душой. Это и есть та позиция, которая уготована нам судьбой и которую имеет смысл занять, так как в ней коренится свой сущностный смысл». (В этом радикальном заявлении развивается тема возносящейся ракеты как метафорический образ Европы накануне объединения, «так как именно ее культура определила рефлексию современного искусства»; текст заканчивается утверждением, что «все должно измеряться *индивидуальной судьбой (художника)*»².

Медиа художник Алексей Исаев вряд ли когда-нибудь согласился с ролью «тоскливо наблюдавшего»³ за исчезающими огнями возносящейся в небо ракеты недостижимой цивилизации.

Он принадлежал к поколению людей, создающих и разрабатывающих идеи искусства технологического развитого общества, и этим объясняется, почему его творческий путь обуславливался парадигмами этого нового мира.

Он был плоть от плоти новой плеяды художников, которая в каком-то смысле воспринимала Москву как своего рода «Третий Рим» и мировую столицу современного искусства, всегда самого передового и прогрессивного. В силу этого, он, скорее всего, предпочел бы чувствовать себя конструктором этой ракеты с «международным экипажем» (что, впрочем, не более чем догадки и предположения авторов этого текста), и все же не будет излишней смелостью утверждать, что будущее российского технологического проекта современного искусства уже тогда виделось ему как некий Stargate corridor.

3. МЕДИАХУДОЖНИК — ИССЛЕДОВАТЕЛЬ СТИЛЯ. ПРОЕКТ «ЛАБИРИНТОЛОГИЯ» (1992)

Передать (одновременно интерпретируя) язык актуального искусства отечественному зрителю и встроить его в интернациональный

² Актуальные интервью // Художественный Журнал. М., 1994. № 5. С. 54.

³ Там же.

контекст на правах «оригинальной версии интернационального»⁴ со всеми соответствующими институциональными (или вне-институциональными) процедурами, вот цель, которую поставили перед собой те художники, которым пришлось взять на себя роль креативных организаторов процесса (включающую в себя работу и художника, и куратора). И Алексей Исаев стал одним из них.

В статье Юлии Колеровой он назван «инициатором и генератором идей». По ее мнению, проект А. Исаева «Лабиринтология» (1991 — 1992) основан на идее интеллектуального лабиринта и его реальном воплощении в реально существующем пространстве (Московский Метрополитен). Вот что она пишет: «Сложная задача для автора провести читателя по лабиринтным тропам проекта и не потерять его, к тому же *авторство*, давно утерянное современной культурой, а нам остается личное участие в жизнеописании или автобиографии, что само по себе есть воплощение личности в реальность Опыта... Текст давно уже стал лабиринтом, достаточно вспомнить Борхеса, Эко, поэтому, имея в своем распоряжении минимум зрительных ориентиров или визуального материала, историография этого проекта требует отхода от повествовательности»⁵.

«Поймаем на слове» автора этого вступительного текста к «истории Проекта Лабиринтология» и попробуем рассмотреть электронный автокомментарий А. Исаева, «шеренги битов и колонны байтов» как самый краткий путь попытки анализа-деконструкции на примере своеобразного культового сооружения XX века — Московского Метрополитена — как знака-идеограммы «башни, растущей вниз», или основания советской идеологической культуры.

Дискурсивный опыт опыта в проекте «Лабиринтология» имеет историческое предшественника. Вспомним Владимира Паперного и его историческое исследование «Культура 2» (написано в 1970-х годах). В одном из пассажей этого труда говорится о том, что художник, взявший на вооружение media (а в данном случае приводятся слова Дзиги Вертова), «освобождает себя сегодня навсегда от неподвижности человеческой в непрерывном движении». И уже непосредственно о медиа: «Ваши глаза насильственно перебрасываются на те последовательные детали, которые видеть необходимо» (Удивительный текст: сочетание «насильственно» и «последовательно», — так, судя по всему, определяется авторский произвол, цель которого — «отход от повествовательности»)»⁶.

Но вернемся к нашей «башне, растущей вниз».

Начальный этап проекта «Лабиринтология» (1992) проходил на станции Московского Метрополитена «Добрынинская-кольцевая».

Под каждым из рельефов Генриха Манизера участники проекта прикрепили ксерокопии с изображением рельефа и комментарии к нему и наблюдали за реакцией зрителей, пассажиров московской подземки на «интервенцию искусства». А. Исаев написал тексты, которые прочитывались как своеобразный «режиссерский сценарий» медиа художника, новое «экранное и даже «компьютерное» видение которого давало ему возможность преобразовать практически любые «входные данные» в соответствующие «выходные» — то есть в образы, движущиеся на экране:

- Женщина с гроздьем винограда в цветах
- Мужчина с овцами
- Дева с быком под ивой
- Мужчина с беркутом в поле маков
- Мужчина с собакой в кустах
- Мужчина с бубном
- Мужчина под яблоней с цепью на шее
- Мужчина с сетью

Не задерживаясь на перечислении всех этапов этого действия, хотелось бы отметить, что на завершительной стадии акции «авторская книга» из вертикальных кусков холста была сожжена, несмотря на то, что состав воздуха в московском андерграунде не способствует горению вещества. Хотелось бы, обращаясь к исследованиям этнографов, приводимых в труде того же В. Паперного, напомнить (так как работы с огнем были достаточно характерны для московского акционизма 1970-х — 1980 годов), что символическое сжигание горючих предметов из бумаги или дерева (в особенности покрытых знаками) представляет собой некий *футурологический комментарий*: сжигалось не все прошлое, а только его часть (а какая — это уже авторский произвол) и для новой эпохи «зачищалось» пространство, в котором открывались новые возможности; с этой точки могло начаться «будущее».

Для культурной традиции, хотя бы отчасти связанной с проектом русского авангарда, а именно, с той его линией, которая, перефразируя слова Владимира Маяковского, «будущее — сегодня», сам обряд сожжения, если верить исследователю истории архитектуры Куртчи, связан с усвоенными славянскими культурами древнейшими индоиранскими элементами, которые представляли для А. Исаева определенный интерес и находили свое отражение в его творчестве.

По словам В. Паперного, «элемент этого мироощущения присутствует в сожжении 12 января 1682 г. «Разрядных книг», вместе с которыми огню предавалось генеалогическое *прошлое* — *да погибнем в огне, да не вспомнится во веки...*». В письмах французского писателя Стендаля московский пожар описывается с оттенком восхищения перед очистительной силой огня; такие же мотивы звучат у А. Блока по поводу сожжения мужиками его фамильной библиотеки.

⁴ Виктор Мизиано. «Другой» и разные. М.: НЛО, 2004.

⁵ Юлия Колерова. «Лабиринтология». Проект культурологических изысканий. 1992 — 1993 // Художественный Журнал. М., 1993. № 2. С. 51.

⁶ Там же.

Так или иначе, сожжение субстанций, покрытых знаками, в этом финальном аккорде можно воспринять как образ футурологического обновления; «в одном случае это точка, из которой должно возникнуть все, — в другом — точка, в которой все должно кончиться»⁷.

Алексей Лосев писал о том, что «человек и его история все время трактовались как находящиеся в движении, но это движение всегда возвращалось к исходной точке» — так мы возвращаемся к Дзиге Вертову, его движению по кругу и к медиа художнику А. Исаеву.

Следующий этап проекта «Лабиринтология» разворачивается также в московской подземке, на станции метро «Новослободская». Перформансные действия строились как шахматная игра и, как об этом пишет Милена Орлова, «имитировали политический спектакль, где шахматные фигуры были реальными историческими персонажами. Метровые шахматные фигуры были сделаны из политических карт советской истории»⁸.

Мифопоэтика этого мультимедийного действия отсылает нас одновременно к прото-арийскому «солнечному мифу» («солнце — источник творческой энергии, содержащий в себе и творческую часть человеческого сознания, некая точка, фокусирующая и преобразующая энергетику космических преобразований»⁹), и к европейским универсалиям, — к сумрачным залам библиотеки Оксфордского университета, и к временам Льюиса Кэрролла (автора «Алисы»), когда рассматривались предположения на тему, «что может случиться, если упасть в туннель, проходящий через центр Земли». Впрочем, этот вопрос задавал еще Плутарх и многие известные мыслители, среди них — Фрэнсис Бэкон и Вольтер. Галилей дал правильный ответ: тело будет падать с возрастающей скоростью, но с убывающим ускорением, пока не достигнет центра Земли, где ускорение равно нулю. (*Нулевая мера.*) Об этом же говорил и К. Фламмарин («Туннель сквозь Землю», 1909). В повести Л. Кэрролла «Сильви и Бруно» один из героев, немецкий профессор, описывает *лист Мебиуса как проективную плоскость*, позволяющую совершить «падение сквозь землю», что является своеобразным путешествием по Вселенной.

Однако совершенно очевидно, что всему этому должно предшествовать некое инициатическое *событие*, о чем никогда не говорится прямо, но подразумевается как бы *ad marginem*, «на полях». В своем эссе «Несколько слов о Вселенной» А. Исаев как бы «в качестве примечания» описывает подобное *событие*, иллюстрирующее загадочные изображения (предположительно, *фрагменты ленты Мебиуса*); речь идет о том же самом: «Детские игры есть третье состояние мира, Вселенная играет с ребенком, который играет с миром, где-то

в этом различии — зрелость — зреет спектральное различие наших желаний, тогда как ребенок краем глаза касательно приглядывается к цельности смысла... Память сохранила медиумическое Я ребенка, играючи протянувшего упругую целостность мирового яблока, эта травма единства была обыграна с драматическим эффектом — фатальный обломок вселенной — *металлический осколок иного бытия*, играючи торчал в детском колене»¹⁰.

Образ падения сквозь землю использовали многие авторы философско-фантастического жанра (Л. Фрэнк Баум «Дороти и Мудрец из страны Оз» или Р. Томпсон «Королевская книга Оз»), как правило, эти произведения предназначены очень юному читателю, сознание которого еще не замусорено культурными стереотипами и открыто миру — таким всем нам в ту пору представлялся наш «идеальный зритель».

В том же эссе А. Исаев, пользуясь метафорами космических теорий, говорит о том, что «первый ребенок, рожденный в момент перехода Вселенной с «внутреннего» на «внешний» этап развития, *будет учителем эпохи*. Его рождение есть исторический момент отсчета нового времени. Его совершенство — это игра времени, пространства и произвола, — не имея опыта прежних рождений, он не имеет прообраза и как следствие, — рефлексии. Он скажет — *Я есть*. (В тот миг, когда астронавт сталкивается с *инородным монолитом* в выстроившемся крестообразно скоплении астероидов, его затягивает через звездные врата в измерение «по ту сторону» бесконечности — то есть за предел логического).

Образ небесного тела — индо-иранского «тела воскресенья» совершенного человека будущего Starchild Embrio¹¹.

Возможное «тело» новой мифологии «идеологии и утопии» (режиссерский сценарий акции «Полая Земля») содержит описание предполагаемого катарсического момента, где наличествует «всеобщее веселье и даже ликованье, в котором участники совершают импровизированный танец по кругу, раскрытые карты образуют почти сплошную картографическую ленту — счастливые лица выглядывают из-за картографической реальности нашей истории»¹².

Говоря о моделировании образа Вселенной, А. Исаев предполагает (и отыскивает будущие образы своих медиаконструкций), что «эллиптический набросок Вселенной предполагает наличие зародыша «жития-бытия» внутри полой земли».

Младенец Эмбрион — «Образ звездного младенца, вскармливаемого через пуповину внеземного чрева — вот изящный символ разрыва в чреде поколений, катастрофичность и глубину которого мало кто из нас в силах постичь»¹³.

⁷ Владимир Паперный. Культура Два. М.: НЛО, 1996.

⁸ Милена Орлова [статья] // Независимая газета. 1992. 28 июня.

⁹ Владимир Паперный. Культура Два. М.: НЛО, 1996.

¹⁰ Алексей Исаев. Несколько слов о Вселенной (эссе, архивный документ).

¹¹ Gene Joungblood. Expanded cinema. New York, 1970. P. 144.

¹² Алексей Исаев. Проект культурологического исследования «Лабиринтология» (архивный документ).

¹³ Gene Joungblood. Expanded cinema. New York, 1970. P. 141.

И далее он опять возвращается к своей излюбленной метафоре развития: «если представить *поверхность эллипса односторонней и вывернутой во времени через себя*, причем если очередное замещение «внешнего» и «внутреннего» соответствует чередованию Эпох, то эта модернизированная модель Вселенной способна примирить мировоззренческий антагонизм гео- и гелиоцентристов и вывести последователей этих культурных традиций из тупиковых противоречий», — то есть это попытка «поместить сегодняшнюю культуру в архитектурный ландшафт и таким образом рассмотреть ее геополитическую состоятельность — заключающуюся в «*прошивании*» реальности иной идеей и как следствие выявление лабиринтности из познаваемого пространства»¹⁴.

Третий этап этого масштабного медиапроекта состоялся в ноябре 1992 в здании МГУ.

Акция получила название «Вербальный Проект» и состоялась в помещении гуманитарного корпуса МГУ, «являясь важным этапом обратимости»¹⁵ опыта лабиринтологии из пространства московской подземки во внешний мир.

Стоит отметить, что проект «Лабиринтология» был одним из первых, где его создатель — медиа художник — являлся одновременно и его куратором. Он был автором и составителем текстов. 173900 листов с текстами, напечатанными на одной стороне, при помощи склеивания «закатывались» в белый шар, около 1 метра в диаметре (одним из участников Проекта — Сергеем Кусковым — комментировались действия перформансистов).

Когда шар был скатан, действия с ним продолжила группа современного танца «Сайра бланш», и как об этом пишет А. Исаев, «совершая с шаром игровое действие, продолжая „обкатывать его“, они фактически завершили акцию „Вербальный проект“, завернув авторский текст (и тем самым лишив его авторства) как обезличенную текстовую ткань в *иное* тело „объекта“»¹⁶.

Теперь забежим немного вперед: перфолента, двоичные числа и дискретная графика, плавно сливающаяся в единую поверхность *листа Мебиуса*, — три из многих форм, в которую облекается *информация* при вводе ее в компьютер и при выводе из него.

Здесь же открывается путь к преобразованию физических явлений в аналоговые сигналы — *философский дискурс* в «свернутом виде» наличествовал в явлениях и их трансформациях к аналоговому сигналу (первые видеокамеры, которые попали нам в руки в тот период были аналоговыми; в своем проекте «маятник Фуко» мы пользовались ви-

деомагнитофонами 1968 года — год создания Стенли Кубриком его знаменитой «Космической Одиссеи 2001 года»).

Можно даже сказать, что в завершающей части проекта «Лабиринтология» в символической форме показывалось *также* само происхождение аналогового сигнала — характеристики явлений реального мира, *снимаемые* с поверхности как кожура с яблока, проходят через «*ворота*» (назовем их «воротами восприятия») некоего датчика. (Последний генерирует аналоговый электрический сигнал, флуктуации которого — пики и впадины — (амплитуда движений танцоров) точно соответствуют вариациям снимаемых датчиком).

Тематизация био-механических изысканий эпохи русского авангарда, а точнее некое «*знание*» о природе человеческого тела и ее модальностях (скажем, теле как архитектуре), о чем, как о принципе познания путем опыта современного искусства и его технологического аспекта Сьюзен Зонтаг говорит, что «если искусство и дает некое „знание“, то это скорее *опыт формы и стиля* познания предмета, а не знания предмета как такового»¹⁷ (вспомним, что речь идет о проекте медиа художника, где он представлен нами как *исследователь стиля*).

Сопоставим эти методики с принципом работы современных компьютеров, где используется двоичная логика: принцип включен/выключен.

Компьютерная логика с ее значениями да/нет, или истина/неистина — прочитывалась в движениях танцующих фигур, создавалась новая компьютеризированная хореография, возникшая благодаря способности компьютера преобразовывать практически любые «входные» данные в любые «выходные»; в компьютерном фильме усовершенствованные варианты перевода зафиксированных движений танцоров из реального пространства транслируются в образы, движущиеся на экране (или мониторе).

Документация проекта «Лабиринтология» (представленная в Лаборатории ЦСИ) выстраивалась таким образом, чтобы прочитывались ее основные темы — Единое — Идея — Число¹⁸, — темы иерархического строя миропорядка, рассматриваемые в философии неоплатоников, и предлагаемые как возможные источники вдохновения для современного художника — исследователя стиля (архитектуры определенной эпохи и человеческого тела как архитектуры) через динамические перформансные действия, фиксируемые камерой и переведенные в экранные технологии при помощи современных медиа.

Владимир Паперный писал о том, что «архитектура и кино переводят на свой язык с одного и того же *вербального подлинника* один

¹⁴ Алексей Исаев. Из истории проекта «Лабиринтология» (архивный документ).

¹⁵ Там же.

¹⁶ Там же.

¹⁷ Сьюзен Зонтаг. О стиле. — в кн.: Против интерпретации (Against Interpretation. New York: Delfa Books, 1966). С. 22.

¹⁸ Алексей Исаев, архивный документ.

и тот же текст, потому что сложение двух или более искусств должно с точки зрения культуры облегчить процесс чтения»¹⁹. Исследующий стиль медиа художник предстает одновременно инициатором динамического творческого процесса: он исследователь стиля и создатель нового стиля. В этом его «синестетичность»: он создает художественный образ со свойственной ему универсальностью художественного пространства-времени (образ *листа Мебиуса* и *крестообразной конструкции*, своего рода универсальной «оси координат»); эта синестетичность выявляет «родовые», древние функции искусства (как своего рода «практического» познания мира), рассчитанные, прежде всего, на чувственное восприятие окружающего мира.

4. ГОЛОВНОЙ МОЗГ — INTERMEDIA — ДАТЧИКИ — ТОЛЬКО ЛИ ТЕЛО «ИМЕЕТ ЗНАЧЕНИЕ»?

Видеоинсталляция А. Исаева «New cannibals», с легкой руки куратора проекта Татьяны Могилевской названная «Нейромансеро», содержит целый ряд проблем, в связи с чем хотелось бы вспомнить один провокативный текст: «Плевать на ум и дух! Значение имеет только тело, единственное, чем мы обладаем, это физическое. К черту метафизику! У вас есть физические мозги, а не универсальный, свободный ум и его мысли. Предоставьте это интеллектуалам. Держитесь подальше от «свободных мыслителей»!²⁰

Что такое диалог между биологическим Cerebrum и Human Biocomputer and His Electronic Brainchild? Какова мотивация этого диалога? Возможно ли взаимопонимание современного медиа художника, прошедшего творческий путь от традиционных пластических форм искусства к технологическим проектам, и современной киберпанковской культурой?

А «средство сообщения и есть сообщение»?²¹ Это как? И это все?

В буклете к выставке отчасти объясняется, почему автором выбрано такое название: «Сегодня отчетливей, чем когда-либо просвечивает сквозь хрусталик глядящего на тебя соплеменника гипотеза, выдвнутая немецким антропологом эпохи III Рейха — гипотеза о том, что эволюция человечества есть следствие каннибализма наших предков на ранних стадиях развития...Save As. Человечество вскормлено мистическим ритуалом, вытесненным на периферию нашего сознания. Жизнь есть пожирание мозга поверженного противника. Таким образом, мозг биологически стал пищей интеллекта, что предопределило генетический порядок (order) общечеловеческих мутаций»²².

Дальнейшее развитие авторского текста служит своеобразным комментарием к вышесказанному: «Эти крамольные мысли, возникшие во времена, когда „арийская раса“ боролась за мировое господство, подтверждают летописи, дневники путешественников, а также свежие газетные и журнальные новости. Save. Невольный соглядатай тайнства знает, что леденящий пламень возносится по позвоночнику от копчика к основанию немеющего черепа, когда священное серое вещество дезинтегрирует в бездонной мандале двенадцатиперстной кишки. Тайная Вечеря. Это ли не родословное древо нашей памяти? Save».

Сама идея использовать в этом проекте сочетания различных медиа от компьютерной анимации до текстов, написанных в духе новых эзотериков, «гностиков» компьютерной эры, служит подтверждением того, что художник стремился к созданию своеобразного технологического гипертекста, некоего «полилога», где бы «все разговаривали со всеми», создавая определенный контекст, напряженный, волнующий, полемический, в высшей степени *коммуникативный* (а это и было самое «современное» в творчестве А. Исаева в тот период), что еще очень далеко от чисто сетевых проектов, где *коммуникация* уже другого типа.

В тексте Татьяны Горючевой (1994) говорится о том, что «мозг был представлен таинственным объектом, подверженным большой опасности». (И хочется добавить: и заключающий в себе огромный соблазн.) Гипертекстуальность этого энигматического медиапроекта позволяет одновременно вспомнить и «Достопамятное видение» Уильяма Блейка:

«...у отвесной стены; жгучими молниями он вытравливал надпись, днесь постигнутую и прочитанную человеками на земле:

Откуда знать тебе в своей темнице чувств, что в каждой птице, В небе круг чертящей, — скрыт бесконечный Мир Блаженства?»²³ — чем не образ нынешней «бегущей строки»? — и — одновременно — отзвуки «ситуационистских» манифестов 1960-х: использование привычного для публики контакта в качестве проводника идей, абсолютно не совместимых с этим «привычным» и подрывающим сами его основы²⁴.

Продолжая традиции экранных технологий в духе ПОСТкиберМОДЕРНпанкиЗМ-а (Брайан Макхейл) (первое, что приходит на ум, «Нейромант» Уильяма Гибсона), А. Исаев предлагает зрителям стать участниками «приятного (или неприятного) путе-

²² News cannibals ISAEV ALEXEY-BLAKE [буклет]. Издание галереи «Птюч».

²³ Уильям Блейк. Достопамятное видение // Блейк У. Песни невинности и опыта. СПб.: Северо-запад, 1993. С. 173.

²⁴ Татьяна Могилевская, Ольга Шишко. Немного об истории и перспективах развития Медиаискусства в Москве // NewMediaLogia. М.: ЦСИС, 1996. С. 20–21.

¹⁹ Владимир Паперный. Культура Два. М.: НЛО, 1996.

²⁰ Gene Youngblood. Expanded cinema. New York, 1970.

²¹ Marshal McLuhan. The medium is the Message: An Inventory of Effects. New York, 1967.

шествия к другим планетам»²⁵ — «через анфиладу электронных сред живого биологического мозга и его искусственного аналога, трансформировавшихся под влиянием ритмов «Thunderdom».

А. Исаев использовал фетиши и атрибуты места, представление о котором было сформировано в России благодаря пионерам рейва из Санкт-Петербурга (на знаменитой «Гагарин-party», 1992 г., в павильоне «Космос» на ВВЦ), где пространство при посредстве аудио- и видеоэффектов вводило публику в состояние транса. В «Новых Каннибалах» среда образована по тому же принципу. При этом физиологический эффект съемок человеческого мозга привносит «элемент откровенно враждебный всякой развлекательности»²⁶.

Раздражающе провокативным, но и приглашающим к продолжению полемики о сочетаемости и несочетаемости жанров (что крайне существенно в создании медиапроектов) было задействование в этом проекте собак. Не являются ли эти «несочетаемые наложения» характеристикой культуры «киберпанк», если сам этот термин составлен в соответствии с принципом несочетаемости²⁷ и смешения культурных кодов.

Тема угрозы традиционной культуре, которая возрастает с повальным и безудержным увлечением новыми технологиями и возникновением различных форм хай-тек террора, «вводится исподволь через дистанцию между назначением места и физиологичностью различных фрагментов анимации»²⁸. Разве не о том же самом говорят сотни заполненных картинкой мониторов, метафоры «неба над портом, напоминающее настроенный на мертвый канал телевизор»?

«Страх, гнездящийся в основании черепа, в очередной раз напоминает живущим, что охота за мозгами продолжается за фасадом современного города. Save as». Появление и развитие новых коммуникаций, глобальных компьютерных сетей и кибертехнологий, внедряющихся в массмедиа порождает феномен новой реальности. Это жизненное пространство является n-мерным объектом, который заново осмысливается философией и культурой. (Маклюэн и Гибсон). Искусственный интеллект — электронный мозг в биологическом теле и нейрофизиология в стальном корпусе механических мышц. Всевозможные аспекты ухода в мнимую реальность проявляют себя в истории культуры чаще, чем факты. Похоже, что все человечество стоит на пороге великого открытия»²⁹. Этот текст напоминает футуристические манифесты, до сих пор не утратившие того, что Вальтер Беньямин называл «аурой» — тема «Матрицы» (визуальное), но в ав-

торских текстах А. Исаева, написанных им не только «по поводу» проекта, но и как его интегральная часть (вербальное), через тему *Serebrum* художник подходил вплотную к новой области человеческого знания, связанной с проблематикой искусственного интеллекта.

5. ВИДЕОСФЕРА. СИНЕСТЕТИКА ВИДЕОМОНИТОРА, ВИДЕОГРАФИКА КИНЕМАТОГРАФА

В своей статье о проекте А. Исаева Милена Мусина отмечает, что для видеохудожника «движение становится главной визуальной и образной темой фильма „Монтаж аттракционов“». У этого медиапроекта есть и второе название — «Революция по кругу» (1994 — 1996). «Внимание А. Исаева уже не в первый раз привлекает мотив вращения. Например, *лента Мебиуса* — воплощение идеи бесконечной круговерти — постоянный элемент образной системы художника»³⁰. А. Исаев, комментируя «Монтаж аттракционов», говорил о том, что тема кругового движения была ему навеяна фильмом Сергея Эйзенштейна «Броненосец „Потемкин“». Но, возможно, предысторию этой темы следует искать в интересе художника к русской философии начала XX века, русскому космизму, идеям религиозного философа и математика, о. Павла Флоренского. В труде «Обратная перспектива», как и в других произведениях этого мыслителя, есть моменты, общие с новым образом «коммунистической соборности» С. Эйзенштейна — это идеи всеобщности и всечеловечности. Многие художники в разные эпохи пытались воплотить их в своем творчестве. Для современного художника особый интерес в текстах П. Флоренского представляет один фрагмент, где он описывает «проективную геометрию» в «Тайной Вечери» Леонардо да Винчи: «То, что на фреске, — постановка сценическая, но не особое, не сравнимое с нашим пространство. И эта сцена есть не более как продолжение пространства комнаты; наш взор, а за ним и все наше существо, втягивается этой уходящей перспективою... Мы видим не реальность, а имеем зрительный феномен; и мы подглядываем, словно в щель, холодно и любопытно, не имея ни благоговения, ни жалости, ни, тем более, пафоса отдаления. На этой сцене царят законы кантовского пространства и ньютоновской механики. Да. Но если бы только так, то окончательно не получилось бы никакой вечери. И Леонардо озаглаживает особую **ценность естественности** совершающегося — нарушением естественности **масштаба**»³¹, то есть идя путем «проективной

²⁵ Там же.

²⁶ Там же.

²⁷ Там же.

²⁸ Там же.

²⁹ News cannibals ISAEV ALEXEY-BLAKE [буклет]. Издание галереи «Птюч».

³⁰ Милена Мусина. На стыке кино и видеоарта. Утопия медленного видео. Раздел «Морфология желаний» // Антология российского видеоарта. М., 2002. С. 139.

³¹ Павел Флоренский. Обратная перспектива. М.: «Правда», 1990. С. 69. Жирный шрифт принадлежит изданию.

геометрии». Согласно утверждению самого видеохудожника, «все мизансцены, траектории движения камеры и персонажи в фильме С. Эйзенштейна разворачиваются вокруг невидимой оси, кружа, словно карусель — ярмарочный аттракцион». Читаем у о. П. Флоренского в той же работе: «...вещи меняются, движутся, поворачиваются к зрителю разными сторонами, растут и уменьшаются, мир есть жизнь, а не оледенелая недвижность. И, следовательно, тут опять творческий дух художника должен синтезировать, образуя **интегралы** частных аспектов действительности, **мгновенных ее разрезов по координате времени...** Такое изображение действительности (движение хотя бы скачущей лошади, игра чувств на лице, развивающееся действие событий) будет соответствовать недвижной монументальности и онтологической массивности мира, при активности познающего духа, живущего и творящего в этих твердых онтологии».

Истоки у российского искусства экранных технологий (медиа-проектов и видео-арта), помимо прочего, следует, вероятно, искать в русской философии Серебряного века, в частности в концепциях творчества Вячеслава Иванова, и непредвзятому читателю это не должно показаться издевательством над здравым смыслом и национальным достоянием.

Алексей Исаев поставил перед собой «сверхзадачу». Уже сам выбор в качестве медиа проекта названия — «Монтаж аттракционов» (название выдающегося произведения одного из «столпов» русского киноавангарда, получившего мировое признание и воспринимаемого как серьезнейший вклад в теорию кинематографа) требовал от художника особой ответственности, тем более что эта видеоинсталляция должна была стать основной частью проекта «Павильон Эйзенштейна» на Международной биеннале «Манифеста» в Роттердаме (1966). В сотрудничестве с философом Валерием Подорогой А. Исаев разработал медиапроект, в котором творческая концепция автора «Монтажа аттракционов» С. Эйзенштейна на материале его знаменитого фильма «Броненосец „Потемкин“» (1925) переосмысливалась современным художником.

Сам принцип «Революции по кругу» как бы включает в себе две смысловые парадигмы. Одна из них — это изобретенный С. Эйзенштейном (а скорее «синтезированный» из многих жанров визуальности) метод шокового воздействия на зрителя (и этот метод был «считан» А. Исаевым, медиа художником 1990-х, в эпоху господства в современном российском искусстве методов и приемов «шоковой терапии»). Примененная в этом проекте компьютерная графика ре-актуализировала образы, ставшие символами русского киноавангарда 1920-х: «вытекающий после удара нагайкой глаз старухи, черви, копошащиеся в мясе из матросского борща, разверстый от ужаса рот женщины, оплакивающей сына». Эти «аттракционы» Эйзенштейна Алексей Исаев монтирует в своем фильме с эпизодами современно-

го «аттракциона», компьютерной игры «Дюк» с кадрами, схематически изображающими работу еще одного «аттракциона» — *человеческого организма с его «каруселью» кровеносной системы и лабиринтами мозга*³² — и, таким образом, сам создает следующий монтаж аттракционов, комментирующий свой культурный прототип. И это вторая, не менее важная парадигма проекта — симбиоз человека и машины. Но психоделическая составляющая — «монтаж аттракционов», порой переходящий в клиппинг, вовсе не является данью моде — это скорее рефлексия в духе М. Маклюэна («компьютер — психоделическая машина мира бизнеса, и кроме всего прочего, он гарант ликвидации того самого «бизнеса», ради обслуживания которого он и создан»), — то есть в руках художника техническое приспособление может утратить свой опасный аспект.

Крестообразное (а не та ли эта, уже знакомая нам синтезированная конструкция из звездного вещества?) сооружение из двух проникающих друг в друга экранов должна была двигаться вокруг своей оси, как детская карусель в ярмарочном павильоне. Двойное взаимодействие движения конструкции и видеопроекции... Историк кино Милена Мусина так определяла воздействие этого нового «монтажа аттракционов» на зрителя: «Перекрестье экранов кружится в пространстве его фильма, ограничиваясь в воздействии на чувственность зрителя безобидным введением в транс, но не подавляя его волю». По сравнению с намерениями С. Эйзенштейна, «стремящегося загипнотизировать зрителя и повести его за собой»³³ — ибо таково воздействие геометрии «экранного», когда зритель намертво, словно в кресле салона самолета, пригвожден к одной точке), — конструкция А. Исаева позволяет зрителю ненавязчиво «двигаться по кругу, всегда возвращаясь в исходную точку», поскольку планиметрия «не экранного» предоставляет ему возможность самому свободно выбирать и точку зрения, и место в пространстве аттракциона, и время своего взаимодействия со зрелищем³⁴ — вместе с самим «монтажом аттракционов», созданным новыми «умными машинами». В наше время, когда отношение человека с киберсистемами подобно естественному симбиозу с растительным и животным миром, они становятся все более взаимозависимыми, что во многом напоминает другие формы его связи с окружающей средой. Эту тенденцию принято называть «борьбой за власть между умными машинами и человеком, хотя, правильнее было бы говорить об органическом партнерстве»³⁵. В связи с этим, не стоит забывать, что «единственный неизменный и абсолютно незаменимый элемент всей системы

³² Милена Мусина. На стыке кино и видеоарта...

³³ Там же.

³⁴ Там же.

³⁵ Gene Joungblood. The human Bio-Computer and His Electronic BrainChild // Joungblood G. Expanded cinema. New York, 1970. P. 183.

— человек — и что социальные ориентации, имеющие столь исключительное значение как фактор выживания в прошлом, теперь ставят под угрозу выживание в настоящем и наносят урон нашему отношению к будущему³⁶. В каком-то смысле «революция по кругу» это визуализация постфордистского мира, когда поточные линии, требовавшие несметного количества услуги («Метрополис» Ф. Ланга) сменились моделью «управления из единого центра со всеми вытекающими из этого последствиями, как знаменитый компьютер в «Космической Одиссее 2001 года» С. Кубрика. «Компьютер усиливает человеческий интеллект в той степени, в какой телескоп усиливает человеческое зрение. Симбиоз человека и компьютера достиг той точки, где сама машина обучает пользователя и указывает на возможность более тесного взаимодействия. Сейчас можно, не заглядывая в учебник (вспомним, как мгновенно устаревали учебники по пользованию компьютерами), обратиться непосредственно к машине, дав ей задание типа: «Я хочу сделать то-то, и то-то. *Укажи как*. И для этого не обязательно даже сидеть при этом за компьютером. Человек может находиться за тысячу километров от него и связываться с ним при помощи панели управления через удаленную связь»³⁷.

Экспозиционная модель, созданная А. Исаевым на компьютере, являя собой образ некоей технологической универсалии, словно вбирала в себя, переводя на язык новых медиа, идеи монументальной пропаганды 1920-х — 1930-х годов, когда работа с кинообразом как таковым сопоставлялась (а зачастую и сопрягалась) с проектированием архитекторов, когда предполагалось построить какое-то реальное сооружение, которое бы оставалось после окончания съемки сюжета или экранной проекции (идеи А. М. Бурова), что близко к теме «жизнестроительства». Не отразилось ли это, в известной мере, в исаевских идеях «проективного синтеза»? Конструированию «как освоению и использованию материальных ресурсов, переносных или разборных конструкций и нематериальных — экранной проекции»³⁸. Рампа или рамка (кадра) как бы «протыкалась» насквозь. Медиа художник, работая как архитектор проекта, строит объект, который, пройдя через рампу, остается самим собой.

Если совершить экскурс в историю различных направлений русских «синестетических проектов», то стоит вспомнить декорации А. Веснина к «Человеку, который был четвергом» Честертона: «пройдя через сцену, они остаются теми же самими, то есть конструктивистской установкой («инсталляцией», как сказали бы мы

сегодня. — *Примеч. автора*), которую можно использовать, допустим, для оформления массового действия в честь Третьего Конгресса Коминтерна»³⁹.

Для чего это надо? И как эту проблему разрешает медиа художник наших дней? Скажем так: место, где располагается инсталляция (*крестообразная конструкция*) должна собой создать некую фактуру, «проницаемую для жизни»⁴⁰.

А вот как этот момент описывает сам А. Исаев: «Это балаганный аттракцион, где ребенок на деревянной лошади скользит вдоль закольцованного экрана, на котором мелькают сцены секса и насилия из компьютерной игры «Дюк», и есть аттракцион, под названием «Жизнь». Все модели отличаются друг от друга, но объединяет их закольцованный звук (жужжания. — *Примеч. автора*) мухи, как намек на первопричину рождения аттракциона»⁴¹.

Сам по себе инсталляционный принцип медиапроекта «Революция по кругу» воплощал мечту русского авангарда о слиянии элитарной культуры и народного «аттракциона». А разве дальнейшее развитие технологического проектирования не порывает и с идеей авторства, и с идеей уникальности и единственности произведения, о чем говорит В. Беньямин в «Произведении искусства в эпоху его технической воспроизводимости»? Художники, создающие медиасреду, стремятся выбраться из традиционного «жесткого» двухмерного, как плоскость картины, экрана и создать свой аттракцион если не таким, как в реальной жизни, то, во всяком случае, объемным и «трехмерным» (и не только в смысле 3D программы). И в этом смысл проекта А. Исаева — позволить зрителю быть и внутри, и извне инсталляции и иметь возможность выбрать точку зрения, и, в известном смысле, соучаствовать в «действе».

Современный медиа художник своей деятельностью способствует преодолению «трудностей перевода», когда сочетание конструкции и проекции «переводят» на язык медиа с одного и того же вербального подлинника — сценария — *один и тот же текст* (но в данном случае, сценарий, написанный А. Исаевым, представлял собой новый текст, продолжая его идею о том, что «видеосценарий» — это особый жанр, включающий в себя элементы киносценария). Это происходит от того, что *проективный синтез*, одна из художественных концепций А. Исаева, являет собой не просто механическое сложение двух или более видов искусств, но и некий шаг в сторону зрителя с целью вовлечь его в чтение того, что одновременно является и текстом и творящимся «здесь и сейчас» комментарием к нему, схваченным в процессе созидания «бесконечного» текста, пребывающего в процессе постоянного обновления и в непрерывном становлении.

³⁶ Владимир Паперный. Культура Два. М.: НЛО, 1996. С. 262.

³⁷ Там же.

³⁸ Там же.

³⁹ Алексей Исаев. Революция по кругу. Монтаж аттракционов // Антология российского видеоарта. М., 2002. С. 151.

⁴⁰ Пресс-релиз проекта «Видеосценарий».

⁴¹ Бредущие сквозь тьму в полночи [буклет]. М., 1994. С. 14.

Не случайно «мотивационной» точкой зрения авторского высказывания — медиального художника (одновременно и режиссера и оператора) — становится кадр, выбранный А. Исаевым из эйзенштейновского фильма. Это, действительно, самый запоминающийся кадр, можно сказать, знак этого выдающегося фильма. И что же происходит? «Он лишается этой мотивировки, преподносится как таковой» (словно сама жизнь проходит через театральную рампу, и, достигая предела, когда, перефразируя слова В. Паперного из «Культуры 2», прозрачность «рампы становится такова, что ее совсем не видно», и преподносится *как таковой*, тем самым становится стилистическим средством), о чем писал Ю. Тынянов, представитель «формальной школы», а медиа художник А. Исаев исследовал язык и стиль своих предшественников. В его видеотексте реальность, вещественность поддерживается той самой крестообразной конструкцией из «звездного вещества», а сами «монтажные стыки» — «монтаж аттракционов», — подчеркнуто выявляющие технику монтажа представителей русского киноавангарда (Кулешова и Эйзенштейна), не дают забыть об интересе А. Исаева к архитектуре, воспринимаемой как язык описания исторического процесса (монументальной пропаганде).

6. ПРОЕКТ «ВИДЕОСЦЕНАРИЙ» — ОТКРЫТЫЙ МИР НОВЫХ МЕДИА И НОВЫХ ВОПРОСОВ

В самом начале весны (а точнее с 1 по 8 марта 1994 г.) несколько московских художников (Наталья Абалакова, Анатолий Жигалов — ТОТАРТ, Александр Бренер, Герман Виноградов, Алексей Исаев, Илья Китуп и Георгий Литичевский) получили приглашение участвовать в проекте «Видеосценарий», инициированном Студией Эгоцентрических Особностей, проекте, задуманном его организаторами А. Исаевым и В. Кошкиным как экспериментальная работа в области искусства новых медиа.

Сами организаторы определили выбранных ими художников «как авторов, реализующих в художественной практике свою «речевую» культуру, которая в проекте определялась как *сценарий* (или *сценарная составляющая*), для практического воплощения авторских идей и эстетических концепций в области видео и новых технологий при технической поддержке Студии Эгоцентрических Особностей»⁴².

Первым этапом этого проекта стал *фестиваль экспериментального видео, компьютерной анимации и проективного синтеза*. Он проходил в небезызвестном сквоте Петлюры, который тогда в прессе именовался «Заповедником Искусств на Петровском бульваре». В изданном по поводу этого события буклете говорилось, что «идея проекта

⁴² Пресс-релиз проекта «Видеосценарий».

возникла из необходимости приблизиться к пониманию структурных особенностей, из которых создается образная перспектива и стилистическая ткань видео. Адекватно исследовать завершенное произведение вне смыслового, эмоционального и культурного контекста не представляется возможным, так как вне авторского комментария этот тенденциозный подход может породить в лучшем случае художественную интерпретацию. Поэтому взяв за основу «сценарный» язык — как проективный модуль, обладающий заключенной в нем демиургической потенцией, предположив, что он же как «метаязык» олицетворяет собой иерархический порядок, проявляющий себя как авторская метафора на любом уровне воплощения идеи, мы наделяем *видеосценарий* всеми полномочиями мыслящей субстанции, способной взять на себя «кураторские функции» в проекте».

Понятие *видеосценария*, как мы видим из текста, написанного А. Исаевым, наделяется функцией некоего импульса или «пускового механизма», при помощи которого могла создаваться сама *видеосфера* или среда, обладающая рядом особых свойств, отличающих ее от других искусственных сред. А. Исаев, медиа художник, а в недалеком прошлом автор и создатель перформансов и инсталляций, одну из особенностей своей идеи *проективного синтеза* видел в создании видеосценария как некой мультимедийной инсталляции в ее перформативной неповторимости: она словно состоит из синтеза разнородных элементов, но обладает еще одним модусом существования «здесь и сейчас» как некое событие, остающееся лишь в культурной памяти и, в строгом смысле слова, не поддающееся документированию».

Проектность, устремленность в будущее, сама незавершенность работы дает возможность рождения новых смыслов.

Дальнейшее развитие проекта «Видеосценарий» выявило массу проблем. Одна из них: *попадает ли видео в медийную зависимость или оно способно ей противостоять* (разве не мечтали мы тогда о том, что недалек момент, когда мы сами будем создавать информационные системы, вплоть до системы «собственного телевидения?»). Тем более что проект «Видеосценарий» был одним из первых опытов сотрудничества представителей художественного сообщества 1990-х с СМИ и TV-каналами, где в отличие от медийных скандалистов-телесников (московских акционистов), кураторы проекта (создавшие одновременно особый продукт для TV) стремились инициировать совершенно новый способ общения со СМИ — жанр взаимодействия техносреды «приватной» с техносредой публичной, «общественной» (вспомним о том, что один из каналов российского TV так и назывался «Общественное Российское Телевидение»).

Можно предположить, что в идее взаимодействия «проективного синтеза» со СМИ происходило своеобразное возвращение к идее

конструктивизма 20-х — акцент делался на методе, не побоимся сказать «формальном»: *как сделать* ставится во главу угла. В специально подготовленном Студией Эгоцентрических Особенности выпуск, предназначенном для демонстрации на TV-каналах, кроме прочего, ставился один из вопросов видеоарта, восходящих еще к проблематике русского киноавангарда 20-х: *как глаз человека воспринимает форму*. В видеоархиве А. Исаева глаз человека рядом с объективом видеокамеры часто выглядит как универсальная формула восприятия, обладающая особой спецификой в электронном мире и в цифровых пространствах, где, по словам медиа художника Андреаса Бокхарда, происходит «не исчезновение пространства, но его открытие», и этим процессом управляют медиа художники и их потенциальный зритель.

Тогда уже наметилась необходимость выделения объектов медиаискусства и определение их жанров для дальнейшего развития выставочной деятельности. В архивных материалах — теоретических разработках А. Исаева — один из таких жанров определяется как *видеоскульптура*: использование видеомониторов для создания самодостаточной среды — видеоскульптурной композиции. (Проект А. Исаева со множеством мониторов и каплями воды: *видео, как произвольное фиксирование внешней среды* — глаз наблюдателя, введенный в инсталляционный контекст, например, камера слежения в пространстве галереи; *возможность использовать видео в необычном контексте*, меняющем как суть видео, так и суть контекста; *сенсорные и интерактивные видео, робототехника*.) Размышляя о перспективах видеоарта, А. Исаев приходит к мысли о том, что динамика развития современного искусства и новых технологий не всегда совпадает. И это тоже проблема.

Опыт реализации проекта «Видеосценарий» способствовал более вдумчивому подходу к дальнейшим событиям в сфере новых медиа. Речь идет о фестивале «Да Да Net Trash Art». Одна из этих проблем, возникших в ходе подготовки новых проектов, была сформулирована А. Исаевым так: «*Что мы понимаем под термином интерактивность и что такое медиаинсталляция?*» Сама такая постановка вопроса (из архива А.Исаева) достаточно симптоматична. Будем считать, что «в отличие от кино видеоискусство не имеет предыстории» (Люк Бурдон). (Добавим: не считая платоновской пещеры.)

Можно даже предположить, что текст российского искусства новых медиа с 1990-х начинает писаться как «трансфинитный текст», т. е. безостановочный и не имеющий ни начала, ни конца, и в самом его «теле» совершается перманентная «революция по кругу», где наличествует и «фатальный монтаж» (Б. Юхананов), и суггестивные видеоинсталляции (ТОТАРТ), и «след следа», когда каждый последующий текст словно стирает предыдущий (М. Перчихина), и *misreading*, «кривочтение» (тематизация С. Шутовым советских

фильмов); в момент «стирания» образуются новые языки и смыслы.

Стоит вспомнить и о том, что в этот период развития новых медиа уже внутри новой системы медиаискусства начинается «протест против монитора или экранного изображения» (из архива А. Исаева). Это А. Шульгин — New Medialogia, XL галерея, группа Фэнсо «Снеговик»; внедрение компьютерной графики («Сделай сам» В. Кошкина), радикальная парадоксальная инсталляция (архивный документ). В своих текстовых разработках А. Исаев также задавался вопросом: *каким образом art-объекты Интернета вписываются в зону исследования новых медиа?* Из этого вопроса вытекает следующий: ведет ли усовершенствование (в оригинале «модернизация») технологии к дальнейшему развитию современного искусства (в оригинале «модернизации»)?

Алексей Исаев сумел разглядеть тогда еще лишь намечающееся противостояние аналогового и цифрового видео. В одном архивном документе (2003) имеется ссылка на австрийского медиа художника Питера Вайбеля, которого также интересовала проблема перехода аналогового в цифровое со всеми вытекающими последствиями: линейный и цифровой монтаж, переход на технологию другого поколения. В тех же архивных документах есть проекты теоретических разработок определения жанров новых медиа: новые электронные пространства требовали в организации экспозиционных площадей помещений с иными конфигурациями, нежели для экспонирования тех объектов искусства, к которым мы привыкли, другой должна быть и техника. Хочется отметить, что несколько крупных медиапроектов А. Исаева, предполагавших также некий вид коллективной деятельности и новые элементы «вторжения» в художественную среду (Университет, метро, элитный клуб) с последующей организацией ее как среды медиаискусства, содержали в себе зачатки будущей МедиаАртЛаб структуры, задуманной как институциональная база, где разрабатываются художественные концепции, способствующие репрезентации экспериментальных медиарпроектов в рамках больших культурных событий — таких, как международные кинофестивали.

7. 1990-Е ГОДЫ — МЕДИАСРЕДА — ИЛЛЮЗИИ И РЕАЛЬНОСТЬ.

(Обратный перевод с французского)

Студия Эгоцентрических Особенности, которой руководили А. Исаев и В. Кошкин, «была одним из первых независимых учреждений в России, где художникам представлялся доступ к компьютерному видео оборудованию, а также техническая поддержка при

⁴³ Антонио Джеуза. История российского видеоарта. Т. I. М., 2007. С. 94.

создании экспериментальных видеоработ.

Кошкин и Исаев стремились превратить свою студию в настоящий кабельный телеканал, полностью посвященный художникам и арт-среде. Однако, несмотря на все усилия организаторов найти источники финансирования, их планы так и не осуществились⁴³.

(Обратный перевод с французского — Н. Абалакова):

«Эгоцентрические особенности — психологический термин, обозначающий различия внутри «внутренних монологов» разных людей, чей образ мышления несет на себе следы особенностей, свойственных каждой конкретной личности. Видеоартисты, среди которых есть ученики В. Кобрин, работающие в традициях его школы, и представители других тенденций, используют компьютер, кино- и видеомонтаж».

Первый фильм этой студии был показан в 1991 году в Новосибирске. Потом это художественное объединение переезжает в Москву. Студия сотрудничает с Московским телевидением (Канал Россия) и с 30 TV местными каналами. Студия Эгоцентрических Особенностей разрабатывала проект интерактивного TV в целях защиты зрителя от беспорядочного потока информации.

8. АЛЕКСЕЙ ИСАЕВ: 1990-Е (АВТОРСКАЯ КНИГА, ПЕРФОРМАНСЫ, ВИДЕО, РЕАЛЬНОЕ TV.)

«Видео и TV представляются мне перспективой нового синтеза различных направлений современного искусства (в перспективе развития опыта конструктивистов), а также создание нового уровня коммуникационных возможностей при помощи новых медиа и соответствующего этому уровню философского дискурса как начала новой утопии» (рукописный документ из архива ТОТАРТа).

К этому тексту прилагался список видеоработ, среди авторов которых были: Вадим Кошкин, Владимир Широкий, Алексей Исаев, Владимир Кромин, Сергей Доттер, Олег Добрынин, Виктория Костылева, бр. Алеиных, Театр «Сайра Бланш», (А. Исаева и В. Кошкина), документация, создана А. Исаевым и В. Кошкиным о проекте «Видеосценарий», проект «Система Собственного TV» Игоря Нургадиева, В. Кошкина и А. Исаева, перформансы ТОТАРТа.

Эта видеозапись предназначалась для демонстрации на французском телевизионном канале «Canal+».

Однако этим составом видеоартистов и кинематографистов вовсе не исчерпывался круг профессионального и дружеского общения.

9. ВМЕСТО ЗАКЛЮЧЕНИЯ: БЫТЬ РЕАЛИСТОМ — ТРЕБОВАТЬ НЕВОЗМОЖНОГО.

(Обратный перевод с английского)

Зимой 1998 года у нас (Н. Абалакова и А. Жигалов) возникла идея создать в Сети проект, связанный с событиями 1968 года в Париже и в Праге, рассчитанный, главным образом, на участие очевидцев этих драматических событий, которые столь радикальным образом повлияли на состояние гуманитарного дискурса во всем мире.

На небольшом листе бумаги шариковой ручкой записан (скорее всего, с сокращениями) текст телефонного разговора с А. Исаевым, который мы (Н. Абалакова и А. Жигалов) считаем необходимым привести целиком:

А. И. «10 — 15 слов. Мысль — мысль — мысль...»

А. Ж. «Цель проекта — реконструкция событий 1968 года, связанных с «культурной революцией»... событийный ряд... создать сетевой интернациональный ресурс, некий непрерывный и постоянно пополняющийся текст... воспоминания о событиях, представляющие собой самые неожиданные точки зрения и материалы... может быть, имело смысл попробовать вести дискуссию в on-line режиме (типа международной конференции)... культурной и философской... и в этом смысле стоит говорить, и приглашать к участию людей, имеющих отношение к культуре и (если это художники, литераторы или философы), о том, как эти события повлияли на их дальнейшую деятельность».

После этого разговора нами был составлен на английском языке следующий текст *(обратный перевод с английского — А. Жигалов)*:

Тогда мы слишком были заняты собою, чтобы думать о других.

Обращаясь к событиям 1968 года, нам хочется вернуться «вверх по течению», к тому моменту истории, из которого мы выпали, она протекла через нас, словно песок между пальцами, мы погрузились в безмолвие, превратив прошлое в *tabula rasa*, а настоящее в Великую пустоту. Тем временем, искусство, которым мы занимались, отказалось от «темы и смысла», а само высказывание вытеснило собственное содержание, чтобы открыть для себя новые возможности, на какое-то время «к власти (возможно) и пришло воображение», но надолго ли оно там удержалось? Наш проект может оказаться сомнительным и неуспешным, и мы знаем об этом. Наверное, удобнее было бы «не слишком высываться» и ограничиться только знанием того, что вы, возможные участники, в разное время и по-разному говорили по этому поводу. Однако, вместо нейтрального знания, мы выбираем приключение ради опасной и притягательной «встречи со встречей» в Сети, возможность, которая то появляется перед нами, то исчезает, подергиваясь пеленой. Наш Проект — это некий, порождаемый нами «другой», в присутствии которого каждый может встретиться сам с собой и произнести неразгаданные слова. «Отмщенный дух» предстанет в чистоте наших и ваших воспоминаний и их «реконструкции».

СЛЕДЫ. ГОЛОСА. МЕСТА

ВИДЕОПЕРФОРМАНС 2002

Акция в рамках проекта «Дороги, Дворцы, Города»

(групповой поездки по еврейским местечкам в Западной Украине).

Графика, фотографии, 2 видеофильма.

Конечный продукт: видеоинсталляция

(двухканальное видео, графика и фотографии).

ЭТОТ ПРЕКРАСНЫЙ МЕСЯЦ ТИШРЭЙ

Киев — Шаргород — Черновцы — Винница — Меджибож — Сатанов —
Каменец-Подольский — Хотин — Вижины — Куты — Черновцы — Бучач —
Черновцы — Киев

Творческая экспедиция художников, педагогов и исследователей 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 (плэнэр), выставки, подготовка печатных изданий, учебных программ и т. д., мы, Наталья Абалакова и Анатолий Жигалов, на протяжении всего маршрута осуществляли перформансы и снимали видеофильм. Снятые на фото и видео следы этого путешествия в дальнейшем станут основой для мультимедийной инсталляции, частью которой, возможно, будет полиэкранный 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 многим до сих пор любимого) европейского писателя:

«...Оттуда (из Ура Халдейского) отправился в путь один пытливый и беспокойный искатель; взяв с собой жену, которую он из нежности, по-видимому, любил называть сестрою, а также других домо-чадцев... 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 конструктом тотальной *реальности или... ее тени*, но в один прекрасный день вопрос встал ребром: Анатолий Жигалов, оказавшись в городе Шаргороде, встал прямо напротив синагоги, превращенной в винный завод. Поначалу 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 существовавшего целостного (текста). Словно эта «деконструкция» специально выставлена напоказ в своей «закрытости». Либо наоборот, благодаря такой метаморфозе открылась

подлинная природа этого помещения, долгое время наполняемого Текстом, так что оный 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 «подмененных», 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 потлач окончательно сблизил гостей и хозяев, еще раз обнаружив зыбкость человеческих маркировок и преходящесть социальных ролей.

В заключение хочется привести (самим себе) слова Кавафиса:

Не уголок один потерян — вся земля,

Коль жизнь свою растратил ты, с судьбой напрасно споря.

«Растратил с улыбкой», — хочется добавить.

СЛЕДЫ, ГОЛОСА, МЕСТА

Языковые игры, при помощи которых, как правило, осуществляется неформальный способ передачи знания (в том числе и традиционных дисциплин) в современном культурном контексте представляет собой некий диалогический процесс, в котором происходит раскрытие внутреннего смысла «текста» и его «следа» в данной дисциплине. Любое произведение, созданное в эпоху медиа, становится интегральной частью некой обширной информационной базы, связанной со всей системой коммуникации — и в силу своей включенности в медиальное поле становится традицией. Представленный на выставке обширный информационный блок являет собой своеобразный комментарий, где само понятие «следа», как в прямом, так и в переносном смысле, содержит в себе в матричной форме всю тотальность культуры — и мы предлагаем для рассмотрения модель путешествия или «актуализированного архива» — частного, семейного, универсального, общественного — словно некое послание, репрезентируемое в своей видимой части в виде «Следа».

2009

**(Машина по приобщению райскому блаженству)
фотоакция (художественный проект «Рай»)**

Счастлив, кто падает вниз головой,
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 дерево.

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 праведный гнев раба...

Вот она — общечеловеческая тоска по истинному Раю и глубинное знание горькой правды: ты навсегда отторгнут от него.

ПОЛИТЭКОНОМИЯ РАЯ

«ПарадиZoo» (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 ПарадиZoo», 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 счастлив!

ТОТАРТ тотален в своем обобщении, но Машина ПарадиZoo 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



Алексей Исаев,
Анатолий Жигалов,
Наталья Абалакова
1994



Марина Перчихина,
Леонид Тишков,
Алексей Исаев
в мастерской Леонида Тишкова
начало 1990-х

Алексей Исаев
Лабиринтология

Акция и презентация проекта. 1993
Галерея «Лаборатория», ЦСИ, Москва



Алексей Исаев
Animation(ism), или Дело врачей
Видеоинсталляция. 1994



Алексей Исаев. Совместно с Валерием Подорогой
Монтаж аттракционов, или Революция по кругу
Видеоинсталляция. 1996
Манифеста 1, Роттердам, Нидерланды



ТОТАРТ
Следы–голоса–места
Перформанс. 2003
Украина
Видео: Наталья Абалакова
Фото: Михаил Горелик



Наталья Абалакова и Анатолий Жигалов
1987, д. Погорелово, Россия

Постановочные фотографии:
Владимир Филонов



**ТОТАРТ
ПарадиЗоо**

Перформанс, фото и видеоперформанс.

2004, д. Погорелово, Россия
Фото и видео: Сергей Соловьев

VII

ОСТАВАЯСЬ ХУДОЖНИКОМ

НАЧАЛО ПЕРЕПИСКИ: 14 СЕНТЯБРЯ 2013 Г.

такое мерцание с саморефлексией и рефлексией на культуру только и может давать движение миру
только, наверное, я бы уточнил, что, наверное, нужно иметь в виду не художника, но художественное, что может быть (есть) в любом человеке

Анатолий Жигалов

Не мерцает ли в нашем разговоре извечное накладывание одно на другое двух разных понятий: воли и свободы?

Petr Zhukov

нет. не думаю.

то есть, они, конечно, взаимоперетекаемы: нужна воля, чтобы от-
казаться от свободы; для проявления воли нужна свобода
и артистик вил движет мир
но в такую глубину не хотелось бы уходить, ибо иначе мы дальше про-
блематики дефиниций не сдвинемся, а хотелось бы не рыться в изрытом
поэтому, думаю, стоит просто и грубо отрезать неотносящееся
и в данном разговоре оставить приоритет за свободой

Наталья Абалакова

Разыскивается Таня Сушенкова. Она у нас в 20.00

Petr Zhukov

хотя, теперь вот хочется сравнить свободу и безволие. покой — это
свобода? рождение и смерть? сколь сложно, столь и прекрасно при-
тягательно
привет, Таня!
чувствую себя немного вещающим человеком, захватившим микро-
фон, извините)

Наталья Абалакова

— ОК! У нас еще будет время поговорить о фатальном в беседе для
нашей книги

Анатолий Жигалов

Нет, нет. Вещай! Меня тут на нек. время выбило из Интернета. И я возвращаюсь опытом отсутствия полн.

Наталья Абалакова

Анатолий, ты нехорошо говоришь! Что значит: «вещай!»

Petr Zhukov

ещё интересно поговорить о мерцании религиозного и художественного, и как в этом контексте мерцает понятие свободы
я тот ещё вещун!

Наталья Абалакова

Петя не «вещает», а общается с нами, однако...

Petr Zhukov

опять дефиниции! я вполне самокритичен)

Таня Сушенкова

привет!

Анатолий Жигалов

В «вещуне» есть и вечное и вещное. Вещун это Янус, одним ликом взирающий куда-то и другим сообщающий об этом кому-то. То есть коммутатор.

Boryana Rossa

Kakie reakcii na nashe video?

Таня Сушенкова

Увлелась, перечитываю Петю)

Petr Zhukov

красиво!

но вещун, это всё же ещё большая ответственность — всегда есть страх несоответствия

Наталья Абалакова

Боряне: Люди сосредоточенно смотрели и слушали — народу много. Но у нас большое помещение и всем все видно
Кроме того, здесь стажеры-искусствоведы, они дают пояснения почти каждому зрителю в случае, если что — непонятно

Таня Сушенкова

Петя, я с тобой полностью согласна, но такими же словами гово-

рить не умею. Кусок смыслового поля, или итог переживаний, тот же, хотя путь, описание, аргументация и прочее — из другого шара))

Наталья Абалакова

Боряне: звук немного тихий, мы сделали на максимуме — я все понимала, но я — в теме. Это модем. Он слабенький. Хорошо, что, все-таки, можно смотреть и общаться. В районе нет интернета — написали жалобу уже провайдеру. Сидим на модеме.

Анатолий Жигалов

Петя, ты задал «Подпольной типографии» работу. Будем печатать листовки с твоими высказываниями. У нас производственных мощностей не хватает. Как всегда — бюджет грошовый, рабочих рук не хватает. Управляемся одни.

Таня Сушенкова

И немного пересекаясь с Петей, и больше восстанавливая ночные/дневные разговоры о перформансах: часть картинок, которые будут напечатаны — о попытке снять с себя определения. Хотя они все равно остаются.

Есть ли человек без его категоризации? Что есть «я»? Как снять, смыть, вывернуть на изнанку/спрятать маркеры, смыслы, или что можно сделать для полной свободы, есть ли она? И есть ли при этом человек? Даже только при показе себя/наблюдении извне?

Таня Сушенкова

ага, беру микрофон))

Наталья Абалакова

Таня, я иду на вашу СТЕНУ там искать ваш материал

Таня Сушенкова

Ок. он немного закопался, могу кинуть ссылку здесь:
<https://www.facebook.com/Stana.Sushenkova/posts/599661960076804>
Несколько фотографий. Из двух проектов.

В первом, где «люди, идите вы на свободу», участвовала как статист. Надо было для съемок написать свое самое-самое и сняться с ним на фоне «тюремной стены».

Boryana Rossa

Kak eto vozmozno s modeme rabotat v nashem veke? Ochen stranno konechno, ia dumala uze modemi ne sustestvuiut. A video mozno skachat s youtube i uze pokazivat direktno s komputra. Krome togo, esli u vas est horoshii zvuk (usilitel s kolonkami, a ne kolonki dlia komputera) zvuk dovolno horosh dolzen bit.

Таня Сушенкова

Насильно эту свободу дать — абсурд. Необходимо самоознание и сознание. Его можно пробуждать. И у себя, и у еще кого-то. С искусством, терапией, жизнью, примерами, школой, всякими сатори и прочими штуками, которые постоянно вокруг творятся.

Следование примеру, правилам — тоже осознанное, иначе это не свобода, а тюрьма (слишком радикальные противопоставления, ну ладно).

Таня Сушенкова

Свободу можно сравнить с танцем. Ты расслабляешься. Совершаешь свои естественные движения. Стараясь не повредить окружающих и себя)) то есть и полной уход в движения, в действия, в создание чего-то (танца, ритма, форм, линий напряжения) из себя, из взаимодействия с музыкой и окружающими объектами и субъектами, и одновременно ответственность и за себя, и за благополучие пространства танца.

Таня Сушенкова

Можно выбирать танец, это тоже СВОБОДА: сольный, как на дискотеке; парный; хоровод. Разные типы взаимоотношений, разная степень ответственности: в парном появляются ведомый и ведущий, в сольном или коллективном их почти нет, большая степень ответственности у каждого. В сольном еще и большая степень свободы.

Таня Сушенкова

Кажется, интернет совсем пропал. Информационный провал (Кстати, способность работать беспрепятственно — это тоже одно из важных свойств СВОБОДЫ)

Таня Сушенкова

В переписке с Натальей и Анатолием о свободе цитировала запись из дневника — это иногда 2 большие разницы, которые люблю демонстрировать на улицах))

Таня Сушенкова

Краска — с одной стороны, отсыл к ритуалам; с другой — при разведении, что-то, что стирает дальше, стирает тело; с третьей — кровь (закольцовывая до ритуалов), вывернутость до бестелесности, до внутренностей...

Краска не мешает телу чувствовать снег.

О возможностях тела, человека, что «эротика»-то, на самом деле, в теле нет, пофиг женское оно или мужское, она и оно стирается.

Эротика может и есть, но она — странная штука — появляется при естественном движении. Или не появляется. Тоже при нем.

При движении, при исследовании, при свободе все рождается.

СВОБОДА как начало всего. Кастрированность мысли ведет к не-свободе и «плохой работе»)) к снижению модного слова «эффективность»))

Таня Сушенкова

Сейчас снова процитирую переписку: СВОБОДА — жизнь. Способность беспрепятственно работать, перемещаться, решать, общаться... Способность лучше оценивать и предсказывать действия... Да, в итоге — лучше работать, если под работой понимать и то, что в это слово закладывается — какая-то производительная деятельность и плюс устройство жизни, как своей, так и вокруг себя, которая так же есть производительная деятельность. Производство реальности...

Таня Сушенкова

Да, перформанс Александры Морозовой недавно был на фестивале перформансов. Мне очень понравилась работа с телом, тоже с краской. но там он совершенно другой.

Человек-текст.

Александра, как человек-книга, знающая и воспроизводящая кучу текстов, сделала звуковую книгу из своего тела, объединила или вывела наружу заложенное в ней.

То, что она делает лучше всего, что ей интересно — слова, их сочетания. Их освобождение. Оракул, которому внемлет касающийся ее тела)

о, дошла до поэтики)

Таня Сушенкова

*** СВОБОДА — даже как свобода ощущать себя тем, кем ты являешься. Например, женщиной. Без чужих задних мыслей, навязываний не глядя не-твоего поведения или сравнений с мужчиной, хотя, что тогда есть мужчина в данной конструкции, если не противопоставление женщине, что больше на него похоже, сильнее или слабее, и т.д. Просто женщиной, как есть, а не как узкая функция (вспоминая школьную математику: для использования в зависимости от примененного аргумента и заданного интервала), а как данность, как, возможно бесконечное, смысловое поле, в котором и аргументы и функции уже заложены. Обычным человеком (хотя, что такое человек?), точно таким же, как и остальные, взаимодействующим полуавтономно, партнерски, взаимодополняюще, но не самокалечаще. ***

Таня Сушенкова

Очень сложно, на самом деле, без обратной связи)

Ева Жигалова

Таня, а танец разве это не заданные движения (навязанные правила) — как например в вальсе? То есть это разве СВОБОДА? у че?

Таня Сушенкова

Конечно, нет! Вальс — это как раз бальный танец, о котором писала, что идет ведомый и ведущий. Там свободы минимум — есть «правильные движения», есть тот, кто задает даже произвольные движения на площадке, а есть человек, который подчиняется. Настоящий танец — это когда ты полностью расслабляешься и двигаешься так, как хочет только твое тело. Начинаешь с тела, или с дыхания в ритм музыке, оно подхватывает руки, ноги, голову, в зависимости от музыки шевелятся разные части тела с разной интенсивностью. кружишься или просто колеблешься...

Ева Жигалова

Ага, а то я не поняла тебя...

Таня Сушенкова

)

Ева Жигалова

Очень сложно определить, где СВОБОДА-Не СВОБОДА
Танец он и Свобода и Не Свобода, то есть нет ничего однозначного?

Как телесность и выход за границу тела (душа)?

Таня Сушенкова

наверно да. Мне кажется, что проще определять осознанность-неосознанность-навязанность-добровольное решение и ответственность. Исходя из этого, уже идет свобода.

Снова приползла воля)))))

Ева Жигалова

Может, это усложнение понятий мешает нам все-таки определиться, я запуталась:)

Что такое добровольное решение? Это отказ от Культуры?

Или добровольное решение это свобода воли?

Людмила Зинченко

СВОБОДА — это пирог и наша честь кушать изюминки с него!
В ДУХОВКЕ СВОБОДА!

Таня Сушенкова

это твое личное добровольное решение) ты отказываешься от культуры или нет? я, например, нет)

Не согласна, что Культура навязывает несвободу. Все — личный выбор человека, в том числе построение Культуры и задание для нее ориентиров.

Отчасти, да, но это как и несвобода в танце, когда ты можешь, увлекшись, зафигачить рукой соседу и сломать как себе руку, так и ему зуб

Ева Жигалова

А есть ли личный выбор? А как же воспитание, родители, общество, школа... Социальный, там всякие институты? Они делают нас не свободными и строят как «надо»

И все это Культура.

Таня Сушенкова

Конечно, личный выбор есть! Если ты видишь, что «строят» разумно, то принимаешь это. Если видишь, что неразумно — зачем делать это «надо»?

Ну, это уже идеализм и крайности, но в любом случае, то есть в большинстве случаев, ты сам ответственный и за то, что делаешь, и что пускаешь в свой разум, и что выстраиваешь вокруг себя, т.к. тоже являешься «обществом» и диктуешь «как надо»

Таня Сушенкова

Передаю все-таки микрофон Люде и пирогу)

А то какая же свобода без плюшек))

Людмила Зинченко

Люда в духовке — переворачивает пирог

«есть обычай на Руси слушать ночью Бибиси»

короче как в старые добрые времена сидим на кухне — говорим о СВОБОДА

а кто-то, кстати, в клетке)

наталья, анатолий подключайтесь

Таня Сушенкова

Люд, транслируй кухонные разговоры в свободную пустоту эфира!
По тех.причинам интернет-переговоры с клеткой затруднены.

Людмила Зинченко

а пирог достали из духовки
щас покажем

Людмила Зинченко

это клетка, а на ней написано free
(ну не в смысле бесплатно))

Людмила Зинченко

сейчас перестали использовать термин «внутренняя СВОБОДА»
в 90-х он был на каждом углу
тогда было ограничение
и говорили о внутренней свободе
сейчас все позволено, как бы
но такой термин забыли
какие ограничения были в 90-е, или как они от сегодняшней как-
бы-вседозволенности отличаются?
из раздела «все м все понятно, но никто словами не скажет»...

Людмила Зинченко

1 сложнее было «свалить»
2 накопленный опыт тоталитарного режима, страх
(сейчас это проходит)
но раз тут так сложно связаться, то мы понимаем, что не выходит
наше общение
жаль, что не вышло, надо было как-то организовать интернет об-
щение

Таня Сушенкова

ну, давай с тобой общаться) там, судя по переписке, внезапно у всего
района интернет пропал
не против, что в политику? — ты про тоталитарный режим сказала..

Таня Сушенкова

да мне просто интересно стало, т.к. я представитель молодого (гы)
поколения, сейчас ощущаю, ну по накалу страстей, что «все боятся,
снова тоталитарный режим», а ты вдруг про «свободней и меньше
страха».

Petr Zhukov

я тоже за пирог! Пойду, тесто для хлеба поставлю!

Таня Сушенкова

ну, со стороны тебе видней. Хорошо, буду меньше переживать)
Далеко, в Сходне, под Химками.

Людмила Зинченко

так я не про тоталитарный проклятый
а про перестройку

Ева Жигалова

Новости из клетки: Интернет все также плох.
Видео плохо грузится, но листовки с высказываниями о СВОБОДЕ
продолжают печатать!

Petr Zhukov

Главное, не останавливать станок!

Таня Сушенкова

СВОБОДА, внутри, снаружи, понятие, принятие, донесение, мне-
ния, режим, общественное мнение, или культура, есть ли в них ра-
венство или противоречие/человек/человек, создающий это все
и т.д. существование как полная автономия — есть ли оно, или нет,
или существование как следы, или как остановки движения, или до-
кументация его, или оно само...
самостоятельность как что, как отражение чего, в чем, как фиксация
или воля или ваше.. да ну его, на ночь думать))
лучше употреблять пироги как взаимодействие свободных рук и во-
леизъявления пекаря, с материей и огнем)))

Vita Buivid

Типография еще работает? Ловите)

Наталья Абалакова

Вите: ПОДПОЛЬНАЯ ТИПОГРАФИЯ ПРОДОЛЖАЕТ РАБОТАТЬ!
(до 24 сентября с 18.00 до 22.00). Спасибо, дорогая!
Петя, это роскошный знак, символ, признак, дар, свойство, одно-
временно духовный и материальный!

Наталья Абалакова

Добавила к мультитат ТОТАРТ еще одного участника Котю Худож-
ника, кот. тоже нам собирается показать свое видео и поговорить о
перформансе, видеоарте и статусе тела в социальных сетях

Ева Жигалова

Информация для участников live-performance арт-группы ТОТ-
АРТ «Подпольная типография» в проекте галереи «Соль» (на
Солянке) «ЗООПАРК ХУДОЖНИКОВ» Просьба ко всем участ-
никам (или желающим с нами общаться в мультитате ТОТАРТ)
проверить самим, есть ли их имена в списке мультитата; в случае
отсутствия — пишите Наталье Абалаковой в личку. У нас возник-
ли проблемы с интернетом (он отсутствует в районе) — работаем
на модеме — если интернет сегодня будет работать нормально —
все присланные вами видео будут идти нон-стопом, и мы будем
через мультитат ТОТАРТ вас разыскивать и общаться с вами.

Ваши мысли о СВОБОДЕ — распечатываем и устанавливаем на решетку. Просьба не забывать размещать ваши материалы только на ВАШЕЙ СТЕНЕ — (у нас так работает система): мы вас находим сами, и выводим ваши видео (или фото) на экраны сегодня и до 24 сентября (включительно) — мы, Наталья Абалакова и Анатолий Жигалов — в ПОДПОЛЬНОЙ ТИПОГРАФИИ с 18.00 до 22.00 БУДЬТЕ С НАМИ!

Наталья Абалакова

Мы с Анатолием Жигаловым уже в «Подпольной типографии». Сегодня интернет работает нормально, а то я вчера уже думала о том, чтобы откусить провайдеру нос (если он человек), или, при помощи колдовства, разрушить провайдерский сервер, или даже сбить спутник связи (если это механическое устройство, типо — «большой комп»). Но, прибегать к этим крайним мерам — не пришлось. Так что мы — на связи. Сегодня провайдер — хороший! И мы можем общаться и показывать видео

Наталья Абалакова

У нас несколько сбилась программа, и поэтому мы будем в режиме «нон-стоп» показывать видео участников и оповещать их об этом через мультитчат временной группы ТОТАРТ

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, медиапроекты 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 достоверность 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 растерянности — например, в неантропоморфной реальности военных операций, в их отсутствующем времени, из которого вынуты все опоры и основания, для которого не существует прошлого, а перспектива даже самого ближайшего будущего словно «сошла с оси». Картинка террористической атаки на ВТЦ в Нью-Йорке, о которой я упомянула выше, затащила (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 Вирлиу 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 ПЛАНOM:

«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 дорогостоящие 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 медиапроект, 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 Малайзии 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 видеоперформанса 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. Мощник 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 звуку 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 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 видеоэксперимент 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 дойти 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 ни 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 отташат, 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 увеличивается, 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 ощупываю 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 киноплёнка, и гореть она не может. Стало быть, то, что заснято — сохранилось».

КРУПНЫМ ПЛАНОМ:

«На экран телевизора напозлаз 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 пугающего 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 медиапроектах, 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 пу-

тем 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/художница, 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 беспросветное. 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 ревушими 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 видеоразмышления о явлениях наличной действительности — 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.

НЕМНОГО 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 медиапроекты, 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 1990-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 непрекращающимся 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 неприменимого 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 автодорожной 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 «Интерстудии», сделав-

ших 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
- В Цхинвали продолжаются бои
- 30 тысяч жителей
- Массовое бегство
- Многие не могут воспользоваться
- Перемещаются
- С рассвета штурм возобновился
- Посты российских миротворцев
- Есть убитые и раненые
- 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 дей-

ствия ...

- 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 медиапроект 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 *tiqqun 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».

Москва, 2009

Для предполагаемой выставки мы хотим подготовить проект, состоящий из больших черно-белых фотографий (их 31; размер А3 или больше в зависимости 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 1960-х — 1970-х. В числе прочих акций: «Рождение Евы», «Окно-1», «Окно-2», «Мини-балет», «Ветер с Востока», «16 самоотожествлений» и др. Более подробные и концептуализирующие эти проблемы тексты есть в нашей книге «Тотарт: русская рулетка» и в статье «Гендерный аспект Тотарта». Это живые скульптуры.

Проблема интерпретации, равно как и борьба с интерпретацией путем самого акционизма — (прямого действия) — это отчасти и гендерная проблема. 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) были предоставлены свободный выбор включиться в акцию, а тем самым в процесс гендерного самоотожествления. 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 модели в центре «съемочной площадки» стоял венский стул с прозрачным сиденьем. Наши предельно незамысловатые и простые действия в стилистике «мини-балета» 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. Субъект нашей акции это то, что мы тогда называли «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» видеооператора за подглядывающим фотографом.

В рамках нашей культуры 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 к преодолению более экстремальных конфликтов (войны, терроризма, насилия вообще).

Для реализации проекта необходим один жидкокристаллический экран.

PANEL DISCUSSION

Или смысл в том, что МУ есть нечто, еще должное сформироваться 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

Посему, отвергнув ложь, говорите истину каждый ближнему своему; потому что мы члены друг другу.

Послание к Ефесянам 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 провокативность.

Пользуясь этим языком, можно разрабатывать выставочное пространство как средоточие взаимовлияющих силовых полей, где, по словам Тони Негри, «производство и творчество проистекают ex nihilo, не подчиняясь никаким расчетам, но зато порождают мечты, задают вопросы, проверяют гипотезы и повествуют об истории».

Уличные граффити эпохи студенческих волнений 1968 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 глобализированного 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?



ТОТАРТ

Игры воды, грез и огня

2003/2009. Трехканальная видеоинсталляция

II Международный фестиваль независимого искусства «Уровень моря», ЦВЗ Манеж, Санкт-Петербург, 2009

На фото: Наталья Абалакова, Анатолий Жигалов, Галина Блейх



ТОТАРТ

Игры воды, грез и огня

Кадры из видео



TOTAPT
Panel discussion
Инсталляция. 2005

Триптих Натальи Абалаковой «Не забудьте выключить!»,
 1994, 150 x 200/150 x 200/200 x 200; офисный стол,
 стулья, белая скатерть, файлы с ксерокопиями текста
 Panel discussion, авторский экземпляр журнала «МУ»



TOTAPT
Panel discussion
Мультимедийная инсталляция. 2012
 Московский музей современного искусства

VIII

СКЛАДКИ ВИДЕО

НАЧАЛО ПЕРЕПИСКИ: 14 СЕНТЯБРЯ 2013 Г.

Если Вы на СВОЕЙ СТЕНЕ размещаете видео, то не забывайте сделать пометку: «для проекта ТОТАРТ»

Сейчас на левом компе Анатолий готовит распечатки на листовках ваших мыслей о СВОБОДЕ, которые вы нам присылали на наш e-mail./

Иду на СТЕНУ Яши Каждана

Ева Жигалова

Всем привет! Котя потерял пароль от своего акунта и попросил меня выложить на его стене для ТОТАРТа видео

Vlad Chizhenkov

лайк

Наталья Абалакова

Показали, Магі, спасибо, Вы можете продолжать общаться в мультитаче.

Наталья Абалакова

А как Котя Художник, он готов показывать свое видео?

Ева Жигалова

да

Ева Жигалова

идите к нему на СТЕНУ — Дервиш

Mari Sokol

тк это все снято на телефон при помощи новых программ, когда ты можешь задавать сам параметры и даже удалять слайды, которые не устраивают)) и не надо знать навороченных программ монтажа

Наталья Абалакова

Звук у нас не очень громкий — (получается) так как работают три

экрана (со звуком) и огромный вентилятор — мы в самом нижнем помещении — рядом со входом в соляные склады эпохи Ивана Грозного — возможно, это тоже как-то влияет на качество электроники

Наталья Абалакова

Просьба ко всем участникам нашего live-performance «Подпольная типография»:

РАЗМЕЩАЙТЕ, ПОЖАЛУЙСТА, ВАШИ РАБОТЫ В МУЛЬТИЧАТЕ ТОВАРТ для того, чтобы их увидели и другие участники нашего проекта

В галерее «Соль» (на Солянке) их видят наши зрители — а вы смотрите работы друг друга в чате

Наталья Абалакова

Галя Блейх, я могу уже идти на твою СТЕНУ?

Галя Блейх!!!!!!!!!!

Galina Bleikh

<http://www.youtube.com/watch?v=TriBeFqLPWQ>

Galina Bleikh

Я здесь!

Если сильно раскрутить карусель, то все превращается в единый интегральный ресурс — новое качество реальности. Исчезают детали, и ты впадаешь в экстатическое состояние.

Наталья Абалакова

Мы снова сейчас твою карусель раскрутим, у нас очень много зрителей и стажеры-искусствоведы рассказывают о том, что здесь происходит и о нас

я сейчас снова запущу карусель — звук — хороший и вентилятор огромный его не перекрывает. Мне кажется, что оно всем понравилось

Galina Bleikh

Но при этом «бег по кругу» — это такой режим работы сознания, когда свободы быть не может — тебя крутит внешняя сила.

Mari Sokol

youtube что-то еще обрабатывает, но оно идет <http://www.youtube.com/watch?v=HuZL0tmQAXs&feature=youtu.be>

Galina Bleikh

И вопрос о свободе воли просто отпадает, когда у тебя кружится голова.

Mari Sokol

там волнует другая СВОБОДА, свобода желудка))

Galina Bleikh

О да!

Mari Sokol

СВОБОДА многогранна))) от физиологической до метафизической

Galina Bleikh

Да, но с раскрученной карусели на ходу не соскочишь!

Mari Sokol

)))) это точно))))

Наталья Абалакова

Галя, мы его снова запустили и сейчас на полном экране — мне оно тоже очень понравилось — в нем есть лихость какая-то и разухабистость . LOL!

Наталья Абалакова

Друзья по мультитату. Ищите Янку Сметанину. Мы сейчас идем на ее СТЕНУ. Надеюсь, она там все, что хотела — разместила

Galina Bleikh

И вообще, сегодня цикличность процессов, по-моему, приобрела невиданное ускорение. Наташа, спасибо за отзыв! Да, я так разухабисто себя и чувствовала!

Кто найдет, бросьте сюда линк!

Наталья Абалакова

Мы все смотрели Янин перформанс. Мы с ней сегодня вечером или завтра попробуем связаться и договориться снова его показать, на левом экране, чтобы на правом пообщаться в чате. Сейчас правый комп занят — Анатолий распечатывает присланные тексты для листовок, и мы запускаем на правый экран видео и общаемся с моего компа

Galina Bleikh

Мне очень понравилось, как изменялось выражение ее лица на протяжении всего видео.

Получилось много ян.

А кого смотрим дальше?

Ева Жигалова

Котю уже посмотрели? А то, он заснул уже:)

Пароль он так и не смог найти, короче, что еще можно ждать от кота:(

Mari Sokol

))) а где это снималось с Котей???

Galina Bleikh

Котю посмотрели. Высочайший уровень духовного совершенства!

Ева Жигалова

Стамбул-Москва

Mari Sokol

))) крутой дервиш из Коти!!!

Ева Жигалова

Танец дервиша как путь к СВОБОДЕ

Galina Bleikh

Абсолютной! Если таковая бывает...

Ева Жигалова

Религиозной

Ева Жигалова

Галя, мне кажется, эта работа чем-то перекликается с твоей каруселью Экстатический танец Коти-Дервиша — это как тошнота от СВОБОДЫ

Mari Sokol

движение по кругу, только у дервиша идет в сторону экстаза. а у Галины в сторону рефлексии мышечной)))

Galina Bleikh

Да, не то экстаз, не то тошнота...

Ева Жигалова

Как раз сегодня читала о «Страхе СВОБОДЫ» Сартра

Galina Bleikh

Ева, действительно, верчение — мощнейшая сакральная тема.

Mari Sokol

а я размышляла о свободе на выставке прерафаэлитов/Лисицкий-Кабаков)))

Ева Жигалова

И, главное, — неиссякаемая:)

!!!

Маш, круто!:))

Mari Sokol

если идти к истокам — то свастика — это вращение
убедились, что главная из свобод — это внутренняя

Galina Bleikh

Я знаю, что в психологических практиках раскручивание реальности и социальной панорамы используют в качестве запуска действенного ресурсирования.

Ева Жигалова

Сансара

Маша, про внутреннюю свободу согласна на все 100%

Galina Bleikh

А раскручивая пропеллер, можно даже взлететь. Как Карлсон. Или вертолет.

Да, свастика — это солнце. Конечно, крутится.

Ева Жигалова

Т.е. круг это отрицание свободы? Или высшая точка свободы?

Mari Sokol

видимо высшая точка СВОБОДЫ, у него есть возможность движения в разные стороны. и даже одновременно в разные стороны если брать квадрат или треугольник — и того меньше направления а у круга — бесконечно поэтому круг и не движется — ему все равно)))

Galina Bleikh

Ну, я бы предпочла шар — в нем больше мерности.

Mari Sokol

мы о двумерной плоскости говорим

Ева Жигалова

Круг это бесконечное движение на месте

Galina Bleikh

А если раскрутить треугольник или квадрат, то они в движении образуют круг.

Mari Sokol

вернее просто о плоскости, тк шар — это уже объем и опять — они образуют круг)))))

Ева Жигалова

Ой, я случайно!

Mari Sokol

но мне нра)))

Galina Bleikh

Ну, это уже цилиндр :))

Наталья Абалакова

Как дела?

Мы сейчас установили на решетку листовки
На правом и левом экранах было « Рассыпание Словарей»

Наталья Абалакова

У нас есть такой формат live-performance — когда мы оба устанавливаем листовки — а на экранах — «рассыпание словарей». Смотрите на СТЕНАХ Натальи Абалаковой и Анатолия Жигалова

Наталья Абалакова

Саша, Вы с нами сегодня? Давайте, покажем Ваш сюжет из Минска, как вы пришли в «противную галерею»

Александр Колесников

я попробую найти текст об этой истории.

Наталья Абалакова

Саша, у Вас есть задание (жизни) — расселять, кормить и проч. Идите — и выполняйте! (как в шпионском анекдоте) — про человека на последнем этаже CIA

Александр Колесников

да ну его — такое задание

Наталья Абалакова

Но не забывайте нас — мы будем до 24 включительно. Текст — бро-сайте в мультитач TOTART

Наталья Абалакова (с компа Анатолия Жигалова)

У нас на правом экране интервью с Львом Рубинштейном, которого мы пригласили участвовать в нашем проекте «Подпольная типогра-

фия». На момент получения нашего письма Лев был в Праге. Антон Литвин, которого мы приглашали участвовать в своем проекте, прислал интервью Льва Рубинштейна с пометкой «для проекта TOTART»

Анатолий Жигалов

Прошу Еву Жигалову зайти на СТЕНУ Антона Литвина и перепостить этот материал в мультитач TOTART

Анатолий Жигалов

К нам (в галерею на Солянке) сегодня приходит много народа, очевидно, это связано с тем, что — выходной день

Mari Sokol

)))

Александр Колесников

я смотрел где-то в интернете там какой-то ужас в праже — пусси райт против путина и прочее. мы в беларуси это просто называем — экспорт.

Анатолий Жигалов

Здесь Наталья: Хосподи! А мы должны туда ехать, у нас 2 октября там мастер-класс TOTART

Ева Жигалова

Саша, а что у вас думают об истории связанной с P.R.?

Александр Колесников

насколько я знаю никто не писал текстов. был текст одного так называемого независимого сми — <http://www.nv-online.info/by/261/opinions/43328/%D0%9D%D0%B0%D0%BB%D0%B5%D1%82%D1%87%D0%B8%D1%86%D1%8B--%D0%B8%D0%BB%D0%B8-%D0%9F%D0%BE%D1%87%D0%B5%D0%BC%D1%83-%D1%86%D0%B5%D1%80%D0%BA%D0%BE%D0%B2%D1%8C-%D0%BE%D0%BA%D0%B0%D0%B7%D0%B0%D0%BB%D0%B0%D1%81%D1%8C-%D0%B2%D1%82%D1%8F%D0%BD%D1%83%D1%82%D0%B0-%D0%B2-%D0%BF%D0%BE%D0%BB%D0%B8%D1%82%D0%B8%D1%87%D0%B5%D1%81%D0%BA%D1%83%D1%8E-%D0%B1%D0%BE%D1%80%D1%8C%D0%B1%D1%83.htm>. Автор, между прочим, в прошлом редактор отдела культуры.

СКЛАДКИ ВИДЕО

БЕСЕДА ПО ЭЛЕКТРОННОЙ ПОЧТЕ
НАТАЛЬИ АБАЛАКОВОЙ, АНАТОЛИЯ ЖИГАЛОВА
И МАРИНЫ ПЕРЧИХИНОЙ

Наталья Абалакова. Для того чтобы начать беседу, представим себе, что современный видеоарт — это просто некая «фигура речи». Это даст возможность нам поговорить о жанрах этого вида искусства и о наших конкретных практиках и видеопроизведениях.

Анатолий Жигалов. Создается впечатление, 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. В данном случае вряд ли продуктивно 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.

Марина Перчихина. Это действительно чистая случайность, момент первой встречи с камерой. Но то, что все мы начали работать с видео на 20 — 25 лет позднее Запада, факт, на мой взгляд, основополагающий для картины российского видеоискусства.

Перед нами сразу обозначились два пути: следовать логике самого языка видео, сознательно не обращая внимания на западный контекст, или ориентироваться на случайно доступные образцы, не зная ни их контекста, ни предыстории.

Первый, несмотря на некоторую «безнадежность» позиции, мне кажется продуктивным как исследование самого языка (и при риске бесконечного изобретения велосипеда, все же таит шанс изобрести жаростойкие крылья); второй значительно эффективней с точки зрения продвижения продукции, но чреват непониманием изначальных видовых свойств видео.

Н.А. В 1984 году мы начали экспериментировать с кино, снимая с Игорем и Глебом Алейниковыми минималистские фильмы, 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 типы

аудиовизуальных средств, как то: кинокамера, кинопроектор, слайд-проектор, магнитофон и TV-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) два символа государственности и милитаризма — Царь-пушка и Царь-колокол — «взаимодействовали» друг с другом в пространстве искаженного TV сигнала, случайно наложившегося на картинку разгона студенческой демонстрации на Филиппинах, а зрители «взаимодействовали» с этим удвоенным образом разрушительной силы власти, разглядывая инсталляцию в дверной глазок, что фиксировалось Игорем Алейниковым на 16 мм киноплёнку. Конечно, это был мульти-медиа проект, но тогда мы даже не знали такого термина. 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 снимала видеокамерой Hi8 перформансы и другие события художников узкого круга МАНИ; сняла она, в частности, и наш перформанс «16 позиций для самоотождествления» (таким образом, это был наш первый «перформанс перед видеокамерой») и всю документацию наших акций, начиная с 1980-х с нашими комментариями (то есть это *была бы* наша первая демокассета). Одновременно с этим Игорь Алейников снял этот перформанс на 16 мм черно-белую и цветную плёнку. В дальнейшем при переводе на видео мы пользовались только фильмом Игоря.

Итак, мы постепенно прошли все стадии русской технологической утопии — от рисунка, коллажа и плоскости картины, через фото, кинокамеру и киноэкран и дошли до видеокамеры и монитора. Марина, 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 году, 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, отображался процесс ремонта будущей галереи Spider&Mouse, то есть динамический процесс?

М.П. 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 сцено-

графии 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, приходилось обращаться к жанру рисованных «раскадровок», заимствованному из кино, но и это часто не удовлетворяло, и я много работала с фотографиями и делала коллажи из фотодокументации готового спектакля. Именно тогда, я думаю, было заложено внутрь сознания все, что позднее открылось в видео как потребность, не находящая выхода: возможность работы с реальным временем действия, чередование крупных и общих планов, зрительное «осязание» 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 «ремонта» 1985 — 1987 годов, когда я, занимаясь для заработка ремонтом квартир, одновременно осуществляла свои первые опыты динамических инсталляций и перформансов без зрителя (то есть 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 (галерея «Садовники»), моим партнером был Игорь Данилов, создававший в фотодокументации адекватную акции 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 1991 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 1992, уже во время совместной работы с японской художницей Куми Сасаки, а в 1994, в Токио, это уже был первый самостоятельный монтажный опыт. До того мы с Максимом Меркуловым монтировали материал выставки 1991 года 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. Итак, фотография вдруг «задвигалась». Ремонт завершился, возникло галерейное пространство — Spider&Mouse. Это было, если

не ошибаюсь, в 1994 году. Там образовалась своя специфическая среда, куда вошли (или могли войти) некоторые фигуры арт-сцены, обладающие (ты сама настаиваешь на этом) «собственным индивидуальным мифом»? Начала складываться некая система, ты начала активно работать с видеокамерой. Если обратиться к образному высказыванию одного постмодернистского философа — «пересекать границы» и «засыпать траншеи».

Н.А. Не забудем, что 1990-е прошли под знаком яростного телесничества. Каковы возможности в видеоарте реабилитации тела, репрессированного десятилетиями тоталитарного режима, что, отчасти, нашло отражение в московском концептуализме?

А.Ж. Проблема с телом не так однозначна. Эпопея с яростным телесничеством — лучшее тому подтверждение: «тела» как такового обнаружить не удалось, да это и не входило в задачу «телесников». В «голом» человеке открылась лишь голая социальность общества спектакля.

М.П. В том-то и дело, что не фотографии задвигались — тогда это просто облегченный вариант анимации или слайд-шоу (кстати, тоже немного опробованная мной и отвергнутая технология), а появился инструмент фиксации чистого времени, не разделенного на картинки, вне зависимости от его визуального содержания. Видеокамера, не требующая, в отличие от кинокамеры, дополнительной специальной подсветки, реагирующая на все непредвиденные движения и шумы — способна транслировать непрерывное подвижное зрение и продолжить тело.

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 этого пространства, которое остается для меня всегда более важным элементом, чем собственно тело.

Телесность действительно начала оптимально работать с приходом видео. И это не только радикальные перформансы, с ситуациями, которые часто не могут иметь иного пути предъявления зрителю, кроме видеотрансляции, но и телесность в более широком смысле, сама возможность взаимодействия тела и камеры как единого инструмента. (Я имею в виду скорее западный путь телесного перформанса, чем московский акционизм 1990-х, который более метафоричен и социален, чем обращен к телесному опыту.)

А.Ж. В этом отношении можно вспомнить работу А. Монастырского «Разговор с лампой» 1985 года. Здесь тело художника «встречается» с видеокамерой, переживая это как открытие, проблему, вступает с ней в своеобразный диалог. И здесь тело претерпевает кенозис, оно фрагментированное, униженное; оно оказывается перед беспощадным «оком» медиа как власти. Интересно, что снятый

Сабиной Хенсен одновременно с этим «Разговором» наш перформанс «16 отождествлений» также связан с телом, но мы выстраиваем «пещеру» и «прославляем» тела, очерчивая их тройными аурами, в конечном итоге «растворяя» тела друг в друге, тем самым скрывая и спасая их от недреманного ока власти.

Н.А. Поговорим об уникальном проекте «Реконструкции» 1997 года, в котором участвовало свыше сорока художников.

М.П. Реконструкция осуществлялась в течение 41 дня ежедневно тремя авторами (двумя постоянными и одним новым), каждый из которых создавал в течение часа 16 «картин единого жеста», то есть в день производилось 48 картин, причем картины существовали не более суток, поскольку перекрывались последующими слоями. Весь процесс ежедневно фиксировался фотокамерой «Поляроид» и видеокамерой.

Н.А. Исчезновение 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, реальней самого события перформанса, совершенного «здесь и сейчас» в прошлом и канувшего в Лету — по отношению к документации. 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 «матриц». 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», то есть серии перформансных действий. Кстати, позиция камеры во многих случаях обсуждалась и определялась участником, не говоря уже о чистом жанре видеоперформанса, который был у Владимира МIRONENKO (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, то есть уже трансформированное взглядом оператора и оптикой камеры. Именно этого «вмешательства» в свой проект избежал МIRONENKO, полностью подчинив себе камеру.

В результате, имея в архиве около 70 часов видео после 41 дня акции и осуществив несколько попыток монтажа (трехмониторная инсталляция, отдельные «сборники по дням»), я все более прихожу к идее отказа от всякой манипуляции этим материалом. Уже пару лет я живу с идеей его показа в качестве чистого «замороженного времени», даже не убирая явных операторских накладок и других дефектов съемки. Проблема только в том, чтобы хватило сил оцифровать весь объем. Это должен быть выбор зрителя, вынимающего определенные минуты и секунды из 1997 года в том виде, в котором их сохранила камера. То есть чистый принцип «home video».

А.Ж. В дальнейшем этот проект был показан в Москве, Ереване, Челябинске. Каковы твои впечатления по поводу восприятия зрителем такого способа презентации медиапроекта? Короче, является ли сама технологическая среда «перцептуальной 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 медиапроекта, которое, само по себе, по необходимости, противопоставляет себя отрефлексированному, «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 имеющей различные функции средой: 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 1999 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 политехнологии 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 во едино 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 пространства, в котором находятся самостоятельные пространства видеоизображения. Монитор и, тем более, несколько синхронизированных мониторов нуждаются в другом типе артикуляции окружающего пространства, нежели зал кинотеатра или кресло перед бытовым телевизором.

А.Ж. Вероятно, видеоартисту нужна особая галерея со «своим» зрителем и со «своим» кругом художников. Медиа-среда такой галереи должна дать зрителю ощущение всей полноты освоения этой среды в модусе «возвращенного времени».

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 экспонированы.

Н.А. В 1990—х годах у российских видеоартистов, по сути дела, была всего одна выставочная площадка — Арт Медиа Центр 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 могло вступать в противоречие с замыслами художника, отчего при кажущемся визуальном аттракционе зритель оказывался в состоянии пассивного созерцателя, что в галерейном пространстве совершенно необязательно.

М.П. Мы пришли к изначальному вопросу — что собственно считать видеоискусством. Если подходить с позиции инструмента (видеокамеры) и носителя (кассеты или диска) — получится ситуация, которая была в TV галерее и которая отразилась в «Антологии российского видеоарта» (М., 2002): все, что зафиксировано видеока-

мерой (а это может быть авторское кино, телевизионный репортаж, анимация или документация выставки), попадает в разряд видео-арта.

Но мы все-таки говорим о другом — о специфических видах работы **художника** в пространствах, предназначенных визуальному искусству. И тогда мы увидим два основных жанра: видеоперформанс и видеоинсталляцию; в каждом из них есть своя специфика работы с идеоизображением, временем и пространством.

А.Ж. В отличие от музея, галерея, особенно технологическая, где «экранный статус» произведения воспринимается как нечто само собой разумеющееся, — это, прежде всего, среда взаимодействия.

Н.А. Медиапроект, представляющий собой многоканальное видео, прежде всего уникальный, штучный и некоммерческий продукт, рассчитан на особый тип общения со зрителем; в нем вполне может быть заложен особый потенциал провокации и радикализма иного типа, чем в брутальном и шоковом искусстве «актуальщиков».

А.Ж. Нина Зарецкая, артдиректор Арт Медиа Центра 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. Подвергаясь вторичной «медиализации» при помощи СМИ, этот вид видеоискусства рискует слиться с клубной продукцией или похожими друг на друга, как две капли воды, многочисленными видеосоюжетами, пародирующими рекламу и идеологию общества потребления.

Н.А. Был ли у тебя опыт сотрудничества с этой галереей?

М.П. Нет, не было, и думаю, не могло быть именно в силу их внеязыкового подхода к видео. Но в этой галерее в начале 1990-х я видела сильный видеоперформанс Гии Ригвавы, рефлектирующий сами механизмы СМИ. И в 1996 году из выставки «Запасного Выхода» получилась достаточно внятная видеоинсталляционная среда, хотя у многих из группы это были первые видео-опыты.

Н.А. Весной 1996 года в Санкт-Петербурге, в «Галерее 21» на Пушкинской 10 на наш видеоперформанс «Место художника» пришли слушатели «Интерстудии», которые занимались в творческой мастерской Юрия Соболева. На следующий день я познакомилась с самим Юрием и его студентами. Мы долго разговаривали о перформансе и общей художественной ситуации в актуальном искусстве и, в частности, о проблеме презентации этого искусства СМИ. (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, по сути дела, 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 Игорем Иогансоном решили, что ваша галерея станет чем-то вроде «открытой мастерской», где упор делался бы не столько на презентации самого «продукта», но воспроизводился сам процесс создания 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 видеосессиях Бориса и его команды в начале 1990-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 материалу. 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. Несомненно, видеоперформанс в корне 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. Видеоперформанс, 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 участником, согладаем события, или тем и другим, одновременно. Он может находиться в одной или нескольких физических реальностях сразу. Вместе с тем, здесь налицо механизм остранения. Само событие транслируется в момент его совершения при помощи камеры, которая может быть закреплена и почти что слита с телом перформансиста. Борис Юхананов называет такое сочетание «видеокентавром».

М.П. Разница видеоперформанса и просто документации — прежде всего в позиции и роли камеры.

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.

В случае видеоперформанса она является единственным и главным зрителем, то есть все, что зрителю сообщается о происходящем, сообщается только этой камерой (камерами), это неотделимый от самого действия и возможно главный элемент языка, который вытирает перформансист.

Есть много смешанных ситуаций, когда зритель живого перформанса одновременно является участником видеоперформанса. Например, так было в «Весеннем банкете» у Наташи Zubович, когда действие, зафиксированное как документация перформанса, совершенно иное, чем видеоперформанс, запечатленный подвешенной Наташей камерой.

В самом жанре видеоперформанса, связанного с телом, принципиально различаются две позиции:

1. Камера статичная, без оператора, фактически принимающая на себя роль сознания самого перформансиста, извне наблюдающего трансформации покинутого тела.

2. Камера, полностью сливающаяся с телом, являющая собой «дополнительный орган чувств», «осознательное зрение», которое транслирует тело-сознание, передвигающееся в пространстве.

Н.А. «Сверхобъективность» ситуации может обеспечиваться при помощи «следающей камеры» (как в охранных системах), в силу чего достигается особый эффект: временной промежуток между событием и его фиксацией отсутствует. В такой диспозиции зритель, видящий событие глазами камеры перформансиста, может находиться в процессе самого перформанса. К этому можно добавить, что такой подход сближает телесный опыт перформансиста, переживаемый им/ею непосредственно «здесь и сейчас», с опытом зрителя, в чем

его сродство с практиками некоторых дальневосточных культур.

В телесных практиках главное не «означаемое», а «означающее» — то есть та технологическая форма, через которую может быть воспринят реальный чувственный опыт. Можно даже отважиться успокоить 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 видеописьмо циркулярной структуры. Мне представляется, что А. Исаев очень хорошо чувствовал гипертекстуальность технологического пространства и, похоже, что это уже присутствовало в его до-технологических работах: дерево, лабиринт, спираль, лента Мебиуса.

А.Ж. Кстати, вспомним проект 1993 года Алексея Исаева и Вадима Кошкина «Видеосценарий» в сквоте Петлюры на Петровском бульваре. Мы в нем принимали участие своей видеоинсталляцией «Золотой унитаз». Это было попыткой создания автономной и не институализированной технологической среды и отказом от «экранного» и «линейного» — в пользу циклического.

Н.А. Вспомним также, Марина, твой лэнд-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 видеописьмо, 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 еще более укрепило меня в идее, что более перспективно иметь кинокамеру «в голове»...

Н.А. ...тогда в реальности ее можно привинтить хоть к заднице.

М.П. Делая серию «безликих» перформансов, их уже четыре, я каждый раз боролась с искушением прикрепить камеру к себе, но все же останавливалась на позиции внешнего оператора (иногда рискуя не получить качественного материала).

Но это важный отказ — мой персонаж, будучи наблюдаемым, не видит, а осязает пространство, камеры ему не положено.

Н.А. «Безликие», как ты их, Марина, 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» (Ай-Арт, Ереван, 1999), «Английская упаковка» («Номе», Лондон, 2000), «Переход Даугавы» (Рига, 2003) и «Посещение выставки» («Верю!», Винзавод, Москва, 2007) — психоаналитическое, о чем мы с тобой как-то 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 действия 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.

А.Ж. Главное — каким образом добиться эффекта, будто сам зритель, и именно он, проходит ощупью вдоль Красной стены Винзавода, это он ощущает космический холод ковша экскаватора, это сам зритель в какой-то миг теряет равновесие и оступается, едва не сорвавшись в яму на разрытой мостовой.

Н.А. 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 осязание, 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, перемотка, 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» (1997), работа над проектом происходила путем многократной пересъемки с экрана, то есть «прочитывания» и «перечитывания» записанного ранее видеотекста. В Швеции (1996) 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, внедряясь этой реальной трансляцией 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 процесс был еще усилен «прочтением» стертого текста камерой.

Этот же процесс у тебя повторяется в медиапроекте «Реконструкция» (1997). Деконструированный «текст» прочитывала камера, таким образом, ре-актуализируя его и размыкая на зрителя-участника.

М.П. В «Реконструкции», если ты имеешь в виду не документацию, а мой собственный видеоперформанс, в рамках моих действий как постоянного участника, то там все проще — камера читает столбцы цифр в бумажной комнате, сделанной из найденных перфорированных бумаг от какой-то старинной ЭВМ.

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 «препарированной» картинкой телевизора (случайные помехи во время трансляции новостей), которая также «врезалась» в перформансно-инсталляционное, заснятое через дверной глазок, время-пространство. В дальнейшем мы несколько раз работали с заснятыми с TV-экрана (иногда при помощи спецэффектов) новостными блоками.

М.П. Очень странно, но, пожалуй, я ни разу не работала ни с кино, ни с TV-цитатами. Все мои пересъемки с экрана связаны с «само-ци-

тированием», 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 «реди-мейдным» 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» собственно 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 обосновано 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 исчезали в потоке света. У тебя такая пересъемка доходила до шести слоев.

М.П. Для меня эта многократная пересъемка, да еще и с применением простейших спецэффектов камеры (негатив, соляризация) — имела только один смысл — создать видеопоток, 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, насаивая 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. тебя), 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 одном из твоих текстов, «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 легкостью вступать друг с другом в любые отношения и в этом «открываться» зрителю. При одном условии — что этот зритель захочет стать ее «редактором», т. е. идеальным читателем.

Н.А. Ученики Ю. Соболева из «Интерстудии», на самом деле, не занимались механическим копированием перформансов 1960-х, они работали с самой экзистенциальной парадигмой, но уже из нового языкового пространства, то есть, открывая эту парадигму «в новой программе».

Сама же деятельность «Интерстудии» отчасти отражала общий процесс установления междисциплинарных связей и создание новых сред, в том числе и технологических.

Междисциплинарность была разработана в определенных интеллектуальных и художественных кругах еще в 1970-е годы.

М.П. Мне эта «междисциплинарность» и все, что происходило в «Интерстудии» 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 1980-х, скажем прямо, видеоартом не занимались и не ставили перед собой таких задач. Их, задокументированные при помощи видеосъемки перформансы, были совершенно нормальной практикой презентации новых видов искусства, хотя аутентичная любительская съемка сама по себе представляет собой некую самооценку. 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 «колобковость», то есть способность к «ускользанию» — одна из характеристик этого художественного направления. Хотя, демонстрация этой видеодокументации на небольшом экране, возможно, предполагает «полусвободное» положение зрителей — «подойдя 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/языков, так или иначе, способствуют овладению «стихией» и ее «обузданию» (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, то есть его, по-своему, институционализирует.

М.П. Я думаю, что эта «виртуализация» всегда присутствовала в определенном типе акций и перформансов, только до видео она вынужденно происходила в зоне речи или письма, когда комментарий автора и зрителя был частью перформанса, а иногда и самым главным событием (как в некоторых акциях КД). Видео дало возможность хоть немного преодолеть логоцентризм.

К тому же, виртуализация позволяет более жесткий эксперимент над собой самого перформансиста именно на пределе «внекультурного» тела при «щадающем режиме» для зрителя, получающего информацию уже не просто физиологически, а как сиюминутно порождаемый телом язык.

Кстати, Анатолий, культурное тело испытывало муравьиные укусы или физическое, на пределе возможностей?

А.Ж. Интересный вопрос. Хотя именно в этой акции отличие нашего подхода к body-art от «телесников» 1960-70-х проявляется особенно ярко. «Культурное тело» пишет текст «телом физическим» — иными словами, первично здесь создание смыслов, а не экзистенциальный опыт переживания психо-физических пределов. Это обусловлено приемом «остранения», дистанцирования от происходящего через иронию.

Н.А. В современных медиапространствах 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 критика Константина Бохорова, «осмысляется, скорее, как интерфейс художественного эксперимента, вынесенный в пространство стороннего наблюдателя». Твоя небольшая по формату видеоработа «Стена. 4,33» могла бы проецироваться и на экран, так как особый шарм его состоит в том, что это отсылка к «прото-видео» — теням в платоновской пещере.

А.Ж. Кстати, некоторые наши видеоперформансы и видеоинсталляции (например, «Потерпеть немного...», «Четыре Колонны Бдительности») можно проецировать на большой экран/экраны без инсталляционной части. Иначе говоря, предметная среда видеоинсталляции в некоторых случаях вполне редуцируема.

М.П. С проекцией я сейчас как-то больше примирилась, когда стали использоваться двухсторонние экраны, свободно висающие в пространстве, иллюзорность кино исчезла, это действительно «интерфейс...». Это относительно чужих работ. Для своих я предпочту не экран, а неровную и небольшую проекцию на реальную фактуру стены, которая сродни отсвету окна в полутемной комнате.

А.Ж. Как следует 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 пост-перестроечной России и твоим «медленным видео», обнаружившим эту Россию в кулуарах Таганского районного суда? Эти видеозаписи, близкие к *cinéma vérité* европейских 1960-х, не претендовали ни 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 1990-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 Ольгой Кумигер, в котором 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 происходившего 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 публикой, особенно в день приговора, она все более походила на репортаж, но это не меняет общего ее характера, это менялся характер события. Из этого можно сделать вполне клиповую нарезку, но это уже будет принципиально другое видео. Напротив, фильм Анны Альчук и Ольги Кумигер по своему языку вполне телевизионный, журналистский с элементами видеоарта.

Н.А. Теперь поговорим о «чужих программах» и о контекстуальности.

В 1996 — 1997 годах в рамках воркшопа, который Ю. Соболев устраивал для художников «Интерстудии», мы осуществили мастер-класс, который завершился многоканальным (для пяти мониторов)

видео — «Маятник Фуко». (Описание этого проекта имеется в нашей книге «Тотарт: русская рулетка»). Среди прочих, задействованных в этом проекте видеоматериалов, 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 тот описывает современную картину мироздания таким образом: «всемирным 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 удалось бы сохранить в неприкосновенности твой сюжет (а при подгонке его под время проекции это было не реально) и, таким образом, он оказался бы в контексте развивающегося по цикличной схеме движения «Маятника», скажем, в какой-то момент, совпадая с пародийным сюжетом кошкинского видеосюжета, в результате чего новый контекст «перепрограммировал» бы твой видеосюжет, и он зажил бы собственной жизнью, — 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), одним из которых был 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 полупромышленного 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 техно-кентавром, 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 самостоятельной 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.

Н.А. Реплика на тему «технического несовершенства». Действительно, мы становимся свидетелями разделения видеоискусства на «настоящее» (то есть высокотехнологическое и капиталоемкое) и «другое искусство» — бедное, ютящееся в щелях между плохо финансируемыми институциями и монолитом нового капитала.

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 (Винзавода)».

Н.А. Созданный тобой медиатекст, неагрессивная интервенция, вторжение, но не на «чужую» территорию. Вторжение современного в современное?

Искусству за Красной стеной свойственно динамичное и агрессивное вторжение на новые территории. 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 не присутствуют 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 потенциальный сквот, демонтированный Винзавод, «закачивается» современное искусство, уже жестким способом институционализированное, находящееся в ожидании больших капиталовложений, ввиду большого 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!», представлявшему собой не более чем локальный диалог внутри современного искусства. Но оказавшемуся на добрые два года в центре политической жизни страны.

Н.А. Может ли это искусство установить диалог с современностью? 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 видеотекста 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 метогу видеооборудования и ускользания самого мира.

М.П. Для меня более всего интересно это прочтение, НХО, так как 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.

Москва, 2007

МАСАДА

ОДНОКАНАЛЬНОЕ ВИДЕО 2' 50''

Описание: Разнонаправленное движение передает сложное состояние динамической неустойчивости мира, усугубляемое полифонией разноязычных голосов, что вместе с тем создает целостную симфонию звука и образа.

2010

3'47''

Камера: Наталья Абалакова

В видео «Масада» (это имя крепости в Иудейской пустыне над Мертвым Морем) разнонаправленное движение передает смущение держащей камеру женщины, обладающей знанием о том, что в период восстания против римлян в 73 г. н.э. осажденные в крепости жители предпочли смерть мучительному и позорному рабству.

Сложное динамическое состояние неустойчивости мира подчеркивается полифонией разноязычных голосов саундтрека:

— Вижу, ты вспоминаешь великий подвиг защитников крепости...

— Ошибаешься, мы, скорее, осуждаем кровавую жено- и дето-ненавистническую развязку...

Но именно это смущение автора, рысканье камеры и смещение планов и создает целостную симфонию Звука и Образа.

В видеосюжете Слово и Образ принимают форму саморазрушающейся конструкции... но сквозь миражи, руины и обломки проявляется световой контур мира.

ИГРЫ ВОДЫ, ГРЕЗ И ОГНЯ

ТРЕХКАНАЛЬНОЕ ВИДЕО

Мир метафор чрезвычайно богат языковыми образами — оригинальными, банальными или намеренно прямолинейными. Однако метафоры нового времени вовсе не обязательно знаменуют 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.

2006



Марина Перчихина
Неизвестный плод
Инсталляция. 1992

Галерея «На Каширке», Москва
Фото: Куми Сасаки



Марина Перчихина
Воспоминание о воспоминаниях
Инсталляция. 1991

Галерея «На Каширке», Москва



Наталья Абалакова
снимает арт-фестиваль
«Пошел! Куда пошел?»

2010, Москва
Фото: Влад Чиженов



TOTART
Масада

2-канальное видео, 2007

Видео: Наталья Абалакова
Израиль



ТОТАРТ

Четыре колонны бдительности II

6-канальное видео, 2010–2011

XII Медиафорум «Расширенное кино»,
Московский музей современного
искусства, 2011

Фото: Елена Румянцева

IX

Mari Sokol

вы это читали, нет, не читал, но мне это не нравится))) отлично!!

Анатолий Жигалов

Мы готовимся показывать перформанс группы художников, который нам покажет Антон Литвин — один из участников нашего проекта

Anton Litvin

<https://www.youtube.com/watch?v=cU8xCRJABso>

я здесь

Mari Sokol

да кстати, эти же холсты сейчас находятся в Манеже. в основном проекте 5 Московской Биеннале Современного Искусства))) в большом зале на 1 этаже в самом концееееее!! Больше света

Анатолий Жигалов (с компа Натальи Абалаковой)

Супер! Мы все хотим это видеть — и зрители нашего live performance — тоже. Они смотрят на экраны и на нас, а Анатолий устанавливает листовки с высказываниями участников о СВОБОДЕ на решетки

Galina Bleikh

Посмотрела Льва Рубинштейна. Вспомнила его замечательный вечер в Иерусалиме, который был довольно давно, и тоже с карточками.

Anton Litvin

инсталляция «Белые холсты» в Манеже.

Анатолий Жигалов

Сегодня, думаю, на сайте solyanka.org будет видеозапись события — всех семи перформеров

Анатолий Жигалов

Спасибо. Мы это тоже покажем.

Anton Litvin

Некоторые участники проекта

Galina Bleikh

Холсты очень хороши, особенно круглые.

Anton Litvin

круглый как раз мой.

Galina Bleikh

Мы как раз сегодня здесь круги обсуждали.

Анатолий Жигалов

У нас на правом мониторе Лева и мы, как только он договорит — поставим это видео и покажем фото

Mari Sokol

сегодня день КРУГА)))

Анатолий Жигалов

Мы поставили видео с событиями на набережной напротив Кремля «Белые холсты» и смотрим его

Anton Litvin

отлично!

Анатолий Жигалов

Может быть, Антон нам расскажет о том, как эта идея пришла в голову, с чем это связано и как это происходило

У нас в мультичате много художников из разных стран и разных городов

Anton Litvin

идея очевидна на тот момент. это был март прошлого года.

Анатолий Жигалов

хотя бы вкратце. Более того — мы стараемся обсуждать проблемы различных аспектов перформанса мы все читаем Ваше сообщение

Антон: мы все слушаем и внимаем — видео идет

Anton Litvin

какое видео?
с акции?

Mari Sokol

ага

Anton Litvin

я разослал такое письмо некоторым художникам: про акцию. Приглашаю принять участие в акции 12.05. По итогам дискуссии приняты решения: 1. Провести акцию 12 мая. Начать в 12 часов 5 минут на тротуаре Софийской набережной. 2. Назвать акцию, исходя из жанра, — «Plein air». 3. Участвовать в акции могут только художники. 4. По окончании акции все холсты должны быть белыми. 5. После акции возможна организация выставки <Белые холсты>. 6. Этюдник и холст каждый приносит свой. 7. Холсты должны быть у всех разного размера. 8. Во время акции участники могут рисовать, красить, закрашивать свой холст, но только белым цветом и избегая фигуративности. 9. На холсты не могут наноситься буквы и тексты. За исключением подписи автора на обратной стороне. 10. Расстояние между участниками — 3-4 метра. 11. Длительность акции — 1 час. 12. Уведомление об акции в мэрию не подавать. 13. Приглашаются все желающие художники, согласные выполнять условия акции. 14. Все общение участников осуществляется только по почте, без использования социальных сетей.

Если ничего не смущает, присоединяйтесь.

Anton Litvin

присоединилось 19 человек.
так все и было

Anton Litvin

http://www.dailymotion.com/video/xqs4p1_moscow-artists-perfomance-white-kremlin-%D0%B0%D0%BA%D1%86%D0%B8%D1%8F-%D0%B1%D0%B5%D0%BB%D1%8B%D0%B5-%D1%85%D0%BE%D0%BB%D1%81%D1%82%D1%8B_creation

Ева Жигалова

Можно ли этот групповой перформанс назвать прямым политическим жестом?

Anton Litvin

Вот каким был текст письма, которым я приглашал художников к участию в акции: Нет смысла много говорить о сегодняшней ситуации в стране. Мы видим друг друга в ФБ и все прекрасно понимаем. Митинги, посты и пикеты — это важно и необходимо. Но я думаю, мы как художники можем и должны использовать другие инструменты. Именно художественное высказывание и должно стать сегодня

нашим месседжем власти. Есть предложение провести художественную акцию. Примерный сценарий таков: художники приходят на Каменный мост (от Васильевского спуска к Ордынке). Каждый со своим этюдником и холстом. Встают на мосту лицом к Кремлю, устанавливают этюдник, крепят холст, готовят палитру и кисти. Вматриваются в кремлевский пейзаж. И ... ничего не пишут и не рисуют на холсте. Холст остается белым. Художники не видят в Кремле никого, достойного быть перенесенным на холст. В итоге, на мосту стоит некоторое количество актуальных художников лицом к Кремлю и с белыми холстами. Приглашаем тебя на следующей неделе для обсуждения акции. Место и время будет сообщено отдельно. На встречу будет приглашен юрист и адвокат. Информация о готовящейся акции строго конфиденциальна. Просим не допустить утечки информации. И никакой переписки на эту тему в ФБ. Только лично. 27 марта 2012

Наталья Абалакова

Разыскиваем Людмилу Зинченко, чтобы она нам про это место рассказала

Ева Жигалова

<http://moodyshka.ru/page/2>

Наталья Абалакова

ссылка на моей СТЕНЕ, ее прислал Andreas Fertig
внутри этой ссылки есть видео — ищите и обрящите!
пока наши зрители смотрят видео про Мудышку, мы устанавлируем распечатанные тексты, ваши высказывания о СВОБОДЕ (на языке оригиналов) — русском, английском, французском, иврите, еще не распечатали тексты на немецком! Андреас с Юлей! Мы вас ждем с нетерпением!

Ева Жигалова

Я пока только рассказ про Мудышку прочитала — очень интересно!

Наталья Абалакова

22.00 заканчиваю созерцанием «белого экрана» — очень приятно!

Andreas Fertig

Вот, как бы на сон грядущий: Евгений Кондратьев (кадр из видео) в 2009 г., в Берлине, на площади Александерплац на фоне выставки, посвященной падению Берлинской стены и конкретно на фоне цитаты Розы Люксембург: «Свобода — это всегда свобода инакомыслящих...»

Людмила Альперн

Надежда Толоконникова объявила голодовку
<http://lenta.ru/articles/2013/09/23/tolokonnikova/>

Yanka Smetanina

ну во-первых все стихи о любви и все написаны поэтами мужчинами. Мне долго казалось, что это печальное настроение вызвано моим проездом в спальный район
все эти пьяные женщины... мой сосед сверху регулярно избивал свою подругу. Потом вспомнила, что у меня же отец, блин, поэт. И это противоречие между его стихами, лирикой посвященной маме и реальная жизнь, это такой дикий контраст.
короче, это все о любви))

Mari Sokol

))) вот видишь, сколько переживаний ты в это вложила. а мы могли только поверхностно увидеть — что просто о любви)) и все)))

Yanka Smetanina

путано, наверное, объясняюсь, но мне кажется, не должно быть однозначно все.

Вера Сажина

Привет!

Наталья Абалакова

Верочка, иду к тебе на СТЕНУ. Будь с нами!

Вера Сажина

Я здесь)

Наталья Абалакова

вышла, через три минуты запущу на правом экране (смотри картинку нашего live-performance) на МОЕЙ СТЕНЕ
Левый экран занят текстом, который вы все присылали — ваши мысли о СВОБОДЕ

Вера Сажина

<http://www.youtube.com/watch?v=r4v756wOArA>

Вера Сажина

Видите, всё происходит очень медленно, как и постепенное пробуждение духа женщины-героини перформанса.
Ведь в начале — она лежит, и лёжа поёт и читает стихи.
А к концу действия будет даже летать, возможно.
Поэтическая и музыкальная история соотносится с вымышленными

ми духами Тибета.

Наталья Абалакова

Вера, спасибо, все идет, люди смотрят, фотографируют, комп Анатолия — завис, мы его перезагружаем, но продолжай общаться с участниками. У тебя это очень хорошо получается

Вера Сажина

В ящиках, символизирующих пещеры, сидят древнейшие существа. Также они располагаются на символических лестницах-деревьях.

На одном из них размещена голова лошади.

Также висят другие тряпичные существа.

Под медной кастрюлей скрывается на время птица, белая с одним крылом.

Вера Сажина

<http://www.youtube.com/watch?v=r4v756wOArA>

Вера Сажина

Кастрюля символизирует медное, железное небо.

Вера Сажина

Птица с одним крылом символизирует нежелание лететь в общей стае, возможность самостоятельно рулить, свободно незапрограммированно двигаться в пространстве.

Наталья Абалакова

Комп Анатолия (левый) опять занят — он печатает листовку: Надежда Толоконникова объявила голодовку

Вера Сажина

В конце эта птица выпорхнет из-под железного бронированного неба, и я её переносу на дерево, к вершинам гор.

Людмила Альперн

Петиция в поддержку требований, выдвинутых Надеждой Толоконниковой в заявлении о голодовке <http://www.change.org/petitions/...>

Людмила Альперн

Эхо Москвы / Интервью / Об условиях содержания в ИК-14, где отбывает наказание Н.Толоконникова / ... <http://www.echo.msk.ru/programs/beseda/1162956-echo/>

Ева Жигалова

Вера, а что это за существа? Это с шаманизмом связано?

Вера Сажина

Да, это связано с тибетским шаманизмом. Например, лошадь связана с путешествием, возможностью свободно двигаться в пространстве и времени.

Наталья Абалакова

у нас все — ОК. Все смотрят Верин перформанс, совершенно дивный, я не могу оторваться — несмотря на то, что должна помогать Анатолию устанавливать листовки на решетку. Мы уже размещаем текст о Наде Толоконниковой

Вера Сажина

Отдельная голова лошади на дереве — дух предка.

Ева Жигалова

То есть каждая вещь в перформансе что-то обозначает?

Вера Сажина

Для меня важнейшим содержанием перформанса является возможность импровизированного открытого пения, не нотированного. Его интервалы ограничены только текстом стихотворения до и после.

Здесь я впервые пою лёжа, для меня это был очень интересный опыт.

Ева Жигалова

Это горловое пение?

Анатолий Жигалов: В чем специфика перформанса и как его задокументировать? Это до сих пор остается проблемой, которую каждый разрешает по-своему. Скажем, Марина Абрамович на своих последних выставках повторяла свои перформансы. Сначала (с 1980) мы обратились к фотографии, затем к кино, а потом к видео. Игорь Алейников иногда снимал чистое время, иногда фрагментированное, но в его фото- и кинодокументации перформанс словно оживал. То есть, вопрос — как зафиксировать и передать перформанс здесь и сейчас в его неповторимости, и в то же время, расширить круг зрителей? Потому что на перформансах у нас редко было больше 10-12 человек, само существование перформанса было принципиально андерграундное.

Наталья Абалакова: В середине 1980-х мы делали перформансы в городской среде.

Анатолий: Но преимущественно в собственной квартире, превратив ее в своего рода «бункер». Игорь успевал одновременно снимать фото и кино. Именно это позволило потом уже сделать рывок от кинокамеры к видеокамере. Ну и сама возможность работы с кинокамерой натолкнула нас на мысль о создании своих фильмов. Первый фильм был сделан в 1984 году.

Анатолий: В 1986 году нас пригласили устроить вечер ТОВАРИЩА в Клубе Поэтов-81 в Санкт-Петербурге. Мы поехали с Игорем, с Евой, показывали фильмы. Там было столько народа, что пришлось открыть все окна, и зрители стояли даже снаружи и смотрели через окна.

Наталья: Надо сказать, что к этому началу параллельного кино интерес был огромный. Что-то такое носилось в воздухе, и люди в этом видели знак свободы и радовались, что можно что-то интересное сделать без денег, без начальства, на чистом энтузиазме и взаимопонимании.

Дмитрий Венков: Под параллельным кино вы имеете в виду братьев Алейниковых или некрореалистов тоже?

Наталья: Сейчас это уже стало термином из истории кино. Сейчас параллельным кино называется независимое кино второй половины

1980-х. Хотя изначально параллельным кино называли свои произведения братья Алейниковы.

Анатолий: Как явление, оно возникло в Питере. Там же кроме Евгения Юфита был и Евгений Кондратьев (Женя Дебил), и еще несколько человек.

Наталья: И они все есть в наших фильмах. Мы же все варились в одном котле.

Дмитрий: Братья Алейниковы, Юфит и его круг, московские концептуалисты — это вами ощущалось одной средой?

Анатолий: Не совсем. Концептуалисты все же были народом элитарным.

Дело еще и в различии тенденций. Параллельное кино казалось такой поп-культурой, потому что это стеб с широкой аудиторией.

В Москве эта тенденция к большей открытости (после группы «Мухомор») началась с группы «Детский сад».

Наталья: Такой карнавальным, скоморошеским характер.

Анатолий: А концептуалисты казались более закрытыми, герметичными.

Наталья: И с претензией на то, что это духовные практики. Может быть, сейчас они на это не претендуют, но тогда это было.

Анатолий: Но это еще была вынужденная закрытость. Если бы каждая акция заканчивалась арестом, концептуализма бы не возникло. Только меня и Дмитрия Пригова однажды арестовали. Ну и Мухоморов почти всех в армию забрали.

Началась «перестройка», резко изменилась социальная среда, вся атмосфера, и параллельное кино очень в эту атмосферу ожидания перемен попадало. Плюс художники трансавангардного направления, нео-экспрессионисты — «Детский сад» в Москве и весь круг Тимура Новикова в Питере.

Дмитрий: Эта активность проявилась в массовой культуре через фильм «Асса».

Анатолий: «Асса» — это уже то, что С. Соловьев поймал из воздуха и снял совсем в поп-ключе. Это уже результирующее, подытоживающее, уже не изнутри, а достаточно извне.

Дмитрий: Я бы хотел еще прояснить для себя этот момент среды. Вы работали с концептуалистами и с Алейниковыми и с Юфитом. Как вы формулировали для себя, к какой среде вы ближе, либо такой вопрос вообще не стоял? Считались ли параллельное кино и искусство разными областями?

Анатолий: Мы не «работали с концептуалистами». Мы были в кругу Московского концептуализма. А с братьями Алейниковыми работали. Но это ситуация уже середины 1980-х, а мы начинали с 1960-х. Тогда было понятие не современного искусства, а неконформистского или неофициального свободного искусства, которое себя противопоставляло официозу как таковому. И на первых шагах разделения не было.

Дифференциация происходила постепенно с возникновением концептуальных импульсов — выделилась группа художников-концептуалистов и соцартистов, которая стала разрабатывать новые языки. До этого художники больше акцентировали проблему свободы художественного выражения. А вот уже осознание себя современным художником происходит все же с начала 70-х. Это принципиально другая позиция и самосознание художника. Очерчиваются контуры современного искусства, как мы его понимаем сегодня.

Дмитрий: То есть вы относитесь к той ранней стадии, когда художественное высказывание само по себе было актом искусства? А в 1970-х произошел поворот, искусство стало больше дифференцироваться и заниматься собой?

Анатолий: Ну, приблизительно так. Определяющий момент — это Бульдозерная выставка, потом Измайловская выставка, потом выставка в павильоне ВДНХ «Пчеловодство», затем большая выставка в ДК на ВДНХ. До этого все ходили друг к другу в гости, все друг друга знали. А с середины 1970-х начался процесс разделения на группы по эстетическим и идеологическим принципам.

Дмитрий: Получается, что с момента возникновения неофициального искусства в 1960-х оно прошло ускоренную эволюцию искусства XX века в целом. У нас же был авангард. А вот Михаил Гробман настаивает на понятии Второго авангарда.

Наталья: Да, наш исторический авангард был искусственно прерван. Поэтому мы и многие другие художники пытались восстановить и заполнить этот прерванный интервал, эту черную дыру. Я думаю, что это удалось. Что касается так называемого Второго авангарда, я вообще довольно скептически отношусь к этому термину. Потому что язык современного искусства, который сейчас существует в России, разработан колоссальными усилиями огромного количества людей, не пятью и не десятью. В этом участвовали люди, которые пытались быть критиками, люди, которые морально поддерживали художников, — зрители, наши знакомые, родственники, люди нашего круга, поэты, литераторы.

Анатолий: Насчет второго авангарда — вообще это такой чисто советский, бюрократический стиль мышления, списочное понятие. Поэтому второй авангард — он на самом деле обозначает набор известных на тот момент художников (учитывая, что М. Гробман уехал из России в 1971 г.). Такой подход исключает динамику процесса, игнорирует бурное развитие ситуации, появление новых тенденций и их носителей — новых художников и пр. Но отсчет надо вести с того момента, когда появилась концептуальная школа — это новый подход к искусству и к позиции художника в этом искусстве, это уже очертания того, что мы понимаем под современным искусством.

Дмитрий: Как вы считаете, способствовали ли новые медиа заполнению этой лакуны и развитию российского современного искусства?

Наталья: Мне пришла в голову еще такая мысль: ваш коллега Петя Жуков наделяет видео определенной семиомистической функцией, я в этом отношении с ним согласна. И очень вероятно, что возможности экранных технологий, в том числе видео, мы до конца еще не знаем, равно как их воздействие на нас, на общество, на зрителей. Если бы мы с Анатолием не оказались, в каком-то смысле, одними из создателей Московского концептуализма и не прошли одновременно его концептуальную школу, мы бы, скорее всего, не смогли овладеть медиа.

Анатолий: Под концептуализмом мы сейчас понимаем рефлексизирующее, самопознающее искусство, занимающееся языком. И концептуализм в наших условиях был очень важен, это была действительно революция. А для нас еще и медиа.

Дмитрий: Вы говорите в прошедшем времени.

Анатолий: Да, если понимать современное искусство как вечно-развивающееся динамическое тело, то там, я считаю, ядро концептуальное. Если под концептуализмом понимать не общепринятый узкий термин, а более широко — как иной тип художественного мышления.

Дмитрий: Вопрос на тему художественного мышления. Неофициальное искусство представляется единым явлением. Может быть, это такое историческое упрощение. Кажется, что существовал предмет искусства, которым разными методами и средствами занималась определенная группа людей. Сейчас же, мне кажется, что у искусства нет одного специфического предмета. Существовало ли единое тело искусства, либо какие-то индивидуальные или групповые динамики перевешивали? У вас было ощущение, что все вы занимаетесь одной дисциплиной — и вы, и КД, и соцарт?

Анатолий: Здесь, разумеется, происходит непрерывный процесс деления, дифференциации. Сначала общее тело — это неконформистское искусство. Внутри него деление и выявление того ядра, которое позволяет развиваться именно современному искусству. С середины 1970-х, когда мы познакомились со всеми, безусловно, ощущение общего дела было. Далее — более тонкие дифференциации. Мы, например, не принимали соцарт так, как его все воспринимали. Мы по-своему с ним полемизировали. Внутри этого движения была более узкая группа, которая занималась акциями, перформансом, языковыми играми и практиками. Нам тогда художники старшего поколения — Кабаков, Булатов и др. — казались пройденным этапом. Поэтому когда мы все делали первую коллективную выставку — АПТАРТ, мы ее воспринимали как заявку на что-то новое.

Наталья: Это было осенью 1982 года.

Анатолий: Да, эта выставка закончилась благополучно, потому что в этот момент умер Брежнев, и нас не разгромили. Хотя перед этим многим художникам звонили «из органов», у подъездов стояли подозрительные машины. А на обсуждении этой выставки я зачитал

наш текст «Анализ-действие», написанный специально для этой выставки, и попытался выявить то новое, что казалось важным: скажем, у Кабакова кухонная серия — предмет, слово, высказывание, — а я сейчас реально работаю комендантом и объявляю это произведением искусства; у Булатова «Слава КПСС», то есть картина, слово, оперирование с пропагандистской машиной, а М. Рошаль и Г. Донской с плакатом прошли по московской улице. Они, конечно, десять шагов прошли, только бы снять, но все равно это было в реальности улицы. Н. Алексеев развешивал на досках объявления с указанием своего телефона.

Наталья: К вашему вопросу о предмете искусства — у меня такое чувство, что границы искусства постоянно расширяются, кроме того, мы, вы и другие художники в этом процессе участвуем. Наша уличная акция 1985 г. «Золотой воскресник» окончилась довольно плачевно для Анатолия, а в 2010 году совсем молодые художники, которые могли бы быть биологическими внуками нам по возрасту, пригласили нас на стрит-арт фестиваль, где мы сделали работу «Это есть!» — на лестнице красного цвета около канала Москва — Волга мы выложили бутербродами первые строки Интернационала.

Анатолий: «Вставай, проклятьем заклеименный, весь мир голодных и рабов... Это есть!» Публика сновала туда-обратно по бутербродам, а некоторые из них действительно были съедены.

Наталья: Такой мостик от уличного искусства на закате тоталитарного режима к стрит-арту в новых социо-культурных условиях. Тем не менее, к нам пришли «мистер и миссис Водоканал» и потребовали от организаторов объяснения. Но, к счастью, никто не был заключен под стражу и никаких заявлений в прокуратуру не последовало.

Дмитрий: То есть существование этого единого предмета или области искусства было обеспечено постоянной коммуникацией как между индивидуальными художниками, так и группами и направлениями — обсуждения, акции, квартирные выставки. Сейчас же, мне кажется, что существует, практически как в средневековье, набор цехов, между которыми почти нет связи и мало интереса друг к другу, помимо опосредованного, медийного или же человеческого, дружеского. Есть группа видеохудожников, есть левые политические художники, есть живописцы, перформансисты и т. д. Все существуют очень герметично, хотя друг друга знают и общаются, но нет ни обсуждений, ни каких-то серьезных контактов между этими группами. По аналогии с некой сетевой структурой — существуют узлы, между которыми — ниточки, но практически вся коммуникация происходит внутри узлов.

Анатолий: Я думаю, что это такое печальное, но закономерное явление, потому что мощный прессинг до 1990-х годов сплачивал людей, поэты, художники друг друга хорошо знали, и вообще их не так много

было. А когда давление тоталитарного режима прекратилось, количество людей, занимающихся искусством, резко возросло. Существует очень мощный информационный поток, который уже не нуждается в личном знакомстве, интересе и обсуждениях. Все плавают в этом океане информации и определяют для себя только эти сетевые узлы.

Наталья: А я на это смотрю с большим оптимизмом. Потому что когда мы осуществили свой проект «Подпольная типография», он состоял в том, что я занималась модерацией и выводом на экраны произведений на тему СВОБОДЫ, которые присылали нам люди в facebook и выкладывали на стену. По какой-то оплошности я вас не пригласила участвовать.

Дмитрий: Вы приглашали, но там что-то произошло.

Наталья: Да, что-то случилось. Я специально приглашала к участию несколько десятков человек из самых разных сфер, которые занимались самыми разными вещами — от правозащитников до шаманов. Знаете, что самое интересное? Ни один человек не отказался. Я к тому, что это ничего не значит, все сообщества атомарны, но если есть какая-то интересная идея, люди объединяются. Они познакомились в Сети, начали общаться друг с другом, стали обмениваться своими художественными произведениями, так как в силу нашей профессии, большинство людей, конечно, были из художественного круга.

Дмитрий: Такая атомарность, с другой стороны, обладает большой мобильностью.

Наталья: Да. Я вижу возможности солидарных действий этих сообществ. Мне это кажется перспективным.

Анатолий: Тут дело даже не в оптимизме, это улица с двусторонним движением. По мере расширения открытости и технологизации общества, сколь бы это ни казалось парадоксальным, усиливается отчуждение. Идеология общества потребления все более отчуждает людей друг от друга и от сфер производства. Но, с другой стороны, появление сетевых связей, наброшенных на мир, позволяет очень многое. В отношении проекта «Подпольная типография» слово «оптимизм» вполне правомочно, так как нам удалось наполнить камеру, решетку зоопарка, вольер, как метафору положения художника, что поневоле предполагало перформанс-проживание — live performance, голосами и присутствием живых реальных людей. Это был непрерывный визуальный и вербальный мультичат. Их высказывания выводились на принтер и расклеивались на решетку, не аннигилируя ее, потому что решетка незыблема во всех своих метафорических смыслах, но внутреннее пространство представляло собой динамическое множество солидарных людей. Это была инновационная работа для России, мы продолжили здесь свою линию развития от фотографии — кино — видео — в Сеть как потенциальное пространство солидарности. Это новый виток «Анализа-действия».

Дмитрий: Эта работа, как раз в том направлении, которое я вижу как единственно возможное продолжение искусства — не создавать произведение, а создавать интерфейсы, в которых люди могут творить. Мы сейчас с Тоней делаем передачу о современном искусстве. Неожиданно для нас то, что многие хотя и в ней участвовать, предлагают свои идеи. То есть здесь художник не производит высказывание, а создает платформу, интерфейс для действия других людей. И все это очень тонко чувствуют. Когда предлагается такая идея действия, совместной возможности что-то сделать, возникает мотивация участвовать.

Анатолий: Создается общность, солидарность, утраченная за годы Советской власти, хотя, казалось бы, это и была русская реализация проекта Просвещения, но отсутствовал дух свободы. Возможно, именно сейчас возникает некое пространство общности, подлинной заинтересованности и дружелюбия — пространство творчества.

Дмитрий: Давайте посмотрим на обратную сторону этого явления, что происходит с произведениями, которые заключаются именно в авторском высказывании. Мне кажется, что интерес к ним сейчас падает, потому что все теряется в гигантском потоке информации. Под влиянием интернета меняются наше внимание, память, и значимость этих больших авторских высказываний — в литературе, в кино и других медиа — по моему мнению, снижается. С одной стороны, у нас есть возможность создавать какие-то вовлекающие произведения искусства, которые действуют как интерфейс-платформа, но, с другой стороны, произведения, которые требуют длительного внимания — прочитать книгу или посмотреть длинный фильм, — становятся все более и более проблематичным. Как Вы видите настоящее больших авторских высказываний?

Анатолий: Художник остается художником, акцент смещается в сторону «точечных ударов», к примеру: акции группы «Война», Pussy Riot, акции П. Павленского — мощные «выстрелы», но, к сожалению, систематически работать на таком уровне, практически невозможно. Слишком много «случайностей» должно сойтись: нюх акциониста, исторический момент, реакция СМИ, которые, собственно, и доводят высказывание до широкой аудитории, и многое другое.

Дмитрий: Искусство постоянно становится невозможным в формах, достигающих пика своего развития. Мы слышим о кризисе кинематографа, о том, что он все больше (снова) превращается в ярмарочный аттракцион. Ведь искусство идет впереди, то есть вещи, которые общество для себя еще не формулирует, оно может очень точно обозначить. Может такая судьба у старых медиа, что искусство должно из них уйти.

Наталья: Мне кажется, что под влиянием сетевой культуры, к которой приобщается все большее и большее количество людей, очень

меняется система восприятия экранных технологий и экранных искусств. Вот я, например, могу сказать о собственном опыте — раньше, когда я смотрела фильмы, меня они интересовали только с одной стороны — как это сделано. Я очень люблю рассказывать фильмы, но когда я рассказываю, то говорю не о том, что она, дескать, пошла туда или он взял куртку, а таким образом: здесь крупный план, потом очень длинный кадр, а здесь флэшбек, и у людей создается впечатление, что они видели этот фильм. Мы сегодня, Дмитрий, просмотрели Ваш фильм «Словно солнце», и вот кадры, где героиня держит медную чашу, наполненную лепестками роз — умом я понимаю, что это лепестки роз, но почему-то вижу куски рваного мяса. Когда мы закончили смотреть фильм, я включаю поисковую страницу, и вдруг — теракт в Волгограде.

Дмитрий: Вы говорите о симультанности внимания?

Наталья: Да, внимание, вероятно, перестало быть однонаправленным, как ранее при просмотре произведений.

Анатолий: Возможно, это действие хитрого разума, который, читая текст, предлагает нечто противоположное. Амбивалентность. Здесь, когда доходит до роз, эта возвышенная тема утопии настолько уж чиста, что не хватает немного «де-ма», как в известном анекдоте.

Наталья: Нагнетание возвышенного текста в какой-то момент превращается в свою противоположность, текст деконструируется именно на этом кадре.

Дмитрий: Утопия встречается с антиутопией. Меняется оптика.

Наталья: Я говорю о перцепции, о восприятии. Восприятие может быть другим.

Дмитрий: Да, восприятие может меняться. Это можно рассматривать с точки зрения эволюции психики.

Мы уже говорили о Пригове, этот фильм связан с его текстами о новой антропологии. В последние годы он думал о том, что станет с культурой, если изменятся антропологические константы, такие как — рождение, инициация, смерть. Фактически, тем, что сейчас происходит на наших глазах — микроэлектрические интерфейсы, вживление девайсов в тело, радикальное продление человеческой жизни, создание компьютерных мощностей, которые превзойдут способности мозга человека. С развитием технологий, человек, человеческое, возможность творчества — уходят на второй план. Есть искусство, которое генерируется компьютером. Есть математические теоремы, которые доказываются компьютером, они верны, доказательная база — валидная, а понять их современные математики не могут. Мир развивается настолько стремительно и настолько усложняется, что мы многое уже не сможем понять.

Наталья: Для меня это развивается между двумя полюсами. С одной стороны, я говорю, что хотела бы стать самой совершенной машиной. И в то же время, есть своеобразный аналитический био-арт,

которым у нас занимается, к примеру, Дмитрий Булатов, и он предъясняет нам все эти проблемы, привязав их к древним практикам, правда, в карнавальном, пародийном ключе. Мне кажется, что искусство из этих вещей не уходит — ни из желания стать самой совершенной машиной, ни из желания устроить карнавал всяческих «технологий» — с древнейших времен до неведомого нам будущего.

Анатолий: Разумеется, с человеческим восприятием происходят метаморфозы, вследствие развития новых технологий, которые являются протезирующим расширением нашей психосоматики. Меняются привычные парадигмы личности, индивидуальности. Если мы под искусством понимаем личностное высказывание, которое, разумеется, обусловлено всей культурой, всеми информативными данными, техническими, эстетическими и проч., в какую сторону меняется личностный момент? Во-первых (из наблюдений за последние четверть века), казалось бы, при размывании понятий личности автора — художники, тем не менее, появляются. То есть появляются люди, которые под давлением внутренней необходимости что-то высказать, вольно или невольно адаптируют этот импульс к реальным возможностям и флуктуируют вместе со всем жизненным и историческим потоком. Происходят изменения не всегда имеющие четкий контур. Меняются все привычные характеристики художественного высказывания, рождаются новые творческие подходы. Есть ли некая неизменяемая составляющая любого художественного высказывания, чтобы оно продолжало быть в поле искусства? И должно ли оно непременно пребывать в этом поле? Что такое искусство? Это постоянное расширение границ за счет введения в это поле того, что не было принято? Так, например, демократизация восприятия искусств, что свойственно всему авангардному искусству XX века, вместе с тем, ведет к обратному — к элитаризации искусства. Чтобы прочесть дадаистское высказывание, надо иметь колоссальную культуру — чтобы понять, что это не просто хулиганство, а это хулиганство с мощным эстетико-этическим посылом. Это изменения тех характеристик, которые приемлемы для понятия искусства. А понятие «красота»? Является ли сейчас понятие «красота» приемлемым для современного искусства? Вместе с тем, глубинный уровень красоты — сохраняется. И он даже более интенсивен в современном искусстве, чем, скажем, в античном или возрожденческом. Религиозная (читай: догматическая) наполненность сходит на нет, а духовное, верней, этическое, понимание красоты — усиливается. Это развивается совместно с обществом и неотъемлемо от социального измерения.

Дмитрий: Мы не можем ясно взглянуть на настоящий момент. «Мы смотрим на мир, через зеркало заднего вида».

Анатолий: Как раз Маклюэновская идея: «Медиа само по себе месседж» — очень подходит к этому разговору.

Наталья: Мы сейчас готовим книгу «ТОТАРТ: ПОДПОЛЬНАЯ ТИПОГРАФИЯ: Параллели кино и складки видео», где будут наши статьи о российском видеоарте. Это альтернативная история видеоарта, которая не претендует, что это поэтапная история, а, в основном, эта книга о тех людях, с которыми мы работали, дружили.

Дмитрий: Последний вопрос. Про видео. Виктор Алимпиев понимает видео в искусстве как нечто принципиально неподвижное. Вот кино, например, моментально стареет, когда фильм сделан — он уже устарел. А искусство добивается «попадания в вечность» именно за счет качества неподвижности. Я хотел бы узнать ваше мнение о старении видео. Как Вы относитесь к своим работам 1980-х годов и к современным работам?

Анатолий: В. Алимпиев тяготеет к статичности. Когда мы стали делать парные перформансы, они строились по модели некоего *regretuum mobile*, беспрерывно повторяющегося небольшого набора движений, почти доводимого до статики.

Наталья: Мини-балет «...and so on» 1984 г., который снимал И. Алейников.

Анатолий: Перегруппировка шести человек, каждую минуту следующий участник начинает движения в своем темпе. Это было принципом наших работ — малоподвижность — что-то между скульптурой и сериальностью. Что такое сериальность? Могло быть на час, на два — до бесконечности (до гибели действующих лиц или до ухода последнего зрителя). С такой работы однажды начался ТОТАРТ

Наталья: Мы с конца 1970-х, привыкли иметь дело с кадром — это фото, кино и сам переход на этот континуум, когда все плавно, мне лично дался очень тяжело, я с большим трудом научилась работать с видеокамерой.

Анатолий: Видео оказалось более соответствовало такому виду перформансов. Для нас это не просто способ документации, мы хотели сохранить след того, как мы сами это видим.

Дмитрий: Что происходит с видео? Если смотреть на ранние работы Нам Джун Пайка или Вито Аккончи, это воспринимается скорее как исторический артефакт, как страница в истории видеоарта.

Наталья: Он внедрен в наше сознание, как некая матрица.

Дмитрий: Это иной статус, нежели, чем, скажем, у картин Рафаэля. Видео не воспринимается напрямую как объект искусства, а скорее как артефакт истории искусства. Видео маркирует некий этап.

Анатолий: На уровне документа.

Изначально видео было фиксацией перформанса, но это не просто документация, а некий живой сгусток того действия, повторить которое невозможно. Для нас документация это исходный материал для создания художественного произведения. И вторая линия — специфическое видео: видео-инсталляции, они самодостаточны.

Их можно выставлять, как объект искусства. Согласны со мной?

Наталья: Проблема сохранения видео сейчас обсуждается повсеместно. Во многих архивах пропадают материалы — нет денег для перевода на цифру. Ферромагнитный слой отслаивается. Все говорят, что видео живет 10 лет. Это же можно говорить и о диске, неизвестно, что с ним будет впоследствии. Единственное, что сохранится надолго — фотография, напечатанная типографским способом, или кинопленка.

Дмитрий: Я недавно поймал себя на мысли: где-то было опубликовано мое интервью, и мне принесли газету — физическую, а я просил прислать файл для архива, чтобы сохранить, потому, что к газете я уже не отношусь как к чему-то, что сохранится.

Наталья: А файл где сохранится, в неизвестности?

Дмитрий: В том-то все и дело, я сейчас ставлю на файл, на электронный архив.

Наталья: Все сейчас в недоумении, что делать с видеопроизведениями. Как их сохранить? Их никто не хочет покупать, их никто не хочет хранить, ими никто не хочет заниматься.

Анатолий: Как воспроизвести собственный перформанс? С телом, которое прожило после этого еще лет тридцать? Марина Абрамович, к примеру, попыталась разрешить эту проблему телами статистов. Акционисты свои акции редко повторяют, акция неповторима, есть только документация. Перформанс — технически повторим. И видео здесь — как продолжающаяся часть перформанса.

ЧЕТЫРЕ КОЛОННЫ БДИТЕЛЬНОСТИ

ШЕСТИКАНАЛЬНАЯ ВИДЕОИНСТАЛЛЯЦИЯ

Специально сделанная для проекта «Expanded Cinema» полиэкранная версия видеоперформанса «Четыре колонны бдительности». Этот развернутый на несколько уровней римейк-исследование некоего языкового приключения реактуализирует исходное событие, обогащая его реальными историческими событиями, с которыми связаны медиапроекты и видеоперформансы ТОТАРТа. Голосоведение здесь поддержано визуализацией слова, своеобразной видеопоззией, основывающейся на главной теме — жизни и развитии литературных примеров на 11 неправильных глаголов русского языка. Видеопроект как «трансформер» — таков один из принципов формирования видеопроизведения, позволяющий зрителю заглянуть в «кухню» (или на съемочную площадку) ТОТАРТа и стать соучастником данного саморазвивающегося творческого процесса.

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».

ВОСЕМЬ АЛЫХ МАКОВ В САДУ ИСТОРИИ

ДИНАМИЧЕСКИЙ МУЛЬТИМЕДИАПРОЕКТ

(Проект для флигеля «Руина» Московского музея архитектуры им. Щусева (ДОМ 3))

ОПИСАНИЕ ПРОЕКТА:

Первое экранное пространство.

пол сложного пространства выставочного зала («руины» Московского музея архитектуры) состоит из визуального ряда: проекций фото- и видеофильмов потолков четырех этажей Дома; зрителю представляется возможность «ходить по потолку».

Эта «перевернутая», с дальнейшими, все нарастающими смещениями, зрительская (и авторская) точка зрения является образом деструктивной ситуации, если не сказать прямо, разрухи и гибели тысяч деревень и отдельных образцов русского деревянного зодчества, среди которых встречаются шедевры.

Темы и сюжеты проецируемых на экраны дисков: «идеальное» — сохранившиеся опорные узлы деревянного русского дома, «реальное» — слайды и видео разрушенных домов, хищнического уничтожения окружающей природы, вырубка лесов (подлинные кадры).

Второе экранное пространство.

на стенах выставочного зала при помощи видеопроекций создаются «окна-экраны», на них проецируются «перевернутые» видеосюжеты, на которых сельские пейзажи и видеокадры небольших сельских поселений и деревень, соседствующих с Домом, перебиваются сюжетами акций и перформансов «Черной Серии» (ТОТАРТ), а также документацией Первого фестиваля перформансов (1981), в котором участвовали московские художники.

Время от времени появляющиеся на экране краткие надписи — высказывания являются своего рода закадровым текстом, в котором доминирует тема связей между современным российским искусством и идеями конструктивизма и русского авангарда. Амбивалентность и парадоксальность этого блока Проекта Дом определяет возможности и направления прочтения в евразийском ключе темы

этого пространства: от русской утопии до европейского здравого смысла и банальной жизненной прагматики.

Третье экранное пространство

не перевернутое. Его направленность — аналитико-синтетическая. Здесь обыгрываются культурологические темы: конструкция-деконструкция, традиция и новация, идеализированное пространство культурного прошлого и неопределенность технологического будущего.

Авторы концепции Проекта Дом предполагают, что постепенно в процессе знакомства с экспозиционным пространством у зрителя создается впечатление, что над этим проектом работал целый коллектив — художники, фотографы, видеоартисты, перформеры, консультанты-реставраторы, историки архитектуры, а также журналисты и представители СМИ.

Все следы этого участия дружелюбно расположенных людей, их «голоса», зафиксированные на бумаге, фото пленке, на видеокассетах и новейших электронных носителях информации создают некий «полилог», где все говорят со всеми, размышляют, рассуждают, а главное — слышат и слушают друг друга.

Эта часть Проекта напоминает лекционный зал: здесь размещаются графика и коллажи, витрины с артефактами, печатная и фотопродукция.

Четвертое пространство

Это «Нижний этаж» — особое, выделенное пространство, что-то вроде отдельного бокса или подвального помещения (или его части), напоминающего топку старинного океанского лайнера или «Броненосца „Потемкина“». Здесь, прибегая к языку образов, «зреет недовольство и бунт, здесь возникает творческая энергия жизнестроительства, которая не позволяет ничему окостенеть и застыть; это источник вечного движения и изменчивости.

ПИСЬМО: «ПОЛЕ МОЛЧАНИЯ»

Наталья Абалакова: в настоящее время искусство нм (новых медиа), сопредельное экранной культуре, являет собой достаточно противоречивое явление, внутри которого начинают прочитываться свои «различия» и «различения»

В описаниях события С. Гавриловой (что как образец «письма» отсылает нас к текстам-воспоминаниям многочисленных зрителей-участников акций группы КД, их «Поездки за город») мы читаем:

«Весь путь из Мск был пронизан ощущением тайны и причастности чему-то очень интимному, происходящему внутри определенной группы людей».

Однако С. Гаврилова тут же замечает:

«В отличие от КД были смещены акценты с места и способы добираться (до «поля». — Н. А.) на сами работы».

В период тоталитарного застоя (или распада) все «Отцы- и Матери-Основатели» современного искусства создавали свои произведения в андеграунде. Создание эзотерических узких групп было вызвано статусом подпольного существования, и было не свободным выбором, а, скорее, необходимостью.

Сохранилась ли эта необходимость для новых групп, в частности для объединения «ВВЕРХ!»?

Кроме преимуществ существования творческих «малых групп» есть и обратная сторона этого явления — «диктат малой группы».

Знаете ли Вы о существовании «параллельщиков» (независимого кино братьев Алейниковых), группы Евгения Юфита? Или каких-то независимых групп и объединений в Восточной Европе?

Даниил Зинченко: На мой взгляд, в советский период была жизненная, даже биологическая необходимость существования арт-групп. А их подпольность диктовалась внешней средой. Была эволюционная стадия окукливания, стадия надежды, когда в густой майской листве висела куколка, набирая мощь в виде защитного панциря, наполняясь жизненным соком, мышцами и, естественно, статной

красотой пафоса противодействия внешней среде. Но вдруг у этой монструозной куколки выросли тончайшие крылья и все доспехи были сброшены ради летнего ветерка, именуемого вокруг свободой. И больше уже не существовало личинки, которой нужно было прятаться, а родилась слабая бабочка, ждущая быстрой смерти. Неосознанно летящая навстречу ледяному ветру и сырой осени. Потом зима. И откуда ни возмись опять в листве болтаются на тонких сопельках-нитях монструозные куколки, ждущие губительной «свободы». Это самая близкая мне модель существования арт-групп. Про Евгения Юфита, братьев Алейниковых и независимое, в том числе и от пленки, кино, конечно же, знаю.

ПИСЬМО: «ОБРАТНАЯ СТОРОНА ПЕЙЗАЖА»

Наталья Абалакова: Включение в кинофестивали и различные кинофорумы проектов видеоарта, в большей степени связанных с contemporary art (или с тематизацией киноавангарда), создает особое пространство для неконформистских экспериментов и критических форм художественного творчества (я в меньшей степени имею в виду социальную критику, а критику искусства средствами самого искусства, тематизацию философских или эстетических течений и направлений).

Заснеженный русский пейзаж и его модальности в русском художественном контексте являются, в каком-то смысле, визуализацией, скажем, текстов А. Платонова. Безграничность, не-антропологичность русского пейзажа содержится даже в произведениях А. Платонова, написанных, как будто, даже не про Россию, а про Азию.

У Вас, Даниил, есть такой текст:

«Я усугубляю в себе природный отказ организма воспринимать и осознавать такие огромные пространства, как Россия».

Расскажите о со-природности черного кадра и белого пространства этого заснеженного русского пейзажа.

«Изнанка пейзажа» — как некий кинематографический модуль (х/ф «Внутренняя империя») и препарирование работы с камерой (фото, кино или видео).

Хотя вывод, в смысле художественной идеи, ясен: из этого телеологического тупика можно было вырваться только ВВЕРХ.

Немного о группе и кто и как из Ваших преподавателей в Школе Родченко способствовал (или повлиял) на ее создание?

Даниил Зинченко: Вы абсолютно верно заметили, что если быстро-быстро крутиться вокруг себя, смотря на горизонт, то можно взлететь или же проткнуть грунт под собой — что в сущности одно и то же, только второе дольше. Но вырваться в космос через ядро Земли

даже прекраснее, чем оторваться, не побывав в глубине. Я про единственный выход — вверх. И это кручение легче запечатлеть с помощью быстро меняющихся кадров, что и было в работе.

Про «ВВЕРХ!». Самой большой ошибкой группы являлось, как ни странно, педалирование русским космизмом, про который мало кто знал настолько хорошо, чтобы эффективно жонглировать этим понятием в целях общего дела. По мне так нужно было глубже дышать запахом земли, гнилого дерева, неба и меньше смотреть на пиксели. А к идее все того же русского космизма нас подтолкнул Кирилл Преображенский и косвенно повлиял на «ВВЕРХ!».

ПИСЬМО: «МИФОЛОГИИ МЕДИА»

Наталья Абалакова: Летом 2013 в издательстве НЛО вышла книга «Мифология медиа» (хотя мне кажется, что более правильно ее было бы назвать МИФОЛОГИИ...), так как у нас, в России, видеоарт, скорее, является разновидностью авторского (или независимого) кино. Словом, если западный (на пике своем) видеоарт 1970-х можно рассматривать как стиль, течение или направление (экранной пластики), то у нас такого видеоарта никогда не было. Отсюда — МИФОЛОГИИ...

В одном из вводных текстов (История и перспективы медиаискусства в России, написанном О. Шишко и Т. Могилевской) этого исследования есть такое упоминание: «В корпусе архива видеоарта и искусства новых технологий выявляются несколько периодов и мест концентрации материала. Период «параллельного кино» связан с именами братьев Игоря и Глеба Алейниковых, Бориса Юхананова, Натальи Абалаковой и Анатолия Жигалова, ленинградских параллельщиков и некрореалистов».

В отсутствие современного музея и медиатеки, ввиду небольших тиражей этих специализированных исследований, очень трудно представить, что даже людям, сегодня занимающимся экранными технологиями, были известны многие имена или работы, связанные с этим искусством.

Тебе что-нибудь говорят перечисленные имена?

Ты видел эту книгу?

Знаешь ли что-нибудь о «Студии Эгоцентрических Особенностей», где работали Вадим Кошкин (ученик мастерской Кобрин, ВГИК) или создатель (совместно с О. Шишко) структуры Медиа-Арт Лаб? О том, как они пытались создавать пространства для показа экранных произведений (фестиваль 1994 «Бредущие сквозь тьму в полночи»). Кирилл Преображенский, у которого ты учился, когда-нибудь о них говорил?

Что-нибудь знаешь о «фатальном монтаже» или «медленном ви-

део» Бориса Юхананова?

У каждого руководителя творческой мастерской есть свои предпочтения. Это — нормально. Например, когда мы столкнулись со слушателями «Интерстудии» (Юрия Соболева), с которыми должны были снимать «Маятник Фуко» (проект 1996 — 1997, посвященный перформансу и кино), то выяснилось, что в основе их обучения лежит арт-терапия Марины Абрамович. Мы этого направления не разделяли.

Словом, я хочу спросить о самом важном: какова концепция педагогической деятельности Кирилла и его предпочтений в области медиа?

Даниил Зинченко: Кирилл Преображенский придерживается христианских методов преподавания и интерпретации произведений — быть скромнее. Во всех смыслах. В области медиа тем более. Также он, как любой нормальный человек, верит в талант и труд.

ПИСЬМО: «МХИ»

Наталья Абалакова: Подчас исторические и социальные сдвиги диктуют производству и репрезентации свои законы. И иногда опыт прошлого и его реактуализация оказывается востребованным.

Сейчас в Музее Москвы готовится проект, посвященный квартирным выставкам русских художников, где делается попытка создать модели вне-институциональных пространств, где создавались или демонстрировались произведения искусства и происходила встреча со зрителем в «приватной» обстановке.

С середины 1970-х, прошлого века, наша собственная квартира представляла собой такое пространство, однако, это была «добродетель по необходимости», а вовсе не выбор. Наша самая большая комната в трехкомнатной квартире служила нам и мастерской и дискуссионным клубом, и галереей. С 1984 (когда мы познакомились с братьями Алейниковыми), это стало также и импровизированной киностудией, а когда у нас появился первый компьютер — и «Подпольной типографией».

В советское время все экспозиционные площади принадлежали государству и государственной организации для творческих людей Союзу Художников. Вне этих пространств вся художественная жизнь была «частной» и, в большинстве случаев, не одобряемой властями.

Я еще вспоминаю квартирную галерею, организованную в начале 1980-х Никитой Алексеевым в своей однокомнатной квартире на юго-востоке Москвы.

В 1982 году там состоялась знаменитая выставка АПТАРТ, вошедшая во все исследования по современному искусству России, а это название закрепилось за Никитиной галереей.

Расскажи, почему группа единомышленников решила организовать квартирную галерею «Brown Stripe»?

Твой проект «МХИ» идеально вписался в эту среду, напомнив мне коллективную выставку в галерее АПТАРТ, под названием «Победа над солнцем», о которой в нашей книге «ТОТАРТ: Русская рулетка» (М.: ad marginem, 1998) есть аналитический текст:

«Весь вечер до окончания выставки-события помещение было погружено в темноту, а зрители, освещая себе путь фонариком, пытались рассмотреть различные экспонаты выставки, слушая записанный на магнитофон текст (автогида). Мы с Анатолием делали в течение этого вечера свой перформанс «Семечки» — грызли семечки, предлагая зрителям последовать нашему примеру, так что к концу вечера весь пол оказался полностью покрыт подсолнечной шелухой.

В твоих МХАХ личные воспоминания оказались погруженными во тьму «платоновской пещеры». На что рассчитана эта «игра теней и светов»? На изумление (зрителя), заинтересованность, а, следовательно — задаться вопросом: «о чем рассказывают эти тени»? Попытаться выучить и понять этот язык?

Это легче сделать в приватном пространстве? Словом, какие преимущества вне-институциональной встречи со зрителем?

И есть ли преимущества в системе «сам себе куратор, критик, и интерпретатор»?

И является ли современная медиа-среда (в широком смысле) местом, где вне- институциональные сообщества и объединения ничем не проигрывают по отношению к институциональным?

Даниил Зинченко: Про Brown Stripe лучше расскажет Петя Жуков, так как это он, с Екатериной Гавриловой, сделали эту галерею.

А насчет темноты все очень просто. «Мхи» — это партизанский нимб; партизаны бредут в темноте, чтобы их никто не заметил, не раскусил их ходьбы по мягкому нимбу мха. Нимб не из света, а из запаха братства (структура мха, тот самый «запах земли», который честнее и надежнее теоретического русского космизма (см. ответ на вопрос № 2) и болота (прошлой жизни, которая неминуемо станет настоящей. Опять таки — именно станет по-простому, сердцем, в глубине болот и Платоновской Азии (Андрея Платонова я имею в виду). На выставке «Мхи» были воспоминания командира партизанского отряда, написанные от руки и наклеенные на стены. Эти воспоминания нужно было читать с помощью экрана телефона или зажигалки. Тексты в темноте — письма в лесу, нельзя не увидеть, но и нельзя прочесть. Также там было спрятанное в стену видео, размером два на три сантиметра, на котором были махающие руки на фоне неба — «прощайте! прощайте!». Поезд с солдатами ушел за горизонт, партизаны растворились в лесу... Моя любимая выставка.

По сути дела зритель в институциональном и в неинституциональном пространстве один и тот же. И пространства эти по сути одни и те же. А вот отсутствие специального места (условного белого куба галереи или же комнаты квартиры) дает как минимум открытое небо над головой и горизонт вокруг. Произведение, каким бы качественным или не качественным оно ни было, автоматически попадает в божественную среду бесконечности, абсолютного пространства вокруг, а не во временные или же временные выставочные стены, придуманные человеком для удобства и наиболее комфортного ожидания смерти. Темнота кинозала, на мой взгляд, удачный компромисс — темнота вокруг (бесконечность) и сам экран (время).

ПИСЬМО: «СЪЕМОЧНАЯ ПЛОЩАДКА»

Наталья Абалакова: Знаменитая пьеса итальянского драматурга Луиджи Пиранделло «Шестеро персонажей в поисках автора» (несомненно, повлиявшая на творчество Федерико Феллини, особенно на его фильм «8½») так описывает работу режиссера: «Пьеса не делится ни на акты, ни на сцены. Действие прерывается в первый раз, когда Режиссер еще не написанной комедии уйдет за кулисы обдумывать сценарий, а актеры разойдутся по своим артистическим комнатам. Занавес при этом не дается. Второй раз оно прерывается из-за машиниста сцены, который даст занавес по ошибке».

Перформативный абсурдизм съемочной площадки как театральной декорации-трансформера, скорее всего, уходит корнями не в логику Сцены Просвещения, а в народный карнавал, комедию масок, цирка, и прочих проявлений смеховой культуры, столь же цветущей и в русском киноавангарде и в «новых европейских» кинематографах.

В качестве примера:

В начале 1980-х, когда само слово «перформанс» или «инсталляция» были почти не известны не только большинству критиков или историков искусства, но и сами художники, которые начинали этот вид искусства практиковать, называли свои действия то акциями, то перформансами, то какими-то гибридными словосочетаниями, вроде «перформанс-инсталляция», «живая скульптура», «фотоскульптура» и проч.

Тогда я увидела впервые фильм Вернера Херцога «Фицкарральдо» (1982), совершенно абсурдистскую киноисторию, о перетаскивании парохода по горному кряжу из одной реки на другую, что, как выяснилось, имело место в действительности. На какой-то минуте, сидя в зрительном зале, я поняла, что на киноленту заснят настоящий перформанс, исполненный по абсурдному киносценарию, полный импровизационных моментов и окончившийся полной «победой искусства над действительностью».

У немецких режиссеров того периода в фильмах много моментов, прочитывающихся как инсталляции (Фассбиндер, «Китайская рулетка», его зеркальные коридоры, Шлендорф, и проч.).

У французов того периода — (Ж.-Л. Годар съемочная площадка прорисовывается через текстуальность, кстати, хорошо считываемую, образованным и помешанным на галльской любви к сложности и «различениям» зрителем.

К чему это все? — Съемочная площадка — часть концепции фильма, или она существует как логистика, «по умолчанию»?

Что думаешь?

Даниил Зинченко: В моем скромном опыте съемочная площадка — это пространство гиперответственности, на которой концепция фильма не менялась, иначе сложно было бы продолжать процесс. Люди, которые снимают, снимаются и целиком погружены в происходящее — могли слегка изменить форму флага, на котором написан лозунг этой самой концепции, но только и всего. Съемочная площадка как рабочий и очень действенный инструмент отстранения от самого фильма, прививка от сомнений — пила запущена! Суйте руки — мы ихотрежем!

ПИСЬМО: «КОСМИЧЕСКИЕ ТЕЗИСЫ»

Наталья Абалакова: Из:

Космос и Земля

Человек относительно космоса

Смерть и смерть медиа

Воскрешение

Идея Родины-матери

Искусство как религии

я выбираю две: «Смерть и смерть медиа» и «Искусство как религия».

К метафизике в послевоенном контексте второй половины XX века обращались многие русские художники: (разумеется, я имею в виду в основном андеграунд, хотя в различных изводах эти мотивы встречаются у многих «официальных» — от Коржева до Таира Салахова). Но я, все-таки, хочу вспомнить о таких московских метафизиках, как Эдуард Штейнберг, тематизирующий в своем творчестве формальные приемы русского авангарда, и в частности К. Малевича. И даже однажды написавший письмо к Казимиру, которое начиналось: «Дорогой Казимир Северинович!»

Были и другие. В частности, «Метафизические альбомы» Кабакова 1970-х надо было переворачивать при рассматривании, при этом достигался определенный эффект, схожий с магическим фонарем (прообразом кинематографа). Платоновская пещера в нашей беседе присутствует «по умолчанию».

Искушение (или ощущение) что процесс создания художественного произведения схож с некоторыми религиозными (по большей части восточными или восточно-христианскими, пришедшими через митраизм из более отдаленных областей, и даже из Индии и Китая) практиками, был присущ живописным медитациям, и некоторые художники даже пытались найти понимание с представителями РПЦ. (Которые сильно отличались от теперешней Церкви, так как тоже были гонимы атеистическим властями.)

Но достичь взаимопонимания не удалось, так как «искусство» для религиозного сознания было «делом неблагонадежным». Несмотря на то, что молитва у христиан в священных текстах даже называется «искусством художеств».

«Коллективные Действия», в начале своей деятельности, под влиянием святоотеческих текстов, переводов Кастанеды и буддистской Книги Мертвых, также считали, что их перформативные практики сродни практикам религиозным. Все это описывается в «Поездках за город». В том числе и религиозный психоз (текст А. Монастырского «Каширское шоссе»).

Мы никогда не считали занятия искусством религиозной практикой. Так же, как и не считали их арт-терапией.

Однако некоторые считают, что творческие люди не нуждаются ни в какой религии, так как их собственное творчество является самодостаточным «источником благодати «и основой для жизнестроительной практики (что бы под этим ни понималось).

Что значит смерть медиа — это как для представителей русского авангарда — искусство должно слиться с жизнью и прекратить, таким образом, быть элитарным (достоянием группы людей, обладающих властью) и стать «всем и для всех»? Это близко к идеям Йозефа Бойса о том, что «каждый человек — художник», кстати, глубоко христианской и близкой к тому, что является «искусством художеств»?

Даниил Зинченко: Для меня такие вещи, как «смерть медиа» и «искусство как религия» слишком сложны, и я их готов поддержать только практикой (тем самым «вдыханием»), но никак не обсуждением, так как на чересчур заряженному тексту может противостоять лишь упомянутое «топтанье нимба». Я тоже никогда не считал искусство ни религией, ни арт-терапией. Странно называть чем-то еще уже названное. Подготовка запасных-смысловых аэродромов нам ни к чему.

ПИСЬМО: «ЭЛИКСИР»

Наталья Абалакова: Мне хочется заменить одно слово в высказывании А. С. Выготского: «Искусство есть СОЦИАЛЬНОЕ в нас... есть

общественная техника чувства, с помощью которого оно вовлекает в круг социальной жизни самые интимные и самые личные стороны нашего существа». Мне хочется заменить слово «социальное» на МАГИЧЕСКОЕ.

Для русского культурного сознания, частью которого, и причем, не побоюсь сказать, «самой рафинированной», являются мечты и «Грезы о Земле и Небе». Сама мысль Циолковского, Чижевского, Вернадского, Федорова, Бердяева (его интерпретация «Философии общего дела» Н. Ф. Федорова), Флоренского и других оказалась плодотворной и, в какой-то степени, повлияла и на русский кинематограф, связанный с космической тематикой, и сопряженными с этими поисками «эликсира воскрешения».

Ранний русский и советский кинематограф разыгрывал эти сюжеты, так как это соответствовало фантазиям о Новой Земле (горизонтом горизонта) и Новых Небесах (вертикали как преодоления гравитации), и другим мессианским идеям «истоков русского коммунизма».

Что об этом думает современный русский режиссер фильма «Эликсир»?

И насколько это ему кажется «современным» в современном экранном искусстве?

Даниил Зинченко: Сразу на ум приходит фильм «Аэроград» Довженко, в котором самолеты хочется заменить на ракеты, аэродромы соответственно на космодромы, а летчиков на космонавтов — при этом партизан (тем более Дальневосточных) не трогать. Издалека я так начал про мысль в советском кино о горизонтах и высоте, о поисках эликсира «природного коммунизма». Совсем ранний революционный кинематограф был слишком увлечен (что естественно) собственно переживанием самой революции, манифестированием движения освободившихся от гнета людей. Пришел Сталин, и кино переключилось на пропаганду магического, той самой счастливой жизни на земле, которая пока еще высоко-высоко и далеко-далеко, но уже тут! На Земле! И до этой самой жизни уже можно долететь на самолете, доехать на танке и доплыть на подводной лодке. И самая большая трагедия в том, что Земля круглая. Рано или поздно танк, отправившийся за счастьем, упрется в зад следующему танку, самолет увидит хвост такого же самолета, и ноги ищущих счастье стопчутся в кровь, идущие устанут и упадут замертво. В советском кино (да и во всей советской России) было сугубо мещанское, бытовое отношение к пространству. «Все наше должно быть тут! На месте! А где ж еще!?! Ну не за небесами же!?! Ха-ха-ха!!!» И если б нашли все-таки эликсир «природного коммунизма», а не высасывали его из европейских текстов, то из «Космограда» взлетели бы ракеты под чутким наблюдением кинокамеры Довженко.



Лекция и показ перформансов и фильмов ТОТАРТ,
«параллельного кино» братьев Алейниковых
и Некрореалистов
Клуб поэтов 81, 1986, Санкт-Петербург



Кадр из фильма «Санитары оборотни» 1985
фильм 16 мм
Режиссер: Евгений Юфит



Кадр из фильма «Труд и голод» 1985

Фильм 16 мм

Режиссер:
Евгений Кондратьев (Дебил)



Выставка художников-нонконформистов, 1975,
ДК на ВДНХ, Москва

На фото: Наталья Абалакова, Анатолий Жигалов,
Эдуард Зеленин, Оскар Рабин, Георгий Костаки,
Александр Куркин

Фото: Владимир Сычев



ТОТАРТ
Это есть!

Перформанс / инсталляция. 2010

Альтернативный арт-фестиваль «Пошел! Куда пошел?»
(программа «Инфраструктуры»), Москва



ТОТАРТ
Подпольная типография

Мультимедийный перформанс. 2013

В рамках проекта галереи «на Солянке»
«Зоопарк художников», V Московская
биеннале современного искусства
Фото: Марина Рагозина



Кадр из фильма «Словно солнце»

2014, фильм 35 мм

Режиссер: Дмитрий Венков



Кадр из фильма «Позабудь про камин»
2012, немой видеофильм
Режиссер: Петр Жуков



Кадр из фильма
«Возвращение куршского пилота»
2013–2014, видеофильм
Режиссер: Петр Жуков
(в соавторстве с Луизой Нобрега)



Боряна Росса
Тактильное кино
Перформанс. 2013

Реконструкция в рамках спецпроекта
V Московской биеннале современного
искусства «Uchronia» в галерее «на Солянке»



TOTART
На таком холоде искусство невыносимо,
но если потерпеть немного...
Видеоперформанс / инсталляция. 1998
Галерея Spider&Mouse, Москва



ТОТАРТ
 Руки и решетки
 Полиэкранная видеоинсталляция. 2010
 (для 4 экранов и 4 мониторов)
 Проект_Фабрика, Москва
 Фото: Юрий Пластилин



ТОТАРТ
 Восемь алых маков в Саду Истории
 Полиэкранный проект (10 экранов)
 Реализован в д. Погорелово 18 июля 2015

Проект «МЕЛАНХОЛИЯ БАКУНИНА» – произведение в жанре медиа-арта, формально близкое к жанру мюкьюментари, однако, отличается от него тем, что он, не являясь «ложью в последней инстанции», не является и истиной. Он представляет собой попытку создания произведения, не попадающего ни в один жанр, но, тем самым, попадающего сразу во многие.



ТОТАРТ
Меланхолия Бакунина
Видеоинсталляция. 2013

В рамках спецпроекта V Московской
биеннале современного искусства
«Uchronia», Московский Музей Архитектуры,
флигель «Руина»



Съемочная площадка фильма
«Эликсир». 2015

Режиссер: Даниил Зинченко
Оператор: Саша Тананов
Звук: Андрей Гурьянов, Антон Курышев
Продюсер: Андрей Сильвестров
Производство: СИНЕ ФАНТОМ, Космосфильм

Metastasis CF, 1984

МЕТАСТАЗЫ

© CF, 1984

Метастазы
1984, Фильм

Режиссер: Игорь Алейников



Кухня русского искусства
и параллельного кино, 1985, Москва

На фото: Глеб Алейников, Анатолий Жигалов,
Игорь Алейников, Наталья Абалакова

X

ПОДПОЛЬНАЯ ТИПОГРАФИЯ

НАЧАЛО ПЕРЕПИСКИ: 14 СЕНТЯБРЯ 2013 Г.

Вера Сажина

Ева, да, каждая вещь может найти свой смысл, и они имеют все свою историю: например, черное платье подарено женщиной из племени айнов — древних жителей Японии.

Она говорила, что очень важно уметь плакать сказителям, т. к. в поздних цивилизациях это было запрещено.

Наталья Абалакова

У нас виден перформанс Веры, а мы сейчас с другого компа будем искать видео Яши Каждана

Мы потеряли Яну. Ищите Яну Сметанину

Яна! Яна!

Вера Сажина

Демонстрация своей слабости, бессилия и постепенный поиск вдохновения, естественное раскрытие душевных резервов является мифологическим перформансным действием.

Yanka Smetanina

Я тут

Наталья Абалакова

Яша, если мы опять не найдем, то будем звать на помощь Игоря Чернышова (нашего технического помощника).

Вера Сажина

Это горловое пение, своего рода. Но оно не традиционное, я не подражаю фольклорным певцам, пою, как поётся.

Наталья Абалакова

Яна, Вы уже разместили свое видео. Не так ли? Вы идете после Веры. Так что подождите немного

Вера Сажина

Мне интересно самой наблюдать за процессом рождения звуков.

Ева Жигалова

Вера, у меня мурашки по всему телу от вашего голоса!

Наталья Абалакова

Да, пение совершенно потрясающее! Мы все тебя слушаем и смотрим!

Вера Сажина

Вот стихи об этом: я не могла железо своё, железные шары вытаскать из горла, трещотки как болтающаяся дверь из железа. Не хотела им отдавать, трубки с острым зубчатым наконечником из кованого железа как лепестки я не захотела забыть Это камешек из руды Который по длинной лодке от носа к корме полирует дно звуком, воды, это чистое блестящая медь Я не потеряю; (гармонь из толстого стекла не надо) кубик с дыркой чтоб шарик влетал и вылетал воздухом, деревянный звук об стенку вдохом в ящик И вылетал втягивал в тело обратно полусфера с ударяющейся пружиной Самоцветами в животе горы.

Вера Сажина

Спасибо, Наташа, ты мне подарила когда-то колокольчики, связанные с братьями Алейниковыми, и я их ношу на все свои концерты.

Наталья Абалакова

Яна, через три минуты мы показываем твоё видео

Yanka Smetanina

Ох

Вера Сажина

В какой-то момент я одеваю туфли моей бабушки, но тут же снимаю их и в туфлях на каблучках и чуть высокой красной шапке прыгаю, пытаюсь взлететь. На высоту горных перевалов.

Наталья Абалакова

Вера, мы закончили показывать твоё видео — несколько последних моментов перформанса, чтобы не выбиваться из программы, я показывала «покадрово»

Вера Сажина

Теперь я выезжаю к вам в галерею, попеть с Гариком в его клетке.

Наталья Абалакова

Яна, оно не загружается, мы сейчас обращаемся к нашему помощнику — очевидно, большая нагрузка на локальную сеть.

Я пробую ещё

Получилось — на левом экране

Вы можете с нами и друг другом по поводу этого перформанса и других проблем общаться с участниками проекта в мультитате. Смотрим! У вас время до 20.00

Ева Жигалова

Яна, у меня вопрос:) А зачем пить алкоголь? Что ты этим хотела сказать? Я вспомнила перф. Е. Ковылиной, где она тоже пила:)

Наталья Абалакова

В 20. 00 мы начинаем искать видео Яши Каждана и его показывать

Yanka Smetanina

http://m.youtube.com/watch?v=xCYdFFFO5sA&desktop_uri=%2Fwatch%3Fv%3DxCYdFFFO5sA

Наталья Абалакова

Но он все-таки довольно большой и хорошо снято — звук — тоже хороший

Он сейчас у нас на левом мониторе

Расскажите другим участникам про этот перформанс в мультитате ТО-ТАРТ — вчера у нас не работал комп. и нам не удалось пообщаться

Yanka Smetanina

Этот перформанс я делала давно уже, я тогда только переехала в спальный район и было очень печально видеть всех этих женщин

Ева Жигалова

То есть это собирательный такой образ?:)

Наталья Абалакова

а в «неспальных районах» женщины — другие? Почему? Чем они отличаются?

Наталья Абалакова

Я — женщина, которая всю жизнь прожила в «спальном районе»

Yanka Smetanina

Которые все хотели любви, а их ждала такая реальность. Я писала уже сегодня, что меня всегда поражал контраст стихов, красивых слов и реальности

Не знаю, этот район особенный был, я никогда не видела столько пьяных женщин
И еще мой отец. Он поэт. И разрыв между его стихами, лирики посвященной маме и жизнью был так глубок

Наталья Абалакова

Женский алкоголизм — это очень серьезная проблема. Я долгое время считала, что женщины пьют только в России и в деревне, но потом, во французском журнале прочла о том, что «женский алкоголизм» — это алкоголизм особого рода — он скрываемый и поэтому с трудом поддается излечению. В этом журнале описывались образованные, работающие, одинокие женщин, которые пили дома у телевизора.

Yanka Smetanina

А да, я забыла сказать, что все стихи написаны поэтами мужчинами)

Наталья Абалакова

Но, может быть, это был сексистский взгляд — я не помню, кто был автор — мужчина, или женщина

Ева Жигалова

теперь я поняла, о чем перформанс

Наталья Абалакова

Яна, мы сейчас распечатали и установили Вашу листовку
Нам всем, родителям, приходится в какой-то момент объяснять своим детям (и девочкам и мальчикам) что алкоголь существует, и его большинство людей употребляет...

Yanka Smetanina

Я уже писала сегодня, что я побоялась-постеснялась сделать его, как задумывала — напиться в хлам
Потому получилось, я надеюсь, передать это ощущение, что и хочется забыться и стыдно.
Т. Е. Скрыто, как вы говорили, по-интеллигентному

Galina Bleikh

Да, Яна, я уже писала вчера, что меня поразило, как изменялось выражение Вашего лица на протяжении перформанса. От позитивно-осмысленного к депрессивному и безысходному.

Yanka Smetanina

Хотя, это все равно все про любовь)
Да, Галина, это так

Galina Bleikh

То есть красота не спасет мир. Так я думала.
Так я и думала.
Наверное, красота его наполняет, но не спасает.

Yanka Smetanina

Мир спасет любовь, а не красота)

Ева Жигалова

А Яша выложит здесь свое видео?

Galina Bleikh

А разве любовь не является красотой в своем пределе?

Ева Жигалова

А любовь это свобода?

Galina Bleikh

Я бы их не противопоставляла.
Смотря к кому. К Богу — да. К любовнику — нет.

Yanka Smetanina

Не знаю... У меня просто чистая абсолютная красота как-то отделилась от любви здесь

Galina Bleikh

Может, если их слить, то и алкоголь не понадобится.

Yanka Smetanina

Об этом и речь) что слить надо)

Наталья Абалакова (с компа Анатолия Жигалова)

Делез и Гваттари пришли в своем «Антиэдипе» к мысли о том, что «надо преодолеть самое отвратительное желание на свете — быть любимым». Но это относится у них к понятию разных форм власти (но, боюсь, что и гендерной)

Galina Bleikh

в один стакан!

Yanka Smetanina

Да, при желании быть любимым, СВОБОДЫ точно нет!

Galina Bleikh

Если не хотеть быть любимым, то надо отказываться от эго. В не-

которых системах это путь к просветлению, в других — не является задачей.

Наталья Абалакова (с компа Анатолия Жигалова)

Здесь Наталья: у нас на правом экране идет спектакль, который нам показывает

Яша Каждан. Это спектакль Пьесы Хайнера Мюллера «Lovestory»

Наталья Абалакова

С нами сейчас Аля Хестанти

Наталья Абалакова

Аля нам покажет свои фото, и мы ее попросим их прокомментировать, или рассказать, почему именно их она решила нам показать.

Аля Хестанти

Это типичная московская стена с объявлениями.

Galina Bleikh

А посетители бороду срывали?

Аля Хестанти

Только текст каждого объявления — маленькая история маленького одинокого человека в большом городе.

Mari Sokol

ага, срывали))) а уборщицы убрали мусорное ведро все время)))

Аля Хестанти

Работа менялась в течение выставки не раз.

Аля Хестанти

Она жила своей жизнью.

Galina Bleikh

Да, иногда за такими объявлениями стоят целые трагедии.

Mari Sokol

Мы сейчас с Алей на выставке «Департамент труда и занятости»)) и понимаем, что не хватает здесь таких объяв только о трудоустройстве

Аля Хестанти

Тема Москвы была предложена мной для выставки не случайно. После революции семья моего прадеда была вынуждена покинуть род-

ной город.

Мой дедушка и мама родились вне родины, и только я смогла сюда вернуться. Очень люблю Москву и жалею ее.

Аля Хестанти

Работа называется СТЕНА. Мы все окружаем себя стенами и наталкиваемся на стены окружающих.

Наталья Абалакова

Аля, мы показывали ваши фото в режиме слайд-шоу, а на другом экране — Евины фильмы, связанные с темой города

Ева Жигалова

Вымышленные города

С точки зрения теории дрейфа города обладают психогеографическими очертаниями с постоянными потоками, с исходными точками и завихрениями, которые сильно препятствуют входу в определенные зоны или выходу из них. Иными словами, городская среда, в которой мы живем, это мы сами. Наше перемещение в «нашем городе» (то есть на самом деле уже вымышленном) очень ограничено. Архитектура города является своеобразным лабиринтом для того, кто пытаются выйти за пределы давящей урбанизации, выйти из которой практически не представляется возможным. И в таком случае есть большой риск, что вымышленное может стать реальным.

Наталья Абалакова

К нам в ПОДПОЛЬНУЮ ТИПОГРАФИЮ пришла (в реале) еще одна участница нашего проекта — Таня Сушенкова. Она снимает нас для нашей будущей книги — снимает ПОДПОЛЬНУЮ ТИПОГРАФИЮ, и экраны с решеткой и инсталлированными на них листовками

Среда, 9 октября 2013, 3:33 +04:00
от Сергей Гуськов <swimminopera@mail.ru>:

Наталья и Анатолий, я бы хотел спросить вас для публикации на Colta.ru о вашем проекте в галерее Солянка. Смогли бы вы ответить в ближайшее время, в среду, максимум в четверг, на эти вопросы:

1. *Большой проект, в котором вы принимаете участие, называется «Зоопарк художников». Последнее время появилось ощущение, что художники оказались заперты внутри «официальных» выставочных пространств — и сравнение с зоопарком очень точное: выйти нельзя, на художников показывают пальцем, они должны развлекать зевак. Но вы в этой ситуации решили создать некое подобие места несогласия внутри тюрьмы для развлечения, которым и является, по своей сути, любой зоопарк. Ваш проект имеет вид критической реплики в адрес «политического искусства», оказывающегося в подобных зоопарках, или это действительно прямое высказывание о возможности работать внутри подобных замкнутых систем?*

На самом деле, проект «Зоопарк художников» был задуман куратором Федором Павловым-Андреевичем как оммаж тайванскому перформеру Тейчину Сье (Tehching Hsieh), прославившемуся своим live performance в галерее, где он провел 365 дней за решеткой. Этим перформансом Сье довел перформанс до логического конца. Каждый из обитателей «Зоопарка» должен был просидеть в своей клетке 28 часов (по 4 часа в день). Обязательным условием участия в проекте являлось физическое присутствие художника, а также неосведомленность участников проекта относительно работ других художников. Нашей задачей было предложить, не нарушая основные условия проекта, и более того, приняв его за некую данность, совершенно иную альтернативную модель live performance, преодолевающую сложившуюся на сегодняшний день схему перформанса-проживания и «страдательную» форму перформанса. Таким образом, мы создали, а точнее, инициировали создание нематериального продукта общения через интернет и затем материального, распечатывая листовки и проецируя тексты и видеообразы участников мульт-

тичата на экраны плазменных панелей. В процессе перформанса в течение семи дней наша Клетка наполняется коллективной энергией высказываний десятков участников. Пространство социальной Сети (Facebook), в которой мы общались с участниками нашего проекта, ошутимо присутствует в ограниченном решеткой пространстве камеры или клетки, преодолевая нашу насильственную изоляцию. И вообще, что такое решетка, какие ассоциации возникают, когда мы ее видим? Значение самого слова так и не удастся уловить, сформулировать, словно «прутья разделяющей нас решетки», перефразируя образную речь Пауля Целана, отделяют нас, затерянных в лабиринтах «решетки языка» от тех, с кем мы хотим и — более того — ДОЛЖНЫ говорить об этом. На самом деле, предложенная метафора клетки, как нельзя лучше соответствует реальному состоянию современного художника, деятельность которого попадает во все более явную зависимость от культурных институций, которые, с одной стороны, способствуют созданию культурной ситуации, а с другой, жестко регламентируют каждый шаг художника, навязывая собственное представление о том, каким должно быть современное искусство. В рамках институционального пространства и кураторского диктата любой самый трансгрессивный и критический жест превращается в зрелище среди прочих зрелищ. И самый «крутой» художник неизбежно становится ярмарочным персонажем. Нередко то же самое происходит с активистским и политизированным искусством. Естественно, художники ищут выход из такого положения. Что касается нас, то в данном случае мы обратились к еще мало исследованным возможностям социальных Сетей, к WWW, всемирной паутине, телекоммуникационной сети, представляющей собой своего рода модель, некое подобие жизни и, более того, человеческого тела, многих тел (сколько бы кощунственной такая мысль ни казалась). Эта невидимая, но неоспоримо существующая сеть, в определенном смысле, является произведением искусства, так как в ее существовании соединяется природное и культурное. И мы (в данном проекте как художники-перформеры) хотели и хотим участвовать в ее жизни и способствовать ее развитию, делегируя свои тела как некоего номадического «кентавра», который выступает то как символ, то как миф. Это — к проблеме телесности (в перформансе) и ее перекодировки. А также не менее важная для нас тема сохранения живой энергии перформанса, его неповторимого «здесь и сейчас», что есть одновременно и утопия, и реальность. И не через повторение перформанса (reachment), а обращаясь к современным технологиям, тем более что основная тема нашего live-перформанса — СВОБОДА и вся амбивалентность и противоречия мифологий, с этой темой связанных.

2. *Почему именно типография? И почему ваш проект так сильно связан с социальными сетями и интернетом?*

От наскальной живописи до Гуттенберга и от Гуттенберга до современных цифровых технологий человечество пыталось и пытается найти средство сохранения живого жеста и слова. Типография и есть метафора этой человеческой, слишком человеческой страсти оставаться мгновением. Подпольной же она становится в борьбе с неизменным овладением властью и ее институтами инструментами высказывания. Социальные сети являются одним из пока еще вне-властных зон взаимодействий.

3. На этой биеннале много внимания уделено перформансу. Несколько спецпроектов и мероприятий параллельной программы посвящены подобным художественным практикам — полностью или в большей мере. Отчего так, как вы думаете?

В современном глобализованном мире культуры, а Пятая Московская биеннале производит впечатление именно события такого рода, пероформанс — уже установившийся жанр современного искусства. Различные виды перформанса (политизированный активистский перформанс, перформанс как арт-терапия, перформанс как мини-театр, перформанс перед видео- или фотокамерой, перформанс как флеш-моб, мультимедиа-перформанс, сетевой перформанс и проч.) непротиворечиво существуют и диалогически взаимодействуют друг с другом. Очевидно, художники (а возможно и зрители) сознательно или бессознательно обращаются к этим формам, не требующим громоздкого институционального вмешательства, для быстрого и оперативного ответа на запросы времени. К слову, во время одной скайп-конференции нам был задан вопрос: «Были ли у вас случаи, когда институты отказывали вам в проведении перформанса?». Этот вопрос несколько нас озадачил: до самого недавнего времени, создав около 100 перформансов, мы никогда и ни у кого не спрашивали разрешения. Может быть, в этом жанре искусства есть какая-то особая притягательность, если не сказать неожиданность, непредсказуемость и загадочность — потому к нему и обращаются участники параллельных программ, кстати, всегда привлекающих к себе большое внимание.

4. За последние годы, как мне кажется, перформанс в России был сильно обесценен действиями разных институций — особенно галерей, которые использовали его как своего рода маркетинговую уловку, чтобы раскрутить тот или иной проект — например, выставки, где большую часть произведений составляют живопись или инсталляции. Создавалось впечатление, что перформанс идеально подходит для этих целей. Неожданное, динамичное, иногда шокирующее, заставляющее удивиться действие — одна из опций в арсенале рекламщиков. Художники, иногда довольно известные, соглашались на это, и их можно понять. Как с такой ситуацией быть? Даст ли вот эта новая волна, замеченная на биеннале, — возвращение к более осмысленному применению этого медиума, — результаты, благодаря которым будут не только «маркетинговые» перформансы?

Несмотря на то, что перформанс как жанр давно уже апроприрован культурными институтами и во многом используется в качестве пикантной приправы ко многим зрелищным блюдам, суть перформанса, его ядро — неповторимый жест, знак присутствия, трансгрессивность, свобода, его необузданность, способность в игровой форме высказывать то, что невозможно высказать иным способом, умение заглядывать в глаза смерти, — все это остается неизменным и неподвластно полному приручению. К перформативным действиям прибегали с древнейших времен, от символического жеста библейских пророков и средневековых юродивых до художников нового и новейшего времени. Рынок переваривает и превращает в товар и зрелище все. У него не бывает несварения желудка. И все же художник всегда будет пытаться создать непривлекательный и непотребляемый продукт. Перформанс жив.

ПОДПОЛЬНАЯ ТИПОГРАФИЯ

LIVE-PERFORMANCE В ПРОЕКТЕ «7 ДНЕЙ»

(«ЗООПАРК ХУДОЖНИКОВ») галерея «Соль» (на Солянке)
с 18 сентября по 24 сентября с 18.00 до 22.00

КОНЦЕПЦИЯ РАБОТЫ:

Черный пол «засеян» различными наборами белых букв; пространство разделено железными прутьями на две половины, за решеткой (структура решетки — базовая для работы) двое художников (мужчина и женщина, что важно), представленные как действующие тела на обозрение зрителей, неизбежно участвующих в динамическом процессе — материальном, реальном (созерцание работающих узников клетки-типографии, чтение и перебирание листовок, раскладывание букв, чтение текстов и образов с экранов) и нематериальном, виртуальном (через вовлечение в процесс создания коллективного тела-текста в мультимедиа). Инициаторы этого процесса — гуманоиды в клетке «Зоопарка», сокамерники и работники Типографии, художники Наталья Абалакова и Анатолий Жигалов, с конца 1970-х осуществляющие ТОТАРТ-проект «Исследование Существа Искусства применительно к Жизни и Искусству» — создают, а точнее, иницируют (в обратной последовательности) нематериальный продукт общения через интернет и затем материальный, печатая листовки и проецируя тексты и видеообразы участников мультимедиа на экраны плазменных панелей. В процессе перформанса в течение семи дней Клетка наполняется коллективным высказыванием десятков участников. Сетевое пространство осязаемо присутствует в ограниченном решеткой пространстве камеры или клетки, преодолевая насильственное ограничение. И вообще, что такое решетка, какие ассоциации возникают, когда мы ее видим? Значение самого слова, так и не удается уловить, сформулировать, словно «путь разделяющей нас решетки», перефразируя образную речь Пауля Целана, отделяют нас, затерянных в лабиринтах «решетки языка» от тех, с кем мы хотим и — более того — ДОЛЖНЫ говорить об этом.

Во многих культурных традициях решетка, сетка, была, скорее, знаком неба, чем земли. Ее, не менее мистический современный двойник, WWW, всемирная паутина, созданная человечеством все-

мирная телекоммуникационная сеть, представляет собой своего рода модель, некое подобие жизни, и, более того, человеческого тела, многих тел (сколь бы кошунственной такая мысль ни казалась). Эта невидимая, но неоспоримо существующая сеть, в определенном смысле, является произведением искусства, так как в ее существовании соединяется природное и культурное. И мы (в данном проекте как художники-перформеры), хотим участвовать в ее жизни и способствовать ее развитию, делегируя свои тела, как некоего номадического «кентавра», который выступает то как символ, то как миф. Основная тема нашего live-перформанса — СВОБОДА и вся амбивалентность и противоречия мифологий, с этой темой связанных.

Наш live-перформанс заключается в том, что мы on-line в чатах общаемся с нашими коллегами из России и других стран и предлагаем им обменяться мнениями по поводу того, как современный художник понимает СВОБОДУ. Мы будем представлять наших друзей, коллег и знакомых; возможно, кто-то захочет показать видеозапись или документ, связанный с его личным опытом СВОБОДЫ (или не-свободы); это может быть и произведение искусства, и запись уличной сцены или live-performance и проч. Этот мультимедиа будет воспроизводиться на одной из плазменных панелей; на второй панели будет демонстрироваться в режиме non-stop визуальный материал участников общения в мультимедиа. Высказывания участников печатаются на принтере и вывешиваются на решетке клетки (и выкладываются на полу перед решеткой) в виде БЕЛЫХ листовок. «Опорные листовки» КРАСНОГО ЦВЕТА (с высказываниями о свободе известных людей — художников, литераторов, политических деятелей, с пословицами и поговорками и проч.) распечатаны на принтере заранее. Они нужны для того, чтобы вступить в диалог с виртуальными и реальными зрителями-участниками. Из них выкладываются на решетке перекрещивающиеся диагонали, «отменяющие» решетку и, одновременно, указывающие на ограниченность «теории» и о необходимости ее связи с «практикой». В течение 7 дней единственным видимым «искусством» в «Подпольной типографии» будет работа по заклеиванию отделяющей нас от внешнего мира и зрителей решетки КРАСНЫМИ и БЕЛЫМИ листовками, так что в конце седьмого дня мы оказываемся невидимыми — то есть растворяемся в «коллективном бессознательном» этого live-performance, созданного усилием многих людей, интеллектуальная и психическая энергия которых (вместе с активностью зрителей) заполняла пространство перформанса и создавала энергетическое поле напряжения. Собственно, это и является «сокровенной сущностью» данной работы: сделать явным скрытый потенциал солидарного множества, объединенного общими задачами (пусть на время и по какому-то конкретному поводу) и реализуемый в Сети. И тогда метафора Клетки (зоопарка ли, тюрьмы или человеческой разобщенности) получает новые прочте-

ния. А перформанс как одна из форм Искусства (и Жизни) обретает новые возможности и новые измерения. Взаимодействие трех пространств — реального, виртуального, экранного, образующих новый тип коллективного присутствия «здесь и сейчас».

Оборудование:

Три плазменные панели с DVD плеерами на металлических «ногах», один принтер, 2 (или 3) компьютера или ноутбука, красная и белая бумага для принтера. 2 пары ножниц, ножи, клейкая двусторонняя лента.

XI

Наталья Абалакова

Мы сейчас еще запустим один Евин фильм, а потом будем общаться с Таней — у нас есть и такой формат — мы вовсе не отделены от мира — мы часть и реального мира и виртуального одновременно

Galina Bleikh

Из городского лабиринта можно выйти наверх.

Аля Хестанти

Да, я очень люблю Евину работу, которая была на Артплее с нами)))

Mari Sokol

Галин, не всегда ((
Кто-то утопает в нем

Galina Bleikh

Ну, это уже вопрос индивидуального прохода.

Mari Sokol

Это да)))

Ева Жигалова

выход есть всегда и везде:)

Mari Sokol

Но не все хотят выходить

Ева Жигалова

это уже вопрос личной свободы воли:)

Аля Хестанти

Мне кажется, в большом городе мы всегда несвободны...

Mari Sokol

в любом социуме мы не свободны, несмотря на выбор разных свобод

Шифра Каждан

психолог говорит мне, что если я некоторые вещи про себя пойму, то это не будет приятно, но зато это будет мною восприниматься как СВОБОДА, как свободный выбор.

Аля Хестанти

Да, выбор твоих свобод — это СВОБОДА твоего выбора.

Шифра Каждан

я сегодня подумал о том, что у меня вообще-то есть какой-то выбор, но у многих — нет

Galina Bleikh

Если расширить горизонт, то увеличится степень выбора. В узком пространстве выбора нет.

Galina Bleikh

Ставлю свою ссылку, если не возражаете. <http://www.to-bleikh-promised-land.net/>

Ева Жигалова

Галя, это ленд-арт?

Galina Bleikh

Своего рода, связанный с виртуальным пространством. Видео стоит на сайте, адрес которого я выкладываю в Иудейской пустыне. Идея — Земля, обетованная лично мне.

Ева Жигалова

очень красиво

Galina Bleikh

То есть действие и его виртуальная проекция замыкаются в кольцо.

Ева Жигалова

мне кажется, я прямо почувствовала тепло пустыни:) О, опять кольца-круги!:)

Galina Bleikh

Я мечтала выложить это огромными буквами и снимать с вертолета, но пока мои технические возможности не позволяют...

Galina Bleikh

Так что это пока эскизная версия.

Да, наверное, у меня с кругом такие интимно-тесные отношения.

Ева Жигалова

Возможно, Моисей водил свой народ по кругу?

Yanka Smetanina

Мне кажется, когда ты соглашаешься со своим выбором, он становится не вынужденным, а осознанным, и тогда это и есть СВОБОДА. Это я тормоз, к дискуссии Мари с Яковом

Galina Bleikh

Говорят, он водил его по Чили (с обратной стороны Земли), а сюда они просто провалились случайно :))

Наталья Абалакова

Мы очень интересно пообщались с Викой Чупахиной, пока шло ее видео, и теперь показываем фильм Игоря Алейникова «Метастазы» и разыскиваем Андрея Сильвестрова
Помогайте нам! Ищите Андрея Сильвестрова — вызывайте его тоже!

Ева Жигалова

Я смотрю Викины Аллеи
Сильвестров Андрей
я на связи

Наталья Абалакова

Я уже на Вашей СТЕНЕ и ищу видео «Метастазы»

Андрей Сильвестров

Сегодня, кстати, вышел свежий СИНЕ ФАНТОМ

Наталья Абалакова

Я перекину сейчас видео Анатолию. Он его запустит через свой комп, а мы будем общаться с моего (для Андрея)

Galina Bleikh

А где посмотреть Викино видео?

Андрей Сильвестров

А, что это у вас бесконечные кошечки?

Наталья Абалакова

У нас на левом экране виден фильм Игоря Алейников «Метастазы»

Спросите Андрея Сильвестрова. Ссылка на его СТЕНЕ (он разместил там этот фильм специально для показа в нашем live-performance «Подпольная типография»)

Кошечки — это отчасти наше тайное женское сообщество (но мы иногда и мужчинам можем дать рекомендацию для вступления в Russian Catbook)

Андрей Сильвестров

Вот только что еще раз выложил «Аллеи» Вики Чупахиной

Ева Жигалова

<http://vimeo.com/54673151#>

Андрей Сильвестров

Про кошечек понятно

Наталья Абалакова

А мы с Викой уже пообщались, она, к сожалению, не смогла выйти в мультичат ТОТАРТ, но мы с ней очень интересно поговорили в «сообщениях» и я (с ее разрешения) нашу беседу о цветах (colours) размещу в мультичате ТОТАРТ

чтобы вы знали, о чем мы говорили с Викторией

Андрею: фильм все идет — мы будем его перезапускать (если понадобится) до 22.00 — времени окончания сегодня нашего перфа

Что можно сказать? Андрей, давайте, я расскажу, как мы познакомились с Игорем и Глебом Алейниковыми и начали снимать

Андрей, я жду Вашего ответа! Где Вы?

Андрей Сильвестров

Да конечно

Наталья Абалакова

На левом экране идет фильм Игоря Алейникова «Метастазы», а на правом крупным шрифтом я буду рассказывать о нашей дружбе с братьями Алейниковыми

Андрей Сильвестров

Фильм этот абсолютно уникальный

Наталья Абалакова

Идет, Андрей?

Андрей Сильвестров

Очень актуально он смотрится сейчас. Метастазы одной эпохи передаются другой!

Что идет?

Я, к сожалению, через 5 минут должен буду уехать.

Наталья Абалакова

Мы познакомились с Игорем и Глебом Алейниковыми в 1984 году каким-то странным образом на концерте Сергея Летова, и я его пригласила к нам домой. Мы сразу все очень понравились друг другу. Он принес этот фильм, и, честно говоря, мы были просто потрясены тем, что в тоталитарной России совсем молодой человек (а он тогда еще учился в институте) снял такой выразительный, такой «зрелый» фильм, уже со своим киноязыком, и совершенно непохожий ни на что и уникальный в своем роде

Андрей Сильвестров

Да, да — Я понимаю ваши ощущения!

Наталья Абалакова

Потом выяснилось, что у нас много общих симпатий в кинематографе (не только русском, но и мировом) и больше всего его (и нас — тоже тогда интересовал Ж.-Л. Годар, к примеру)

Андрей Сильвестров

Фильм и сейчас смотрится — очень свежо и по языку и по высказыванию!

Наталья Абалакова

Мы все тогда в 1984 — (самый «апофигей» тоталитарного застоя) — были как сумасшедшие; мы страстно искали выхода не только из давящей политической системы (но не путем «трансцендирования» в другую страну), а путем выхода в новые культурные пространства

Андрей Сильвестров

Годар — Мы и сейчас все время ищем Выход!

Наталья Абалакова

И язык кино (и позднее технологий) нам казался очень перспективным — как тактический и как стратегический выход из положения

Андрей Сильвестров

Но система самоуничтожилась, а фильм остался, «Метастазы» — теперь передаются через фейсбук, а не телевидение

Наталья Абалакова

Думаю, что, в каком-то смысле, это было самое счастливое время для нас — у нас росла наша любимая дочь — Ева, первая «звезда» бр. Алейниковых (фильм «Девочка и Буда», где они играли с Глебом).

И мы огромное количество времени проводили вместе, разговаривая об искусстве, о кино, о культуре: и не случайно Сине возник на нашей кухне

Андрей Сильвестров

Да здравствует ВАША КУХНЯ!
И КОШЕЧКИ!

Наталья Абалакова

У меня есть письма Игоря, есть воспоминания, есть тексты, есть наши общие альбомы и букартовские книги — все это мы обязательно опубликуем. Мы дружим с его сыном — Игнатом Алейниковым и братом — Глебом Алейниковым

Андрей Сильвестров

Будем помогать вам в публикации

Ева Жигалова

<http://vimeo.com/cinefantom/review/53836499/3f2a06691e>

Galina Bleikh

Спасибо, было очень интересно про кино!

Таня Сушенкова

Машу всем рукой!)

Наконец добралась до дома и интернета, но, увы, поняла, что разговор с Викой шел в другом чате, который читала в галерее через сообщение и не успела прочитать про женщину в образе свиньи, который (образ) используется в викином видео, и еще был до этого использован Викторией.

Если будет возможность, хотелось бы услышать/прочитать.

Наталья Абалакова

Я завтра беседу с Викторией выложу в мультичате ТОТАРТ.

Юлия Фертиг

доброе утро! я за вами не успеваю... миллион сообщений...

Наталья Абалакова

Ничего страшного, Юлия! Вы можете на Вашей СТЕНЕ выложить любые фото (ваши путешествия, впечатления от Мск) и назначить сегодня время (по Мск) для того, чтобы с нами сегодня (24 сентября) пообщаться — мы будем в ПОДПОЛЬНОЙ ТИПОГРАФИИ с 18.00 до 22.00
Листовку Андреаса мы распечатаем

Канат Ибрагимов

«для проекта ТОТАРТ» <http://youtu.be/bdbFINhXxM4>

Канат Ибрагимов

«для проекта ТОТАРТ» <http://youtu.be/LtifZPJtUhw>

Канат Ибрагимов

«для проекта ТОТАРТ» <http://youtu.be/YyJsJTKniYA>

Канат Ибрагимов

http://youtu.be/B_wIwvqy1Q8 «для проекта ТОТАРТ»

Канат Ибрагимов

«для проекта ТОТАРТ» <http://youtu.be/U01VNZFmJmw>

Канат Ибрагимов

«для проекта ТОТАРТ» <http://www.youtube.com/watch?v=KKYPuXablXc&feature=share&list=UUEnMjLz7YrmqrYDz2o41oMA>

Канат Ибрагимов

«для проекта ТОТАРТ» <http://www.youtube.com/watch?v=kh2TBIBIVaY&feature=share&list=FLEnMjLz7YrmqrYDz2o41oMA>

Канат Ибрагимов

«для проекта ТОТАРТ» <http://youtu.be/UUFrpWeaENs>

Наталья Абалакова

21.00 мск

Канат, мы выводим Ваши материалы на экраны в 21.00 по Мск и ждем Вас в мультичате ТОТАРТ.)

Если кто знает, где и чем занимается в данный момент Оля Кройтер, напишите или позвоните ей, чтобы она вышла с нами на связь

Иду на СТЕНУ Миши Назарова

Ева Жигалова

<http://www.youtube.com/watch?v=OrLSYnjyI5k>

ТАЙНА АППАРАТА — «ТАКТИЛЬНОЕ КИНО» — И ВЫБОР БОРЯНЫ

(О перформансе Боряны Росса¹ «Кино касания» в галерее «Соль»)

Разумеется, речь пойдет снова о перформансе. В одной из публикаций искусствовед Олеся Туркина² высказала мысль о том, что «уже сейчас, чем более интерактивными мы становимся в повседневной жизни, тем важнее те ощущения, которые мы испытываем во время показа перформанса».

Что значит «быть интерактивными»? Что это значит для нас? Воспринимать себя частью перформанса автора? Попытаться проникнуть в «тайну аппарата» — а любой современный перформанс носит в себе след его вековой тайны, которая в наш век цифровых технологий никуда не исчезла, а возможно, и по сей день составляет основу наших коммуникаций с миром. Об этом говорит в своей работе «За философию фотографии» Вилем Флюссер³, интерпретируя темы: код, фотограф, аппарат, и определяя фотографию как универсальное средство коммуникации.

Очевидно, большой удачей можно считать то обстоятельство, что деконструктивистская реконструкция Боряны Росса «Tarr und Tastking» (кино касания) Вали Экспорт, заявленная как проект Боряны в рамках Пятой Московской биеннале, произошел несколько позже, и, являясь частью этого большого проекта, во времени и месте отделился от него, оказавшись в галерее «Соль».

В этой галерее, отчасти ориентированной на перформанс, для проекта Боряны была создана «классическая обстановка» медиа-арта, и, если не сказать, больше: был создан техно-биологический инвайронмент — затемненное помещение с экраном для видеопроекции и осевой точкой перформанса, с его главной «машиной» — небольшой конструкцией, в виде надетой на торс художницы коробки, похожей на театральную сцену с занавесом, скрывающим верхнюю часть ее тела.

На стену проецировался слайд перформанса 1968 года, осуществленный в Вене австрийской художницей Вали Экспорт с участием

Питера Вайбея, теперь воспринимаемого как «классика» и названный в искусствоведческой литературе «тактильным кино»; название «Touch and Tap TV» было переведено в сопроводительном тексте как «кино касания».

Стоя в центре зала и обращаясь к зрителям, Боряна рассказывала про этот перформанс, точнее, его комментировала. Скорее всего, большая часть зрителей уже видели этот слайд в публикациях по современному искусству, в каталогах самой австрийской художницы, на интернет-сайтах или на лекциях. Более того, теперь уже можно с определенной долей уверенности сказать, что он давно стал своеобразным и универсальным «индексальным знаком» перформанса вообще. Известность Вали Экспорт, ее выставки, мастер-классы и встречи со зрителями, умение себя вести и взаимодействовать со зрителем, столкновением с возможным непониманием и даже прямой агрессией, а главное — сделанный ею в начале карьеры выбор: следовать или не следовать стереотипному пониманию образу женщины, — в каком-то смысле, может заставить посмотреть на это фото как на нечто механическое и пришедшее сюда из другой реальности: как знак славы, известности, силы, успеха и заслуженного признания роли художницы в истории современного искусства.

Однако, благодаря рассказу Боряны о том, что она видит «здесь и сейчас» на этом слайде, зрители имели возможность увидеть это событие совсем по-другому. Художники (В. Экспорт и П. Вайбель) и сопровождающий их фотограф довольно хаотично двигались по венским улицам; время от времени Питер что-то кричал в микрофон, очевидно, пытаясь привлечь внимание прохожих, судя по их лицам, совершенно потрясенных неожиданным зрелищем, и побудить обывателей просунуть руки и, через специально прорезанные в ящике, надетом на торс В. Экспорт, отверстия, прикоснуться к ее телу. Нам известно из документации, что некоторые из прохожих на это решались, но руки их оказывались для других невидимыми — такова была конструкция ящика, который время от времени соскальзывал, так как был сделан, по-видимому, наспех и кое-как. Народ балдел, хихикал, негодовал.

Предполагалось, что зрители уже прочли текст самой Боряны:

«Что делает мою работу отличной от оригинала? Не только очевидная перемена социо-политического контекста, но и иная анатомия — у меня нет груди. Ее удалили по причине того, что некоторое время назад мне диагностировали рак. Те женщины, кому пришлось сделать двойную мастэктомию, как мне, имеют большой шанс выжить. Они проживут долго, потому что рак был изъят, и не является больше частью их тел, как могло бы быть, если бы он был найден во внутренних органах. Тем не менее, такие женщины испытывают тяжелую депрессию, главным образом, из-за стереотипного пони-

¹ Боряна Росса — болгарская медиахудожница и акционистка, живет и работает в США и Болгарии.

² Олеся Туркина — арт-критик, куратор, ведущий научный сотрудник отдела новейших течений Русского музея.

³ Вилем Флюссер — немецкий философ чешского происхождения (1920–1991), разработал оригинальную теорию медиакультуры.

мания женственности и „сексуализированного“ образа женщины, ассоциируемого с наличием груди»⁴.

Для такого детального описания всех фаз перформанса Боряны есть основания. Одно из них — форма обращения к зрителю — Боряна сразу же сказала, что зрители, если хотят, могут ее перформанс фотографировать. (К сведению читателей, многие перформеры просят зрителей не делать съемок, и даже запрещают им это делать, для того чтобы контролировать ситуацию с распространением информации о своих произведениях).

Само по себе включение аудио-визуального контакта со зрителем, разговор с ним, подчеркивание целокупности общения, даже усложненное тем, что она находилась «внутри» двойного черного ящика, «аппарата», как бы «в двойном капкане», — все это должно было объяснить зрителю, почему она хочет, чтобы ее снимали разные люди и с разных позиций.

По бытующему мнению, «правильно» и адекватно видят перформансы только те, кто вместе в перформерами находится «в данное время и в данном месте».

Отсюда идея, что перформансы вообще невозможно документировать; есть ряд художников, которые или не документировали вообще, или документировали свои акции или перформансы крайне скупно. Иногда предпочтение отдавалось любительской фотографии. Так или иначе, в 1960-х, 1970-х годах бытовало мнение, что документировать перформансы бессмысленно, так как фото, кино и позже видеозапись будет либо архивным документом, либо новым, автономным произведением искусства.

С появлением новых медиа, интернета, доступных рядовому потребителю различных фото- и видеокамер, а также огромных по своим объемам интернет-ресурсов, You Tube, с открывшейся возможностью для каждого пребывать в Сети в режиме on-line, наконец, с рождением многочисленных социальных сетей, возникает новый тип взаимодействия между художником и зрителем, и это особенно важно для перформеров. В этой связи могут быть переосмыслены даже сами базовые принципы создания медиа-произведений перформансного типа, их дальнейшая жизнь как в реальном (музей), так и в виртуальном пространстве (виртуальные медиа-архивы).

Может быть, есть шанс, что зритель, желающий сделать фото художественного события, а в дальнейшем — разместить его на своем ресурсе «индивидуальных СМИ» — самым фактом своего активного со-участия в качестве независимого репортера-документалиста перестает быть простым потребителем искусства, а отчасти — даже становится его создателем.

На первый взгляд, ошеломляющее количество фотографий в сетевом пространстве может оказаться интересным и полезным для автора, в том смысле, что теперь перформер может узнать, «вычитывать» в этих фотографиях то, что о нем думает каждый зритель, и это знание может оказаться более продуктивным для художника, чем заказная статья известного критика. Перформер из этого набора фото узнает о том, что каждый зритель видит его перформанс по-своему, и действует на свой страх и риск, вплоть до визуальной интервенции в отображение перформанса — современные средства обработки исходного материала допускают это.

Сама скорость распространения информации в Сети для некоторых видов «горячего искусства», к которым относится перформанс, работает на художника, опережая информационные возможности институций, и даже, как в одной из своих лекций⁵ говорит сама Боряна, может влиять на них «переворачивая пирамиду» арт-институции-зритель-художник «с ног на голову» — и эта конструкция может выглядеть теперь так: зритель-художник-арт-институции.

И, если вернуться к нашим размышлениям о «машине перформанса» — самому телу Боряны, верхняя часть которой закрыта коробкой с занавесом, через который зритель может дотронуться до ее тела, то что он ожидает от вполне телесного воплощения ее замысла:

«В моем перформансе публике предлагалось почувствовать необходимость этого медицинского вмешательства в процесс „созерцания“. Рук публики, вступившей в интерактивное действие, не будет видно под занавеской. Все действия будут восприниматься исключительно благодаря тактильным ощущениям, а не визуальным. Защищенные, таким образом, могут «трогать и надавливать» на проблемы женщин, и не только женщин, с иными телами, внутренне и социально».

Похоже, что сконструированный Боряной Росса, художницей, болгаркой, живущей в США, социо-культурный «аппарат» не сможет изменить материальный мир, в том числе и человеческое тело, ее собственное тело, но он может изменить знак этого тела, и, снова, переосмысляя и переинтерпретируя «тактильное кино» 1968 года в Москве 2013-го, создать напряженный диалог между художником и зрителем. И более того, сам выбор типа «машины перформанса» вписывает это произведение в общемировой контекст современного искусства. (Историк искусства Ирина Кулик в одном из своих текстов о Вали Экспорт обнаружила прототип «Touch and Tap TV» — «тактильную скульптуру» французского художника Ива Кляйна — «это был куб с дырами, сквозь которые

⁴ Аутентичный текст Боряны Росса приводится в авторской редакции (Примеч. Н. А.)

⁵ В части статьи о проблематике документирования перформансов я пользовалась рядом лекций Боряны Росса.

можно было потрогать внутреннюю поверхность, похожую на человеческую кожу»).

Так сконструированные художниками «машины перформанса» и разные способы их интерпретации и документирования при помощи технологий (фото, кино, видео) участвуют в воспроизводстве памяти, создании новых смыслов и культурных пространств развития, а сами медиа обеспечивают в системе архивов и музеев практику хранения и анализа этих культурных артефактов.

Анатолий Жигалов: В акции Вали Экспорт присутствовал еще один, важный культурный аспект, вероятно, учитываемый художницей. Это — балаганчик. Традиция площадного кукольного действия восходит к европейскому Средневековью. Хозяева-актеры Балаганчика выступали перед спектаклем в качестве зазывал, в их задачу входило приглашение публики, и, следовательно, — и это нам важно в данном случае, — они должны были наладить дружественный контакт со зрителем. (Об этой стороне говорит во время перформанса Боряна. Сама Боряна демонстрирует умение легко и по-дружески общаться с аудиторией, вовлекая присутствующих в действие). В то же время сам спектакль мог быть достаточно агрессивным: обычно там были погони, преследования доброго персонажа злым и посрамление, а то и побиение злого, а злым, как правило, был представитель власти, что неизменно вызывало симпатии и одобрение публики, которая преимущественно состояла из простонародья. Вали Экспорт переиницирует эту схему: провокативный механизм скрыт от внешнего взгляда, спектакль-провокация разыгрывается в сознании каждого, решившегося «запустить руки» в ящик; он сталкивается с «идолами площади и театра», то есть с гендерными стереотипами общества спектакля, населяющими его собственное сознание. Боряна Росса закручивает эту пружину до предела. Она устраивает двойную провокацию, заложив в опасный ящик бомбу своей личной травмы, тем самым апроприируя работу Вали Экспорт и делая ее своим уникальным перформансом. При этом речь зазывалы переводит в отрефлексированное проговаривание-пояснение. Таким образом она переводит перформанс с уровня реконструкции на более высокий уровень деконструкции, как она сама и представляет свое действие.

А.Ж.: Есть еще одна сторона в перформансе Боряны, «расширяющая» «тактильное кино» Вали Экспорт (а у австрийской художницы это и была идея «расширенного кино»). Это использование видео. На экране известная фотография этой акции Вали Экспорт на улице. Во время перформанса Боряна много говорит об этой фотографии, развивая очень важную для перформеров тему документирования. Предлагая присутствующим снимать сколько угодно и как угодно, она говорит о том, что в наши дни жест художника может мгновенно переноситься в пространство Сети, и там происходит дальнейший

отбор наиболее аутентичной фото- или видеодокументации. Но эта документация всегда передает и субъективный взгляд снимающего. И здесь она еще раз инверсирует изначальную акцию Вали Экспорт. «Tapp und Tastking» 1968 года осуществлялся на улице в открытой демократической ситуации. Боряна перформанс в достаточно комфортной среде галереи абсолютно демократизирует, имея в виду его существование в Сети.

А.Ж.: И, наконец, последнее, не менее важное соображение. Меня не было в Москве, когда Боряна делала свой перформанс. И мы знакомы только заочно. Наталья была в галерее, и у нее более непосредственное знание того, что происходило. Я смотрел на Youtube. Тем более интересно наше впечатление, так сказать, из двух пространств. Этот наш опыт двух пространств, что в данном случае очень важно, позволяет проанализировать затронутые выше темы, а именно: живой процесс перформанса во всей его неповторимости и реальное присутствие в его пространстве, и его «отраженная» фото- или видеодокументация. И — второе: является ли фото- и видеодокументация произведением искусства или это документация и ничего более? Эти вопросы нам неоднократно задавали и наши молодые друзья-художники, работающие в области видеоарта и занимающиеся перформансом. Перформанс Боряны Росса особенно интересен, поскольку в нем главный элемент — тактильный контакт с телом и опыт-переживание этого контакта. Разумеется, видеодокументация это передать не в состоянии (как и в случае оригинала не может это передать фотография 1968 года). И, тем не менее, видеодокументация (тем более, чистого времени) позволяет осмыслить, сопережить и оценить произошедшее (конечно, для этого требуется известная подготовка). Видеодокументация теперь живет в Youtube, а не только в архиве галереи, культурного центра или музея. Да, это делает еще более сложным процесс признания произведения искусства, создаваемого в какой-то момент во времени и живущего своей жизнью в виртуальном пространстве. Разумеется, это не отменяет важности экспертного сообщества, однако нельзя забывать, что и члены этого сообщества также давно обитают в интернете, черпая там не только материал для экспертизы, но и непрерывно плавая в потоке всевозможных высказываний по поводу того или иного артефакта. Что касается нашей собственной фото-, кино- и видеодокументации, то мы разработали инсталляционную систему, где эта документация вводится как знак-цитата, и тем самым опосредованно обретает новую жизнь уже как факт искусства.

ЧТЕНИЕ БЕЛОЙ СТЕНЫ

Несколько слов о Марине Перчихиной

В 2011 году в издательстве НЛО вышла книга Марины Перчихиной «Чтение белой стены». Это издание вписывается в особый жанр литературы, возникшей в среде московского концептуализма, и представляет собой непротиворечивое соединение творческой и личной биографии автора с критическими описаниями собственных произведений, фоном чему служит современное искусство, отражающееся в конкретных событиях художественной жизни. В определенном смысле, учитывая склонность Марины Перчихиной к перформативной каллиграфии, эту книгу можно рассматривать как разновидность литературного перформанса или гипертекста.

Если попытаться концептуализировать информацию, содержащуюся в этой книге, то стоит начать с ее:

ТЕАТР АНТИ-ТЕАТРА

В 1981 году на афише Челябинского ТЮЗа, анонсирующей постановку спектакля Метерлинка «Мона Ванна», появляется имя художника-постановщика — АНДРЕЙ БЛАГОВ, чему предшествовал совершенно нетипичный и, в каком-то смысле, радикальный жест Марины: она обратилась к юристу и документально оформила отказ от авторства своей сценографии к этому спектаклю и от причитающейся ей части гонорара. Таким образом, вместо ее имени и фамилии, на афише оказалось имя несуществующего художника — Андрея Благова.

Это реальное событие, в дальнейшем, воплотилось в художественный проект, с мифическим автором-персонажем, на данном этапе ставшим альтер-эго самой художницы.

Описание его произведений и их трансмутаций заканчивается галерейной инсталляцией: сам художник исчез, а вся его одежда была разрезана на куски и разложена на больших черных плоскостях. В дальнейшем эти черные плоскости станут семиотическими блоками многих произведений Марины, трансформируясь и наполняясь новыми смыслами и значениями в ее перформансах, проектах и видеоарте.

РАДИКАЛЬНЫЙ ЖЕСТ — ФОРМА ТВОРЧЕСКОГО САМООПРЕДЕЛЕНИЯ

Москва 1990-х представляла собой конгломерат стилей, течений, дискурсов, что оказалось крайне плодотворным для экспериментирования с «тотальным архивом культуры», где традиционное станковое искусство сосуществовало с новыми для пост-перестроечной культуры формами — инсталляцией, перформансом, всевозможными типами интервенций в городскую среду, предшествующими современному флеш-мобу и стрит-арту. Тогда же начали появляться первые независимые московские галереи. Однако почти все формы художественных высказываний были политизированы или социализированы и находились в непосредственном взаимодействии со СМИ, без которого актуальное искусство не могло быть «видимо» широкому зрителю.

Тонкая, экспериментальная и самодостаточная работа с языком искусства требовала другого подхода и других пространств, а возможно, и другого зрителя.

Такая площадка для Марининых перформансов появилась в 1991 году в выставочном зале на Каширке, где она в сотрудничестве с другими художниками осуществила ряд проектов, нацеленных на поиски и разработку нового визуального языка, базирующегося на ее глубокой погруженности в восточную культуру, философию и современную антропологию (в частности, труды Станислава Грофа, основателя трансперсональной психологии и его системы конденсированного опыта). Неотъемлемую часть этого синтеза составляло наследие русского авангарда.

В том же 1991 году в Москве появилась японская студентка Куми Сасаки, скульптор, для которой творчество Марины оказалось продолжением открытием и стимулом. Их знакомство перешло в личную дружбу и многолетнее творческое сотрудничество.

ПО ТУ СТОРОНУ ФЕМИНИЗМА. «ВИРТУАЛЬНОЕ ПАРТНЕРСТВО»

«К концу 1990-х современное искусство было практически монополизировано узким кругом арт-олигархов, а также испытало тотальный прессинг со стороны масс-медиа, видевших в искусстве, прежде всего, развлечение» — так, несколько упрощенно, описывается этот период в каталоге арт-группы ESCAPE. В некотором смысле, это высказывание объясняет потребность отдельных художников и художественных групп в альтернативном пространстве (галерее-квартире, галерее-мастерской, галерее-семинаре), — словом, во внеинституциональном «запасном выходе». Таким проектом худо-

жественного пространства, аналогичным artist-run-space, оказалась созданная в 1994 году Мариной Перчихиной и Игорем Иогансоном галерея «Spider&Mouse». Это была открытая мастерская и единственное в то время место, где благодаря профессионализму Марины можно было создать мультимедийный или технологический проект любой сложности. Кроме того, эта галерея начала сотрудничать с молодыми художниками из регионов, предоставив им возможность проявить себя на московской сцене. Одной из форм сотрудничества с молодыми авторами перформансов и медиа проектов было творческое содружество со слушателями курсов паратеатральных форм при «Интерстудии», которые работали в Царском Селе под Санкт-Петербургом. В лице художника Юрия Соболева, руководителя и преподавателя этих курсов, Марина нашла идеального соавтора, «виртуального партнера». Некоторые его графические произведения использовались как дискурсивные модели и интерпретировались ею в ее многоканальных видеопроектах. Как об этом говорит сама Марина: «циклический диалог камеры и воспроизводящей аппаратуры отражал взаимодействие-диалог художников». Самым интересным и продуктивным в этом творческом общении была полемика с европейским логоцентрическим видением системы культурных ценностей, связанным с телеологической моделью иудео-христианской культуры, куда оказалась вписана и экзистенциальная парадигма. При этом собеседники «виртуального диалога», являясь со-редакторами находящегося в процессе становления культурного текста, одновременно являлись и его идеальными зрителями и читателями.

КАРТИНА ЕДИНОГО ЖЕСТА. РЕКОНСТРУКЦИЯ

Краткое описание Проекта: ежедневно реконструкция осуществлялась тремя авторами. Двое — постоянные участники (Марина Перчихина и Куми Сасаки) и один из сменяющихся представителей московского артмира. В течение часа, порознь, они создают некий, существующий лишь в течение этого часа «продукт», который на следующий день будет «переосмыслен», а в реальности — «перекрыт» следующим участником. За основу произведений были взяты 48 пергаминовых поверхностей (возвращающих нас к таинственному уходу мифического персонажа АНДРЕЯ БЛАГОВА, «сделавшего выбор в сторону авангарда» и оставившего после себя несколько черных квадратных поверхностей, прошедших «путь сомнений», вышедших из рамок вида и материала, ставших „концептуальным объектом“, воплотившим в себе буддийское „ничто“ и постмодернистское „всё“».

В этом проекте участвовали художники: Н. Абалакова, К. Аджер, В. Айзенберг, А. Бугаян, И. Бурихин, Г. Виноградов, Х.-Э. Гедке, А. Гольдман, Е. Гор, Е. Елагина, А. Жигалов, К. Звездочетов, Н. Золян, А. Зулумян, И. Иогансон, И. Китуп, Н. Котел, Г. Литичевский, И. Макаревич, В. Махарадзе, Б. Мамонов, К. Макрушин, В. Миرونенко, Т. Назаренко, Н. Панитков, П. Перевезенцев, М. Пожарицкая, Д. А. Пригов, Г. Ригвава, Л. Рубинштейн, В. Сальников, А. Салахова, А. Смирнский, Ю. Нолев-Соболев, Л. Тишков, А. Филиппов, Г. Чахал, М. Чуйкова, С. Шутов.

Это был подлинно новаторский эксперимент, «место встречи замкнутых мифологий, распавшихся (в то время — 1990-е) на две полемизирующие друг с другом зоны — концептуальную и радикальную».

Нельзя упустить из вида, что большим культурным достижением РЕКОНСТРУКЦИИ являлся реальный и художественный (а не механический и декларативный) характер акционистской трансформации и диалога «всех со всеми», где media были задействованы не как приспособления для фиксации события, но как message. Впоследствии этот проект (в своей результирующей форме) был неоднократно показан в разных городах и галереях.

В 2006 году в Челябинске был издан каталог (нынче являющийся библиографической редкостью) в количестве 25 экземпляров, в котором, кроме материалов о работе каждого художника с сопроводительными авторскими текстами о работе, напечатаны интервью и беседы участников:

Анатолий Жигалов: можно сказать, что эта акция является неким аналогом художественного процесса как такового, поскольку в ней имеется срез всего художественного сообщества.

Марина Перчихина: вот, ты и сформулировал то, что я пыталась... это есть создание некой микромодели макроструктуры.

ВЗГЛЯД КАМЕРЫ — (О ЧЕМ ЕЩЕ НЕ ЗНАЛ ДЗИГА ВЕРТОВ)

В современном российском медиаискусстве Марина Перчихина, безусловно, один из первопроходцев. Несомненно, к экспериментальным новшествам относится введенный ею принцип «открытой камеры», что, как ни странно, при ее «отталкивании» от идеи использования видеокамеры как технического средства для создания независимого и малобюджетного авторского кино, в каком-то плане, совпадало с Вертовским «киноглазом». В одной из бесед она прямо говорит: «Сначала мы по чисто техническим соображениям стали работать с видео, не смотря в камеру, с напрямую подключенным

к амере монитором, но дальше этот монитор стал восприниматься как активное зеркало и с ним начали работать как с объектом». В дальнейшем видеокамера стала самостоятельным персонажем, лицом, наделенным определенной субъективностью. Она экспериментировала с параллельной трансляцией, обеспечивающей концептуальное остранение, заставляя изображение выходить за рамки просто движущейся картинке и становиться объектом уже языковой интерпретации в духе структурализма, связанного с философской мыслью исследовательской семиотики школы Тарту, Леви-Стросса, Фрезера и экзистенциалистов Кьеркегора, Сартра и Камю. Ее видеопроекты, включающие в себя инсталляции, видеоработы и видеоперформансы, созданные на основе «проживания собственной истории при помощи видео», создаваемые ею видеопотоки, «считываемые посторонним глазом как манифестации языка», вели к осмыслению видео как со-автора акции или перформанса и использованию его в дальнейшем как тактического media.

ОСТОРОЖНО, ВИДЕО!

Зимой 2004 года против сотрудников Музея и Общественного Центра имени Андрея Сахарова было возбуждено уголовное дело в связи с выставкой «Осторожно, религия!». Сотрудники Музея и художники обвинялись в том, что ими были совершены «действия, направленные на возбуждение ненависти, а также на унижение достоинства группы лиц... по признакам отношения к религии». Сама выставка, через три дня после ее открытия, была разгромлена группой религиозных фанатиков (которые были в дальнейшем полностью оправданы). Сам процесс снимать запрещалось, но в здании суда (в коридорах) съемка разрешалась. Марина снимала на видео «перманентный перформанс» православных активистов, который она в своей книге назвала «внесобытийной съемкой»; по ее словам, процесс напоминал ей «воплощение прозы Кафки и суд инквизиции». Эта съемка, «Здание суда внутри и снаружи» (Inside and around the Court building), была показана в проекте «Перформанс в городе» в феврале 2005 года в галерее Spider&Mouse, а в 2008 — в Таллинне (Эстония) в проекте «Obscurum per obscurius». Участие художника с видеокамерой в таком событии, кроме проблематики работы с видео, ставило еще более важные вопросы: «возможность художественного перформанса, чья выразительность заведомо не может конкурировать с такой радикальной реальностью».

Отчасти разрешением этих, столь важных для художников, работающих в области перформанса и новых media, проблем является и ее съемка отдельных моментов процесса над участницами группы Pussy Riot. Кадры из этого видео включены в наш live-performance

(TOTART) «Подпольная типография» в галерее «Соль» (проект «Зоопарк художников» на Солянке в рамках Пятой Московской биеннале 2013), в котором через сетевое общение участвовало несколько десятков участников, главным образом, перформеров и видеоартистов, которым мы предложили показать их произведения, связанные с темой СВОБОДЫ.

В мультитаче, сопутствующем показу видеозаписи Марины, она говорила со зрителями о наметившемся институциональном кризисе и делилась своими мыслями о путях его преодоления, и своим опытом художницы, теоретика современного искусства и арт-директора художественного пространства Spider&Mouse.

Марина Перчихина, перфомер, медиахудожница, 1957–2014.

При написании этого текста мы пользовались двумя изданиями:

Марина Перчихина. Чтение Белой стены. М.: НЛО, 2011;

Марина Перчихина и галерея Спайдермаус представляют «Музей неизвестного художника». Челябинск: Галерея ОКНО, 2006.

Фото предоставлены японской художницей Куми Сасаки-Сакураи .

Диалог Искусств. 2014. № 2

XII

МЕЛАНХОЛИЯ БАКУНИНА

НАЧАЛО ПЕРЕПИСКИ: 14 СЕНТЯБРЯ 2013 Г.

Наталья Абалакова

Ева, спасибо, но мы сначала решили посмотреть его видео с фестиваля «Пошел! Куда пошел!»
Оно сейчас на правом экране и наши зрители его смотрят

Наталья Абалакова

спасибо. Но Cat's Party мы будем показывать после 21.00

Ева Жигалова

ок

Наталья Абалакова

я сейчас иду на СТЕНУ Наташи Zubovich; Наташа училась в Интер-студио у Юрия Соболева вместе с Сергеем Никокошевым и Женей Логиновой. В 1997 году она вместе с другими слушателями Интер-студио участвовала в мастер-классе TOTART, большом полиэкранном проекте «МАЯТНИК ФУКО»

Наталья Абалакова

Мы только что показали фотографии Наташи Zubovich «Тонущие платья», но Наташа, к сожалению, не смогла выйти для общения с нами в мультитчат, так как у них (в Питере) тоже всех заливают, и пока нет интернета

Наталья Абалакова

Я добавила в мультитчат TOTART еще одного участника нашего «ЗО-ОПАРКА ХУДОЖНИКОВ» — Максима Илюхина, чтобы с его компа можно было общаться в мультитчате TOTART

Саша Соколов (с айпада Максима Илюхина)

Пишу с айпада Макса

Я — Саша Соколов

Саша Соколов (с айпада Максима Илюхина)

О, это мой видео-дневник

Тока ничего не слышно
 Это жанр говорящая голова
 Звук важен
 Тех проблемы
 Мож я записал не правильно как то
 Можно посмотреть еще один видео-фрагмент
 Мож тут звук лучше

Анатолий Жигалов
 Какой именно?

Саша Соколов (с айпада Максима Илюхина)
 Тут тоже не слышно

Анатолий Жигалов
 Звук такой, какой есть. Мы уже показывали и — с тем же результатом.

Саша Соколов (с айпада Максима Илюхина)
 Это мой технический гений проявляется

Наталья Абалакова
 Думаю, что проблема в записи — у других видео звук работал нормально
 Саша Соколов (с айпада Максима Илюхина)
 Сори

Наталья Абалакова
 Мы сейчас запустим одно видео с сильным звуком, чтобы проверить, в чем дело

Саша Соколов (с айпада Максима Илюхина)
 Ну, если везде звук есть, а у меня нет, то это моя ошибка
 Пришло еще раз вечером

Andreas Fertig
 Пользуясь еще не залитым в Германии интернетом, пересылаю часть моей (магистерской) работы (2007 г.) о Кондратьеве «Paralleles Kino Evgenij Kondrat'evs»... Это первые пять страниц. Полную версию подвешу до конца года у себя на сайте: <http://www.andreasfertig.de/tag/evgenij-kondratev/> Здесь уже есть три мини-цитаты из интервью (так же 2007 г.) с Евгением.

Анатолий Жигалов
 Но тот интеллектуальный ресурс, который использован и запущен здесь и сейчас, уже будет в процессе развития.

Наталья Абалакова

Это же — интернет — WWW. Как мировое дерево — он разрастается, дробится; мы можем все исправить и изменить к лучшему. Не зря лучшие умы человечества и инженеры двух континентов трудились над созданием беспроводных коммуникаций!

С нами духи Теслы, Маклюэна и русских космистов! Сейчас у нас все-таки есть интернет! И это — хорошо!

Саша и Максим, не переживайте!

Я сейчас иду на СТЕНУ к Еве Жигаловой, чтобы проверить, почему в Сашином видео не было звука

К чему это я? Ах да, вчера в социальных сетях на lenta.ru появилось сообщение о том, что Надежда Толоконникова объявила голодовку в связи с нестерпимыми условиями ее содержания в пенитенциарном заведении — в колонии

В связи с этим мы показали еще раз видео, заснятое перформансистой и медиа художницей Мариной Перчихиной о том, как осужденных молодые женщины из группы Пусси Райот полицейские выводят из здания суда и препровождают в автозак

Наталья Абалакова

Для меня в культуре и социуме феминистическое более приемлемо сейчас как жизнь активная, опасная и непредсказуемая женщины с видеокамерой или фотоаппаратом, представляющим собой новые медиа, которые можно использовать для радикализации общественного сознания (что бы под этим ни понималось — протест против несправедливости или призыв к оказанию помощи терпящим бедствие людям)

Наталья Абалакова

Передо мной распечатанная листовка Влада Чиженкова, которую Анатолий сейчас устанавливает на решетку, на ней следующий текст: **АПРИОРНОСТЬ СВОБОДЫ ЕСТЬ МАССОВОЕ БЕССОЗНАТЕЛЬНОЕ, ЕДИНСТВЕННЫЙ ЛОЗУНГ, КОТОРЫЙ МОЖЕТ ПОДНЯТЬ В РОССИИ МАССЫ ПРОТИВ ДУБИНОК, АРЕСТОВ etc**

Наталья Абалакова

Я сейчас иду на СТЕНУ Влада Чиженкова, который разрешил мне показывать его фото в нашем проекте «Подпольная Типография», написав: «я вам доверяю». Я попробую оправдать его доверие

Игорь Чернышов

Онлайн трансляция на сайте <http://solyanka.org/events/114/>

Ева Жигалова

Какие вы уже уставшие!:(

Наталья Абалакова

Да, Ева, я уже почти что на «автопилоте», но... «Подпольная Типография» ... ПРОДОЛЖАЕТ РАБОТАТЬ

Наталья Абалакова (с компа Анатолия Жигалова)

Канат, очень хорошо, что Вы к нашему мультичату присоединились

Канат Ибрагимов

Смотрю живую

Наталья Абалакова (с компа Анатолия Жигалова)

Вы видели картинку, как все происходит: в 21.00 по Москве я вывожу ваши видео на правый монитор, а на левом (оба они — за решеткой, развернуты к зрителю, а не в ПОДПОЛЬНОЙ ТИПОГРАФИИ Анатолий нам освободит дисплей для трафика (ленты), и мы с Вами будем общаться. Зрители будут видеть и Ваше видео и наш с Вами разговор

Канат Ибрагимов

Понял, Вас понял.

Приём)))

Наталья Абалакова (с компа Анатолия Жигалова)

Участие в нашем проекте «Подпольная типография «ДИСТАНЦИОННОЕ, но не АНОНИМНОЕ

Да

Наталья Абалакова (с компа Анатолия Жигалова)

Высказывания участников распечатываются и устанавливаются на решетку (с внутренней стороны). Имена всех предваряют тексты

Канат Ибрагимов

Отлично

Наталья Абалакова (с компа Анатолия Жигалова)

В дальнейшем это будет последней главой нашей новой книги о медиа «ТОТАРТ: Параллели кино и складки видео»

Мы постараемся сохранить все ваши мысли о СВОБОДЕ, теме, по поводу которой мы сейчас встречаемся в WWW

Я сейчас попытаюсь запустить на пробу Ваше видео, которое Вы прислали в мультичат ТОТАРТ. Никакого предварительного просмотра этих материалов не было. Мы не цензоры, а то какая же это СВОБОДА!

Канат Ибрагимов

Ждём)))

Natalia Smolianskaia

Наташа, Толя, привет! действительно, очень интересный проект! вот несколько фотографий

Анатолий Жигалов

Наташа, спасибо. Мы сейчас смотрим видео казахского художника Каната Ибрагимова

Natalia Smolianskaia

Очень много ассоциаций возникает — как переключки — и во времени, и в пространстве

Анатолий Жигалов

Канат, нам удалось вывести на экран ваше видео — оно на правом; на левом зрители видят общение с вами

Канат Ибрагимов

Я готов

Анатолий Жигалов

Мы первым поставили

Канат Ибрагимов

Live — нужно смотреть?

Анатолий Жигалов

asiatic prisoner

Канат Ибрагимов

О!

1998 год на Art Forum in Berlin

а я смотрю песню «Про медведей» из кавказской Пленницы

Наталья Абалакова (с компа Анатолия Жигалова)

Я думаю, что смотреть on-line и одновременно общаться — не получится

Расскажите, чем Вы сейчас занимаетесь?

Канат Ибрагимов

...у нас ночь, я занимаюсь единственным доступным мне видом творчества — банально пишу картину

Анатолий Жигалов

Вы были в Грузии в Мцхете и участвовали в каком-то художественном событии, формат которого немного напоминает новые формы Да, у Вас ночь, а сколько времени, наверное, часов 5 разница

23.06.2015/13:06

Канат Ибрагимов

...после того, как мне полностью перекрыли любые возможности де-

лать публичные акции и участвовать в любой выставке в казахстане, мне не остаётся ничего другого)))
у нас 23 — 07
Да я был в Грузии

Анатолий Жигалов

Давайте просто поболтаем, по-дружески, а потом Вы нам скажете, что думаете о СВОБОДЕ — и мы это распечатаем

Канат Ибрагимов

Конечно
Вопрос — ответ)))

Ева Жигалова

Мне первое видео из Берлина понравилось! А что это за человек в колодках?

Анатолий Жигалов

Наш формат общения менее всего похож на конференцию или на форум, где все стараются перекричать друг друга, иногда обидеть и показать себя сильнее всех, громче всех и умнее всех

Канат Ибрагимов

В Европу казах едет со своим рабом)))

Анатолий Жигалов

Мы хотим уйти как можно дальше от официального и институционального общения.

Канат Ибрагимов

Да, «институциональное общение» напоминает птичий язык

Анатолий Жигалов

Сейчас наметился кризис всех институций и особенно кураторства и поэтому мы (и я думаю, другие художники — тоже) пытаются найти более приемлемые для себя формы общения с миром (зрителями и обществом)

Канат Ибрагимов

...согласен
кажется Бэнкси сказал о современном искусстве, перефразируя политику

Galina Bleikh

Я только что подключилась и посмотрела то, что пропустила. Канат,

хочу высказать свое восхищение Вашей мощной энергией духа.

Анатолий Жигалов

У нас в галерее около экранов стоит много людей и смотрит Ваше видео и читает нашу переписку — такой формат нашего live-performance

Ева Жигалова

Согласна с Галей об энергетике!

Канат Ибрагимов

Бэнкси: «Никогда ещё столь большие средства не были направлены столь огромному количеству художников, чтобы они сделали столь ничтожно малое»

Ева Жигалова

Она не похожа на нашу на русскую:) Очень брутальная!

Канат Ибрагимов

Галина, рахмет — спасибо по-казахски)))

Анатолий Жигалов

Канат, Вы можете свободно общаться со всеми участниками нашего live-performance — мы будем только рады, для этого мы и сидим здесь уже седьмой день по четыре часа

Канат Ибрагимов

За эту «энергетику» я был репрессирован ещё в 1997 году на Арт Москве я понял

Galina Bleikh

Я думаю, что Подпольная типография как раз пример такого нового формата. Мне очень понравился этот проект. Я, находясь в Иерусалиме, чувствую живую причастность к тому, что у вас происходит.

Анатолий Жигалов

Расскажите нам о своих злоключениях, может быть, мы что-нибудь придумаем, как вместе работать и чтобы нам всем было это интересно

Канат Ибрагимов

...а я находясь под непрерывной слежкой КНБ (казахский аналог КГБ) очень рад общению с коллегами со всего мира
Анатолий, я думаю, российским художникам знакомы репрессии упырей в погонах

Наталья Абалакова (с компа Анатолия Жигалова)

я пишу Вам, Канат с компа Анатолия — так как с моего показывается Ваше видео — оно отличное, очень хорошо идет и прекрасно снято

Канат Ибрагимов

Всё началось после акции «Рыба гниёт с головы»

Там есть видео

Видимо существует прямая связь —

Наталья Абалакова (с компа Анатолия Жигалова)

Да, кажется, мы приблизительно тогда и познакомились в WWW

Канат Ибрагимов

Художественная акция — общество — наказание

Кроме пары художников в Казахстане тогда никто не оказал мне поддержку

Наталья Абалакова (с компа Анатолия Жигалова)

Да, это, к сожалению, так: я это называю «общество мщения»

Канат Ибрагимов

Поэтому я дико благодарен коллегам из России, Литвы, Грузии и др. стран, которые помогли избежать мне третьего ареста

Galina Bleikh

Канат, я слышала про эту историю. Хотела пожелать всем вам свободы высказывания, а внутренней свободы у Вас и так предостаточно!

Александр Колесников

как посмотреть видео Каната, я не могу найти

Наталья Абалакова (с компа Анатолия Жигалова)

К сожалению, мы вчера получили информацию на lenta.ru о том, что Надежда Толоконникова объявила голодовку

Канат Ибрагимов

...как бы парадоксально это ни звучало, но акционизм 90-ых в Казахстане да и не только в Казахстане — СРАБОТАЛ

Наталья Абалакова (с компа Анатолия Жигалова)

Саша Колесников! Ищите в мультичате вверх — лезьте вверх по серой стрелке

Канат Ибрагимов

Да, я подписал петицию Надежды Толоконниковой.

Я на себе испытал, что значит несправедливо быть лишённым свободы

Я тоже держал голодовки

Galina Bleikh — спасибо Вам

Наталья Абалакова (с компа Анатолия Жигалова)

Я была в ужасе, когда прочла описание условия содержания этих молодых женщин в пенитенциарном заведении

Канат Ибрагимов

Как я уже говорил, я сейчас нахожусь как в подводной лодке

Изоляция полная

Galina Bleikh

И потрясает лицемерие тюремного начальства.

Канат Ибрагимов

Если бы не солидарность зарубежных художников то — вообще

Наталья Абалакова (с компа Анатолия Жигалова)

Нам, Хосподи! остается совсем немного времени — мы в 22.00 выходим из перформанса.

Канат Ибрагимов

Храни Бог всех арестованных Художников

Ева Жигалова

Саша, сверху поищите!

Наталья Абалакова (с компа Анатолия Жигалова)

Канат, напишите нам в личку, что Вы думаете о СВОБОДЕ — у нас сейчас будет другой сюжет! Всего хорошего, спасибо за участие!

Канат Ибрагимов

...лишиться свободы — это страшная беда, а для Художника это КА-ТАСТРОФА!

Galina Bleikh

Всей душой с Надей! Рада, что делала книгу о Пусси ко дню суда!

Канат Ибрагимов

До встречи! Спасибо!

Galina Bleikh

Спасибо всем вам!

Наталья Абалакова

Ищем нашего французского друга из Марсея — Pierre-Alain Hubert мы уже поставили его видеозапись с фейерверками — он занимается «Скай-Арт» — Может быть, он к нам присоединится и мы с ним общаемся в мультичате TOTART

Наталья Абалакова

Pierre-Alain нам помогал осуществлять наши перформансы и инсталляции, когда мы жили «за железным занавесом»

Olya Kroytor

выложила видео себе на стену

Наталья Абалакова

Спасибо, Оля, тогда я сейчас иду на Вашу СТЕНУ и пытаюсь с двух экранов запустить с эффектом «реверберации» Ваши видео. Для того чтобы облегчить нашу задачу, Вы, Оля, попробуйте разместить один сюжет у Анатолия, а другой у меня на наших СТЕНАХ

Наталья Абалакова

И делайте это — быстрее, нам осталось двадцать минут, а у нас еще в программе «Кошачья вечеринка»

Наталья Абалакова

А для одного — тогда все равно размещайте на СТЕНЕ Анатолия и на моей СТЕНЕ — мы запустим их с эффектом запаздывания
А все готовятся к кошачьему флеш-мобу — и проекции Cats' Party (НА СВОИХ СТЕНАХ, дорогие коллеги!), а не в чате — в чате мы общаемся!.

Котики, это — наше все — но у нас не так много сегодня осталось времени

Александр Колесников

сто пудов дискотеку котиков — тусовка Олега Мавроматти и Боряны инициирует

Ева Жигалова

Всех ждут на вечеринку котиков!

Наталья Абалакова

Не тяните на них, Александр! Президент Russian Catbook — Герман Виноградов, а я — Наталья Абалакова — вице-президент. Этот ресурс создали московские художники — любители котиков. Боряна и Олег — тоже друзья котиков

Ева Жигалова

у них же есть Василий!!!
я его фанатка

Наталья Абалакова

Ну — все! Дело идет к концу — кошачья вечеринка!

И кошачий флеш-моб в чате!

На верхнем экране — фейерверки и фестивали нашего друга из Марселя Pierre-Alain Hubert, а на правом — «Кошачья вечеринка».

Вы все с нами?

Galina Bleikh

Да.

Наталья Абалакова (с компа Анатолия Жигалова)

Наше время почти истекает — мне немного жаль — это был необыкновенный опыт, в каком-то смысле — я осуществила мечту моей жизни!

Я сейчас пишу с компа Анатолия.

Я ОЧЕНЬ СЧАСТЛИВА. СПАСИБО ВСЕМ, КТО БЫЛ С НАМИ!

Анатолий инсталлирует последнюю листовку с английским текстом (про то, что нынче политика вытесняет собой искусство). Но мы ведь не хотим этого?

Олег Мавроматти

Вытесняет не политика, а политическая форма ...

активистская небрежная любительщина подменяет крепкий арт-продукт

Таня Сушенкова

Спасибо Мише за чудные видео! Оказывается, с Верой Сажинной не этой осенью в Гуслице, а давным-давно встречались. И еще куча людей. И старт проектов... Здорово!

Таня Сушенкова

увы, была тоже без интернета. зато оказалась в еще одной подпольной типографии (извините за попутную рекламу)

Таня Сушенкова

и немного в «бюро переводов для общения художников»
//да, все-таки тоже от голых баб на политику свернула...

Ева Жигалова

Участникам live-performance «Подпольная типография» в галерее «Соль» (на Солянке) в проекте «ЗООПАРК ХУДОЖНИКОВ»: Просьба не убирать видео, размещенные вами (для нашего проекта ТОТАРТ) на ВАШИХ СТЕНАХ. Выставка «ЗООПАРК ХУДОЖНИКОВ» будет работать до 27 октября и сейчас делается видеодокументация. Ваши видео и мультятч ТОТАРТ будут включены в экспозицию!

Наталья Абалакова

Мы сейчас собираем видео-материал участников нашего live-

performance для того, чтобы посетители галереи «Соль» (на Солянке), которые придут смотреть продолжение проекта «ЗООПАРК ХУДОЖНИКОВ», смогли увидеть в нашей «Подпольной типографии» ваши видео:
мы уже собрали:

Наталья Абалакова

видео: Саши Соколова, Александра Колесникова, Гали-Даны Зингер и Некода Зингер, Людмилы Зинченко, Nadia-Adina Rose, Боряны Росса и Олега Мавроматти, Галины Блейх, Марины Перчихиной, Тани Сушенковой, Натальи Абалаковой (в сообществе Russian Catbook), Веры Сажиной, Янки Сметаниной, Mari Sokol, Виктории Чупахиной, Андрея Сильвестрова (СИНЕ ФАНТОМ представляет фильм Игоря Алейникова «Местастазы»), Евы Жигаловой, Оли Кройтор, фото Влада Чиженкова (в формате слайд-фильма) фото Наташи Зубович (слайд-фильм), видео Pterre-Alain Hubert.

Наталья Абалакова

Прошу остальных участников просмотреть этот список, и внести в него свои имена — если мы кого-то упустили, то все восстановим. Участники, которые нам прислали на e-mail рисунки и свои мысли о СВОБОДЕ — мы все распечатали и продолжаем распечатывать (часть инсталлирована на решетке, см. фото и видео на моей СТЕНЕ), и мы продолжаем это делать.

Gali-Dana Singer

Да в мультичате и не нужно исправлять, в этом жанре всяческие опiski — почти непереносимое условие

Ева Жигалова

Как здорово, что чат продолжает жить:)

Наталья Абалакова

Дорогие, участники нашего live performance «Подпольная типография»!

Пожалуйста, не стирайте Ваши посты и не убирайте видео, которые вы нам прислали. Мы делаем демо-кассету и книгу. все, что вы говорили и показывали — для нас с Анатолием Жигаловым (и, думаю, для устроителей мероприятия, галереи «Соль» — очень ценно).

Наталья Абалакова

Давайте, попросим Таню Сушенкову разместить свои фото в мультичате ТОТАРТ — там есть крупные планы, и я, думаю, что будет интересно, как это выглядело: сюжеты видео, чаты, тексты листовок с вашими размышлениями о СВОБОДЕ

Наталья Абалакова

Пишите Тане и просите ее разместить в мультичате ТОТАРТ ее прекрасные фото

Таня Сушенкова

ооой, их очень много) частично — в альбоме: https://www.facebook.com/Stana.Sushenkova/media_set?set=a.603347506374916.1073741895.100000990165503&type=3
сейчас еще, не вошедшее в альбом, но тоже красивое, в чат добавлю)

Наталья Абалакова

Спасибо, Таня!

Выберите наклейку или смайлик (курсивом)

ЗА ОТСУТСТВИЕМ ОСНОВАНИЯ ДЛЯ СРАВНЕНИЯ

Опасные наклонности. Кровосмешение дискурсов

На экране лицо одного, а голос другого. Изрекаемое этим, уже никому не принадлежащим голосом, словно сухой жар ладони несуществующего тела, создано не имеющим пола существом, вычислительной машиной; и тогда возникают фразы, слова, осколки слов, созданные железом, машиной без имени, вещающей от имени Пишущего имени, создающей невозможное, неисследимое, непостижимое. Проговаривающийся язык, выбалтывающий все подряд, полубог-получеловек, вырвавшийся из *machina* сгусток недостоверностей и околичностей, тело, лишенное сухого жара, распавшееся на синтагмы, словарь потерянных смыслов и их следов, имя чему легион. Мои губы силились выговорить:

А я естественные гнал покоев лая еле плохо что слышалось в неведении всех сил

Я даже дышал бывало выиграть на нее дом северный по направлению семейных и тенистых двадцати

Я не гнал отца и плохо судя подвел от радости колонны замочить когда водку примет

Полный экивоков, двусмысленностей и недомолвок, возникший на передовой линии письма из машины биографической линии Большого Русского текста, этот монстр победоносно двигался навстречу собственному уничтожению.

Мои губы-синтагмы, призванные звать пленять, завораживать, обещать и обманывать, шевелились.

На голове наушники, спустившиеся свыше как небесное знамение и мертвой хваткой сдавившие виски; в них звучит разрезанный на сто кусочков Большой Русский Текст. Лживые уста мои кривятся по линии разреза, повторяя эти движения, изрыгая хулу на Закон, Свет и Порядок:

Березовая больно неба голубые и трудно гонят заунывный деготь неусыпной прохладой...

в отсутствии мер, цели смысла.

Повторяя эти слова, словно опять записывая их, я пытаюсь придать своему голосу оттенок, глазам сияние, а словам — смысл.

От стоявшего напротив объектива камеры я испытываю ни с чем несравнимое ощущение, словно меня втягивает в свою утробу гигант-

ский удав, обращая в цифры мои морщинки вокруг глаз, пятна и неровности кожи, родинку на правой щеке; незамысловатый ландшафт женского лица исчезает в стволе зеркала-камеры-убийцы, распавшаяся на сотни отдельных осколков; оцифрованный голос, след моего голоса, осколок моего голоса, теряясь в электронных пейзажах Большого Русского Текста, движется навстречу собственной смерти, затаившейся в неопределенном пространстве между прожитым и записанным.

Возвращаясь немного назад. Возможно, для кого-то было мечтой «умереть в Париже». Моей же мечтой, в этом месте, было только выжить. Выжить любой ценой! Вот так однажды я оказалась в смертельно опасной близости от Большого Французского Текста; мой же язык-синтагма — оказался совершенно бесполезен как орган речи, и «отрезан» как средство коммуникации. В недрах тела Текста Русского, встречается некий «блуждающий» и не лишенный садистического сладострастия образ текстового человека «без языка», который вполне благополучно существует вместе со своим отрезанным, прямо-таки отринутым от собственного тела, а тем самым и от тела Большого Русского Текста — органом, малым, но крайне необходимым и злобным, как все неизбежное в этом мире, удобопреклонным к добру и злу, и, стало быть, двойственным по своей природе. Образ этот «без языка», введенный в Большой Русский Текст одним известным писателем XIX века, однажды пустился в полное опасностей и приключений путешествие, пересек океан и оказался в некоем состоянии отсутствия-присутствия-органа-синтагмы речи в открытом (правда, задолго до и не им) *обществе братьев*. Образ этого Одиссея отрезанного языка, воплотившего в себе еще один «бродячий сюжет», известен с незапамятных времен; это образ пары, грамматиста и морехода — он таился под текстом яркой обложки дешевого издания, на котором огромными буквами значилось название вышеупомянутого сочинения: «*Без языка*», и имя автора. Вполне возможно, что когда-то на этот образ в памяти моей наложился еще один ужас — сочиненный и напечатанный на деньги партии — опус, носивший не менее «заразное» с точки зрения лингвистических феноменов название: «*Город желтого дьявола*». Поэтому небольшое бытовое неудобство, с помощью этой двойной контаминации окружающего меня пожизненно Большого Русского текста, таким образом, достигло катастрофических размеров: означаемого довольно внушительного вида, скажем об этом прямо, и превратилось в Эпифеномен, именно — в целую структуру под названием *Желтогодьяволострезаннымязыком* или даже в Отрезанный Язык Желтого Дьявола. Воздвигнувшись на пьедестал и присвоивши себе разом все верховные функции и полномочия, превратился он из еле видной миру синтагмы в довлеющую над всем парадигму, из которой, как от тюрьмы и от сумы, нет другого пути, кроме этого отсутствия пути из непути.

И вот однажды, в этом самом Париже (где выжить надо было любой ценой!), того более, при большой куче денег, совершив несколько поворотов вокруг оси собственной судьбы, я нашла себя в состоянии летучемышьего зависания между Марксом и Капиталом, а точнее на пороге книжного магазина, торгующего Бог знает чем в Латинском квартале, или в пространстве этого создающегося под ударами по клавишам пишущей машинки текста, но что уж совершенно точно — на левом берегу (а так как обратное движение в сторону левого направления сейчас больше соответствует моему расположению писать об этом), моему сконструированному состоянию лица пишущего этот текст, состоянию подобному искусственному неврозу, когда максимальное отдаление отторгнутого органа речи (отрезанного языка) и максимальное приближение к клавише другой, не менее значительной, хотя и окарикатуренной основополагающим псих-просвет учением, части тела — пальца — образует определенное пространство, одновременно обладающее чертами неподвижного центра и скоростной «периферик». Предположим, что в *ландшафтной логике* исторического центра Большого Французского Текста эта точка, скорей всего, имела место на левом берегу реки, течение которой представляет собой непостижимую загадку: оно каждый день меняло направление. И если такое происходит день ото дня, то уже под конец совсем теряешься в догадках. Ничего не остается, как к ранее существующим «зеркальным дискурсиям» добавить — *к быстрому и медленному, светящемуся и несветящемуся* — еще левое и правое. Хотя тогда возникает следующий вопрос: для какой реки: пространства или времени?

Человеку даже если в лесах топора туда добраться в половодье прокладных было что в Москву

В Москву! В Москву! Я выхожу из Бог знает чем торгующего Храма Большого Французского Текста и иду в зоопарк к клетке, с постоянно бегающим по кругу волком, смотрю на зверя, стараюсь встретиться с ним взглядом; от него меня надежно защищает двойной забор из толстой стальной решетки и защитной высокопрочной сетки. Зверю что до моих сияющих глаз? Он занят куском мяса. В моих руках книга.

Я оказываюсь на садовой скамейке и, собравшись с духом, пытаюсь стать неким считывающим устройством, *штуковиной*, «женской идентичностью», тем, что французы называют *«machin»*, чтобы прямо сейчас начать читать «как женщина».

Кровожадно бросаюсь в текст, стараясь не упустить ни малейшего оттенка, самого процесса создания этого оттенка, только этого, и именно этого, оттенка, единственного, невозможного, существующего, возможно, только сейчас, когда я пишу об этом. Существующего только для меня — непрочный и эфемерный оттенок, готовый исчезнуть, как только я перестану об этом писать. Я ничего не за-

мечаю и не слышу вокруг; я как зверь в клетке, занята своим куском мяса, читаю-перечитываю текст, не улавливая ни одной мысли, ни намека на мысль, читаю и перечитываю, губы мои шевелятся, они наслаждаются произнесенными звуками и отсутствующим смыслом, его отсутствующим наличием, темным и невыразимым как сам образ совершенства, или истины, которая всегда скрыта, блеклая, неопределенная, неразличимая, безразличная и чуждая самой себе, как и я, пишущая в эту минуту о прочитываемом на садовой скамейке тексте, когда я, превратившись в считывающее устройство, спровоцировав искусственный невроз, и таким образом, поставив себя, *machin, штуковину* в некоторую точку, означающую максимальное приближение и максимальное отдаление от текста «Дневника...», читаемого на скамейке Люксембургского сада. В конце концов, я встаю, кладу книгу в рюкзак, и отпихиваю ногой, обутой в солдатский ботинок, ставшую уже ненужной оболочку, можно сказать, совлекая с себя ризу «женской идентичности». Как всегда в таких случаях, глаза мои беспредметно сияют. Женщине — читать как женщина. Если бы меня сейчас начали пытаться, я бы не вспомнила ни строчки.

Рапидом двигаюсь я по Латинскому кварталу, в моих ушах звучат вопли замученных и заученных во имя Великого Пути Культуры недоумков и грешников (тех, кто с этой культурой не шли в ногу, так как слышали «другой барабан»), звуки этого марша, также рапидом, постепенно стихают, мое же тело, опять в порыве сострадания к павшим жертвам, костями которых вымощены подвалы и полки всех библиотек и книгохранилищ мира; тело мое, пытаюсь вырваться из пространственной ловушки рапида, ногой, обутой в солдатский ботинок, открывает дверь самой себе и тотчас оказывается в книжном магазине, торгующем Бог знает чем. Тело мое подходит к полке, берет книгу, затем — к кассе, сдачу — не считая в карман, замирает на пороге — глазам возвращается опасное сияние, губы-синтагмы улыбаются, они, как всегда лгут: «До свидания!», (которого никогда не будет), наконец, мои ботинки выбираются из Храма Большого Французского Текста. За закрытой дверью грохот падающих полок и звон разбитого стекла. (Снимать с предельной резкостью при максимальном освещении).

Солнце дыма барабанов держит туч разорванных из прямо шаткие плывет широко.

А в это время мои волшебные ботинки уже несли меня в Берлин. Если на секунду представить себя единственным созерцателем несуществующего пейзажа, возникающего сейчас под моей кисточкой из колонкового волоса, и слабо разведенной берлинской лазури

с вкраплениями сажи и охры, рисуемое становилось монотонным, ничего выдающегося собой не представляющим местом типичного немецкого ландшафта, постепенно переходящего под движением моей кисти на белую поверхность бумаги: небольшая заводь, полузатопленная лодка, жухлая осока и камыш, серое небо, отражающееся в такого же цвета воде. Этот обычный рисунок акварелью, лишенный всякой оригинальности, невыразительный, этот придуманный образ несуществующего пейзажа, однако, обладал чем-то совершенно особым — в нем присутствовало трудно объяснимое очарование самого заброшенного места на земле. Что-то ведь заставило меня, несмотря на плохую погоду, снять с пальцев кожаные перчатки, опуститься всем телом на холодный берег, этот поросший выцветшей травой склон, с которого хорошо был виден именно этот вид, пейзаж, — частицу всеобщего молчания и покинутости — этой банальности, разом похожей на все банальное в мире, этой воды, с желтоватым оттенком от поднятого со дна ила; она же мне служила для растворения красок и мытья кисти; грязь берлинской лазури, охры и сажи занимались под моей кистью истолкованием цвета воды, формы понурых кустов камыша и жалкой осоки, искажений пространств полузатопленной лодки, так живописная грязь — превращалась в размышление о грязи. Я же сама рисовала этот вид, занимаясь никчемным и не имеющим никакого смысла делом; так готовилось время, возникшее снова сегодня под моими прыгающими по клавишам пишущей машинки пальцам. Этот достопамятный день возник в мельчайших деталях, припомненный вплоть до сумерек, до начавшегося тогда мелкого дождя, из-за чего и акварель осталась недоконченной, в ее незавершенности и содержалось именно то, о чем я сейчас стараюсь рассказать: остаток пейзажа, возникший однажды на биографической линии моего письма и тотчас же устремившийся навстречу собственному забвению. Рисунок подарен, тайный же умысел этого дарения состоял в том, чтобы он до Страшного Суда пребывал в какой-нибудь папке или ящике, в компании столь же ничего не знающих предметов, что годами при уборке перекладываются как вещи, утратившие признаки вещей, не получившие имен, непознанные и непонятные. Сайт, скопление утраченных вещей в затерянных пространствах, каждая из которых однажды возникла на биографической линии двоих человеческих существ; в момент передачи дара, смене хозяина, при дарении никого ни к чему не обязывающем, сам факт которого лишь стал одним из звеньев цепочки слов из вещей, стремящихся к исчезновению, к исчезающему исчезновению биографической вещи, равной цене дохлой буддийской кошки: бесценной и не имеющей цены.

А в это время пресловутые солдатские ботинки, соскользнув с поросшего осенней травой склона, цитировали собственные следы, теряясь в причудливом ритме петель, линий, кругов и эллипсов и про-

чих тупиков словесности; наконец они добрались до Праги и сейчас кружили по пражским улицам, оставляя на брусчатке Старого города песчинки и соломинки, остатки Большого Пражского Текста.

Возле дома классика в те межеумочные времена сидел на стуле человек с раскрытой книгой; он читал «Дневник...», написанный этим самым классиком. Дневник писался много лет. Человек же читал его в течение суток: сначала при свете дня; ночью же он вместе со стулом перемещался под единственный фонарь и продолжал читать. Случай был совершенно скандальный, можно сказать, даже вопиющий, так как, несмотря на то, что Большой Пражский Текст, как и сам классик, в этом доме и городе, однажды, все-таки, родился, однако сейчас никто об этом уже не хотел вспомнить. Эта маловразумительная история тех межеумочных времен рассказывалась многими жителями Праги, однако ни одного очного свидетеля истории не находилось, чтобы с достоверностью сказать, какое именно произведение классика читалось, и потому общественное мнение в качестве наиболее приемлемого варианта выбрало (возможно, никогда не существовавший) «Дневник...».

Итак, достоверность, составляющая само биографическое вещество, была безнадежно утеряна вместе с Большим Пражским Текстом; даже само стремление восстановить облик читающего оказалось безуспешным. Всех, пытающихся вспомнить, кто что видел, в момент жажды восстановления достоверности, охватывала полная амнезия, сами рассказы оказывались противоречивы — такими только и могут быть рассказы о рассказах. Постепенно, тем не менее, выкристаллизовывался некий собирательный образ: исполнитель роли общественной совести по отношению к создателю Большого Пражского Текста, конечно, ни на каком стуле у порога дома классика не сидел. Он, естественно, валялся под своей же собственной кроватью с панцирной сеткой, попавшей в это жилище в результате дружбы хозяина с актерами из маленького дивадло-театра, в котором в те межеумочные времена особо просвещенные умы знали классика, его творения и даже дом, где тот родился. Общественная совесть валялась под своей же собственной кроватью, вполне театральной; в позвончике ее растлевалось загрязненное яблоко Большого Пражского Текста. Соотечественники же видели Желтого Дьявола с отрезанным языком, взывающего к их совести касательно утверждения мемориальной скрижали на стене дома классика. Само событие происходило в течение нескольких секунд, читающий, сидя на стуле, шевелил губами, а тело его рапидом погружалось в недра фургона Штатни Беспечности (местный вариант КГБ), вызванный соотечественниками; вслед за чем из дома классика вынесли кровать с панцирной сеткой, из нее выкатилось загрязненное

Большим Пражским Текстом яблоко всего происходящего раздора, откатилось прочь и застряло в решетке водоотводного люка.

В этом городе дома классика (с отсутствующей табличкой) сама я превращалась в пса-следопыта, профессионально организованное существо, сканирующее устройство, заблудившееся между числом и цифрой. В который раз, крутясь на одном и том же месте в лабиринте улиц Старого Города, я искала того, к кому следовало бы мне обратиться:

— Где находится?

Я не прошу, *я требую ответа, я хочу знать одно, где же находится то место, где можно встретиться с самой собой, комната без дверей и только с одним окном.* Я представляю себе, каким может быть вид из окна этой комнаты: старинное кладбище с покосившимися прямоугольными камнями с полустертыми квадратными буквами. Нечертанные когда-то на них имена словно смотрят друг другу в глаза, я читаю эти, состоящие лишь из согласных слова, глазам моим возвращается сияние, а на губах расцветает улыбка сфинкса.

В момент выпадения из описанного культур-парения моя камера затряслась мелкой дрожью, вспомнив, как опять что-то во мне уже не просило, *а требовало ответа*, ответа на никогда не заданный, но постоянно висящий как топор вопрос, выражающийся в крайней форме сопротивления материала процессу создания текста, и этот, выскальзывающий как песок из часов, не желающий принимать форму, текст, на сей раз в это межеумочное время принявший на себя образ «дыхания костей», этот ускользающий от меня Большой Пражский Текст постоянно возвращал меня к никогда не виденным и не пережитым мной событиям того великого года в безвременном межеумье, когда взбесившееся означаемое ворвалось в пространство Большого Пражского Текста в образе огненного вознесения его исторического настоящего, в то время как будущее, это молчаливое будущее, уже входило в него в виде танковой колонны без опознавательных знаков с потушенными огнями; мое же собственное воображение, уже отрешенное от власти Закона, Порядка и Света, лишённое речи в виде отнятого дара речи, пыталось прокрутить один и тот же фильм, один и тот же сон, начинающийся моим вопросом:

— Где находится?

Мой глаз выхватывает движущиеся губы, тот, кого я спросила, ничего не сказал; его ответ был мельканием двадцать пятого кадра: *то, что не говорится, — пишется.*

Если сейчас я пишу о том, что «в этот момент из крематория на кладбище Пер-Лашез повалил густой черный дым», то это проис-

ходит вовсе не потому, что книгой, читаемой мною на скамейке Люксембургского сада, был «Дневник...». Из крематория повалил этот дым потому, что на прилежащей к кладбищу Пер-Лашез улице французские дети ели американское мороженое. Если я сейчас пишу об этих детях, евших на французской улице американское мороженое, то совсем не потому, что рядом с ними за кладбищенской стеной из крематория валил густой черный дым. Французские дети ели американское мороженое, потому что однажды был написан вновь Большой Текст «Дневника...». Так, продолжая конструировать образ читающей, с волчьей кровожадностью набрасывающейся на текст «Дневника...», я вижу, как этот текст, сорвавшись со своих страниц, свернулся в некий странный объект, наподобие свитка, вытянутого наружу через проделанное отверстие и принявшего образ космического снаряда, корабля, управляемого из некой воображаемой точки, существующей в моем собственном сознании, которое, поместившись во внутрь этого корабля, содержит в себе изначально и американское мороженое, и одинокое культур-парение над домом классика, и холодную ночь словоблуда замерзших пальцев на клавишах пишущей машинки *в комнате без дверей и только с одним окном*, выходящим на кладбище Пер-Лашез.

Мне остается снять и поставить сушиться около настоящего английского камина намокшие во время пражских текстоприключений армейские ботинки, которые снова уже выстукивали походный марш. Я же, оставшись в одних носках, к тому же с огромной дырой на пятке, старалась остаться внутри придуманного мной космического снаряда; я уже даже дала ему имя — Одиссей. Что мешало теперь отправиться мне на поиски дальнейших авантур, стать самой «бродячим сюжетом», грамматологом-мореходом, киборгом, путем, движением и целью. Итак, мой шаттл, носящий имя Закона, Порядка и Света, получив команду из... (пусть читатель подставит любое), устремился в глубины вселенной Большого Английского Текста.

Говорят, что некоторые восторженные умы древности тоже имели свое мнение о природе слов и вещей. Текст они представляли себе в виде туманной и неопределенной области, путь в которую вел через туннель, проходящий через центр Земли. Похоже, что трудолюбивые муравьи Большого Английского Текста тоже знали этот путь, в процессе многолетних дискуссий по этому поводу было высказано предположение: *если представить себе мой шаттл, в который превратился просверленный и вывернутый свиток в качестве туннеля, то тело мое будет падать внутри него с возрастающей скоростью, но с убывающим ускорением, пока не достигнет центра Земли (то есть текста), где ускорение равно нулю. После этого скорость его станет уменьшаться, а замедление увеличиваться до тех пор, пока оно не достигнет противоположного конца туннеля. Затем вновь начнется падение к центру...*

Соппротивление воздуха, принятое за диалектическое противоречие, является тем самым «сквозь», сквозь которое движется летательный снаряд с моим телом-текстом, заключенным внутри, несущим на себе следы всех препон, преград и препятствий, отражающихся *в треснувшем зеркале* заднего обзора; слова появляются на бумаге, бумаге, становящейся почти прозрачной от неисчислимого количества написанных и стертых слов, бумаге, на которой под моей рукой проступает, словно знаки, написанные симпатическими чернилами, столько следов, такое разнообразие почерков и начертаний! Клинопись, квадратные буквы, греческий алфавит и готический шрифт, ревелйон *революционного текста*, алгол и фортран — все эти надписи на одном надгробии; отвернувшись от него, сияние моих глаз выхватывает лишенный модальности текстовой простор сопливо-зеленого моря, летающую башню (сегодня в ней будут курить траву!). Мои глаза гаснут, они становятся бесцветными и плоскими, подобными морскому пейзажу, дежа вю, лишенному признаков и качеств, фантому, возникшему однажды из *сопливо-зеленого моря* на моей биографической линии, а теперь стремящемуся к полному исчезновению-растворению в прозрачности протертого до дыр листа бумаги; тело мое, мореход-грамматолог опять оказывается в *комнате без дверей и с одним окном*. Дверь? В конце концов, что она значит for you? И, все-таки, мое собственное тело-текст вывинчивается через это единственное окно и оказывается на морском берегу, отряхивается, словно вылезший из воды пес-следопыт; на горизонте возникает точка, она все приближается, увеличиваясь в размерах, пока не оказывается катером береговой охраны УК на воздушной подушке, он выскакивает из воды и преследует меня по берегу на протяжении нескольких метров. Солдатские ботинки от всего сердца дают тягу, скользя по белесоватой гальке откоса, выносят меня на дорогу. Огромного роста верзила, весь растатуированный под дракона, осведомляется конфиденциальным тоном:

— Are you lost?

— ДА, — говорю я. — I am lost.

— Я тяжело дышу, словно выброшенная на берег рыба, оказавшаяся случайно на передовой линии письма. Растатуированный туземец, субъект Большого Английского Текста улыбается растроганной улыбкой, тающей в воздухе, как дым его честерфилдской сигареты.

ПАГУБНЫЕ ПРЕДРАСПОЛОЖЕНИЯ. В ЛАБИРИНТЕ АРИАДНЫ

Прорвавшись сквозь опаснейший участок пути моей биографической линии письма, я опять оказалась в состоянии летучемышьего зависания между этим письмом и собственной историей. Если из вышеизложенного становится ясно, как сконструированная мною

некая идентичность читает, пишет, рисует, то проблемой этого текста-исследования будет: *как же она видит?*

Мои пальцы держат нить, камера-ловушка вбирает эту нить в свое цифровое чрево, пряжа, пройдя сквозь все электронные мытарства, появляется снова на экране в виде световой полосы на темном фоне, подобно тонкому лучу. Превращенная в световую линию картина, просто картина, любая картина, ставшая *высказыванием, не имеющим автора*, порождающим и уничтожающим самое себя; в этом луче переплетения ткани, следы грунта, карандашного рисунка, лака, перекрывающих друг друга красочных слоев-следов прикосновения к холсту кисти, переходы цвета — палимпсест, история которого началась неизвестно когда и превратилась в постоянно возобновляющееся событие, жаждущее расшифровки, прочтения; послание и завешание, секрет ящика Пандоры с утерянным ключом. Я считываю со скоростью сканера некогда самой же придуманные и услышанные слова; я сражаюсь с ними, иногда меня охватывает желание взять в руки хлыст и хлестать им эти слова, я хочу рассказать об этом всем, я остервенело тружусь, а все прочие лишь полуприсутствуют, с недоумением смотрят на меня, словно я нахожусь в каком-то опьянении, не принадлежа *ни небу, ни земле*. С ними, полуприсутствующими, мне хочется говорить темными, не знающими родства словами, о том, как звучит снег, нарисованный в правом нижнем углу моей нити-картины, о том, как трудно раскрыть рот и произнести первое слово, когда вместо слова «жопа» у меня вырывается «бесчеловечность», как трудно рассказать им о том, что занесенный над тобой топор может быть *знаком*, а может быть просто *знаком* с (чьей-то головой).

Развернутый текст лежит передо мной как распластанная рыба на разделочной доске; удар ножа — он уплощается, превращаясь в линию светового движения на темном экране, порыв насилия над вещами обращается в слова, вместо «бесчеловечность» остается лишь «бес...». Мои губы-синтагма, не признающие родства с порождаемыми ими словами, беззвучно движутся вслед за световым лучом.

Первая попытка «видеть» обернулась кинематографически беспросветным делом.

Но мои армейские ботинки, увлекаемые, словно гаммельнские крысы и их детеныши, флейтой, раскручивающейся на экране нитью, тащат меня дальше, в глубину этой разбегающейся вселенной, состоящей из слов. Монтажный рывок, и на экране крупным планом: «КИНО ДОЛЖНЫ СНИМАТЬ СУМАСШЕДШИЕ» — от этого у меня перехватывает дыхание.

Итак, я чистила селедку и думала о том, что теперь отделаться от этого запаха не помогут даже лучшие духи. Вспоминая день вчерашний,

моя мысль все время возвращалась к полутемному переулку, по которому катил трамвай, что уже само по себе не вызывало приятных ассоциаций. Слабоосвещенное здание, похожее одновременно на баню и на тюрьму, у дверей — толпа. Снег, вроде бы, только что выпал, но непонятно, весна или осень. Из дверей выходит С. в красном одеянии, в котором я узнаю собственный халат; он приглашает всех войти. Толпа проходит по длинному коридору, почему-то облицованному кафелем; из-под потолка бьет яркий свет, но вскоре окружающее пространство принимает все более общественно безопасный вид. Однако учитывая подвальность и отсутствие окон, я стараюсь запомнить, где дверь. В какой-то комнате, более похожей на кутузку, чем на что-либо другое, нам велели снять пальто, что вконец испортило мне настроение. При раздевании И. совершил с точки зрения построения кадра по цветовому признаку совершенно бессмысленную вещь: положил свое серое пальто с красным шарфом рядом с моим коричневым. Впрочем, пусть это остается на его совести. Ну, до чего же много собралось людей! Они стояли или сидели в маленьком зале, на сцене которого в виде занавеса висело золотое одеяло; я уселась на какой-то стул в первом ряду; он подозрительно скрипел и шатался. Ко мне подошел С. и спросил, согласна ли я выступить и тем самым поучаствовать в событии. Я сразу же согласилась, слабо соображая, в чем, собственно, я должна участвовать, но только попросила меня не снимать, ну уж, в крайнем случае, слабо заметным рапидом.

Сиюю я на этом сломанном стуле и думаю: стихи, что ли, им почитать? Очевидно, вскоре от духоты, громкой музыки и запаха травки, я немного задремала; но меня кто-то легонько встряхнул — пора было выходить на сцену. «Ну что бы им такого сказать?»

Косясь на камеру, я никак не могла разойтись на узенькой дорожке с аппаратурой, музыкантами, и несколько раз запнувшись за какие-то шнуры, дождалась полной тишины и спросила их:

— Что вы думаете о...?

На объективе камеры оставалась неснятая крышка, я делала отчаянные знаки камермену, ослепительно улыбаясь в мертвую диафрагму:

Березовая больно неба голубые и трудно гонят заунывный деготь неусыпной прохладой.

По темному экрану бежит лучевой след, он распускается моей улыбкой: девушка-летчик в гермошлеме идет по взлетной полосе в сопровождении двух мужчин, несущих тяжелые сумки с ее барахлом (в сумке, надо полагать, боеголовки или снаряды для «точечных» ударов). Эти снасти понадобятся ей в пикирующем бомбардировщике, летящем от имени открытого общества *с широко закрытыми глазами*

бомбить варваров, которые от голода и неустройства жизни, подобно тексту моей биографической линии луча, несутся навстречу собственному уничтожению. Крупным планом: увешанная ревущими детьми молодая афганская мать. Происходит ли это на самом деле, или этот сон снится молодой летчице, а, может быть, *крупным планом* молодой матери; обе они сняты солдатом, поднявшему к блеклому небу вполне небритое лицо — или это только сон (где все средства хороши).

Березовая больно неба голубые...

Я пишу тремя цветами в этом небе: ПОСТМОДЕРНИЗМ, половина этого слова должна трястись как в лихорадке; над головами присутствующих поднимается дымок, точнее эвфемизм, «*глоток горячего зеленого чая*», на сцену выскакивает С. и, не глядя на меня, в зал:

Ребята, большой винт!

Ну и винтила же я, как винтила я тогда ногами! Мимо меня во весь опор пронеслась камера в сером пальто с развевающимся красным шарфом, на экране мелькнул кафельный коридор, стана — с размаху — успев выставить руки — вперед — полный свет — красный шарф на белом кафеле — как рана на бедре Большого кино Шведского Текста.

Со всех сторон топот, выскакиваю на улицу, успеваю обернуться, вижу, как изо всех окон первого этажа выскакивают только что сидевшие в зале люди. Сажусь в сразу же подъехавший трамвай, вспоминаю, что в последний момент столкнулась у входной двери со знакомой фигурой в моем халате, едва заметным рапидом это двигалось навстречу мне и играло на лире, похожей на деревянное сиденье от унитаза. Сразу же подъехавший трамвай, увозя меня прочь, постепенно превращается в белый луч на темном экране, и это световое движение обретает черты совершенно особого ландшафта, в котором, все, что было увидено, отснято, записано и названо, постепенно стирается и оказывается следом и остатком.

Означало ли это движение нити в пустоте отсутствующие ответы на незадаанные вопросы, или так разъялся, разложился текст под воздействием контаминированного яблока, или единый ум под воздействием *эвфемизма*, неизменного спутника лабиринта и летающей *башины*, с заключенным в ней телом-спутником-цифровым-саваном? Сказать по этому поводу что-нибудь трудно, тем более что создатель Большого Пражского Текста о контаминированном яблоке давно умер, а неосознательные соотечественники не утрудили себя вспомнить о том, что он когда-то жил. Но даже если бы он не умер, его вряд ли мог заинтересовать остаток какого-то ненаписанного текста, который сейчас валялся у моих ног в виде грязных страничек, вырванных из школьной тетради и исписанных моим

почерком. Я носком солдатского ботинка ворошу этот мусор: некоторые слова еще можно прочесть... потеки на бумаге вполне могли быть кем-то оброненными, а ныне высохшими слезами... при этом стоит чертовский мороз, из-за чего в небе всходят сразу две радуги. Одновременно с этим сверхприродным явлением в близлежащем поле, или *регистре*, встретились друг с другом мои армейские ботинки и чьи-то остроносые туфельки. Можно даже сказать, что не встретились, а «повстречались», хотя никто не может определенно утверждать, что они до этого с разных сторон моей биографии двигались навстречу друг другу по полю, или регистру Большого Русского Текста деревни Погорелово, фантастише Барок. В тот момент, когда их перевернутое изображение попало на сетчатку моего глаза, они просто стояли в вышеупомянутом *регистре*, правда, почему-то были связаны единым шнурком. Больше «ничего такого» во всей округе не наблюдалось. Разве что две радуги в небе, но и они постепенно тускнели, пока не исчезли совсем.

В этом эпизоде, соответствующем небольшому узелку, непонятно как оказавшемуся на линии движущейся нити, мне все-таки удалось «развязать» этот до навязчивости часто употребляющийся в тексте предмет, сомнительную фигуру речи, предмет, состоящий из двух частей, однако в контексте всего вышеизложенного *образующий единое*; однако в таком прочтении для ленивых умов остается искушение сделать из просто транспортного средства доспехи фаллической матери, что было бы поверхностно и несправедливо: *единое целое* сейчас преодолевало последний остаток пути, ведущего к разрыву нити, бегущей по темному экрану; в пространстве письма на «автобиографической» линии эта точка, оказавшаяся как «*глоток горячего зеленого чая*» между землей и небом, выглядела банальным предметом — ведром, кипевшим на газовой горелке кухонной плиты, в котором по частям окрашивался триколор, предназначенный в собственное время еще несуществующего текста, взмывать в блеклое небо незванным гостем в чужом пиру; сам же процесс окрашивания являлся вполне распространенным в жизни явлением, когда высокое и низкое соотносится, а бытие и небытие порождают друг друга. С известной натяжкой можно сказать, что этот незванный, хуже татарина, текст, смог возникнуть лишь таким образом: сочетание огня, воды, кипения, краски, ткани творили не поддающийся прочтению текст, своеобразный иероглиф, на время утративший все привычные качества — *слово еще не стало словом, вещь не превратилась в вещь*. На газовой горелке в ведре возникало значение отцовской власти и дочерней почтительности; кипение предмета, в буквальном смысле (трижды — каждая окрашенная полоса — отдельно) создающее себя из ничего, скорее всего, не является собственной целью,

а лишь путем. И, как на всяком пути, препятствия возникающие не заставили себя ждать. Извлеченный из воды и высушенный на балконе по частям триколор; разглаженный допотопным утюгом цвет трансцендентного неба внезапно обнаружил небольшой ущерб, нанесенный ткани от крашения, кипения, выжимания и глажения, и возникший в виде прорехи в однородной ткани: бытие текста проявляло себя в неисчерпаемом разнообразии. Изъян символического был успешно преодолен с помощью вытянутых из самой ткани небесной голубизны нитей и искусно вплетенных в ту же самую ткань посредством старинной бисерной иглы. После чего три цвета государственного флага были соединены вместе, символ отцовской власти и дочерней почтительности был торжественно вручен мэру одного из городов, находившегося на южной оконечности УК, который в этот час, находясь в круговороте всеобщего разнообразия явлений жизни, в момент движения светового луча на темном экране, превратился в город Искусств и Ремесел, в Ворота между *землей и небом*, отеческой любовью и дочерней непочтительностью.

В *церемониальном* пространстве произошло событие, нарушившее привычное дрожание нити, словно свернувшееся в забежавшее вперед себя время, ничтожная разница между обещанием и обманом. Я же снова слышу свой голос, недремлющий Страж Каменных Ворот, звук, ставший иероглифом:

— *В этом месте, в этом вдруг и невзначай возникшем в моей жизни месте, я уже не знаю, откуда я? Из Восточной Европы или из Западной Азии?* — Голос мой, произносивший эти слова, как дрожание движущейся нити принадлежал всем и никому из полуприсутствующих: края разорванной нити плавно уходили в разные стороны, постепенно исчезая с темного экрана. Ворота были пройдены, *умеющий ступать не оставляет следа*. Полуприсутствующие же предстояли: три каменные стопы, сложенные друг с другом, стоунхендж, текст-иероглиф, удвоенный иероглифическим знаком ворот. Пустынный берег, с которого однажды высадился десант-разрушитель слов на землю Закона, Порядка и Света, на землю начала слов и вещей. Я перед ними — железным занавесом театра мира, *квадратом, лишенным углов — умеющая ступать, не оставляя следа, умеющая говорить, не запинаясь*. Откуда я? Из Восточной Европы или Западной Азии? Кто я для УК? Будущая книга, ландшафт, равный утрате, порче, прорехе в трансцендентном небе, ловушка островного солнца, текст-иероглиф? Я перед ними — воротами — и текстовое предстояние становится *ландшафтом логики*, великим, не имеющим углов *квадратом*, пойманным в ловушку пламенем, огненным драконом, веревкой отеческой любви, связывающей дочернюю непочтительность; слова мои бросаются в атаку *от имени*, от имени рождения

континентов, империй, наций, неизвестных языков. Большой Евразийский Текст, безбрежный, бестелесный и всепроникающий заливает Остров, материнское лицо Серединной Империи, безразличное к будущему и прошлому; здесь и теперь, многомерный текст, прореха на трансцендентного цвета полотнище триколора, иероглиф, написанный учителем каллиграфии собственным отсеченным пальцем, иероглиф, забывший собственное значение для значения всех [людей], это слово вытягивается, длится до бесконечности, как нить, лишенная узелков-слов.

На железном занавесе старинного театра *великий священный квадрат, лишенный угла, сам образ пейзажной логики: единое разделяется на два, два порождает три, три обладает всем*. Логический пейзаж моей речи обретает очертания Поднебесной, неизреченного слова заики. Недалеко от старинного театра, рядом с *проселочной дорогой* в незапамятные времена воздвигли предки современников УК святилище, ловушку огненного знака. Сегодня культовый предмет содержался за колючей проволокой, затерянный среди сельских пейзажей «по причине недовольства местных жителей слухами и кривотолками», связанными с поклонниками Первой Природы; ныне одомашненное население не хотело иметь ничего общего с последствиями собственной истории, решившей начать писать себя с конца и распавшейся от этого на множество непрочитываемых наречий. Однако же солнце, ставшее предметом слухов и околичностей, в соответствии с собственным тщательно выверенным драматургическим планом священной истории, рано вставало и, преодолев все преграды, воплощалось в священном квадрате, лишенном угла, одинаково безразличное к проискам запретителей и восторгам почитателей, что могло навести только на одну мысль: все совершенно неотразимо и общедоступно. Вместилище же Закона, Порядка и Света, стоунхендж, несмотря на свое присутствие как в Первой, так и теперь во Второй Природе, по-прежнему оставался недоступным по причине полной непроходимости проселочной дороги, обмотанной колючей проволокой. В этой небольшой истории *ландшафтной логики* не хватило бы последней страницы, если бы в момент встречи в воображаемом пространстве текстового разлома, скромно называемым «китайским», прорехи в тексте трансцендентного неба, не возник бы все тот же «блуждающий сюжет», некий персонаж, ратифицированный изображением солнечного дракона, потомок как грамматологов, так и мореходов Великой некогда Империи; он возник передо мной на покрытом жухлой травой холме, глаза его сияли:

- «Are you lost?
- ДА! I am lost».

Голоса наши звучали истинно и безыскусно. Он протягивает мне руку, и я чувствую «сухой жар его ладони».

Здесь у вас так освещало остров яркое а с запада Милосскую да на восток реки Венеру.

ДУРНОЕ ПРОШЛОЕ. МЕЖДУ СЕФИРОТОМ И ИМАГИНАЛОМ

С трудом протиснувшись в Ворота, я, возможно, и разгадала, хотя бы отчасти, тайну знака Ворот этих, но тайна самого смысла прохождения Ворот все-таки оставалась за пределами моего разума. Само разумею также представлялось отсутствующим, отсутствующим в обоих мирах: ум мой был призван, а тело не могло поднять головы. Голова моя лежала на кровати, а ноги стояли на полу. Мои глаза смотрели на поблекшую кладбищенскую осоку, на полуразрушенный водоем, наполненный мутноватой водой. Рядом, среди вымощенного квадратными каменными плитами и тщательно выметенного двора, в небольшом углублении, почему-то считающемся на Востоке клумбой, росли удивительной красоты чайные розы. Я склоняю над ними свое лицо, чувствую на щеке прохладу их лепестков и тут же, потеряв равновесие, нелепо плюхаюсь на каменные плиты. Голова моя закрывает глаза, кто-то протягивает мне руку: это сторож, он, аккуратно, стараясь избежать шипов, отламывает две розы и отдает их мне. Я кладу их в рюкзак и, придя в свое жилище, ставлю в стакан. Они рядом с небольшой книжкой. Я открываю наугад:

—...кто, будучи призван, не может поднять головы?

Да, ведь сторож еще пытался угостить меня ягодами тутовника, росшего во дворе мавзолея, сооруженного в честь одного великого суфия, на надгробии которого лежала сейчас моя, не желающая подняться, голова. Я думала о том, как сюда приходят прокаженные, как они читают здесь молитвы об исцелении души и тела и при этом дотрагиваются до ветвей именно этого тутовника. До меня начинает доходить, что за белые лоскутки ткани колышутся на высоких деревянных шестах. Другой великий учитель от имени Пишущего имени однажды подвесил собственные великие писания на великих деревьях...

С этой мыслью голова моя, наконец, отрывается от надгробия, а глаза опять сияют.

Я смотрю на дерево тутовника, на лоскутки белой ткани, наполненные всеми мечтами, всеми снами, приснившимися людям с сотворения мира, и, кажется, невозможно представить себе более идеальной картины Великого Текста Мироздания: грезы тутового дерева. Голова же моя лежала при его корнях:

—...кто, будучи призван, не может поднять головы?

Но, как это явствовало из вышеизложенного, голова моя все-таки оторвалась от надгробия и призванный ум вернулся в написанный однажды текст, точнее в одну из самых темных и неопределенных областей этого текста, в дурную бесконечность погружения в другой текст, *дыру, дырее всех дыр*, в текстовую яму, в пролом, в котором исчезла танковая колонна без опознавательных знаков и с погашенными огнями. В этом разъятом теле текста возник след, остаток некогда процветающего образа мысли — мавзолеей и могила святого суфия, где росло тутовое дерево, а, может быть и не одно; они были увешаны листьями какой-то книги, что, очевидно, служило знаком обращения к высшей силе, тем же самым служило мне и мое собственное тело, точнее его голова, оказавшаяся на надгробии суфия; среди жаждущих исцеления могли быть и настоящие прокаженные.

Среди устлавших двор мавзолея каменных плит я замечаю небольшой квадратик земли. Это восточная клумба с кустом чайных роз. В текстовом разломе, в котором исчезла танковая колонна, остались следы, похожие на воспоминания от следов прикосновения влажных лепестков к разгоряченной от солнца щеке.

Хотя, если верить самому разрушающемуся тексту, описываемые события происходили в жаркий день среди пустыни, в пределах маленького оазиса смысла, или того, что от этого смысла осталось после того, как однажды танковая колонна с потушенными огнями...

В месте этом во время описываемых событий не было ни капли воды, поэтому, вместо целительной прохлады розовых лепестков, оказавшихся в приятной близости от моей щеки, скорее уместно было бы вспомнить о «сухом жаре ладони», дотронувшейся до моей руки, когда сторож попытался помочь мне подняться с каменных плит. Слово «вода» в этой части текста не употреблялось ни разу, хотя следы ее присутствия имелись в виде тончайшего запаха, исходившего от свежеполитой клумбы с чайными розами, и этот запах, безусловно, повлиял на «оттенок» сейчас создаваемого текста. Среди разрушенного текста в этот миг соединения щеки с нежной влажностью розового лепестка раздался кошачий крик белого павлина, возникшего как призрак, и волочившего за собой полувыпавший от жары хвост, который он даже не пытался распутать; от чайных роз, коснувшихся моей щеки, исходил запах падали, — кроме всего прочего, демон, обитающий в этих местах, сотворил еще и мерзких насекомых, что, согласно древним преданиям, губили людей, животных и растения.

Сейчас стебли чайных роз были целиком покрыты этими ужасными тварями, до них было невозможно дотронуться. Насекомые копошились сплошной коричневой массой, отвратительно воняли и лезли вверх по листьям; некоторым удалось даже добраться до цветов.

Теперь, когда я пишу эту страницу, мне кажется, что момент

максимального сокрытия смысла, его затемнения (затмения) в описании самого банального и ничего не значащего действия, это всего лишь возможность, которая, однако, вовсе не подтверждает, что данное событие состоялось; всего лишь возможное сокрытие этого смысла, этой тайны, опасной, как это описываемое сейчас мной место, *усеянное розами и населенное птицами в рубиновых перьях, половина которого принадлежала мне*. Да и стоило ли вспоминать о столь малозначительном приключении, если бы в тот момент, как лицо мое приблизилось к розовым лепесткам, и павлин услышал собственный крик, на мою голову в самом основании черепа опустилось какое-то тупое орудие крестьянской жизни, кирко-мотыга, или, по-здешнему, «кетмень» или «кетмон»; голова моя, отделившись от туловища, плавно взмыла вверх и остановилась, словно для встречи с самой собой, между двух деревянных шестов, оканчивающихся по местному обычаю вырезанной из меди ладонью.

Подаренные розы благоухали в стеклянном стакане на столе, рядом с томиком стихов:

...Ты лежишь, если жалуешься на муки любви...

«Плоток горячего зеленого чая», выпитый во дворике дома обыкновенного, «сухой жар ладони», дотронувшейся до шали хозяйки: я никогда не слышала, чтобы к ней кто-то обращался по имени, все ее звали просто Биби, бабушка, «материнское лицо» огромного клана, оказавшегося здесь с незапамятных времен. Я дотрагиваюсь до ее головного убора, накладки, «неколебимого небосвода», целого космоса, возникшего под искусной рукой вышивальщицы, в этих шифрограммах, украшающих ткань ее покрывала, истина и добро соседствовали с ложью и злом, и можно было выбирать любое. Знаменья Закона, Порядка и Света на кетонете Биби сочетались с символами нищеты и невинности; шестиконечные звезды в переплетении сложнейшего растительного орнамента соседствовали с изображением руки, возвышенной душой праведницы, и оказывались в странной близости со сценой охоты в райском саду, *усеянном розами и населенном птицами в рубиновых перьях, половина которого принадлежала Биби*.

Эта накладка, которую еще не каждый мог понять и «прочесть», так как ее главный секрет состоял в том, что вышивка была белая на белом, и покрывало становилось «говорящим» лишь под определенным углом зрения и при соответствующем освещении; мне же эти письмена представлялись возможностями раскрытия *скрытого за завесой*; ночь между сефиротом и имагиналом таила в себе уйму возможностей, кроме одной, — просто спать. И в этой ночи не было ничего, принадлежащего кому-то, не было ничего, на что можно было бы притязать.

Так однажды, оставив на полустертом коврике Биби *свои одетые мясом кости* и вознесясь духом на плоскую крышу ее дома; именно эта ночь четырехтысячелетнего-тому-назад неба альфы огненного

Дракона такого вознесения приблизила мой дух к постижению не-исповедимой истины любого звездного пути, так как суть заключалась лишь в том, чтобы протиснуться во вполне раскрытые Ворота, тем самым стать духом суетливым и дотошным, «озабоченным» духом грамматолога, бытописателя, встретившим тело морехода в «странствующем сюжете». Словом, тело морехода, оказавшись внутри космического снаряда, задрав люки безопасности, превращается в этом корабле в некий текст, возглавляемый головой грамматолога, очищенной от ума; «бродячий сюжет», *тяжелый как якорь и легкий как воздух*, летящий сквозь вещество слов, сам становится этим веществом — *голод становится пищей и вкушением этой пищи*. Отсутствующее тело и справившаяся со своим умом голова накручивают на себя линию рассказа, как лебедка канат; внезапное движение останавливается:

...Половина моей жизни прошла напрасно...

Однако как во всех «странствующих сюжетах» все кончилось хорошо; временно оказавшееся в текстовом проломе, проделанном танковой колонной... тело и голова нашли себя на истертом коврике во дворике Биби; на меня смотрит кто-то, глаза его сияют, на обнаженной груди татуировка в виде дракона:

— Are you lost?

— Да. I am lost.

Биби зовет меня ужинать. Я пытаюсь рассказать ей о путешествии к мавзолею великого суфия, о тутовом дереве, о теле морехода и духе грамматолога «блуждающего сюжета», но мы друг друга почти не понимаем: она знает только собственный язык. Нам на помощь приходит ее сын, врач. Вдруг он замолкает и говорит:

— Но там нет ни сторожа, ни роз, одни развалины!

Я дотрагиваюсь обеими руками до покрывала Биби. Они смеются.

...Если бы вы знали то, что знаю я

Наверное, в их глазах я была тем неопределенным местом, в котором соединилось действие, событие и рассказ о нем, местом, в котором возникла я в качестве рассказчика, чтобы в любой момент, взявшись за руки с грамматологом и мореходом, прыгнуть в волны кипящего моря, это место на моей «биографической» линии, очевидно, существовало задолго до всех описанных в этом повествовании событий, может быть, четыре тысячи лет тому назад, взор мой, обращенный к альфе огненного Дракона, лениво соскальзывал вниз на развалины глинобитных стен некогда цветущего города; на одной из них на древнем языке было нацарапано слово «бесчеловечность».

Кто опишет состояние моих чувств под напором этого текстового насилия? Я смотрю перед собой: простирается нечто бесконечное, беспредельное и беспросветное. Посуда, битая посуда. Ее черепки-

скрижали не принадлежат *ни земле, ни небу*, в чем их постоянство. Они, словно мой восхищенный ум после «*глотка горячего зеленого чая*», становятся столь же бесконечно-беспросветными и простираются...

В этом месте должен быть сюжет Большого Японского Текста: «*Золотой шлем камикадзе*», но по соображениям цензуры этот текст изъят, тем более что воины «божественного ветра» никогда шлемов не надевали.

Кроме того, на протяжении всех двадцати пяти страниц, бес-искуситель, обитавший по соседству с гробницей великого суфия, побуждал меня убрать из текста эпизод с лицом молодой афганской матери, обвешанной плачущими детьми, и слово «бесчеловечность».

— Хрен тебе! — сказала я.

Еще один «*глоток горячего зеленого чая*»; я пытаюсь выбраться из блюдечка с кошачьей едой, куда только что упала, в возрасте невинности, когда еще никто не пишет, а многие даже еще и не говорят: в этом возрасте в кошачье блюдечко не падает только увечный или совсем дурак. Из такого жизненного испытания особо выдающиеся умы выносят своеобразный опыт, принадлежащий тайне создания текста. Прочие — лишь подозрения, которые простираются всю жизнь как черепки битой посуды.

За дверью книжного магазина, где торгуют невесть чем, — грохот.

Очевидно, там опять *толкнули падающего*. Это приводит меня в приятное расположение духа:

Утро ярко стаю косых непривычному смотрит солнышко назвать спешил отцом.

МЕЛАНХОЛИЯ БАКУНИНА

ПРОЕКТ ВИДЕОИНСТАЛЛЯЦИИ

Проект «Меланхолия Бакунина» — произведение медиа-арта, формально близкое к жанру мокьюментари, однако отличается от него тем, что он, не являясь «ложью в последней инстанции», не является и истиной. Это попытка создания произведения, не попадающего ни в один жанр, но тем самым попадающего сразу во многие. Разумеется, он в первую очередь связан с современным кино, которое само по себе сейчас попадает в люфт между смыслами и жанрами, тем самым создавая место для возникновения новых смыслов и прочтений.

Что же в этом Проекте «правда»?

Правда то, что Михаил Александрович Бакунин, русский философ-почвенник и анархист, в 1851 году был выдан австрийскими властями России и оказался в Алексеевском равелине Петропавловской крепости.

Правдой является и то, что в одном из лучших советских литературных произведений 1930-х «Дорога на океан» Леонида Леонова, созданного на излете модернистской фазы социалистического реализма, некоему литератору Бакунину приписывается текст о надвигающейся планетарной катастрофе: «происходящей из черной материи, надвигающейся из небытия, названного Морем Внезапности... Луна начнет свое падение по эллиптической спирали, постепенно ускоряясь и уменьшая круги. Это будет пора великих открытий, удивительных физических явлений и больших социальных деформаций. И когда край страшного конопатого диска будет восходить над горизонтом, люди испытают то же самое, что и всякий, к кому убийца заглянет в окно».

Правда, что режиссер Ларс фон Триер снял фильм «Меланхолия», удивительным образом напоминающий описание в этом тексте планетарной катастрофы.

А мы в поисках истины отправляемся снимать кино о камере в Санкт-Петербург, доверяя себя вольнодумцу и анархисту М. А. Бакунину, его «вольному духу, который только потому разрушает и уничтожает, что он и есть неисчерпаемый и вечно творящий источник всякой жизни».

«ЧУТЬ ЛИ НЕ ВПЕРВЫЕ МЫ ЧУВСТВУЕМ НЕ ПО ЧЕРНОВИКАМ»

С 25 января по 26 февраля в ММСИ в Ермолаевском переулке проходит выставка Натальи Абалаковой и Анатолия Жигалова «ТОТАРТ». Художники рассказали Aroundart о том, как им удастся работать вместе, о феминизме, об активистском искусстве и истории, которая делается на наших глазах.

Сергей Гуськов: Вы работаете вдвоем, составляя определенное сообщество, группу. Но на сегодняшний день коллективная работа стала достаточно проблематичной вещью. Несмотря на то, что о сообществах постоянно говорят и делают выставки (например, «Невозможное сообщество»), можно заметить, что художественные группы живут все более короткой жизнью. Если «Коллективные Действия» существовали очень долго, «Радек» чуть меньше, то группы, возникавшие в последние годы, достаточно быстро распадались. Как вам как группе удастся существовать так долго? И как это — работать вдвоем?

Анатолий Жигалов: Это проблема для нас самих. Мы работаем вместе уже более тридцати лет. Может быть, отчасти это связано с тем, что начинали мы как самостоятельные художники и достаточно долго жили вместе, прежде чем пришли к нашему общему проекту. Проект «Исследование Существа Искусства применительно к Жизни и Искусству» зародился где-то в 1978 — 1979 годах. Тогда-то мы и решили объединить свои силы. Исходно это была не только попытка свести индивидуальные потенциалы друг друга, но и некое противостояние внешнему миру.

Наталья Абалакова: Отчасти это так. Но я бы сказала, что Россия в этом отношении особая страна, потому что здесь вообще, если говорить о гендерном аспекте, то есть о работе пар, существует определенная традиция, восходящая к русскому авангарду. В 1989 году, когда мы сделали масштабную выставку-ретроспективу в Англии, и пресса, и английские критики-искусствоведы связывали нас с парой Родченко — Степанова, потому что до этого у них проходила их выставка. Соответственно, для них Абалакова — Жигалов были наследниками не только русского авангарда, но и традиции работать в паре. Интерес

Москва, 2013

к работающим парам вне зависимости от того, это мужчина и женщина, двое ли это женщин или двое мужчин, сохранялся и в 1990-х и в 2000-х. В частности, была выставка к десятилетию галереи Гельмана, которая так и называлась: «Динамические пары», в рамках которой рассматривался вопрос: как работать вдвоем? На мой взгляд, совместная работа двух людей несколько отличается от работы коллектива вроде «AES+F» или более многочисленных групп. У парной работы, безусловно, есть своя специфика. Я была знакома со многими людьми, которые, например, вдвоем писали сценарии. Это всегда вопрос языка: кто говорящий, кто ведущий? Здесь столько интереснейших проблем, до сих пор, кстати говоря, не означенных и не от-refлексированных, потому что очевидно, они никогда не могут быть до конца разрешены. Каждый случай уникален. В 2005 году на Первой Московской биеннале Андрей Ерофеев сделал выставку на ту же тему — «Сообщники», в которой была частично реконструирована выставка 1982 года: АПТАРТ — выставка Сообщников. В текстах вокруг тех событий, о которых я говорю, было поднято много вопросов, связанных именно с коллективной работой.

Что касается живучести коллективов, я думаю, это тоже, во-первых, зависит от случая, а, во-вторых, связано со временем. Каждая эпоха выдвигает свои парадигмы для неких коллективных действий, и все эти перегруппировки — автономные сообщества, микросообщества и т. д. — и все эти констелляции очень динамично меняются. Сейчас, я думаю, именно такая обстановка — время изменений, и именно поэтому группы быстро возникают и быстро распадаются, хотя, скорее всего, они перегруппируются: одной группы нет, но те, кто в нее входил, уже объединились в новое сообщество.

Анатолий Жигалов: Конфигурации больше двух человек закономерно распадаются, потому что рано или поздно дают о себе знать разнонаправленные векторы и индивидуальности, не совместимые не по бытовым причинам, а из-за различного потенциала. Ведь потенциал, заданный группой, хоть он и очень мощный, дальше воспринимается индивидуально. Художественная личность растет и должна оторваться, происходит внутренний взрыв — прямо космические процессы. Тем не менее, глядя из сегодняшнего дня, я все более убеждаюсь, что у нас с Натальей уникальная, парадигматическая группа, потому что вообще-то мужско-женская группа не может долго удерживаться по определению. Объединение Вали Экспорт и Петера Вайбеля распалось довольно быстро, у Марины Абрамович и Улая интенсивная совместная работа длилась не больше десяти лет. Абрамович и Улай задействовали проблемы прямого столкновения полов, вызов пола, что, с одной стороны, дает колоссальную интенсивность, но, с другой стороны, не может длиться долго, потому что это непрерывный агон. Наше сотворчество перенесено в несколько

иную плоскость. Нам не нужно было делегировать свои обнаженные тела, потому что у нас заведомо два тела культуры, скорее гендерных, чем биологических. Столкновение, которое все равно есть внутри группы, в принципе сублимируется, переводится в вопрошание самой жизнеспособности культуры и искусства, а также его функциональности. Это внутреннее расщепление, давая, в общем-то, ту же энергетику полов, но переводя ее на удобоваримый и легко артикулируемый язык культуры, позволяет гораздо дольше сохранять баланс. Речь не о том, что мы — муж с женой, что мы семья, а о том, что постоянное внутреннее противоречие в реализации проекта снимается и переходит на следующую ступень. Все время какое-то движение, что, может быть, и объясняет стабильность нашей пары. Те же Варвара Степанова и Александр Родченко были скорее семейной парой художников одного направления, но не единого проекта: ведь единый проект — это не просто жесткие рамки — шаг вправо, шаг влево — расстрел на месте, — скорее, это осевая, формообразующая энергетика. Это всегда обмен энергиями, идеями. Но это также всегда удержание — двуполярная модель: мужчина—женщина. В перформансе эта машина работает как *perpetuum mobile*, который, сам себя наполняя, противостоит другой силе — внешнему миру, аудитории. Мы назвали наш проект ТОТАРТ, потому что это создание тотальной ситуации, тотального присутствия или отсутствия, которое создает тотальность зрительских реакций, который не может не оказаться перед ситуацией выбора. Давление внешнего мира имеет формообразующий характер.

С.Г.: Сейчас наблюдается нестабильность художественных групп, а ваша ретроспектива демонстрирует как раз пример стабильного и поныне действующего сообщества. То есть выставка будет восприниматься на контрасте с остальным полем искусства.

А.Ж.: Да. Но повторяюсь: собирание и распадение групп — это вполне нормальные процессы, динамика соединений, личностных констелляций. К тому же, мы не хотим сказать, что мы с другой планеты, что мы такое платоновское соединение — единый пол, где две половинки сшили. Все те законы, которые можно проследить в любом групповом принципе выражения, разумеется, распространяются и на нас. Здесь нет попытки скрыть что-то за занавесом, ведь где-то в шкафу обязательно должен быть скелет, и он, наверное, как и во всяком человеческом сообществе, присутствует. Человеческая несовместимость изначальна. Пара мужское/женское с самого начала носит в себе неслиянность и нераздельность — приходится пользоваться теологическими терминами. Загадка, внутренняя противоречивость и невозможность понять, что будет в следующий момент, сохраняются.

Н.А.: Да, отчасти мы связаны единым проектом, в рамках которого делаем эту выставку и создаем не только художественные произведе-

ния, но также пишем книги по теории современного искусства, в которых мы сообщаем о себе и своей работе, о том контексте, который нас окружал начиная с 1970-х — 1980-х. Сейчас у нас выходит вторая книга о 1990-х — 2000-х «ТОТАРТ. Четыре колонны бдительности». Она буквально в типографии. Весь этот обширный круг деятельности дает возможность находиться вне совершенно непреодолимых, языковых рамок. Совсем недавно у нас был круглый стол на «Радио Свобода», модератором которого была Елена Фанайлова. Обсуждалось то, как феминистические идеи и деятельность сопрягаются с современным искусством на постсоветском пространстве. Были приглашены люди из самых разных феминистических сообществ — от радикалов до теоретизирующих людей. Несколько художниц, которые имели опыт работы в группах, говорили о том, что покидали их из-за полного диктата мужской половины группы, которая не давала женщинам развиваться и реализовать себя. Девушка, которая даже на круглом столе закрывала лицо и не хотела, чтобы кто-либо узнал ее имя и фамилию (она занимается граффити совершенно одна в городе, что, безусловно, очень рискованно), именно потому, что у нее был крайне отрицательный опыт работы в коллективе. Перед тем, как что-либо сказать, я постаралась выслушать всех молодых художниц, которые пытаются публично, через искусство реализовать феминистические идеи, и пришла к выводу, что вопрос не в том, что им мешают какие-то конкретные партнеры-мужчины, а в том, что проблема — в языке. Это язык мужской культуры, логоцентрический язык. Я попыталась объяснить, каким образом мы сосуществуем с Анатолием и не уходим друг от друга, — мы даем друг другу полную свободу заниматься независимой журналистикой, теорией, соединяться с любыми направлениями и течениями. Есть выставки, где я показываю свои собственные работы, а Анатолий не участвует; есть выставки, в которых участвует только Анатолий, например те, которые связаны с тематизацией русского авангарда и геометрией. Мы никогда не договариваемся, кто и о чем будет говорить на мастер-классах, которые мы проводим часто по отдельности. Мы не выдвигаем единую логоцентрическую программу и не контролируем друг друга. Когда мы просматриваем или прослушиваем записи разных бесед, оказывается, что на одни и те же вещи мы смотрим по-разному, и это придает динамику нашим мастер-классам и интервью. То мы порознь, то мы вместе — даже и в пародийном ключе, как на выставке «ŽEN d'ART», куда, к моему великому удивлению и сожалению, не пришли мужья и друзья художниц, участвовавших в выставке. В общем, мы не распадается, потому что у нас нет для этого причин.

А.Ж.: Раз уж мы заговорили о таких вещах, как лого-, фалло- и прочие кратии, то понятно, что сценарий «Пигмалиона» здесь явно не подходит. Баланс остается загадочным и сложным, потому что Другого сложно принять, а Другого в паре мужчина/женщина

и невозможно до конца принять. В определенном смысле это «невозможное сообщество», а его жизнеспособность объясняется так, как мы пытаемся показать на выставке: есть некое ядро — быть друг перед другом. Такова конструкция наших перформансов, они именно парные. Парные — не в напряжении, кто кого молотком крепче ударит, а каковы возможности этого противостояния, в снятии противостояния и в выявлении «третьего» смысла. Наша первоначальная конструкция, трехфазная, трехчленная диалектическая модель: созидание — деконструкция, или даже деструкция, — и то, что за этим появляется.

С.Г.: Совсем недавно от одного из художников я услышал гипотезу, достаточно спорную, но интересную: сегодня группы разваливаются, потому что собраны они против чего-то вовне (например, против власти), а те группы, которые сохраняются, имеют некое конструктивное ядро, то есть они рассчитаны на определенную работу, которая будет продолжаться, даже если внешний раздражающий фактор в виде условного Путина исчезнет.

А.Ж.: Это достаточно правильное наблюдение. Дело в том, что, когда мы говорим о двойной обороне против мира, речь идет об экзистенциальных вопросах, а не о приходящих извне импульсах. Потому что даже то, что кто-то не вынес помойное ведро, может быть причиной космического краха и развала. Конечно, большой вопрос, как соразмерить приоритеты этих внешних вызовов. Но я бы не взялся все объяснить, расчленив, разложить по полочкам, определить внутреннее ядро нашей деятельности. Мне непонятно, как семьи существуют, хотя вроде бы прожита долгая жизнь, а как мы столько лет работаем вместе — уж тем более. Конечно, понятно — как может быть иначе?! Но это не ответ и не анализ.

Я участвую вместе с Натальей в феминистических выставках, потому что мне близок любой акт разумного сопротивления. Это один из импульсов, которые нас объединяют: существует ли что-либо некоррумпированное в этом мире? Фактически история человечества показывает, что не существует, но эта коррумпированность дает, как навоз, всходы чему-то новому. Одна из наших задач — найти в современном искусстве некий механизм, который не подвержен окончательному коррумпированию в широком смысле: деньги, слава, отчуждение, объективация, потеря внутреннего, субъективного контроля, использование изобретенного механизма для тиражирования, что, в свою очередь, тоже является элементом коррумпирования. Все это вместе взятое говорит о том, что больше вопросов, чем ответов. Поэтому мы представили не этапы нашего пути, поскольку это не совсем ретроспектива, а некие спиралевидные движения. Внутренняя телеология человеческого делания нам не ясна. Мы бы хотели понять, как это смотрится со стороны, и увидеть, какая реакция будет на нашу выставку.

Н.А.: Я думаю, что некоторые вещи связаны с типом семейного воспитания. Семьи наших родителей, моих и Анатолия, похожи друг на друга. Они родились примерно в один год, прошли общее воспитание и коммунистическую индоктринацию и буквально до самого конца жизни сохраняли свой идеализм: они считали, что индивидуализм — это плохо, что жить за счет другого и унижать другого — это плохо. Между ними были удивительно теплые и дружеские отношения, взаимопонимание и взаимопомощь. Мы бессознательно усвоили этот тип отношений. Только сейчас я начинаю понимать, как много это нам дало.

А.Ж.: Согласен, у нас очень близкие семьи. Но с мальчишества я бунтовал, и только сейчас смог оценить, какие у меня были замечательные родители. Я всегда был индивидуалистом и с трудом сосуществую с коллективом. Сначала люди объединяются в коллектив против внешних сил, но дальше начинают работать законы малой группы, а это, как показывает опыт, еще больший диктат, не бунтовать против которого просто невозможно. Любой самый небольшой импульс подталкивает к тому, чтобы выйти из группы.

Примером большой спасительной кучи, которая позволяет выживать в страшных условиях тоталитарного социума, является богема. Это система ускользания, которая практически не позволяет никакой системе давления справиться с ней полностью. Богема обладает одним свойством (непонятно, это ее плюс или минус): у нее нет ни догматики, ни идеологии, ее не за что взять. В 1960-е — 1970-е советская власть нашла способ — бороться с тунеядством: действительно, милиция отлавливала, а все мы в тот или иной период были тунеядцами. Эта опасность заставляла объединяться и находить какие-то ниши, вроде неконформистской среды, но там были свои жесткие законы, которые распространялись не только на сферу человеческих отношений, но и на главное — на эстетику. Но, в общем-то, это испытание социальностью, а человек первоначально социальное существо. К тому же, собственный текст каждого человека — это всегда интертекст, в котором много связей. В период АПТАРТа каждая выставка перекликалась с другими, корректируя и пародируя их. Но этот проект долго не продержался, хотя и в силу внешнего прессинга: Никиту Алексеева преследовали, а «Мухоморов» забрали в армию. Гебистская машина стояла у нас под окном...

Н.А.: Самым ценным у нас в доме был архив МАНИ, который мы без конца прятали по соседям.

А насчет приятия и неприятия содружества в группе... У нас возникли большие проблемы из-за вещей, казалось бы, совершенно беспроblemных. Моя фамилия стоит первой, а второй — фамилия Анатолия. Мы просто расставили их по алфавиту. Но московское художественное сообщество никак не хотело это принять. Уже прошло почти тридцать лет, и буквально год назад произошла смешная

история. Одна художница сделала фотографию нашего проекта, которая есть в нынешней экспозиции, и этот снимок был напечатан в одном московском художественном журнале с подписью, где наши фамилии шли в обратном порядке. Я написала в редакцию, чтобы они поставили фамилии в том порядке, в каком, как мы считаем, они должны стоять. И мне был задан вопрос: «Наташа, почему вы так боретесь за свое первенство?».

А.Ж.: Вообще-то ставить фамилии в алфавитном порядке — цивилизационная норма. Но введение этой нормы оказалось провокацией посильнее многих наших работ. Я пытался проанализировать, в чем дело. Понятно, что речь идет о маскулинной культуре, патриархатной системе, где женщина не может быть первой. Но тогдашняя реакция внешнего — художественной среды и многочисленной аудитории — действительно позволяет увидеть эту логоцентрическую структуру. Для мужчин эта ситуация — «Абалакова, Жигалов» — есть откровенный вызов: «Конечно, Жигалов поставил ее впереди назло нам всем». И неприятие, причем обоим: я — предатель мужской культуры, а Наталья вечно лезет вперед. Но и женская реакция не менее сложная: женщины вдруг занимают коллаборационистскую позицию в отношении мужской культуры и говорят про Наталью: «Ишь, пролезла!» — а на меня смотрят как на уступившего — значит, подкаблучник, а как же! То есть сразу начинают работать такие сложные социальные механизмы, языковые и поведенческие, причем это не поверхностные, а глубинные механизмы культуры, в которой мужчина считает, что всякая попытка поставить под сомнение приоритет мужского является предательством, точно так же, как в КПСС считали, что начинается с мелочей: «сегодня он играет джаз, а завтра Родину продаст!». Угроза сомнения в неизбежности этих структур, мужской и патерналистской, вызывает ужас. А женщины сомневаются, что такая претензия реализуема и может быть по достоинству оценена. Поэтому я участвую в феминистических выставках, так как именно такое динамичное и прогрессивное движение, как феминизм, поставило вопросы о неизбежности таких соотношений. По-настоящему партизанская позиция в мире застывшей, окостеневшей, самоуверенной мужской культуры, которая не понимает, что сам феминистический вызов оживляет ее. Другой входит в этот мир, требуя более пристального к себе внимания и отношения как к равному.

Н.А.: Обычная цивилизационная норма была воспринята московским художественным сообществом как трансгрессия. Возможно, что и до сих пор так воспринимается. Но жизнь идет вперед. Может, все еще изменится.

С.Г.: Вы говорили про некое некоррумплируемое зерно. Это достаточно идеалистическая заявка, особенно если учесть широко распространенный цинизм. Не секрет, что мы живем в достаточно ци-

ничное время и в достаточно циничном обществе. Люди соизмеряют свои поступки с тем, что они считают «реализмом», и поиски некоррумпированного ядра воспринимаются как своего рода террористическая позиция. Недавно был хороший пример, когда в Москву приезжал Артур Жмиевский. Его выступление во многом превратилось в столкновение с теми, кто говорил с «реалистических» позиций. И Жмиевский вызывал у многих раздражение, потому что говорил: «Это правильно, а это неправильно». Его так и восприняли: «Приехал к нам террорист, который хочет сделать экстремистскую биеннале».

Н.А.: Я никогда не поверю, что существует личность, у которой нет хотя бы капли идеализма, хотя бы в чисто ментальных конструкциях. Вообще не может быть художника, на работы которого кто-то хочет посмотреть и который сам хочет что-то высказать, без такой капли идеализма.

Мир всегда циничен. В Античности была своя форма цинизма, в Средние века — своя. А какая была форма цинизма в середине XX века! Она закончилась травмой для всего человечества. Поэтому тот цинизм, который мы сейчас видим вокруг себя и о котором мы говорим, по-моему, совсем не цинизм. Акира Куросава объяснял, для чего в Японии в Средние века, в тот период, когда происходит действие большинства его картин, был нужен дзен-буддизм. Он изучал историю, читал хроники. Куросава говорил: «Вы даже не представляете, в какое замечательное и безопасное время вы живете по сравнению со Средними веками». Поэтому я думаю, что сегодняшний цинизм — больше в разговорах, чем в реальности. У нас тяжелая экономическая ситуация и катастрофа в культуре. Большинство людей, делающих циничные высказывания, так тяжело живут, что вряд ли их цинизм имеет отношение к реальности, а те, кто на полном серьезе зомбирован цинизмом, скорее всего, не имеют никакого меседжа и не являются художниками.

Я знаю, в чем была полемическая позиция Жмиевского. Такой род активизма — у Жмиевского или Яэль Бартаны — здесь просто не существует, потому что у нас абсолютно другая ситуация. Активизм, связанный с поиском некоррумпированного ядра, связан с нашей спецификой, историей и культурой.

А.Ж.: Мне кажется совершенно ложной романтическая оппозиция: цинизм против идеализма. Цинизм — это нормальная реакция на вызов мира, самозащита; там тоже есть свое ядро. Я вовсе не имел в виду, что возможно оставаться чистеньким — как в анекдоте: «все в дерьме, а я в белой манишке». Нет. Просто возможно выискивать такую систему высказываний, которая ускользает от мгновенной объективации и попадания в систему товарообмена, хотя, разумеется, все есть обмен. Это своего рода деконструкция, когда все — иногда цинично — подвергается сомнению, не разъедающему скепсису, по типу «все ложь», а просто вопрошанию.

Первым делом коррумпированию подлежит налаженный метод высказывания и продуцирования, некоторая индустрия художественного производства, которая и замыслена, чтобы создавать продукт и выдвигать его на рынок, проходить валоризацию через систему галерей и музеев и получать признание общестественности, — абсолютно нормальный производственный процесс. Соответственно, появляются следующие пути: стараться не тиражировать продукцию, метод и конкретно разработанный язык. Все время меняться — один из способов ускользания от некоей закреплённости, прилипания к самодельному имиджу. Также есть опасность свести высказывание к чисто ролевой позиции.

Цинизм, конечно, очень сильное слово, но без рефлексии современное искусство невозможно представить. Именно современное искусство, потому что бывает просто самовыражение. Наш друг Эдуард Штейнберг постоянно делает картины, у него их тысячи. Он все время разрабатывает одно первичное видение. Нельзя обвинять его в том, что он картиночки производит, — в этом его талант и дар. Мы же говорим о другом. Что касается активизма, разве у нас другие условия? Нет нигде ничего другого! Конечно, имеет место накопление определенных исторических моделей...

Н.А.: Нет, я имела в виду другое. Проект, который делала Яэль Бартана, получил институциональную поддержку. «Террористическая» Берлинская биеннале — институциональное событие, на которое, кстати, мы послали работу «Руки и решетки», потому что в Москве эта наша работа просуществовала ровно два дня, а потом ее закрыли под предлогом нарушений правил пожарной безопасности. Многие художники имеют мощную институциональную поддержку, но это же не касается зерна их творчества и того, чего они хотят сказать. Точно так же группа «Война», которая не имела никакой поддержки, получила в результате премию, а теперь будет в жюри Берлинской биеннале. Забавно, что судить, достойны наши работы быть на биеннале или нет, будут художники, которые годятся нам во внуки. Это замечательно. Цинизм это или нет? Это жизнь.

А.Ж.: Мы ведь говорим о таких формах активизма, которые получают больший приоритет, к ним все больший интерес. Нужно говорить о тех точках, которые пульсируют в данный момент. Современное искусство приходит к нам с трудом, болезненно. Я не отрицаю, что есть своя местная специфика. Очень многие вещи импортируются с имитационными целями. Даже не от Петра, а от Ивана Грозного традиционно такое позиционирование России перед Западом: взять что-то, технологически модернизировать, но с тайным умыслом, чтобы использовать совсем для другой цели, например, чтобы противостоять Западу. Эти тонкие восточные ходы превращают любое явление в полную противоположность тому, чем оно исходно было. То же самое может быть верно и в отношении активизма.

Сегодняшние формы молодого искусства, конечно, интересны, но они сильно напоминают ситуацию с авангардом начала XX века: тогда художники тоже призывали выйти из студий на улицы. Вопрос не меняется: «С кем вы, господа интеллигенты?». Это каждодневные вопросы, которые художник задает сам себе и с которыми к нему обращается общество.

Конечно, поиск некорруптируемости, чистого жеста, проходя через систему функциональности, встает перед вызовом другой системы корруптируемости — полной социальной поработанности, намеченной еще в конструктивизме и функционализме, — перейти в выстраивание жизни, быта. Это нормальные вызовы, которые при этом могут быть фатальны для художника.

Какой сегодня интересный момент! Мы идем на Сахаровский проспект, а там Олейников сотоварищи организовал целый балаганчик (*проект «Ненадежная жизнь»*). Мне очень понравилось выступление Таус Махачевой. Такая живая реакция!

Н.А.: Когда читаешь мемуары, видишь, что Кабаков, Пивоваров и люди, которые писали об искусстве в ту эпоху, говорят все время об одном и том же. Художник много лет создает произведения, которые никто не видит. Его мастерская заставлена, а зрителя нет, хорошо, если зайдут несколько его знакомых. Сейчас просто не верится, что такое могло быть. Но самое любопытное, что в 1990-е, несмотря на то, что на художественные события ходило огромное количество людей, называвшихся «тусовкой», критики и искусствоведы писали (и пишут до сих пор) о произведениях художников так, как будто те ни с чем не корреспондируют. Очевидно, что сейчас молодые художники задумались: для кого это все происходит? Им захотелось посмотреть в лицо зрителю. Идеальная конструкция, ничем практически не подтвержденная гипотеза о том, что искусство — это коммуникация, только сейчас, как мне кажется, стала подтверждаться и осуществляться.

А.Ж.: Мы можем обозреть последние сто лет русского искусства и выявить его диалектику. Серебряный век — индивидуальное, эстетское, декадентское, как было принято определять, искусство, которое уже к моменту революции художники упрекали: «Хватит в этом копать, пора выйти в жизнь, в историю, на площадь, к людям». Революция, которая дает мощный всплеск авангарда, который не то чтобы в объятьях с властью, но авангард — это те, кто строил революционную жизнь. Дальше этот заряд эксплуатируется властью, а разомкнутое, открытое для социальности искусство используется как механизм пропаганды того, что уже закоснело, что террористично и тоталитарно. Тот период, с которого начали мы, это время возврата к индивидуальности, субъективности. В 1970-е часть художников начинает ставить вопросы к такой системе относительно самовыражения, индивидуальности, субъективности.

Зарождается язык концептуализма. Потом происходит просто огромный исторический развал системы и империи. В искусстве, с одной стороны, продолжается либеральная линия, а, с другой стороны, снова запрос: искусство не должно замыкаться в себе. Такие спиральные движения. Это не вечное возвращение — каждый раз новое, но что извечно, так это две тенденции: центробежная и центростремительная. Собраться, отгородиться от общества или, наоборот, раскрыться, разомкнуться, понять, что человек социален, что искусство должно принимать участие в жизни. Ведь сегодняшний выход на улицу — это потрясающая попытка соединить порожденное самой действительностью творческое высказывание масс, будь то Тахир или Уолл-стрит, и искусство. Отбрасывая часть традиционных систем высказывания, свойственных искусству, художник пытается осуществить это соединение обособленности, автономности искусства и разомкнутости, социальной ангажированности. И тогда язык получает новую функциональность, реальное целеполагание. Это поразительный процесс, который связан с проблематикой некорруптируемости: возможно ли что-то в самом творческом механизме, что позволяет открываться или закрываться, когда необходимо, или просто перетекать в реальную жизнь, даже растворяться? А ведь это крайне болезненно для художника — потерять свое я.

Н.А.: Но вообще и художники русского авангарда, и парижские ситуационисты думали о том, как раствориться в жизни. Я очень люблю делать плакатные эскизы. Для меня сейчас проблема заключается не в том, создавать ли еще одно видео или инсталляцию, а в том, делать плакаты для демонстраций или нет. Мне для себя интересно ответить на этот вопрос. Мне очень хотелось заниматься этим во время митингов 1980-х, но тогда не существовало этой культуры, а сейчас все для этого готово. Я могу сказать всё, что хочу, могу суммировать настроения близких мне людей. Сейчас велика инвариантность высказываний в виде художественных произведений, которые могут оказаться на улице, на демонстрации. И мнение художников, не только моего поколения, но и молодых, по отношению к этому процессу — крайне неоднозначно.

С.Г.: Возник спор о том, как быть художнику в этой сфере. И это скорее вопросы по форме, потому что с содержанием, с лозунгами все более-менее согласны. Тот же живой микрофон оказался проблематичен по ряду причин, в частности он же возник на Западе, потому что нельзя было использовать громкоговорители, а на проспекте Сахарова была мощная аудиосистема. На записи слышно, что в тот момент, когда Таус Махачева произносит речь против этнической дискриминации, с основной сцены вещает националист, заглушая ее. Две речи накладываются друг на друга. Получается, одна из целей живого микрофона — усилить голос — здесь не работает. Возникает вопрос: как быть?

Н.А.: Вопрос в том, как визуализировать, раз нет возможности вербализировать.

А.Ж.: Некоторые явления получают развитие и становятся непредсказуемыми — вот что интересно. Разрабатывать то, что уже известно, это, конечно, хорошо, но применять сегодня ситуационистские рецепты, ссылаясь на 1968 год, достаточно странно.

Однажды нам написали из журнала «Maska», который связан с группой «IRWIN». К нам обратились как к основателям того явления, которое называется «субверсивной аффирмацией». К письму прилагалась статья, которую я перевел для нашей новой книги и запустил в Интернет. Идея простая: механизм субверсивной аффирмации — это принцип «переиродить Ирода», когда идеологическое клише власти (здесь речь идет, прежде всего, о восточно-европейском регионе времен советского блока), используется в художественном жесте с преувеличенной готовностью принять его за реальность — настолько, что такое принятие ставит под сомнение жизнеспособность этой идеологической конструкции. Например, я был настоящим комендантом в рамках работы «Золотой воскресник»: пришли жители дома и наши друзья-художники, выкрасили все золотой краской. Авторы теории «субверсивной аффирмации» считают, что это единственное из искусства Восточной Европы, что было принято и перенесено на Запад. Многие движения и художественные группы, вроде «The Yes Men», пользуются именно этим механизмом. А далее авторы приводили постмаркузианские, постситуационистские исследования, в которых говорится, что формы сопротивления в глобальном капиталистическом обществе, которое и нас сейчас захлестывает, в принципе не работают. Мы сами писали об этом в статье 1983 года: всеядное либеральное общество легко воспринимает любое сопротивление, любой вызов и тут же его присваивает и использует...

Н.А.: ...интегрирует и, тем самым, лишает энергии противостояния. Никого не нужно сажать, можно просто наградить.

А.Ж.: Да, без всякого прессинга. Когда «Войне» дали премию, я подумал: «П**дец! Уничтожили группу». При этом уверяю вас: Бажанов — никакой не враг художникам. Но это и есть работа системы — поглощение. Пафос ситуации, согласно упомянутой статье, в том, что в этом мире ни прямое сопротивление, ни сарказм, ни ирония больше не работают.

Н.А.: Если вернуться к вопросу о цинизме, то становится ясно, что ничего не работает — никакое сопротивление.

А.Ж.: После яростных, телесных 1990-х, где, по крайней мере, была продемонстрирована такая брутальная сила Олега Кулика, которая, конечно, является сырьевым продуктом, где-то с середины нулевых началось: Андрей Кузькин делает акцию «Спасибо»...

Н.А.: И она тоже заканчивается милицией.

А.Ж.: Прошло несколько лет, и по всему миру происходит взрыв сопротивленческих движений. Казалось бы, нет ничего невозможного: иди в магазин и покупай, что тебе нужно. Вот у нас есть «Вегас», там хорошо, люди целый день ходят с семьями, с колясками. Масса красивых предметов — практические музеи, вот куда переместилось «общество зрелищ». Поднакопи немножко и поезжай в Турцию — как славно! И вдруг спорадические импульсы из разных точек. Говорить, что все они субсидируются ЦРУ или ФСБ, — смешно. Внезапно всплеск активистского искусства, которое оказывается самым живым и интересным в данный момент. Вполне возможно, что дальше всё это институционализируется. Система работает — охватывает и апроприрует. Но на данный момент никакой потребности в субверсивной аффирмации в помине нет, так как стало возможным прямое высказывание. Неизвестно, надолго ли. Нужно ли считать такой подход единственно верным, не думаю, но то, что сегодня художественные импульсы исходят оттуда, несомненно.

Перформанс «Это есть!», показываемый над лестницей последнего этажа выставки ТОВАРТ в ММСИ, сделан специально для молодежной альтернативной биеннале «Пошел! Куда пошел?», куда нас пригласили Денис Мустафин и Антон Николаев.

Н.А.: В представленной там же реконструкции инсталляции «Panel Discussion» на одном из iPad-ов можно увидеть художника, взявшего в руки микрофон и говорящего с людьми. Он один из акторов современного искусства и сегодняшней жизни.

А.Ж.: Тема «Panel Discussion» — возможно ли согласие в обществе,возможен ли консенсус?

Н.А.: Возможен ли сам круглый стол, актуален ли он? Не так давно в интернете появилось высказывание диссидента Буковского: «Куда там — круглые столы! Нужно переходить к паролем, явкам и т. д.». Но самое интересное, что все эти бесконечные собрания и дискуссии, на которых люди не могут найти никаких точек соприкосновения, говорят о многом.

А.Ж.: Проблематизация круглого стола как вопрос о формировании общности — Мы. Где оно формируется — в храме, на площади или за круглым столом? Кадило, булыжник или микрофон?

Н.А.: А также: кто говорит в современных общностях? Кто говорит от имени художественных групп и «восстания масс»?

С.Г.: Обычно, говоря об апроприации системой критического искусства, делают вывод о тупике, об исчерпанности инструментария — вывод, который кажется мне сомнительным. Возьмем пример извне: есть Ближний Восток. Вначале, после развала Османской империи, там возникло множество мелких монархий, с которыми все заинтересованные державы, и Англия, и Франция, и США, и СССР, сумели договориться или справиться. Потом монархии сменились военными диктатурами, которые со временем также были устране-

ны мировой системой. Но их место тут же заняли террористические исламистские организации. Туда послали войска, чтобы с ними бороться. В ходе этой борьбы сопротивление постоянно эволюционировало, изменялось. Следом пошла волна, названная «арабской весной», а это уже восстание огромного числа людей, и непонятно, что с этим делать. Естественно, можно сказать, что система апроприрует любое движение, но за каждым из них идет новое, возникает оттуда, откуда не ждали. Как миросистема ни пыталась побороть регион, он не побежден. Возможно, что с апроприацией в искусстве дела обстоят аналогичным образом. Нужно быть богом, чтобы произвести абсолютную апроприацию, но любая власть все-таки чисто человеческое явление.

А.Ж.: Система пытается занимать место бога...

С.Г.: ...но не может...

Н.А.: ...однако, претендует.

А.Ж.: Любые революции видоизменяют систему, которая не может не существовать, — это самонастраивающийся инструмент некоего Порядка, который обозначает и удерживает границы. Так строятся цивилизации. Это универсальный механизм. Но бывают периоды, как сейчас, совершенно потрясающие. Мы действительно не можем предсказать, что будет завтра.

Русская система апроприации такова: едет царь Петр на голландские верфи и возвращается с большим мешком подарков для своей страны. Он ее модернизирует, правда, странным образом — например, за счет сбривания бород.

Н.А.: Он спрашивает: «Вы счастливы?» Это же вопрос колонизатора. Кто бы его ни задавал, на него нужно отвечать только одно: «Нет!».

А.Ж.: А теперь, в отличие от игры с известными инструментами, мы имеем дело с обгоняющим событием. Чуть ли не впервые мы чувствуем не по черновикам. Мы видим, что эта страница открыта, она не была прописана заранее. Ведь, например, по поводу реставрации капитализма в России (слава богу, пока не монархии) можно сказать, что это на уровне Клондайка в Америке: действительно, 1990-е годы были сплошным вестерном, раздавались выстрелы. А сейчас, хоть мы и предполагаем, что система закрутит гайки, все равно, согласитесь: перед нами чистая страница. Там нет примечаний: «Смотрите туда-то». Некуда смотреть. Мы почувствовали, что живем настоящим, то есть участвуем в историческом процессе. Создается открытое пространство, называемое историей. Ведь история — это не будущее, которое экстраполировало себя в прошлое, а это нечто, что делается.

Н.А.: Многие из наших друзей, эмигрировавших из России, пишут, что очень завидуют нам и что у нас сейчас интересно жить.

Материал подготовил Сергей Гусков

БЕСЕДА НАТАЛЬИ АБАЛАКОВОЙ И АНАТОЛИЯ ЖИГАЛОВА С СИНЕ ФАНТОМ

(ГЛЕБОМ АЛЕЙНИКОВЫМ И ЕЛЕНОЙ КАБАНКОВОЙ)

Апрель 2015-05-24

Н.А.: Сейчас мы заканчиваем редакцию нашей новой книги, которая называется «Параллели кино и складки видео». Она о медиаискусстве, о видео и о независимом кино.

Г.А.: Это интересно.

Н.А.: Однако это ни в коем случае не претензии на историю параллельного кино, или на историю видео-арта в России, потому что такие исследования были и, разумеется, будут еще. А мы хотели рассказать и поговорить с людьми, с кем лично были знакомы, с кем вместе работали в прошлом...

Г.А.: И в несуществующем настоящем...

Н.А.: Да, в непредсказуемом настоящем и очень темном будущем.

Там будет интервью с Андреем Сильвестровым; мы делаем его ключевым. Оно о прошлом, о параллельном кино и о том, насколько вообще московский концептуализм и определенный срез московского современного искусства совпадал в чем-то с параллельным (независимым) кино. И, может быть, имеет смысл об этом говорить, как о вещах, которые в какой-то момент друг друга поддерживали, скажем так.

Г.А.: Бесспорно. Нет, ну мне кажется, как-то даже бессмысленно с этим спорить. Уж не знаю там, кто кого поддерживал, но, по крайней мере, через вас-то точно параллельное кино проложено.

Н.А.: Был контекст...

Г.А.: Очень огромный контекст!

Н.А.: ...И он непрерывно создавался и художниками, и теми, кто начинал работать в независимом кино...

Г.А.: Тут для меня даже вопрос, если с точки зрения такой культурологии, документации перформансов, фильмы, именно те, которые здесь сделаны. Они, собственно, являются «параллельным кино» по сути или нет? С точки зрения участия допустим условно авторского в лице Игоря, его операторской работы... Помнишь, у вас фильм такой был, где все как-то перемешались, и это был с одной стороны перформанс, а по сути — фильм-перформанс.

А.Ж.: Да, это мини-балет, или «... and so on... (И так далее)».

Г.А.: Это был не просто перформанс, а именно, чтобы сделать вот этот аудиовизуальный продукт.

А.Ж.: Задуман как кино-ситуация, конечно. А такое протопараллельное кино, это «Нить, Harry End». Это просто движение нити.

Г.А.: Я не был тогда на съемках.

Н.А.: Мы с Анатолием, Светой Голыбиной и Игорем снимали.

А.Ж.: Это полная редукция фабулы! Нить сюжета, это была чистая метафора...

Г.А.: А он сохранился?

А.Ж. и Н.А.: Да, да, мы его показывали в «Фитиле», куда нас однажды пригласил Андрей Сильвестров.

Г.А.: Представим, что мы сейчас снимаем наш сериал, который называется «Параллельное кино»...

Н.А.: У нас имеется видеоархив — полная документация.

Г.А.: Мы можем сделать как бы серию, именно как ты назвал: «протопараллельное кино». Мне кажется, это интересно. Я думал, как это назвать, и...

А.Ж.: На самом деле тот момент, когда Игорь начал снимать наши перформансы, в общем-то, тоже можно назвать параллельным кино, потому что впервые такая форма в наших условиях московских была...

Г.А.: Ты имеешь в виду именно документацию на киноленту?

А.Ж.: Кроме самих фильмов, еще и документация фильмическая, это тоже важно было, потому что там еще был и побочный материал.

Г.А.: Я сегодня, пока мы ездили, прочитал ваш разговор с молодым художником...

Н.А.: С Венковым? Димой Венковым?

Г.А.: Там ты касаешься именно того, как осознавать, ну, вот этот момент, что по сути же перформанс — это чистый вид, он как бы происходит и дальше исчезает. Ну, понятно, есть система документирования, связанная либо с описанием, либо с фотофиксированием, и в этом разговоре ты говоришь, что в тот момент, когда это стало сниматься на киноленту, это обрело какое-то... То есть с одной стороны это документация, а при этом это документация, которая сама уже превращается в артефакт. То есть, она не просто документация. Можно так размышлять. Потому что, на мой взгляд, участие Игоря было, именно как оператора, но не безотносительного, который просто откуда-то пришел, но который понимает, в том объеме и состоянии, в котором он на тот момент был, мог понять контекст происходящего. Понятно, что каким-то образом, наверно, взгляд операторский влияет.

Н.А.: Я бы сказала, что наша совместная работа, она скорее была образом жизни, потому что у нас тогда четко наметилась деятельность как проект «Исследование Существа Искусства применительно к Жизни и Искусству», который мы назвали ТОТАРТ-ом от

слова тотальный, но слово тотальный у нас, отчасти, имеет коннотацию тоталитаризма, но в основном это все-таки работа с тотальными возможностями архива культуры. И поэтому у нас, вообще, никогда такого не было, что кто-то один совершенно определенно какую-то идею выдвигает, кто-то ее оформляет, кто-то обслуживает. У нас в этот период, начала 80-х, все зрители были участниками квартирных перформансов... (ну, мы сейчас будем говорить о квартирных, потому что это связано с тем, какую роль играл Игорь), и ни один человек, кто участвовал в наших перформансах не был марионеткой, не был просто неким лицом, которому что-то делегировали. Все наши перформансы — это была открыто-закрытая система и, конечно, Игорь, был гораздо больше, чем просто кинооператор. Я бы назвала такую роль «свидетель-интерпретатор».

Г.А.: Да, в этом месте, по сути, зарождалось «параллельное кино», которое сейчас известно в некоторой степени.

А.Ж.: С Игорем мы познакомились в 84-м году, в МИФИ, моему.

А.Г.: Это через Летова, да?

Н.А.: Мы с ним познакомились на концерте Летова.

А.Ж.: А, вот концерт Летова, куда нас привела Света Голыбина, музыкант и композитор.

Н.А.: Может быть так. Многие люди искали площадки, где можно музыку современную...

Г.А.: Но это не МИФИ, это ДК?

А.Ж.: ДК МИФИ, да.

Н.А.: Где можно было слушать современную музыку... Все дело в том, что с Игорем познакомилась я, так как на концерте я была одна, и пригласила его к нам. Потом уже мы как-то очень быстро нашли общий язык и общие интересы, и мне даже показалось, что мы как-то чисто по-человечески друг другу понравились. Кажется, сначала пришел Игорь, потом вы с ним вдвоем пришли... он захотел тебя с нами познакомить.

А.Ж.: Ты чуть-чуть позже... Ты вообще мальчишка был!

Г.А.: Для меня этот мир открывался.

А.Ж.: Игорь сразу потрясюще вошел в ситуацию, следом ты уже со своим «Шуршратом»...

Г.А.: Слушай, я про «Шуршрат» даже забыл.

Н.А.: У нас сохранились фотографии...

Г.А.: Для меня конечно лично важны были тогда такие миниперформансы, которые мы с Евой провели, такие наивные... Даже не знаю, как это назвать...

А.Ж.: Я считаю, что это шедевры. Их по-настоящему был один, но их было три...

Г.А.: Трилогия была. «Девочка и Буда»...

А.Ж.: Да, вот этот сохранившийся.

Г.А.: И потом «Кулинарный» и «Парфюмерный».

Н.А. Ну где-то это должно было остаться, может быть в Игоревых негативах...

Г.А.: Понимаешь, как Игорь ушел, так я не знаю что там. Он мне, улета, показал: я не знаю, когда вернусь, говорит, это лежит вот здесь, это здесь... А дальше...

Н.А.: И больше этого никто не трогал?

Г.А.: Ну, не то, что не трогали...

А.Ж.: Ты понимаешь, не обнаруженным остался «Золотой воскресник», а он снимал там целую серию.

Г.А.: Снимал, да.

Н.А.: Нет, слайды все есть. Все дело в том, что на слайде, на одном кто-то снял, как он стоит с киноаппаратом. А это говорит о том, что есть фильм.

Г.А.: А у вас что, у вас киноплёнки или...?

А.Ж.: По «Золотому воскреснику» у нас слайд-шоу такое.

Г.А.: А вообще у вас в архивах киноплёнки тоже есть?

Н.А.: Так вы нам все отдали.

Г.А.: Я переспрашиваю, чтобы понимать. И вы все перевели?

Н.А.: Мы все перевели и оцифровали.

Г.А.: У меня книжка есть [«ТОТАРТ: Четыре Колонны Бдительности»]. Я начал читать.

Н.А.: У вас есть книжка, а вот этого у вас точно нет. Здесь очень много фотографий Игоря. Это Каталог, который нам сделал ММСИ для этой выставки на 4-х этажах. Вот Игнат [Алейников] куда приходил.

Г.А.: А Игнат к вам подошел, да?

Н.А.: Конечно! Так я его пригласила, мы общаемся, дружим.

А.Ж.: А если вернуться к параллельному кино, я вспоминаю, как Игорь привез Юфу (Евгения Юфита), Женю Дебила (Евгений Кондратьев)... Африка (Сергей Бугаев) был и кто-то еще не то из Аквариума, не то из ДДТ.

А.Ж.: И была такая встреча, совершенно сначала непонятная. Видно было, что для питерцев это было... Разрыв какой-то. Они же о нас слышаны были, что мудреные концептуалисты.

Н.А.: Мы показывали через одного, то Москва, то Питер, то Москва, то Питер.

А.Ж.: И был такой спектакль замечательный, а мы показывали... Игорь привез проектор...

Н.А.: «Русскую рулетку»!

А.Ж.: Нет, мы показывали целый сборник перформансов.

Н.А.: Ну, сборник, и включили магнитофон.

А.Ж.: А [на] магнитофон[е] параллельно включили текст из «Русской рулетки».

Н.А.: Кино шло само по себе, магнитофон — сам по себе работал.

А.Ж.: От этого текста заумного у всех вытягивались (физиономии)... Я чувствовал, что всех выворачивает, и вдруг там раздается: «Е* твою мать!» и все словно вернулись домой!

Н.А.: И случился инсайд? и все вдруг поняли, что независимое кино Москвы и Ленинграда — это одна и та же культура.

А.Ж.: Эффектно было...

Г.А.: А я читал сегодня, не помню где, в Питере у вас был показ? Это что было, «Русская рулетка»? Где вы вдвоем сидите.

А.Ж.: С Игорем. В клубе поэтов? В 80-е?

Г.А.: Где ты написал, что открыли окна и люди в окна... лезли

А.Ж.: Это клуб поэзии. Назывался «Клуб-81». Основан Виктором Кривулиным. Самое популярное место 81-го года. Это, наверно, был 86-й... 85-й...

Н.А.: 86-й.

А.Ж.: И мы с Евой, с Игорем поехали на показ. И должны были показывать дальше уже Женя Юфит и вся команда (питерская)... А мы сначала читали лекцию, показывали... но действительно собралось (народа), там такой квадратный двор и он был весь забит. Можете себе представить, и вот открыли окно, потому что не такое большое помещение, для таких камерных событий.

Н.А.: Люди входили и выходили в окно.

А.Ж.: Основной вход был через окно. Стояла там толпа.

Г.А.: Фотки-то есть?

Г.А.: А там, 8 мм разве показывали? 16 мм?

А.Ж.: Я думаю, 16. Потому что в основном Игорь снимал 16. А такие более рабочие или на ходу, где требовалась большая мобильность... «(Русская) Рулетка» вот, подготовительный материал, он снимал на 8 мм. В дурдоме он снимал на 8 мм...

Н.А.: Но все дело в том, что мы не смогли найти...эту пленку.

А.Ж.: Это грандиозный материал, они с Натальей пришли навещать меня в дурдом, куда меня милиция отправила. Мы договорились, что во столько-то прогулка, и снимали по дороге, но это может Наталья рассказать лучше меня...

Н.А.: Тогда нужно начать с самого [злополучного] этого «Золотого воскресника». Потому что когда все это было снято, тут начались какие-то непонятные совершенно дела, и мы, на всякий случай, пленку сначала спрятали в урну. Потом, когда все, вроде, утихло, мы вернулись и ее забрали.

Г.А.: Я сегодня тоже прочитал, что «Воскресник» стимулировал попадание в дурку.

Н.А.: Да, это один из мотивов. Короче говоря, мы эту пленку нашли все-таки. И Игорь ее забрал, иначе ее тоже уже не было бы. Потому что какое-то движение непонятное началось вокруг этого. А потом уже буквально через несколько дней начался дурдом, и мы туда пришли и прогулку..

Г.А.: А дурдом, я насколько помню, это же был...

Н.А.: 85-й год.

Г.А.: Это фестиваль был. Они же и зачищали под это.

А.Ж.: Сразу после «Воскресника», еще, «Почтарт», он тоже с социальностью связан...

Н.А.: И с большим количеством участников.

А.Ж.: Да. И еще у нас было такое интервью хельсинской группе. Это спрессовалось на протяжении чуть ли ни недели.

Н.А.: Ну какая-то была чушь, потому что хельсинская группа попала к нам совершенно случайно, художниками не интересовалась. Они нам про политику, а мы им про себя все.

А.Ж.: Да нет, они приехали к художникам, а наши выходки их совершенно не взволновали. Тут такой перформанс! Но... профессионалы — телевидение. Они добились, вывели нас из перформанса в беседу. А на следующий день уже была реакция властей. Нам сказали (соседи), что за нами явно следят. И нас, вернее меня, стали отлавливать, и что замечательно! — отловили в иностранной библиотеке... Наряд милиции. Это же все история. Хрен знает что! Причем, все уже становится символичным, потому что там я сидел и писал реферат по авангардному, по современному искусству (для Библиотеки им. Ленина). То есть меня при исполнении служебных обязанностей под руки, и изумленная публика... Я там регулярно бывал... Библиотекари смотрят, как меня из библиотеки, как уголовника. Как будто только что перерезал кучу народу или там ограбил банк... И в «воронок». И повезли меня куда-то...

Г.А.: А тебя сразу в этот?

А.Ж.: Прямо из библиотеки.

Г.А.: Я, кстати, когда ты там был, я тоже приходил. Я помню какой-то забор... Это где-то в районе Каширки?

А.Ж. и Н.А.: Да, да!

Н.А.: Так мы через забор и снимали. Там, через дыру.

А.Ж.: Андрей Монастырский там же где-то был, по-моему.

Н.А.: Но это давно. Не тогда. Когда был (у него) религиозный психоз.

А.Ж.: Но место такое известное, естественно. Но то, что мы решили снять фильм, это было замечательно.

Н.А.: А все дело в том, что это имело продолжение, потому что в 94-ом году Вадим Кошкин и Леша Исаев...

Г.А.: Да Вадика конечно, знаю. И Лешу покойного.

Н.А.: В 1994 году они (В. Кошкин и А. Исаев) сделали такой проект (но тогда он еще проектом не назывался) «Бредущие сквозь тьму в полночи». Еще подзаголовок был «Видеосценарий» и вот там был представлен сценарий, который Анатолий написал про дурдом...

А.Ж.: А! Я же там написал сценарий!

Н.А.: Он там был в виде монтажных листов, и предполагалось, что где-то найдут деньги и по всем видеосценариям снимут фильмы.

Но было такое время, не очень в этом отношении богатое, продюсера не нашлось, и фильм снят по видеосценарию не был.

А.Ж.: Да, там летающие золотые унитазы.

Н.А.: Сценарий до сих пор существует.

А.Ж.: И там апогей такой... Крысы съедают (хлебные) изображение дурдомовских клиентов...

Г.А.: Но пленка пропала?

Н.А.: Ну, может, она не пропала, может, она где-то есть? Потому что вы нам отдали в основном то, что связано с перформансами. А может, так получилось, что, так как это был live-performance («перформанс жизни»), то он сам куда-то выпал...

А.Ж.: Надо сказать, что как только вы появились, мы очень много снимали, во-первых, у нас шли перформанс за перформансом, а это же тоже отчасти вовлеченность Игоря. Вот закончился какой-то перформанс, и Игорь мог на следующий день позвонить и сказать: «Когда следующий будет?»

Г.А.: Но все равно, мы об этом говорили, там есть определенная дифференциация, что есть то, что называется «документация перформансов», а при этом были протопараллельные фильмы, которые именно как киновысказывания существовали. Вот сколько таких?

А.Ж.: Первым снимали «Happy End (Нить)» в 1984.

Н.А.: «Мини-балет (And so on)», «Девочка и Буда», («16 позиций для самоотожествления») в 1985.

А.Ж.: «Нить» — просто (чистая) форма такая... кино как таковое. Причем работали тогда и Света Голыбина, там очень важно — звуковая часть, шаги мы записывали.

Н.А.: То о чем мы сейчас говорим, мы именно работали как над кино.

А.Ж.: Это чистое кино.

Н.А.: А перформанс, он был материалом этого кино. Но, в общем, мы это воспринимали именно как «параллельное кино».

Г.А.: Ну, еще не параллельное. А вот это осталось, Голыбиной звук?

А.Ж.: Ну, в фильме. Мы отдельно снимали, постольку, поскольку тогда съемка отдельно — мухи отдельно, то аудио мы отдельно и просто накладывали, а потом мы, по-моему, уже с Ковальским это сделали.

Н.А.: Вы же там голоса накладывали.

А.Ж.: И музыку, и шаги накладывали. Это все можно отыскать. А ты не помнишь, как мы к «Мини-балету» — эти перемещения поминутные — мы музыку потом все вместе писали. Вон на той черепашке тему музыкальную вели. Игорь на такой канализационной трубе замечательно... звучания такие...

Н.А.: Да, какие-то шланги. Вот я еще хочу сказать одну вещь, которая мне кажется довольно интересной. Когда Ольга Шишко имела отношение к программе Московских кинофестивалей, — у нее там

своя рубрика была, [Медиафорум] — она нас часто приглашала к участию. Но знаете, что самое интересное. Так как уже был летовский сайт, и она могла, как по каталогу, выбрать то, что больше подходит, как правило, именно для кинофестивалей, что связано с кино, совершенно безошибочно выбирали именно эти фильмы. Выбирали «Нить», «Девочку и Буду», «Мини-балет» и еще выбирали вот то, что Игорь снимал: наш перформанс 1985 года «На таком холоде искусство немислимо».

А.Ж.: А это, кстати, отдельный фильм. Это перформанс, но он как бы с окружающей средой...

Г.А.: А это здесь было?

А.Ж.: Это здесь, в овраге было.

Г.А.: Это перформанс, в котором вы вывесили текст?

А.Ж.: Мы идем навстречу друг другу чуть ли не по пояс в снегу и, встречаясь, разворачиваем плакат «На таком холоде искусство немислимо».

Н.А.: Причем совершенно безошибочно они выбирали, именно люди, связанные с кинематографом, именно вот то, о чем мы сейчас говорим, а не какие-то другие вещи.

А.Ж.: Какое было событие, где отдельно была выставлена «Русская рулетка». Тоже у Ольги?

Н.А.: «Русская рулетка» так много выставлялась, в самых разных событиях. Все дело в том, что очень много выставлялось документаций, и фильмов, связанных с перформансом и с тем, что снимал Игорь, во всевозможных междисциплинарных событиях — кино, видео, медиа. Но мы с кино себя считаем весьма-весьма связанными. И если весь перечень отбросить, самые яркие для меня вещи, это, конечно, наш проект «Маятник Фуко», который просто совершенно определенно посвящен кино, перформансу и как бы какой-то особой культуре визуальной ...

Г.А.: А это какого года проект?

Н.А.: 1996-й. Который мы делали как мастер-класс со студиями Юрия Соболева, это Интер-студия такая была, где он обучал слушателей перформансу и читал им лекции по современному искусству. Так как все фильмы Стенли Кубрика перформативны, мы в качестве «западного» оппонента выбрали его «Космическую Одиссею», и в таком контексте наша «Нить» — наш Stargate Corridor служила поводом к созданию или интерпретации уже существующих перформансов слушателей Интерстудии, связанный с видео или кино. И конечно наша последняя работа — «Меланхолия Бакунина», 2013, которую мы показывали год тому назад в Музее архитектуры, также связана с кинематографом.

Н.А.: Анатолий, а расскажи про «8 маков».

А.Ж.: «Восемь алых маков в Саду Истории

» — это предпоследняя наша работа, а связана она с Погорелово, и единственный проект не реализованный...

Н.А.: То есть он реализован, но он не показанный. Он сделан. Его хоть сейчас показывай.

А.Ж.: Это 10-канальное видео. Замысел был вокруг Погорелово, но там как бы внутренний конфликт: авангард и традиция. Деревня Погорелово — это как красота такого традиционного народного зодчества. А в нем же, в 81-м году был Первый фестиваль перформанса, куда съехались (московские авангардисты)... Вот вокруг этого все проходит, ну десятки тем, довольно поэтичная вещь.

Г.А.: А 8 маков — имеются в виду компьютеры маки что ли?

А.Ж.: 8 маков — это особая линия... Здесь еще кроме авангард/традиция — искусственное/природное: природа вырастила у меня за 8 лет 8 маков перед террасой. И они все время движутся, эти 8 маков. Потом они опадают, это еще такой совершенно буддистский элемент всего замысла: тщеты дивной красоты творения природы, тщеты человеческих усилий; и сами маки, они потом тоже опадают. Но это вот название Натальи замечательное: «Восемь алых маков в Саду Истории», потому что сплошная история — ни одного мака.

Н.А.: Ну это наше Погорелово, в котором выросло уже несколько поколений художников, потому что Ева наша — художница, она занимается видеоартом и фотографией, у нее уже много и выставок, и проектов, то есть, мы как-то ужасно счастливы, и я совершенно не сомневаюсь, что вот эта вот творческая среда, которая у нее с трех лет, конечно, она на нее в этом отношении повлияла. И все знакомые говорят: «Какое счастье, что она в такой среде ребенком росла».

Г.А.: Я-то Еву помню, тот период ее жизни хорошо.

А.Ж.: Я время от времени вспоминаю «Девочка и Буда» — это конечно у вас...

Н.А.: Ну, это хит! Это знают абсолютно все. Все ее молодые друзья.

А.Ж.: Это действительно стало шедевром современного кинематографа. Твоя роль там просто неопишимо высока. Спровоцировать вот так ребенка на такую естественную реакцию. А в 1985 у Симоны Сохранской, мы делали золотую? Там же был первый нами объявленный фестиваль подпольного кино.

Н.А.: В подвале показывали «Метаастазы».

А.Ж.: А «подпольным» этот фестиваль был, потому что прямо в подвале, в то время, пока мы лестницу там красили золотой краской, в подвале шли фильмы — наши фильмы и ваши фильмы. Когда уже «Метаастазы» были, это 84-й, 85-й год?

Г.А.: 84-й.

А.Ж.: И это было совершенно зрелое кино, я считаю...

Г.А.: Ну он до сих пор во всех этих киномузейных структурах, три фильма. Я имею в виду именно конвертируемые по всему миру. Это «Метаастазы», «Трактористы-2» и «Жестокая болезнь мужчин». Понятно, они проще для перевода.

А.Ж.: В «Подпольной типографии», этот фильм, присланный Андреем Сильвестровым, там на экранах возникал..

Н.А.: Это была Пятая Московская биеннале. Нас пригласили в «Галерею на Солянке». А мы предложили свой интернетовский проект, мультимедийный перформанс, и назвали его «Подпольная типография». Там был выстроен такой интерьер: мы были в окружении нескольких компьютеров, за железной решеткой, и у нас, по нашему приглашению подобралась совершенно роскошная международная команда художников, с которой мы были знакомы и со многими дружим и сотрудничаем также и в реальном времени. Мы общались с ними, и они могли общаться друг с другом в мультитаче Тотарт. Мы показывали их произведения, связанные с темой СВОБОДЫ. Мы пригласили наших молодых друзей; некоторые из них школу Родченко окончили, пригласили Петю Жукова, Вику Чупахину, Даню Зинченко, ну, собственно, тех людей, с которыми мы познакомились через Ольгу Шишко, так как она нас несколько раз приглашала на их просмотры, чтобы мы высказывались об их работах, как художники, работающие с медиа. Так мы с ними познакомились, и потом некоторых из них пригласили в свой проект. И в нашей книге «Подпольная типография» будут беседы со всеми участниками нашего проекта в мультитаче Тотарт. И вот очень интересно — и с Петей Жуковым, и с Димой Венковым (впоследствии в интервью), вот эти разговоры. И кадры из их фильмов мы в эту книгу обязательно введем. Что самое интересное, у всех у них всегда вопрос: расскажите, как вы дружили и работали с братьями Алейниковыми, — очевидно, для них этот факт имеет какое-то очень серьезное значение.

А.Ж.: А ведь «Подпольная типография» с «Подпольным фестивалем кино» перекликается.

Н.А.: Да!

А.Ж.: И идея галереи «Соль» была связана с китайско-американским художником Тао Сьё, который просидел в галерее за решеткой год. А мы своей задачей поставили вывести из вот такого проживания в другое пространство, в другую реальность — виртуальную... И наполнили вот эту клетку, камеру, подпольную типографию присутствием их виртуальных «Я». В этот момент там все были, активно общались on-line. Это напоминает отчасти подпольное кино...

Н.А.: А «Галерея на Солянке» в Фейсбук и интернет вела прямую трансляцию. Зрители этой трансляции Из Москвы, из Израйля, из Франции, из Германии, могли видеть, что там происходит.

А.Ж.: А когда был этот подпольный фестиваль кино, когда в подвал все приходили, у Симоны Сохранской, 85-й?

Г.А.: 85-й, наверное, год.

А.Ж.: Игорь все снимал. Кстати, это его участие в перформансной ситуации было достаточно свободно. То есть он сделал целый заме-

чательный фильм с разных позиций, потому что одновременно там несколько пространств задействовано было. И люди, скрывавшиеся в подвале, где демонстрировалось подпольно кино, когда вылезали оттуда и просили их не снимать.

Г.А.: По сути, человек с кинокамерой был частью... как бы осуществлял документацию...

А.Ж.: Да, он был как бы частью властного такого механизма. Вообще, вот это интересно: эта связь технологической фиксации с механизмом власти — вот эта тема она постструктуралистами рассматривалась. Представь себе подпольная ситуация в мастерской и человек с камерой. Причем, Игорь введен был в художественный мир, то есть не был чужим человеком, но, все равно, какое напряжение вызывало присутствие камеры в подпольной ситуации.

Н.А.: Но это же не институция была, это была мастерская художественная...

А.Ж.: Как чисто в технологическое перевести... ведь технология требует, как минимум, вложений, в нашей, тем более, ситуации вложения возможны только с позиции власти. Ну, как бы такая примитивная схема. Но может быть серьезней, как всякая фиксация...

Г.А.: Минимум зачем? Ну, то есть фиксация — а что с ней будет?

Н.А.: Ну, да: в какие руки все это может попасть? И как это все можно использовать?

А.Ж.: В период самых тяжелых, 37-38-й год, люди интеллигентные по привычке писали дневники, и они понимали, как это опасно. Хотя дневник, как документ — это всегда позиционирование себя.

Н.А.: Была даже такая ходячая фраза: писать дневник — это все равно, что донос на самого себя.

А.Ж.: А я помню, что на основании только наличия фотоаппарата в художественных компаниях могли человека вывести в стукачи.

Н.А.: Да, объявить стукачом могли.

А.Ж.: То есть, без него обойтись нельзя было, потому что уже потребность в фиксации была, и в то же время человек, который снимал, был социально опасен.

Г.А.: Да, вот это очень интересное размышление. Я имею в виду само присутствие камеры...

А.Ж.: Представь себе, вот сидит компания творческих людей, обсуждающих свои дела, и есть фиксирующий глаз. Это же действительно очень сложно. Другое дело, что это ведь позиция художника, как такового: он всегда созерцает и все равно зафиксирует.

Н.А.: Этот мотив есть у Годара в его последнем фильме «Adieu au langage», потому что структуралисты и французская философия с этим работали. И М. Фуко работал, и другие работали. И там очень много отсылок именно к этой идее: а что такое вообще фиксация при помощи камеры и что вообще такое фиксация.

А.Ж.: Особенно документальное, потому что, когда фильм создают, это особый продукт, а вот фиксирующая документально камера, это же всегда подсматривание. Мы же аналитически или как-то подошли к этому сами: у нас была серия работ «через глазок». Работа, перформанс вот в той комнате. Закрывалась дверь, и ряд перформансов зритель видел только в (дверной) глазок. То есть там был сознательно задействован двойной эффект: эффект подглядывания, как бы чего-то порнографического, неприличного, (неблагонадежного); это чисто дюшановское, причем, как говорят, подглядывающий за подглядывающим получает наибольшее удовольствие. И второе, глазок меняет оптику, он отдаляет, отчуждает и широкое делает поле, то есть такое двойное вхождение особое оптическое (отстранение) и вот этот акт подглядывания.

Г.А.: Я помню, был перформанс, когда вы полы натирали, а все в «глазок» глядели.

Н.А.: Да, «Полотеры».

А.Ж.: Такой же был «Царь-колокол и Царь-пушка».

Г.А.: Понятно, что «Царь-колокол и Царь-пушка» имели эротический символизм.

А.Ж.: Да, именно спальная такая, будуар... на этом обыгрывалось все. (Так же и с «Полотерами»).

Н.А.: Надо сказать, что там еще очень интересный момент — работа с медиа. Потому что там, когда снимал Игорь, включался телевизор, который из этой комнаты мы могли вынести, но мы его почему-то не вынесли, он для чего-то нам был нужен. И в этот момент, когда он снимал, на экране был разгон демонстрации в какой-то стране юго-восточной Азии. И все это вдруг так стало динамично и актуально. Если вспомнить, политически, в середине 80-х, была очень не хорошая эпоха, потому что началась война в Афганистане, потом на излете этого тоталитарного режима все «сгушалось»: людей не выпускали из страны. Обстановка политическая влияла и на творческих людей. Знаете, что интересно, мы, когда делали эту «Подпольную типографию», мы пригласили Андрея Сильвестрова участвовать, и иногда люди сами что-то представляли, иногда мы предлагали. И мы предложили ему показать фильм «Метастазы» и поговорить в мультичате о нем. Мы очень интересно поговорили, и это тоже в нашей книге будет.

Г.А.: Хорошо. А я читал вашу книгу «Четыре колонны бдительности» и там очень интересное твое выступление в суде. Это очень крутой текст. Я подумал — готовая пьеса. Ты готовилась к выступлению или это импровизация?

Н.А.: Нет, конечно.

Г.А.: Адвокат тебе помогал?

А.Ж.: Наталья же написала большой текст экспертизы. (Мы вообще много сил и времени этому процессу посвятили, особенно Наталья.)

Г.А.: Это уже было после текста, да?

Н.А.: Нет, это все было до. Адвокаты мне сказали, что мои тексты-интерпретации произведений им помогли при защите.

А.Ж.: Вывешено все было в интернете.

Н.А.: Все дело в том, что от адвоката нельзя требовать невозможного. Это были замечательные адвокаты, самые лучшие. Но они не могли, как художники, критики или теоретики, или эстетики в современном искусстве разбираться. Я должна сказать, что это, конечно, пьеса с одной стороны, но с другой, она очень плохо кончилась, потому что наша подруга умерла, Аня Альчук, одна из обвиняемых.

Г.А.: Так я ее помню очень хорошо. Они же делали какое-то... у них какое-то направление было.

А.Ж.: Поэтесса...

Н.А.: ...поэтесса, художница, феминистка. Она известный человек; замечательный организатор, харизматичная личность.

А.Ж.: Она покончила с собой в эмиграции, в Берлине.

Н.А.: Аня чисто психологически не выдержала той атмосферы давления, которая создалась вокруг процесса. Потому что я там была (процесс длился год) всего два раза: один раз, когда Аня меня пригласила, нужно было выступать на процессе, а второй — она меня просто позвала поддержать ее, и тогда была ужасная обстановка. Потом Аня со своим мужем (философом Михаилом Рыклиным) эмигрировали. И в Берлине все это случилось. В отличие от меня, она на процессе присутствовала в течение года.

А.Ж.: Там впервые продемонстрировали, что такое толпа разгневанных фанатиков. Там каждый день во все время процесса присутствовало человек 50: женщин, мужчин, людей с иконами...

Н.А.: Там дрались, плевались, антисемитские лозунги выкрикивали. Это было все время.

А.Ж.: Они создавали обстановку совершенно нетерпимую.

Г.А.: Поразительно, как в последние годы религиозный вопрос в целом... Казалось бы, люди, чем больше живут и обретают знания, должно все как-то нивелироваться, а сейчас обострилось все как-то чудовишно.

А.Ж.: Это говорит о серьезном вакууме. На самом деле, это все может быть преувеличено пропагандой...

Г.А.: ...а мусульманство?

А.Ж.: Периферия мира готова восстать, но боюсь, что и Россия туда попадает — вот что обидно.

Н.А.: Крупные экономисты теперешний кризис связывают с тем, что все страны жили не по средствам. А экономисты считают, что чем больше в мире людей, которые жили в бедности и ниже уровня выживания, тем более укрепляются всевозможные правые тенденции. Повышается религиозность, она уже перестает быть религиозностью, а становится фанатизмом, это начинают использовать политики в своих целях, причем повсеместно, а не только в каких-то определенных регионах. Что вообще это происходит во всем мире.

А.Ж.: Ницше, по-моему, первый, это же его идея «ресентимента» — это состояние такой удрученности, накопления негодования и обиды, которое уже не рационализируемо, а переводится в чистый гнев и агрессию. И периферия, очевидно, более возбудима, потому что по заслугам, но вот это постколониальное состояние, оно вдруг окрепло, поддерживаемое именно религиозным (настроим). Мусульманство... это же все-таки особый род мусульманства, то, с чем мы имеем дело, оно как бы уже и не мусульманство, потому что ни в одной (авраамической) религии чистой агрессии не заложено. Но в ее поведенческой модели это присутствует, потому что есть «чужой», «враждебный», «неверный», что вообще есть в иудаизме ветхозаветном, хотя, в то же время, нет более толерантной религии, чем еврейская, которая это и передала христианству. И вместе с тем, сгусток агрессии в Ветхом завете присутствует, но как он перешел в современные воинственные формы мусульманства... Да и по тому, куда все идет у нас (с обретением «России, которую мы потеряли»)... Но тогда уже нечего будет говорить о «параллельном кино», это уже будет излишне — такой изыск подпольный опять. Я испытываю особую сокрушенность... Ошибиться можно один раз, второй раз, третий раз — это уже идиотизм. Когда же идет поворот — петля на 360 градусов (вокруг шеи), и все возвращается на круги своя, это уже мистическая ситуация дежа вю... Только в дурном сне такое можно увидеть...

Г.А.: А у тебя была книга...

(Смотрят книгу-объект и фотографии)

А.Ж.: ...там мейларт есть — там масса ваших писем, открыток.

Г.А.: Они у вас хранятся?

Н.А.: Все есть, абсолютно все. И мейларт, которым мы занимались, — все есть.

А.Ж.: Они, кстати, выставлены были еще в 1989-м году в Глазго в Англии.

Г.А.: А там переводы были какие-то?

А.Ж.: Там были краткие описания, что это такое за акция, и присутствовали работы. Да и не раз: мы показывали их в Манеже... 1993-й год.

Г.А.: А мы же много в кино ходили вместе.

Н.А.: Конечно. Все время ходили.

А.Ж.: В кино ходили, да. Еще на съемки с большим медведем ходили, я помню.

Н.А.: Это Еву снимали, с каким-то огромным медведем, которого у нас в подъезде нашли.

Н.А.: *(Показывает книгу)* Тут все вещи, которые, так или иначе, связаны или с текущей политикой, или с кино. И весь мейларт есть, потому что мы его выставляли неоднократно.

А.Ж.: Году в 1987-м в разгар перестройки, очевидно, было уже такое давление и потребность выйти на сцену, но с таким стебом — появились стайлинги... такие ребята.

Н.А.: Гарик-стайлинг, да.

Г.А.: Гарик покончил с собой...

А.Ж.: Вы с Игорем стали настаивать: давайте сделаем такой фильм. Вообще-то, я был против стеба. Я написал сценарий, в котором должны были участвовать Д. А. Пригов и стайлинги... Я помню, обратился к Пригову, тот говорит: «Всегда готов!» — Дмитрий Александрович в этом отношении всегда был настоящий художник.

Г.А.: Я помню, такое было название «Кабинет Коли Гарина».

Н.А.: Да. А ты знаешь, у меня этот сценарий лежит до сих пор. Это надо посмотреть.

А.Ж.: Может, мы говорим о разных сценариях.

Н.А.: *(читает)* ...мне и в голову не пришло, что им с Евой надо посвятить отдельный выпуск СИНЕ ФАНТОМ. А вот письма Игоря. Тут какие-то описания, возможно, наших походов, и как мы ходили снимать во всякие овраги.

Г.А.: Да, в овраге отлично... Помните, песок намывало...

А.Ж.: Песок — это не в овраге. Песок — это на Москва-реке в карьере.

Н.А.: Глеб, скажи, а у тебя есть такая вот книга? *(Наталья показывает книгу «Глиняный холм», обложку для которой делала израильская медиа-художница Галина Блейх, используя фотографии Игоря Алейникова.)*

Г.А.: Нет.

Н.А.: Это вот фотография Игоря.

Г.А.: Потрясающие пейзажи. Москва смотрится как какая-то пустыня.

Н.А.: Так вот знаешь, Дима Венков хотел тоже там что-то снимать, но этого уже ничего нет, а он думал, что там это все осталось.

А.Ж.: Это было у метро Коломенская.

Г.А.: Мы же там сняли мультик такой коротенький, по-моему... Куда же он вошел? Там медвежонок какой-то...

Н.А.: Как Ева по голове чем-то бьет медведя.

Г.А.: Точно.

Н.А.: Я помню, что мы еще обсуждали, что там могут быть зыбучие пески, поскольку там воду..

Н.А.: Конечно, там же вода внутри. У нас фотографии есть, там немного осталось, они были в нашей Книге-объекте... И там с Евой ты и Игорь... Да, да, да — в каком-то вашем фильме она там крупный кадр, а до того чем-то по голове [медведя] лупит. Но в каком, я не помню.

Г.А.: Она, по-моему, лупит медведя, и все превращается в мультипликацию, все начинает двигаться после этого. Это же еще влияние Херцога, по сути, визуальные эти его...

Н.А.: Вот в этой книге записаны все наши беседы. Мы точно так же не знали современный кинематограф, как не знали его вы. Просто мы ходили все вместе и говорили, все это прорабатывали. Может быть, у нас больше было каких-то теоретических знаний, особенно касательно европейской философии, с которой этот кинематограф был связан, или французского структурализма, и мы очень много обо всем этом говорили. И я считаю, что в каком-то смысле, мы учились просто вместе.

Г.А.: Бесспорно.

Н.А.: Глеб, скажи, а что вы сейчас делаете в объединении СИНЕ ФАНТОМ?

Г.А.: Мы сейчас, в некотором смысле, консолидируемся вокруг Электротеатра Бориса Юрьевича Юхананова, вашего знакомого.

А.Ж.: Это где?

Г.А.: Это театр Станиславского на Тверской. Там сделали огромный ремонт. У него 26-го января было открытие театра, там Терзопулос, режиссер, показывал «Вакханки», дальше он выбирает мировых мощнейших театральных режиссеров. Любой из них вам интересен точно будет. Там серьезное творчество. Ромео Кастеллуччи будет...

Н.А.: А где он территориально находится?

Г.А.: Тверская улица, это здание, фасад которого выходит прямо на Тверскую, между Пушкинской и Маяковской. Это лучшее место, которое можно придумать. Боря художественный руководитель со всеми полномочиями. Там делается реконструкция внутреннего двора, включая какие-то помещения, где будет сделан малый зал, где клуб СИНЕ ФАНТОМ будет проходить. У них там есть фонд, ну, понятно, что это существовать на государственные деньги не может, потому что никакое Министерство культуры Москвы не потянет.

Н.А.: А как это все получилось? Это вещи, которые по всем раскладам в этой стране не могли быть.

Г.А.: Сходите туда. Боря поставил «Синюю птицу». Три вечера идет спектакль, где он взял «Синюю птицу» Метерлинка за основу, и у него Тильтиль и Митиль играют Коренев — актер — и его жена. Они играют как бы детей, и спектакль переплетен с их личными воспоминаниями, которые они вначале рассказали — мы их все отсняли, записали, а потом часть этих воспоминаний они и играют. Это получается путешествие детей в поисках Синей птицы и людей, уже проживших жизнь; воспоминания — это очень сильный эффект. У меня мама ходила, говорит, что это шедевр. Зельдович сейчас написал какую-то статью восхищенную.

Н.А.: Когда мы узнали, мы просто обалдели от того, как это все здорово вообще.

Г.А.: Там конкурс был реальный, помимо того, что инвестор был сильный. Они выиграли конкурс.

А.Ж.: Теперь главное — продержаться и развивать это.

Н.А.: Вчера говорили с Евой и Мишей Назаровым, ее мужем, о том, чем занимался Боря Юхананов. Я объясняла, что он работал не только с актерами и учил их играть, он объяснял им, что такое работа режиссера, что такое работа кинооператора. Это было такое синтетическое... передача опыта, которая давала людям очень широкий кругозор для того, чтобы работать в медиа, работать в театре. Скажи, а какой контингент публики ходит?

Г.А.: Разные люди. Сейчас театральная тусовка специфичная.

Е.К.: Не то чтоб прям авангардисты, а разные. Последний раз был спектакль Огарева «Анна в тропиках» и, вроде как, менеджеры какие-то... просто обычные люди...



ТОТАРТ
 Восемь алых маков в Саду Истории
 Полиэкранный проект (10 экранов)
 Реализован в д. Погорелово 18 июля 2015
 Фото: Валентина Киреева



ВПЕРЁД

Основана
в 1931 году

Учредитель: Информационно-аналитическое управление Костромской области

■ РАСТИМ ПАТРИОТОВ

Поисковый отряд

Уже не первый год ведет работу в Судайской средней школе имени И.Ф. Гусева поисковый отряд «Патриот».

Это единственный в районе поисковый отряд, который имеет официальный статус. В апреле 2015 года был внесен в реестр поисковых отрядов Костромской области. Этот статус дает право ребятам вести поисковую работу, участвовать или даже самостоятельно проводить поисковые работы, вести раскопки. В состав отряда входят девять учащихся школы, руководитель отряда Нина Шкаликова.

Активно сотрудничают ребята с Костромским поисковым отрядом «Харон». Сейчас четверо представителей отряда «Патриот» по приглашению областных поисковиков находятся на базе отдыха под Санкт-Петербургом.

В селе ребята из отряда проводят большую работу. Они ухаживают за бесхозными могилами, за памятником погибшим воинам. Этим летом руководитель отряда Нина Ивановна была приглашена костромским поиско-

■ СОБЫТИЕ

Видео-арт в Погорелове



Терем в Осташове и деревянный дом постройки начала 20 века в Погорелове известны далеко за пределами нашего района.

Недавно в Погорелове московская творческая группа «ТОТАРТ» представила видео-арт акцию «Восемь алых маков в саду истории». С помощью многочисленных проекторов изнутри дома на окна проецировались фотографии разных лет, на которых были представлены различные сюжеты. Зрители наблюдали за действием снаружи, при этом можно было обходить дом вокруг. Это создавало впечатление, что внутри

происходит движение. Акция проводилась в ночное время, это усилило впечатление от увиденного.

Зрителей собралось несколько десятков человек, наших земляков из них единицы. Большая часть – гости, приехавшие из разных регионов страны. О проведении мероприятия они узнали из соцсетей.

Помимо самой акции, впечатление на тех, кто пожелал побывать в чухломской глубинке, произвел путь до деревни. Поздним вечером они добирались до Погорелова пешком по лесной дороге от Гольцова (около пяти километров).

■ ДОСУГ

Маршрутами чтения

Более шести лет в районе действует проект «Маршрутами летнего чтения», организованный Костромским областным центром книги и детской библиотекой.

Основная его цель – познакомить детей, особенно сельских, с новинками детской литературы.

Благодаря этому проекту в район бесплатно поступают комплекты лучшей детской литературы. В течение лета книги побывают почти во всех библиотеках района. Сейчас в библиотеках находятся четыре комплекта книг. Юные читатели смогут познакомиться с новинками детской литературы, с новыми героями и их приключениями.

Те, кто не успел взять книги или захочет их перечитать, сможет это сделать зимой, так как эти комплекты останутся в детской районной библиотеке. Отрадно осознавать, что новинки детской литературы дойдут до каждого юного читателя.

Окажем услугу

М.: Издательство «Майер», 2016. – 448 стр., ил.
Тираж

Издательство «Майер»
www.maier-publishing.ru

Отпечатано в типографии Типография