Наталья АБАЛАКОВА
Анатолий ЖИГАЛОВ

ТОТ АРТ

Русская рулетка

AD MARGINEM

Н. Абалакова
А. Жигалов

ТОТАРТ:
РУССКАЯ РУЛЕТКА

Москва
1998

Авторы выражают особую благодарность А. Бабулевичу, Владимиру, Наталье и Александру Полищукам и В. Полякову, на протяжении долгих лет неизменно приходящим на помощь;

С. Шаблавину, А. Абрамову, Г. Кизевальтеру, В. Захарову, А. Рябскому, А. Лупачеву, А. Рецу, Г. Кузмину, Е. Ванкевичу, П. Гроху, В. Майбороде, С. Николаеву, В. Филонову, Е. Сальникову, П. Кисилеву; удивительным людям, уже ушедшим из жизни, А.П. Васильеву и А. Л. Артуганову и многим другим. Многое не удалось бы осуществить без помощи рано ушедшего из жизни Игоря Алейникова и его брата Глеба. Трудно переоценить дружбу и поддержку С. Сохранской С. Ковальского, С. Летова,
С. Голыбиной, В. Гончаровой, М. Миллиуса из Тарту, О. Разумовского, В. Макарова, М. Бессоновой,
Е. Бобринской,С. Кускова, М. Перчихиной, Ю. Соболева, С. Никокошева, А. Исаева, О. Шишко,
В. Кошкина, И. Ефимович, И. Романовой и +И. Данилова, Л. Романовой, Л. Кашук, И. Актугановой и
С. Бусова, А. Смирнова, К. Асано из Японии; наших чешских друзей покойного Индржиха Халупецкого, Яна Секала, Яна Стеклика, Иржи Неедлы и многих других, нашего американского друга Барбары Хазард, а также английских друзей, немало сделавших для ТОТАРТ'а: Криса Кэррола и Кати Янг; немецких славистов К. Аймермахера,
М. Хюттеля, С. Хансген, Г. Витте, художников Свена Вихерта и Димут Шиллинг, наших голландских друзей Пауля и Хелен Панхьюзен и Гиты Доума, Летисии Сестари из Венесуэлы, Пьера—Алена Юбера из Франции, Н. Доджа из США, А. Кастаки из Афин. Мы благодарим всех, кто встречался на нашем жизненном пути и помогал нам выжить и работать в трудные времена.

Книга издана при поддержке Центра Современного Искусства Сороса

© ТОТАРТ. Абалакова и Жигалов, 1998
© Е. Бобринская 1989, 90, 91
© С. Кусков 1991
© В. Некрасов 1982
© М. Перчихина 1991
© О. Разумовский 1989
© H. Robinson 1989
© А. Жигалов, перевод 1998

Содержание

6..... Несколько слов о Книге
11..... Любимый художник
12..... Х. Робинсон “Вскрывать пласты”

I Русская зима

17..... Русская рулетка
18..... Зимние проекты и др.
19..... Проекты из “Черной серии”
21..... Искусство действия и Проект “Исследования Существа Искусства применительно к Жизни и Искусству”
25..... Созерцание золотого топора. ТОТАРТПРОЕКТ

II **Черная серия**

30..... Русская рулетка
31..... Погребение цветка
33..... Солнцеворот
34..... Черный куб
35..... Снег
36..... Посвящение Праге
37..... Белый Куб
38..... В. Некрасов “Концепт как авангард авангарда”
47..... Е. Бобринская “ТОТАРТ Натальи Абалаковой и Анатолия Жигалова. Перформансы”

III **Операция “Дом”**

50..... Русская рулетка
51..... Операция “ДОМ”. “Лестница”, “Последнее действие”
54..... Памяти Лалая
55..... Школа искусств
56..... Черный квадрат
57..... Шел я как—то...

IV. **Наше лучшее произведение**

59..... Русская рулетка
60..... Явление беременной Натальи народу
61..... Н. Абалакова. Тотальное Художественное Действие и “Summa Archaeologiae”
64..... Н. Абалакова. Что будет, если надуть пузырь...
69..... Наше лучшее произведение

V. **Наш муравейник**

71..... Русская рулетка
72..... Наш муравейник
73..... Комендантская работа
74..... Субботник по закладыванию “Аллеи Авангарда”
75..... Тотальное Художественное Действие осуществляет Проект “Исследования Существа Искусства применительно к Жизни и Искусству”
76..... Исследование круга: Попытка растопить снег, или Точка отсчета, Описанный круг, Кровный круг, 20 см земной окружности, Круговая порука и др.
77..... Анализ-Действие
78..... Письмо первое
81..... Ретро-1 (Эти славные 60—е — 70—е)

VI **Кухня русского искусства**

83..... Русская рулетка
84..... Кухня русского искусства
85..... Работа
86..... Авангард в кубе
89..... Берегите искусство — наше богатство !
90..... Письмо второе
93..... Семечки
94..... Письмо третье
96..... Окно —1
97..... Письмо четвертое
100..... Диспутарт-1
101..... Окно —2
102..... Очищение

VII **На таком холоде искусство немыслимо**
104..... *Русская рулетка*
105..... Praesence, praesence
106..... Приглашение в мае
107..... Истинным ценителям искусства
108..... Веревка
109..... Знак авангарда
110..... Царь—колокол и Царь—пушка, или Love's Labours' Lost
111..... Царь-колокол и Царь—пушка, или Love's Labours' Lost (текст)
115..... Полотеры
116..... На таком холоде искусство немыслимо
117..... Террарт (Покушение на творческую личность Ю. Альберта)
118..... Диспутарт - 2
119..... Диспутарт - 2 (текст)
126..... Художники Наталья Абалакова и Анатолий Жигалов осуществляют
Проект "Исследования Существа Искусства применительно к Жизни и Искусству"
VIII **Золотая серия**
130..... *Русская рулетка*
131..... Золотая лестница
132..... 16 позиций для самоотождествления
133..... Е. Бобринская "Восстановленный интервал"
137..... Золотой воскресник
138..... ТОТАРТ о ТОТАРТ'е, или Суп с котом
144..... ТОТАРТ
IX. **Русская рулетка**
146..... *Русская рулетка*
147..... Русская рулетка
148..... И это совершенно реально
149..... Четный караул
150..... Повод к знакомству
Чистое искусство
151..... А. Жигалов. Геометрия в искусстве
152..... ТОТАРТ
153..... Дети войны — крестники оттепели — заложники перестройки
158..... Диалог Восток—Запад
162..... ТОТАРТ
X. **Der Weg**
164..... *Русская рулетка*
165..... Н. Абалакова . Холод — граница добра и зла
166..... А. Жигалов. Искусство преодоления искусства
167..... О группе ТОТАРТ. Интервью Е. Бобринской с А. Жигаловым
169..... Созерцание Золотого топора
170..... О. Разумовский. ТОТАРТ (о творчестве Н. Абалаковой и А. Жигалова)
176..... Часовые
177..... Следы
178..... Da Sein
Камешки
179..... ТОТАРТ
XI. **Призрак свободы**
181..... *Русская рулетка*
182..... Призрак свободы
183..... С. Кусков. ТОТАРТ сегодня, или путешествие на край живописи
187..... М. Перчихина. Архаика жестов – цивилизация геометров – право топора
191..... Повод к знакомству
192..... Ave, Eva
193..... Неисследимое оставляет свой след в непредсказуемых последствиях...
194..... Анатомия культуры
XII. **Северный ветер**
196..... *Русская рулетка*
197..... Северный ветер - Nordwind
198..... Классики
199..... Место художника

200..... Н. Абалакова. Место художника
201..... ТОТАРТ
202..... Интервью Ю. Соболева с Н. Абалаковой
211..... Сад улыбок
213..... Маятник Фуко
214..... Место встречи изменить. Нельзя.
215..... Следы
216..... Северный ветер. ТВ
217..... О. Шишко. ТОТАРТ. Северный ветер
218..... Северный ветер
219..... Место художника
220..... Потерпеть немного — и все будет хорошо
221..... Искусство на таком холоде немыслимо, но если потерпеть немного...
222..... Искусство на таком холоде немыслимо, но если потерпеть немного...
224..... Беседа с М. Бессоновой
243..... Absence - presence. Окно — 3
244..... Н. Абалакова. San langue ni text
253..... Акции, перформансы и инсталляции
258..... Биографии художников
259..... Персональные и групповые выставки
262..... Библиография
265..... Об авторах статей
266..... N. Abalakova & A. Zhigalov
266..... Actions, performances & installations
268..... Exhibitions
271..... Abalakova & Zhigalov. TOTART
272..... E. Bobrynsky. TOTART performances

Предуведомление

В 1960-е г.г. независимые художники видели главную задачу в отстаивании права на самовыражение. Искусство этих лет, независимо от своих эстетических качеств, было знаком чего-то "иного" или, говоря по-другому, ценность этих художников и их продукции была в самом факте (или акте) их существования как указание на искомую зону свободы.
1970-е гг. были свидетелями важных эстетических изменений. Новые формы выражения в условиях наличной действительности нащупывают такие художники старшего поколения, как Э. Булатов, И. Кабаков, В. Пивоваров, Э. Штейнберг, В. Янкилевский и др.
Существенно новое вносят В. Комар и А. Меламид. Их концепция "соц-арта", этого советского варианта "поп-арта", реагирующая на инфляцию идей в отличие от инфляции вещей на Западе, снимает табу с идеологического клишированного языка и вводит его в обиход искусства, тем самым раскрывая стоящую за ним пустоту. Их последователи Донской, Скерсис, Рошаль (группа "Гнездо") развивают эти идеи в своих акциях. Реакция на инфляцию слова находит выражение в соц—артовской поэзии Пригова, концептуальных "каталогах" Рубинштейна.
В Москве работают Римма и Валерий Герловины, также ориентирующиеся на игру языковыми и идеологическими конструкциями.
Самостоятельно развивается группа "Коллективные Действия" во главе с поэтом А. Монастырским.
К началу 1980-х г.г. многие художники, представители московского андеграунда, покидают СССР. В Москве, однако, выдвигается целая группа художников разных направлений, объединяемых некоторыми общими чертами, существенно отличающими их от художников 70-х г.г. Они начинают работать в разных жанрах. Перформансы, акции, инсталляции, объекты и проч. - вот далеко не полный перечень средств выражения многих из этих новых художников. Меняются привычные отношения художник - зритель. Зритель все больше вовлекается в процесс художественного творчества. Снижается уровень "политизации" и повышается уровень эстетики. Ощутимей становится "местный колорит". В 1982 г. художники Н. Абалакова и А. Жигалов (Тотальное Художественное Действие), Н. Алексеев, В. Скерсис и В. Захаров (СЗ), группа "Мухомор", М. Рошаль, А. Монастырский и др. проводят выставку на квартире Н. Алексеева и в 1983 году еще три выставки-акции. Эти художественные события получили название АПТАРТ. Впрочем, на первом же коллективном мероприятии выявились явные расхождения в ориентациях участников. Большинство художников все больше шло в сторону визуальной продукции в духе New Wave. В дальнейшем перформансами занимаются только Коллективные Действия (КД) и ТОТАРТ (Н. Абалакова и А. Жигалов).

Наталья Абалакова и Анатолий Жигалов — московские художники, активные деятели неофициальной культуры. Начав творческую деятельность с первой половины 1960—х (А. Жигалов еще и поэт), с середины 70—х участвуют во всех значительных событиях этого бурного периода. С конца 70—х Абалакова и Жигалов начинают осуществлять совместный концептуальный Проект "Исследования Существа Искусства применительно к Жизни и Искусству" – Тотальное Художественное Действие, с 1983 г. ТОТАРТ. Стратегия авангарда, направленная на "исследование" пограничной зоны искусства, "линии водораздела" Жизни и Искусства, проблемы функционирования искусства в социуме и проч., сочетаются с тактикой постмодернизма: манипулирование различными культурными кодами, цитирование, работа с культурными "отражениями" и т.д. В начальной фазе Проекта Абалакова и Жигалов прекращают заниматься живописью, в которой вплотную подходят к потребности выйти из картинного пространства в реальное и полностью переходят на перформансы, инсталляции, проектирование, создание концептуальных текстов и текстографических проектов, 8—ми и 16—ми мм фильмов, являясь по существу одними из создателей параллельного кино, и проч. В 1981 г. в деревне Погорелово Костромской области по инициативе художников проводится Первый фестиваль перформанса. Художники принимают участие в создании МАНИ (Московского архива нового искусства), важного явления в развитии концептуального искусства этого периода. С 1982 по 1984 Абалакова и Жигалов активно участвуют в организации и реализации проектов АПТАРТ'а, оказавших серьезное воздействие на московскую художественную сцену и явившихся новым витком деятельности московского концептуализма. В эти же годы ТОТАРТ расширяет свою деятельность и реализует проекты в Таллине, Тарту и Ленинграде (не считая участия в зарубежных выставках и mailart проектах). В 1986 и 1987 художники читают лекцию о ТОТАРТ'е и перформансе в Ленинграде и делают большие инсталляции на ленинградских независимых выставках. Со второй половины 80—х Абалакова и Жигалов возвращаются к живописи, в которой полемизируют с новым экспрессионизмом, соотнося его с опытом конструктивизма в собственных перформансах.
В конце 1989 г. в Глазго в рамках большого фестиваля советского искусства "New begginnings" проводилась ретроспективная выставка Н. Абалаковой и А. Жигалова "Works 1961—1989". Параллельно проходила выставка Родченко и Степановой. Эти две выставки были замыслены устроителями как "ось" всего события. Выставка в Глазго составила ядро расширенной экспозиции ТОТАРТ'а в Москве в галерее "Садовники" (1990).
Новая большая экспозиция ТОТАРТ'а "Путешествие на край Д." прошла в Москве в выставочном зале "Садовники" в феврале 1991 г. Зрителю предлагалось "социо—культурное путешествие" по торговым знакам (А. Жигалов), подбор и совокупность которых отражали социально—историческое бытие постсоветского субъекта потребления (и это новый и своеобразный поворот темы "найденных" предметов — "реализм"), а самим фактом дистанцирования от объекта высказывания обнажало механизм "языка"

искусства. И яркое и эмоциональное (но с умело прикрытой цитированием и стилистическими аллюзиями иронией над эмоциональностью) “паломничество в страну Востока” (Абалакова), где стрелка компаса пляшет с Запада на Восток и с Востока на Запад, не позволяя паломнику четко сориентироваться по сторонам света и требуя совсем иных ориентиров. Было на выставке и непосредственное путешествие по графике—следам ног и рук – последний отчаянный “шаг” в сторону чистого факта и реализма.
В 1991 году состоялась большая выставка ТОТАРТ в петербургском “Манеже”.
В 1990—93 г.г. ТОТАРТ осуществляет ряд перформансов за рубежом — в Польше, Германии, Чехословакии, Англии.
Период 1988—93 — это время краха тоталитарного подсоветского пространства и “бума” русского искусства на Западе. Но — увы! — престижные выставки и коммерческий успех не могли долго продолжаться. Интегрирование постсоветского искусства, ни идеологически, ни экономически не подкрепляемого на родине этого искусства, не могло состояться. Волна интереса отхлынула, унеся с собой несколько избранных художников, а на гребне, по сути дела, одного Кабакова, оставив на песке целую плеяду художников, обогащенных, разумеется, новым опытом, но оказавшихся перед лицом необходимости снова обретать свое место на родине, где к этому времени появляется новое посттоталитарное радикальное искусство.
ТОТАРТ в силу своей радикальности и некоммерциальности оказался не подвержен соблазнам и разочарованиям этого процесса. На Западе Абалакова и Жигалов всегда участвовали только в культурных, т.е. некоммерческих событиях. И хотя, верные своей стратегии реагирования на вызов времени, они делали крупномасштабную живопись и инсталляции, в рыночный омут это их не вовлекло. Они продолжали развиваться и искать новые пути в новой ситуации. ТОТАРТ всегда открыт новому. От фотографии, как документации перформансов, художники перешли в свое время (с 1984) к (параллельному) кино (8—ми и 16—ти мм), затем все большее внимание уделяют видео. Последние годы делают видеоперформансы, предпринимая дерзкие попытки остановить мгновение: дать новое бытие живому действию в видеоинсталляциях.
Предлагаемая читателю (или зрителю?) книга ТОТАРТ: РУССКАЯ РУЛЕТКА, оставляя в стороне многие виды деятельности художников, отражает “антропологическое” и “социальное” ядро ТОТАРТ’а: антропологическое как синтез телесной, эмоциональной и рациональной сторон человеческой сущности, находящей выражение в живых действиях мужчины и женщины, в социальном плане являющихся “первичной ячейкой” человеческого сообщества и на протяжении двадцати лет “эманирующих” из себя этот трихотомный язык, сам себя познающий в своей тотальности и “общечеловечности”.
Эта книга, представляя собой документацию деятельности ТОТАРТ’а, авторскую и стороннюю рефлексию по поводу этой деятельности, вольно или невольно отражает “судьбоносный” этап в истории российского независимого искусства, поскольку ТОТАРТ развивался в контексте московского концептуализма, будучи полемичным и диалогичным по своей природе, отчего и выявлял себя в известном смысле как “другое” этого направления. Книга едва ли поддается жанровому определению. Да и книгой ее назвать можно только в силу того, что она предстает в виде печатной продукции. Основным стержнем ее является фото— и описательная документация перформансов и связанных с ними объектов и инсталляций. На этот вертел нанизаны три пласта текстов: “литературные” и “критические”, входящие в “текст” перформансов; авторские критические и разъяснительные статьи и статьи разных авторов, пытающихся рассмотреть ТОТАРТ со стороны. Другими словами, основное событие, некогда совершившееся и растворившееся во времени, имеет свой след в пространстве данного полиграфического издания в виде фотографии, не способной передать всю “реальность” совершившегося события. Этот “след” подкрепляется кратким описанием происшедшего, также не претендующим на исчерпывающую “реконструкцию” перформанса. Описание сопровождается указанием на некоторые “идейные” узлы работы, что, впрочем, относится, собственно, к новому слою интерпретации. Авторские тексты подобны луковичной чешуе, покрывающей улетучившуюся сердцевину, пустотность “следа”. Они суть конструкция, леса вокруг отсутствующего здания, реконструкция. Одни из них — “литературные” самодостаточны. Другие связаны с контекстом, в котором происходили события ТОТАРТ’а. Третьи — чисто идеологические обоснования и декларации, нередко в жанре “манифестов”. И, наконец, взгляд со стороны, попытка осмысления явления, порожденного “событиями”, зафиксированными в виде “следов” и текстов, т.е. в своем роде интерпретация интерпретации.

Вместе с тем, “шоковый” характер акций и перформансов Абалаковой и Жигалова, причем одинаково шоковый в , казалось бы, столь различных перформансах ТОТАРТ’а как “пороговые” ситуации “Черной серии” и ритуализация повторяющихся “банальных” жестов “Работы” или “Praesence, praesence” и др., построенных на принципе perpetuum mobile, что составляет одну из особенностей творческого метода этих художников, явно прочувствован и авторами, не присутствовавшими на них, что подтверждает мысль о том, что “след” может сохранять “энергию” и суггестию первичного текста—события, тем самым продолжая воздействовать на художественную реальность и так закрепляться в культуре.

Данная книга — первая попытка представить деятельность Абалаковой и Жигалова. И в этом смысле она — документ, требующий дальнейшего анализа и осмысления. В то же время она построена как развивающийся организм, тем более что это отражение этапа деятельности художников, продолжающих осуществлять свой Проект “Исследования Существа Искусства применительно к Жизни и Искусству”.

ТОТАРТ

Н.Абалакова и А.Жигалов начали работать с 1960 г., с середины 70—х участвовали во всех значительных художественных событиях этого бурного периода. С конца 70—х начинают совместно осуществлять глобальный Проект “Исследования Существа Искусства применительно к Жизни и Искусству” – ТОТАРТ. Стратегия авангарда, направленная на исследование пограничной зоны искусства, линии разделения Жизни и Искусства, проблемы функционирования искусства в социуме и проч., сочетается с тактикой постмодернизма (манипулирование различными культурными кодами, цитирование, культурирония и т.д.) и перерастает в потребность преодолеть искусство и его ограниченность, ибо ТОТАРТ — это *тотальное присутствие в тотальной ситуации тотального вызова.* В этот период художники почти оставляют живопись и сосредотачиваются на акциях и перформансах, выстраивая свое тотальное пространство, в котором происходит встреча со зрителем и социумом, и в этой встрече изменения претерпевают и “производители” художественного жеста, и зрители, и социум, и само представление об искусстве и художнике. Со второй половины 80—х г.г. Абалакова и Жигалов, не прекращая делать перформансы и не оставляя всей своей разнообразной деятельности по реализации Проекта, возвращаются к живописи и инсталляциям. Это новая фаза развития Проекта, воспринимаемого художниками как саморазвивающийся “культурный” организм, иронический сколок авангардистской Великой Утопии, но прошедший через горький опыт двадцатого столетия, превратившийся в антиутопию и взыскующий Новой Утопии, но не могущий сдержать саркастической усмешки при самой мысли о подобном пируэте и, однако, не взирая ни на что, сквозь все руины и обломки зрящий световые контуры Вечности.

тотарт:
русская
рулетка

...**Н**о что такое любимый художник?
Дать на этот вопрос краткий и ясный ответ совсем не просто.
Любимый - это понятие на редкость многомерное и многозначное. В принципе каждый может быть любимым вне всякой зависимости от того, художник он или нет.
Ведь любовь сама по себе - это безумие мира сего. Она ничего не доказывает и ничего не проповедует, будучи и жизнью и искусством, она сочетает в себе черты того и другого. Ничто не стоит на месте и, как говорит классик Гете, “в этом непрерывно меняющемся мире все есть только метафора...”
Впрочем, видимые нами перемены-метафоры лишь отблеск истинного превращения. Из этой чувствительности к “неисследимому” произросла любовь художника Анатолия Жигалова ко всякому действию, стирающему грань между иллюзией и действительностью, к свидетельству, предлагающему тотальную ложь ради великой истины, ради достижения полноты жизни. У него все происходит “само собой”, каждое мгновение времени и каждая частица бытия самодостаточны. Его путь завораживает как бесконечно сложный и подлинно хаотический узор явлений и действий, где ничему не отдается предпочтение, где разрушение и созидание сплетены в единую ткань, в которой никогда не найти ни начала ни конца.
Как бы там ни было, это эстетическое создание хаоса свободной жизни, the unbearable lightness of being вмещает в себя все образы мира.

Наталья Абалакова

...**Н**о что такое любимый художник?
Не так просто дать на этот вопрос краткий и ясный ответ.
Любимый - в этом понятии целый мир.
Любовь - это чистое безумие. Она не требует доказательств, не навязывает себя; это сама жизнь и искусство, где одно неотделимо от другого. Все течет и изменяется, - утверждал мудрец. Ничто не вечно под луной, - вторил ему другой. Все в этом мире подобье, - настаивал третий.
Но видимый нами калейдоскоп подобий - лишь игра обманчивых представлений. Из этой жажды проникнуть в “неисследимое” рождена любовь художницы Натальи Абалаковой ко всему, что помогает преодолеть грань между иллюзией и действительностью, ко всему, что свидетельствует о тотальной истине ради великой лжи - обретения полноты жизни. Действовать для нее так же естественно, как не действовать, каждый миг существования прекрасен. Проницательному взору ее путь представляется гармонической арабеской непонятных и запутанных поступков и происшествий, где взлеты и падения, воспринимаемые с равным бесстрастием и безразличием, в своей разрушительной и созидательной мощи сплетаются в один узел, не позволяющий отыскать начала и концы.
И действительно, этическое отношение к жизни не способствует цветению свободы, той невыносимой легкости бытия, которая, вбирая в себя все краски мира, позволяет личности раскрыть себя в творческом своеволии.

Анатолий Жигалов.

Северный ветер

Данная экспозиция отражает деятельность художников в области видеоискусства за последние три-четыре года. “Северный ветер” (1994) это в сущности ТОТАРТперформанс, продолжающий и развивающий перформансную деятельность художников, то есть перманентное осуществление Проекта “Исследования Существа Искусства применительно к Жизни и Искусству”, зародившемуся в конце 1970-х годов. Круг проблем, над которым не щадя живота трудятся авторы ТОТАРТ”а 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 г.). Зритель находился в живом пространстве действия и одновременно в видеопространстве. В экспозиции TV 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 ТОТАРТПРОЕКТ’а - критика искусства средствами самого искусства - реализуется полностью в видеопластике. Сюжеты на четырех мониторах являются 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”а 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 “большого 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, 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 вожделенный порядок и зелененькие листочки захиревшего древа другого мира, где царит вечный закат.

Северный ветер. Видеопроекты. Арт Медиа Центр. “TV галерея”. 1998

Вскрывать пласты

Когда Дизраэли в своем романе “Танкред” писал, что Восток это карьера, он хотел этим сказать, что для способного молодого человека Запада Восток может стать всепоглощающей страстью, а не просто возможностью блестящего продвижения по службе. Существовали - как существуют и поныне - церкви и народы, территориально находящиеся на Востоке, и их бытие, история и обычаи во всей своей грубой реальности неизмеримо значительнее всего того, что может высказать о них Запад. *

Эдвард Саид в своей книге “Ориентализм” анализирует исконное отношение британцев, французов и американцев к так называемому Ближнему и Среднему Востоку - арабскому и мусульманскому миру. Но его выводы вполне приложимы к нашему отношению к сегодняшнему Советскому Союзу и Восточной Европе, когда в верхах Советского Союза, Польши и Венгрии происходят процессы либерализации (по крайней мере на поверхности), что заметно сказывается на политическом курсе Великобритании.

В 1948 г. в самый разгар холодной войны, когда США добивались политической и культурной консолидации Западной Европы, Стивен Спендер написал в “Нью-Йорк Таймс” статью под заголовком “Мы можем одержать победу в битве за европейские умы: европейцы даже за железным занавесом готовы склониться к западной культуре”. В этом свете легче понять откровенно политическую акцию - обрушившуюся на Западную Европу лавина “аполитичной” на первый взгляд американской культурной продукции, в том числе и выставки абстрактного экспрессионизма. Сегодня информации о визите советников консервативного Института Адама Смита с целью инструктировать представителей “Солидарности” по проблемам Тэтчеровской экономики и приватизации отводится маленькая заметка в специальной прессе, тогда как сообщениями об отчаянных попытках молодых немцев из Восточной Германии бежать в Западную Германию полны телевизионные программы и страницы всех газет. В то же время о разрешенной властями эмиграции советских граждан на Запад почти нигде не пишут. Похоже, Восток снова в моде в культурном меню Запада, причем с особым предпочтением “неофициального”: Нобелевская премия в качестве апперитива, рок идет первым блюдом, диссиденствующие и андеграундные художники - на жаркое, а на десерт во ублажение всех всякие прочие государственные сановники.

Все это создает дополнительные препятствия и порождает массу проблем и для самих художников из Восточной Европы, выставляющихся на Западе, и для их западных зрителей. Только взгляд в прошлое поможет развязать этот узел и позволит по-настоящему понять культурную и политическую подоплеку этого явления. Вот и сейчас мы являемся свидетелями тех парадоксов и противоречий, с которыми сталкивается посетитель галереи Глазго - города, занимающего достаточно маргинальное в культурном и политическом отношении место в Соединенном Королевстве и, однако, готовящегося вскоре стать “Культурной столицей Запада” - знакомящийся с творчеством Натальи Абалаковой и Анатолия Жигалова - художников из столицы государства, бывшего нашим союзником во Второй мировой войне, а сейчас воплощения устрашающего “Другого” по отношению к нашему “Свободному миру”, с чьим руководителем, как нас уверяют, мы “можем иметь дело”. В дополнение ко всем трудностям Наталья Абалакова и Анатолий Жигалов - художники, не признанные в своей собственной стране; а галерея “Третий глаз” известна тем, что выставляет по преимуществу британских художников, не входящих в культурный истэблишмент и даже имеющих репутацию “диссидентов”, а также представителей мейнстрима. Словом, глядя на представленные произведения российских художников, мы совершенно сбиты с толку, пытаясь ответить себе на обычный вопрос, “хорошо ли это”, и силясь осмыслять их в наших привычных эстетических категориях. Представленные картины, коллажи и рисунки действуют на нас совершенно иным образом.

Художник Р.Б. Китадж - еврей, родившийся в США, живущий и работающий в Англии; его родители - социалисты-евреи из России, вынужденные покинуть свою страну из-за политических гонений. В своем художественном “Манифесте первой диаспоры”, посвященном главным образом проблеме художников-эмигрантов, Китадж замечает, что сказанное им приложимо и к другим художникам, в том числе и тем, кого можно было бы назвать “диссидентами” или “внутренними эмигрантами” в собственной стране. Он пытается вскрыть те сложности, с которыми неизбежно сталкиваются они в своем творчестве:

“Представитель диаспоры (будь он евреем, черным, арабом, гомосексуалистом, цыганом, азиатом, беженцем, спасающимся от деспотии на родине и т.п.) обречен на всеобщее презрение, недоброжелательство, недоверие, хотя его подчас терпят, даже возят повсюду и показывают “сладкую жизнь”. **

Художник, работы которого должны мигрировать, чтобы быть профессионально представленными художественной общественности (как в случае с Натальей Абалаковой и Анатолием Жигаловым, кстати, людей с еврейскими корнями, для которых это первая крупная персональная выставка), является “Другим” в своей собственной стране и “Другим” в стране, выставляющей его произведения. Встречаемое с пренебрежением, осуждением и недоверием на родине, радушно принятое в чужой стране, где им показывают эту самую “сладкую жизнь”, их творчество говорит языком, чуждым и родине и чужбине. Быть ассимилированным (если подобное вообще возможно) - означает утратить собственную идентичность, не быть ассимилированным - влечет за собой угрозу остаться непонятыми. Можно посмотреть последние триптихи

Натальи Абалаковой и работы из серии “Анатомия культуры” Анатолия Жигалова и вывести наррации и означающие из их образного строя. Можно на чисто рациональном, интеллектуальном уровне, зная историю русского конструктивизма, приблизиться к пониманию того, как Наталья Абалакова пользуется образной системой, манипулируя геометрическими символами, или оценить иронию Анатолия Жигалова, рисующего малевичевский черный квадрат в виде кармана на лагерном ватнике. И тем не менее выразительность этих картин для нас есть продукт западного конструирования того, что может, а что не может быть “реальностью” в Советском Союзе, и приведенные Жигаловым слова Фуко о том, что геометрия есть технология социального контроля, только усугубляют сложность. А в Советском Союзе эти же слова, вероятно, поймут в свете своего знания истории Советского искусства и политики, памятуя о том официальном положении, которое занимали в искусстве конструктивисты и пропустив все это сквозь призму личного опыта, в сущности не переводимого на язык Запада.

В нашей культуре последнее время превалирует понятие “дифференции”, “различия”: модные журналы и магазины стильной одежды ошеломляют многоцветием стилей; попмузыка потрясает невероятной широтой диапазонов; то же происходит и с изобразительными искусствами, где любая “школа” предельно локализована и в то же время глобализована (это относится и к “Новым Ребятам из Глазго”); благодаря напору феминисток, голубых и лесбиянок, равно как и Черных политиканов эти группы удерживаются на общественной сцене, несмотря на все законодательные препоны. Как заметил на конференции Союза историков искусства в марте 1989 г. Стюарт Холл, иногда складывается впечатление, что в нашем постмодернистском мире всяк норовит утвердить свою маломальскую маргинальность, так что в мейнстриме никого днем с огнем не сыщешь. Можно подумать, что капитализм окончательно свихнулся и достиг своей кризисной точки:

“Когда мы предпринимаем попытку поставить диагноз постмодернизму, его поборники и противники в один голос утверждают, что это в сущности кризис культурного авторитета и прежде всего того авторитета, коим наделены в Западной Европе культура и ее институции.” ***

Вместе с тем и в культурном, и в политическом плане в равной мере было бы опасно как относиться с безразличием к различиям, так и упиваться инаковостью ради ее новизны, подходить к ней совершенно поверхностно и не позволять этому своеобразию быть тем, что делает его иным. В конкретном случае с Натальей Абалаковой и Анатолием Жигаловым мы оказали бы им медвежью услугу, если бы позволили себе мифологизировать их, вместо того чтобы взять на себя нелегкую задачу вдумчиво отнестись к природе и проявлению их отличительных особенностей, тем паче что эта инородность была охаяна и мифологизирована в их собственной стране (ведь только будучи членами Союза художников они могли бы получить право выставляться, в противном случае, то бишь не будучи в лоне Союза и упорствуя в своем “творчестве”, им не избежать бы обвинения в тунеядстве. Многие художники в таком незавидном положении предпочитали постылой работе психлечебницу, где их признавали “шизофрениками”, но при этом обеспечивали грошовой пенсийкой). Мифологизировать в данной ситуации было бы нечестно с нашей стороны и убийственно для них:

“Мало кто из тех, кто эмигрировал на Запад, в основном в Израиль или США, добивались вожделенной славы ведущих авангардистов... Многие из этих художников вынуждены были с горечью признать, что мировая пресса, с такой активностью освещавшая их деятельность на родине в СССР, теряла к ним всякий интерес, как только они покидали ее пределы.” ****

Эти слова Алана Берда лучше всего характеризуют это безразличие к различиям, готовность превозносить художника исключительно с точки зрения пользы для нас, не обременяя себя анализом его творчества. Несколько по-иному объясняет это Китадж. Настаивая на том, что творчество художника диаспоры достойно быть оценено по его собственным заслугам, он замечает: “Вместе с тем я знаю, что как только художники диаспоры получают признание, их театр закрывается (иногда не без проклятий) и вновь открывается, но уже под иной вывеской и именем”.

Наглядным примером этой вменяемой нам обязанности не быть безразличными к различиям может служить опыт рассматривания коллажа Натальи Абалаковой “Черная дыра”. Понаторевший в современном искусстве англичанин первым делом воспринимает эстетическую сторону произведения, соотнося ее с произведениями других художников, таких как Курт Швиттерс или Ханна Хох. Как известно, мы в сущности не знаем толком и географию собственной страны (последние обследования показали, что огромный процент опрошенных оказался не способен отыскать на карте такие города, как, скажем, Кардифф, Ньюкасл и Эдинбург), так что с первого взгляда не всякий поймет, что “черная дыра” это карта Советского Союза. Изображение Советского Союза в виде черной дыры может означать для нас несколько вещей: в терминологии Рейгана это “империя зла” (коллаж и сделан в рейгановские времена); далее, если учесть, что эта дыра как бы лакуна в тексте, мы можем интерпретировать ее в том смысле, что Советский Союз изображен здесь как место, откуда мы не имеем информации, и наконец, мы можем рассматривать эту черноту как источник неких бесконечных потенциальных возможностей и грез. За семью печатями для нас и текст на коллаже - фрагментированный, по большей части русский. То же, что на английском, касается неофициального советского искусства; о мелькающих же образах - обрывках семейных фотографий, произведений искусства, географических карт - мы можем лишь гадать. Но стоит нам осмыслить ситуацию Натальи Абалаковой, не являющуюся членом Союза художников (со всеми вытекающими отсюда последствиями, о которых

говорилось выше), и нам приоткрывается, в каком смысле прочитывает советский зритель такую трактовку Советского Союза в художественном произведении. Мы, западные зрители, глядим на произведение извне: автор же находится внутри и выглядывает оттуда (в смысле из “черной дыры” названия). Настаивать на корректности одного прочтения невозможно; осмысливать произведение только с эстетической позиции Запада значит обеднять работу.

“Обездоленные, униженные и гонимые, одержимые тревогой в своем бедственном положении могут глубочайшим и самым необъяснимым образом обмануть все ожидания. Должно быть, также и в эстетическом плане...

Искусство диаспоры противоречиво в самой своей основе, поскольку одновременно интернационализировано и обособлено. Оно может быть непоследовательным, что противу всей логики художественного образования; но ведь сама жизнь художника диаспоры, как правило, непоследовательна и перенапряжена; еретический бунт изо дня в день поддерживается этой самой жизнью. Не означает ли вообще эта пресловутая последовательность просто напросто, что художник вполне устроен и имеет крепкие тылы?” *****

В творчестве Натальи Абалаковой и Анатолия Жигалова поражает крайнее его разнообразие, даже принимая во внимание, что оно охватывает целую четверть века. Господствующую на Западе систему художественного образования критикуют за то, что учащихся всячески поощряют копать в одном месте, словно они орудуют лопатой, и бить в одну точку, так осмысляя свое дело. Дескать только так начинающие художники могут достигнуть подлинной глубины. Противники же утверждают, что на самом деле в результате они выходят на проторенную дорогу и не в состоянии всю оставшуюся жизнь сдвинуться с мертвой точки. Как бы то ни было, по сей день подавляющее большинство западных художников способно прекрасно анализировать формальные аспекты произведения, совершенно игнорируя при этом его содержание и общий контекст. Только благодаря серьезной дискуссии на тему маргинальности - в основном в аспекте класса, жанра и расы - удалось сформулировать проблему как таковую (а вместе с тем превратить саму “маргинальность” в весьма продуктивное и перспективное для художника состояние у нас на Западе). Правда, здесь маргинальный язык не столь быстро получает доступ в мейнстрим; когда же язык достигает такого совершенства и гибкости как в работах Натальи Абалаковой и Анатолия Жигалова (особенно 1980-х г.г.), он выходит за рамки любой фиксированной системы оппозиций.

В итоге, когда мы сталкиваемся с этими произведениями, мы испытываем шок и вынуждены поставить под сомнение наше понимание экспертизы, универсальности и объективности - как применительно к этим художникам, так и применительно к нашей способности (обусловленной нашими собственными институциями и ожиданиями) определять канон и традицию предлагаемого художественного выражения. В данном случае любые понятия канона творчества, способного сохранить свою идентичность, пройдя испытание на прочность по универсальным
стандартам, по которым должно проверяться всякое художественное творчество, явно ограничены конкретной идеологией, полагающей этот канон - и к тому же ограничивающей наше понимание творчества:

“Чтобы получить реальный авторитет, необходимо изнутри участвовать в формировании канона, что обычно оборачивается препятствием для методологического и дисциплинарного самоанализа... вследствие чего экспертиза и считается свободной от давления собственной институциональной связи с властью, хотя, несомненно, именно эти связи - в скрытом и не подвергаемом сомнению виде - делают саму экспертизу возможной и достоверной”. ******

В конечном итоге сила произведений Натальи Абалаковой и Анатолия Жигалова, представленных в Глазго, в том, что в целом они стойко сопротивляются любой нашей попытке классификации. Выработанный ими язык сопротивления отвечает насущным нуждам нашего времени и со всей убедительностью подталкивает нас к необходимости вскрывать все новые и новые слои для того, чтобы приблизиться к пониманию.

- Edward Said, Orientalism, Peregrine Book 1985.

** Kitaj: First Diaspora Manifesto, Thames and Hudson 1989.

*** Craig Owens, The Discourse of Others: Feminists and Postmodernism, in “Postmodern Culture”, (Ed. Hal Foster), Plato Press, 1985.

**** Alan Bird, A History of Russian Painting, 1987.

***** Kitaj, First Diaspora Manifesto, Thames and Hudson, 1987.

******Edward Said, Opponents, Audiences, Constituences and Community. Critical Enquiry No. 9, September 1982.

Хилари Робинсон

(Natalia Abalakova and Anatoly Zhigalov. Works 1961-1989. Third Eye Center, Glasgow and the Vuchetich All-Union Artistic Production Association)

Перевел с английского А. Жигалов

I

Зимние проекты

/...свободное парение в некоем пространстве, не имеющем ни измерений, ни качеств. Конец цитаты. Принимая во внимание, что рассматриваемое пространство представляет собой замкнутое помещение из шести плоскостей,/ /двух горизонтальных, параллельных друг другу, одной вверху, другой внизу, и четырех вертикальных, две из которых параллельны друг другу, а две другие также параллельны друг другу и образуют прямой угол с другими параллельными плоскостями,/ /то есть каждая плоскость расположена под прямым углом к другой, что, впрочем, приходится принимать на веру, поскольку, если располагаться лицом к одной из плоскостей, то взгляд охватывает ее целиком,/ /прочие же четыре - а пятая, оказывающаяся позади или вообще где-то в ином месте, не видна вовсе или просто отсутствует, как будто для того, чтобы обозреть одну плоскость/ /в то краткое время, что потребовалось бы на забрасывание куда-нибудь грязных носков, необходимо устранять противоположную - прочие же четыре, верхняя, нижняя и две боковые, правая и левая,/ /опровергая кажущуюся несомненность вышеописанных прямых углов и усваиваемой им квадратной или прямоугольной формы из учебников геометрии, лишаются переферийным зрением своих четких очертаний, скругляются/ /и расплываются на границах видимости, растворяясь где-то позади, словно субстанция их при таком созерцании претворяется из твердой в жидкую и, наконец, воздушную, и они уплывают предположительно/ /(учитывая, что ту строгую решетку из ребер или коробку из плоскостей сознание не упускало ни на миг при созерцании одной плоскости),/ /предположительно уплывают к пятой, вернее, шестой невидимой плоскости, хотя, надо еще раз отметить, в сознании соприсутствовала все та же пресловутая решетка или остов исследуемого перед совершением броска пространства,/ /которым это же сознание к тому же манипулирует по своему произволу, пребывая внутри него и охватывая его снаружи, и тогда оно перестает быть замкнутым пространством, и свободно парит в другом, назовем его основным/ или собственно пространством, будучи по отношению к нему не автономным пространством, а ограничением этого цельного пространства, почему в одном пространстве, не имеющем ни границ,/ ни очертаний, а, стало быть, качеств, наличествует нечто внеположное этому пространству, - конец цитаты - итак, принимая во внимание,/ /что помещение представляет собой полость или пластиковый мешок с квадратным или прямоугольным дном, причем положение его в пространстве едва ли определимо, но чтобы обозревать это дно,/ /надо стоять параллельно ему, а, следовательно, перпендикулярно к нижней части мешка, и все четыре прочих вышеописанных плоскости, не считая пятой, или шестой,/ /существование которой как будто неопровержимо, хотя в то же время ничто в опыте не подтверждает эту незыблемую истинность ее присутствия, представляют собой поверхность этого мешка, или полость, то есть цилиндр, к которому под прямым углом/ /примыкает неведомым и не укладывающимся в сознании образом квадратная или прямоугольная плоскость, что также постепенно теряет свою достоверность, ибо при более длительном и напряженном созерцании между намерением бросить носки и их действительным бросанием, до чего дело еще не дошло,/ /утрачивает свою твердость, словно ее нагревает извне негасимое пламя или сам взгляд, концентрируясь на центре этого квадрата или прямоугольника, начинает выдавливать его, последовательно скругляя от центра к периферии, а вместе с этим/ /начинают изгибаться и превращаться в круг четыре стороны этого квадрата, но на этом процесс превращения не останавливается, и стороны квадрата, или ребра, соединяющие его с этими плоскостями/ /или стенами, давно уже утвердившимися как цилиндр или полость мешка, в котором приходится находиться и вместе с ним начинать свободное парение в некоем пространстве, не имеющим ни измерений, ни качеств. Конец цитаты./

“Русская рулетка”. 1985. Текст к перформансу (читается на два голоса – мужской и женский).

ЗИМНИЕ ПРОЕКТЫ
1978-80

Проект №1

Покрасить снег в Троице-Сергиевой лавре в золотой цвет. Над лаврой возвести прозрачный купол с холодильной установкой для поддержания вечного холода.

Проект №2

Покрасить снег на территории Кремля и Красной площади в красный цвет. Возвести стеклянный купол с холодильной установки для поддержания вечного холода.

Проект №3

Квадратный километр Русской зимы

Над квадратным километром русского зимнего пейзажа возвести стеклянный купол с холодильной установкой для поддержания вечного холода. Туристы, приезжающие в Россию летом, будут иметь возможность насладиться красотами русской зимы.

Проект №4

Русское лето

Над квадратным километром летнего русского пейзажа возвести стеклянный купол с установкой для поддержания тепла. Ведь туристы посещают Россию и зимой.

Проект №5

Вам - любителям спорта!

Фирмам, выпускающим спортивный инвентарь, предлагается снабжать лыжи компактными краскораспылителями. Представьте себе ясный солнечный зимний денек - и десятки любителей лыжного спорт летят с гор, оставляя за собой яркие (цвет по заказу спортсмена) лыжни. А если это - общественное мероприятие, то сколько красивых лозунгов можно создать на снегу в назидание зрителям. Сколько возможностей открывает это новшество для школы и отделов массовой пропаганды!

Проект №6

Культурологический

На снежном поле (желательно между Немчиновкой и Ромашково) группа участников Тотального Художетвенного Действия (ТХД) в черных маскхалатах отмеряет квадрат 100х100 м и закрашивает его черной краской. После того как участники этой акции покидают место действия, к делу приступает другая (экологическая) группа в белых маскхалатах и красит черный квадрат в белый цвет, возвращая полю его первозданную белизну.

Проект №7

Экологический

В ясный зимний воскресный день участники Тотального Художественного действия (ТХД) собираются в районе новостройки г. Москвы (например, в Орехово-Борисово). Все - в белых халатах, с краскораспылителями в руках. Тщательно окрашивая в белый цвет все разбросанные по земле элементы завершившегося строительства (вмерзшие в грунт и чернеющие на снегу трубы, плиты и прочий строительной мусор), участники действия возвращают среде первозданную зимнюю белизну, что позволит нововозведенным домам мирно сосуществовать с пространством, взаимообогащая друг друга.

Проект №8

Памятник

Установить на Красной площади на Лобном месте вечный снежный шар (диаметр шара равен диаметру Лобного места).

Проект №9

Выставка ледяных объектов

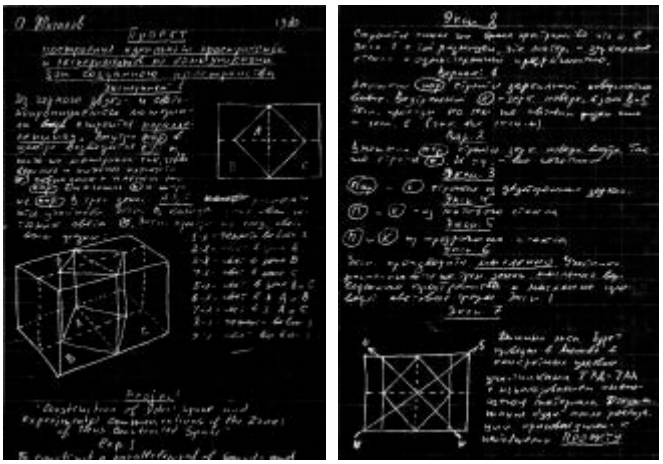
Разнообразные ледяные объекты - геометрические (кубы, шары, конусы и т.п.) и фигуративные - экспонируются в выставочном зале. Выставка длится до полного таяния объектов. Образовавшаяся при этом вода используется для умывания рук участников выставки.

***

Экспозиция выдающихся политических деятелей, изваянных из льда, наподобие восковых фигур мадам Тиссо.

Проект №10
Акция

Полый шар из гипса с небольшим отверстием или крышкой заполняется горящими углями. Второй шар - из снега или льда. Желающий осуществить акцию берет в каждую руку по шару. Акция длится до тех пор., пока не растает ледяной шар или рука не выдержит жара.



Проект построения идеального пространства. 1980.

Проекты из “Черной серии”
1980—81

Черная перчатка

Многокилометровая “черная перчатка” расположена на земле так, чтобы по ней, точнее, в ней можно было продвигаться. “Перчатка” примыкает к зданию, через которое в нее входят, причем “перчатка” расположена так, что входящие в дом не видят ее. Пятый палец подтягивается к входу в дом после того, как группа участников уже вступила в зону перчатки. В “перчатку” запускается группа из 5-6 человек. A.B.C.D.E.H - различные пространства звука, запаха, светоносности (ткань должна быть достаточно рыхлая, чтобы пропускала воздух, яркие вспышки света, тепло, холод и т.д.

Черное продвижение

Несколько квадратных километров пересеченной местности накрывают черной тканью с вырезанным кругом. Участники входят с четырех сторон и продвигаются к центру. Действие происходит днем. (Желательно, чтобы в зону действия попали лес, ручей, поляна, тропинки, овраг и проч.)

Диалогаппарат

ДИАЛОГАППАРАТ представляет собой куб, составленный из четырех незакрепленных стекол 50x50 см. Аппарат предназначен для двух человек, желающих вступить в диалог. Пользующийся аппаратом левой рукой придерживает левую вертикальную плоскость, а правой производит жесты, приглашающие к диалогу: соприкосновения с рукой партнера, поглаживания, рукопожатия и проч. Диалогаппарат одновременно служит детектором искренности интенций партнеров, их психической уравновешенности. Для этого на верхнее стекло ставят две рюмки с коньяком, водкой, вином или квасом.
Аппарат может применяться на всех уровнях общения - от самого низшего до самого высшего. При коллективном диалоге (встрече делегаций и проч.) используется несколько аппаратов, и переговаривающиеся стороны располагаются друг против друга за длинным столом. Колебания аппарата регистрируются специальными наблюдателями или киноаппаратом. Партнеры могут обойтись без посторонней помощи: для этого они должны чокнуться рюмками и выпить, не расплескав напитка.

Черная агрессия

Действие осуществляется в заранее намеченном и предварительно изученном помещении, но без ведома хозяев этого помещения. По плану этого помещения изготавливается “мешок” из черной ткани. Участники “агрессии”, хорошо отрепетировав свои действия, являются в выбранную квартиру, и как только ничего не подозревающие хозяева открывают дверь, заполняют все помещение, оттесняя ошеломленных хозяев. Быстрота и натиск - залог успеха. Однако надо учесть, что эта экспансия может быть опасна не только для жертвы нападения, но и для нападающих, которые ничего перед собой не видят и помнят лишь общий план территории, на которую вторгаются.
ВАРИАНТ. Если мешок изготовить из зеркальной пленки, одна сторона которой обладает отражающей способностью, а другая прозрачна - все преимущества на стороне агрессора.

Черный мешок

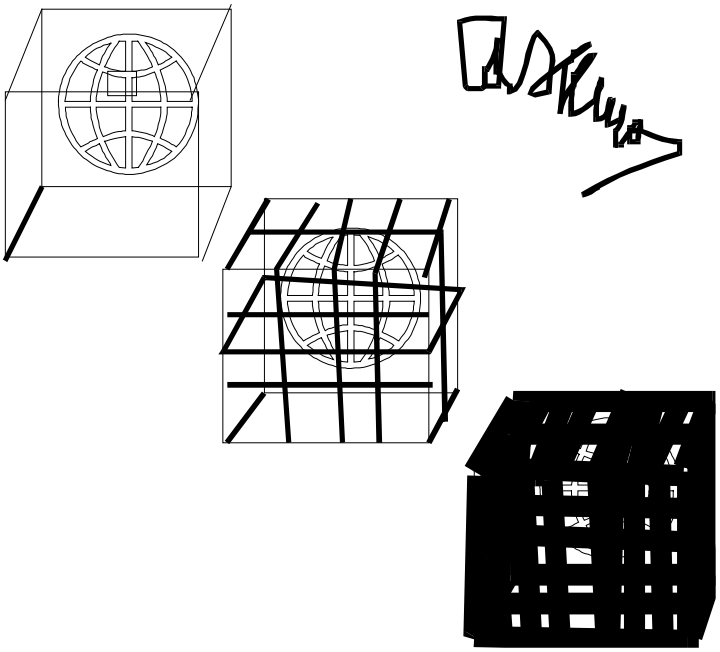
Свето- и звуконепроницаемый мешок (вариант с непропускающей воздух материей - случай крайний и нежелательный) с вмонтированным магнитофоном и микрофоном. Может использоваться в самых различных сферах жизни - от ускоренного обучения языкам и специальным предметам до назидательных лекций нарушителям правил уличного движения и исправления малолетних преступников и проч.
ВНИМАНИЕ! С прибором обращаться осторожно!
Прежде чем вводить его в массовое производство, необходим длительный период экспериментальной проверки. Эксперимент следует проводить ТОЛЬКО с добровольцами! Прошедшие длительную серию экспериментов подлежат временной ИЗОЛЯЦИИ.

Вивисекция

Специальный бокс разделен свето- и звуконепроницаемой перегородкой с вырезанным посредине силуэтом человека. Проходящий эксперимент встает в вырез так, чтобы перегородка проходила строго по середине тела, деля его пополам (так как плотность прилежания перегородки к телу - главное условие эксперимента, силуэт делается индивидуальный). После того, как все технические условия выполнены, начинается собственно эксперимент. Первая его фаза - световые ощущения. Одна часть бокса погружена в полную темноту, другая залита ярким светом. Далее вводятся опыты с полярными ощущениями и представлениями. Визуальными (кроме света и тьмы, вводятся взаимоисключающие образы). Слуховые (например, противоположные оценки одного и того же события, противоречивые предложения и т.д.). Тактильные (холодно - горячо, укалывание - поглаживание и проч.). Постепенно эксперимент усложняется , и все вышеописанные виды ощущений и представлений действуют одновременно, причем беспрерывно меняются стороны ощущений (левая - правая и наоборот).
Можно предположить, что пройдя длительную серию подобных экспериментов, тренированный человек сможет в любых условиях воспроизводить разнонаправленный поток сознания.

Земля в кубе

Проект предлагается осуществить двум ведущим мировым державам, обладающим самым высоким военно-промышленным потенциалом - СССР и США. Каждая из этих стран запускает по четыре спутника с лазерными установками. Спутники должны быть запущены с таким расчетом, чтобы они стали вершинами куба, а лазерные лучи должны служить линиями, соединяющими эти вершины. При увеличении числа спутников (8,16,32 и т.д.) можно выстроить лазерную клетку, надежно охраняющую земной шар, наше достояние, от любых посягательств.



Искусство действия и Проект “Исследования Существа Искусства применительно к Жизни и Искусству”

Искусство действия столь же древне, как история человечества. Известная нам наскальная живопись - это знаковый фон или, говоря современным языком, инвайронмент, на котором разыгрывалось миметически-магическое действие.

“Символический жест” - один из методов профетической деятельности израильских пророков, о чем рассказывается в ветхозаветных книгах.

Прокопий Устюжский, немецкий купец, попав в Россию, возложил на себя вериги, ходил голый и спал на навозной куче. Занес ли он эту блажь из своей неметчины, где суровейшим умерщвлениям плоти любил предаваться его земляк Сюзо, или так на него подействовал российский климат, остается неизвестным, но юродство с неотъемлемым от него самым экстравагантным символическим поведением стал с тех пор чисто русской формой активной религиозности.

Жест как особый, универсальный язык, дополняющий словесное и визуальное выражение, как размывание границ искусства и жизни (то, что впоследствии вылилось в особую околохудожественную жизнь “богемы”) с немалой силой дает себя знать в движении романтиков и затем символистов...

XX век, начавшийся бурным возникновением новых форм художественного выражения, предельно расширил возможности и словарь языка искусства.

Ухо Ван Гога по праву должно быть вывешено вместе с его живописью.

Футуристы (и итальянские, и русские) и особенно дадаисты и сюрреалисты подошли вплотную к узаконению чистого жеста как самостоятельного творческого высказывания. Без вызывающих шоу дадаистов их “продукция” просто непонятна.

В Петербурге “футурист жизни” Гольдштейн выставлялся голым в Летнем саду в качестве скульптуры самого себя.

С появлением техники коллажа живопись стала проситься в пространство.

В конце 1950-х г.г. она окончательно срывается с поверхности холста и начинает самостоятельную жизнь в пространстве, организуясь в ассамбляжи. Наконец, А. Капроу делает первый хеппенинг, выставив в своей мастерской живопись, фотографии, проецируя на стене слайды, фильмы и вовлекая зрителей в спонтанное действие. Симультанные действия, в которых в одном пространстве уживались картины, слайды и рождающаяся в присутствии зрителей музыка, устраивал Дж. Кейдж.

1960-е—70-е — расцвет перформансов, спланированных авторами действий, в которых используются самые разнообразные средства.

Bodyart делает еще один шаг вперед на этом пути автономии художника от общепринятых форм выражения. “Материалом” становится сам художник, его тело.

Получает развитие искусство инвайронмента - оформления специфической художественной Среды, и инсталляции, в которых принципиально сливаются живопись, скульптуры и художественно задействованое пространство.

Последний шаг делает концептуализм, реализовавший идеи М. Дюшана и Ива Клайна и питаемый исследованиями в области языка различных школ логического позитивизма, теории информации и семиотики.

Концептуализм завершает упорное движение современного искусства в сторону дематериализации.

Апофатика искусства пришла к своему логическому выводу: искусство есть чистая идея и пропозиция.

С конечного продукта творческого выражения акцент переходит на процесс (в концептуализме - мыслительный, языковой).

Вообще искусство XX века развивается по двум направлениям: экстенсивному - за счет введения в “словарь” искусства все большего круга тем, предметов и сфер, ранее к искусству не относящихся, и интенсивному - к попытке выявления самой природы искусства, его языка, структуры и законов, лежащих под поверхностью конвенциональных, т.е. условных “приемов” искусства, стилистических особенностей, обусловленных этническими, историческими и социо-культурными закономерностями.

“Фонтан” Дюшана (писсуар) и его readymades совершили революцию в эстетике: любой нехудожественный предмет, введенный в художественную среду, есть искусство. Выбор же такого объекта - волевой акт художника.

Все есть искусство, что утверждается в качестве такового художником - таков вывод концептуализма.

Однако на этот “произвол” художник, как правило, кладет много сил, а иногда и жизнь.

Языковую, интерпретационную сущность искусства гениально раскрыл Й. Кошут своими “Стульями”, выставив реальный стул, его фотографию и его словесное описание из толкового словаря.

Было бы наивно, однако, предполагать, что все эти “открытия”, отражающие кризисное состояние современного искусства и культуры в целом, исчерпали проблематику и того, и другого. Искусство это макрокосм, не имеющий пределов вовне, и микрокосм, не имеющий пределов внутри.

Точно так же было бы наивно полагать, будто эти открытия перечеркивают или делают ненужными все прошлые и вообще традиционные формы художественного выражения.
Традиция последовательного авангарда - никаких традиций, является устойчивой традицией современного искусства.
Вместе с тем сейчас видно, насколько авангард связан с художественными традициями и народным докультурным творчеством.
Все новые формы художественного выражения или пресловутые “измы” сосуществуют сегодня на правах самостоятельных жанров.
Пафос авангарда исчерпал себя, существенно изменив лицо искусства и эстетической науки.
Эпоха “постмодернизма”, начало которой определяют по-разному, характеризуется отсутствием магистрального направления и “мирным” сосуществованием самых разнообразных форм художественного выражения. Можно сказать, что сегодня как никогда каждый художник идет в одиночку, развивая внутренние закономерности своей системы.
Вместе с тем к наиболее заметным чертам сегодняшнего искусства постмодернизма можно было бы отнести известное “потребительское” отношение к культурным достижениям предыдущих эпох, ироническое манипулирование самыми разными средствами и языковыми формами, что говорит о некоторой инфляции эстетических и художественных концепций, преобладание ретроспективного подхода в плане использования возможностей выражения, то есть ситуация выбора в созданном усилиями бескомпромиссного авангарда необъятном наборе возможностей, каталоге приемов, аспектов, концепций и точек зрения.
Словно авангард, последовательно отчленяя от искусства ему, искусству, не принадлежащее, оставил сегодняшних художников перед каркасом некогда великолепного здания искусства, чтобы каждый на свой лад заново возводил стены вокруг этого каркаса.
Коллективный утопический проект авангарда разбился о стены реальности, но сама реальность от этого несколько изменилась.
Мир стоит на пороге кибернетической эры и вводной главой к ней был Авангард.

***

Теперь несколько слов о московской художественной ситуации.
В 1960-е г.г. независимые художники главную задачу видели в отстаивании права на самовыражение. Искусство этих лет, независимо от своих эстетических качеств, было как бы знаком чего-то иного или, говоря по-другому, ценность этих художников и их продукции была в самом факте (или акте) их существования как указание на искомую зону свободы.
1970-е г.г. были свидетелями важных эстетических изменений. Новые формы выражения в условиях наличной действительности нащупывают такие художники старшего поколения, как Булатов, Кабаков, Штейнберг, Янкилевский и др.
Существенно новое вносят В. Комар и А. Меламид. Их концепция “соц-арта”, этого советского варианта “поп-арта”, реагирующая на инфляцию идей в отличие от инфляции вещей на Западе, снимает табу с идеологического клишированного языка и вводит его в обиход искусства. Реакция на инфляцию слова находит выражение в соцартовской поэзии Пригова, концептуальных “каталогах” Рубинштейна.
В Москве работают Римма и Валерий Герловины, также ориентирующиеся на игру языковыми и идеологическими конструкциями.
Самостоятельно развивается группа “Коллективные Действия” во главе с поэтом А. Монастырским.
К началу 1980-х г.г. многие художники, представители московского авангарда, катапультируют из СССР. В Москве, однако, выдвигается целая группа художников-авангардистов разных направлений, но объединяемых некоторыми общими чертами, существенно отличающими их от художников 70-х г. г. Они начинают работать в разных жанрах. Перформансы, акции, инсталляции, объекты и проч. - вот далеко не полный перечень средств выражения многих из этих новых художников. Меняются привычные отношения художник - зритель. Зритель все больше вовлекается в процесс художественного творчества. Снижается уровень “политизации” и повышается уровень эстетический. Ощутимей становится “местный колорит”. В 1982 г. художники Н. Абалакова и А. Жигалов (Тотальное Художественное Действие), Н. Алексеев, В. Скерсис и В. Захаров (СЗ), группа “Мухомор”, М. Рошаль, А. Монастырский и др. проводят выставку на квартире Н. Алексеева и в 1983 году еще три выставки-акции. Эти художественные события получили название АПТАРТ. Впрочем, на первом же коллективном мероприятии выявились явные расхождения в ориентациях участников. Большинство художников все больше шло в сторону визуальной продукции в духе New Wave - Новой волны. В данное время перформансами и другими нетрадиционными видами искусства занимаются только Коллективные Действия (КД) и ТОТАРТ (Н. Абалакова и А. Жигалов).
Хотелось бы сказать несколько слов о двух весьма важных вытекающих одна из другой проблемах. Первая проблема - так называемые западные влияния и их развитие в местных условиях. С формальной точки зрения было бы ошибочно делить сегодняшнее неофициальное советское искусство на почвенническое и западническое. Начиная с 60-х г.г. основным импульсом творческого развития независимых художников была, безусловно, появившаяся возможность знакомства с современным западным искусством. В сущности,

информация о нашем отечественном авангарде 20-х г.г. также пришла с Запада. Художественные модели и концепции невозможно импортировать. Если в художественной действительности нет почвы для мучительных вопросов, что позволяет воспринять аналогичные проблемы в другой действительности, никакая пропаганда не возымеет действия. Словом, дело не во влияниях, а в том, как они приживаются на новой почве. Национальная самобытность и универсализм - одна из серьезнейших проблем современного искусства. Подлинное национальное искусство всегда рождалось только в процессе взаимообмена. В изоляции развиваются только извращенные формы некогда живых идей. При скудости информации система имеет тенденцию к стагнации и теряет способность адаптироваться в условиях меняющейся действительности.

Отсюда вторая проблема. Есть в местных условиях возможность для творческого приятия и развития новых форм художественного выражения? На этот вопрос надо ответить двояко. Мир претерпевает процесс мощной технической революции. Чтобы эта техническая революция приводила к повышению общего технологического уровня, необходима перманентная революция духа и в частности революция художественного сознания.

Процитируем слова из ТОТАРТ-перформанса “Диспутарт — 1” (1984 г.):

“Встает вопрос о возможности существования авангардных методов, собственно философии авангарда в данных исторических условиях. Не вдаваясь в подробный анализ природы авангарда, а приняв за понятие авангарда определенное явление в культуре, постоянно устремленное в будущее и постоянно размывающее границы конвенциональных форм художественного выражения либо за счет метафоризации (первая наступательная стадия авангарда), либо за счет анализа языка искусства (вторая стадия рефлексирующего авангарда), мы должны признать, что для подобного явления в наличной действительности должно иметься одно из двух условий: либо революционная ситуация, то есть кризисное состояние общества, чреватое социальными бурями, как в начале века, либо такая стабильность и такая открытость (и богатство) общества, когда истэблишмент безболезненно включает в себя оппозиционную систему и даже ее (не без хитрого умысла) поощряет, уподобляясь раковине, превращающей в жемчужину инородное тело. Это общество, где плюрализм не подрывает устои здания, а дает ему новые опоры, и “сублимированный антагонизм” служит к его вящей остойчивости. Впрочем, при этом втором условии встает вопрос о плодотворности такого авангарда. Теряя свой революционный пафос, он все более становится “игрой в бисер”, все более погружается в формальный анализ искусства. В сущности берет на себя функцию индикатора “кризиса культуры” в буржуазном обществе”.

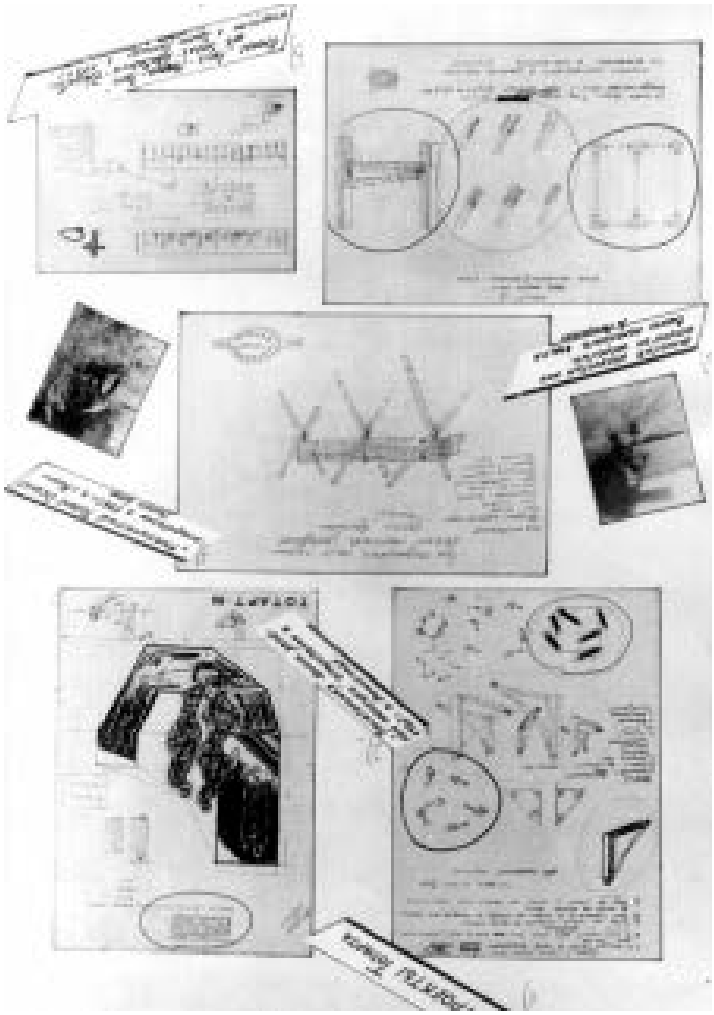
Остается напомнить, что мы живем в эпоху постмодернизма. Хотя и здесь нас подстерегают неуемные совопросники века сего. Кто мы и где мы? “Постмодернизм” - термин, характеризующий нынешнее состояние западной культурной ситуации. Термин, как и всякие попытки обобщения такого рода расплывчатый и страдающий сугубым европоцентризмом (то есть полаганием западной цивилизации в центр мирового развития). Россия и здесь обогнала Запад. У нас “постмодернизм” начался с 30-х г.г.

Однако естественный процесс тем и отличается от неестественного, что в самых своих “авангардных” взрывах и пиках он не перескакивает неизбежные для полноты развития пласты и этапы, но свершаясь по своим подспудным законам, позволяет исчерпать себя всем задействованным возможностям, чтобы затем многие из них отбросить как избыточные, сохранив, тем не менее, если не плоть, то дух. Но и “неестественные” процессы, естественно, составляют часть общего естественного процесса.

Творить в разрывах между хрустящими позвонками, в не имеющем приличествующего названия зиянии - достойная участь местного “авангарда”, ибо бывают времена и обстоятельства, когда пионерам пристало более не поиск золотых жил, а неблагодарный труд золотарей.

1985 г.

Лекция прочитана на вечере ТОТАРТ в доме Поэтов в Ленинграде в феврале 1986 г.



Проекты. Лист из Книги—объекта

Созерцание Золотого Топора
ТОТАРТПРОЕКТ

"...Обратимся к проекту раннего авангарда. Павильон Мельникова и Корбюзье на выставке Декоративного искусства в Париже. Выставка 1937 г. в Париже. Реконструкция Башни Татлина. Проекты Чашника. Модели Родченко. Дизайн Лисицкого. Макет Веснина и Боковой "Город Будущего". Собор света в Нюрнберге."
Из лекции д-ра Юргена Хартена "Когда расцвел топор. Культурное вооружение 30-х г., прочитанной в Москве в 1988 г. в рамках культурной программы во время выставки Г. Юккера.

***

НАТАЛЬЯ АБАЛАКОВА: Общеизвестно, чем закончился этот общекультурный порыв. Проект раннего авангарда все-таки осуществился в негативном, античеловеческом плане геометризации-герметизации всей страны. Квадраты зон, прямые линеарного партбюрократического мышления. Бесконечно удаляющиеся линии - государственная колониальная экспансия, уничтожение природных богатств и т.д. - как не вспомнить тут мысль Адорно о том, что форма - это анормальность. И над всем этим витала паранойя Вождя, считавшего себя самым великим художником и зодчим.

АНАТОЛИЙ ЖИГАЛОВ: ...Казимир Малевич, крупнейший реформатор в искусстве XX века, является наиболее ярким выразителем амбивалентной природы геометрии в искусстве. "Черный Квадрат" положил конец традиционному господству иконического образа и возвестил диктат грядущего "нового порядка", вернувшего картину из трансцендентного пространства на землю и уничтожившего революционность супрематизма.

А.Н./А.Ж. Проект ТОТАРТ'а "Исследование существа Искусства применительно к Жизни и Искусству". Одним из аспектов нашего Проекта является исследование геометрии как репрессивного социо-культурного знака, сведение геометрических проекций до предельного минимализма, рассмотрение возможностей геометрии в искусстве, двойной анализ геометрического пространства - этим каждый из нас занимался во второй половине 1970-х в живописи, а с конца 70-х - начале 80-х в живом пространств в акциях и перформансах. Мы пытались элиминировать заданные предшественниками (особенно Малевичем) знаковые идеограммы, попутно демифологизируя их (отчего некоторые критики считали А. Жигалова одним из основателей "минимализма" в России в 70-е г.г.). Однако в этом плане задачи Проекта гораздо шире. Это введение многомерности (прежде всего в том, что касается концептуальной оценки и анализа) и рассмотрение некоего утопического по свой сути, устремленного в будущее Проекта с точки зрения совершенно противоположной, т.е. антиутопической, с поправкой на преодоление социо-культурного реформаторства на фоне культурно-исторических реалий нашего времени, когда удручающий душу монологизм сменяется диалогическим принципом, привнесенным новым средствами коммуникации, как-то: телевидением, видео, компьютером, в силу чего информация по любому поводу может стать избыточной. Чаще всего она заставляет художника замолчать вовсе, поскольку он просто не знает что сказать на столь мощном информационном фоне. Вот почему, образно говоря, все искусство XX в. состоит из "Черных квадратов" или "Черных дыр", или, как говорили наши "общие духовные предки" раннехристианские богословы, "темноты, которая есть свет" или "божественного безумия". Однако к этому высказыванию следует отнестись с определенной дозой иронии. Как, впрочем, и к следующему:

"Проект Исследования Существа Искусства применительно к Жизни и Искусству", отменяющий историю культуры, эсхатологический по своей сути, некое схождение неба на землю. И конечно же, он устремлен в "светлое будущее". В чем состоит главная парадоксальность русского мышления, начисто лишенного диалектичности.

Итак, дальнейшее исследование Проекта производится из "светлого будущего". Взгляд ретроспективный:

... не забудем, что данная часть Проекта осуществлялась в 70-х (до формулирования самой идеи Проекта), когда ОБЪЕКТ ИССЛЕДОВАНИЯ (изучаемое общество) застыло в своем развитии, парализованное ужасающим опытом, который надолго, казалось бы, отбил у представителей данного общества тягу к экспериментам. Парадоксален при этом тот факт, что парадигмой общественной жизни на идеологическом уровне является *ПРОЕКЦИЯ УСТРЕМЛЕНИЯ ВПЕРЕД* в духе геометрии в искусстве и жизни 20-х г.г. Именно этот парадокс - удручающая стабильность, с одной стороны, и устремленность в "светлое будущее", с другой, постигает ТОТАРТПРОЕКТ при помощи иронического анализа. Сам же *ОБЪЕКТ ИССЛЕДОВАНИЯ* находился тогда в таком состоянии, что никакое *УСТРЕМЛЕНИЕ ВПЕРЕД*, кроме ретроградного было просто невозможно, а антиэволюционные тенденции выражены слишком явно. Сопутствующее же этому уничтожение подлинной культуры и прежде всего той ее фазы (русского авангарда), из которой вырос наш Проект, заставило нас смотреть на свою художественную деятельность того периода как на попытку радикализации общественного сознания. Немаловажным аспектом Проекта была работа с "русской идеей", с ее гипертрофированием роли государства и полной зависимостью индивидуума от последнего.

... Жажда действий, агрессивное напряжение внутри социума, отражение непростых, учитывая трагическую горечь исторического опыта, переживаний, связанных с созерцанием насилия, все тот же заданный русским авангардом Проект постоянно развивается в свете этого опыта нашей истории XX в. и глубинных толчков тотальностей коллективного бессознательного, пронизывающих все цивилизации. Семантика супрематических

знаков амбивалентна по сути - знаки тоталитарной всеобъемлющей системы и в то же время предостережение против эксцессов радикализма, проявившихся наиболее интенсивно в Новой и Новейшей истории. Это кровавый фон националистических и этнических конфликтов наших дней. Геометрические наваждения стали привычным пейзажем внутреннего созерцания людей. Да если бы только внутреннего!

КРАСНАЯ ЗОНА - КИТЧ ИЛИ КОММУНИЗМ?

А. Ж. "КРАСНЫЙ КВАДРАТ (RED SQUARE): ПРОЩАЛЬНЫЙ ВЗГЛЯД УДАЛЯЮЩЕГОСЯ ГЕОМЕТРА" - профанированная через акцию монументального воспроизведения идея (геометрии) обретает силу метафизического пространства. Стихия поп-арта, символика психоаналитического толка, архетипика и космогония. Все эти элементы сливаются, порождая пространство абсолютного небытия, Великую Пустоту - Мандалу. Банальный жест выводит за пределы банального, профанного. Это можно рассматривать как перформанс, который противостоит идее символизации, как реакцию на постоянную символизацию, а, следовательно, умирание культурного знака. Предельная концентрация образа, а через него и конкретной ситуации создает в обыденном пространстве некое новое событие. Это если не прямая цитата, то оперирование достаточно устойчивыми элементами культуры. Ироническое соотношение с хорошо известным архетипом-символом, с которым отчасти происходит идентификация, отчасти эта идентификация тут же и снимается. Парадоксально базируясь на определенном культурном опыте, этот же опыт подвергается сомнению. В этом одно из определяющих свойств перформансов ТОТАРТ'а: работа всегда на самой грани искусства и социального контекста. Социальный контекст это и есть тот язык, которым говорит наш перформанс. Главное, каковы акценты. Перформанс может быть чисто социальным методом радикализации общественного сознания, но может и работать с эстетическими задачами. Но всегда на грани.

... КРАСНЫЙ КВАДРАТ - зловещий контекст Красной площади в обрамлении руки Злодея как бы намекает на исторический процесс, начавшийся здесь (казнь участников стрелецкого бунта в эпоху Петра I), чтобы в Новое время распространиться по всей стране. Да плюс это КВАДРАТ №1 (номер 1) в системе квадратов-зон. Реакция художника, находящегося уже не внутри, а в стороне от анализируемой проблемы. Все та же тема Проекта предстоит тут как бы в конечном, последнем варианте (ирония над эсхатологической направленностью русского менталитета). Это как бы взгляд "постфактум", когда общество уже созрело для того, чтобы не только художнику, но и практически всем стало ясно, чем обернулся для них социальный Прожект (ироническое от Проект) - явной неудачей и напрасными жертвами. Что делать после этого художнику? Вознестись, согласно космическим проектам русских философов Федорова, Вернадского, оставив пламенеть на весеннем (осеннем) ветру красные полотнища с идиотскими лозунгами, которые читаются как призывы к массовому самоубийству? Ирония художника не снимает, но очищает метафизические слои, одновременно профанируя тотальность авангардистского видения.

Критики о КРАСНОМ КВАДРАТЕ А. Жигалова

... Искусство, развившееся в России между 1907 и 1922 г., стало одним из оснований современного искусства. Возможно, думая об этом прошлом, нам удалось бы обрести общие корни и попытаться понять наши нынешние расхождения. Конструктивизм и супрематизм 1920-х г.г. являются теми "старыми начинаниями", от которых отталкиваются "новые" - ТОТАРТ. В КРАСНОМ КВАДРАТЕ Жигалова западный критик видит "двойственное отношение к геометрическим абстракциям конструктивизма и супрематизма" и т.д., не ускользает от него и ассоциации с Красной площадью. Однако смысл еще более усложняется названием, которое в каталоге звучит как "Красный квадрат (Red Square): беглый взгляд удаляющегося геометра", а в экспликации как "прощальный взгляд на газовый счетчик, вышедший из употребления". О чем здесь может идти речь? О толковании подтекстов или перевода?
Это: эксперимент над геометрическим смыслом русского авангарда.
Ироническое снижение символики.
Профанация магии и порождения новых знаков.
Создание условного пространства Небытия, где таится все сущее до и после появления на свет.

МАРИНА ПЕРЧИХИНА. Жигалов опирается на квадрат - знак земли - но смотрит, видимо, с неба.

А.Ж. В качестве эпилога:

Коллективный утопический проект русского авангарда разбился о материк реальности, но сама реальность от этого ничуть не пострадала - мир стоит на пороге Кибернетической эры и вводной главой к ней был русский авангард.

Ностальгия. Призрак свободы

Н.А**.** Я представитель андеграунда, что предполагает оппозиционное отношение к истэблишменту. Я ничего не рассчитываю заранее. Демонстрация ЧЕРНОГО КВАДРАТА на Красной площади - это акция открыто-закрытого типа. Мое участие в этом пространстве оказалось зоной вечного андеграунда со всеми вытекающими отсюда последствиями. ЧЕРНЫЙ КВАДРАТ. Геометрический знак осмысливается в двух диалектически противоборствующих началах, в единстве противоположностей. Эти же возможности современной интерпретации геометрического знака-идеограммы развиваются в работе А. Жигалова КРАСНЫЙ КВАДРАТ, о чем говорилось выше. Для меня это развенчание технологического пафоса конструктивизма и собственно самого знака. ЧЕРНЫЙ КВАДРАТ Малевича, продемонстрированный еще раз в 1992 г. на родине русского авангарда, присваивается как знак (признак) особой культуры и во всей ее амбивалентности символизирует не “преемственность”, а скорее “разрыв”, но разрыв в однородной ткани. Для меня эта акция как бы указывает на то, что свобода есть, но в то же время ее все-таки нет. Призрак свободы. Однако сама напряженность и энергийность этой акции настолько велика, что, в принципе, не важно, можно или нет этот знак прочитать. Так как на мой взгляд, идея была не в создании еще одного мертвого объекта культуры, а в живом действе. Здесь состоялся тот самый необходимый компромисс между недостижимой свободой и объективной реальностью, который является необходимым диалектическим условием жизни. Культура Малевича преобразована в некую современную культуру, изъясняющуюся на языке наших дней.

Вместо заключения:

ДЖЕРМАНО ЧЕЛАНТ: “Чтобы построить вышеназванное идеальное общество, надо соединить вышеназванные элементы. В этом смысле художник должен выполнить свой долг. Не угашайте огня Малевича!

К публикации данного материала

Эта критическая работа является типичной для ТОТАРТ’а. Здесь своего рода мультиэкран.
Тема сколлажирована на основе материалов статей о ТОТАРТЕ:

1. Н.Абалакова, А.Жигалов “Дети войны, крестники оттепели и заложники перестройки” (Опыт путешествия во времени) 1988 г. Москва.
2. О. Разумовский “ТОТАРТ: утопия—антиутопия”. 1989г.
3. М. Перчихина “Архаика жестов — цивилизация геометров — право топора” (ТОТАРТ – проект Н. Абалакова и А. Жигалова). 1991. Москва.
4. Иутервью Е. Бобринскщй с А. Жигаловым, “Декоративное Искусство” №5. 1991 г. Москва.
5. Н. Кислова и Е. Симонова “Черный квадрат — наше окно в Европу?”, “Сезон гласности в Глазго: открытия и обретения”; “Искусство и идеология: примирение?”. “Декоративное Искусство” №9 1990.
6. С. Кусков “Тотарт сегодня, или путешествие на край живописи”. “Творчество” №11, 1990.
7. Доклад д–ра Ю. Хартена “Когда расцвел топор – культурное вооружение 1930–х г.г.”1988. Москва.
8. Доклад Дж. Челанта “Итальянское искусство и атмосфера вокруг него в 1958–88”.
9. Рабочие материалы Проекта “Исследования существа искусства...”
10. Н. Абалакова и А. Жигалов “Диалог Восток–Запад” 1989.

Москва, 1992

II

Черная серия

/Если бы взгляд, не теряя все той же напряженности и сосредоточенности, мог, фокусируясь на одной точке, представляющей собой геометрический центр плоскости,/ /в то же время фокусироваться на других точках, также представляющих собой центры плоскостей, или созерцать с прежней настойчивостью и неизменностью одновременно два противоположные центра параллельных друг другу плоскостей, для чего, очевидно,/ /надо сначала раздвоиться либо совершать круговое движение, не теряя, однако, все той же неподвижности и концентрации, прибавив к этому движению аналогичное движение в перпендикулярной плоскости, то есть, проще говоря, если бы возможно было/ /(при условии различения верха и низа, правого и левого, что становится все затруднительнее), стоя на собственных ногах или, если угодно, голове, при этом вращаться вокруг своей оси,/ /причем наблюдающие глаза условно можно принять за точку, если, продолжая ход размышлений, вернее, созерцания, что, впрочем, не мешает этому процессу быть чисто эмпирическим опытом, если бы возможно было вращаться при соблюдении всех вышеприведенных условий вокруг собственной оси/ /во всех возможных плоскостях, можно было бы, говоря метафорически, увидеть собственную спину или завязки того мешка, который представляет собой при первом приближении данное помещение и которое оказывается/ /на поверку в опыте такого созерцания в конечном итоге ничем иным, как сферой, центром которой являются две фокальные точки зрительных анализаторов, совмещенные в одну циклопическую точку. Конец цитаты./

"Русская рулетка". Текст перформанса (читается на два голоса).

ПОГРЕБЕНИЕ ЦВЕТКА

Перформанс

1980	16 февраля
Место:	Квартира художников, Москва.
Длительность:	Около 2 часов
Материал:	Кипарис с Масличной горы, Иерусалим, картина А. Жигалова XYZ на мольберте, посылочный ящик, обтянутый белой материей, с одинаковым адресом отправителя и получателя (Жигалов - Абалаковой) со стеклянной крышкой (затем фанерной), керамическая труба, обмотанная бинтами, залитыми гипсом, три бумажных круга с золотыми буквами XYZ, черный стол, низкий столик с различными предметами: ножами, ножницами, молотком, гвоздями, игральными костями, стаканчиком, фонариком, углем, губной помадой.
Освещение:	Верхний свет: по углам 250 вт, 250 вт, 500 вт, 300 вт, 180 вт в люстре, 300 вт в ящике. До переноса Кипариса горит верхний свет. После переноса дополнительно включается свет в ящике. После заливки Кипариса свет гаснет и затем загорается только верхний. После срывания обоев свет ненадолго гаснет и затем включается только лампа в посылочном ящике. Так до заколачивания крышки. Затем полная тьма. Огарок свечи в ванной комнате.

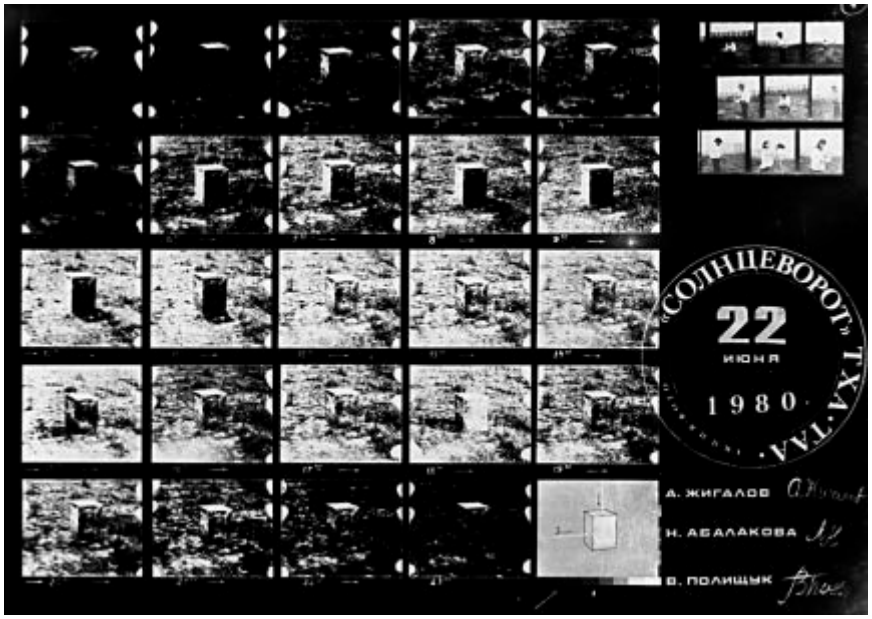
Н. Абалакова, стоя на кружке с буквой X, обрезает нити, которыми ветви Кипариса, стоящего на столике на букве У, привязаны к алюминиевым трубкам на стене под потолком. А. Жигалов, стоя позади Н. А. на кружке Z, рисует губной помадой знаки на обнаженных плечах Н. А. После “освобождения” Кипариса, горшок с деревцем переносится на стеклянную поверхность ящика. А. Ж. снимает рубашку и на мгновение закрывает ею ящик. На спине у него знаки, похожие на те, что он рисовал на плечах Н. А. Кипарис вырван из горшка и помещен в трубу, стоящую на стеклянной крышке ящика и затем залит гипсом. Участники бросают кости. Полученные суммы определяют том, страницу, колонку и строку 4-х томного “Словаря русского языка” В. Даля. На стене рисуется треугольник со знаками XYZ по вершинам и знаком Кипариса внутри. Рядом записываются цифры, полученные от бросания костей. В момент выключения света “Участнице с закрытыми глазами” предлагается снять повязку с глаз. Затем ее просят читать определенную жеребьевкой статью в Словаре. Срывание обоев со стен всеми присутствующими. Пол завален обоями. Помещение начинает напоминать бункер бомбоубежища. Чтение прекращается. Верхний свет гаснет. Вспыхивает свет в посылочном ящике. С трубы срывается обмотка. Голая труба с загипсованным Кипарисом помещается в ящик и закрывается фанерной крышкой. Крышка заколачивается. С последним ударом молотка комната погружается во тьму. Во время действия один из участников растягивает по коридору веревки с воздушными шарами, наполненными горохом, и баррикадирует его всяким мягким хламом. Затем покидает квартиру (после того как крышка заколочена) и выключает рубильник электросети. А. Ж. с фонариком обходит присутствующих и спрашивает каждого: “Ты готов?” Затем выводит из комнаты Н. А., закрыв за

собой дверь, на которой нет ручки. Дальнейший “опыт” предоставленных самим себе участников и является собственно главным “событием” - это ожидание, осознание своего положения, покинутости, попытка выбраться, освобождение и т.д. В это время Н. А. и А. Ж. лежат в ванной, дверь в ванную комнату приоткрыта и там горит огарок свечи, так что у выбравшихся на волю было несколько вариантов возможных действий и ответа на агрессию устроителей события. (В результате через какое-то время к выбравшимся в соседнюю комнату и не рискнувшим на большее людям явились хозяева и вечер закончился общей трапезой.).

Вся первая “ритуальная” часть построена на оппозициях мифологизация - демифологизация, “сакральное” - “профанное”, хаос/космос, созидание/деструкция, свет/тьма, жизнь/смерть. Выворачивание пространства, попрание здравого смысла, снятие - через разрушение - стереотипов культурного сознания, пародирование ритуала и мифа, чем подготавливается возможность оставшимся в темноте раскручивать время в обратном направлении и на новом витке созидать новое время и новый “очищенный” миф, из хаоса воссоздавая новый порядок и новые структуры через внутренний (эмоциональный и интеллектуальный) и внешний (волевой) выбор.

СОЛНЦЕВОРОТ

Фотоакция



198О	22 июня
Место:	Пустое поле за Каширским шоссе, Москва.
Длительность:	24 часа.
Материал:	Железный бак из-под краски (найденный объект), старинный фотоаппарат, стеклянные фотопластинки 9х12. Конечный результат: табло 84х120 с 25 снимками бака.

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

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

Акция - фиксация “чистого” времени как такового (космический аспект), времени трагического, “раненного” (исторический аспект), времени искусства, вбирающего в себя два предыдущих типа времен и в этом соединении через художественный акт оказывающего целительное “катарсическое” действие, субъективное время художника. Результат: фототабло, построенное по структурному принципу решетки (Ренессанс и Модернизм).

БЕЛЫЙ КУБ

Перформанс/инсталляция

1980	Июль
Место	Комната в квартире Н.А и А.Ж.
Длительность:	Около 3 часов.
Материал:	Деревянные брусья 250 х 250 (12 штук), крепежные винты, бинты (около 300 м), скрепки, ножницы, цветные мелки.
Освещение:	Лампа 500 вт внутри Куба, лампы по углам помещения.

Перформансу предшествовал графический проект “Построения идеального пространства для коммуникаций”(1978-79), предполагающий ряд экспериментов по коммуникации. На голых бетонных стенах комнаты углем и мелом нарисованы схемы из Проекта. На уровне глаз надписи со стрелками: “Направление бинта”.

В помещении 530 х 300 с высотой 250 см был возведен из брусьев каркас куба 250 см, строго ориентированный по сторонам света, причем два вертикальных ребра упирались в противоположные стены, тем самым Куб делил помещение на две части.

Участникам было предложено забинтовать Куб. В результате забинтованный Куб разделил всех на две группы. Для воссоединения потребовалось уничтожить построенный общими усилиями Куб (разрезать бинты).

Задачи и условия эксперимента: 1) “Общее дело” (“соборность” - один из важнейших элементов так называемой “русской идеи”), создание нового “идеального” пространства (куб - трехмерная проекция квадрата, платоновского “эйдоса”). 2) Внутреннее пространство Куба после бинтования становится неприступным, “сакральным”, “табу”, “чистой идеей”. 3) Сам акт бинтования имеет как минимум три аспекта: “исцеление” пространства и времени и самих участников как квазимедитативный процесс, манипулирование “русской идей”, реализуемой в реальных “исторических условиях”, “здесь и сейчас”, причем эти условия и средства не соответствуют высоким целям и сверхзадаче, словом, кинезис идеи - путь от Платона к Платонову (идеализм - реализм, утопия - антиутопия - новая утопия). Неизбежный результат: победа Жизни, возвращение к исходному состоянию (но не регресс) через уничтожение созданного в тяжких трудах и лишениях пространства, строя, т.е. восстановление - исцеление через деструкцию (разрезание бинтов). 4) Созерцание созданного пространства (до ликвидации) в различных световых фазах. Эйфория новотворения.

5) Преодоление разобщенности и разрезание поверхности Куба. 6) Свертывание поверхности Куба в шар. 7) Созерцание Шара в мандале.

Перформанс задуман как некий прагматико-медитативный процесс, в ходе которого участники через абсурдно-ироническое действие-игру вводятся в противоречивую реальность и затем “поднимаются” над ней, в перспективе “снимая” ее противоречия.

ПОСВЯЩЕНИЕ ПРАГЕ

(“Homage a' Prague)

Перформанс/ инсталляция

1980	Сентябрь
Место:	Прага. Подпольный Фестиваль перформансов, организованный чешскими и словацкими художниками. Чердак в доме, где жил Милан Козелка.
Длительность:	40 минут.
Материал:	“Найденные объекты”: 4 решетки от забора (100x100), стекло (100x100), черная бумага, белая бумага, клеющая лента, мел, уголь, свеча, хрустальный бокал, огонь, человеческое тело.

Из решеток выстраивается на каменном полу квадрат, на нем ромбом кладется стекло, на стекле белый бумажный полукруг и черный. Построение очерчено меловым кругом диаметром ок. 200 см. За пределами круга горит свеча. Пылью с пола на оба полукруга ставятся отпечатки ладоней. Черный полукруг закрашивается мелом, белый закрашивается углем. Оба полукруга сминаются в шар. Шар поджигается в центре стеклянного ромба. Конечный продукт - обугленный шар - ставится в бокал в центре композиции.

Композиционно работа связана с геометрическими картинами А. Жигалова конца 70-х г.г. Оппозиция белое - черное, свет - тьма, жизнь - смерть, созидание - разрушение (очищение)-новая реальность, хаос - порядок вообще характерна для русской ментальности. Смена знаков (белого на черное, черного на белое) привносит тему относительности и сомнительной прочности устойчивых оппозиций типа белое - черное. Однако эта их относительность и неспособность охватить весь спектр реальности не волевой акт субъекта или лишенного всякой опоры интеллекта, а результат глубинного опыта цельности бытия, где снимаются противоречия (огонь).

При всей абстрактности работы не следует забывать о мощном пражском фоне: о советских танках 1968 г.

“Шаманский” момент акции придает ей особую силу воздействия.

ЧЕРНЫЙ КУБ

Перформанс/инсталляция

1980	19 ноября
Место:	Комната в квартире художников. Москва.
Длительность:	Около 3 часов.
Материал:	Куб из деревянных брусьев 250 см (12 штук), обтянутый черной светонепроницаемой бумагой, кусок асбеста, шар из газет, газета “Правда” за 19. X1, источник света, бритвы, огонь, спички, клейкая лента.
Освещение:	Лампы по углам комнаты, лампа 250 вт в Кубе.

Одна сторона Куба открывается как в палатке, и все участники по одному входят внутрь. А.Ж. сидит в углу Куба и читает вслух “Правду”. На потолке яркая лампа. В центре Куба на полу шар из газет на асбестовой пластине. После того как все “ознакомились” с внутренним пространством Куба, А.Ж. завертывает шар в прочитанную газету и у всех на глазах поджигает шар. Выйдя из Куба, он “запечатывает” его. Комната погружается во тьму. В темноте А.Ж. и Н.А. начинают бритвами делать надрезы на поверхности Куба, выпуская свет и дым. Так до полного уничтожения Куба. Остатки Куба выносятся на поле за Каширским шоссе и предаются огню.

Здесь все тот же принцип обретения “здравого смысла” через его выворачивание наизнанку путем созидания-деструкции-созидания нового “нематериального” состояния... Разрушение как “революционный порыв”, дающий новое видение. Перманентная революция духа. Карнавальное переворачивание с ног на голову здесь движется не по кругу (вечного возвращения), а по спирали (негативная эсхатологическая диалектика). Позитивное прозревается через негативное - отрицание - “нет-нет” восточной и христианской апофатики. Художник - медиатор между отрицаемым и утверждаемым.

СНЕГ

(три конкретные поэмы)
Перформанс

1980	декабрь
Место:	Бульвар на Каширском шосссе. Москва.
Длительность:	30 минут.
Материал:	Столик-подставка, два стекла 60х80, черная бумага 60х60, мел, снег, огонь, человеческое тело.

1) На черной бумаге пишется слово СНЕГ. Бумага кладется между двумя стеклами и закапывается под снег.
2) Бумага со словом СНЕГ извлекается из-под снега, из нее делается бумажный шар, который кладется под стекло столика на снег. Из снега делается шар и кладется на стеклянную поверхность столика. Бумажный шар поджигается. Снежный шар начинает таять от тепла горящего слова СНЕГ.
3) На снегу рукой пишется слово СНЕГ, снежная надпись собирается и съедается.

Концепт как авангард авангарда

Концепт как авангард авангарда, авангард по преимуществу. Критика, не принимающая новизны в искусстве, — как собака, которая облаивает хозяина в новом картузе /Белинский, между прочим/. Концепт и занят как бы этой притчей — только тут хозяин не то вовсе раздет, не то одет во все сразу, — весь фокус в демонстративном отрицании всякого картуза.

Можно сказать — что же это за хозяин, до того дошел, уже одной собакой и занят — скоро сам в конуру залезет. Весь от собаки зависит, от ее лая.

Так в том-то и дело. В том и беда, что зависит, уже давно все только и зависим. Правильно, хоть в конуру полезай. Собака-то давно из конуры вылезла, собака давно за хозяина, и авангард он и есть авангард не чего-нибудь, а этой драки с собакой, важней которой уже, может, и нет ничего, и жизнь — не жизнь — от нее все зависит. Либо собаку, либо собака. Собака-то взбесилась, миряне.

Чем плоха и опасна традиция почитать за высочайшую поэзию Вяч. Иванова — Брюсова и пр.? Да тем, что поэзия тут подменяется фактически организацией, тем, что выучить те знаменитые 500 слов — “словарь полинезийца” по сути — недолго любому грамотному человеку, а затем уже вотрется - не вотрется он в касту жрецов Высочайшего, — будет зависеть от чисто орг. моментов. Блатное дело. Больший прохиндей — лучше по сути вотрется. Тем и плох “язык” — “язык” выучить можно. Проще говоря — А.Б, И, — дилетанты с претензией, а и Мандельштам — мастера ремесла, и потому да, поэты. Речью надо овладеть. Язык стерпит произвол там, где речь потребует скорректировать. Речь — шире, живей, всеобщней и опытней. У Мандельштама — людская речь, у Иванова — язык, язык, видите ли, мистагога. Якобы высочайший на деле доступный задешево, без работы, без именно что культуры — и потому опасный. (Просто речь осрамилась, идеологизировалась, но изживать это должна сама — что и делает помаленьку /тот же Мандельштам/).

Сумнин считает, речь кончилась. Ну, это он хватил, но хоть бы и так — представим себе на минуточку. Речи, стало быть, каюк, поэтам крышка, остается группа “коллективные действия” и интенсивно и коллективно действует. Дай ей всякой удачи, только ведь действует-то она тоже в речи и речью, даже, если обходится вполне без слов (реально, кстати, она без них не обходится — “поле неразличения”, “приманочная арка” и т.п.). Просто эта речь, беря грубо, так же шире собственно речи, речи чисто словесной, как словесная речь шире “языка”. А так эта наша всем понятная речь, в общем корректирует и генерирует действия (коллективные в данном случае) таким же образом, как речь словесная — слова (индивидуальные, обычно). Да просто дает им смысл и значение. Да просто делает их возможными. Назовите эту “речь” — контекст, социум, назовите — культура, опыт, поведенческий язык, сумма знаковых систем, — понятно, о чем речь. Речь о речи. И речью. А как иначе? Иначе только экстрасенсы могут.

Итак, если Маяковский или Мандельштам узкому жреческому и блатному (что то же самое) “поэтическому языку” противопоставляют общую, живую и творчески трудноуловимую поэтическую речь, то концепт, можно считать, идет дальше, в общем с теми же задачами — демократизируя искусство, освобождая его от искусственности, требуя непрерывной проверки на самую широкую, самую живую реакцию, — чтобы не образовались авторитетные “формы” и стили, и привилегированные касты, чтоб не было блата, чтоб искусство было нашим, общим, живым, постоянно творческим делом. И пока искусство в речи, в опыте, в общении! — т.е. в реальности, ей живет и ей корректируется, не стоит тревожиться, что искусства не слишком много, что искусство хочет быть всем, что все хочет быть искусством и т.д. Раз хочет, значит так ему надо. Мало ли, что хочет — а может или нет? Ну-ка? Смогло — вот тут, как вы считаете? Мейл какой-нибудь еще один арт — так арт он, или нет, не арт? Искусство, нет? Если смогло — стало быть и доказало, что оно тут есть, что оно — да, искусство. И не нужно никому беспокоиться решать — лично — правомерно ли такое искусство и доколе ему расширяться. Тут пусть эта самая речь и решает — т.е. все мы пусть и решаем. Речь-то ведь и есть все мы, наш общий опыт, почему она и знает о нас больше любого из нас.

Если ощутим смысл и место, отношение и интонация, жест и мимика какого-то факта — что еще надо? Ощутим, стало быть, значим. Стало быть, факт — факт речи, он есть и запомнился, состоялся. И годится ему быть и искусством — а почему нет? Значит, искусство здесь расширилось органично, расширилось, не утратив, не потеряв себя, в речи расширилось, в контакте с ней.

И кто может положить конкретную границу искусству — до сих пор и не дальше?

Это может сделать художник в своей практике — например, Булатов — плакат ему, скажем, годился в свое время как искусство, а письмо уже именно ему не годится. Т.е. граница кладется практически, делом, для себя и для любого из нас, потому что мы можем, сумеем посмотреть с реальной точки зрения Булатова, изнутри созданного им мира с его закономерностями. Но как может положить такую границу теоретик, /например, Гройс/, положить вообще, теоретически, однако конкретно — это ему — арт, а то уже нет...? И может ли?

На мой-то взгляд письмо — как раз одна из таких вещей, вкус, характер и качество которых мы в нашей культуре, в нашем обществе, в нашей этой речи всегда, в общем, готовы и в состоянии оценить и воспринять скорей и полней многого другого.

И если бы не был мейл-арт и стал вдруг мейл-арт — то это не потому, что кто-то попытался назначить его искусством по своему хотению, позволению, а потому, что догадались — а ведь письмо тоже бывает

искусством. Вполне искусством. Давно искусство — чем не оно? Поймали себя на искусстве. И более органичного способа экспансии искусства не придумаешь.
Итак, искусство, которое расширяется, изменяет, не теряя контакта со всем тем, что мы назвали речь, остается искусством. И расширяется именно, чтобы оставаться искусством — уйти от чьего-то произвола и диктата, от доктрины.
Т.е. тут качество явления, в точности обратное тому, в чем часто подозревают искусство концепта (или, может быть, лучше выразиться по Вадиму Захарову — искусство действия). А подозревают, инкриминируют действию, как мы все знаем, утрату, отмену критериев, дезорганизацию и хаос и, как следствие этого, — именно произвол.
Так же, в общем, как обучившиеся не без успеха выполнять упражнения на метр и рифму и выучившие специально поэтический словарь в 500, а то и во все 1000 слов воспринимали в свое время (и продолжают воспринимать) стих речевой именно как крушение критериев, гибель культуры и дезорганизацию: позвольте, это что же, теперь, значит, любой, да — тоже стихи писать может? даже не проверенное и не доверенное лицо? Непосвященные и не приглашенные... Всякий, понимаете, профан, на профаническом уровне... Сплошной развал и дезорганизация. В действительности же, конечно, организация (т.е. организованность без организации) на более высоком уровне, доступном профессионалу и не доступном всякому блатному от культуры, пристроившемуся к престижной профессии. Естественно, такой блатной товарищ зубами и когтями держится за свое.
Но дело не только в этом. Это все довольно просто и ясно, если глядеть изнутри — а как глядеть снаружи? Вопроса бы не было, будь поэзия та же и впрямь только частное, личное дело. Интересно тебе — бери, смотри, разбирайся, что плохо, что хорошо, что получилось, что нет. Врубись — все сам поймешь понемножку, когда опыт придет. Не идет дело, не врубаешься, лень тебе — и отойди, отстань, никого не путай. Это идеальный случай, а в реальности, мало ли — да хоть одно то, что поэзия — профессия, за стихи деньги платят. За стихи одни деньги, за прозу — другие. Причем за стихи — больше. Так вот как, спрашивается, прикажете быть на месте бухгалтерии? Скажете, что там, где качество речи дает возможность разнести текст по строчкам, там и стихи? Так, что ли? Если и так, то не для бухгалтера, не для ответственного лица. Качество речи — никак не его дело, не его профессия. Раньше просто было: складно — стихи; рифма — строка. Строка — один р. сорок к. А если нет этого, что мешает, действительно, любому деляге любой свой мало-мальски приемлемый текст растаскать на строчки и слупить как за поэму-эпопею, сразу выбрав все лимиты.
Это соображение, между прочим — кажется, главный камень, в который утыкается авангард советской поэзии, или, по крайней мере, его часть во главе с товарищем Куприяновым. Идет битва, идут дискуссии, идут уже лет двадцать, и все без толку. За перевод верлибром им платят, а за ихнее творчество — такое же, нисколько не хуже и таким же верлибром как перевод — тоже платят, но туго. Не признают, понимаете. Мало печатают такое куприяновское творчество, и Куприянов уж сколько лет колыхает и колыхает общественность, чтобы печатали больше. Авангард отчаянный — хотят, чтобы с виду был бы стих не как стих, а как у них. У них, ТАМ. Безрифменный и безразмерный, согласно мировым стандартам. С точки зрения нормального бюрократизма — т.е. извне — вопрос ведь и впрямь какой-то неразрешимый. Со стороны чисто, так сказать, формальный — ведь “форма”, “содержание” в стихах — чистая фикция бюрократического мышления. Т.е. тут случай из таких, когда бюрократизм упирается сам в себя.
Остается только наделить соответствующими полномочиями ответственного товарища, и пусть лично определяет, где стихи, а где так. Кому платить, а кто обойдется. Собственно, все куприяновские борения за то и шли, чтобы на такой бы пост — да его бы, Куприянова бы. И дали-таки Куприянову пост. И соорудил Куприянов день Поэзии 81 — свободный, наконец, безразмерный и совмещенный. От одного не очень свободный — от все того же бюрократизма, да еще авангардного, во главе с Куприяновым лично. Вышел день тускловат все же — вышел день личных знакомых, день покойников и лично знакомых покойников. Вот образчик личного творчества самого Куприянова: *Аврора выстрелила — О, Русская земля! И ты уже среди звезд*. (Правда, кажется, это не из этого дня. Но во всяком случае из этой поэзии).
А в общем, как разграничить стихи и не стихи, искусство и не искусство — вопрос, конечно, достаточно острый и норовит он обернуться тем драматичней, чем искусство авангардней — т.е. чем само искусство сильнее отрицает эти свои “границы” — столь, как мы видели, доступные для разных злоупотреблений со стороны. Драма в том, что отсутствие таких границ не меньше располагает к злоупотреблениям — как мы опять-таки только что видели.
Там — там, прежде, в искусстве традиционном — были хоть минимальные гарантии, на жреца требовалось по крайней мере сдать некоторый техминимум: как ни мало это — 500 слов, а все-таки больше, чем ничего, согласитесь. — *Как же ты — не умеешь играть на этой дудке, а берешься играть на моей душе: неужели думаешь, что моя душа проще устроена, чем дудка* (Гамлет).
Так вот, когда искусство из жанра, рода занятий вообще словно бы норовит стать качеством, желает быть извне неопределимо и неуловимо, когда граница между искусством и не искусством принципиально условная и спорная и даже словно бы оспаривается непрерывно и сама граница, и не всегда поймешь — в каком смысле оспаривается? Насколько буквально? и “не поймешь” тоже как бы входит в условия игры — короче, когда искусство — в искусстве истончения грани между искусством и чем-то еще, искусство в попытках отринуть

искусство — тут как не задуматься: а ну как впрямь удастся и отринуть — тогда что? Грань и грань грани, и грань в степени уже... сколько можно? А за гранью что будет? верней, не то чтобы и впрямь "будет" — будет-то, небось, все то же, а верней бы спросить: как это мыслится и что здесь может случиться? Пусть хаосом кажется все только со стороны, не говоря, что к искусству подходят облокотиться. И мало ли кому захочется подудеть на дудке без дудки именно по полному неумению и своей посторонности, поиграть не на душах, так на нервах — да мало ли. Мало ли жанр действий открывает возможностей для манипуляций — не будут ли это опять манипуляции хоть бы и с нашим братом?

Так и кажется, что "неодолимая сила слова" Пригова писалась не без впечатлений от поездок за город — ведь и автор, Пригов, тоже ездил. Так как же, все-таки? искусство знает всякие кувыркания. И если запахнет впрямь новыми факельными шествиями или агиткарнавалами, не выйдет ли, что какие-нибудь наследники Юрия Кузнецова по боковой (хоть им и ближе) линии ткнут в нас пальцем, как в своих предков по прямой (хоть нам и дальше) линии? У них действия, и у нас, скажут, действия. Вот бы уж чего не хотелось... не угодно ли, скажут, выпить из черепа отца, миряне? Или там подтолкнут от души уходящую-проходящую-подходящую женщину, братья?

Рецептов не предлагаю, исследований не провожу. Хочу только кое-что предположить. По-настоящему, по крайней мере. Все-таки верю в речь — и на уровне не только словесном. Чтоб не шарахнуться от произвола да в произвол еще хуже — давайте ближе к речи, нашему общему, повседневному опыту общения. *Я пил из черепа отца / За верный путь во мгле/ за сказку русского лица, / За правду на земле* — это стих от стиха, кость от кости мертвое дело, искусственное изуверское эстетство. Речи это не выдерживает, в речи, интонации — это просто никак не существует, беспомощно до смешного: *"За сказку русского лица"* — самым поспешным образом впихнуться в одну строчку словеса. Это проходит только среди своих, по соглашению, по согласию на сдвиг, на подогрев, поддавши. На людях, на свету рассыпается прахом. Поперек всему нашему опыту, здравому чувству и смыслу, тому, что по-английски коммон сенс, по-русски пускай хоть соборность. В общем, все то, что держит, корректирует, не дает нам слишком завираться по произволу — кладет, по выражению Пушкина, "предел нашим выдумкам". Оно кладет и словами и не только словами — важно не терять контакта, обратной связи, чтоб отдавало: то говорю — нет, стоп, уже не то говорю; то делаю — стоп, тут уже не то делаю. Важна рефлексия. О том, что рефлексия не отделима от самого непосредственного и посему первичного импульса творчества и как именно, каким образом это происходит — об этом всем толковать тут не стоит — это тема неисчерпаемая. Достаточно просто сослаться на опыт той же поэзии, или, если угодно, шире — опыт литературы. Желающие пусть обратятся. Но, кажется, и так все понятно, в общем. Так обстоит дело с речью просто — речью словесной.

Ну, а с речью в нашем широком понимании — с ней разве не так? И словесная рефлексия — разве не частный случай чего-то более общего и едва ли не обязательного для всех нас? Кому как, а мне "прогулки за город" и те из "прогулок", в которые брали меня, нравятся, как я теперь думаю, еще и тем, что делалось это как-то с оглядкой и вдумчивостью, иной раз вроде бы и смешной. Я думал и сейчас думаю, что сложный громоздкий аппарат анализа и объяснений, скажем, к "Месту действия" реально мог иметь значение только как еще один концепт, "действие" в дополнение к первому, верней, — в расширение первого. (Текст-концепт, на мой взгляд, может и не требовать прочтения: это текст как предмет или ситуация, а ситуацию не прочитывают — в нее входят, схватывают — либо нет).

Затруднения (а они были, помнится) ощущались постольку, поскольку устроители проявили тенденцию буквально донести до участников, растолковать им достаточно сложную и неудобоваримую систему объяснений и обоснований проведенной акции. Вразумить: что именно, оказывается, они — участники, делали. Не очень настойчиво, но, помнится, вполне положительно вразумить все же попытались. Естественно, стало раздаваться поскрипывание. Помню, как обычно лучше всех выступил Кабаков: — *Господи, я опять что-то должен понимать!..* В общем, дело с развертыванием обоснований не очень пошло, помнится, авторы не стали особенно настаивать и в итоге, можно сказать, обсуждение акции вкупе с обсуждением именно попытки ее обосновать стало еще одним естественным комментарием, расширением ситуации, расширением действия, концепта...

Просто, на мой взгляд, как это ни странно, авторы — заслуженные концептмейстеры — где-то в этом месте почему-то утратили вдруг ощущение природы своего искусства — концепта — именно как искусства. Ведь любой факт искусства — будь то стихотворение или рисунок, можно при желании объяснять и комментировать бесконечно, как известно — поскольку он способен бесконечно на нас воздействовать (если, разумеется, он действительно состоялся именно как факт искусства). И именно по причине бесконечности таких возможностей невозможно всерьез предлагать какой-то обязательный анализ к рисунку или стихотворению на манер технической характеристики изделия. Короче, если действие — все-таки факт искусства, то как всякий факт искусства оно будет заведомо неисчерпаемо. Искусство — факт сознания, а сознание себя исчерпать не может.

Однако, это так, но искусствоведение существует, у анализа в искусстве свое место и значение, и такой вот громоздкий аппарат и комментарий при одной на вид не столь сложной акции (человек переходит поле, подходит к занавеске, открывает ее, там яма, в ней лежит другой участник, они меняются местами, лежавший доходит до конца поля, до опушки, пришедший дожидается следующего), аппарат одновременно и

чрезмерный и недостаточный, во всяком случае неопровержимо свидетельствует о высокой степени зарефлексированности, проще говоря, высокой организации мышления или еще проще говоря “нет, тут не мало думано”, — как выражается один из персонажей Островского, тем более, что комментарии составлялись загодя, и мудреные тексты поджидали участников на опушке. Рефлексии мышления не обязательно и не надо явным образом материализовываться в такой комментарий, но самому аппарату-комментарию без рефлексии взяться неоткуда.

В общем, не столь важно, что качество, разработанность этой “прогулки” обнаружилась не очень удачным образом, привели к некоторому побочному результату. Важней, что налицо само качество, сама эта разработанность, сама укорененность в контексте “социальной речи”, которая — как и укорененность строки в обычной речи (например, интонационное качество) предохраняет от куда более крупных неприятностей — скажем, от изуверства, от произвола.

В общем, я и сам мямля и хорошо понимаю того, кто мямлит. Информативность речи (словесной и несловесной) — качество непростое. Хитрое, ускользающее. Бери больше, кидай дальше тут не проходит. И если перестараться, чересчур добросовестно нагружая речь смыслами и сообщениями, речь наша, глядишь, и обернет смысл глупостью. Словом, я сам скорей поверю интонации без речи, чем речи без интонации.

В то же время яркости, силе, энергии, конечно, нельзя не позавидовать. Без них — какое искусство. И искусство действия вряд ли тут исключение. По-моему, трудно не заразиться, не поддаться остроте ощущения жигаловских акций (”действий”). Сам я ни в одной не участвовал, но думаю, что акция живет полноценно и в описании — иначе зачем автору и выступать с описанием? И описания акций Жигалова в третьем архиве оставляют ощущение удивительной полнокровности и силы. Снег, стекло, горелая бумага. Слово “снег” на снегу. Темнота и свет, освещенный дым, который замуровывают, забинтовывают, и загипсовывают в кубе с электрической лампочкой — все это, по-моему, на редкость как-то вкусно и крепко. И драматично. Чувственное замыкание на предмет — самое короткое, какое может быть. Непосредственней некуда. Действительно, как бы уж и вовсе без речи, помимо всего, напрямик. Та эмоциональность — да попросту сказать поэзия ощущения, которой, что греха таить, обычно недостает концепту — искусству по природе несколько словно бы отвлеченному (при всем сочувствии, скажем, стремлениям Н. Алексеева “определить” концепт лирически).

Там бывает, что, словно бы, и нет сообщения, “содержания” — речь вроде бы ни о чем. О самой речи, по-видимому. А тут — извините. Тут все наоборот. Тут самая густота этих сообщений, эмоциональных импульсов, что речь — если считать, что речь вообще еще остается — только успевай их обслуживать. И впрямь — а не пора ли напомнить речи ее место, ее дело — служебное и подчиненное, второстепенное? Может хватит уже с ней столько возиться?

Судя по некоторым другим акциям того же Жигалова в том же третьем архиве — видимо, все-таки нет. Не пора. И рукоятка все еще важней топора (как у Голдинга сказано). А мешает ли рефлексия проявиться импульсу, подлинности эмоции — об этом как мы уже говорили, можно спорить, но что рефлексия мешает импульсу стать идолом, мешает взбеситься эмоции — это несомненно. Это, собственно, и есть ее, рефлексии, задача.

Самый образ акции для Жигалова — отнюдь не проблема, не что-то, что еще предстоит найти, выявить, доказать и т.п. Наоборот, — образ совершенно несомненен, с него-то все и начинается. Полная определенность и уверенность.

Проблемы могут начинаться, на наш взгляд, тогда, когда такая определенность, если и ощутима, то в основном, очевидно, для автора определенность пошатывается, — однако, уверенность остается. На мой взгляд что-то в этом роде получается, например, с описанием действа со свечами или акции, во время которой участники должны были перекатываться друг через друга по ступенькам лестницы. Если это был веселый экспромт, если главное тут — непосредственность, то эту непосредственность и веселье, по-моему, на сей раз в описании передать не удалось. А если это было “поставлено” по замыслу, то самый замысел, что ни говорить, явно уступает тому же кубу со световым дымом именно в том, что определенности образа и ощущения здесь куда меньше. Можно сказать, что отчасти так и задумано: то была работа с предметами и явлениями и добиваться там определенности должны сами участники, а здесь — с людьми.

В том-то и дело. Если я весело кувыркаюсь вниз по лесенке оттого, что во мне детство вдруг заиграло — это одно. А если меня приглашают проделать такое по программе — это совсем другое, и я, например, скорей всего откажусь от приглашения. И потому, что недолго и синяков наставить, и, главное, потому, что это странно, неловко. А самое главное, потому что на эту странность и риск (хотя бы символический) я должен пойти по плану и по чужой команде, — хотя бы и такого симпатичного командира как Толя Жигалов. В описании акции сказано, что ощущение при таком перекатывании друг через дружку оказалось радостное, “дионисийское”. Вот и дионисийское вспомнили... А то давненько уже не слыхать было... Готов поверить, что кому-то удалось испытать и радость, но, во-первых, как уже говорилось, верить приходится на слово, что в искусстве обычно не плюс, а во-вторых, эта радость как-то не радует. Понятно, что, если развеселившись, я улыбаюсь, то, наоборот, улыбнувшись, могу повеселеть — хоть и не обязательно. Если я могу закувыркаться, взыграй во мне детство, то закувыркавшись, получаю шанс ощутить детскую радость. Собственно, такого рода упражнения от обратного, как известно, одна из основ техники йоги. Но ведь это именно техника — огромная,

тончайшим образом разработанная. У йоги тысячелетний (по крайней мере) опыт и первая заповедь — осторожность и постепенность. В каком-то смысле йога может рассматриваться как культура такого рода приемов, как религия
вся — культура нашего чувства веры. И не зря ведь "*Нам писанием велено строго / Признавать лишь небесного Бога"...* И весь, в конце концов, смысл и значение той и этой культуры именно в том, что вне ее, культуры (йоги — в одном, религии — в другом случае) эта вот благодать (вера — в одном, радость — в другом случае) просто очень, очень опасны...
Получается уже радование, радение... Нет, такие игры с волей и личностью напоминают, как хотите, не столько йогу, сколько упражнения на коллективную экзальтацию в сектах, или на коллективное подчинение — в армии, например.
Можно сказать — но здесь же искусство... В том-то и дело, искусство — это тоже культура, система с громадным опытом — в том числе, между прочим, предохранительным опытом. Когда говорят, что концепт — это освобождение творчества от искусства, в виду имеется искусство как выучка, искусное обращение с материалом будь то слова, краски и т.д. Материал концепта не ограничен — в идеале это весь наш опыт, все окружающее, и материал этот так же способен скорректировать неопытного, обучить неумелого и признать мастера, как и всякий другой. Но в более широком значении слово искусство все-таки, очевидно, остается не отменяемо и для концепта. В значении особого, специального выделяемого рода деятельности (вот рамка, вот что в ней — это произведение. Вот акция еще не началась. Внимание! А вот уже идет акция), между прочим совершенно бескорыстного. Предметом, темой, сюжетом искусства воздействие на человека становится сплошь и рядом, но целиком, буквально искусство и прямое воздействие никогда не отождествляются — это разные вещи по определению. Именно потому, что имеется рамка и внутри искусства, включенное в его контекст воздействие просто обезвреживается.
В том и специфика, и интерес концепта, что раз его материал — действительность, кусок действительности, из действительности выделенный, то рамка становится невидима, — такова тенденция к бесконечному размыванию и постоянной экспансии на все, и впрямь захватывая в свое поле все окружающее. Но исчезать на самом деле — никогда. И вполне буквально понимать концепт как искусство, сливающееся с жизнью, искусство жизни — либо наивность, либо типичная утопическая идеологема.
Для тех, кто считает, что это очень красиво — искусство жизни — можно сказать, хотя бы, если в будущем и произойдет такое слияние, дионисийство, то в нашей действительности ему явно препятствует именно бескорыстие искусства. Искусство принципиально бескорыстно, тогда как действительная жизнь отнюдь небескорыстна. Граница совершенно отчетливая. И как только запахнет чьим-то на нас прямым и реальным воздействием вне всяких рамок, контекстов и условностей — наше дело немедленно насторожиться. Мы и настораживаемся, хоть и не всегда вовремя.
"Коллективные действия" начинаются как бы снаружи, именно с этой рамки, с границы акции, которую словно нащупывают. Вот поехали все за город. Пока вроде бы ничего особо странного. Приехали. Сели на автобус, взяли билеты. Все нормально. Приехали, вошли в рощу, пришли на поле. Как люди. Перейти на ту сторону поля к опушке леса тоже естественно, правда, переходить будем в особом порядке — вот тут некоторая трудность, неловкость — словом, момент искусственности (возможен и промах — как, например, был случай с произвольным выделением ограниченного числа участников, — момент, видимо, неизбежный, но сводимый к минимуму). Даль—
ше — освобождение от неловкости и опять естественность — только усиленная, активно переживаемая, т.е. действительность той же природы, что и перед акцией, за ее "рамкой". Без особой экзотики. Обычная, хоть и иная. Гуще.
Во всяком случае видишь, что авторы сами видят все щекотливые стороны дела и весьма сосредоточены на ее границах, ее, так сказать юрисдикции в обыденном, именно на "рамке", на вводе в акцию — и именно такая, можно сказать, интеллигентность парадоксальным образом делает "рамку" явственней и, следовательно, отчетливей относят выделенное "рамкой" к искусству — по крайней мере, по жанру, по намерению.
Жигаловский "куб", как мне представляется, строится, словно бы из самой середины, с главного, с ядра, со своей световой субстанции яркой эмоции, "начинки". Автор прямо заявляет: сейчас получится делиться эмоцией с нами, "вот искусство" без тени сомнений и неуверенности, — мы соглашаемся — вот это искусство. (Если, кстати, и впрямь есть у кого-то "романтический концептуализм", то, наверное, именно у Жигалова).
Но если автор заявляет, а мы не соглашаемся? (Не будем сейчас говорить, кто прав — мы, или он, автор. Бывает, что и тот, и другие. Но "мы"-то ведь здесь — особое — через "нас" — это искусство — искусство действия — и осуществляется через непосредственных участников или того, кто, знакомясь с описанием, подставляет себя на их место). Во всяком случае, и автор — человек, и у автора может не все получиться. Не будем забываться, что искусство двуедино, на двух китах — оно и жанр, и качество. Его выделяем "рамкой", и оно само выделяет себя как достигаемая удача, нечто интересное, значимое — если действительно удача достигается. По-моему, с вождением Никиты Алексеева по городу в тесной обуви у Монастырского и Паниткова мало что вышло — об этом красноречиво говорит описание акции, данное самим Алексеевым. Получилось действительно упражнение на повиновение (момент, который так лихо спародировали Мухоморы: "Андрей Сумнин, следуй по веревке..."). Но между прочим, обезноживший Алексеев мог в любой момент,

легче легкого и без осложнений выйти из игры: ведущий и ведомый шли по самому, можно сказать краю “рамки”, таща ее с собой, и все время “натягивая”, но не разрывая, по краешку “поля неразличения” акции и действительности. Получился как бы классический эффект слабого воздействия, которое действует сильней сильного именно потому, что порвать связь ничего не стоило в любой момент, Алексеев и активизировался, и заботился, и длил и длил акцию. Так что и здесь не просто подчинение, но сложная и встречная инициатива, хотя в итоге все это, по-моему, все-таки не очень приятно — неприятен хотя бы монотонный дискомфорт.

Не без риска, на мой взгляд, и акция, где каждый разматывал катушку, уходя по глубокому снегу от центра на край поля — тут тоже присутствует и дискомфорт, и подчинение. Но дискомфорт “выходной”, недолгий, снежный, а главное, подчинение и инициатива, доля авторов и доля участников “задействованы” очень интересным образом: по краевой конструкции, как-то естественно, как в природе — почти по формуле K^{12}, — вроде воздействия какого-нибудь источника света или поля тяготения и т.п. Каждый по мере удаления все более становится волен придти назад или пойти куда угодно (как, кстати, мы с Жигаловым). Понимать задачу так или иначе, или не понимать задачу вовсе...

А что всего важней, как мне кажется, — это, что сама интонационная, речевая природа этих акций, обычность, обиходность материала естественно предохраняют от иных опасностей. Здесь если и окажется просчет, то зато минимум притязаний; дискомфорт, так самый простой, а не эмоциональный. Если не получилось (по чьему-то мнению), так, значит, просто ничего не получилось, а не что-то невероятное. Ничего особенного за рамкой, как и перед рамкой и сама рамка — ну, просто легкая неудачная попытка неизвестно чего, прогулялись за город. Образ и эмоции минимальны, они никак не навязываются — и, стало быть, момент воздействия (для того, кто не пожелал или не сумел войти в “рамку”) — воздействия именно вне рамок искусства, прямого, неопосредованного и, стало быть, небескорыстного — практически снимается. Разумеется, эмоции не исключены, наоборот; нет эмоций — в конечном счете ничего нет — как и во всяком искусстве. Только они не определены, окраска действия минимальна, — определена конструкция, которая и позволяет и предлагает продуцировать эмоции своим участникам. В общем, на случай неудачи взяты все меры — и, может быть, более основательные, чем в любом другом виде искусства.

Боюсь, как раз наоборот должно обстоять дело в таком эмоциональном, поистине “романтическом” концепте, как иные из акций Жигалова. Понятно, что один “кит”, на котором искусство — кит удачи — готов бывает из-под него вывернуться так же живо, как из-под любого другого — и даже живей, как живей готов и возникнуть, именно потому, что искусство Жигалова более эмоционально и менее уравновешено. А как с другим китом — китом жанра, рамками акций и всеми их проблемами? Как угодно, но по-моему, тут Жигалов бывает больно крут.

— *Акция,* — говорит он. Это значит: вот будет искусство. И приглашает присутствующих скатиться по ступенькам. Выше мы говорили о детской непосредственности радости. Заметьте, как трудно бывает уговорить ребенка, когда он в “ударе”, повторить или исполнить на заказ какое-то удачное словцо или движение. Ребенок здесь что-то знает. Ребенок все знает про непосредственность — знает, что момент неповторим. А если уговорите, то это будет уже не то, не самое интересное движение. Чему-то вы повредите. Собственно искусство все и занято уловлением неповторимого и неуловимого — но ведь именно за счет того, что оно искусство, за счет своей специфики, — т.е. за счет все тех же рамок.

А о каких рамках можно говорить, если и человек в сильном подпитии погибший в горящем доме, пытаясь вынести какой-то предмет, вроде люльки Тараса Бульбы — и он тоже, оказывается, совершает акцию и что жена автора родила — тоже акция. Совместная акция автора и его жены. От души хочется поздравить Наташу и Толю с таким событием, и при этом прибавить, что ребенок-то ведь лучше искусства. Искусство условно, а ребенок у Наташи и Толи, горячо надеемся, вполне безусловный. Ребенок живой, слава те, Господи, жизнь заведомо больше акции, но жизнь — это все-таки немножко другое... Или Толя Жигалов шутит? Здесь — очень может быть, но

тогда, значит, эта шутка из тех шуток, с которых все начинается... Если тут и шутка, то человек сгорел — уж какие шутки. И если, наконец, и кувыркания, и свечки подле сена — шутка все, что было, то скажу честно: шутка Скерсиса мне нравится, например, больше. Взять добровольцев, выстроить в ряд, завязать глаза и стукнуть всем под коленки. Классическая, между прочим, акция непревзойденной чистоты, — за счет, конечно, специфичности, одноразовости — а потом ищи дураков... С известной точки зрения концепт и осуществляется тем, что непрерывно шутит над собой и отрицает себя, весь на острие. Но концепт Жигалова как раз менее шутейный. И шутка шутке рознь — не зря говорится.

В общем, почему я должен слушаться автора и соглашаться, как только он назовет нечто — акция? Да еще, если я вижу тут тенденцию называть акцией именно все, что вздумается... Эдак он и меня обзовет акцией — нет, тут надо крепко подумать. А хоть и не меня — он говорит: сейчас у нас акция, искусство, а по-моему тут искусство не получилось, и от участия в такой акции (пусть мысленного) мне как-то не совсем ловко... Или соглашаться надо вперед, как только завидишь тьму, свет, дым, лед и пламя, огонь свечи — независимо от результата? Ну, Жигалов, человек искушенный, концептуалист как-никак — вряд ли он на это может рассчитывать. Это, извините, наивно. И опасно. Т.е. опять, выходит, пришли к специальному, избранному словарю, языку. Шутки шутками, но не в полинезийце же дело. Тут уже не тот романтизм. Считать, что специальные поэтические предметы, аксессуары — скажем, та же свеча, могила, крест, гроб, череп, нож и т.д.

автоматически приводят к поэзии, к искусству — это, может, при Жуковском было, да с Пушкиным и кончилось.
А сейчас, если и попадается такая атрибутика, так ведь именно что у Юрия Кузнецова. Ну, у Оли Седаковой иной раз. На то он и социалистический оккультизм. Автоматически к поэзии, к искусству ничто не приводит — ни реквизит, ни темы, ни воззрения, ни намерения сами по себе, ни та или иная "форма" — на то оно и искусство. Что не значит, конечно, что подобные предметы (вроде свечи) воспрещаются — но они опасны по своей активной эмоциональности, обоюдоострыи, тут либо пан, либо пропал. Вот куб со светом и дымом — по-моему, пан так пан. Пан в кубе. А свечка в зеркале против сена — нет, какой-то не пан. Просто проект фотографии, и все зависит от того, как она — фотография — получится. Иначе говоря, необыденная, торжественная, приподнятая интонация не помогает сама по себе сделать искусство. Она — дополнительный риск, заявка на искусство, которую надо оправдать.
Короче говоря, не вижу гарантии, что в иных акциях Жигалова из-под нас не уйдут все киты разом, и искусство, — когда пройдет факт экспансии, тотального обалдения, — не удержится, не останутся люди в странной ситуации, сразу чреватой, открытой разным небескорыстиям и злоупотреблениям. Вне контекста искусства, в контексте обыкновенном, житейском. Как Анита Экберг и Марчело Мастрояни, насквозь мокрые под внезапно переставшим бить фонтаном. Неуютно.
Или у нас спор о терминах, и концепт должен именно обозначать утопию "слияния с жизнью" — безусловно враждебную искусству, каким оно было тысячи лет? Что ж — тогда дело искусства — защищаться от уничтожения утопией, как бы ее ни звали. Или, наоборот, в том, что концепт сам по себе вполне способен нести все те же ветхие беды и несчастья, что и прежние формы искусства, все тенденции злоупотребления искусством, включая всякие утопические идеологемы? И никакой он, концепт, не обостренно аналитический, не критичный, не рефлективный, сам по себе — искусство как искусство, а просто уже проходит момент, когда концепт был авангардом. Уже не надо каждую секунду доказывать право на собственное существование, уже не надо так напряженно фиксироваться на проблемах самой формы этого существования. Вот тут есть — а тут — осторожней. Уже может не быть. Уже нет надобности держать ухо востро, уже известно, что такой жанр — есть. В принципе. Стало быть, всегда возможен.
И идет народ поспокойней. А это что? А это у меня акция. А, акция ... понятно. И никто не усомнится — акция ли? Потому что никто уже не спросит: а что это такое?
Говорят, в каких-то школах японской борьбы за объяснение словами просто бьют палкой. Имеется ввиду, что слова речь не объясняют, а затем ноют, путают, препятствуют пониманию. Что-то в этом роде провозглашают и йоги, если не ошибаюсь.
Понять такую позицию можно и очень можно, но принять буквально для нас, конечно, нереально, не получится, даже при желании. Эта наша вся жизнь, культура, цивилизация, как известно, насквозь словесная и речевая, вербальная — во всяком случае по преимуществу. И слишком все мы в ней далеко проехали и глубоко сидим — мы все, что там ни говори или как ни немотствуй.
С хиппи ничего не вышло, да говоря без дураков, кто ждал, чтобы вышло что-то. По-моему, это дело было насквозь искусственное, истошное, нарочитое. И идеоложеством, конформизмом и агрессивностью от них несло за добрую милю — хиппи удесятерили как раз те беды, против которых будто бы выступали. Классическая, оголтелая секта, сток для язв культуры без ее преимуществ.
Если человечество и впрямь изживет, перерастет свою речь и все, что с ней связано, то сделается это, можно думать, не так быстро и само собой, вряд ли решительными выступлениями против речи. Что не значит, что у выступлений таких нет резонов — резоны ого какие. Конечно, речь налгала, осрамилась. Речь несет идеоложь, разные обманы, пагубы и болезни.
И, как говорит анекдот, здоровых людей практически нет — есть только практически здоровые люди. Что же, что тела наши не годятся, других нам пока никто не выдает. Придется жить сколько выйдет с этими, с этим нашим здоровьем, какое оно ни есть. И помаленьку как-то стараться изживать болезни, оздоравливать эти же самые бренные телеса или, хотя бы, стараться знать и учитывать собственные хворости и недомогания.
Язык наш — и враг, и друг наш, и вырвать его — нам не выход в любом случае. Он нас доводит до жизни такой, ему же теперь и вытягивать нас помаленьку, иных способов не видно. И речь, как и всякий организм, покуда живет, не только несет болезни, но и вырабатывает и антитела против них, защитные силы. И в конце концов, это едва ли не единственная реальная надежда. И не вижу способа, серьезных возможностей защититься от речи, кроме как речью же, ее опытом. Помогать ей изживать ее беды ею же. Наподобие, кстати, того, как идеи искусства действия — внематериального искусства — концептуальные идеи — на мой взгляд, все-таки особенно убедительно и плодотворно реализуют те авторы, которые естественно прошли весь путь с самого начала — от овладения материалом к изживанию материала. Хотя бы это и не было буквальным изживанием и отрицанием. Радикальность тут не в радикальности как таковой. И доказанная, нажитая идея в нашем деле бывает не менее ценна все-таки, чем воспринятая в готовом виде, хоть и более законченном. А решает все, конечно, практика — насколько кто хорошо с этой идеей работает.
И напоследок хотелось бы все-таки напомнить; что кто ни говори, а концепт — едва ли не первый виток искусства, который, в общем, уже имел время подготовиться и начать естественное движение самостоятельно в здешних условиях. Почти со всем остальным, предыдущим — сложней. Не будем вникать ни во что такое

сложное, щекотливое для нас, а просто хочется порадоваться за это искусство, что оно такое какое-то — непереводное как будто. Наконец-то, слава тебе.

И кажется, что качество естественности и обиходная интонация еще и от этого, хоть оно, очевидно, и пристало концепту по самой его природе. Казалось бы, пафос этого внематериального, внеязыкового искусства именно в его универсальности — какой язык, зачем, какие там переводы? Акция — протокол, документ, — автоматически переводима и воспроизводима и одинакова на любой почве, где угодно. Думаю, что так, да не так.

Воспроизводима — наверно, но не всегда, поди, адекватно воспринимается — не всегда, небось, поймешь, почему. Тут и начнут сказываться неимоверные скрытые сложности, без которых в искусстве не бывает ни одной простоты. Мы говорим: материал концепта — речь, действительность; его язык — речь этой действительности. Но ведь наша речь — словесная или нет — всегда куда тоньше и совершенней, выше организована, чем любая специально утончаемая и усложняемая поэтическая и всякая искусственная система, “язык”. Понятно — ей приходится такой быть и непрестанно развиваться, совершенствоваться, она — функционирующий, работающий орган. Мы и знаем и не знаем ее, он и в заговоре с нами и против нас, и инструмент и феномен, и с ней всегда только и жди неожиданностей (она — мы). Вот пожалуйста: года три назад такое же, несомненно, универсальное (изобразительное) искусство, и столь же приземленное и элементарное как концепт (поп-арт), вдруг продемонстрировало нам самый настоящий языковый барьер на ровном месте: разве думали, глядя на репродукции, что Уорхол и Лихтенстайн в натуре окажутся для нас так мало доходчивы? Оказывается, иной зрительский опыт, иной весь обиход, действительность, иная интонация — иная вся та самая речь. И мне теперь страшно интересно: правда, что Кабаков куда тоньше и хитрей Уорхола, или только мне так, а американцу — иначе?..

Но по-моему, вообще этот языковой барьер — двоякое какое-то дело. Барьер, он же — перила. Упираешься, но и опираешься. И не так важно, что реально концепт не мы выдумали и само слово все-таки вычитано тоже из какого-нибудь FLASH ART. Мы сами честно подошли к нему, “вышли из него” — работая лет двадцать с чем-нибудь... В смысле — с конкретикой, с анализом и рефлексией, и с изживанием собственно, не с изживанием, а с непременным, непрерывным критическим осмыслением собственного материала — а изживать мы тем самым изживали эстетство. И когда узнали, как это называется, оказалось, что делаем вот это вот самое. И как хотите, а концепт, по-моему, не так плохо говорит по-русски.

Всеволод Некрасов

МАНИ №4, 1982

ТОТАРТ Натальи Абалаковой и Анатолия Жигалова

ПЕРФОРМАНСЫ

Если попытаться коротко охватить круг проблем, которые затрагивают в своих ТОТАРТ-перформансах Абалакова и Жигалов, то их можно свести к следующему: первое, исследование бессознательных механизмов и функционирования искусства, и второе, раскрытие основоположных глубинных структур и принципов восприятия, заложенных в коммуникативной системе культуры.
В отличие от большинства московских художников, ТОТАРТ часто использует символический элемент, неотъемлемый от определенных культурных явлений (например, черное, белое, красное и золотое, отсылающее к их символической роли в русской иконе). Действие перформанса вскрывает пласты культурных стереотипов, чтобы выявить их неконвенциональное ядро. Перформанс подводит участника и зрителя к реконструированию первоначальных механизмов стереотипа, высвобожденного из-под напластования современных смыслов. Другими словами, в перформансах ТОТАРТ'а создаются такие ситуации, в которых традиционные культурные знаки и символы лишаются своих специфических фиксированных и застывших значений и обретают состояние перманентной флуктуации между культурным и природным. При таком подходе к действию перформанса важным элементом становится акцентирование игрового и пародийного начала.

В июне 1985 года художники вывесили объявление о Воскреснике в кооперативе "Квант", где Жигалов работал комендантом; под объявлением стояла подпись - ТОТАРТ. Во время воскресника все заборы, скамейки и урны были выкрашены в золотой цвет. Перформанс назывался "Золотой воскресник". Этот и другие перформансные события пародировали некоторые определенные аспекты советской социальной жизни.

Авангардная стратегия неожиданно обнаруживает себя в повседневных ситуациях, выявляя их абсурдность. Использование столь символического цвета как золото в столь парадоксальных обстоятельствах лишает его своей конвенциональной, концептуальной нагруженности, приобретенной им за долгие века. В акции золото фигурирует не в качестве культурного знака, а как природный элемент. Стремление вскрыть глубинные подсознательные архетипы обусловливает не только характер действия, но и пластическую экспрессивность работ ТОТАРТ'а. Художники апеллируют к бессознательным и чисто эмоциональным уровням восприятия. Ряд перформансов полностью связан с пластической трансформацией различных объектов. Центральной темой этих перформансов является исследование границ между двумя формами пространства - хаотическим и структурно организованным, их создание и преодоление. Конструкция куба, воплощающего идею идеального пространства, занимает главное место в нескольких работах. В перформансе "Белый куб" (1980) в пространстве комнаты из деревянных реек был возведен каркас куба. Участники забинтовали каркас и в результате созданный объект разделил их на две группы. Восстановить единство можно было только путем уничтожения созданного объекта (разрезание бинтовой поверхности). Физические действия перформанса здесь проявляются с особенной силой. Вместе с тем смещение смысла действий по отношению к их обычному контексту лишает их всякой практической цели. Сообщение не могло быть выражено на языковом уровне и полностью апеллировало к уровню бессознательных ощущений и эмоций. Такая последовательная линия на первичное, архетипическое посредством вскрытия конвенциональной, культурной оболочки сближает эти и другие работы ТОТАРТ'а с религиозными ритуалами.

В перформансе "Шестнадцать позиций для самоотождествления" (1985) этот же эффект достигался буквально: непосредственным физическим вхождением в пространство художественного делания. Оказываясь внутри, зритель терял привычную отстраненность от художественного произведения. Будучи отторгнутым от привычного жизненного пространства, участник утрачивал спасительные опоры обычных моделей поведения и в результате вынужден был, может, впервые в жизни "на ощупь" продвигаться в новой окружающей среде. Можно сказать, что этот перформанс представляет собой процесс создания картины изнутри самой картины. Художники двигаются вдоль стен по замкнутому периметру помещения, обрисовывая силуэты друг друга красной и золотой краской. В конце действия они возвращаются в исходные позиции и красят друг друга, так что их покрашенные тела как бы растворяются и сливаются с окружающим пространством. В ходе акции помещение незаметно из объекта становится субъектом, и начинает действовать самостоятельно. Перформанс в своей предельной выразительности достаточно прозрачен для постижения. Подобным погружением "внутрь" искусства, равно как разрыванием конвенциональных связей и пробуждением глубинных архетипов сознания акция как бы стирает все значения, навязанные социальными и культурными нормами. Остается только общее для всего человечества, "родовое".

Основные темы, определяющие творчество художников суть: коллективное и индивидуальное, их границы, их взаимоотношения и возможные пределы их конструктивности и деструктивности. Действие целого ряда ТОТАРТ-перформансов строится, по определению самих художников, по принципу perpetuum mobile. Впервые этот метод применен в перформансе "Работа" (1983). Действие его было предельно

лаконично: перенесение кусочков глины из одной кучи в другую. Абалакова переносила кусочек глины из первой кучи во вторую: а Жигалов из второй в первую. Перформанс строился, по крайней мере теоретически, как бесконечный и закрытый процесс. Вместе с тем такое доведенное до предельной простоты и упорядоченности действие самим бесконечным повторением одного и того же события ad infinitum в какой-то момент начинало восприниматься как нечто, не имеющее структуры, а потому хаотическое. Вследствие своей теоретически бесконечной природы, т.е. отсутствия точки отсчета относительно начала и конца, "Работа" не позволяла индивидуальному человеческому существу найти стабильную систему координат, а в силу этого и выявить определенную и персональную позицию по отношению к целому.

"ТОТАРТ выражает себя языком масс и обращается к массам" - так объясняют свою позицию сами художники. В своих акциях они создают ситуации, в которых стираются границы между рациональным и иррациональным, между "я" и "другим", между личным и безличным. За фасадом обыденных и узнаваемых действий внезапно выступает неведомое измерение, не поддающееся логическому анализу.

Именно такие пограничные и нестабильные ситуации, которыми определяется и выражает себя современное искусство, исследует ТОТАРТ в своих перформансах.

Екатерина Бобринская

(Статья в Каталоге "Abalakova & Zhigalov. Works 1961-1989". Third Eye Centre. Глазго. 1989)

III

Операция “Дом”

/Казалось бы, для приобретения начального опыта такого созерцания недостаточно вознамериться швырнуть носки, а надо совершить целый ряд предварительных, несколько неуклюжих, если смотреть с точки зрения здравого смысла, действий,/ /скажем, встать на голову, предварительно надев шляпу, вывернуть наизнанку пиджак и надеть левый ботинок на правую ногу, а правый на левую, а пресловутые носки, послужившие причиной или поводом всего эксперимента,/ /напялить на руки, но в процессе эксперимента выясняется, что - начало цитаты - результаты опыта 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 о предварительном результате ответа, что делает систему саморегулирующейся/ /в смысле сохранения определенных переменных или достижения желаемой цели; иными словами, дело не в том, успеть или не успеть позавтракать, исполнить или не исполнить свой гражданский долг, отдав голос достойному представителю народа,/ /значение имеет лишь неизбежный факт пребывания в полости кожаного мешка, который принимает сначала форму тела, а затем, минуя все предыдущие этапы превращений, раскаляемый и наполняемый недвижным вращающимся во всех плоскостях сразу взглядом/ /начинает раздуваться и приобретает форму идеальной сферы, точнее, раскаленной точки, которая, пульсируя, неудержимо растет и - начало цитаты - начинает свободное парение в некоем бесконечном, бескачественном и безвидном пространстве,/ /в противоположность коему сфера, по крайней мере, на определенном этапе созерцания, а правильнее, самосозерцания, поскольку, как это напрашивается из всего хода рассуждения, сфера в сущности совпадает со зрением наблюдающего, тем более что по условиям вышеизложенного опыта/ /сфера эта, то есть помещение, или пространство, ограниченное со всех сторон шестью плоскостями, о чем говорилось вначале, кожаный мешок со всеми внутренними и внешними органами, нижним и верхним бельем, а также носками, с которыми еще не время расстаться, и прочими житейскими мелочами,/ /приобретающими, однако, непомерные и искаженные размеры в условиях этого пространства, оно же есть сфера, а если есть еще какие-то неясности, то их легко отмести, вспомнив, что - начало цитаты -/ /помещение представляет собой замкнутое пространство из шести плоскостей, двух горизонтальных, параллельных друг другу, одной вверху,/ /другой внизу, и четырех вертикальных, две из которых параллельны друг другу, а две другие также параллельны друг другу/ /и образуют прямой угол с другими параллельными плоскостями,/

"Русская рулетка". Текст перформанса (читается на два голоса).

ОПЕРАЦИЯ “ДОМ”

“2. VI. 81”. Коллективная фотоакция (идея “писания свечами” В. Полякова. Съемка И. Макаревича)

В конце мая 1981 г. по инициативе ТХД (Тотальное Художественное Действие, Н. Абалакова и А. Жигалов) группа московских художников выехала в далекие чухломские края, чтобы вдали от Москвы, в тихой деревне Погорелово Костромской области провести Первый фестиваль перформансов, осуществив групповые и индивидуальные работы. А. Жигалов должен был реализовать проекты двух акций, завершающих “Черную серию” (“Погребение цветка”, “Белый Куб”, “Черный Куб”), а именно “Лестницу” и “Последнее действие”.

“ЛЕСТНИЦА”

22 ступени лестницы покрыты черной бумагой. На верхней площадке перпендикулярно плоскости лестницы укреплено стекло (ок. 70 х 70), связанное веревкой с другим стеклом (ок. 100 х 100), укрепленным перпендикулярно плоскости лестницы на нижней площадке. Под верхним стеклом горит свеча. Между нижним стеклом и первой ступенью - кучка соломы с горящим огарком свечи. Голый А.Ж. ложится между соломой и первой ступенью и “вкатывается” со ступени на ступень на верхнюю площадку. В этот момент от огарка свечи загорается солома. А.Ж., завернувшись в край черной бумаги, скатывается по лестнице, гася телом огонь и разбивая нижнее стекло. Одновременно падает верхнее стекло и гасит свечу.

”ПОСЛЕДНЕЕ ДЕЙСТВИЕ”

За деревней в поле, за которым начинается лес, возводится из жердей каркас хижины-куба. Две противоположные плоскости и крыша покрываются черной бумагой, оставшейся от акции “Лестница”. Две другие и крыша покрываются газетами, склеенными в одну длинную полосу. Раздевшись догола, А.Ж. входит с помощником внутрь куба, где тот забинтовывает его и, закрепив конец бинта колышком в центре, заливает гипсом и удаляется, плотно закрыв хижину. Оставшись один, А.Ж. поджигает бумажные стены, и когда строение охватывает пламя, выходит из него в сторону леса, разматывая бинт с гипсом, так что он тянется за ним до самого леса, где А.Ж. скрывается.
Тело художника как хранитель коллективной памяти. “Tabula rasa” - “очищение” памяти, которую через боль, стирая, восстанавливает художник, анонимный представитель коллектива-племени. Тема исцеления через причинение боли и разрушение фрагментарной “истории”. “Прыжок” во времени. Телесное переживание физической реальности пространства и времени и выделение из племенной общности в индивидуальное существование.

ОПЕРАЦИЯ “ДОМ”

“2. VI. 81”. Коллективная фотоакция (идея “писания свечами” В. Полякова. Съемка И. Макаревича)

В конце мая 1981 г. по инициативе ТХД (Тотальное Художественное Действие, Н. Абалакова и А. Жигалов) группа московских художников выехала в далекие чухломские края, чтобы вдали от Москвы, в тихой деревне Погорелово Костромской области провести Первый фестиваль перформансов, осуществив групповые и индивидуальные работы. А. Жигалов должен был реализовать проекты двух акций, завершающих “Черную серию” (“Погребение цветка”, “Белый Куб”, “Черный Куб”), а именно “Лестницу” и “Последнее действие”.

“ЛЕСТНИЦА”

22 ступени лестницы покрыты черной бумагой. На верхней площадке перпендикулярно плоскости лестницы укреплено стекло (ок. 70 х 70), связанное веревкой с другим стеклом (ок. 100 х 100), укрепленным перпендикулярно плоскости лестницы на нижней площадке. Под верхним стеклом горит свеча. Между нижним стеклом и первой ступенью - кучка соломы с горящим огарком свечи. Голый А.Ж. ложится между соломой и первой ступенью и “вкатывается” со ступени на ступень на верхнюю площадку. В этот момент от огарка свечи загорается солома. А.Ж., завернувшись в край черной бумаги, скатывается по лестнице, гася телом огонь и разбивая нижнее стекло. Одновременно падает верхнее стекло и гасит свечу.

”ПОСЛЕДНЕЕ ДЕЙСТВИЕ”

За деревней в поле, за которым начинается лес, возводится из жердей каркас хижины-куба. Две противоположные плоскости и крыша покрываются черной бумагой, оставшейся от акции “Лестница”. Две другие и крыша покрываются газетами, склеенными в одну длинную полосу. Раздевшись догола, А.Ж. входит с помощником внутрь куба, где тот забинтовывает его и, закрепив конец бинта колышком в центре, заливает гипсом и удаляется, плотно закрыв хижину. Оставшись один, А.Ж. поджигает бумажные стены, и когда строение охватывает пламя, выходит из него в сторону леса, разматывая бинт с гипсом, так что он тянется за ним до самого леса, где А.Ж. скрывается.
Тело художника как хранитель коллективной памяти. “Tabula rasa” - “очищение” памяти, которую через боль, стирая, восстанавливает художник, анонимный представитель коллектива-племени. Тема исцеления через причинение боли и разрушение фрагментарной “истории”. “Прыжок” во времени. Телесное переживание физической реальности пространства и времени и выделение из племенной общности в индивидуальное существование.

ШКОЛА ИСКУССТВА

Живая скульптура

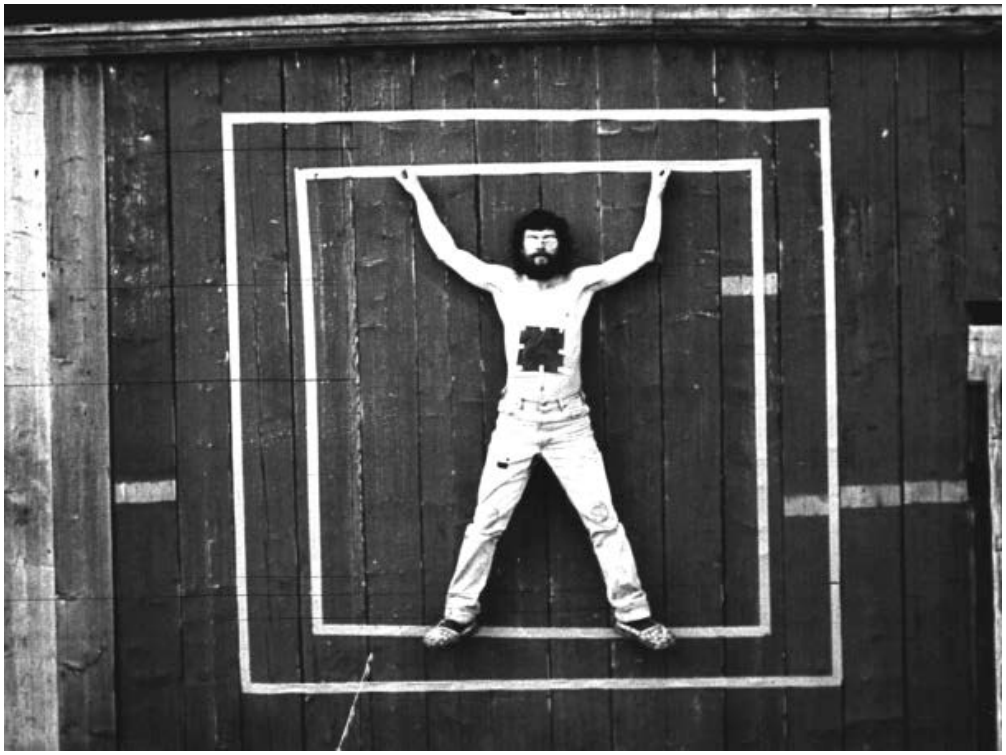
Из серии “Исследование квадрата”.

1981	5 июня
Место:	Фестиваль перформанса. Дер. Погорелово.
Материал:	Человеческое тело, стена, веревка, клейкая лента, книга

ЧЕРНЫЙ КВАДРАТ

Живая скульптура

Из серии “Исследование квадрата”



1981 начало июня

Место: Дер. Погорелово.

Материал: человеческое тело, стена, гвозди, клейкая лента, черная бумага.

А. Ж. на стене погореловского дома.

***

Шел я как-то этим летом по тропинке, бегущей вдоль большого овсяного поля. Справа тянулся лесок, за ним где-то речка, а слева, как уже было сказано, простиралось овсяное поле метров так триста шириной, ну, может, метров двести пятьдесят. Иду себе, ландшафтом любуюсь, грибы высматриваю. Хороши были в этом году белые. А уж подосиновиков, подберезовиков да маслят - маслят особенно - и таких славных - крепеньких, жирненьких, и не единого червяка - народилось видимо-невидимо. И вот иду я овсяным полем. Время не то чтобы раннее, но и не позднее. Где-то после полудня было дело. А на наши овсяники, должен заметить, в это время обычно медведи хаживали. Хаживали, к молодому овсу испытывая особое пристрастие, оставляя после себя проплешины на поле и полные этого самого овса медвежьи кучки по дороге в лес. И вот вижу на противоположном конце поля на фоне леса две фигуры: одна большая и другая поменьше. Я смотрел в их сторону что было сил, и они застыли, затем медленно двинулись и движения их были плавны и настороженны. “Неужели медведица с медвежонком?” - промелькнуло в голове. Было что-то необычное в этих существах: первое, большее, переливалось темно-фиолетовым с каким-то серебристым мерцанием, переходящим в бурое. И поза для медведя была скорее вертикальная, будто двигалось мое создание на задних лапах, довольно сильно наклонясь вперед. Вторая тварь Божия буро-коричневой масти тоже, как я мог разглядеть, передвигалась скорее на задних лапах, часто останавливаясь и замирая, глядя, как мне представлялось с моей далекой точки, в мою сторону. Неудержимое любопытство помимо моей воли направило мои стопы в поле. “А вот, если я столкнусь с медведем в лесу, наложу в штаны?” - вспомнился мне давнишний разговор с охотником. Но ноги уже влекли меня по овсам. Серебристо сверкнув в последний раз, больший зверь скрылся в лесу. Маленький же стоял, вероятно, также как я завороженный явлением - меня. Я двигался медленно, осторожно, останавливаясь через каждые три-четыре шага, всматривался, наклонял очки под разными углами, чтобы лучше рассмотреть, и видел, вернее узнавал, обычную по кромкам полей всякую ломь, поросшую кустарником, от которой сразу начинались чащобы леса, а на фоне этого черно-зеленого массива странное существо, застывшее на задних лапах и с нескрываемым любопытством и страхом смотрящее в мою сторону. Я так и представлял себе очаровательного медвежонка, а опасность, исходившая, как мне было известно, от огромной медведицы, хоть и сигналила где-то в глубине сознания, но вольный простор поля, голубое небо, пронизанное солнечным светом, мрачноватое величие дремучего леса - вся эта картина типичного пейзажа средней России действовала столь умиротворяюще, и медведи входили в нее столь естественно, будто ты видел их , проснувшись утром в своей кроватке, что даже мысль о том, что лучше бы повернуть обратно и удалиться от греха подальше, не приходила в голову, и я все шел шаг за шагом, словно глаза мои были соединены с глазами медвежонка невидимыми нитями, и он тянул меня к себе с неудержимой и властной силой. Я продвинулся уже на полполя, когда в голове моей стали формироваться новые и новые комбинации. Вот я вижу звереныша, я должен бояться, а я двигаюсь на него. Вот он стоит на задних лапах и заворожен не одним только любопытством, но и страхом, и страх приковал его к месту. Теперь с более близкого расстояния застывшее у леса существо стало внушать мне некоторое сомнение в правильности гипотезы о его происхождении. Может, это была какая-то странная птица? Впрочем, страусов у нас не водится. Все-таки почему этот медвежонок не убегает? Я еще не настолько четко видел, но в голове промелькнула мысль, а что если это человек? То существо, что побольше, взрослый, а это мальчишка или девчонка. И тогда я, нелепо крадущийся по полю к ребенку, выгляжу чертовски глупо, если не угрожающе. И это я кажусь ему медведем, пробирающимся к нему? Поневоле эта картина, представшая моему внутреннему зрению, понудила мои губы раздвинуться в приветливой улыбке, которую, впрочем, со стороны, наверное, можно было принять за дурацкую, хотя я не знаю, насколько лучше зрение у медведей и детей. Так в предощущении возможного изменения в сюжете моего приключения я миновал две трети поля, и теперь зрение мое вполне могло служить мне для различения реальности. Неторопливыми шагами, весь расплываясь в улыбке, я подходил к знакомому мальчишке из соседней деревни. На нем была коричневая болониевая куртка, и он с нескрываемым любопытством смотрел на меня. Держался он хоть и несколько настороженно, но особого страха в его глазах не было...

Анатолий Жигалов
Сентябрь 1995

IV

Наше лучшее произведение

/- в это пространство надо еще ввести стеклянный пузырек на прямой нити, свисающей из центра верхней плоскости, какие-нибудь геометрически правильные предметы/ /и предметы неправильной формы, разбросанные по нижней плоскости, к которым должны когда-то присоединиться носки, пока что замершие на полпути между замыслом и его осуществлением,/ /и совсем мелкие предметы, хотя и видные поразительно отчетливо, словно в телескоп, но слишком незначительные, чтобы возможно было дать им название; одна из вертикальных плоскостей прорезана прямоугольником, у которого вертикальные параллели длиннее горизонтальных, и эта вырезанная плоскость подвижна и может вращаться вокруг оси, которой служит одна из вертикалей,/ /и надо всем господствует черный квадрат с пересекающимися в центре вертикальной и горизонтальной линиями, делящими его на четыре равных части;/ /так вот, образовавшийся в процессе созерцания шар имеет сферическую поверхность, и поверхность эта отделяет то, что внутри, от того, что снаружи, и если сначала это внутреннее пространство шара можно было измерить в метрах и сантиметрах, причем замеры давали цифры 5 метров 30 сантиметров для горизонтального ребра большей плоскости, 3 метра для горизонтального ребра меньшей плоскости и 2 метра 50 сантиметров для общего у этих двух плоскостей вертикального ребра,/ /так что если бы провести мысленную плоскость, пересекающую три ребра или прямые, исходящие из одной точки и образующие угол, получилась бы пирамида, и если занять место в точке пересечения высот, проведенных из углов этого воображаемого треугольника, то есть в центре мысленно построенной плоскости и смотреть в угол, образуемый ребрами смежных плоскостей,/ /так чтобы взгляд представлял собой перпендикуляр, восстановленный из этой точки в угол, можно было бы созерцать идеальную прямую перспективу, где три линии в пространстве сходились бы в одной точке, что со всей несомненностью, согласно последним данным, свидетельствовало бы о том, что они параллельны,/ /а стало быть, образуемый ими угол есть частный случай, некая теологумена, не имеющая за собой - начало цитаты/ /верифицирующего подтверждения подавляющего большинства, обладающего компетенцией осуществлять принцип верифицируемости и фальсифицируемости;/

"Русская рулетка". Текст к перформансу (читается на два голоса).

ЯВЛЕНИЕ БЕРЕМЕННОЙ НАТАЛЬИ НАРОДУ

1981 Июль
Место: Орехово—Борисово, Москва.
Workshop художников АПТАРТ.

Тотальное Художественное Действие
И “Summa Archaelogiae”

Любое художественное явление, существующее в рамках исторически ограниченного культурного опыта, имеет две стороны: бытийную и событийную. Сюжет, идея или просто интенция автора представляют собой волевой импульс, не всегда предполагающий определенный “исход” события. Им может быть и “безысходность”, соотносимая с понятием “рока” в античной трагедии. Воля автора - некое “пробуждение”, залог, начаток, росток, корни которого уходят в “колодец памяти”, стебель проходит через событие, а вершина устремлена в область бытия. Тотальность, всеобщность любого художественного явления не претензия, а единственная реальная атмосфера и почва для его осуществления. Итак, автор одновременно находится и внутри своего произведения и “за кадром”, “за кулисами”, то есть является и зрителем и критиком, а также хранителем и свидетелем в данном месте и в данное время особого рода “текста”, нашедшего в его интерпретации самобытное творческое выражение, - некой art-структуры. Она и есть событие, event, развитие, “возрастание” и бытие которого находится в непосредственной зависимости от чистоты намерений автора, который обратился к этому “тексту”, чтобы в той или иной степени сделать его “своим”.

Великая эпоха Тотальных Действий позади. Перефразируя слова чешского художника Честмира Кафки, можно сказать, что их волна разбилась о быт, о материк действительности. На Западе эти, казалось бы, столь независимые и победоносные формы художественной деятельности были поглощены каталогами, критикой, выставками. Изменив улицам, чердакам и подвалам, акции переместились в галереи. Но у нас дело обстоит не так. Здесь мы все в подвале, и до галерей дело не доходит..

Каким образом возникает идея “восстановить связь с самим собой”? Очевидно, хочется каким-то образом определиться в том небольшом и полиморфном “контексте”, который мы условно называем “Новым искусством”. Кто же составляет делателей, среду, “контекст” и зрителей “Нового искусства”? Узкий круг художников-экспериментаторов, объединенных единством творческих устремлений и мировоззрения или не объединенных ничем, просто emotional intelligence, не нашедшая себе места в сложившейся традиции, художественном истэблишменте, маргиналии от искусства?

“Summa archaeologiae” родилась как бы внутри Тотального Художественного Действия. Она является его частью в том смысле, в котором любая часть есть часть целого. Аналогия разбитого на куски зеркала, когда все осколки одновременно могут быть и частями и самостоятельными зеркалами, не подходит. Здесь уместнее воспользоваться термином “избирательное сродство”. В “Summa archaeologiae” проблемы зеркала просто не существует, как не существует проблемы путешествия по бесконечному мифу. Бесконечному мифу о каком-то “Новом искусстве”. Все происходит здесь и сейчас.

***

Люблю все делать быстро. Такой у меня темперамент. Я нетерпелива. А тут и делать нечего! Берешь лист бумаги, неважно какой, хоть оберточной, хоть обойной, утюгом горячим фотографии и рамки пришлепнешь - и готов лист. А можно и вовсе не утруждаться: положил все на бумагу, сделал фотографию, а “контекст” этот самый, хлам - на его историческую родину - помойку. Чтобы жизненного пространства не засорял. Вот почему меня привлекла эта идея - “Summa archaeologiae”. Масса возможностей при минимальных затратах. И не приходится раздумывать, что лучше: галерея или подвал. Все происходит здесь и сейчас. Здесь и галерея, и environement и performance. И какой performance! Вся комната завалена по колено открытками, газетами, справками из домоуправления, счетами, оплаченными и неоплаченными, квитанциями, билетами, письмами, телеграммами, всевозможными свидетельствами, грамотами, вымпелами, “наборами для труда”, выкройками, пакетами, конвертами и коробками, каталогами, журналами, программами, проектами, диапозитивами, объявлениями. На кухне котлы клокочут с пеленками, рыба вонючая варится, а я утюгом хлоп-хлоп - и пленки выглажены и коллаж готов! Люблю все делать быстро. Раз-два - вот и “body-art”, вот и “authentic time programm”. И творческих кризисов не бывает. То тебе где-то необыкновенный какой-нибудь клей друзья сопрут, то бумагу черную (дефицит!) с Мосфильма стибрят. Полноценное участие в общественной жизни страны, свобода поиска и эксперимента! Правда, рано или поздно и клей дерьмовым окажется, и бумага черная пузырями пойдет. Но иной раз так повезет, что и поверить трудно. Иду как-то с собакой погулять, и вдруг что-то сверху из окна летит. Смотрю, журнал какой-то. Так и лежит в луже, разорванный на клочки. На обложке рисунок И. Кабакова весь в грязи. Стала я из лужи клочки собирать. И что вы думаете? Журнал-то “А-Я” оказался...

Вот почему привлекла меня идея “Summa archaeologiae”.

Мой муж, Толя Жигалов, говорит, что жить со мной невозможно, потому что у меня “мифологическое сознание”. (Впрочем, и у него тоже.) Плохая, видать, это штука - “мифологическое сознание”. Вот на Западе, где к власти пришли рационалисты, вслед за которыми топают уже роботы и киберы, таким вроде меня уж просто деваться некуда... Правда, эти самые, которые еще не роботы говорят, что те, у кого “мифологическое сознание”, еще кое-как продержатся, если они женщины или художники. Стало быть, не все еще потеряно...

“Summa archaeologiae” - идеальное терапевтическое средство против семейных конфликтов. Весь пафос можно направить на ниспровержение вещей, выходящих за пределы семейного очага...

В процессе создания “Summa archaeologiae” можно разрешать и социальные конфликты. Например, с соседями. Они тебе третий год на фортепьяно собачий галоп одним пальцем, а ты можешь ответить аудиовизуальными средствами: варить клей столярный, открыв дверь на лестничную площадку, кнопки в планшет по ночам заколачивать, листы на улице перед окнами фотографировать, так что всем тошно становится...

Кроме того, “Summa archaeologiae” дает возможность участвовать в мировых художественных процессах. Можно всех ругать за глаза, брать интервью, не спрашивая разрешения, вступать в диалог с людьми, которые о тебе и слухом не слыхивали и т.д.

Вот почему привлекла меня идея “Summa archaeologiae”.

***

Потребность в такой “археологической” деятельности сложилась в результате особого процесса, оформившего в течение нескольких последних лет необходимый “контекст”, то есть творческую среду, которую мы условно называем “Новым искусством”. “Summa archaeologiae” - это свидетельство, но не с большой буквы, когда рядом с этим словом мыслится неизбежный детерминатив, вроде “духовное”, “историческое”. Свидетельство как справка из домоуправления. Одновременно и факт и его интерпретация. Если так уж трудно обойтись без определений, то лучше “коллективное”, “анонимное”, “безответственное” или лучше “безответное”. Что-то скоморошеское, истоки которого уходят, быть может, в безымянное народное искусство. Но событийно проходя зачастую через трагическое, это свидетельство становится и чем-то иным, нежели справка, свидетельство из домоуправления. Этим как бы преодолевается анонимность мифа. Может, дело в конкретности. Любое проявление скоморошества, юродства совершенно конкретно, его ненавязчивый драматизм возникает мгновенно и абсолютно реально.

“Summa archaeologiae” развивается не по прямой, скорее по спирали, хотя об этом можно и не подозревать. Можно идти с автором, если такое движение вообще правомочно назвать “авторским ходом”. Это познание реального мира “мифологизированным сознанием”. Где возможны любые подтасовки.

Процесс этот - демифологизация, освобождение Объектов (конкретного материала) из уже сложившегося, закрепившегося контекста. Хотя по логике мифа Объект (материал) должен быть отправлен на свою историческую родину, - кипарисовое дерево в Иерусалим, а фотографии на помойку. В общем так оно в сущности и происходит, только Объект (материал) успевает пройти некоторую метаморфозу. Все-таки метаморфозу, а не *verwandlung*.

Для этого он должен быть “закодирован”, как был “закодирован” кипарис из Иерусалима. Конкретный цветок и конкретный “бетон” (гипс). Не мифологический Blue blume. Бетонировать, betonnen, tonnen, bettonnung - давать новое звучание (значение).

Передает ли этот художественный жест всю полноту метаморфозы? Можно заколотить Объект (материал) в ящик вместе со светом, понимаемом реально, как электрическая лампочка, или образно..

Произвести погребение и вместе принести дар - конкретное свидетельство: ящик и в нем забетонированный кипарис. И свет, то бишь лампочка, остается там втуне на неопределенный delay-limite. Все то же, но что-то изменилось.

Насколько соотносим деструктивный элемент с Тотальным Художественным Действием? Насколько он органичен для Тотального действия вообще? Как он вписывается в общий контекст художественного жеста? Насколько он этичен в рамках определенной художественной традиции? Или предвзятости? Предвзятости в отношении культуры как чего-то творящего и созидающего? Дети любят простоту и легкость разрушения. Конкретное разрушение, произведенное рукой художника как попытка расширения его опыта, может быть плодотворным и катарсическим, но и бесцельным и не стремящимся к результату. Я за бесцельность.

Бетонный бункер-бомбоубежище, Белый куб, Черный куб, Дом не должны вызывать удивление: “так вот, оказывается, где мы, а мы-то думали...” Да мы здесь - в бункере, в кубе, в доме, здесь и сейчас. Только так мыслится деструктивный элемент в Тотальном Художественном Действии. И можно сколько угодно рвать обои, резать бинты, полосовать бритвой черную бумагу, жечь шары и хижины из газет, оставаясь при этом детьми. А уж если станет слишком пыльно, грязно, душно - можно и в другую комнату перейти, где чуть теплее, чуть светлее, словом, “социализм с человеческим лицом”.

Для любителей каталогизирования определение Тотального Художественного Действия не представится затруднительным. Оно Тотальное, потому что оно тотально как любое явление культуры (или антикультуры), направленное на всеобщность, целостность, не говоря уже о его этимологическом основании в культовом действии. Оно Художественное, потому что оно художественно. Оно возникло однажды по воле и инициативе автора (или авторов), претерпело определенное развитие по своим внутренним художественным законам. Исход мифа предопределен. Исход ТХД не предопределен, не запрограммирован. Поэтому его авторам нет нужды отрекаться от привычных художественных форм: важен принцип, а не средства. Касательно языковых средств здесь вообще многое связано с традицией русской “зауми”. Это своего рода художественная глоссалолия, некое возвращение к протоязыку творчества. Это одновременно и анализ культуры и развенчание ее

устойчивых фетишей. И в этом смысле есть что-то родственное с дадаизмом, хотя и вместе ему чуждое: “дада” - это реакция на культурный склероз - явление чисто западное...

***

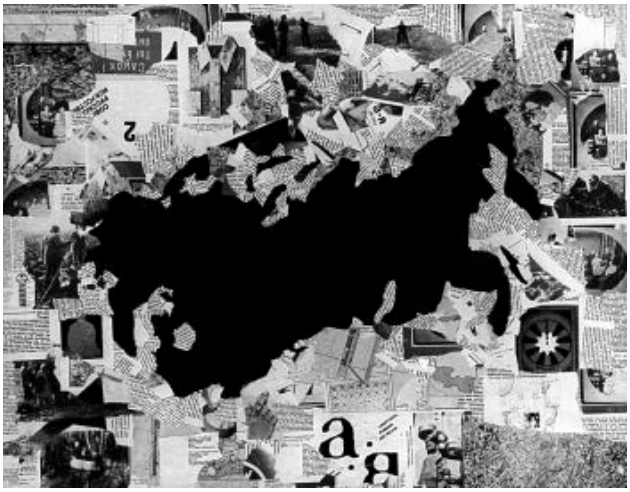
Все, здесь написанное, не притязает на исчерпывающее объяснение позиции ТХД. Я не занимаюсь теоретизированием. Просто хочу сказать несколько слов о себе и о моей работе.

...Однажды мне показали репродукцию с работы М. Дюшана “Большое стекло”. Если бы мне довелось увидеть это произведение до той злополучной выставки, когда работяги разбили стекло, то мысленно я бы сделала то же самое. Итак, мысленно я стекло уже разбила. До выставки. Но репродукцию я увидела, когда это было уже сделано работягой, и М. Дюшан согласился оставить работу в таком виде. Но я бы разбила его раньше - и так до бесконечности... Если я и занимаюсь “этим видом искусства” , то только таким образом: разбивая “Большое стекло” Дюшана, которое уже раньше разбил кто-то. Это, на мой взгляд, лучшая интерпретация моей “Summa archaeologiae”

***

В этом синхронность и диахронность моего участия в ТХД.
Журнал “А-Я” разорвала я сама.
Собаки у меня давно уже нет.

Н. Абалакова
Москва, март 1982



Н. Абалакова “Черная дыра”. Коллаж. Из серии “Summa archaeologiae”. 1981

Что будет, если надуть пузырь...

Что будет, если сначала надуть пузырь, а потом вдруг воздух выпустить. Нынче так многие делают, особенно те, кто занимается искусством. Очевидно, все они задают себе один и тот же вопрос: что тогда в пузыре останется? Искусство или не искусство? Хотя этот вопрос можно было бы поставить иначе: надуть пузырь воздухом, а потом воздух выпустить – искусство это или не искусство?

***

С самого детства я мечтала стать художницей, но мне говорили что не надо. Однажды я попыталась нарисовать мыльный пузырь, но у меня ничего не вышло.

Когда мне исполнилось сколько—то лет, я прочла одну книгу. Книга мне понравилась, а обложка не очень. Тогда я нарисовала к ней обложку и всех ее героев. Потом я рисовала что хотела.

Однажды ко мне пришли знакомые и, увидев мои рисунки, сказали, что я рисую плохо. Я расстроилась и плакала целый месяц. Когда плакать мне надоело, я посмотрела в окно и увидела, что пришла весна. Тогда я одела калоши, взяла блокнот с карандашом и вышла на улицу. Стоя по пояс в луже, я рисовала ближайшую помойку. Рисунок мне окончить на удалось, так как приехал бульдозер и помойку убрали. Придя домой, я написала маслом большую картину, на которой изобразила эту помойку.

Потом я помойки фотографировала, так как боялась бульдозера. Фотографии мне печатали кто умел; я смотрела на них и рисовала следующие помойки. Но это было медленно, а я люблю все делать быстро!

Вскоре я стала рисовать помойки прямо с негативов, а потом поняла, что и это – лишнее. Я стала рисовать их просто так. За короткий срок мне удалось нарисовать много помоек. Однажды я взглянула в окно и увидела, что на месте помоек сделали газоны и посадили деревья.

Потом ко мне снова пришли знакомые и, увидев мои картины, сказали, что теперь я рисую хорошо. А одно авторитетное лицо сказало, что меня ждет *Большое Будущее*.

Однажды я заметила, что в комнате собралось слишком много всякого хлама. Я собрала его и положила на картон. Так началась *Summa Archaeologiae*, которую я буду продолжать до тех пор, пока не наступит *Большое Будущее*. И все это – истинная правда!

***

Говорят, что не следует рационализировать тайну творчества и т.д. Но можно собрать людей (побольше), не умеющих играть на музыкальных инструментах, и зрителей (поменьше) и закатить концерт. К сему можно добавить выступления тех, кто не умеет танцевать, петь, кататься на коньках, играть в футбол, плавать и проч. Тогда бы мы продолжали теряться в догадках, но с прежним успехом – искусство это или не искусство?

Подобные бесцельные вопросы могут возникать лишь у людей, чуждых тайне творчества (которую не следует рационализировать и т.д.) и считающих, что невозможно взяться за дело, не имея ничего “за душой”.

Что я думаю по этому поводу? А то, что это самое “ничего” вполне на дружеской ноге со всеми, кто себя с творчеством отождествляет. В качестве примера выставляю самое себя.

***

Так как изучение этого неблагонадежного предмета — искусства/неискусства — заняло у авторов статей (приводимых на левой стороне) много времени (а могло занять целую жизнь) и было связано с неимоверными мучениями и трудами, то я буду следовать за ними, но держаться правой стороны.

СОН I. ПРО ТО, КАК Я УЧАСТВОВАЛА В ТРАНСГАЛАКТИЧЕСКРОЙ ПЕРЕДАЧЕ

Я шла по дорожке* парка, как будто в Сокольниках. Вдруг меня кто—то толкнул, потом еще раз. Я оглянулась, но рядом никого не было. И пошла дальше. Лил дождь и было скользко. Тут меня опять толкнули. Я оглянулась и увидела какого—то человека.

— Что ты толкаешься? — спросила я. А он отвечает:

— (Невнятное бормотание)!

И меня опять толкнули. Прямо в грязь.

Мимо шло множество людей. Все они ругались, кричали и толкали друг друга. Прямо в грязь. Были среди них как знакомые, так и незнакомые. Все они куда—то шли, продолжая толкаться, кричать и ругаться, Я вылезла из грязи и встала в сторону**, чтобы не мешать им идти куда надо. А потом пошла вслед за ними.

Вскоре дорожка привела на поляну, где висел плакат, на котором было написано:

— Стой!

За деревьями виднелось много народа и какие—то предметы гигантских размеров***. Кто—то крикнул:

— Скорее, сейчас начнется трансгалактическая передача!

Люди толпились на площадке, покрытой какой—то блестящей тканью. Кругом стояли мачты с громкоговорителями. Из них раздавались слова:

— (Неразборчиво).

Тогда среди стоявших людей началось замешательство****. Они перешептывались, пытались стряхнуть грязь с одежды. А кто—то даже вытащил маленькое зеркальце и оно переходило из рук в руки.

Из глубины леса надвигался огромный экран. Приближаясь к людям на площадке, он менял свою форму и в конце концов все мы оказались внутри него. Из репродукторов послышалось:

— Каждый должен выбрать одно слово. Только одно слово! И как только увидите свое слово, нажмите кнопку!*****

Экран продолжал видоизменяться, он словно обволакивал каждого из нас и вскоре все мы оказались порознь, заключенными в его отдельные ячейки, словно в огромные пчелиные соты.

Сверху опустились наушники, в которых раздалась команда надеть их. Я и надела. Снова послышалась команда:

— Посмотрите перед собой. Выбрав свое слово, нажмите кнопку! Она справа от вас.

Действительно, кнопка была на расстоянии вытянутой руки. Обыкновенная кнопка, как от дверного звонка.

На экране возникали слова, они бежали как на телетайпной ленте. А наушники опять:

— Когда появится ваше, нажмите кнопку!

Я читала бегущие слова и все ждала, когда, наконец, появится мое. Но оно не появлялось. Кнопку я так и не нажала.

Сижу я в этой клетке и думаю, что в наушниках вот сейчас как раздастся невнятное бормотание!

Но в них не было слышно ничего, кроме шороха и тихого потрескивания. И слова на экране больше не появлялись.

Тогда я нажала кнопку и держала ее долго—долго.

Экран погас, стал прозрачным, а потом и вовсе исчез. Мы все опять стояли на поляне. От трансгалактической техники не осталось и следа. Тут я вспомнила, что мне предстоит возвращаться по грязной дорожке и бросилась ее искать, чтобы скорее уйти, как бы опять не затолкали.******

— Никому не рассказывайте своих снов, — сказал мне однажды один знакомый. — Вдруг к власти придут психоаналитики.

Я с ним решительно не согласна. Пусть приходят! Тогда в нашей жизни произошли бы решительные изменения, особенно в области культурной политики.

Сама же я ни Фрейда, ни Юнга, ни Хайдеггера (не говоря уже о современных авторах ярбух—фюр—психоаналитик) не читала.

Возможно, что учение давно уже дезавуировано более высокоразвитым и прогрессивным. Но мне о нем кое—что известно от друзей, которые им занимались серьезно и уделили ему много времени (а могли бы и целую жизнь), и это было связано с мучениями и проч., то принимая во внимание их знания и опыт, во всем полагаюсь и рассчитываю и т.д.

Например, от автора статьи о моей живописи (на левой стороне) я узнала о возможности широкого — фюр—психоаналитического подхода к тайне творчества (которую не следует рационализировать и проч.). Один приятель доказал мне как дважды два четыре, что существует тесная связь между “предметами гигантских размеров” (бидоны, ракеты, боеголовки) и импотенцией. А одно духовное лицо усиленно старалось просветить меня по части комплексов (главным образом, отцовского), причем подходило к этому серьезно и уделило как мне, так и этому комплексу массу времени (а, может, и целую жизнь), а так как это связано с мучениями и т.д., то в свете вышеизложенного считаю себя вправе, во всем полагаясь и рассчитывая и проч., сделать попытку изъяснения и т.д.

Если этот сон совпал по времени с созданием серии *Больших бидонов* (1977—79), то можно считать, что в этот период я рассматривала искусство/неискусство вообще и свое искусство/неискусство в частности из *Кухни русского искусства (*см. Работу ТХД, 1983), то есть в категориях *Духовки, Нетленки* и *Сакраловки*. Поэтому ярбух—психоаналитический анализ этого сна полностью отвечает идеям и мнениям автора статей (на левой стороне).

---

* Дорожка в парке – тяжкий путь познания или тернистый путь творчества: “экологическая ниша”, персонализм, “искусство выживания”. Или уход в религию, семью, частную собственность, государство и т.д. И скользко, и грязно, и все толкают. Прямо в грязь. Выбраться невозможно, да и не имеет смысла — все равно затолкают обратно.

** Мания величия. Пусть все толкаются, меня и так заметят та/тот/то/кто/что заведует *Большим Будущим.*

*** Предметы гигантских размеров — те же *Большие бидоны*. Мои бидоны больше других бидонов. Их участие в трансгалактических шоу — демонстрация присутствия, силы, мощи (см. Сон I, комментарий про боеголовки и импотенцию).

**** Замешательство среди личностей. Попробуй тут не замешаться! Момент ответственный, возьмут в *Большое Будущее* или не возьмут? Кто управляет реальностью, тот управляет и действительностью. Кто управляет настоящим, тот управляет и будущим.

Или:

Какие—то забрались в космос и хотят управлять оттуда мировым художественным процессом.

Или:

Тоже мне ценители!

Или:

Личность – не вечность, вечность – не личность.

***** Почтительное отношение метагалактян к тайне (творчества, которое не след. и т.д. и проч.). Идейно это совпадает с концепцией *Кухни русского искусства* . Могли ведь испепелить, побыстрее помочь приобщиться (*Нетленке, Вечности, Большому Будущему*).

****** Сплошное ханжество, лицемерие и мания величия (см. Сон I, комментарий, сноска **).

СОН 2, ПРО ТО, КАК СБЕЖАВ ИЗ ДУРДОМА, КУДА МЕНЯ УПЕКЛИ РОДСТВЕННИКИ, Я ПОПАЛА НА ОСТРОВ ИСКУССТВ И РЕМЕСЕЛ

Родственники* упекли меня в дурдом**. Там было много народа. Они все время пили, закусывали и возились друг с другом. Пришли санитары и стали всем делать уколы. Я подумала, что теперь мне конец. Но все—таки попросила их мне уколов не делать. Санитары очень удивились оттого, что я не хочу, потому что все хотят. И сказали, что, если я не хочу как все, то им таких не надо и вообще пусть я убираюсь (неразборчиво). Я им, конечно, не поверила и решила, что так они говорят специально, чтобы усыпить мою бдительность.

После уколов возня возобновилась с новой силой, и я, воспользовавшись тем, что на меня никто не обращает внимания, вышла в коридор. Там никого не было. Я увидела, что нахожусь на втором этаже и окно легко открыть.

— Хорошо, — решила я. — Либо убегу, либо разобьюсь.

Рядом стояла телефонная будка, я вошла в нее, но поняла, что звонить мне некуда. Тут я заметила, что на полочке лежат сигареты и спички.

— Отравлены наркотиками, — решила я.

Но все же выкурила одну сигарету.

Потом я осторожно вышла из будки, все время опасаясь каких—нибудь каверз санитаров, но в коридоре попрежнему было пусто. Вдруг я заметила дверь, которая вела прямо на улицу. Подойдя к ней, я увидела, что она не заперта. Так вот где зарыта собака, подумала я, в одном и том же помещении окно на втором этаже, а входная дверь на первом.

Не знаю, как я очутилась на улице.

Несмотря на то, что в дурдоме уже наступил вечер и зажгли электричество, на улице вставало багровое солнце, и мне стало ясно, что я на правильном пути. Долго я шла по улице, которая казалась мне знакомой, но постепенно я переставала узнавать знакомые места. Город был больше не Москвой. Он скорее напоминал Венецию или какие—то голландские города. Я брела по набережной неизвестного города и думала только о том, как бы мне избавиться от дурдомовской одежды, в которой я оттуда убежала.

На улицах было много людей, но они не обращали на меня ни малейшего внимания, казалось, что все они были заняты одним делом: к берегу все время подъезжали лодки, из которых люди выгружали ракеты и складывали их в штабеля.**** Время от времени я видела группы людей, которые ели прямо на улице, на больших скатертях, развернутых на мостовой. Все выглядели довольными и были хорошо одеты.

А мне не давала покоя дурдомовская одежда. Внезапно из–за штабеля***** вышел человек и подошел ко мне со словами:

— Мы знаем, откуда ты, но нас бояться не надо.

С этими словами он протянул мне сверток одежды. Потом я от него узнала, что иногда такие как я появляются в этом городе, тогда местные жители дают им одежду и еду и предлагают жить с ними и выгружать из лодок ракеты. Но они не хотят. Но местные жители их все равно кормят и одевают и больше не заставляют таскать ракеты.

— Если пришельцы начинают уж слишком тосковать у нас, — сказал он, — мы предлагаем отвезти их на Остров Искусств и Ремесел.

У нас есть все, — добавил он, — кроме искусств и ремесел.****** Ими у нас занимаются ваши, но как только они оказываются там, мы перестаем понимать их язык.

Тогда я сказала, чтобы меня сразу же туда отвезли. Он пообещал, что отвезут, и куда—то ушел.

Через некоторое время я увидела его снова. Он стоял на носу кораблика, похожего на гондолу, сделанного из какого—то прозрачного материала.

— Садись, — крикнул он, — все знают эту лодку, когда она плывет, весь город******* видит, что еще кто—то едет на Остров Искусств и Ремесел, где он будет делать для нас хорошие вещи.

Лодка поплыла по воде и через некоторое время вдали показался остров—гора, сделанный из такого же прозрачного материала, что и сама лодка; он был похож на Кремль, как его видно из мастерской одного художника, только звезды на его башнях были не рубиновые, а тоже прозрачные.

---

* Если жить в обществе и пытаться быть свободным от этого общества, то легко нажить себе врагов. Родственники, затолкавшие меня в дурдом — окружающая среда, социум, в котором я живу и со стороны которого предполагаю к себе критическое отношение.
** Дурдом — “экологическая ниша”, персонализм, “искусство выживания” и проч. (см. Сон 1, комментарий, сноска *).
*** Убеждение в правоте своего дела и призвания выводит на правильный путь (багровое солнце и проч.).
**** Местные жители занимаются главным образом наращиванием, присутствием, демонстрацией и проч. Они, тем не менее, любят “хорошие вещи”.
***** Ракеты, боеголовки, бидоны (см. Сон 1, комментарий про боеголовки и импотенцию, а также Сон 2, комментарий, сноска ****).
****** Вопреки общераспространенному мнению и т.д., жители ракетного города вызывают у меня подлинное восхищение, хотя такое утверждение могло бы показаться глумлением над здравым смыслом и проч. Они не рационализируют (тайну творчества, которую не след. рационализировать и т.д.), потому как сам этот предмет у них отсутствует вместе с его тайной. Они, сами того не подозревая, тоже занимаются искусством (ракеты, бидоны, боеголовки, импотенция и проч., см. Сон 1, комментарий; Сон 2, комментарий, сноски **** и *****). Они не ждут, когда Красота спасет мир, а сами спасают Красоту. Вся их жизнь — стремление к Абсолюту (см. Сон 2, комментарий, сноска ****).
******* Ревущие от восторга толпы почитателей моего таланта.

Бояться, что к власти придут психоаналитики, не стоит. Тем более в области искусства, где процесс дестабилизации столь очевиден, что *Кухне...* угрожает опасность в скором времени остаться наедине со всем своим высокоразвитым оборудованием *(Духовка, Нетленка, Сакраловка*), но без обслуги и потребителя. Реальность становится действительностью с колоссальной скоростью. И добравшимся до власти ярбух—фюр—психоаналитикам не хватит ни времени, ни энергии управлять этим процессом. До самых главных слов не добрались даже метагалактяне (те, то), которые (которое) распределяют (ет) ***Большое Будущее***. И вообще...

СОН ПРО ТО, КАК ВАНЯ ЕХАЛ В ПАРИЖ

Ваня ехал в Париж. Все ночью не спали, потому как писали письма. Мы тоже их писали. Потом положили вместе с фотографиями в большой конверт.

Утром поехали в аэропорт провожать Ваню. У него с собой была сумка, до отказа набитая такими же конвертами как наш, только потоньше. Он взял наш конверт и положил сверху. Тогда все стали ругать нас и говорить:

— Ваш конверт такой толстый – теперь и наши конверты не разрешат взять!

Ваня подошел к таможеннику и вытащил из сумки все конверты, кроме нашего. За ним стояла большая очередь людей, которые тоже ехали в Париж. Они сначала терпели, а потом начали ругаться оттого, что таможенник слишком долго копался с Ваней. А наш конверт все еще лежал в его большой сумке. Я подошла к Ване и сказала:

— Ты чего же... (неразборчиво)? Давай!

Ваня на меня злобно посмотрел, но ничего не ответил. Тогда я отошла от него... (невнятное бормотание).

Потом я стояла со всеми и видела, как Ваня вытащил из сумки наш конверт и долго о чем—то спорил с таможенником. Вдруг таможенник взял наш конверт и куда—то с ним ушел. Ваня стоял весь красный и курил.

Таможенник скоро вернулся и что—то сказал Ване. Ваня тогда забрал свою пустую сумку, подошел к нам, снова закурил и сказал:

— Ваш конверт... (неразборчиво) слишком большой, его повезут в багажном отделении и выдадут мне уже там.

Потом немного подумал и спросил:

— А почему... (невнятное бормотание) на нем нет адреса?

И посмотрел на меня взглядом, не предвещающим ничего хорошего. В самом деле, я не знала, кому предназначался конверт, из–за которого мы не спали всю ночь. Тогда Ваня сказал:

— ... (Неразборчиво) спроси у Толи!

Но оказалось, что Толя тоже не знает. Тогда Ваня совсем рассвирепел и стал нас ругать, говоря что мы как идиоты, и как нам не стыдно, и... (неразборчиво), и... (неразборчиво и невнятное бормотание).

Потом до него дошло, что мы, правда, не знаем, он закурил новую сигарету и спросил:

— Может быть, в Центр Помпиду?

Тут я решила, что теперь Ваня будет думать, что мы какие—то сумасшедшие дураки и еще расскажет об этом всем в Париже. И сказала ему даже с некоторым апломбом:

— Никакому не Помпиду! Отдай этот конверт кому хочешь, первому встречному, оставь его в багажном отделении или просто брось в мусорный ящик. *У нас такая работа!*

Наталья Абалакова
Москва, 1982

Первая публикация в МАНИ №4, 1982; вторая в PASTOR, вып. 6, ноябрь 1997.

НАШЕ ЛУЧШЕЕ ПРОИЗВЕДЕНИЕ

Рождение Евы

1981 12 августа

Место: Москва

V

Наш муравейник

/если же возможно было бы оказаться в точке схождения трех плоскостей или собственно стать этой точкой, что вернее, иначе говоря, сделаться одной из вершин воображаемой пирамиды и направить взгляд строго перпендикулярно противоположной примысленной плоскости,/ /можно было бы созерцать идеальную обратную перспективу расхождения трех линий, каковые по некоторому размышлению пришлось бы признать параллельными, из чего последовал бы вывод,/ /что вся эта геометрическая фигура или пространство представляет собой не имеющий ни начала, ни конца, а значит и центра коридор или тоннель/ /- начало цитаты -/ /в некоем пространстве без свойств и качеств, и в эту аэродинамическую трубу с диким воем устремляется внешнее пространство, вторгаясь в нее сразу с двух концов, словно два всесокрушающих поршня,/ /и в тот момент, когда они готовы вот-вот соединиться, все содрогается от этого чудовищного акта, и в наступающем абсолютном безмолвии из каких-то глубин доносится негромкое, но достаточно четкое, как констатация неудачи: ***"Еб твою мать!"****,/ /и действительно во всем этом победоносном вторжении есть при всей его непомерной мощи что-то незавершенное, и труба конвульсивно скручивается и вспухает пылающей ледяной сферой,/ /- так вот если сначала это внутреннее пространство шара поддавалось измерению и четкому геометрическому описанию, то при дальнейшем углублении созерцания вся созерцающая способность вытесняется в какое-то хаотическое смешение всех элементов и застывает на поверхности шара или сферы, не имеющей толщины и обволакивающей, вернее, отделяющей некую пустоту, парящую во внешнем пространстве, лишенном точек отсчета и каких бы то ни было качеств./ /Абзац./*

"Русская рулетка". Текст перформанса (читается на два голоса).

“НАШ МУРАВЕЙНИК

Перформанс/исследование

:

1982	лето
Место:	Лес около деревни Пилигино Новгородской области, на родине отца А. Жигалова.
Материал:	Три муравейника. Человеческое тело, сахарный песок, бумага, краски, палки.

Работа проводилась все лето. В лесу были выбраны три муравейника, расположенные неподалеку друг от друга. Над ними были водружены лозунги: 1. “НАШ МУРАВЕЙНИК - САМЫЙ БОЛЬШОЙ!” 2. “НАШ МУРАВЕЙНИК - САМЫЙ ЛУЧШИЙ!” 3. “НАШ МУРАВЕЙНИК - САМЫЙ СЧАСТЛИВЫЙ!” С муравейниками был проведен ряд экспериментов, не причинивших ни малейшего физического и нравственного ущерба лесу и его обитателям.

ДИАЛОГ. Вступление в диалог предполагает прежде всего равноправие партнеров и терпеливую попытку понять друг друга, равно как и взаимную открытость. В диалоге другой всегда проблема. Эта проблему пытаются решить сообща человеческое тело и коллективное тело муравейника.

ВЫЗОВ. Вокруг одного из муравейников был насыпан круг из сахарного песка. Затем от этого круга была отведена убывающая сахарная дорожка к другому муравейнику, что ставило два муравейника в неравное положения, создавая повод к войне между муравейниками или массовой эмиграции обделенного сахаром муравейника в муравейник, богатый сахаром.

МОСТ. Два муравейника были поставлены в одинаково благоприятные условия: окружены кольцами сахарного песка и соединены сахарной дорожкой. Человеческое тело на этой дорожке - живой мост и одновременно препятствие на пути муравьев.

Опыт моделирования социокультурных проблем на Природе. Муравейник как социометрическая модель. Муравейник (Природное/естественное) и Пирамида (Культурное/искусственное), и оба как иерархическая структура Общества.

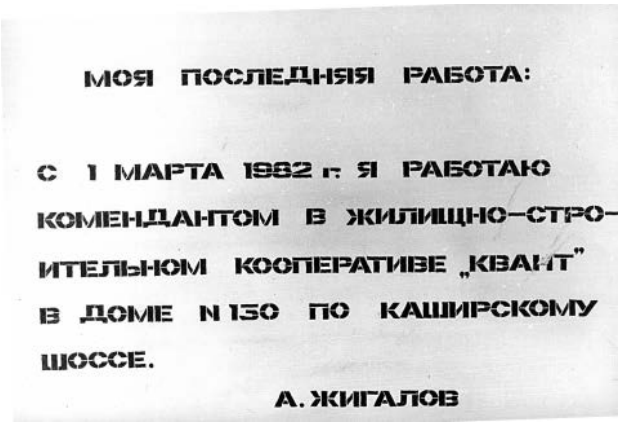
КОМЕНДАНТСКАЯ РАБОТА

1 марта 1982 - 21 августа 1985. Практическая работа по Проекту “Исследование Существа Искусства применительно к Жизни и Искусству”. С 1 марта 1982 А. Жигалов устраивается работать комендантом в жилищно-строительном кооперативе “Квант” в доме №130 по Каширскому шоссе. Эту работу он объявляет произведением искусства, а также частью Проекта, т.е. исследованием искусства.
На протяжении всего периода комендантства, помимо собственно комендантских обязанностей, согласно концепции Проекта введенных в сферу искусства, были осуществлены различные художественные акции и проекты.
С “Комендантской работой” связан ряд текстов и событий.

ТЕКСТ 1

.

“Моя последняя работа: С 1 марта 1982 г. я работаю комендантом в ЖСК “КВАНТ” в доме №130 по Каширскому шоссе”.


МОЯ ПОСЛЕДНЯЯ РАБОТА:

С 1 МАРТА 1982 г. Я РАБОТАЮ КОМЕНДАНТОМ В ЖИЛИЩНО-СТРОИТЕЛЬНОМ КООПЕРАТИВЕ „КВАНТ" В ДОМЕ N 130 ПО КАШИРСКОМУ ШОССЕ.

А. ЖИГАЛОВ

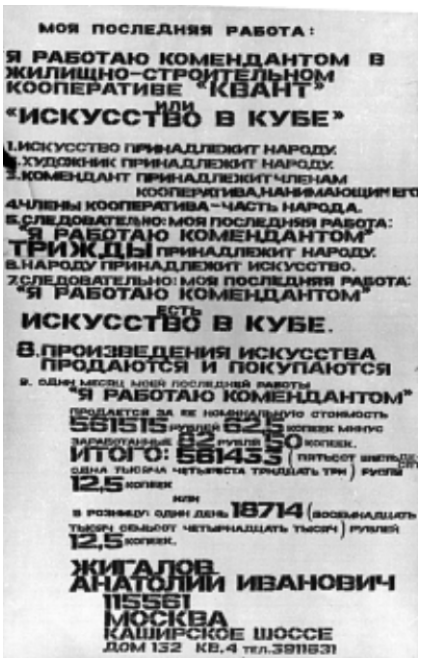
ТЕКСТ 2.

ИСКУССТВО В КУБЕ.

“Моя последняя работа: я работаю комендантом в ЖСК “КВАНТ”, или “Искусство в кубе”.

1. Искусство принадлежит народу.
2. Художник принадлежит народу.
3. Комендант принадлежит членам кооператива, нанимающим его.
4. Члены кооператива - часть народа.
5. Следовательно, моя последняя работа “Я работаю комендантом”
6. ТРИЖДЫ принадлежит народу.
6. Народу принадлежит искусство.
7. Следовательно, моя последняя работа “Я работаю комендантом” есть “ИСКУССТВО В КУБЕ”.
8. Произведения искусства продаются и покупаются.
9. Один месяц моей последней работы “Я работаю комендантом” продается по ее номинальной стоимости 561 515 (пятьсот шестьдесят одна тысяча пятьсот пятнадцать) рублей 62,5 коп. (82,5О в кубе) минус заработанные 82 (восемьдесят два) рубля 50 коп. Итого: 561 433 (пятьсот шестьдесят одна тысяча четыреста тридцать три) рубля 12,5 коп. или в розницу: один день 18 714 (восемнадцать тысяч семьсот четырнадцать) рублей 12 коп.

ЖИГАЛОВ АНАТОЛИЙ ИВАНОВИЧ,
115561 Москва, Каширское шоссе 132 кв. 4. Тел. 399 30 38.



МОЯ ПОСЛЕДНЯЯ РАБОТА:

Я РАБОТАЮ КОМЕНДАНТОМ В ЖИЛИЩНО-СТРОИТЕЛЬНОМ КООПЕРАТИВЕ "КВАНТ"
или
"ИСКУССТВО В КУБЕ"

1.ИСКУССТВО ПРИНАДЛЕЖИТ НАРОДУ.
2.ХУДОЖНИК ПРИНАДЛЕЖИТ НАРОДУ.
3.КОМЕНДАНТ ПРИНАДЛЕЖИТ ЧЛЕНАМ КООПЕРАТИВА,НАНИМАЮЩИМ ЕГО
4.ЧЛЕНЫ КООПЕРАТИВА-ЧАСТЬ НАРОДА.
5.СЛЕДОВАТЕЛЬНО: МОЯ ПОСЛЕДНЯЯ РАБОТА:
"Я РАБОТАЮ КОМЕНДАНТОМ"
ТРИЖДЫ ПРИНАДЛЕЖИТ НАРОДУ.
6.НАРОДУ ПРИНАДЛЕЖИТ ИСКУССТВО.
7.СЛЕДОВАТЕЛЬНО: МОЯ ПОСЛЕДНЯЯ РАБОТА:
"Я РАБОТАЮ КОМЕНДАНТОМ"
ЕСТЬ
ИСКУССТВО В КУБЕ.
8.ПРОИЗВЕДЕНИЯ ИСКУССТВА ПРОДАЮТСЯ И ПОКУПАЮТСЯ
9. ОДИН МЕСЯЦ МОЕЙ ПОСЛЕДНЕЙ РАБОТЫ
"Я РАБОТАЮ КОМЕНДАНТОМ"
ПРОДАЕТСЯ ЗА ЕЕ НОМИНАЛЬНУЮ СТОИМОСТЬ
561515 РУБЛЕЙ 62,5 КОПЕЕК МИНУС
ЗАРАБОТАННЫЕ 82 РУБЛЯ 50 КОПЕЕК.
ИТОГО: 561433 (ПЯТЬСОТ ШЕСТЬДЕСЯТ ОДНА ТЫСЯЧА ЧЕТЫРЕСТА ТРИДЦАТЬ ТРИ) РУБЛЯ
12,5 КОПЕЕК
или
В РОЗНИЦУ: ОДИН ДЕНЬ 18714 (ВОСЕМНАДЦАТЬ ТЫСЯЧ СЕМЬСОТ ЧЕТЫРНАДЦАТЬ ТЫСЯЧ) РУБЛЕЙ
12,5 КОПЕЕК.

ЖИГАЛОВ
АНАТОЛИЙ ИВАНОВИЧ
115561
МОСКВА
КАШИРСКОЕ ШОССЕ
ДОМ 132 КВ.4 ТЕЛ.3911831

ТЕКСТ 3.

Деньги, полученные за продажу "Моей последней работы: "Я работаю комендантом" должны положить основание Фонду, ставящему своей целью исследовательскую и техническую работу по осуществлению Проекта по строительству Канала, отделяющего Европейскую часть СССР от Азиатской. Осуществление этого Проекта позволило бы, наконец, решить исконную проблему России, а именно, к какой части света она принадлежит, относится ли она к Европейской или Азиатской цивилизации и т.д.

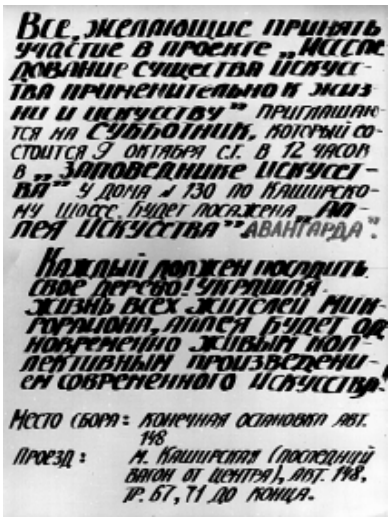
ТЕКСТ 4.
КУБ ИСКУССТВ,
или ЗАПОВЕДНИК ИСКУССТВА.

"С 1 марта 1982 г. кубическое пространство в 100 м вокруг дома №130 по Каширскому шоссе объявляется "Заповедником искусства", или "Кубом искусства".

А. Жигалов, Н. Абалакова

ТЕКСТ 5.

"Внимание! По пожеланию трудящихся и согласно Проекту "Исследования существа искусства применительно к жизни и искусству" в Орехово-Борисово на Каширском шоссе открывается кинотеатр "Авангард".


Все, желающие принять участие в проекте „Исследование существа искусства применительно к жизни и искусству" приглашаются на Субботник, который состоится 9 октября с.г. в 12 часов в „Заповеднике искусств" у дома № 130 по Каширскому шоссе. Будет посажена „Аллея Искусства" "АВАНГАРДА".

Каждый должен посадить свое дерево! Украшая жизнь всех жителей микрорайона, аллея будет одновременно живым коллективным произведением современного искусства!

Место сбора: Конечная остановка авт. 148

Проезд: М. Каширская (последний вагон от центра), авт. 148, тр. 67, 71 до конца.

Объявление о Субботнтке

СУББОТНИК ПО ЗАКЛАДЫВАНИЮ АЛЛЕИ АВАНГАРДА
Акция

Слева направо: Н. Панитков, А. Каменский, В. 1982 9 октября
Место: у дома №130 по Каширскому шоссе (место работы А. Жигалова "Моя последняя работа: Я работаю комендантом") был проведен Субботник, на котором была заложена "Аллея Авангарда" вдоль дома №130 со стороны Каширского шоссе. В Субботнике приняли участие московские и ленинградские художники и любители искусства.
Мироненко, Ю. Альберт, Э. Лапполайнен

Тотальное Художественное Действие осуществляет Проект “Исследования Существа Искусства применительно к Жизни и Искусству”

Авторы “Тотального Художественного Действия” (ТХД) Наталья Абалакова и Анатолий Жигалов с конца 1970—х разрабатывают глобальный культурологический Проект “Исследования Существа Искусства применительно к Жизни и Искусству”.

Самостоятельными частями Проекта являются акции, перформансы и проекты Тотального Художественного Действия, а также все совместные и индивидуальные работы участников Проекта. В известном смысле Проект охватывает и всю предыдущую творческую деятельность Н. Абалаковой и А. Жигалова. Работавшие в шестидесятые и семидесятые как живописцы, к идее Проекта авторы пришли с опытом художественных и духовных исканий поколения “шестидесятников”, что также находит отражение в Проекте.

Проект - это новый виток творческой деятельности Н. Абалаковой и А. Жигалова, на новом уровне пытающихся разрешить индивидуальные и общие проблемы творчества. Если семья есть первичная ячейка общества, совместное творчество двух художников есть первичная ячейка единого и неделимого тела культуры, прообраз будущего искусства.

Одним из главных аспектов Проекта является работа со средой. Методы обработки “материала” могут быть самые разнообразные, поскольку они не более, чем средство.

Деятельность авторов Проекта целиком и полностью связана с тем особым художественны климатом, который сложился в неофициальном советском искусстве с конца семидесятых годов и позволил выявиться новым тенденциям, принципиально отличающимся от основных творческих ориентацией 60-х и 70-х гг. Эти новые тенденции, проявившиеся в Проекте - прежде всего попытка разрушить границу между общепринятым понятием художественной среды и реальной жизнью, между художником и зрителем; выявляется совершенно иной подход к самому “продукту” художественного творчества, художественный язык становится более интернациональным. Работа идет на гипотетической границе, разделяющей искусство и жизнь; анализируется сам феномен искусства, его механизм, его функционирование в жизни, в социуме, собственно в искусстве, его коммуникативность, идеологическая направленность, ангажированность, его социальные аспекты.

По-новому рассматривается роль самого художника. Развенчивается миф о художнике-демиурге, непонятом гении-одиночке, пересматривается модель “элитарного” искусства, концепции “искусства для искусства”. Авторы Проекта выступают то в роли художников, то в роли критиков, то как субъекты, то как объекты творчества и ставят зрителя (т.е. потенциального критика или участника - поскольку безучастного зрителя в Проекте быть не может) также то в положение объекта действия, то субъекта. Это, разумеется, не просто критический анализ, пусть даже вооруженный всеми современным методами. Это прежде всего действие, творческая реализация, в ходе которой снимается академическая отстраненность, а главное - открывается путь вхождения конечного продукта творчества в культурный социум. “Критически” проверяются на практике методы авангардного искусства наших дней и устойчивые структуры “культурного сознания”.

Анализу и демифологизации подвергается круг представлений, являющихся исключительно важными и типичными для так называемой “русской идеи”, так или иначе оказавшей влияние на все формы русского общественного сознания, в том числе и художественного.

“Негативная” фаза Проекта не является самоцелью, ибо конечная цель Проекта - положительное культурное строительство.

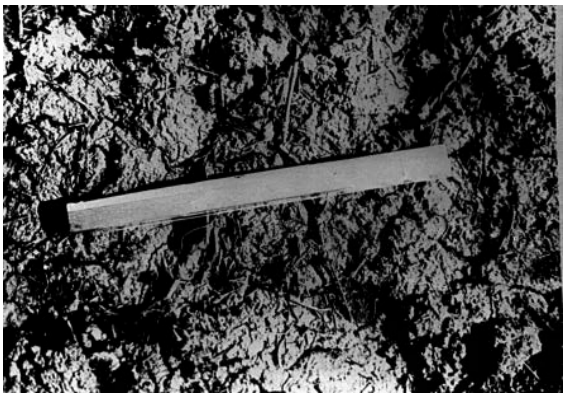
Считая строительство нового искусства коллективным делом и развивая идею “диалога”, стимулирования художественной Среды и работу с этой средой, “Тотальное Художественное Действие” приняло участие в коллективных экспозициях АПТАРТ в октябре 1982 г., в мае и сентябре 1983. Эти кооперативные события - плод объединенных усилий разных групп и индивидуальных авторов, и главная их цель - оживление художественной жизни в Москве и создание творческой Среды, в которой могло бы развиваться новое искусство 80-х г. г.

Москва, 1952

“Диспутарт - 1”. Февраль 1984. (Текст к перформансу)

Серия “ИССЛЕДОВАНИЕ КРУГА,” Осень 1982 г. (13 работ)

“ПОПЫТКА РАСТОПИТЬ СНЕГ, ИЛИ ТОЧКА ОТСЧЕТА”. Снег, дыхание.



“20 СМ ЗЕМНОЙ ОКРУЖНОСТИ”. Линейка 20 см.

ОПИСАННЫЙ КРУГ. Снег, моча

КРУГОВАЯ ПОРУКА
Слева направо: Н. Абалакова, А, Жигалов, Н. Алексеев, С. Гундлах, Н. Козлов, + А. Соболев

“КРОВНЫЙ КРУГ”. Снег, кровь.

Анализ-Действие

Это событие - не выставка, тем более не квартирная выставка. Это квартира художника, где собрались его друзья-художники для совместной работы. И собравшиеся ни в коем случае не единая группа. Слишком это разные индивидуальности. Это скорее движение, направление. Единственное, что всех объединяет - некая общая тенденция. Эта тенденция отличает их от авангардных русских художников 70-х г.г., остающихся все же в рамках традиционного искусства. Собравшиеся здесь художники ломают границы между общепринятым понятием художественной среды и реальной жизнью, между художником и зрителем. Они совершенно по-другому подходят к самому "продукту" художественного творчества. Работая на гипотетической границе, разделяющей искусство и жизнь, они исследуют проблему этой "границы", анализируя самое существо феномена искусства. Их интересует механизм искусства, его структура, его функционирование в жизни и социуме, его коммуникативность, идеологичность, ангажированность, отчуждаемость, его социальные аспекты и проч. Вопрос обращен к самому художнику. Развенчивается миф о художнике-демиурге, непонятом гении-одиночке. Пересматриваются все модели и концепции. Но это не анализ в обычном смысле. Это прежде всего действие, творческая реализация. Критически проверяются методы авангардного искусства наших дней и устойчивые мифы "культурного сознания" в действиях, перформансах, проектах, текстах и коллажах Н. Абалаковой и А. Жигалова (ТХД), много лет работавших как живописцы, а в последние годы разрабатывающих "глобальный" Проект "Исследования Существа Искусства применительно к Жизни и Искусству". Активно используются модели молодежной культуры, моды, средств массовой информации в творчестве группы "Мухомор". Непосредственно в гущу жизни внедряются плакаты и объявления Н. Алексеева, в смещенном виде возвращая окружающей среде ее атрибуты и тем с особым драматизмом выявляя проблему "художник - среда". Функционированием искусства, проблематикой художественной и жизненной среды и их взаимодействием занимаются В. Захаров и В. Скерсис (СЗ). О месте искусства в социуме, об "отчуждении" результатов творчества говорят работы М. Рошаля и др. Анализируя в своем активном творчестве положение художника, статус искусства в обществе и структуры языка искусства, эти художники постоянно выбивают у себя из-под ног почву. Вот почему это искусство не может развиваться по канонам, вернее, шаблонам (пусть и сугубо индивидуальным), ибо в каноне и методе видят лишь конвенцию и технику, а в эксплуатации метода - дурную бесконечность. Анализ и действие - это неутомимый поиск, постоянное отбрасывание всего того, что ошибочно принимается за неотъемлемый элемент искусства. Это одновременно расширение границ искусства до "поглощения" жизнью и предельное сужение их почти до полного слияния с жизнью, что, быть может, и составляет вечную и неразрешимую проблему творчества.

Итак, данное событие не выставка в ее обычном понимании. Это продолжение исследовательской работы, одна из ее фаз - не в специфической художественной среде, а в этой реальной квартире. И пришедших сюда ожидает работа, соучастие, а не привычное созерцание "объектов" искусств. "Объектов" искусства в привычном смысле здесь нет.

Москва 1982

Текст к выставке АПТАРТ, сентябрь—октябрь 1982 г.

Письмо первое

Москва - Париж - Нью-Йорк

... Несколько слов о положении дел в “новом московском искусстве”.

КОЛЛЕКТИВНЫЕ ДЕЙСТВИЯ (А. Монастырский и другие) - группа, уже давно работающая в сфере перформанса. Это явление, хоть и стоящее особняком, но с четкой концепцией и своим языком. Взяв за основу принцип некоторых альбомов И. Кабакова и “задействовав” его в реальном пространстве “поля”, “КД” сумели разработать собственную систему. Но любая сложившаяся система несет в себе зародыш гибели, потому что засасывает своих создателей бесконечным продуцированием изначального замысла, подобно телогрейке, упавшей в болото, которая медленно, но неуклонно погружается13 ноября 1982, пребывая в медитативном соблазне относительно собственного состояния.

Активно работают МУХОМОРЫ. Родившиеся под студенческой капустой, откуда их любовь к “капустнику”, взлелеянные Герловиными и попав временно на воспитание к духовно чуждому отчиму Монастырскому, они сделали ряд работ, отличающихся налетом излишней театральности (кроме акции “Метро”, в сторону которой они не пошли). В 1982 г. со свойственным им юношеским солипсизмом они объявили о смерти перформанса и провозгласили себя ньювейверами. В итоге они вернулись на круги своя и стали усиленно плодить графику, тексты, книжки и пр., т.е. вернулись к тому, с чего начали, но на новом уровне. Они хорошо чувствуют механизмы молодежной культуры, масскультуры, моды, интеллигентского анекдота, рекламы и т. п.

Совершенно самостоятельно развиваются В. Скерсис и В. Захаров - СЗ - работающие и вместе, и в отдельности. Хорошо ориентируясь в достижениях западного авангарда, они успешно выращивают овощи на своем огороде. Им присущи четкость художественного мышления, лаконизм, юмор, простота средств, умение воплотить замысел в подходящем материале (или без оного). Они занимаются проблемами функционирования искусства в социуме, взаимодействием художественной и реальной среды.

Есть еще М. Рошаль. Вылупившийся со Скерсисом из “Гнезда” (1975), на которое ушло немало пуха Комара и Меламида, он, когда хочет, может доказать, что он авангардист хоть куда.

ТОТАЛЬНОЕ ХУДОЖЕСТВЕННОЕ ДЕЙСТВИЕ (Н. Абалакова и А. Жигалов) осуществляет Проект “Исследования Существа Искусства применительно к Жизни и Искусству”. Не фетишизируя никакую форму творческого выражения, оставляя за собой полную свободу действий и избирая форму и метод, соответствующие моменту и среде, в которой осуществляется Проект, ТХД приняло участие в коллективной экспозиции на квартире Н. Алексеева в октябре 1982 г.

Экспозиция четко распадалась на три основных ядра: приблизительно треть “МУХОМОРЫ” и Н. Алексеев, треть СЗ и В. Захаров, треть ТОТАЛЬНОЕ ХУДОЖЕСТВЕННОЕ ДЕЙСТВИЕ (не считая гигантской Книги-Объекта ТХД, которая в развернутом виде больше всей экспозиции в целом).

АПТАРТ. 1982

Комната Н. Алексеева делилась на две неравные части лозунгом и табло “Искусство принадлежит...” (ТХД). Весь меньший отсек заливало “новой волной” мухоморской продукции, обдававшей пеной “Камни” Н. Алексеева, возложенные им самим на свою же голову. Но их брызги не долетали до большего отсека, где господствовала кафельная строгость “Комендантских работ” (ТХД), кусался разворошенный “Наш муравейник” (ТХД), уксусное воздействие которого усугубляли коллажи Н. Абалаковой (ТХД) из цикла “Summa archaeologiae”. Лозунг М. Рошаля и его связанные телевизоры развивали главную тему этого отсека - искусства и его границ. На кровати возлежала огромная Книга-Объект ТХД - документация перформансов, тексты, проекты, чертежи и пр. Рядом - “конечные продукты” перформансов и акций Н. Абалаковой и А. Жигалова (труба с забетонированным кипарисом, шар из бинтов “Белого Куба”, пепел “Черного Куба”). Посреди комнаты стоял стул с надписью “СТУЛ НЕ ДЛЯ ВАС - СТУЛ ДЛЯ ВСЕХ” (ТХД). Рядом с кроватью набитый копировальной бумагой полиэтиленовый пакет с золотой надписью “Черный квадрат”, упорно заталкиваемый под кровать ногами посетителей как тщательно скрываемый комплекс.

Большое стекло окна занимала реклама СЗ - двойной портрет Скерсиса и Захарова; на подоконнике “Тыкалки” и “Трыкалки” и прочие спички СЗ. Их же “Бодалки” в изобилии свисали с потолка и болтались в дверном проеме, засоряя пространство пуристской бесполезностью прозрачных пленок и нефункциональностью предметов домашнего обихода. Искусство как простая вещь.

На потолке через всю комнату - книжки-гармошки Н. Алексеева. На оконной стене литографии, фотография М. Рошаля и внизу его телевизоры ”Искусство для искусства”.

На другом оконном простенке и на меньшей стене - фотографии работ В. Захарова, в том числе “Я нажил себе врагов”, которую кто-то окрестил “Манифестом восстания против мэтров”. Далее по той же стене объекты и фотографии Г. Кизевальтера. Ниже - два коллажа Н. Абалаковой (ТХД) - анализ-комментарий работ КОЛЛЕКТИВНЫХ ДЕЙСТВИЙ и **СЗ.** На тумбочке у этой стены - каталог Л. Рубинштейна, “Коробочки” А. Монастырского, в которые надо было то ли дунуть, то ли плюнуть; затем книги-объекты Н. Паниткова и игровые объекты С. Ануфриева. Экспозицию в комнате завершал прикрепленный над дверью коллаж Н. Абалаковой, посвященный работам ТХД.

В коридоре над входом - плакат Алексеева. На двери ванной и на шкафу - объявления ТХД о субботнике по посадке “Аллеи Авангарда”. Справа от входа в комнату - плакат Мухоморов, призывающий всех в вакуум.

На не успевшего переступить порог посетителя обрушивалась лавина неудобочитаемых текстов, надписей, лозунгов, плакатов. Тот же, кто дерзал перевернуть “страницы” (планшеты 125 х 86) Книги-Объекта ТХД, отступал, пошатываясь, и пытался присесть на единственный стул, но в ужасе отскакивал, прочитав мудрое назидание: “Стул не для Вас, стул для всех”. И тут же натыкался на “Бодалки” СЗ. Пнув ногой “Черный квадрат”, он устремлялся в мухоморский “Парадиз”, где и находил оскорбленному чувству и смущенному уму уголок.

А из всех углов раздавался невообразимый вой. Телевизор Алексеева, расписанный для пущей убедительности, и два телевизора Рошаля пытались заткнуть друг друга.

Что можно сказать об экспозиции в целом?

Несколько художественных групп и отдельных художников при всем явном различии своих творческих ориентаций сумели заявить о себе как о новом художественном явлении. Новом по отношению к предыдущим художественным позициям 60-х - 70-х г.г. Новом по языку и форме, по материалу и отношению к материалу. Подобной “экспозиции” до сих пор, безусловно, не было. Впервые в наших советских условиях создавалась цельная художественная среда, которая по-особому работала со зрителем, причем у каждой группы и у каждого художника своя. И наконец, несомненно, новый качественный уровень художественного мышления.

Участники выставки с самого начала имели разные концепции выставочного пространства, что сказалось на восприятии зрителя.

Стоит отдельно рассмотреть проблему зрительского “ожидания”. Ожиданию отвечали в полной мере Мухоморы. Их визуальная продукция - комплекс слова, образа - активно контактировала со зрителем. Не имеет смысла говорить о конкретных работах. Из мозаики отдельных работ им удалось создать цельный образ. Привлекала сама фактура, которая и являлась объектом зрительского удовольствия, почему зритель так легко вовлекался в игру-диалог по принципу герловинских игр в кубики. Казалось бы, происходит столь долгожданный контакт-диалог, но на самом деле это иллюзия, так как зрителю предлагается заранее готовый ответ, а он его принимает за свой собственный. В действительности авторы, опять же по-герловински, играли сами с собой, упиваясь неистощимыми возможностями фактуры и игры с ней. Имидж Мухоморов, уже подготовленный их акциями и “Золотым диском”, окончательно оформился. Каков был этот имидж до выставки? Этакие “нехорошие талантливые мальчики”, панк-хулиганы от искусства. Эти панк-мальчики подвели зрителя к тигриной клетке, а когда тот, упиваясь собственной смелостью, вошел в нее, оказалось, что к нему ластятся игривые котята. Зрителя поощряли и дальше. “Не бойтесь нас, мы инфантильные, мы хотим, чтобы вы полюбили нас и похвалили!” И эта комфортность была тем более приятна зрителю, что была им как бы завоевана. Все это, разумеется, стало возможным только благодаря “попаданию” в зрительское ожидание, а для этого надо было передать то, что носится в воздухе: желание отдохнуть от проблем и развлечься. Мухоморы работали не СО зрителем, а НА зрителя. И это было оценено зрителем.

Иной подход к освоению “выставочного” пространства и ожиданию зрителя продемонстрировали Скерсис и Захаров (СЗ). Их объекты, несмотря на свою легкость, не услаждали, а скорее раздражали незначительностью, пустотой и подчеркнутой бессодержательностью, что не давало возможности вступить в контакт на уровне анекдота. Объект СЗ всегда проблема.

Это же можно отнести к их рекламному портрету. Вроде бы тот же рекламный принцип, что и у Мухоморов, но совсем иное отношение и имидж авторов. Это объект, где творческий акт предполагается со стороны зрителя, потому что авторы в принципе ничего не предлагают сверх того, что есть. И однако, зритель должен осмыслить объект и, “сняв” его мысленно как произведение искусства, понять, что творческий акт ЗА этим объектом. Это знак намерения. Не работы, а мысль и воля автора в назывании и есть произведение.

Нельзя не сказать о недостатках. Ход во многом дюшановский. Нехудожественный объект в “художественной” среде, где он становится произведением искусства. Но попытка захватить как можно больше пространства при однородности средств не столько убеждает, сколько вызывает известное недоверие к достоверности авторского называния и серьезности намерений. Явный пример того, что тиражирование ПРИЕМА столь же неэффективно, как и тиражирование объектов. Фонтан Дюшана

выставляется один раз. Иначе он перестает быть ценным и возвращает нехудожественную вещь на круги своя.

Хотя во множественности есть свои достоинства. Однородные объекты назойливо напоминают о себе, мешают жить, сосредоточиться. Заполняют собой пространство, превратившись в “летающие блюдца”, порожденные коллективным чувством вины, и не дают слишком воспарить в “высокое” искусство.

Особо надо сказать о “Манифесте против мэтров” В. Захарова. Здесь путем провокации автор пытается рассмотреть проблему художника, его творчества и проблему художника и зрителя. Художник - в данном случае В. Захаров - дает оскорбительные или понимаемые как оскорбительные характеристики известным представителям “элитарных” московских художников, но делая их “знаками” мэтров. Здесь учтен, конечно, механизм буффонады. Расплывшийся на физиономии ближнего торт вообще доставляет удовольствие зрителю. Парадокс здесь в том, что это действие автор требует рассматривать исключительно в художественном плане. Более того, требует от “оскорбленного” стать выше своего самолюбия и оценить действие В. Захарова как чистое произведение искусства, а его автора как художника. Но так как в созерцании этого произведения вовлечен реальный зритель, а не знак зрителя, то ему, зрителю, предоставляется возможность отождествить себя с автором, либо с оскорбленным, то бишь пострадавшим маэстро. То есть либо “нажить себе врагов” вместе с автором, но состояться как зритель-гений, либо принять сторону оскорбительного знака и стать Сальери или прочим Дантесом. Этическая позиция становится художественной позицией, и готовность отвечать за свое поведение становится позицией художника, готового отвечать за свое дело. Да и характеристики такого рода, что заставляют задуматься.

Искусством заниматься опасно, хотя это такое безобидное занятие. “Я - гений в общем-то, то есть я, безусловно, гений. Но пизды, пожалуй, мне дадут!”

Вся экспозиция Тотального Художественного Действия - Н. Абалаковой и А. Жигалова, представивших этап своего Проекта, - это как бы РЕЛИКТЫ НЕВЕДОМОЙ КУЛЬТУРЫ, которые совершенно самодостаточны и понятны сами по себе, но не воссоздают общей картины без “ключа”. И потому затрудняют контакт с собой. Некое наследство без завещания. Как фразы, самодостаточные в семантическом и логическом плане, непонятны без контекста - ключа - истории.

Каждая работа в отдельности и все работы в комплексе нуждались в связях, которых им как-будто недоставало. Так каждая работа в отдельности и экспозиция в целом становились провокацией и приглашали к отыскиванию связей.

“Завещание” же, или “ключ”, лежало рядом: гигантская Книга-Объект. Но сам характер этого Объекта делал археологическую работу по восстановлению связей безнадежной. Но даже если предположить, что кто-то и совершил бы этот подвиг и исследовал “летопись”, “потерянная культура” все равно не раскрылась бы ему во всей полноте, поскольку и “завещание” было в сущности генетическим кодом, по которому может и должен развиваться организм культуры. Археологическое исследование оказывалось футурологией. Для восстановления полноты картины надо было положить много сил и времени, а может быть, и целую жизнь.

13 ноября 1982

“Диспутарт—1”. (Текст к перформансу)

РЕТРО 1. ЭТИ СЛАВНЫЕ 60-е - 70-е

Перформанс/инсталляция

:

1982	28 декабря
Место:	Галерея АПТАРТ (квартира Н. Алексеева)
Длительность:	Около 2 часов

По стенам комнаты на уровне глаз наклеен пояс из Каталога “Цвет, форма, пространство” (1979 г. Малая Грузинская 28, МОГКХ, Москва). Выше и ниже этой “линии горизонта” была развешена документация, отражающая московскую художественную ситуацию 60-х и 70-х г.г. Расположенная смысловыми и хронологическими гнездами, эта документация являлась своеобразным мемуарным описанием ситуации “глазами” авторов Проекта “Исследования Существа Искусства применительно к Жизни и Искусству.” Помимо документации по московской ситуации, было немало материалов чешских, словацких и французских художников, друзей авторов Проекта. На одной стене под потолком висел лозунг “ВСЕ НА ЗАЩИТУ ОКРУЖАЮЩЕЙ ХУДОЖЕСТВЕННОЙ СРЕДЫ!” На экране демонстрировались слайды живописных работ А. Жигалова и Н. Абалаковой с 1958 по 1979 г. Слайд-фильм начинается кадром парада Победы на Красной площади 9 мая 1945 г. (бросание трофейных флагов). Следующий слайд - сожжение “Черного Куба” (перформанс 1980 г.). Каждая группа картин отделяется от предыдущей портретом автора и слайдом разрезания “Черного Куба” в конце. Кадры разрезания отражают последовательность уничтожения Черного Куба. Во время демонстрации слайд-фильма звучит запись манифеста братиславского концептуалиста С. Филко “White space” на словацком, английском, фанцузском и немецком языках с вкраплением криков и смеха Евы Жигаловой (1 год). Последняя часть фонограммы на всех языках одновременно с усиливающимся смехом Евы.

VI

Кухня русского искусства

/Шар этот/ - /начало цитаты/ - /имеет,/ /по крайней мере, на определенном этапе, поскольку по определению это геометрическое тело, получающееся при вращении круга вокруг своего диаметра, ограничен сферой, хотя точно так же можно сказать, что внешнее пространство ограничено изнутри сферической поверхностью, отвечающей всем геометрическим свойствам сферы, но, так сказать, с обратным знаком, причем сама разделяющая эти два пространства поверхность/ /как любая линия или плоскость в геометрии в сущности понятие умозрительное, не имеющее толщины, тем не менее шар этот, в свободном парении мыльного пузыря в безвидном и бескачественном пространстве, поражает воображение переливчатым многоцветием бензиновой лужи в лучах заходящего солнца;/ /он то пылает ярко-алым раскаленным металлом, то, остывая до темно-красного, затем темно-вишневого цвета сочащегося кровью мяса, приобретающего фиолетовый оттенок трупа; этот кровавый сгусток вытягивается неровной полосой по поверхности шара, словно шрам на живом теле,/ более светлая сторона этой переливающей всеми оттенками красного полосы, растекаясь и наливаясь светом, переходит в оранжевое озеро с тончайшими переливами от ослепительного солнечного света до червонного золота и сливается с желтым разливом,/ где светло-оранжевые берега незаметно вступают в темно-желтую воду, высветляемую из глубины до нежно-золотистого, лимонно-желтого и бледно-желтого, подергивающегося нежной зеленью и по мере углубления зеленого затопляет ярким изумрудом расплывчатую и постоянно меняющую контуры/ /текучую равнину сочных весенних полей, а те вдали неожиданно набухают прозрачной небесной голубизной, и эта голубизна, ширясь и двигаясь, находит морской волной, напоенной солнцем,/ /насыщается синевой и, смывая собственные очертания, соединяется с потоком синевы, стремящим свои темнеющие грозовым небом воды к фиалковым травам, сгущающимся до темно-фиолетового, словно струпья льнущие к пурпурному, багряному, исчерна-красному шевелящемуся разрезу/ /на мясной дымящейся туше в алой луже крови, холодно мерцающей перламутром трупных пятен и оживающей в красно-оранжевом зареве, раскаляющемся до плотно-золо-того цвета, где желтизна все прозрачнее, а затем отяжелевает зеленеющей порослью, поражающей богатством оттенков и переходов,/ /а на горизонте уже голубеющей, оплотняющейся и проникаемой синью, незаметно вбирающей в себя фиолетовую гамму;/

"Русская рулетка". Текст перформанса (читается на два голоса).

KITCHEN ART, ИЛИ КУХНЯ РУССКОГО ИСКУССТВА

Инсталляция

1983

Место: Кухня в квартире художников.

Материал: Газовая плита (“Духовка”), кухонный столик с занавеской (“Сакраловка”), шкаф для помойного ведра (“Нетленка”).

Символико-реалистический образ русского (московского) авангарда 70-80 г.г., когда на кухне “варилось” все новое искусство.

РАБОТА

Перформанс

1983	15 января
Место:	Мастерская С. Сохранской на Малой Бронной, Москва.
Длительность:	С 19.00 до 24.00
Материал:	Две кучи мелких комков сухой глины у противоположных стен.

Зрители входят в мастерскую, когда действие уже происходит, словно оно началось неизвестно когда. Н.А. из одной кучи переносит кусок глины в другую. А.Ж. из второй кучи носит кусок глины в первую. И так далее до бесконечности.

Поскольку в нормальных условиях “баланс” не нарушается, работа представляет собой чистое действие. Оно заканчивается не ранее, чем последний зритель покинет мастерскую. Работа построена по принципу “perpetuum mobile” и теоретически бесконечна. Этот принцип “тотального” действия и “тотального” присутствия, требующего от зрителя выбора, положен в основу дальнейших ТОТАРТ-перформансов. Художники (Мужчина и Женщина) образуют абсолютно автономную систему, не зависящую от зрителя (проблема Художник-Общество). В то же время это открытая система, так что ее не может нарушить никакое вмешательство извне, на которое она адекватно реагирует (исключение составляет физическое уничтожение субъектов действия). Когда зрители стали вторгаться в действие и переносить ведрами глину из второй кучи в первую, Н.А. и А.Ж. моментально изменили схему поведения и стали вдвоем переносить куски глины из первой кучи во вторую, восстанавливая “баланс”. Поскольку время “Работы” протекает как бы в вечности, темп ее замедлен и воспринимается как фрагмент какого-то ритуала. Происходит непрерывное чередование порядка и хаоса.

Авангард в кубе

... Небольшое “социологическое” отступление.

Общество с “неподвижными стенками”, а мы живем именно в таком, строится по средневековому иерархическому принципу, т.е. по модели пирамиды; и любое явление в нем также отражает такой домашний уклад. В том числе явления культуры и искусства.

Итак, “пирамида культуры”

Поскольку мы имеем дело с “надстроечным” явлением, удобнее рассматривать модель пирамиды “вверх ногами”, т.е. вершиной вниз.

Основание пирамиды - это официальное искусство истэблишмента. В закрытом обществе, где искусство принадлежит народу, оно имеет зрительскую аудиторию (теоретически, по крайней мере) в сто процентов населения. Но в таком обществе есть еще и нечто вроде “второй” культуры. Официальная культура и неофициальная культура. “В “развитом” закрытом обществе может быть “полуофициальная” культура, вынуждено принятая в истеблишмент из лона неофициальной, так сказать, за выслугу лет или как уступка и относительная интеграция для лучшего контроля. Таково, скажем, у нас положение секции живописи при Московском объединенном комитете художников-графиков. Здесь аудитория (а нас интересует именно это) значительно меньше. Это - довольно узкий круг интеллигенции да сами участники выставок.

Итак, первая ступень - основание перевернутой пирамиды - “официальное” искусство и вторая ступень вниз - “полуофициальное” искусство.

Официальное искусство соцреализма канонично по содержанию, демократично по форме и элитарно по духу (который дышит даже там, где не дышит никто) и устремлено ввысь и вдаль к Большому Будущем. Демократизм ему официально предписан, ибо в основе его заложен просветительский пафос.

Полуофициальное искусство имеет демократические тенденции, потому что у него связь со зрителем строится на основе “свободного” выбора и симпатии, хотя эта симпатия связана не столько с художественной стороной явления, сколько с самим фактом существования этого искусства как знака чего-то иного. И это делает его элитарным. Знаменательно, что большинство художников этой группы не имело никакого социального статуса и всегда пыталось жить продажей картин и перебиваясь случайным заработком.

Далее, из лона МОСХ’а выделяется еще одна крошечная группка художников, занимающих в самом МОСХ’е периферийное положение. Имея стабильный социальный статус и заработок благодаря официальным заказам, они в своем неофициальном творчестве вместе с некоторыми неофициальными художниками сумели развить более современный художественный язык, восприняв авангардные идеи с Запада, и стать на определенном этапе своеобразным местным “авангардом”. В силу особенностей своего положения они декларируют “элитарное” искусство. Однако социальное положение не спасает их от известной раздвоенности. Они находятся в неуравновешенном состоянии и пытаются пробиться к зрителю через МОСХ и Горком графиков, подкрепляя свою позицию голосом Запада, эксплуатируя его интерес к неофициальному советскому искусству. Здесь круг зрителей еще уже. Это сами художники, посвященные из друзей и другие художники, хотя за последнее время круг зрителей расширился за счет выставок на Малой Грузинской и в МОСХ’е.

Итак, ступени сверху вниз. Первая ступень - основание пирамиды - “официальное” искусство (МОСХ); вторая ступень - “полуофициальное” искусство (секция живописи при МОКХГ) и третья ступень - “элитарное” искусство.

Давление пирамиды усиливается по мере нисхождения и отдаления от основания-официоза. Этим объясняется, почему официальное искусство постепенно утрачивает изначальную жесткость и становится если не плюралистичным, то достаточно рыхлым. Иное дело с непризнанными, маргинальными группами. Выросшие на пафосе отрицания рамок официоза, они при первой возможности структурируются по принципами той же официальной системы, но с большей жесткостью нового образования. И чем дальше такая группа от истэблишмента, тем строже ее внутренние законы, на которых в условиях давления держится ее существование. Такие группы живут идеей обладания истиной, утраченной официально принятой системой ценностей. И всякое сомнение в ценностях этой группы есть ересь. Ересь же подлежит уничтожению, либо выделяется в новую, еще более маргинальную группу.

Таким новым образованием является группа художников, заявившая о себе как о “новом авангарде”. Впрочем, здесь можно говорить просто о новом поколении.

Итак, перед нами четырехслойный пирог МОСХ-ГОРКОМ-ЭЛИТАРНЫЕ ХУДОЖНИКИ - НОВАЯ ГРУППА БЕЗ СТАТУСА. Третья и четвертая ступени генетически связаны и объединены известной общностью устремлений. Бродильным началом в этой общности
являются “новые авангардисты”, но в сущности они уже сложившееся самостоятельное явление.

По реакции на своих предшественников, “элитарных” художников, в творческой направленности этой группы должно превалировать демократическое начало.

Вообще демократическая и элитарная тенденции всегда сосуществуют в любом художественном явлении как взаимодействующие и противоборствующие силы. Демократизация форм выражения может усиливать элитарность. Элитарность может быть следствием не усложнения языка, а напротив, его опрощения, потому что это опрощение неизменно связано с разрушением привычных конвенциональных форм предшествующей художественной системы. В пределе демократическое искусство - это масскультура. Предел элитарности - мастурбация в кабине общественной уборной.

Но вернемся к “новому авангарду”, если его возможно так условно называть. Кто зритель этих художников, работающих с совершенно новыми непривычными формами, не имеющих никакого социально статуса, а значит возможности выхода на зрителя через МОСХ или ГОРКОМ?

Увы! “Узок их круг и страшно далеки они от народа”! Их зрители - они сами, художники предыдущей ступени, т.е. “элитарные” художники, их друзья и немного любопытных. И все.

Художник и зритель. Эта проблема за последние годы встала особенно остро. Часть художников “нового авангарда” усвоила идею “элитарности”, но это привело к заискиванию перед “элитарным” зрителем, что не могло не отразиться на качестве работы, к известной “конъюнктурности”, желанию во что бы то ни стало получить благословение “мэтров”. Или все происходит на уровне “домашних чтений”. Между таким зрителем и художником как бы раз навсегда заключен договор о ненападении, введено незыблемое правило: мы вас не обидим, а вы нас похвалите. И вообще это наше семейное дел.

Это вовсе не значит, что авангард непременно должен быть агрессивным или некомфортным. Все зависит от тенденций, заложенных в творчестве его делателей; от внутренней логики творчества. Речь идет не о внешнем, социальном конформизме, а конформизме более тонком, когда ради интеллектуального комфорта и ложного успеха поступаются важнейшими принципами творчества.

Такой зритель может быть доброжелательным или недоброжелательным, но он не может быть непредвзятым зрителем. Потому что нет необходимого отстранения, не создается “зона отчуждения”, без чего невозможно правильно оценить качество и значение данного художественного явления. Ситуацию не удается раскрыть. А в закрытой ситуации не с чем сравнивать, нет точки отсчета, нет, следовательно, художественной борьбы и конкуренции. Нет и связи между явлениями и не создается ткань культуры. Все разорвано и автономно. Есть механическое объединение художников, но нет живого культурного общения, нет организма культуры. В такой обстановке развивается все самое патологичное. Художнику, в сущности, и не хочется, чтобы рядом с ним были еще какие-то другие творческие личности и явления.

Есть и другая сторона. Художнику, глубоко вошедшему в свою художественную систему, трудно переключиться на другую систему, тем более в корне ему чуждую. Поэтому являясь зрителем или участником художественного события такого рода, он играет по существу роль взыскательного потребителя, жаждущего комфортности и удовольствия. Но при этом он ожидает к себе отношения как к профессионалу. И разве это не так? Таково “ожидание” и обмануть его трудно, потому что бесчеловечно мучить брата своего.

Мы уже не говорим об извечной коллизии “старое - новое”, которая в этих условиях принимает обычно эвфемистическую осудительную форму “свое - чужое, то бишь западное”. Будто хоть один художник шестидесятых-семидесятых годов избег западных влияний в той или иной форме. Да и в том ли дело. Как прививаются эти влияния на нашей почве - вот что главное.

Итак, отношение со зрителем принимает форму гарантированного интеллектуального комфорта (на “повышение уровня”) или чистой развлекательности (на “понижение уровня”).

Но даже если все это частности, и “элитарный” зритель - зритель идеальный, остается ряд вопросов.

Возможно ли существование авангардного искусства в закрытой ситуации без зрителя или с ограниченным, пусть “элитарным” зрителем? В какой-то момент, вероятно, да. Это может дать известную свободу действий, поисков, повышение качества. Это момент накопления. Но если этот этап затягивается, наступает застой, апатия, манипулирование узко групповым языком, совершено непонятном для “внешних”. Элитарность такого рода - не повышение уровня, а грех сектантства - увы! грех вынужденный. Но добродетель и необходимость отнюдь не синонимы. В такой ситуации парадокс авангарда, то есть повышение элитарности вследствие усложнения средств выражения или снижение доступности вследствие упрощения средств выражения, начинает работать как тормоз, а не двигатель.

Творчество московских новых авангардистов (еще раз оговариваем, что название условно) антиэлитарно по своей сути и развивать такое искусство по скомпрометировавшей себя схеме “элитарного” искусства самообольщение, если не самоубийство. В худшем случае это не более, чем дальнее плавание в луже.

Встает вопрос о возможности существования авангардных методов, собственно философии авангардизма в данных исторических условиях. Не вдаваясь в подробный анализ природы авангарда, а приняв за понятие авангарда определенное явление в культуре, постоянно устремленное в будущее и постоянно размывающее границы конвенциональных форм художественного выражения, либо за счет метафоризации все большего круга традиционно нехудожественных реалий (первая наступательная форма авангарда), либо за счет анализа языка внутри искусства (вторая стадия рефлексирующего авангарда), мы должны признать, что для подобного явления в наличной действительности должно иметься одно из двух условий: либо революционная ситуация, то есть кризисное состояние общества, чреватое социальными бурями, как в начале века, либо такая стабильность и такая открытость общества, когда истэблишмент безболезненно включает в себя оппозиционную систему и даже ее (не без хитрого умысла) поощряет, уподобляясь раковине, превращающей в жемчужину инородное тело. Это общество, где плюрализм не подрывает устои здания, а дает ему новые опоры, и “сублимированный” антагонизм служит к его вящей славе и остойчивости. Впрочем, при этом втором условии встает вопрос о плодотворности такого авангарда. Теряя свой революционизирующий пафос, такой авангард все более становится “игрой в бисер”, все более погружается в формальный анализ языка искусства. В сущности берет на себя функцию индикатора “кризиса культуры” в буржуазном обществе.

В иных условиях авангардная “традиция” приобретает особые черты. Отвергнутая истэблишментом, она вытесняется на обочину официальной культуры и становится маргинальным искусством. Включение ее в общемировую систему авангардного искусства возможно, вероятно, только на широкой платформе

кризиса культуры. Местный авангард как бы расщепляется и развивается не по линии русского или западного авангарда, а по линии традиционного критического реализма. Формальные черты авангарда в нем почти незаметны. Это искусство принимает региональный, “почвеннический” характер.

Это явление можно с натяжкой назвать “постмодернизмом”, потому что в наличной культуре просто нет никаких предпосылок для развития авангардных традиций, и связь с этой традицией прервана и восстанавливается по существу дела путем импорта вместе с тамошним авангардом. Тогда действительно самое большее, что может быть - это завороженность чуть отслоившимся за ветхостью запущенного здания слоем языковой идеологической поверхности. Но этот путь эксплуатации по сути дела мертвого языка, вместо того чтобы восстанавливать порванную “связь времен” и общечеловеческих понятий, может увести в еще большую глухоту, чем даже официальное искусство советского истэблишмента, а привлекательность такого “постмодернизма” связана не с его собственными качествами, а все с теми же политическими категориями “искусства выживания”. И тогда все становится “экспортным вариантом”, то есть ориентацией в творчестве не на своего местного зрителя, а на внешний рынок, к тому же “черный”, которому на самом деле нужна только “русская клюква”.

Москва, 1982

“Диспутарт—1”. (Текст к перформансу)

БЕРЕГИТЕ ИСКУССТВО - НАШЕ БОГАТСТВО!

Перформанс/инсталляция/ инвайронмент

:

1983	29 мая
Место:	Калистово Московской обл. “АПТАРТ В НАТУРЕ”.
Длительность:	Весь день с утра до вечера.
Материал:	Полиэтиленовая пленка 140x500 см, бочка из полиэтиленовой пленки и обручей высотой ок. 140 см и диаметром 90 см, цветные бумажки, человеческие тела, ветер.

На поле под березой на расстоянии полуметра от земли подвешена прозрачная “бочка” из полиэтилена с надписью из разноцветных очерченных золотом букв: “БЕРЕГИТЕ ИСКУССТВО - НАШЕ БОГАТСТВО!” Рядом с “бочкой” между березами расписанное цветочными русскими узорами панно из полиэтилена. Поле перед инсталляцией засыпано разноцветными бумажками. Эти бумажки, относимые ветром в сторону от экспозиции, собирают и бросают в бочку, откуда их выдувает ветер, поскольку “бочка” без дна. Инсталляция представляет собой три зоны искусства: 1. Зона “чистого искусства” - “бочка” и “панно”. 2. Зона, где искусство становится достоянием масс. 3. Зона, где искусство начинает засорять окружающую среду и требует вмешательства с целью его ликвидации. Бочка использовалась зрителями как кабина для переодевания и как баскетбольная корзина, а панно как волейбольная сетка.

Письмо второе

Москва - Париж - Нью-Йорк - Погорелово - околоземное пространство

.

...произошло новое событие: “АПТАРТ в натуре”, или фестиваль перформансов и движимого и недвижимого искусства в Калистово под Москвой, сопровождавшееся невиданным стечением любопытных и любопытствующих. Тотальное Художественное Действие вынашивало такой замысел с начала 1981 г., но тогда ситуация еще не созрела. Максимум, что удалось сделать - организовать коллективный выезд художников-аптартистов в деревню Погорелово Костромской области в Дом Абалаковой и Жигалова летом 1981 г. (Первый Фестиваль перформанса). Сейчас оптимизм и творческий порыв достигли апогея, так что общими усилиями удалось освоить добрый кусок земли метров в триста-четыреста в длину и метров сто в ширину со всеми возможными пастбищами и водными и лесными угодьями.

... Мы приехали в Калистово в полдень, а через час должна была прибыть основная группа любопытных и любопытствующих. Остальные участники трудились на месте всю ночь. Бросив беглый взгляд на то, что они натворили, мы, то есть ТХД, опрометью бросились водружать наше сооружение, еще более укоренившись в мысли, что искусство нуждается в немедленной и активной защите.

Борясь с яростными порывами ветра, точно дикий зверь налетающего на наше искусство и угрожающего все разнести в клочья, мы натянули между деревьями пленку-панно с русским орнаментом собственного изобретения и подвесили под каким-то растением русских лесов нашу бочку “Берегите искусство - наше богатство!”

Ветер (поднявшийся согласно Проекту “Исследования Существа Искусства применительно к Жизни и Искусству”) разносил разноцветные бумажки, которыми была засеяна поляна с вышеописанными объектами. Мы должны были подбирать их и бросать в “бочку”, откуда их снова выдувал ветер (опять же согласно Проекту), поелику Бочка висела на полметра от земли.

Вся инсталляция-перформанс, или объект в действии, представляла собой действующую скульптуру экологии искусства или искусства экологии с тремя зонами: зоной “чистого искусства” - собственно Бочка и Панно; зоной искусства, становящегося достоянием масс, и зоной, где искусство засоряет окружающую среду и требует немедленного вмешательства.

Помимо художественного назначения, Бочка использовалась публикой как кабинка для переодевания и баскетбольная корзина, а панно - как волейбольная сетка.

... Майское солнце щедро дарило свои лучи развесистой пальме кубинца Мануэля Алькайде, выросшей на русской заболоченной почве и доказывающей, что искусство не знает границ, то есть что оно без берегов.

В некотором отдалении от дщери Острова Свободы в горестном порыве воздымало иссохшие ветви к покрытому грозовыми тучами небу другое дерево. На нем сидели вороны, оглашая всю округу отвратительным карканьем, и сухо шелестели тотемические предметы в форме кризиса культуры Н. Алексеева.

А в небе ярко светило солнце, продолжая освещать следующее дерево с подрамниками М. Рошаля, на которых не оказалось не только ненавистных картин, но даже холстов. Чего не сделаешь ради искусства! Эта минимальная живопись была одним из шедевров “100 искусств М. Рошаля”.

Сыпал мелкий дождик, сумеречный свет тускло освещал лозунг А. Филиппова “РИМУ-МИР”, водрузить который посреди болота стоило автору немало трудов. Этот предмет искусства, постепенно опускаясь под тяжестью изреченного, погрязал в трясине, пока, наконец, не стал частью натуры.

На опушке леса В. Мироненко убеждал себя и зрителей, что “Модернизмус не пройдет!”, но и “Реализмус не пройдет!” так же.

На большой поляне демонстрировал свой комплекс С. Гундлах. Каждый Комплекс с чего-то начинается. В этом смысле Комплекс Гундлаха не представлял исключения (см. “Кухня русского искусства” ТХД, 1983). Многое множество хула-хупов с золотым оленем, символом нетленной культуры, на кухонной доске посредине со спокойствием олимпийских кумиров, спустившихся в дольный мир, паслось в траве. Далее огороженная веревками площадка с “черным квадратом” (“комплекс Малевича”) - выключателем на прозрачном плексигласе - что должно было, вероятно, символизировать подключение к некоему духовному энергетическому полю, без которого любой талант остается втуне. Третий объект сакрально-кладбищенского типа, также огороженный веревочной оградой, представлял собой нечто вроде зеленого кармана с воткнутыми одесную и ошуюю лопатами, на которых были воздвигнуты половинки

кочанов капусты. Одним словом, ПУСТО! “Бедный Йорик!” Вполне исповедимые пути Комплекса им. Гундлаха уводили (по крайней мере так казалось автору) в темную чащу, где должен был состояться “гвоздь программы” - к столику с биноклем и стрелкой, указующей, куда глазеть. Предполагалось, что преодолевший все препятствия паломник, то бишь любитель докапываться до чужих комплексов, получит “сатори”, взглянув в вышеописанный бинокль на тарелочку восточного производства с надписью “А хули дао”.

В лесу раздавалось тиканье часов Н. Алексеева, и вообще там можно было встретить множество совершенно неожиданных и полезных для человечества предметов. Вообще в искусстве Н. Алексеева особенно привлекательна его утилитарность. То он бросит в зрителя что-нибудь из домашней утвари, то осыпает его дефицитными книжками. Есть у него одна засохшая тыква, с которой он ни за что не расстается. Ею он буквально творит чудеса и даже пускает из нее дым и мыльные пузыри.

На куче мусора под палящими лучами солнца выясняли свои отношения Ю. Альберт и В. Захаров. Альберт доказывал, что он не Захаров, а Захаров утверждал, что он не Захаров, а Пират.

Измученный ночными сражениями с комарами, Г. Кизевальтер вообразил, что он на берегу Черного моря и расстелил около болота надувной матрас. Волны с глухим шумом докатывались до него и шурша прибрежной галькой стекали обратно в болото.

Молодой авангардист из Одессы Сережа Ануфриев прикрепил на дерево свою графику, с которой долго не мог сладить ветер.

Кроме действующей скульптуры-инсталляции ТХД имели место перформансы и акции.

Коллективные Действия соорудили воздушный снаряд, на котором были укреплены катушки с нитками, и коллективно возложили его на плечи Н. Алексеева, а когда он, жужжа, побежал через расступившуюся толпу, катушки закрутились и разматывающиеся нитки потянулись за ним, как след реактивного самолета. Поднявшись на холм, Алексеев скрылся из глаз. После этого состоялась другая часть. Из зрителей, разделенных на две группы алексеевским полетом, подбирались пары, коим вручались конверты с рисунками, после чего пару фотографировали, и это, вероятно, должно было означать, что истинные союзы совершаются на небесах.

Затем действовал Вадим Захаров: “Делай как я!” Он предложил присутствующим повторять за ним телодвижения, напоминающие не то каратэ, не то красную физкультуру, что было встречено всеми с большим энтузиазмом. Почти никто не остался неохваченным. В едином порыве, невзирая на непогоду, массы скидывали с себя пиджаки (а некоторые и брюки) и вскоре слились в едином экстазе с корифеем. Тут появился В. Скерсис и, не давая угаснуть соборному чувству, воспламененному объединяющей и преобразующей силой искусства, повлек толпу в лес, где внезапно зазвенел будильник, и всем были вручены конверты с сообщением, что присутствующие присутствовали на акции памяти духовного присутствия А. Монастырского и незабвенной памяти Коллективных Действий. На том все и кончилось.

***

Экспозиция в Калистово показала, что удачными, то есть соответствующими задачам и месту, были работы, отличавшиеся чистотой замысла и продуманной непритязательностью средств. Это относится в первую очередь к работам Н. Алексеева, М. Рошаля, Мануэля Алькайде. Перформанс КД хорошо решен в пространстве, но отдает какой-то старомодностью. Живостью и простотой привлекают действия В. Захарова и В. Скерсиса. Следует отметить лозунг А. Филиппова “РИМУ - МИР!” - остроумное сочетание привычной формы лозунга с парадоксальностью текста и усугубляющим эту парадоксальность эффектом необычной среды, хотя структурно произведение во многом связано с соц—артом.

Если раньше Мухоморы принципиально паразитировали на отбросах культуры и наваливались кучей (мы дескать кодла - блябди-бубди), то на сей раз они по сути дела впервые решили выступить индивидуально. И сразу пропал их наступательный пыл. Налицо поворот к теме культуры, даже критики культурных феноменов, что вообще трудно вяжется с их имиджем. Работы В. Мироненко небезынтересны и хорошо выполнены, но не более. К тому же опушка леса для них необязательна. Могли быть и стены. То же можно сказать о С. Мироненко и К. Звездочетове.

Очевидная неудача постигла Комплекс Гундлаха, и это тем более досадно, что он претендовал быть центром калистовского события. Очень немногие восприняли Комплекс целостно (то есть сумели добраться до “А хули дао”, ключевой части инсталляции, ради которой и городил огород автор). Хотя Гундлах замыслил части как этапы некоего “паломничества”, подводящего зрителя к главному номеру программы, органического единства не получилось, а было чисто механическое сцепление элементов. Кроме того, “А хули дао”, опять же по замыслу автора, должно было снять пафос трех предыдущих тем-ступеней, но поскольку и эти ступени были решены достаточно иронично, “снимать” было нечего. И при всем при том само “А хули дао” замечательно, это работа “мухоморская” в лучшем смысле и вовсе не требовавшая “подкрепления” в виде мегаломанического комплекса. Хорошо было выбрано и место для последней части: тропинка, ведущая в лес и крошечная полянка в лесу. Но окружить пленэрную работу веревочным ограждением, желая при этом, чтобы зритель естественно дошел до конца, идея, мягко говоря, странная.

***

И тем не менее событие получилось яркое и живое. И по качеству и по ориентации оно не имеет ничего общего с Бульдозерной выставкой и демонстрацией солидарности художников в Измайлово осенью 1975 г., социальных по своей задаче. Несмотря на неровность и срывы, связанные в основном с неподготовленностью к работе на открытом воздухе, когда окружающая природа диктует свои условия и мстит за себя, если эти условия пытаются игнорировать, коллективная экспозиция в Калистово была важным художественным событием, отражающим состояние искусства 80-х г.г. Знаменательно общее критическое обращение к теме культуры, что понятно для ТХД, разрабатывающего Проект, но во многом ново для многих художников АПТАРТ. Радует также появление новых имен.

7 июня 1983 г

“Диспутарт—1”. (Текст к перформансу)

СЕМЕЧКИ

Перформанс:

1983	10 сентября
Место:	Галерея АПТАРТ (квартира Н. Алексеева) во время АПТАРТ события “Победы над солнцем”
Длительность:	Весь вечер до окончания выставки-события.
Освещение:	Помещение погружено в темноту, а зритель обходит экспозицию, освещая себе путь фонариком.

Весь вечер Н.А. и А.Ж. грызут подсолнечные семечки, постепенно заражая этим всех присутствующих, так что к концу вечера весь пол заплеван полностью. Время от времени автогид, проводящий экскурсию по “экспозиции” вещает: “Тотальное Художественное Действие осуществляет Проект “Исследования Существа Искусства применительно к Жизни и Искусству”.

Письмо третье

Москва - видимая и невидимая Вселенная

...1О и 11 сентября провели очередную корпоративно-персональную выставку-событие, за “крученое” название которой -”Победы над солнцем” - ТХД ответственности не несет. Дело было так: у входа в квартиру Никиты Алексеева партии посетителей вручался электрический фонарик, одновременно врубалась магнитофонная запись, начинавшаяся насвистыванием советских песенок военно-воздушной тематики. Затем звучали призывы не сорить, не курить, не плевать на пол и соблюдать правила личной и общественной безопасности. На полу была положена “соломка” в виде еще не вышедших из употребления спичек СЗ. На левой стороне демонстрировались работы В. Мироненко под название “Мой уголок”. Затем автогид вещал о том, что Тотальное Художественное Действие осуществляет Проект “Исследования Существа Искусства применительно к Жизни и Искусству”. И действительно, Тотальное Художественное Действие в лице Н. Абалаковой и А. Жигалова сидело на полу и лузгало семечки. А так как Проект осуществляется минимально-тотальными средствами, то семечки предлагались и посетителям, а многие сами просили. Во мраке “побежденного солнца” раздавалось тотальное щелканье и сплевывание на фоне текста автогида и хруста сминаемых спичечных коробков СЗ. Через некоторое время пол квартиры Н. Алексеева, и без того пострадавший от предыдущих событий мирового авангардизма, был как Помпея пеплом засыпан подсолнечной шелухой. Благо было темно. Через определенный интервал автогид вещал наподобие рекламы в телепрограммах заморских стран, что Тотальное Художественное Действие осуществляет Проект “Исследования Существа Искусства применительно к Жизни и Искусству”.

Справа от нас на окне стояли живописные шедевры К. Звездочетова. В столе, указывал автогид, - работа С. Гундлаха стоимостью 1ОО рублей: рыжий парик или мех с картинкой Красной площади.

Еще правее портрет работы Д. А. Пригова, а под ним - В. Куприянов, московский фотограф, решил показать “Работу имени Пушкина” - фотогармошку с женскими портретами и строками из известного стихотворения Александра Сергеевича “Погасло дневное светило”.

В углу 10 работ из “100 искусств М. Рошаля” под названием “Элитарная живопись”. Хочется отметить, что “элитарные” художники занимаются своей живописью куда энергичнее, что, несомненно, является одним из признаков как элитарного, так и не элитарного искусства.

И опять спички СЗ - уже на подоконнике.

Справа от окна на проигрывателе пластинки из Одессы Ю. Лейдермана. Далее на стене Г. Кизевальтер выставил фотоработу “Скиндрайвер” и фаллическую скульптуру под названием “Мухомор своеобразный”.

На двери со стороны комнаты работа С. Мироненко “Песня”; в постели лежали особи мужеска пола из класса “Мухоморов”. В ванной комнате как форель об лед билась “Гибель Марата” в виде очередного Мухомора с сюрреалистическими складками натянутой на голову наволочки и в плавках. Тотальное Художественное Действие с глубоким удовлетворением ощущало себя последним оплотом здоровой семьи, частной собственности и государства.

На кухне, естественно, решались более актуальные проблемы: “Кто кого наеб?” К. Звездочетов, также в сюрреальной наволочке, натянутой на голову, что-то готовил на плите, а на лбу у него экспонировалось произведение А. Монастырского, которую Звездочетов начинал словами: “Посмотрите мне на лоб”, а потом стыдливо приподнимал наволочку, обнажая повязку с надписью: “А. Монастырский: “Маленький наеб”. Сам автор наеба, сказавшись больным, лежал дома на диване.

Там же на кухне АПТАРТ были выставлены работы Хукуты Алексеева “Прорастает” и “Меланхолия”. Хукута как всегда продемонстрировал мастерство освоения пространства, даже если это пространство всего лишь карликовый садик.

Так одни побеждали при помощи продукции, а другие действиями. Параллельно в квартире М. Рошаля осуществлялось шоу В. Захарова и В. Скерсиса (СЗ). Удивил явный крен в сторону “мухоморства” авторов, ранее показавших себя идейно и методологически связанных с иным направлением и прежние работы которых отличались лаконичностью и совершенством конструкции. Здесь же, вместо обычной для СЗ энергичности, была откровенная суета, вместо строгости - вопиющая безвкусица, вместо остроты - претензия на злободневность, вместо юмора - развлекаловка.

В целом все событие получилось довольно аморфное, хотя кругом кишели “Мухоморы”, эффект присутствия был только у ТХД (Н. Абалаковой и А. Жигалова). Мухоморы просто заполняли собой пространство - опять механическое тиражирование приема (кто-то в постели, кто-то в ванной, кто-то на кухне). Художественный же уровень представленных произведений, включая сюда и “Маленькие трагедии Пушкина” в ванной комнате мухоморского изделия, оставлял желать лучшего, так что в конечном итоге ничего не оставалось как выключить свет.

В общем эти “победы” скорее засвидетельствовали некоторый спад деятельности АПТАРТ и о них не стоило бы особенно говорить, если бы “победители” и их продукция не послужили прекрасным фоном к “наплевательской” работе Тотального Художественного Действия, осуществляющего свой Проект “Исследования существа искусства...” в любом месте и в любых условиях.

“Победы”, однако, не прошли даром. Из ванны в подозрительной пене, подобно Венере, родилась спасительная и вечно прекрасная идея “лирического автора”, умеющего напускать на зрителя своего

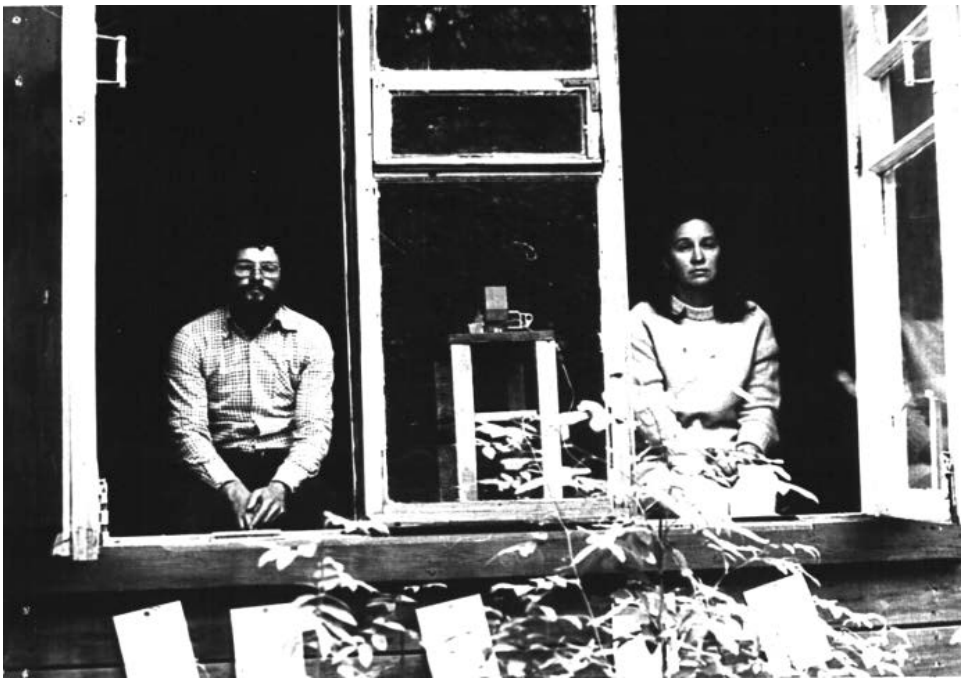
“лирического героя” в презентабельных трусах или без оных, только бы не видел автор, который здесь не при чем и может в это время, оказавшись веселым и здоровым, лежать дома на диване.

1О октября 1983

“Диспутарт—1”. (Текст к перформансу)

ОКНО — 1

Перформанс



1983 25 сентября.
Место: Дачный участок в Тарасовке под Москвой во время выставки-события “АПТАРТ за забором”.
Длительность: Все выставочное время, 5-6 часов.
Материал: Две человеческие фигуры (мужчина и женщина — Н.А. и А.Ж.) в окне дачи. На стену в глубине комнаты проецируется двойной портрет художников, наложенный на слайд зеленого леса. От калитки к окну ведет дорожка из листовок с названием перформанса. (В этой работе впервые вводится термин ТОТАРТ.)

В данной работе художники выставляют самих себя как объекты зрительского созерцания и возможной зрительской реакции, самим фактом своего присутствия провоцируя зрителя на решение (стимул-реакция).

ТОТАРТ

“О К Н О “

наталья абалакова
анатолий жигалов

ПРОЕКТ
“ИССЛЕДОВАНИЯ СУЩЕСТВА
ИСКУССТВА
ПРИМЕНИТЕЛЬНО
К
ЖИЗНИ
И
ИСКУССТВУ”

25 сентября 1983

ПИСЬМО ЧЕТВЕРТОЕ

Самому Главному Художнику

... АПТАРТ как объединение разнонаправленных творческих группировок еще раз выступил в Тарасовке под Москвой с коллективной работой “АПТАРТ за забором”.

Небольшой участок на даче братьев Мироненок с мачтой высоковольтной передачи был завален продукционизмом. Особым изобилием на этот раз отличился Н. Алексеев, чьи графические творения были развешены не только по забору, но и разложены на земле и заняли грядки с овощами.

Деревья были густо усыпаны большими полотнами, на которых бушевал экспрессионизм В. Мироненко; его брат, Сергей, тоже не подкачал, истратив на холсты немало капут-мортума. Много других капутов с крылышками висело на деревьях вместе со спиралевидными люстрами образца 60-х г.г. - плоды творческого горения одесситов. Еще один одессит объявлял в большом лозунге о переходе качества в пушистость, а Ю. Лейдерман тосковал о дальних странах.

СЗ (Скерсис и Захаров) спустилось с деревьев и ползало по участку столь долго, что потом кого-то СЗ-подобного нашли под забором другой дачи, спящего мертвецким сном с наполовину опорожненной бутылкой в кармане. Кроме того, СЗ перекинуло через эмалированный таз с водой мост из полиэтиленовой пленки, и чтобы избежать кривотолков четко и ясно по-английски написало, что он не Крымский, а Бруклинский.

Лаконичную и емкую по образности работу выставил А. Филиппов.

Анатомическую вивисекцию своего “автора–персонажа” сделал Г. Кизевальтер. Как обычно графику на деревьях представил С. Ануфриев. На стене дачи висели тексты Ю. Альберта и И. Медведевой.

На поляне в самом центре дачного участка демонстрировался еще один Комплекс С. Гундлаха, разрешенный в его традиционной манере (опять же по рецепту “Кухни русского искусства” ТХД). К нему прилагалось шоу с пением, причем была задействована мачта высоковольтной передачи, откуда невесть как вскарабкавшийся на нее Н. Алексеев пустил самолетик. Вся программа и особенно песня им. Гундлаха вызвала большое сочувствие зрителей к автору и исполнителю. О, Мухомор своеобразный!

Вынесенные напором “варварской” первозданности, коей в данном случае является вторичный или третичный период западной молодежной культуры в ее нижегородском варианте, и завороженные открывшимися перед ними беспредельными возможностями, Мухоморы сумели ненадолго очаровать уставших от культуры и уже несколько разочаровавшихся в ее и своих собственных возможностях “элитарных” зрителей, но тотчас сами затосковали по той же культуре, что стало прямо-таки вселенской тоской, как только они попробовали выступить индивидуально.

Но таким “выходцам из народа”, взлелеянным аристократами культуры, свойственна известная двойственность, что объясняется желанием одновременно сохранить свою “варварскую самобытность” и вочлениться в большую культуру. Такие случаи в русском искусстве известны. Не нова и идея опрощенчества, попытка сбросить с себя груз культуры и истории, избавиться от их гнетущей тяжести и ответственности и возвратить себе энергию “варварского сознания”. В наше время, повторяем мы, под “варварским”, конечно, надо понимать сознание, живущее отраженным светом культуры, то бишь ее суррогатом. И это иногда может дать положительные результаты, как скажем, в случае с Н. Алексеевым. До мозга костей стилист-интеллектуал, тесно связанный с культурой, он решительно “опростился” и стал особенно интересным и динамичным именно сейчас.

Так родилась идея “автора-персонажа”, якобы отражающая художественное сознание 80-х г.г. За выдающееся “культурологическое открытие” выдаются подновленные концепции русской формальной школы семидесятилетней давности. Теория остранения была воплощена у нас обериутами, в современном западном искусстве Энди Уорхолом в 60-е, а у нас Комаром и Меламидом в 70-е.

Нельзя не согласиться с верностью некоторых наблюдений С. Гундлаха, совершившего это открытие. Странно лишь, что делая подобные откровения (сюда же относится и его высказывание об игре фактур как принципе творчества), он не понимает, что это не открытие перспектив, а констатация тупика, в который зашли многие художники, в том числе сами Мухоморы. Новое в художественном сознании связано, напротив, с потребностью найти выход из тупика игры в фактуру и “автора-персонажа”. Черты этого нового, которое Тотальное Художественное Действие утверждает как ТОТАРТ, можно, кстати, увидеть в исканиях самих Мухоморов.

***

На данном этапе осуществление Проекта “Исследования Существа Искусства...” связано с потребностью в живой художественной среде, которая, начиная с 1982 г., выявилась в форме коллективных выставок-событий АПТАРТ. АПТАРТ для ТХД инвайронмент, особая среда, отражающая окружающую действительность, в которой осуществляется Проект.

Хочется сказать несколько слов о деятельности АПТАРТ. На наш взгляд коллективная деятельность художников АПТАРТ оказалась плодотворной для многих из них. Прежде всего сами по себе художественные события и возможность участия в них, а также Московский Архив Нового Искусства (МАНИ), послужили стимулом для художников, лишенных возможности выставлять свои работы, так как они не являются членами официальных художественных организаций. Разные художественные устремления авторов в определенном смысле служат на пользу делу, поскольку способствуют развитию

духа соревнования и полемики и стимулируют творческое развитие всех участников. И главное - совместная деятельность создает творческую атмосферу, необходимую для рождения действительно нового искусства.

Вместе с тем деятельность АПТАРТ выявила новую проблему. Налицо серьезный “кризис” культурной ситуации. И это, помимо объективных причин социального порядка, обусловливается также внутренним механизмом успеха, который в таких формах искусства быстро заводит в тупик, и выйти из него не так легко. Особенно яркий пример тому - Мухоморы. Их успех - это закрепление в сознании зрителей созданного ими “мухоморского” имиджа, а поскольку такая “подача” имиджа непреложно связана с понижением уровня, зритель как бы овладевает этим имиджем, вычисляет и закрепляет его, что вообще является одним из механизмов рынка, и чтобы вырваться из тисков собственного имиджа, нужно положить на это немало сил, а может, и всю жизнь. Либо остается “тиражировать” успех. Но на это нет импульса. Ибо для тиражирования нужен опять же сбыт и успех. Словом, у попа была собака...

***

Тотальное Художественное Действие - Н. Абалакова и А. Жигалов, - осуществляя Проект “Исследования Существа Искусства применительно к Жизни и Искусству,” с начала 1983 г. (“Работа”) пришло к предельно лаконичным “тотальным” действиям-ситуациям в художественной и нехудожественной среде. Так было положено начало ТОТАРТ’у, о чем сообщалось в листовке к работе Абалаковой/Жигалова ОКНО во время акции “АПТАРТ за забором” на даче Мироненок в Тарасовке. На фоне заваленного визуальной продукцией дачного участка работа ТХД выглядела предельно скромно.

К заросшему кустарником окну вела дорожка из листовок-каталогов, а в открытом окне сидели авторы Проекта - Н. Абалакова и А. Жигалов собственными персонами, т.е. мы как собственное произведение. За нашими спинами на стену комнаты проецировались наши портреты на фоне леса (два слайда были наложены друг на друга, так что получилась зеленая экспрессионистская живопись). Это до назойливости “тотальное” присутствие есть на наш взгляд наиболее адекватная нашим условиям форма художественного выражения. Одна из форм.

В наличной действительности есть лишь одно искусство - искусство существования, которое здесь, как нигде, сводится к искусству власти и искусству выживания.

Официальное искусство соцреализма - функция искусства власти.

Неофициальное, так называемое свободное искусство, есть искусство выживания (художников) и является в сущности попыткой спрятаться в своей “экологической нише”, откуда и идея “лирического автора”, которого можно использовать на посылках.

Соц—арт - этот советский вариант поп-арта, целиком вкорененный в социум, “трансцендировав” вместе с его зачинателями в иные условия, потерял свою актуальность и стал там не более, чем русской “клюквой”.

То, что привилось от него здесь, быстро устаревает, поскольку меняются условия жизни.

Введенный ненадолго в арсенал искусства идеологический язык быстро утрачивает новизну первооткрытия и возвращается к своему первоисточнику, эвфемистически выражая слои “архаического” сознания (вернее, бессознательного), тотального по своей сути.

В таком обращении к языковым реалиям наличной действительности ТОТАРТ видит возможность перевести специфически местный диалект на общепонятный язык, поскольку лежащие в основании коллективного бессознательного архетипические модели носят универсальный характер. В более или менее отчетливой форме тотальность присутствует и дает себя знать во всех цивилизациях.

И поэтому на сегодняшний день ТОТАРТ есть подлинно реалистическое, национальное и интернациональное искусство, понятное всем.

ТОТАРТ на данном этапе является “тотальным присутствием” в “тотальной (тоталитарной) ситуации”. В условиях этого, так называемого “тотального” присутствия, от которого невозможно уклониться, происходит встреча зрителя с “объектом” или “действием”.

ТОТАРТ не новый “изм”, изобретенный авторами Проекта “Исследования Существа Искусства...” Осуществление Проекта позволило выявить то, что уже присутствует в культурном социуме и только ждет своего выражения.

Художник ТОТАРТ’а не играет открывшимися ему конструкциями идеологического языка и реалиями социальной жизни, соблюдая дистанцию между собой и ими, но входит в них и погружается в питающие их глубинные воды коллективного бессознательного, обнаруживая здесь исконные корни и связь явлений и давая им их истинное имя.

Внимание! Наш магнитофон включен на запись.

Группа художников АПТАРТ

Перформанс:	“ДИСПУТАРТ - 1”
1984	Февраль
Место:	Мастерская С. Сохранской на Малой Бронной.
Длительность:	Около 3 часов
Материал:	Плексигласовый лист ок. 100 х 100, зажатый в больших тисках, укрепленных на чурбане. Цветные масляные пастели. Магнитофон в черной сумке с золотой надписью ТОТАРТ, опущенный на цепи в подвал мастерской.
Освещение:	Яркий свет в подвале. Общее освещение в мастерской. Плексиглас на мольберте подсвечен.

Из подвала звучат тексты о художественной ситуации в Москве (“анализ” выставок-событий АПТАРТ) и об авангардном искусстве в советских условиях (см. тексты к перформансу: “Тотальное Художественнее Действие” осуществляет Проект Исследования существа искусства применительно к жизни искусству”, “Авангард в кубе”, “Первое письмо”, “Второе письмо”, “Третье письмо”, “Четвертое письмо” с “манифестом ТОТАРТ). В это время Н.А. и А.Ж. рисуют на пластине плексигласа с двух сторон схемы, “иллюстрирующие” тексты и постепенно выстраивающиеся в общую схему “состояния” сегодняшнего советского неофициального искусства (это избушка на курьих ножках с венчающей ее кровлей “ТОТАРТ”). Магнитофонная запись заканчивается “манифестом” ТОТАРТ. Последние слова поднятого из подвала магнитофона: “Внимание! Наш магнитофон включен на запись!” Идея невозможного диспута как проблема диалога художник - общество.

Перформанс: ОКНО — 2
1983 21 октября
Место: Окруженный проволочным забором дворик мастерской С. Сохранской и И. Макаревича на Малой Бронной. Москва
Длительность: 1 час.
Освещение: Проецируемый слайд или свет из окна.
Звук: Магнитофонная запись голосов/ тишины
Материал: Окно мастерской, занавес, проектор, слайд с портретами художников, наложенный на слайд с изображением леса, магнитофон. Листовки с текстом:

<u>ТОТАРТ</u>
*****
"ОКНО — 2"

Наталья Абалакова
Анатолий .Жигалов
*****
О чудо!
Какое множество прекрасных лиц! Как род людской красив!
И как прекрасен новый мир, где есть такие люди!
Шекспир, "Буря",V,I
*****
ПРОЕКТ
"ИССЛЕДОВАНИЯ СУЩЕСТВА
ИСКУССТВА ПРИМЕНИТЕЛЬНО
К ЖИЗНИ И ИСКУССТВУ"
*
Москва
15 октября 1983 г.

врученные зрителям по окончании перформанса. На занавес окна из мастерской проецируется слайд с портретами Н.А. и А.Ж. в полный рост. Н.А. и А.Ж. стоят во дворике лицом к окну. Зрители располагаются позади во дворике. Из помещения доносится неясный гул голосов (запись на вернисаже выставки на Малой Грузинской) (2 минуты гул голосов - 2 минуты молчания).
Иконическое изображение художников как безымянных человеческих особей (Мужчины и Женщины). Утопия - антиутопия. Возвышение - уничижение. Принимая во внимание, что перформанс проходил в центре Москвы, что было много зрителей, а яркий экран и толпа привлекали внимание прохожих, не приходится удивляться напряженности созданной атмосферы.

Акция ОЧИЩЕНИЕ
1983 ноябрь
Место: квартира художников и Борисовские пруды; сделана по предложению итальянского художника Паоло Бариле. Присланная им для очищения загрязненного пространства “чистая” земля из раскопок Помпеи была рассыпана по дну залитого нечистотами пруду в Орехово-Борисово, а часть съедена художниками во очищение самих себя от скверны.

VII

На таком холоде искусство немыслимо

/кое-где эти радужные пятна и полосы, усиливаясь в своем металлическом блеске, доводят его до чистого сияния, словно пережигающего все цвета и режущего глаз своей непреодолимой снежной белизной недосягаемых горных вершин, к которым устремляется этот мыльный пузырь, и в этом недоступном белом вспыхивают черные молнии,/ /озаряя все вокруг черным светом, металлические переливы которого сгущаются до абсолютной непроницаемой черноты южной ночи без звезд, все углубляющейся, твердеющей и торжествующей в этом сиянии тьмы;/ / эти радужные пылающие цветовые пятна всех цветов и оттенков, то вытягиваясь по вертикали, словно неровные меридианы, то по горизонтали, словно широты, принимая очертания континентов и океанов, непрерывно движутся, сливаются, теснят друг друга, сжимаются и растягиваются,/ /проникая друг в друга, создавая новые и новые картины, тут же распадающиеся и творимые заново, и этот металлический шар с огнедышащей ледяной поверхностью, этот великолепный мыльный пузырь то сокращается до раскаленной точки, ледяной иглы, пронзающей пространство, то расширяется, заполняя собой все, грозя взорваться/ - /начало цитаты/ - /вместе с пространством, не имеющем ни меры, ни свойств, в котором он, этот мыльный пузырь, совершает свободное пульсирующее парение. - Конец цитаты./ /Переливчатая зеркальная поверхность этой хрупкой сферы на кончике соломинки, пузырька, вмерзшего в холодное пространство, отражает строгую геометрию помещения, которое представляет собой/ - /начало цитаты/ - /замкнутое пространство из шести плоскостей, двух горизонтальных, параллельных друг другу, одной внизу и другой вверху, если возможно указывать на эти координаты по отношению к бешено вращающемуся во всех плоскостях шару, и четыре вертикальных, две из которых также параллельны друг другу и образуют прямой угол с другими параллельными плоскостями, - конец цитаты -/ /из чего можно заключить, что каждая плоскость перпендикулярна примыкающим к ней плоскостям и параллельна одной противоположной, что, впрочем, остается объектом веры, тем более поскольку,/ /если располагаться лицом к одной из плоскостей так, чтобы взгляд фокусировался строго в центре этой плоскости, обозревается вся эта плоскость целиком, прочие же четыре/ /- а пятая или шестая, параллельная созерцаемой плоскости, находится позади или где-то в другом месте, во всяком случае вне поля зрения, а то и вовсе отсутствует или - начало цитаты - совершает свободное парение в безвоздушном пространстве, не имеющим ни верха, ни низа, ни протяженности, вследствие отсутствия каких-либо точек отсчета, - конец цитаты -/

"Русская рулетка". Текст перформанса (читается на два голоса).

Перформанс: PRAESENCE, PRAESENCE
1984 Январь
Место: Мастерская С. Сохранской на Малой Бронной. Москва
Длительность: 5 часов. С 19.00 до 24.00.
Материал: Два стула, клубок шерсти, вязальные спицы, плакат.

Весь вечер Н.А. сидит напротив А.Ж. на расстоянии 5-6 м. На коленях у А.Ж. клубок шерсти, нить тянется навесу к Н.А. Н.А. вяжет шарф.

Та же схема perpetuum mobile, открыто-закрытой системы. Банальное действие Мужчины и Женщины, совершаемое в “художественной” (или нехудожественной) среде с элементом смещения становится акцией, художественным произведением, маркированным как таковым, а тем самым и анализом языка искусства и его функционирования в социуме (системе художник - зрители/Общество). В данной работе “агрессивная” позиция художников по отношению к зрителям сменяется “пассивной”, “страдательной”: художники (живая скульптура) - объекты созерцания и возможных действий зрителей (реакций) (например, зрители могут перерезать нить и тем прекратить действие и т.п.).

Работа (теоретически ad indefinitum) длится до вмешательство зрителей или ухода последнего из них.

Акция:	ПРИГЛАШЕНИЕ В МАЕ
1984	9 мая
Место:	Комната в квартире художников. Москва.
Длительность:	1 час основная часть и весь вечер.
Материал:	Мужчина и женщина (художники), старинный сундук, поднос, бутерброды, пиво, вино, квас, вода, стаканы.

Художники сидят на сундуке посредине комнаты спиной друг к другу и держат на голове поднос с острыми и солеными бутербродами. Напитков и воды нет. Съедая бутерброды, присутствующие насыщаются и начинают испытывать жажду. В то же время они проявляют добрую волю, освобождая художников от груза (от роли Атлантов). Тем самым, не подозревая того, они открывают себе доступ к напиткам, спрятанным в сундуке. Во время действия С. Летов играл на саксофоне “ресторанную” музыку pendant с пластинкой А. Шнитке.

“Майское дерево”, вовлечение в действо, единение через еду, Foodart. “Зритель делает художественное произведение”.

Проект инсталляции ИСТИННЫМ ЦЕНИТЕЛЯМ ИСКУССТВА
Материал: плакат с фотографиями художников и текстом на стене, столик с подносом для пожертвований

Внимание!
Только истинным ценителям искусства!
Чтобы иметь возможность принять участие в этом празднике свободного творческого выражения, нам необходимо собрать 1400 франков на покрытие расходов по организации выставки.
Н. Абалакова
А. Жигалов
Тотальное Художественное Действие — ТХД—ТАА
Проект “Исследования Существа Искусства применительно к Жизни и Искусству” —
ИСИЖИ (в) — ICIJI(t)

(Проекты акции “Веревка” и инсталляции “Истинным ценителям искусства” предназначались для “34-me Salon des jeans peintres” в Гран-Пале в Париже, отмененного властями. Н.А. и А.Ж. были приняты в Союз Молодых Художников Франции.)

Акция ВЕРЕВКА
1984 май
Место: Музей Тарту, по окончанию лекции о ТОТАРТ'е, затем улицы и парк.
Материал: длинная веревка, текст, зачитываемый присутствующим на вернисаже.
Акция осуществляется в конце официальной части вернисажа или после культурной программы. Присутствующим предлагается взяться за веревку (длина зависит от количества участвующих) и образовать единую цепь. Звучит первая часть Текста. Длительность воспроизведения текста должна соответствовать времени, необходимому для реализации первой фазы акции (10-15 мин.). Затем звучит вторая часть Текста, и цепь участников выводится на улицу, где они подвергаются различным неожиданностям в реальной городской среде. Длительность акции зависит от обстоятельств или заканчивается, когда цепь покидает последний участник. После окончания акции Текст и Веревка экспонируются на выставке в качестве объектов искусства.

Текст

Здесь, на празднике свободного творческого самовыражения, на который собрались истинные ценители и знатоки искусства, мы предлагаем уникальную возможность создать оригинальное произведение искусства и приобщиться самой сути творческого процесса. Все проблемы современного искусства сводятся к попытке преодолеть отчуждение субъекта творчества от объекта творчества, преодолеть вечный разрыв между зрителем и произведением искусства, зрителем и художником. Эти проблемы будут сняты сейчас, если Вы все, вдохновляемые возвышенными представлениями о роли искусства и предназначении художника, возьметесь за веревку и образуете единую цепь и поле напряжения, аккумулирующее чистую творческую энергию. В этот момент Вы – творцы истинного творческого пространства и чистого творческого акта.

Но искусство не развлечение! А если цель его наслаждение, – то лучше отправиться в бордель или кабак. Создавая поле исключительной творческой активности, Вы одновременно создаете поле человеческой солидарности и ответственности. Вы в ответе за стоящих рядом, покидая цепь, Вы ослабляете энергетический потенциал творческого поля. Один за всех и все за одного — таков закон коллективного тела , частью которого Вы сейчас являетесь. Вам представляется уникальная возможность познать себя, свою преданность искусству, свою верность ближнему и идеалам всего человечества. Итак вперед! Будьте мужественны и неколебимы и пусть ведет Вас дух солидарности и братства! Вперед! Да здравствует Тотальное Художественное Действие!

Музыкальный перформанс: ЗНАК АВАНГАРДА (ВЕТЕР С ВОСТОКА ОСИЛИТ ВЕТЕР С ЗАПАДА ОСИЛИТ...)

1984 Май

Место: Комната в квартире художников. Москва

Длительность: Около 3 часов.

Материал: Шарф (конечный продукт перформанса “Praesence, praesence”), холодильник с тающим льдом и звукоснимателем, магнитофон, плакат

Художники сидят на стульях лицами к холодильнику. У А.Ж. на коленях шарф, нить от которого продета через ручки холодильника и тянется к Н.А. А.Ж медленно (на протяжении всего действия) распускает шарф, а Н.А. сматывает нить в клубок. С. Голыбина на препарированном пианино и других “инструментах” и С. Летов на саксофонах и ударных импровизируют на тему “Восток и Запад”. Затем В. Гончарова открывает холодильник и импровизирует на электроскрипке в дуэте с каплями тающего льда. Работа закончилась, когда один из присутствующих внезапно перерезал нить. Музыка вместе со всеми звуками записывалась на магнитофон.

Инсталляция:	ЦАРЬ-КОЛОКОЛ И ЦАРЬ-ПУШКА, ИЛИ LOVE'S LABOURS' LOST
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 9О 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 ассоциирующийся 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)

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

(Авторы высказывают надежду, пусть и весьма слабую, что этот художественный акт "милитаристической порнухи", равно как и работа того же года "НА ТАКОМ ХОЛОДЕ ИСКУССТВО НЕМЫСЛИМО" - огромный плакат на русском и английском языках, расстеленный на снежном поле для обозрения из космоса - а также многочисленные проекты 80-х г.г. сыграли некоторую роль в общем потеплении международного климата и явного поворота к здравому смыслу со стороны великих представителей "искусства власти". Да здравствует ТОТАРТ!)

I

Перед вами древнейшее из дошедших до нас образцов космического оружия, найденного на территории государства Ашанти карфагенскими археологами в 1984 г. Долгое время об этой сенсационной находке не было никаких упоминаний из-за отсутствия единого мнения русских ученых относительно датировки изделия. Несмотря на то, что таинственный сплав, из которого было отлито данное орудие, принадлежащее по мнению крупнейших современных психоаналитиков к типу мортир разновидности "прелестного мечтания" (что-то среднее между лазерной пушкой и самопалом), подвергли структурному анализу, дающему возможность установить возраст состава с предельной точностью, ожидания ацтекских ученых в данном случае не оправдались.

Etant donne', принимая во внимание невозможность прийти к выводам относительно возраста пищали и ее состава, Ведомство Демифологизации Космического пространства вернулось к первоначальной гипотезе Объединенного Скандинавского центра Мегаловедения, возглавляемого русским ученым Лотом, а именно, что эта бузука никогда не стреляла и стрелять не могла по причине полного несоответствия. Отбросив идею исследования состава пушки, ученые сумели собрать мельчайшие частицы праны со стенок 890-миллиметрового калибра ствола этого поразительного образца русского пылелитейного искусства и с абсолютной уверенностью доказали, что орудие предназначалось для заброски в космическое пространство и выполнение спецзаданий. К нему прилагался комплект из нескольких боеголовок и одной сверхмощной СХИ-бомбы, предназначенной для психической атаки на жителей сопредельных Ашанти государств. Оставалось неясным, то ли по каким-то не поддающимся объяснению причинам СХИ-бомба не была сброшена на головы этих государств, то ли Союзные Силы экстрасенсов создали Золотое Кольцо из русских городов в качестве защиты от нападения из космоса. Карфагенские археологи обнаружили многочисленные развалины древних общественных и индивидуальных бомбоубежищ на территории многих государств, возраст которых совпадает с Золотым Кольцом, а точнее XVI веком. Более того, в материалах МАНИ (Мир Архинового Искусства, Москва, 1980-е г.г.) имеется указание на то, что некий анонимный "Проект исследования существа искусства применительно к жизни и искусству" был продан в Tate gallery за 1 00000000 фунтов стерлингов, а потомки авторов Проекта построили на эти деньги персональное бомбоубежище, руины которого были найдены в районе Золотого Кольца английским археологом Вулли.

Небезынтересна догадка о таинственном сплаве этого памятника пылелитейного искусства, высказаннная замечательным чешским искусствоведом Индржихом Халупецким. В те времена на территории Московского Кремля работала лаборатория доктора Марселя Дюшана и его сподвижников Гермеса Трисмегиста и Андрея Чохова. В народе ходили разные слухи о производившихся там опытах и вообще лаборатория пользовалась дурной репутацией. Называли ее "Комнатой смеха". Не исключено, что таинственный сплав, состав которого до сих пор не могут определить, относится к разряду пылемерных материалов, секрет производства которых утрачен в эпоху Суй. Правда, до нашего времени дошли образцы материальной культуры этого периода в виде резиновых изделий, предназначение которых непонятно, но название установлено благодаря исследованиям вышеупомянутого профессора Лота. В переводе на русский язык оно звучало приблизительно как "калоши" или "галоши".

Итак артилерийское орудие весом в 40 тонн в один прекрасный день оказалось на Соборной площади и при большом стечении народа была произведена попытка установить его там навечно. Несмотря на протесты доктора Дюшана, Трисмегиста и Андрея Чохова, народ напирал, дивясь невиданному зрелищу. Памятуя многие связанные с подобными мероприятиями трагические события, устроители торжества обратились к императору династии Суй с просьбой ввести на означенное место вооруженные силы во избежание осложнений. Исторический момент был выбран на редкость неудачный: император, куда более озабоченный шашнями с правителями возникающего ацтекского государства, оставил просьбу без внимания. Пока все стояли, разинув рты, террористически настроенные элементы подкатили к орудию целую телегу всякой пакости и попытались произвести выстрел. В самый разгар паники телега с пакостью опрокинулась и придавила собой лабораторию, называемую в народе "Комнатой Смеха". Ее руководитель исчез в клубах дыма и пламени, и больше его никто никогда не видел. Потрясенные случившимся Трисмегист с Чоховым сошли с единого ума и окончили жизнь в страшных угрызениях совести.

II

Перед вами уникальное изделие из полимерных материалов, созданное безвестными мастерами династии Суй, прославившейся открытиями в области микроэлектроники и эротомании. В те далекие времена техника производства стояла на столь низком уровне, что осуществление этого грандиозного сооружения оказалась под силу лишь гениальным русским мастерам пулелитейного дела - Ивану и Михаилу Моториным.

Погожим летним днем пришли они и с ними пес-альбинос в Ведомство Национальных проблем и принесли свой Проект Исследования Существа Искусства Применительно к Жизни и Искусству. Поначалу Проект вызвал огромный энтузиазм и был пущен по инстанциям. А мастера построили себе кущу на площади Национальных Проблем рядом с дворцом императора и стали ждать. Нормальное лето кончилось и началось Бабье. Потом кончилось и оно. Наступила осень, а потом грянула зима. Однако во дворце не забывали ни мастеров, ни их Проекта, и каждый день на рассвете им выносили полную бочку саке и соленый огурец.

Прошло несколько лет. У пса-альбиноса родились щенки не альбиносы. Постарели императорские слуги, но каждое утро они выкатывали из Главных Ворот бочку водки, бесшумно скользя на подагрических ногах.

Однажды Главные Ворота открылись в неурочное время, из них медленно и с трудом вышел сам император и долго смотрел на мастеров полилитейного дела отеческим и проникновенным взором. Затем он удалился, сохраняя присущее его особе династическое молчание, за которым больше не последовало ничего - ни самогона, ни закуски.

... Стояла морозная зимняя ночь. Златоглавая Москва мирно спала под глубоким снегом. Такой лютой стужи не помнили даже старожилы. Проснувшись по нужде, Иван вышел на Площадь и увидел вдали развалины императорского дворца, а вокруг одни буераки. Почесал в затылке, залез обратно в кущу и снова уснул. И снится ему сон:

Лежит он в трубе из полимерного материала (изобретенного в эпоху династии Суй) и не знает, как из нее выбраться. Весь он обмотан какими-то скользкими тонкими лентами, очевидно, тоже полимерного происхождения. Рванулся было, благо крепок был естеством, дабы разорвать путы, и ахнул при свете занимающегося дня:

– Микропленка! Кругом папские легаты и промышленный шпионаж!

Иван, мужик дошлый, всюду возил с собой лупу, также изобретенную в династию Суй, вынул он ее из портов, посмотрел и видит: Проект, только не может прочитать ничего, кроме единственного слова: “Да”. Растолкал он сына Михаила, сует ему лупу и говорит:

– Читай, отроче, надули нас папские легаты из ведомства Проблем.

Нехотя взялся Михаил за лупу, хлопает спросонья глазами, руки у него от холода трясутся. – Не вижу ничего, уважаемый папаша, кроме слова “Нет”.

Занялась заря над Первопрестольной. Шел 1735 год от Рождества Христова.

– Ну, отроче, - говорит Иван, - посрамим кромешников вместе с их Проблемами этой самой национализации, организации, экранизации, прославим свою трудовую династию, хоть и эпохи Суй!

***

При первой же попытке нарушить девственное безмолвие Царь-колокола и пробудить спящий и зевающий народ, он упал, придавив 1101 человека и от него отлетел кусок весом 11 тонн, отдавив символ мужского достоинства цыгану, проездом находящемуся в Москве по пути на Нижегородскую ярмарку.

– Проклятье язычникам! - в сердцах сказал цыган, отшвырнув утраченный символ в котлован, где отливали колокол, и с достоинством продолжил путь на ярмарку.

Однако этот незначительный на первый взгляд эпизод имел далеко идущие последствия. За преступную халатность, приведшую к утрате символа, имеющего важное стратегическое значение, и нарушение космического равновесия, кинорежиссер был подвешен за тестикулы на грот-мачте фрегата “Фаллада” в присутствии всей съемочной группы, иностранных корреспондентов и деятелей культуры, среди которых находился румынский филолог Попа, по собственному признанию которого данное историческое событие побудило многих представителей его школы отвернуться от него и перенести свои изыскания в область гештальт-психологии.

Фрегат же “Фаллада” был покрыт водо-свето-звуконепроницаемой пленкой и поставлен на вечную стоянку в центре бассейна “Москва”, построенного на месте котлована, где отливался Царь-колокол во время киносъемок. В народе он известен как “Le Tatlin”, или Башня Всеобщего Благоденствия. Сам Царь-колокол, весом свыше 200 тонн, высотой 5,87 м и 6,6 м в диаметре был возведен на гранитный постамент и поныне стоит на Соборной площади Московского Кремля.

III

Едва ли кто-нибудь станет отрицать, что когда мы говорим о Царь-пушке, мы думаем о Царь-колоколе, и когда говорим о Царь-колоколе, невольно подразумеваем Царь-пушку. Эти два творения, столь, казалось бы, несхожие и даже явно полярные, настолько нерасторжимы в нашем сознании, что их пространственное сочетание является лишь внешним подтверждением их глубинной связи. Воистину, они нашли друг друга и сошлись вместе, наперекор всем превратностям судьбы. Действительно, связующие их узы прочнее, чем

кажется. И это, повторяем, при явном несходстве и прямой противоположности всех их наиболее существенных свойств.

Если вдуматься в существо дела, Царь-пушка - это материальное выражение идеи *стреляния*, еще точнее, абсолютного желания абсолютного выстрела. Это как бы отлитая в бронзе мечта об идеальном выстреле или собственно *выстрел*, который не мог бы осуществиться по причине полного несоответствия всех доступных способов стреляния и, так сказать, органов стрельбы. Одним словом, перед нами парадокс, если можно так выразиться, явленный всем нашим органам чувств многопудовый образ антиномии. И правда, в основе этого уникального произведения лежит какая-то двусмысленность, особый параболический ход мысли.

Идеальный акт стреляния, *выстрел выстрелов* не может быть осуществлен ординарным орудием, орудием, которое исправно служит своему назначению и отменно прилично стреляет, но заметьте, стреляет, скажем так, в настоящем продолженном или историческом времени, регулярно либо по надобности. Идеальный *выстрел* может произвести только идеальное орудие, *орудие орудий,* и как таковое оно не может идти ни в какое сравнение с обычными орудиями, сколь бы удовлетворительно они не разрешали проблему стреляния, поскольку повторяемость этого акта превращает его в дурную бесконечность. Можно подумать, что в такой перспективе сам факт изготовления Орудия автоматически упразднял бы орудия обычного типа и собственно стрельбу как таковую, но тут создателей такого совершенного органа стрельбы подстерегает масса двусмысленностей и превращений. Мало того, что изготовление такого *несоизмеримого* аппарата - дело трудоемкое и вообще маловероятное, не говоря уже о том, что обращение к материалу для реализации столь высокого замысла есть contradictio in adjecto; чтобы это Орудие действовало, необходимо сообразовать с ним и весь комплекс *стреляния*, то есть орудие (оно же есть орган стрельбы) - ядро (или чем выстреливают) - объект стрельбы (то бишь куда стреляют). Однако при удовлетворении всех этих требований наше орудие просто переходит в разряд обычных орудий, но другого, говоря современным языком, поколения. Нет, Царь-пушка одна как перст! Уникальность нашего орудия, его поучительная полновесность в том, что его создателям удалось осуществить неосуществимое, материально воплотить нематериальное и невоплощаемое, сотворить, собственно говоря, даже не образ *стрельбы* как таковой, а *мечту-о-стрельбе-которая-не-может-осуществиться-поскольку-для-настоящей-стрельбы-нет-и-не-может-быть-достойного-органа*; но тем самым Царь-пушка оказалась вброшенной в иной план бытия, и, стоя, так сказать, одной ногой, то бишь колесом, здесь, а другой или другим там, она по праву стала символом и символом внушительным. И так она стоит величественным стражем на пороге “как бы двойного бытия”, всей своей статью вопия о желаемом и недостижимом, о возможном, но ненужном.

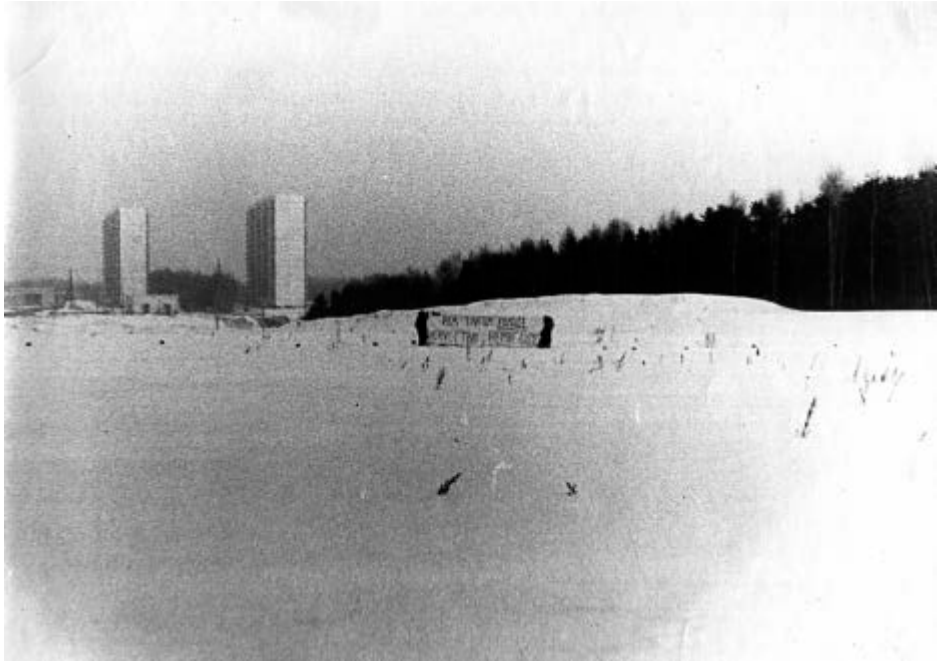
Теперь легче будет осмыслить сродство Царь-пушки и Царь-колокола. Царь-колокол есть жажда чистого девственного звучания. Поскольку же эта жажда выражена в форме именно колокола, это и идея всепробуждающего набатного призыва, дающая жизнь всему им возбужденному. Само собой разумеется, для подобного *звука* обычный орган, рождающий звуки не подходит, и по уже известному ходу мысли он может воплотиться только в *колокол колоколов*, недро которого способно вместить в себя совокупность всех звуков, или единый *звук*. С другой стороны, воплотить идею абсолютного *звука* в материале значило превратить ее в свою противоположность, и отлитый Царь-колокол становился образом *молчания*, запечатленным вместилищем, потому что та безмерность, которая требовалась для воплощения возвышенной мечты объять необъятное и не подразумевала возможность разверзнуть лоно этого хранилища потенциального звука.

Можно до бесконечности углубляться в диалектическую коллизию идей, связанных с воплощением этих двух уникальных в своем роде созданий человеческого гения, но все это отступает на второй план перед самим фактом существования сей непомерной пары. Длительное созерцание этих объектов невольно наводит на мысль, что не они плод прихотливой игры человеческого ума, а, напротив, они сами возбудили умы своих создателей и посеяли там проникновенную идею сотворить их, а еще вернее, превосходили ум своих творцов. В самом деле, невозможно представить себе, что было бы, если бы Царь-пушка выстрелила или Царь-колокол исторг звук, во всяком случае после этого уже никто бы не пикнул. Но все это досужие домыслы.

Одно не вызывает сомнения, а именно, что Царь-колокол это воплощение тоски Царь-пушки о родственном существе, которое развеяло бы ее одиночество и могло вернуть некоторую определенность ее/их двусмысленному бытию. Но и сама Царь-пушка есть проекция затаенной мечты Царь-колокола о восполнении и родственной душе. Сказать же, кто первичнее, по-видимому, невозможно, потому что время и пространство никакой роли в данном случае не играют. Они должны были встретиться и встретились в тщетных усилиях любви. LOVE’S LABOURS’ LOST, - как сказал Шекспир.

Перформанс: “ПОЛОТЕРЫ”
1984 Ноябрь
Место: Комната в квартире художников.
Длительность: Около часа.
Материал: Мужское и женское тело, дверной глазок, щетки для натирки пола.
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 половым актом, тем более что зрители “подглядывают” за происходящим через дверной глазок. Ритуализация обыденного действия с одной стороны и отсылка (через намек на “порнографию”) на асексуализацию тоталитарного общества, где все под запретом.(Фильм 16 мм)



ТОТАРТ-акция: “НА ТАКОМ ХОЛОДЕ ИСКУССТВО НЕМЫСЛИМО”
(“IN SUCH A COLD WEATHER ART IS IMPOSSIBLE”)
1984 Декабрь
Место: Снежное поле в районе Орехово-Борисово.
Длительность: Около часа
Материал: Глубокий снег, затрудняющий движения, мужчина и женщина, полиэтиленовая пленка 300x500 см, нитроэмаль, красные флажки.

Художники идут навстречу друг другу с противоположных концов большого снежного поля, отмечая путь красными флажками. Встретившись посреди поля, они развертывают и расстилают на снегу плакат с черной надписью “На таком холоде искусство немыслимо” и “In such a cold weather art is impossible”. Лозунг на снегу прочитывается только из “космоса”. Ироническая игра смыслами: холод (мороз) - холодная война - климат, враждебный искусству. (Фильм 16 мм)

Акция ТЕРРАРТ

(ПОКУШЕНИЕ НА ТВОРЧЕСКУЮ ЛИЧНОСТЬ Ю. АЛЬБЕРТА)

1984 декабрь

Место: Квартира художников

Длительность: До выполнения условий, но фактически с 12.00 до 24.00

Явившийся на перформанс “На таком холоде искусство немыслимо” художник Ю. Альберт был задержан и интернирован в специально отведенную для работы комнату и ему было предложено написать на листе ватмана текст “Я не Юрий Альберт. Ю. Альберт”. Условия пребывания в качестве узника были вполне гуманными.

Уважаемый тов. Юрий Альберт!

Принимая во внимание Ваши заслуги перед современным советским искусством, отмечая неоспоримый факт Вашего участия в создании новых форм и жанров искусства, не забывая о том, что на протяжении последних лет Вы являетесь неизменным участником МАНИ (Московского архива нового искусства) и учитывая тот вклад, который Вы можете внести в искусство в будущем, ТОТАРТ настоятельно просит осуществить здесь и сейчас работу—произведение: **“Я не Альберт. Ю. Альберт. 19. 02. 1985.”** Не исключая вероятной неизбежности долгой задержки в приватном заключении, понимая, что творческий акт не терпит симуляции и стимуляции извне и проч. противоестественных факторов, ни на секунду не упуская из вида, что Вас, дорогой товарищ, ожидают жена, ребенок и труд на благо обществу, ценя Ваше добровольное согласие прибыть по нашему вызову и чистосердечно сотрудничать с нами, предполагая, наконец, что предложенная Вам работа может вызвать известные затруднения и потребовать немало сил и времени, ТОТАРТ приложит, со своей стороны, все усилия, чтобы создать Вам надлежащие условия для безопасного и плодотворного творчества, как—то: свободную (изолированную комнату, материал для изготовления предлагаемого художественного произведения, запас пищи на ближайшие 12 (двенадцать) часов, кошму, одеяло, подушки, ночной горшок, пианино, телевизор черно—белый, проигрыватель стереофонический с двумя колонками и сундук с пластинками.

Желаем творческих успехов, дорогой товарищ!

(Примечание: законченную работу суньте под дверь; аналогичным способом передавайте письменные пожелания и сообщения для семьи и родственников).

ТОТАРТ
Москва
19.02.1985

Перформанс: ДИСПУТАРТ - 2”
1985 Январь
Место: Мастерская С. Сохранской на Малой Бронной. Москва
Длительность: Около часа.
Материал: Мужчина и женщина, стол, перегораживающий вход в помещение, два стула, шахматные часы, микрофон, магнитофон, усилители.
Освещение: Вся мастерская освещена, яркий свет, бьющий в глаза ведущих диалог художников.

Беседа без коммуникации. Диалог глухого с глухим, состоящий из минутных (по шахматным часам, как в шахматной партии) чисто импровизационных монологов, концентрирующихся на теме “Искусство”. Художники сидят за столом друг против друга. Зрители могут следить за происходящим, стоя в неудобной позе на ступеньках перед комнатой, либо слушая “диалоги” в любом месте радиофицированной мастерской, но не видя говорящих. Если зрителям предоставлен выбор между удобством и неудобством, художники поставлены в некомфортное положение.

Диспутарт 2

НАТАЛЬЯ .АБАЛАКОВА. Пять лет тому назад я познакомилась с Арманом. Вернее, я познакомилась не с Арманом, я познакомилась с одним коллекционером. Его, кажется, звали Джек. Он пришел к нам. Сначала мы долго говорили про собак. Это был коллекционер собак? Нет, коллекционер картин. Он увидел фотографию моей собаки и спросил, что это за собака. Я сказала, что это спаниель. “Этого не может быть, это не спаниель. Вы уверены, что это спаниель?” “Конечно, это спаниель. Мы с ним ходили на охоту.” “Нет, это не может быть. Это не спаниель!” “Ну что вы, конечно, это спаниель. Мы привезли его из Костромы. Правда, это костромской спаниель”. Ну, конечно, костромской спаниель, он, может быть, и отличается от московских спаниелей, и вообще жизнь костромская от московской очень отличается. Вот, например, недавно мы получили письмо, где описывался такой случай. Волки сожрали среди деревни собаку; сожрали собаку под названием Вулкан. Это был щенок; он не понял; что это волки, выбежал и решил с ними поиграть, а тут они его и сожрали к ужасу всей деревни. Никто не вышел, все сидели и смотрели в окно, как волки жрали собаку... Так вот этот человек и сказал: “Вы когда-нибудь видели Армана? Вы знаете, кто такой Арман?”

АНАТОЛИЙ .ЖИГАЛОВ. Что же делается в Москве? Ситуация совершенно неопределенная. Кто в Москве работает? В Москве работает две группы перформанса. Монастырский, который упорно второй год делает работы и явно в форме. ТОТАРТ, для которого перформанс лишь часть его деятельности, активно участвует в этом соревновании. Что произошло с прочими игроками? Ну, кто-то далеко, кто-то спит, а вообще все не так плохо. Дело идет к весне, тает снег. Больше всего меня интересует, можно ли сделать работу, которая состоит из ничего. Вообще-то говоря, этим замечательно занимался Монастырский. Целых две работы, которые мне удалось просмотреть, связаны были именно с таким замечательным филологическим ничегонеделанием. Остается надеяться, что весна будет успешной, всем будет веселее жить как всегда, все будет лучше, перформанс будет процветать или вообще прекратится, распустятся деревья, мы останемся в Москве или уедем в деревню. Полный вперед. Полные надежд - весны бы только!

Н. А. ...Среди ночи к нам пришел Абрамов. Он нам рассказывал про свой роман что-то очень долго и путанно. Посидели мы часов до пяти, потом решили пойти спать. Я провела его в темную комнату и ощупью показала ему раскладушку. Утром, когда мы проснулись, его в квартире уже не было. Мы решили, что он пошел домой. Через несколько часов раздался звонок. “Ребята, объясните мне, что произошло? Я проснулся в полной темноте и никак не мог вылезти из какого-то странного сооружения. Я решил, что наступил конец света. Впрочем, я никак не мог понять ничего. Что это было? Где я спал? Или это мне приснилось?” Он спал в нашем Черном кубе. Наш Черный куб простоял таким образом месяца два, а потом мы сделали работу “Действие с Черным кубом”. Одной из фаз работы было разрезание Черного куба. Толя взял бритву и со страшным скрежетом провел несколько линий, несколько черт - бритвой.

Когда зародился абстракционизм, Гартунгу было всего лишь десять лет...

А.Ж. Что еще можно сказать о данном событии? А лучше всего о нем ничего не говорить. Молчать было бы еще прекраснее, но говорить, говорить под пристальные взоры, при сильном освещении, с работающим магнитофоном, с тикающими часами... Правда, все, как это и должно быть, разбрелись по своим углам. Работает ли вся эта техника, неизвестно. Впрочем, помню как-то решили мы делать работу на крыше: построить огромный куб из светонепроницаемой пленки, разбежаться и сигануть что есть силы сквозь куб. Работу пришлось отложить, потому что как <и полагается> коменданту - ключи мои не подходили ни к одному замку, куб построить было невозможно, светонепроницаемую бумагу достать также невозможно, падать вниз не хотелось... Да и в этом ли все дело? Вся беда в том, что работу надо делать как бы ты этого хотел или не хотел, работу вокруг чего-то: поставлен магнитофон, заведены часы, поставлен стол, в дверной проем можно наблюдать за разговаривающими, по приемнику можно слушать речь. Одновременно тоже можно и смотреть и слушать. - ТОТАРТ начинает новую работу по спасению окружающей среды. Коллажи из ежедневно накапливающегося мусора. До сих пор проблему мусора и бытовых отходов разрешить никому не удавалось. ТОТАРТ, возвращая бытовые отходы искусству, возвращает их к жизни, а людям, имеющим дело с этими отходами, возвращает память, вводит их в беспрерывную череду дней существования. Я наблюдаю жизнь моего мусора, следовательно, я существую.

Н.А. По финскому телевидению показывали лучшие советские фильмы. Показывали “Зеркало”.

Текст перформанса Диспутарт – 2, наговоренный на магнитофон.

Почему-то мы переключили на другую программу. Послышалась немецкая речь. У меня был страшный насморк. От этого заложило уши. И глаза слезились. Я кричу: ”Скорее, сделайте громче! Сделайте громче!” На экране появился человек. Он был довольно странно одет. В клетчатом свитере и в таких же колготках. Он сидел в белом кресле. По-фински сказали, что его зовут Заломе. Он что-то говорил (но я поняла только одно слово: ”Agressivitat! Agressivitat!”) и подпрыгивал как можно выше. Параллельно показывали его мальчиков, молоденьких ребят, которые где-то на окраине Берлина пытались пробить копьем железный щит, который перекрывал окно какого-то строения, похожего на наш киоск утильсырья. Наконец им это удалось. С диким ревом металлическим копьем щит был пробит.

А.Ж. Предпоследняя работа “Коллективных действий”, которую я видел, состояла из текста, написанного во время некоего действия, происшедшего год тому назад. На фоне этого текста без комментария, звучал комментарий Монастырского в исполнении его же и его напарника. Эта работа по комментированию текста, который является комментированием действия, которое никто не видел, с полным размыванием его смысловой части, была завлекающей пустотой, которая провоцировала, очевидно, некое желание поговорить. Замечательно в этой работе было именно обсуждение, как и в следующей, где текст, также <в исполнении> двух партнеров, представлял собой некое кружение вокруг пустоты, что способствовало завораживающему желанию высказаться.

Н.А. К Тенгли приступил Рестани. Он зажал его где-то в телефонной будке и говорит: “Ну, скажи ж ты в конце концов, для чего ты все это делаешь?” “От тоски,” - сказал Тенгли, глядя на него прозрачными голубыми глазами.

Реклама ТОТАРТа. ТОТАРТ готовит лекцию “Содомия как инновация в искусстве”.

А.Ж. *Внимание! Внимание! ТОТАРТ осуществляет Проект “Исследования существа искусства применительно к Жизни и Искусству”.*

Все присутствующие могут наблюдать работу ТОТАРТа и слушать постоянно работающую текстовую программу ТОТАРТа. Желающие получить новые только что изготовленные коллажи ТОТАРТа могут обратиться к участникам ТОТАРТА и немедленно получить их для введения в свой быт. Впрочем...

Н.А. ...я подошел к их квартире. Дверь открылась. На меня было наведено дуло пистолета. У меня руки сами поднялись вверх. На голову мне надели наволочку. Затащили в комнату. Приковали наручниками к батареи.

Реклама ТОТАРТа. ТОТАРТ готовит лекцию “Современные мужчина и женщина. Полное взаимонепонимание как на экзистенциальном, так и на сексуальном уровне”.

А.Ж. Приближение весны как-то обнадеживает. Появляется желание работать. Делать все новые и новые работы. Участвовать во все более реальных творческих усилиях художественной <среды>... Далее, что можно еще сказать? Всегда говорить и все говорить - очень трудно. И вообще лучше ничего не говорить. Особенно когда тебя не просят, не заставляют, и тебе самому это совершенно не охота. У нас в деревне бабки по тридцать лет живут одиноко и совершенно разучились говорить. В кои-то веки приедешь в деревню - встретишь их, и они забывают даже, как звучит слово “Здравствуй”, а только руками все машут: “Милок! Милок!” И начинается длинный рассказ об их мытарствах в деревне.

Н.А. Я пришла в гости к одному знакомому эстонскому художнику. С удивлением увидела, что там собрались известные деятели эстонского искусства. Вид у них был какой-то странный. Хозяин дома прямо с порога, едва успев со мной поздороваться, показал мне две фотографии. На одной фотографии был изображен конус, на другой фотографии был изображен тот же конус, но уже в виде рисунка. Он сказал: “Несколько дней тому назад со мной произошла странная история. Я работал, сидя перед открытым окном в пять часов утра. Вдруг перед моим окном появился какой-то странный свет. Я выглянул и увидел, что этот странный свет шел из какого-то темного предмета, похожего на конус. Я сразу понял, что это такое, и позвонил в пожарную команду. Я сказал свое имя и говорю им: “Посмотрите в окно. Вы ничего не видите?” Они мне ответили: “Мы принимаем заявки только по телефону.” Тут я подумал: “Зря я им сказал свое имя. Теперь меня еще, пожалуй, посадят в сумасшедший дом.”

А.Ж. Пустота - лучший повод для коммуникаций. Идея колеса замечательна. Но вот что характерно. Коммуникация моментально превращается в некое по ролям расписанное действо. Оказывается, чтобы вступить в свободную коммуникацию, необходимо преодолеть структуры. Структуры разрушаются через пустоту или пустотой, но моментально в коммуникацию вступает некто от структуры и туту же происходит распределение ролей.

Н.А. Арман вышел из дома, неся какой-то музыкальный инструмент. Скорей всего это была виолончель, а может быть, контрабас. Он шел с ним. Очевидно, шел и кинооператор. Затем, подойдя к столу, с силой ударил этот предмет о стол. Он развалился на несколько частей. Затем он взял газовую горелку и стал обжигать части сломанного музыкального инструмента. Скоро они стали черными. Во дворике уже был готов цемент или битум. Он положил сломанные части музыкального инструмента в битум. Когда все застыло, обильно полил сверху лаком.

А.Ж. В большой пустой комнате вокруг двуспальной постели были установлены пластиковые Царь-колокол и Царь-пушка. Расписанные яркими цветами защитного цвета, эти два дивные образца мегаломанических устремлений и тщетных усилий любви пытались перед работающим телевизором заниматься любовью, что, вероятно, было весьма затруднительно в силу самого факта их существования, столь странной реализации в непонятном материале и изначальной ошибки самого изготовления.

Н.А. По финскому телевидению показывали попсовый перформанс. Где-то на окраине города, а, возможно, на судоверфи собрались ребята. Они подожгли бочку с бензином. Эта бочка была укреплена на каком-то круге и могла вращаться в плоскости круга. Одновременно с вращением бочки кто-то бурил асфальт, подобно тому как в некоторых музыкальных перформансах дрелью бурили тарелку. Кто-то колотил по наковальне. Потом все начали раскачивать бочку. Бензин брызгал. В результате бочка попала кому-то по фейсу.

А.Ж. Очень интересно выступил Сергей Летов и отметил вот эту ролевую специфику выступающих: то, что все выступают по вполне расписанным ролям и маскам. Но <что> интересно, что в следующей же работе

Монастырский ввел его в текст, тем самым также приписав ему должную роль, то есть структурировав его дальнейшее высказывание, что и, кстати, тут же осуществилось, когда один из участников после выступления всех постоянно действующих лиц сказал: “А теперь пусть выступит Летов и всех поругает”. Однако что можно сказать...

Н.А. Гартунг в детстве боялся кошек, а Толя козы. В девятнадцать лет Толя выносил холсты на улицу, поджигал их, но при этом не было ни фото, ни кинокамеры, остались только холсты. Толя тогда не знал Гартунга. А Гартунг Толю уже тогда знал.

А.Ж. 96, 97, 98, 99, 100, 101, 102, 103, 104, 105, 106, 107, 108, 109, 110, 111, 112, 113, 114, 115, 116, 117. И тем не менее вырваться из заколдованного круга текста, заколдованного круга участников-зрителей практически невозможно, даже если всем показать кукиш.

Н.А. Христо покрывал тканью часть итальянского побережья. Их было человек пять или шесть. Очевидно, с вертолета снимали кинокамерой. Они растянули огромный кусок очень рыхлой ткани. Выбор места предопределял фактуру работы. Это был очень отвесный обрыв. Почти перпендикулярно воде. Занавес свисал, а дальше шла довольно большая часть побережья с крупными валунами и эта часть была покрыта остальной частью <ткани> почти до воды. Ткань была очень рыхлая. Дул сильный ветер. Буквально через несколько секунд ткань уже начала рваться и острые части скалы и валуны проступили. Их было всего пятеро. Вертолет улетал и было видно, как все становится совсем маленьким.

А.Ж. Ровно в два часа Альберт вошел в квартиру. На руках его щелкнули наручники. На голову были надеты наволочка и старые носки. Юру ввели в комнату, заперли и бросили на пол, на котором лежала тарелка с черным хлебом и кружкой воды. На потолке было написано: “Художнику Юрию Альберту, известному автору произведений “Я не Алексеев. Альберт”, “Я не Жигалов. Альберт”, “Я не Власов. Альберт”, “Я не Монастырский. Альберт” <было> предложено исполнить работу “Я не Альберт. Альберт”.

Н.А. Однажды ко мне в гости пришли исихасты. Я была больна. Мы сидели друг против друга и смотрели. Вдруг кому-то пришло в голову включить телевизор. Показывали фильм - про животных. И про насекомых. Они врубались только тогда, когда животные начинали трахаться.

А.Ж. Если два муравейника перевести в городские условия и поселить в двух комнатах, вскоре между ними начинаются отношения. Сначала они все устремляются на кухню и, съев все, что было у хозяев, переходят к общению с хозяевами. После длительного общения, они переходят в следующую квартиру, поднимаются этажом выше, потом еще выше и так далее. Говорят, когда в квартире живут муравьи, там нет и не может быть тараканов. Наш муравейник - самый лучший. Впрочем, у нас есть еще...

Н.А. На концерте должны были исполнять произведения Шнитке, Габайдулиной и Эдисона Денисова. Эдисон Денисов назвал свое произведение “Белое в белом” и посвятил его Клайну. Он, наверное, никогда не видел, как работает Ив Клайн. Модели сами мазали себя краской. Он их подставлял к стенке и по контуру разбрызгивал спрей. Это был удивительный человек. Он всегда уходил по-английски. Один раз он также ушел. И больше не пришел. Никто не верил, что он умер. Если Клайн не умер, то он жив. Если он жив, то он не умер. А если он не умер, то он жив. А если он жив, то он не умер.

А.Ж. Замечательное событие произошло в Горкоме драматургов. В новом помещении, предоставленном им совершенно недавно. Что это за драматурги, никому не известно, что это за профком, также никому не известно, где он находится, найти невозможно, но лучше помещения и подыскать трудно. Публика там самая замечательная. Это драматурги, критики. Откуда они взялись, неясно, но главное, что там можно вывесить работы, которые можно тут же сделать, сыграть на любом инструменте, как, например, это делает Сергей Летов, особенно если он в компании с Кондрашкиным и с Владиком Макаровым, а без них даже тоже - еще, может, лучше у него получается. Эта публика жаждет зрелища. Жаждет ли она хлеба, ну, тоже, наверное, жаждет. Когда Сережа...

Н.А. Когда Сережа... когда Макаров приехал в Москву, я пошла с ним на выставку. Дошла с ним до Горкома. Тут выяснилось, что выставка перенесена, мы решили зайти к Бакштейну, потому что я сказала Макарову, что нам поставят одну пластинку. Бакштейн сказал, <что> “Конечно, пожалуйста, заходите, заходите”, но его почему-то не оказалось дома. Пластинку мы так и не послушали. Тогда Макаров говорит: “Приглашаю. Где здесь можно выпить?” Я говорю: ”Конечно, есть такое место. Туда ходят в основном военные.” Мы пошли по улице и вдруг навстречу идет девушка и несет что—то в белом - белом чехле. Очевидно, такая же красивая была и виолончель. А я знаю, что он мечтает о дорогой виолончели - чешской или немецкой. “Да, - сказал Макаров, - вот она идет, вот у нее такая виолончель и пилит она на ней Брамса, так что дым идет. И вот так вот. Ну, конечно, все было ясно. Дошли мы до этого вертепа, а там говорят: “Куда вы тут с ребенком идете?” Одни говорят: “ Нет, наоборот. Идите, идите. Дорогу молодой семье!” А другие говорят: “Вы что, с ума сошли? С ребенком в такое место!” Выпили мы водки, потом ребенка кто-то угостил соком...

А.Ж. Пригласили нас выставляться в Горком графики, предоставили все помещения, машину, трактор, скорую помощь, микрофон, магнитофон и бутылку водки. Просили только, чтобы это было ночью, недолго и никого не было народа. Свезли мы все что только возможно на пятитонке, тракторе и бульдозере и еще такси наняли, чтобы довезти остальную мелочь, а сами пошли пешком. Идем и думаем, кто же все будет это развешивать. Ну добрались и смотрим, а там “Мухоморы”. Мухоморы все уже развесили, все подписали: “Мухоморы”,

зачеркнув “ТОТАРТ”. Работа получилась живой, актуальной. Битком были набиты залы народом. Утром всех обносили водкой.
Н.А. Сидит Гартунг в своем кресле на колесиках. Перед ним мольберт. Обслуживает его молодой человек в ослепительно белой одежде. Подает ему то скребок, то веник. У него огромное количество всевозможных метел. Правда, нет вьетнамской, такой, какой мы подметаем у себя дома пол. Ну налетели тут на него корреспонденты. Один из них самый бойкий говорит: “Скажите нам, маэстро, не кажется ли вам, что ваша живопись это бегство от жизни?” Гартунг снял очки и сказал: “Возможно это и бегство, только я так бегу всю жизнь.”
А.Ж. Возможно ли осуществить работу, которую осуществить невозможно? Возможно ли написать картину, которую написать невозможно?
ТОТАРТ осуществляет Проект “Исследования существа Искусства применительно к Жизни и Искусству”. В ближайшее время ТОТАРТ приступает к изготовлению предметов первой необходимости, предметов быта, мебели и любой техники. ТОТАРТ обращается ко всему миру с просьбой предоставить в его распоряжение магнитофон, три кассеты и один фотоаппарат. Все остальное ТОТАРТ вернет человечеству сторицей.
И все же возможна ли работа, если эта работа невозможна?
Н.А. Вот подхожу я, значит, к Симониной мастерской. Я должна была здесь встретиться с Севой Некрасовым. Ну, как человек пунктуальный я пришла раньше. Это как раз было перед Первым маем и, видно, всем было приказано вынести мусор, убрать дворики, покрасить все что можно в какой-нибудь весенний цвет. И смотрю: такая картина. Стоит Макаревич. В руках у него небольшая кисточка типа акварельной и он водит этой кисточкой по металлической сетке с ячейками и вся краска летит ему на морду. У него уже вся морда зеленая. Я и говорю, чего ж ты тут так делаешь? Ты же, наверно, знаешь, как забор красить надо. Ты посмотри, может там у Симоны есть какой-нибудь валик, там на длинной ручке надо сделать. А он говорит: “Ну что ты. В такой холод разве можно заставить женщину этим заниматься...
А.Ж. Возможно ли работать без напарников, без компании, без контекста? Этого никто еще сказать не мог, потому что никто так не работал. А Вадим говорит: “Что вы маленького обижаете? Вот если б говорит меня или, скажем, Кабакова... Мы б вам разнесли все двери, окна, потолки и стены. “ На что пришлось ответить, что в следующий раз обязательно, обязательно, обязательно...
Н.А. Так вот, значит, эти ребята... Сначала они занимались какими-то странными делами. Ну организовывали шествия в дамских шубах. Губы красили, ногти, в туфлях на высоких каблуках. Потом сняли в центре Берлина на Морицплац какую-то халупу, наверно, где в основном жили иностранные рабочие. (Квартал поганенький.) И говорят: “Ну чего, давайте теперь попробуем картинки писать.” Ну и начали писать. Они так себя и называли “Морицпойт” - это “Парни с Морицплац”. Потом пришли к профессору Хедике. А это в начале шестидесятых годов был такой замшелый экспрессионист. Его живописью никто не интересовался. Посмотрел он на главного из них Заломе, потом на его картины и решил, что ведь на этом же можно сделать дело и самому прославиться. Вот так впервые они и вылезли.
А.Ж, Вероятно, критика, как, собственно, и творчество в данной ситуации невозможны. Я уж не говорю о том, что критиковать нечего, незачем, некому. Нет даже методики. Не разработал никто ни терминологии. Ничего. Откуда же и взяться критикам, когда за это деньги не платят, печатать это негде, нечего, говорить не о чем, общаться не с кем, а устроить кампанию, устроить прорыв, так это все выдумки. Прорываться незачем, некуда и некому. Но близится весна, а там, смотришь, и лето. В Погорелово хотя и съедена одна собака, осталось еще две. Дом. Может быть, не растаскают. Вполне возможно осуществить новый фестиваль перформанса “Лалаиды 2“, если бы все согласились поехать и немножечко подумать о судьбах...
Н.А. Неприятное воспоминание, связанное с боди-арт. В Праге на чердаке чешский акционист Милан Козелка сделал такую работу. Он стоял. Одна рука у него была за спиной, перед ним на плитке в ведре кипела вода. Тикал метроном. Минут через тридцать Милан Козелка опустил руку в ведро с кипящей водой и вытащил кубик пражской брусчатки, после чего приложил его к своей груди. Все ахнули. Запахло шашлыками. Или, по крайней мере, всем так показалось...
А.Ж. По всем правилам классического полевого перформанса ТОТАРТ, разделившись на две группы, двинулся друг другу навстречу по непроходимому полю по пояс в снегу, потом по шею, упорно пробираясь к центру поляны, отмечая пройденный путь красными флажками, что, должно быть, очень красиво смотрелось сверху. Встретившись наконец в центре поляны, ТОТАРТ расстелил огромное полотнище из прозрачной пленки с надписью: “На таком холоде искусство немыслимо” . В это время Альберт пытался совершить побег, подкапываясь под дом.
Н.А. ... Первым на сцену вышел Эдисон Денисов. Он посмотрел в зал, сделал кому-то несколько знаков и обратился к присутствующим с такими словами: “Я очень люблю художников.” Ну, это было видно. На стенах висели произведения его любимых художников. “Одному из них, Иву Клайну, я посвятил свою работу которая называется “Белое в белом”. Сейчас она будет исполнена”. Началось исполнение. Эдисон Денисов дирижировал исполнением, вернее, зрителями. В этой композиции было много пауз - как у Кейджа - и все порывались хлопать - именно в эти паузы. После нескольких хлопков он научился, наконец, управлять слушателями. Он поднимал руку и все его слушались, и больше уже не хлопали.

А.Ж. Мы входим в малый зал Консерватории. К каждому входящему подбегала служительница и протягивала золотой, переливающийся всеми цветами радуги буклет. “Вячеслав Артемов” значилось на этом дивном произведении полиграфического искусства. С восторгом, нежностью и робостью смотрел я буклет. На руках, по классическому определению Анатоля Франса, осталась позолота. А восторг не покинул меня и я бросился в туалет. Оттуда я выбежал еще в большем восторге: член мой был столь же золотой как руки и буклет. О Ли Бо, Ли Бо.

Н.А. Я возвращалась поздно и не успела на городской транспорт. Такси тоже не нашла. Наконец меня взял какой-то шальной автобус, где сидели люди, также застигнутые темнотой. Я всегда смотрела направо, потому что днем здесь был виден порт, а ночью портовые огни. Вдруг я заметила, что море какое-то совсем необычное. Оно было какое-то зеленоватое. Здесь автобус остановился. Я из него вышла, поблагодарила шофера и пошла в сторону моря. Я очень хотела, чтобы кто-то здесь оказался. Я хотела спросить его: “Видите ли вы то, что вижу я?” Но никого не было. Как и в данный момент моя ситуация была весьма двусмысленной. С одной стороны, меня разрывало страстное желание посмотреть, что же будет дальше. С другой, мне хотелось дойти до моих друзей и удостовериться в своих ощущениях. Я металась то взад, то вперед, и наконец решила, что, наверно, лучше пойти к друзьям. Я к ним пришла и рассказала то, что видела. Они отнеслись к этому вполне серьезно и обещали завтра на работе спросить сотрудников, которые долго живут на этом месте, не приходилось ли видеть подобное явление. ”Может, ты видела редкое явление - свечение моря?”

А.Ж. Denon DX1 90. Normal position. N22 18. Rew. Rewind. Stop. Wind. Stop. Eject. Дуршлаг. Бутылка из-под молока. Ступка. Стакан. Бутылка из-под молока. Бутылка из-под вина. Банка. Горчица. Ложечки в стакане. Издательство “Аврора.” Ленинград. Телефон. Цветок. Ландыш. Гипсовый. Два чайника. Третий чайник. Корзинка. Кошка. Подоконник...

Н.А. ... на эстраду поднялась Лаврова. Она показала на Шнитке, который в каком-то полуобморочном состоянии стоял у стенки, и сказала: “Альфред Гарриевич, ну, пойдите, пойдите сюда. Вот объясните, пожалуйста, нашим зрителям, почему сегодня не состоится исполнение вашего произведения”. Ну, он поднялся на эстраду, стал с ней рядом и говорит: “Я знаю, что мое новое произведение должен был исполнить новосибирский квартет. Это замечательный квартет. Я с ним только сегодня познакомился. Они только что прилетели в Москву. И я понял, что произведение не может быть исполнено. Квартет не готов к его исполнению..

А.Ж. Проект ТОТАРТ’а. Вы выходите из дома. Берете чуть левее. Проходите шумной улицей. Затем попадаете на тихую улочку. Переходите овраг. Попадаете в зеленую зону. Лес. Никого в лесу. Даже бабушки куда-то исчезли. Идете по тропинке. Перед вами небольшой домик с одним окном и одной дверью. Вы входите туда. Дверь за вами закрывается. Вокруг полная абсолютная темнота и только сверху маленькая дырочка, в которую светит солнце. Внезапно оттуда с легким шуршанием начинает сыпаться мягкий золотой песок. Он сыплется, сыплется. Сначала засыпает пол, потом ступни, потом лодыжки. Поднимается все медленнее. Вверх. Вверх.. Тишина, покой. - ТОТАРТ осуществляет Проект “Исследования существа искусства применительно к жизни и искусству”.

Н.А. Кейдж говорил, что когда происходит затор в какой-нибудь области искусства, то есть возможность выйти из этого тупика, надо только обратиться к какому-нибудь другому виду искусства. Я узнала об этом недавно, вернее, о том, что сказал об этом Кейдж. Так вот, когда эти самые мальчики с Морицплац подхватили старого Хедике, к ним сразу возник интерес. Они делали выставки, которые им организовывало радио и телевидение, а также организации, помогающие молодым художникам. Более того, они были приглашены в Париж. И в центре Помпиду - не где-нибудь, а в центре Помпиду - показали свою оперу-импровизацию, которая называлась “Opera par hasard”. Тексты, музыку и режиссуру - все это сделал Заломе.

А.Ж. Происходит ли сейчас “работа”? Я думаю, что каждый занят своим делом. У каждого есть много тем, о которых можно переговорить. “Работа” есть блестящий повод, чтобы встретиться, пообщаться, где можно выпить чайку или чего-нибудь еще. Это прекрасная зона, где можно передохнуть от житейских дел, вечной гонки, спешки, и к тому же кто-то что-то делает, а тебе ничего делать не надо. Где-то какие то чудаки что-то упорно пытаются сделать, приятно на это посмотреть, побыть рядом, немножко приобщиться этому, а еще лучше высказаться, что-то умное заметить, а еще лучше не заметить...

Н.А. Потом исполнялось произведение Габайдулиной. У арфистки вырвался звукосниматель... Вообще как-то все было вверх ногами на этом концерте. Перед вторым отделением опять Лаврова позвала на эстраду Альфреда Шнитке, который оказался у той же стены точно в такой же позе, и он вышел; кто-то начал хихикать, кто-то зааплодировал, и говорит ему: “ Альфред Гарриевич, ну, объясните же, наконец, нашим зрителям, почему сегодня не будет исполнено ваше произведение. Тогда Альфред Гарриевич сказал...

А.Ж. ТОТАРТ приступил к осуществлению параллельного кино. Премьера первого фильма состоится в ближайшие дни, ближайшие недели, ближайшие месяцы, ближайшие годы. Все будут приглашены на премьеру. Высказывания, мнения, критика поступают в пользу ТОТАРТ’а и используются как документация для дальнейшей работы Мнение зрителей, просмотревших образцы нового подпольного кинематографа, очень важны для дальнейшего развития искусства в Москве. Параллельное кино должно возникнуть и возникло стараниями ТОТАРТ’а.

Н.А. Так вот, значит, Альфред Гарриевич, он там уже стоял, а микрофон не работал, микрофон отключился, сломался, не знаю что с ним произошло, еще когда начал говорить Эдисон Денисов, но у него-то голос громкий и вообще он привык общаться с аудиторией, а вот Габайдулиной не повезло, у ней и голосок такой хлипенький, слабенький да и вообще она не привыкла, что ей нужно что-то там объяснять; и вот Альфред Гарриевич и говорит: “Ну, так квартет ведь не готов к исполнению произведения. Ну, конечно, я бы мог сейчас эту работу показать, но вы же сами понимаете, что объяснить что-нибудь потом будет уже бесполезно...”
А.Ж. Изоляция себя от зрителей, оказывается, играет особую роль: можно не подходить к исполнителям, совершающим “работу”. Тем более что до видео мы не доросли. А вот здорово, если б видео поставить в туалет, скажем, а нас запереть на ключ. Это, пожалуй, было бы интересно, особенно если б был, положим, мужской туалет и женский туалет, нет лучше общий, общий туалет и видео, а звук, положим, на третьем этаже. Это было бы, наверное, лучше всего, тем более что пройти совершенно невозможно... Интересно, когда Альберт вошел, наволочку на него надели сразу, а наручники никак не удавалось защелкнуть...*
Н.А. ...Ева научилась рисовать раньше, чем держать ложку. Мы сначала ей давали кисти, цвета выбирали сами. Она рисовала на листке бумаге, потом начинала изрисовывать предметы, которые рядом стояли, рисовала на своем теле, рисовала на своей обуви, рисовала на коте...
А.Ж. ... но вот записывает. “Магнитофон включен на запись”.

---

* Имеется в виду акция ТЕРАРТ в декабре 1984 г. (когда Ю. Альберт был задержан в квартире тотартистов).

ХУДОЖНИКИ НАТАЛЬЯ АБАЛАКОВА И АНАТОЛИЙ ЖИГАЛОВ ОСУЩЕСТВЛЯЮТ ПРОЕКТ “ИССЛЕДОВАНИЯ СУЩЕСТВА ИСКУССТВА ПРИМЕНИТЕЛЬНО К ЖИЗНИ И ИСКУССТВУ”

Авторы “Тотального Художественного Действия” (ТХД-ТАА) Наталья Абалакова и Анатолий Жигалов, многие годы работавшие как живописцы, с конца 1970-х г.г. разрабатывают “глобальный” Проект “Исследования Существа Искусства применительно к Жизни и Искусству” (ИСИЖИ/в/ - ICIJI/t/). Такой на первый взгляд неожиданный переход к нетрадиционным творческим методам на самом деле закономерен и связан с внутренним кризисом живописных систем обоих художников, повлекшим за собой потребность выйти за пределы картинной плоскости в реальное пространство, что сразу же дало ряд новых измерений: собственно реальное пространство, живое время, действие, ментальное пространство и проч. Самостоятельными частями Проекта являются акции и перформансы ТХД, а также все совместные и индивидуальные работы Н.А. и А.Ж. В известном смысле Проект охватывает и всю предыдущую творческую деятельность авторов - как художественную, так и поэтическую. Следует сделать особую оговорку относительно совместной работы художников. Это не соавторство в общепринятом смысле. Объединительным моментом является не совместная деятельность как таковая, а идея реализации Проекта, в рамках которого каждый совершенно свободен в своем индивидуальном творчестве. Кроме того, некоторые работы ТХД столь специфичны, что могут быть осуществлены только одним из авторов (например, акции “Лестница”, “Последнее действии”, “Я работаю комендантом” и др.). Некоторые замыслы могут быть выполнены вообще другими людьми, например, лозунг и табло-картина “Искусство принадлежит...” исполнены художником-оформителем Л. Тарановым, что отражено в документации). Так как материалом Проекта может служить практически все - культуры прошлого и настоящего, современный художественный контекст и окружающая действительность, методы работы с этим материалом могут быть самые разнообразные, и было бы неправильно считать, будто авторы Проекта навсегда “покончили с живописью” и другим традиционным художественными способами выражения.

Деятельность авторов Проекта целиком и полностью связана с тем особым художественным климатом, который сложился в Москве с конца 1970-х г.г., и позволил выявиться новым тенденциям, принципиально отличающим ряд художников (причем совершенно разных на первый взгляд) от художников предыдущего поколения (не обязательно в возрастном плане), расцвет которых приходится на 70-е г.г. Эти тенденции - прежде всего попытка разрушить границу между общепринятым понятием художественной среды и реальной жизни, между художником и зрителем, совершенно иной подход к самому “продукту” художественного творчества. Работа идет на гипотетической границе, разделяющей искусство и жизнь, анализируется сам феномен искусства, его механизмы, его функционирование в жизни, в социуме, собственно в искусстве, его коммуникативность, идеологичность, ангажированность, его социальные аспекты. По-новому рассматривается роль самого художника. Развенчивается миф о художнике-демиурге, непонятом гении-одиночке, пересматривается модель “элитарного” искусства. Но это не просто критический анализ, пусть даже вооруженный всеми современными методами. Это прежде всего действие, творческая реализация. Иногда серьезная до смешного, иногда веселая до серьезности. Порой построенная по принципу анекдота, где “все в дерьме, а я в белой манишке”, порой по классической схеме надевания тортов на собственную голову. Но всегда вопрос к себе и другому...

Критически проверяются на практике (художественной) методы авангардного искусства наших дней и устойчивые идеи “культурного” сознания в действиях (акциях и перформансах) “Погребение цветка”, “Белый куб”, “Черный куб” (1980). Это попытка анализа и демифологизации круга устойчивых представлений, являющихся чрезвычайно важными и типичными для так называемой “русской идеи”, феномена, так или иначе оказавшего влияние на все формы общественного сознания , в том числе и художественного. Эти три перформанса осуществлены в ключе действия-антиутопии. Поэтому в них так силен деструктивный элемент, нетипичный для русского искусства в целом, но часто, если не всегда, присутствующий в народных действах, фольклоре, играх. Эти работы относятся к “Черной серии”. Структурно вся “Черная серия” связана с последним геометрическим живописным периодом А. Жигалова и живописными “помойками” Н. Абалаковой. Но живопись сходит с холстов в живое пространство, выявляя не живописное начало, а идеологическое, ментальное, эмоционально-интеллектуальное. Является ли искусство само по себе преображением действительности? Неким аналогом благодати, уводящим автора и зрителя в неведомые пределы? Заканчивается “сценарная”, демифологизирующая и провоцирующая часть “Погребения цветка” и все, по описанию одного из участников, остаются “в пустоте”, предоставленные самим себе, долгое время ожидая “спасителей-авторов”, а потом осознавая, что “спасаться” надо своими силами... Великолепный “Белый куб”, эта реализованная в “общем деле” “идея”, разделяет участников и должен быть уничтожен, чтобы восстановить человеческую общность и вернуть жизненное пространство. Все, что осталось - это “свернутая” поверхность” “Белого куба” в виде шара из грязных бинтов... Пепел “Черного куба”, властно вытеснившего участников, умещается в целлофановом пакете из-под овощей с игривой надписью “Elite”. Так что же это было? Что означает этот поток света и тьмы, огонь и дым, созидание и разрушение? “Тотальное обалдение” (В. Некрасов)? И еще какое! Рев огнепоклонников фаворского света на Красной площади в праздник Великого Труда! Или - демонстрация метода?! (“Искусство лжет”? - см. Аналитическое табло.) А где художники,

которые должны якобы что-то проделать со зрителем или искусством? Ушли в ванную предаваться плотским утехам, оставив всех в “полной темноте и неведении” (по свидетельству другого участника “Погребения цветка”).

Если первые три действия, которые, кстати, правильнее назвать перформансами, а не акциями, связан с “насилием” над зрителем (хотя есть только участники, зрителей в таком неблаговидном деле нет и не может быть), вовлечением в “общее дело” и прохождением через “пороговое” состояние, в следующих работах “Черной серии” все это переносится на самих художников. Акция “Лестница” и “Последнее действие”, завершающие “Черную серию”, предполагалось осуществить на Первом фестивале перформанса в деревне Погорелово Костромской области в доме авторов Проекта, куда в начале лета 1981 г. съехались московские акционисты. И здесь мы подходим к самой трудной для восприятия теме нашего Проекта. Одно из его положений гласит: “Проект открыт для случайных и неслучайных вторжений окружающей действительности”. Речь идет о реальном вторжении, а не плоде художественной фантазии. В силу такого реального вторжения жизни (смерть деревенского мужика, сгоревшего заживо в собственной избе) осуществление акций “Лестница” и “Последнее действие”, этого “русского варианта” body art со всеми отягчающими моментами русского сознания (мазохизм, многозначность, театральность, глобальность и пр. и пр.), стало невозможно. Невозможно потому, что никакие body art actions не могут конкурировать с реальностью человеческой смерти, так неожиданно вторгшейся в наш Проект. “Лестница” и “Последнее действие” были замыслены еще и как диалог с западным искусством и в частности с чешскими акционистами, с которыми мы познакомились и работали вместе в Праге осенью 198О г. Есть здесь и элементы самосожжения, пародирования. Серьезное и несерьезное вместе...

Рождение Евы , “Нашего лучшего произведения”, тоже “вторжение”. Им заканчивается один и начинается второй этап развития Проекта “Исследования Существа Искусства применительно к Жизни и Искусству”.

Параллельно с акциями и перформансами ТХД Н. Абалакова работает над большой серией “аналитических” коллажей, объединенных общим названием “Summa Archaelogiae”. Диалог с современными художниками - русскими и западными, - анализ их творчества, сопоставление с деятельностью авторов Проекта - вот главные темы этого цикла. Эти работы также являются составной частью Проекта, причем “S.A.” входит в него скорее по принципу “избирательного сродства”, а не чисто механически.

Дальнейшее развитие поэзии А. Жигалова, ее визуальным вариантом являются “Три конкретных поэмы” “Снег”.

Фотоакция “Солнцеворот” продолжает и развивает темы живописи художников, но в концептуальном плане и с реальным объектом в реальном пространстве, причем главный субъект - время.

“Исследование квадрата” и “Исследование круга” - депоэтизация геометрической живописи и связываемых с ней метафизических наслоений (темы “Черной серии”, но в более ироническом и псевдоаналитическом аспекте) и в частности с живописью А. Жигалова середины и конца 70-х г.г., где он уже отказывается от традиционных живописных принципов и делает в сущности жесткие схемы - “идеологемы” или “идеограммы” и “оппозиции”. Это также своеобразный “неореализм” в стилистике Проекта, тенденция к упрощению. Вообще, если начертить диаграмму работы ИСИЖИ/в, заметней станет динамика его развития, последовательный курс на “снижение”.

Лозунгом и аналитическим табло “Искусство принадлежит” (начало 1982) начинается новый этап разработки Проекта. В 1982 г. А. Жигалов “делает” новую работу: “Моя последняя работа: Я работаю комендантом в ЖСК “Квант”. Казалось бы тема не нова. Истории культуры известны примеры, когда художник или поэт сочетал творческий труд с государственной службой или научной деятельностью, и причем довольно успешно (примеры: Гете, Тютчев, Грибоедов, Набоков). Многим художникам приходилось и приходится работать ради денег. Ближе, кажется, ресторан Левайна. Бойс однажды устроил что-то вроде персонального субботника, И в чем же принципиальная разница? Да в том, что А.Ж. с марта 1982 г. устроился работать комендантом и работает действительно, за 82 руб. 50 коп. На советской работе. В совершенно реальном ЖСК “Квант”. И объявляет это произведением искусства. И в качестве коменданта проводит субботник по посадке “Аллеи Авангарда”, в котором принимают участие московские художники-авангардисты. Где здесь искусство и где художник? И есть ли здесь различие между этим “произведением” и “коммунальной” темой элитарного искусства, когда художник в стенах своей мастерской может надеть на время любую маску, превратиться в Жозефа К., Плюшкина, Передонова, а сняв ее снова стать “классиком”, “мэтром”? Где пределы игры и искусства? Или игры в искусстве и игры в искусство? Когда искусство перестает быть искусством? И есть ли пределы ему, искусству, полагаемые? И кем или чем? Эти вопросы ставит Проект.

“Я работаю комендантом” - это “практическая работа” по теме “принадлежности искусства” в постоянно действующем “Лекционарии” Проекта, в котором прямо или косвенно принимают участие все художники. Другой работой в “полевых условиях” является “Наш муравейник”. Это не просто body—art, главные измерения здесь социо-культурные. Но “муравейник” не социометрическая модель, а экспериментальный опыт художественного диалога. С этой темой Проекта перекликаются последующие работы ИСИЖИ/в: “Заповедник искусства” и “Субботник по посадке “Аллеи Авангарда”, в котором участвовали московские акционисты. К этой стороне деятельности художников относится и организация экспозиции на квартире Н. Алексеева

(АПТART) - плод общих усилий - главной задачей которой - создании живой художественной ситуации и художественного контекста, в котором могло бы развиваться актуальное искусство 80-х г.г.

С этой же целью ТХД осуществляло в коллективной работе на пленэре (“АПТАРТ в натуре”) свой перформанс/инсталляцию “Берегите искусство - наше богатство” и перформанс “Семечки” (ТХД осуществляет Проект “Исследования существа Искусства применительно к Жизни и Искусству”) в групповой выставке-событии АПТАРТ “Победа над солнцем” в сентябре 1983 г.

Абалакова и Жигалов
Москва, 1983

VIII

Золотая серия

словно, для того, чтобы охватить одну плоскость, необходимо устранить противоположную, прочие же четыре: верхняя, нижняя и две боковые - правая и левая, ставя под сомнение, казалось бы, безусловную истинность вышеописанных прямых углов и квадрата или прямоугольника, непреложно утверждаемого учебником геометрии, утрачивают на периферии зрения свои четкие очертания,/ /округляются и расплываются на границах видимости и, сливаясь где-то позади на недосягаемом расстоянии, словно их субстанция при таком рассмотрении претерпевает метаморфозу и пресуществляется из твердой в эластичную, затем в жидкую и, наконец, воздушную и вообще дематериализуется, и они воспаряют, как допустимо предположить/ - /принимая во внимание, что ту строгую решетку из линий или короб из плоскостей сознание ни на секунду не упускало при рассмотрении одной из сторон/ - /воспаряют к пятой, правильнее, шестой невидимой в этом процессе созерцания плоскости, с которой, вероятно, сливаются, так что, несмотря на параллельно наличествующий в сознании неколебимый образ решетки или короба, с которым оно к тому же оперирует по своему усмотрению, пребывая одновременно внутри и охватывая его снаружи,/ /почему это уже не некое замкнутое пространство или объект, а свободно парящее в пространстве ограничение этого единого пространства, вследствие чего в целостном пространстве, не имеющем ни пределов, ни свойств, а стало быть признаков или качеств,/ /присутствует некое инопространство, внеположное, так сказать, этому пространству - конец цитаты - так что, придется вновь повторить, помещение представляет собой пластичный объект, напоминающий мешок или цилиндр с квадратным дном, причем для того, чтобы видеть это дно, надо стоять параллельно плоскости этого дна/ /и, следовательно, перпендикулярно нижней части мешка, и все четыре вышеозначенные плоскости, не считая пятой или шестой, существование которой как будто обосновано со всей достоверностью, хотя при этом в опыте собственно нет ничего, что удовлетворяло бы эту неопровержимую истинность ее присутствия,/ /являются поверхностью или кожей этого мешка, то есть одной завернутой на себя плоскостью, иначе, цилиндром, перепендикулярно к оси которого примыкает неведомым и непостижимым образом квадрат или прямоугольник, что, впрочем, также начинает утрачивать достоверность для чувств,/ /поскольку при более долгом и настойчивом рассмотрении, сопряженным с желанием найти завалившиеся неведомо куда носки, теряет былую твердость и уверенную прямизну линий, словно внешнее пространство или притягательная сила взгляда втягивает в себя эту плоскость, и она/ /становится сферической, а вместе с ней изгибаются и превращаются в круг четыре стороны этого квадрата, но и на этом процесс не заканчивается, захватывая и стороны, или ребра, соединявшие плоскость квадрата с четырьмя перпендикулярными смежными плоскостями, давно уже/ /ставшими полостью мешка или поверхностью мягкого цилиндра, совершающего свободное парение в не имеющем ни признаков, ни качеств пространстве. Конец цитаты./

"Русская рулетка". Текст перформанса (читается на два голоса).

Перформанс: ЗОЛОТАЯ ЛЕСТНИЦА
1985 Апрель.
Длительность: 9 часов.
Место: Мастерская С. Сохранской на Малой Бронной:
основное помещение, антресоль, подвал.
Материал: Железная лестница, гипсовый слепок ягодиц, золотая краска, кисти,
шахматные часы, плакат.
Освещение: Подсветка лестницы, слепка.

В течение дня Н.А. и А.Ж. попеременно (иногда в процесс включались зрители) красили железную лестницу, приставленную к антресоли, в золотой цвет. Параллельно в подвале проводился Первый фестиваль “подпольного” (параллельного) кино (фильмы ТОТАРТ и бр. Алейниковых). Таким образом пространство работы охватывало как бы три зоны: нижнюю (подвал), среднюю (лестница как медиатор) и верхнюю (антресоль, где лежал слепок ягодиц и куда подняться практически никто не мог).

Живописный перформанс: 16 ПОЗИЦИЙ САМООТОЖДЕСТВЛЕНИЯ (ЗОЛОТАЯ КОМНАТА)

1985 Май.

Место: Комната в квартире художников. Москва.

Длительность: Около 1,5 часов (и недельная экспозиция).

Материал: Мужское и женское тела, комната 530 x 300 x 250, обтянутая белой бумагой как обоями, ведро бронзовой краски, ведро красной гуаши, кисти.

Освещение: Лампы по углам.

Начиная с восточного угла, А.Ж. обрисовывает Н.А. в разных позах (8 позиций) красной краской и затем золотой(до противоположного угла). Затем от этого угла до исходного Н.А. обрисовывает А.Ж. в 8 позах. Художники двигаются по часовой стрелке, пока белые фигуры с красным контуром и золотым фоном не покрывают все стены. После этого Н.А. красит лицо и тело А.Ж. красной краской, а А.Ж. лицо и тело Н.А. золотой, и каждый встает в свой исходный угол - сливаясь соответственно с Красным и Золотым углами. Зрители следят за действием через дверной глазок.

Комната затем экспонировалась как выставка. Эта же комната была использована в качестве элемента большой инсталляции “Повод к знакомству” в Ленинграде на выставке неофициального искусства в январе 1987 г. (Видеодокументация и кинофильм 16 мм 20 мин.).

Восстановленный интервал

Из всех видов современного авангардного искусства на сегодняшний день, пожалуй, самым “невезучим” остается перформанс. Публика в подавляющем большинстве о таковом и не слышала, а критика делает вид, что его просто нет. Ситуация достаточно странная, так как даже для человека поверхностно знакомого с темой очевидно, что в советском искусстве перформанс сложился в самостоятельную и целостную сферу художественного творчества. Еще с конца 60-х годов художественные акции появляются у кинетистов (Л. Нусберг и его группа “Движение”), однако наибольшее развитие оно получает в 70-е годы в концептуальном искусстве. В этот период перформанс представлен работами В. Комара и А. Меламида, Р. Герловиной и В. Герловина, групп “Коллективные действия” (А. Монастырский, Н. Панитков, Г. Кизевальтер, Н. Алексеев, И. Макаревич, Е. Елагина, С. Ромашко, С. Хэнсген и др.), “Гнездо” (Г. Донской, М. Рошаль, В. Скерсис), “ТОТАРТ” (Н. Абалакова и А. Жигалов), “Мухомор” (С. Гундлах, К. Звездочетов, В. Мироненко, С. Мироненко, А. Каменский), М. Чернышева и его группы “Красная звезда” и др.

Непонятное пренебрежение со стороны нашей критики целой сферой современной культуры объясняется, скорее всего, объективными свойствами самого перформанса - художественные акции меньше всего поддавались идеологизации. Хотя, как могло показаться, именно идеологизированная система оценок, как правило, применяющаяся в критических текстах, должна была органично соответствовать “искусству идеи” - как определяют иногда перформанс - не оставляющему практически никаких вещественных следов своего существования. Однако для адекватного описания этого материала идеологизированные пространства искусствоведческих текстов оказывались как раз наименее пригодными.

Конечно, и перформанс можно было втиснуть в ту или иную схему. Но эта операция не просто выдавала бы насилие над художественным материалом, но компрометировала бы саму систему критериев в рассуждениях критика.

Перформанс - искусство, не удваивающее так или иначе жизнь, но работающее с самой реальностью, организуя в ней события, включенные одновременно и в сферу художественного, и в непосредственное течение жизни.

Действие перформанса само по себе, то есть вне учета контекстов его осуществления (в самом широком смысле этого слова), оказывается практически не интерпретируемым. Такая специфика художественных акций неизменно порождает несовпадение между самим действием и его отражением в слове. Словесно интерпретировать событийный план акции обычно не представляется возможным иначе, как путем простого называния произведенных действий. А потому искусствоведу здесь вроде бы и делать нечего. Его текст окажется либо абсолютно произвольным толкованием, либо просто пародийным повтором в слове реального действия перформанса.

Эта ситуация несколько схематично может быть проиллюстрирована некоторыми особенностями документального материала к акциям. Например, фотографиями перформансов. Свойство большинства таких снимков - полная непонятность изображенного или, напротив, - совершенная банальность, неожиданно оказывающаяся еще более загадочной. Обычно фотодокументация к акциям изумляет своей неполнотой, случайностью или просто бессмысленностью. И дело вовсе не в качестве съемки. Более того, не исключено, что все эти характеристики, оцениваемые в обычных случаях со знаком минус, в данном случае могут считаться положительными. И чем более случайный момент попадает в кадр, тем очевиднее безусловный приоритет значимости самого течения действия над его дискретикой и знаковой фиксацией.

Можно сказать, что перформанс, не поддаваясь целиком словесному проговариванию, как никакое другое искусство последовательно компрометировал идеи реальностью, в ироничном свете представлял претензии любых знаковых систем на тождественность жизни.

В идеологизированном жизненном пространстве художественные акции не могли иметь статус значимого явления; их действие неизменно оказывалось отнесено либо за кулисы, либо попадало в антракт и потому как бы не существовало, не прочитывалось из зрительного зала. Эта ситуация определила специфику положения перформанса в советском искусстве и некоторые общие особенности его ориентации по отношению к внешнему контексту своего существования. С одной стороны, перформанс стремился к своеобразной мимикрии, пытался естественно и
незаметно подстроиться к нехудожественному пространству. В этом отношении наиболее
демонстративный вариант - перформансы группы ТОТАРТ, объединенные в серию “Комендантские работы”. Тексты, сопровождавшие реальные жизненные ситуации, например: “Внимание! По пожеланию трудящихся и согласно проекту ИСИЖИ в Орехово-Борисово на Каширском шоссе открывается кинотеатр “Авангард”; или проведенный 9 октября 1982 года субботник по посадке “Аллеи Авангарда” - незаметно встраивали перформанс в реальный социальный и бытовой контекст. С другой стороны, перформанс был ориентирован на создание собственного, независимого художественного пространства. Персонаж одной из акций группы “Коллективные действия” (КД) - “Дышу и слышу” - слушающий собственное дыхание и пребывающий в “герметическом” пространстве “внутреннего звука”, - точный визуальный образ этих тенденций.

Ниже мы постараемся обозначить те аспекты, которые могли быть прочитаны в перформансе условным зрителем или критиком, наблюдавшим его из внешнего идеологизированного пространства. Зрителем или критиком, случайно натолкнувшимся в ряду прочих событий и явлений окружающей его жизни на то, что называют художественной акцией.

Такая позиция, не учитывающая самого существа действия, то есть тех психологических и глубоко личных переживаний, которые обретаются при участии в акции, представляется нам методологически оправданной. Она позволяет при первом приближении к теме отчетливее увидеть перформанс не как эзотерическое действо, культурное и эстетическое значение которого ограниченно и замкнуто, но выделить прежде всего те стороны, которые обусловливают включение художественных акций в общий контекст культуры. *

Представим себе группу людей явно городского вида, собравшихся на загородном поле и под руководством нескольких человек вроде бы что-то ищущих на огороженном веревками участке земли. По крайней мере в этой зоне они производят действия, напоминающие раскопки. Постепенно поисковые усилия сосредотачиваются в одном месте, и через некоторое время собравшиеся наталкиваются на какое-то подземное сооружение. При его вскрытии выскакивает человек и бросается бежать (перформанс “Сокровище”, группа “Мухомор”, 1979).

Другой вариант. На заснеженном поле два человека идут навстречу друг другу, оставляя позади себя красные флажки. Встретившись, они расстилают на земле громадный плакат с какими-то надписями. Прочесть их практически невозможно из-за огромных размеров, требующих дистанции и взгляда сверху. Несколько человек у края поля наблюдает за их действиями (перформанс “На таком холоде искусство немыслимо”. ТОТАРТ, 1984 г.).

С позиции постороннего наблюдателя эти действия как будто имеют какой-то смысл, хотя и не могут быть помещены в знакомый и понятный контекст. Положение случайного зрителя перформанса точнее всего сравнить с положением чужестранца, наблюдающего неведомый ему туземный обряд. Действия, исполняемые аборигенами со всей серьезностью, представляются абсолютно бессмысленными, с его точки зрения. В данном случае еще надо учесть, что “обряд” обычно лишен эффектности и зрелищной привлекательности. А часто зрительно почти не отделяется от окружающего его фона. Эта нечитаемость многих акций для внешнего наблюдате—
ля — не только смысловая, но и визуальная - усиливалась с перемещением действия из загородного пространства в городское. Большинство городских акций были просто невидимы извне.

Столь же закрытой для стороннего прочтения была акция группы “Мухомор” “Метро”. В процессе ее осуществления члены группы начиная с открытия метро в 6 утра и до его закрытия перемещались по станциям, согласно заранее составленному графику. Поставленные в известность лица могли в указанное в графике время найти их на той или иной станции. Для всех остальных пассажиров и работников метро тот факт, что 28 октября 1979 года Московский метрополитен стал ареной перформанса, так и осталось неведомым.

По сути дела, действие такого перформанса превращалось в экспонирование своего социального и бытового контекста. Почти полная редукция художественных элементов, преобразующих реальность, уподобляла все действия акции “жесту”, просто указывающему на пространство вокруг. Причем из этого пространства сам “жест” не читался.

Подобные особенности перформанса вполне можно объяснить специфической социальной ситуацией, неофициальным статусом существования авангарда. С другой стороны, они естественным образом вытекали из самой эстетики перформанса как вида искусства.

Акцию, построенную таким образом, взглядом со стороны можно было воспринять как очерчивание в реальном пространстве жизни зоны некой “пустоты”. Ведь, по сути дела, такая нечитаемая извне акция и есть для окружающего ее пространства “пустота”, невидимость.

Как только перформанс более отчетливо прорисовывался на городских улицах, “пустота”, которую он обрисовывал в их пространстве, становилась раздражающей и беспокойной. Она сразу же начинала цеплять внимание. Зачем, скажем, собрались на улице эти люди и стоят группой, а два человека с двух сторон держат транспаранты “Группа” и “3” (перформанс “Группа-3”. КД, 1983). Наиболее простой ход рассуждений - ассимилировать это действие в привычной системе координат. Например, увидеть в нем своего рода политическую или иную демонстрацию. По отношению к внешнему пространству акция и в самом деле представляла собой “демонстра—цию” — демонстрацию действия, смысл которого заведомо не читаем с позиции внешнего наблюдателя.

Для того чтобы понять, что происходило тогда на улице, надо было поменять позицию наблюдения и перейти из внешнего пространства в пространство перформанса. В несколько пародийном варианте перемена позиции наблюдения, вызывающая самые неожиданные трансформации в сознании и восприятии, была обыграна в перформансе группы “Мухомор” “Красная тряпка” (1981). Шестнадцать участников акции, построенные в каре и накрытые специально заготовленным куском красной ткани с прорезями для голов, после пробежки по полю и лесу неожиданно обнаруживали объект: точно такое же каре, накрытое красной тряпкой, из-под которой торчали шестнадцать кукольных головок. Это резкое, даже прямолинейно абсурдное

сопоставление вовлекало участников акции в игровое пространство с постоянно меняющимися, “скачущими” позициями наблюдения.

В непрерывном процессе понимания окружающего, обеспечивающем человеку способность ориентироваться во внешнем мире, “пустоты”, сбои и остановки, создаваемые в ряду жизненных событий перформансами, могли восприниматься как нечто дезорганизующее, с чем не хотелось бы сталкиваться. Если же это столкновение происходило, то случайный зритель перформанса на какое-то мгновение оказывался как бы выключен из движения окружающей жизни. Эти состояния, внушаемые пустотами и в привычном пространстве понимания, наиболее адекватны моментам свободного вслушивания в себя, погружения в свое внутреннее пространство. Указанное состояние приобретает особую значимость в свете характерного для современной цивилизации “отсутствия пустоты”, непрерывности устремленного на индивида информационного и эмоционального потока.

В некоторых акциях КД границы, отделяющие “внутреннее пространство” действий перформансов от внешнего, “стирали” объекты, оставлявшиеся после завершения действия. Объекты, не интерпретируемые, лишенные функционального значения и прочитывающиеся из внешнего пространства как смысловой провал, пустота...

В привычном пространстве готовых смыслов, в котором взгляд и сознание скользят, а точнее, пробегают по поверхности окружающего, все значимое и ценное в котором заранее задано, то есть в пространстве механически двигающейся жизни, “пустые” - вернее, свободные - смысловые зоны перформансов прочитывались как остановка автоматизма, как восстановление “утраченного интервала” (Дж. Дорфлес). Лишая сознание заданной извне системы отсчета, они открывали свободу импровизаций, избавляли от предсказуемости эмоций или же просто оставляли возможность бессмысленного и молчаливого смотрения, свободного от бесконечного потока словесных интерпретаций. Но, так или иначе, для постороннего наблюдателя эти “пустоты” указывали на возможность, уклонившись от автоматизма понимания и речи, обрести индивидуальный взгляд.

Специфика окружающего пространства, его открытый или замкнутый характер определяли существенные особенности перформанса. Некоторые, так сказать, внехудожественные характеристики загородного пространства - его открытость, протяженность и целостность в противоположность пространству городскому, расчлененному и диктующему направление и условия перемещения в своих пределах, - задавали соответственный ритм и строй разворачивающемуся в нем действию акций КД. Масштабы загородного поля исключали использование в перформансах таких элементов, как мимика и жест, снимая тем самым на “стилистическом” уровне субъективный, психологический оттенок с действия, прочитывающегося как “природный” элемент пейзажного пространства. Не случайно действие перформанса стремилось обычно почти незаметно отделиться от окружающего пейзажного фона и столь же незаметно раствориться в нем. Так оно часто строилось на стертости, размытости позиций, обозначающих его начало. Участники акции появляются на другом конце огромного поля почти неразличимые издали - можно подумать, что это просто случайные прохожие. Но именно это действие - и только оно - составляло событийный план первой акции КД “Появление” (1976 г.).

Другой типичной для перформанса внешней средой становилось пространство частных квартир или мастерских. И оно также оказывалось небезразличным фоном для разворачивающегося в нем действия акции. Самочувствие человека на улице или на загородном поле существенно отличается от самочувствия в помещении. Во внутреннем пространстве дома возрастает не только чувство защищенности, раскованности, но и появляется свобода от чужих взглядов, возможность быть одному. Это пространство наполнено домашними, сугубо частными и личными ассоциациями, в нем ценность и значение имеет все единичное, наделенное уникальным, известным только обитателям дома смыслом. По отношению к пространству улицы или пейзажа - это зона своеобразных пауз, антрактов. Примечательно, однако, что “домашний” перформанс не обретал адекватной раскованности и домашности интонаций: напротив, квартирные акции создавали пространства напряженные, часто агрессивные и дискомфортные. Сама же специфика частного пространства словно замирала или нивелировалась.

На полу - белый бумажный шар, вверху - мощный источник света, в углу - сидящий человек с газетой - вот тот внешний антураж, который видели зрители перформанса “Черный куб” (ТОТАРТ, 1980), заходя по очереди во внутреннее пространство черного куба из светонепроницаемой бумаги. Предметное оформление откровенно не индивидуализированного характера, не требующее долгого разглядывания, вживания, могло быть воспринято только как открыто инородное в пространстве частной квартиры. Человек в черном кубе заворачивал шар в газету, поджигал ее и выходил наружу, герметизируя куб. Газета сгорала в пустом, невидимом зрителям пространстве. В полной темноте куб вскрывали, дым вырывался наружу. Светонепроницаемая оболочка разрушалась и сжигалась в поле. По отношению к внешнему для перформанса частному пространству эти деструктивные действия обретали, однако, значение восстановительных.

Действие квартирного перформанса строилось обычно без учета частного контекста самого существования. Оно апеллировало к масштабам, превосходящим меру доступного отдельному человеку, отсылало к социальной и культурной мифологии, к коллективному, всеобщему и т.д. Тем самым оно как будто указывало на отсутствие в культуре пространств, в которых могли бы иметь значение - именно как факт

культуры - события и действия, соразмерные отдельному или, как еще говорят, частному человеку. Пространств, построенных по уникальным меркам.

Зато в этом агрессивном к частному пространстве, которое создавали домашние акции, с полной естественностью могли существовать абсурдные предметы. Перформанс “Царь-колокол и Царь-пушка” (ТОТАРТ, 1984) давал зрителям возможность взглянуть со стороны, точнее, украдкой подсмотреть “частную жизнь” парочки таких абсурдных монстров. Зритель этой акции наблюдал в дверной глазок за расположенными в комнате у работающего телевизора объектами: выполненными из прозрачной пленки макетами царь-колокола и царь-пушки.

Возможно, что эта невосприимчивость действия перформанса к индивидуальному становилась столь очевидной именно в силу того, что попадала в пространство с заданными “частными” интонациями. Точнее, она обнаруживалась как объективно существующая и независимо от субъективных намерений художников прочитывающаяся в реальных действиях акций проблема культуры, лишенной категории “частного”.

Если по отношению к пространству города художественный текст перформанса строился обычно как замкнутый и альтернативный, в пространстве пригородном он (в варианте акций КД) мог быть открыт вовне, то пространство частное становилось уже для действия акций своеобразной “пустой” зоной, зоной непонимания, невидимости. Чрезмерная перегруженность советского искусства социальной и даже, точнее, “глобальной” проблематикой, с весьма разных позиций представавшая в искусстве “официальном” и “неофициальном”, все же оставалась тем общим пределом, который реально перейти не удавалось. И потому “частные”, индивидуальные пространства не случайно становились невидимым извне, как будто не существующим в реальности, утопичным “внутренним пространством” в действии акции или в реальной жизни.

Действие перформансов, может быть, в силу своей пограничной природы, то есть одновременной принадлежности искусству и жизни, обеспечивающей им своеобразную метапозицию, наиболее последовательно проявляло и формулировало свободные от идеологии пространства как пустые, лишенные значения зоны в советской культуре и сознании.

- Выбирая такую позицию рассмотрения материала, мы, естественно, будем избегать вторжения во внутреннее смысловое и психологическое пространство перформансов. В соответствии с этим при описании перформансов будут опускаться те моменты, которые не могли быть
- воспринятыми с позиции стороннего наблюдателя.

Екатерина Бобринская

“Искусство” №10, 1989

Акция: ЗОЛОТОЙ ВОСКРЕСНИК
1985 Июнь.
Длительность: Несколько часов.
Место: Территория вокруг дома №130, Каширское шоссе. Москва.
Материал: бронзовая масляная краска, кисти, плакат, скамейки, заборчики, урны.

Завершающая работа из серии “Комендантская работа” и “Золотой серии” (“Золотая лестница”, “16 позиций самоотождествления”, “Почтарт” и др.). Был объявлен “Золотой воскресник” по дому №130. Подпись под объявлением: ТОТАРТ. Во время Воскресника, на который пришли друзья художников и жители дома, заборы, скамейки и урны вокруг дома были выкрашены в золотой цвет.

Работа проводилась в реальной среде и в социальных условиях этой среды. Золотой цвет несет особые семантические нагрузки в русской культуре. Это сакральный цвет фона икон и церквей, нематериальный по теологическому определению, это цвет государственных регалий, это знак денег (и дерьма), и, наконец, это кладбищенский цвет. Использованный в данной акции, он резко смещает всю устойчивую конструкцию социально привычного и маркирует событие именно как артефакт, причем артефакт авангардный по своей стратегии, поскольку как таковой он оказывается активным вторжением искусства в жизнь и жизни в искусство и ставит целый ряд вопросов относительно природы искусства, его связи с жизнью, его места и функционирования в обществе и, главное, о границах искусства и его эстетических категориях. В то же время здесь явно ощутима постмодернистская тактика, проявляющаяся в самой ироничности подходов и использовании материала. Что касается вопроса о границах искусства, существенного для Проекта “Исследования существа искусства применительно к Жизни и Искусству”, то здесь он был поставлен и разрешен: вскоре после Воскресника (а также интервью телевизионной компании NBC) А. Жигалов был арестован милицией (причем в Иностранной Библиотеке, где он делал рефераты по эстетике постмодернизма для Бюллетеня Библиотеки им. Ленина) и помещен на месяц в психиатрическую лечебницу. Жизнь как обычно победила искусство. “Пределы” были определены четко и быстро. Художник получил высшую оценку, на какую способно Государство (тоталитарное). “Участок (полицейский) - место встречи меня и Государства”, - писал Велимир Хлебников еще в сравнительно вольные пореволюционные годы, бродяжа по еще сравнительно вольной Природе. Полвека спустя Государство, само ставшее Природой, не оставляет ни одного участка, ни малейшего зазора, где с ним можно было бы разминуться. Оно стало Искусством с большой буквы.

ТОТАРТ О ТОТАРТЕ
(Суп с котом)

...А потом?
Потом?
Суп с Котом!

СУП С КОТОМ представляет собой один из наиболее эзотерических рецептов КУХНИ РУССКОГО ИСКУССТВА, однако приготовить по нему более или менее съедобное блюдо представляется столь же двусмысленным, как написать искусствоведческий трактат, пользуясь кулинарными рецептами Курта Воннегута.

Отсчитывание же времени, в отличие от “Опыта Путешествия во времени”, (Митин Журнал № 34), пойдет не от 1982 (Выставка АПТАРТ), а от 1985 как в ту, так и в другую сторону.

***

Утопический, как кажется на первый взгляд, порыв имеет вполне реальные корни в коллективном бессознательном авторов ТОТАРТ’а, ныне лежащим около нас в виде необъятного количества текстов, проектов, фотографий, газетных вырезок, коллажей, слайдов, аудиокассет, а также кино и видео документации, свернутых и заткнутых куда попало инсталляций и даже произведений монументальной живописи. Для того, чтобы упростить задачу, можно ограничиться выбором сюжета, и более того, сюжета специфического и хорошо известного, настолько хорошо, чтобы отбросив все промежуточные явления, можно было бы составить некое подобие схемы, за которую удобно держаться, но воспользоваться которой было бы столь же глупо, как если бы по схемам рукописи Умберто Эко попытаться построить монастырь или разрушить расшифрованный текст.

Итак. Время - апогей застоя и место - конечно, ДУРДОМ. Не просто дурдом, но дурдом в дурдоме.

***

Как удивительно чье-то высказывание о том, что “мир ПОМИНОК ПО ФИННЕГАНУ является символом чего-нибудь еще”. Думается, что здесь какая-то неточность. Это должно было звучать так: “ Мир ПОМИНОК ПО ФИННЕГАНУ является символом чего-нибудь *вообще*. Это “вообще” говорит о владении языком, хотя и признает, что изобразительный язык не достигает уровня совершенной эксплицитной коммуникации: этот регулятивный идеал присутствует в его дезигнативных значениях.

Это был вполне комфортабельный крези, простенький, но со вкусом. Однако напрасно думать, что все там так уж были заняты КРИТИКОЙ, психи прекрасно совмещали ее со многими другими полезными и интересными делами. Но об этом потом. В данный момент они чистосердечно попросили других (не психов) принять от них все сверхценности , а взамен выдать что-нибудь попроще, скажем, огнемет.

А до того корреспонденты американской телевизионной компании NBC взяли у нас интервью, которое носило до того художественный характер, что после него А. Жигалов был арестован милицией в Библиотеке Иностранной Литературы, где трудился над переводом какого-то трактата то ли по семиотике, то ли по структурализму, и помещен в психиатрическую больницу. Так начался важный этап Проекта “Исследования Существа Искусства, применительно к Жизни и Искусству”. Уличной акцией “Золотой Воскресник”, послужившей для этого формальным предлогом, искусство ТОТАРТ’а наконец преодолело границу Искусства и Жизни. И как всегда, победила Жизнь. (Конец цитаты).

12.ОО. Время московское. Первая прогулка с собакой.

НОЧЬЮ НА ДАЧЕ В Д. САВИНО ГАГАРИНСКОГО РАЙОНА ОБНАРУЖЕН ТРУП ПРЕПОДАВАТЕЛЯ МОСКОВСКОГО КООПЕРАТИВНОГО ИНСТИТУТА Н. ПО ПРЕДВАРИТЕЛЬНЫМ ПРЕДПОЛОЖЕНИЯМ СМЕРТЬ НАСТУПИЛА ПОСЛЕ УПОТРЕБЛЕНИЯ ТОРМОЗНОЙ ЖИДКОСТИ.

Как было отмечено ранее, в дурдоме время даром никто не терял: там все усиленно занимались критикой чистого разума и ожидали заката Европы. Одновременно снимался фильм.

1. Москва с птичьего полета. Камера снижается и движется по фестивальным улицам столицы.
2. Камера задерживается на фестивальных плакатах. Звучит бодрая фестивальная песня (типа “Если бы парни всей земли...”)
3. Камера движется на бреющем полете. Вид психиатрической лечебницы сверху.
4. Кадр с ослепительно белым унитазом, снятым как памятник снизу вверх.
5. Камера снижается над больничным двором.
6. Вход в девятое отделение.
7. Вспыхивает чаша с олимпийским огнем.
8. Камера поднимается по лестницам.
9. Вход в отделение.
10. 10 обнаженных юношей исполняют медленный ритмический танец (античный по рисунку).

11. 10 обнаженных девушек исполняют аналогичный танец.
12. Камера движется по длинному узкому коридору.
13. Палата №5.
14. Палата №4.
15. Палата №3.
16. Палата №2.
17. Палата №1 надзорная.
18. Камера поворачивает направо. Дверь в туалет с окошком.
19. Вид на туалет через окошко. Общий вид.
20. Атлеты зажигают олимпийский огонь.
21. Движение камеры слева направо: сдвоенный умывальник.
22. Дальше на полу цементное пятно на месте снятого унитаза. На стене на месте унитазного бачка - нарисованный углем бачок. Дальше четыре настоящих унитаза с трубами и бачками. Звучит бодрая фестивальная музыка, на которую накладывается неясный гул голосов, отчего создается двойственное впечатление: то ли это шум радующейся толпы, то ли сдавленные голоса больных. Постепенно в фонограмме начинают доминировать больничные ассоциации. Раздаются отдельные выкрики и проч. Музыка меняет окраску и в нее вторгаются какие-то патетические аккорды, поначалу гармонирующие с бодрыми песнями и маршами.
23. Над бачками тяжелая коленчатая канализационная труба, производящее тягостное впечатление, усиливающееся особым ракурсом снизу и крупным планом.
24. Вид из окна: забор, лесок.
25. Снова фестивальные улицы с какими-то плакатами и флагами.
26. Открытие фестиваля: какие-нибудь массово-спортивные действа.
27. Фестивальная матрешка непомерной величины снизу вверх.
28. Снова спортивные движения юношей и девушек.
29. Камера возвращается в исходное положение от двери и поворачивает направо.
30. Правая стена: две длинные скамейки, обтянутые коричневым дерматином.
31. Камера движется вдоль стены и замыкает круг, останавливаясь на двери с окошком.
32. Пустой кадр (10-15 сек.).
33. Улыбающееся лицо юноши.
34. Снова дверь с окошком.
35. Дверь крупным планом. В окошке чье-то лицо, не то санитара, не то больного, во всяком случае пугающее.
36. Крупным планом фестивальный плакат с каким-то оптимистическим общегуманитарным текстом.
37. Тишина. Затем слышится звук льющейся воды и гудение в трубах. Камера движется сквозь воду.

***

Имей мы тотально определенные параметры в нашей концепции, мы не слушали бы звуки льющейся воды и гудение в унитазных трубах. Однако, кое-кто утверждает, что современный человек стал почти всемогущим, способным к восприятию даже таких явлений, которые для него как мир ПОМИНОК ПО ФИННЕГАНУ стали символом

Слева направо: Г. Алейников, А. Жигалов, И. Алейников, Н. Абалакова

“чего-нибудь вообще”. И все это “что-нибудь вообще” - идеал максимальной артикуляции - так возникла поэтическая проблема.

38. Камера снова “вплывает “ в туалет, который теперь заполнен персонажами. Кадр статичный и очень затяжной (2-3 минуты). Кое-кто попадая в левую часть кадра спиной склонился над умывальником, на месте нарисованного унитаза кто-то стоит и курит, на первом унитазе стоит крупный дебил и изучает свой член; на третьем унитазе кто-то пыжится, всем своим видом свидетельствуя о сильном запоре; на пятом кто-то сидит как на стуле и курит коротенький окурочек, обжигая пальцы и губы; на подоконнике сидит некто, удобно упираясь спиной в правый оконный проем и правой ногой в противоположный проем, левая нога свешивается на батарею. (Правая створка окна открыта, а левая затянута решеткой). На двух лавках в разных позах сидят шесть-семь психов всех мастей и диагнозов. У правой стены, где кончаются лавки стоит красивый юноша со спущенным с плеч халатом, напоминающим тогу, так что видна красивая обнаженная грудь, и непрерывно крестится и бьет поклоны на протяжении всего действия. Но в данной панораме эти позы статичны.

Теперь стоит заняться чем-то практическим, чтобы совсем не запутаться в бихевиористской психологии, которую одобряет общество.

15.0. Время московское. Вторая прогулка с собакой.
ВЫПАЛ ИЗ КОЛЯСКИ “УРАЛА” НАЧАЛЬНИК КАРАУЛА ППЧ-3” В.Ф. КОВАЛЕВ, БЫВШИЙ В НЕТРЕЗВОМ ВИДЕ. ОН ГОСПИТАЛИЗИРОВАН В ШУМЯЧЕСКУЮ БОЛЬНИЦУ.

Если упражняться в создании модели *непротивоположности* хаоса и порядка, то стоит продолжить движение камеры,

39. которая идет слева направо, как в кадрах 17, 18, 19 и т.д. Умывальник и склонившаяся над ним фигура.
40. Фигура, стоящая на цементном пятне.
41. Сидящий на первом унитазе.
42. Стоящий у второго унитаза.
43. Сидящий на третьем унитазе.
44. Сидящий на четвертом унитазе.
45. Коленчатая труба под потолком.
46. Сидящий на окне.
47. Вид из окна.
48. Фестивальная улица с плакатами и оживленно снующими людьми.
49. Кадры какого-нибудь фестивального события (например, дискуссионный клуб в антифашистском центре).
50. Камера возвращается в помещение туалета, “втягиваясь“ туда через окно.
51. Правая стена. Первый сидящий на первой скамейке.
52. Второй сидящий.
53. Третий сидящий.
54. Четвертый сидящий на второй скамейке.
55. Пятый сидящий на второй скамейке.
56. Шестой сидящий на второй скамейке.
57. Крестящийся юноша лицом к стене.

(Каждый персонаж сначала показан общим планом, затем средним, затем крупным планом: рука с сигаретой, затем лицо. Крестящийся юноша показан сначала со спины, но так, чтобы ясен был смысл его действий, затем камера “подбирается” под него со стороны стены и показывает крупным планом сложенную для осенения крестным знамением руку, обнаженную грудь, и, наконец, крупным планом лицо.

Каждый новый персонаж отделяется от другого пустыми коридорами, словно эти люди отделены друг от друга временем и пространством. После пустых кадров камера возвращается к первой фигуре и “перечисляет” всех показанных ранее от первого до последнего.)

58.Снова общий вид туалета со всеми присутствующими, но на сей раз они не статичны, а нормально “движутся” и общаются, распадаясь на обособленные группы по двое, по трое и т.д., словом, происходит межличностная и межгрупповая коммуникация. Камера фиксируется в положении у двери надолго; у зрителя должно сложиться впечатление затянувшейся оживленной беседы. Неясный гул голосов становится все членораздельнее, доносятся совершенно отчетливые реплики. В качестве рабочего материала диалогов могут служить любые тексты, звучащие за экраном на фоне музыкальных фраз, бульканья воды, покашливания, стонов и проч. Время от времени раздается женский крик: “Мужчины! Лекарства принимать!”

Почему медиа контролирует нас таким широким способом? Ее идеал - идеал научный, эксплицитная коммуникация обосновывается на передаче объектных связей, откуда аналогия - МЫ СПЕЛЕНУТЫ КАК ЕГИПЕТСКИЕ МУМИИ - отсюда аналогия между речью и живописью, язык живописный или вербальный, орудие коммуникации, инструмент для передачи информации, и чем прозрачнее функционирует наш язык, тем, следовательно, эффективнее символическая система Точка Пора гулять с собакой, которая вообше-то не “как-нибудь *вообще”,* а может совершенно конкретно нагадить в Кухне Русского Искусства...

ВЫПИВ ЖИДКОСТЬ, СОСТАВ КОТОРОЙ УТОЧНЯЕТСЯ, СКОРОПОСТИЖНО СКОНЧАЛИСЬ НА СТАНЦИИ БАСКАКОВКА В СВОЕМ ЖЕ ДОМЕ В. И. ФИЛИН И Е. Д. ФИЛИНА, ОБА ПЕНСИОНЕРЫ

Теория дезигнативного значения фокусирует внимание на

59. лице дебила над унитазом крупным планом.

60. Крупным планом унитаз.

61. В туалет входит еще один персонаж и, отталкивая дебила, блюет в унитаз.

62.После пустых кадров унитаз “в фас”, наполненный горкой таблеток (каликами). 63.Пустой кадр, затем камера движется по туалету и останавливается на молящемся юноше.

64. Камера выхватывает двух оживленно беседующих персонажей на лавке у окна.

65. Пустые кадры. Двое с лавки неспешно прогуливаются между унитазами и лавками и беседуют. Лица их серьезны.

66.Выблевавший таблетки присоединяется к двум прогуливающимся и они втроем направляются к сидящему на окне.

67. Крестящийся юноша.

68. Затем грязный унитаз “в фас”.

69. Пустой кадр. Затем общий вид туалета со всеми присутствующими. Помещение наполняется туманом, психи претерпевают едва заметные изменения и начинают напоминать патрициев в римской бане.

70. Камера вновь совершает полный оборот слева направо, выхватывая то отдельное лицо, то группу степенно общающихся персонажей и останавливается на крестящемся юноше. Лицо его как будто сияет; вместо серовато-грязного халата на нем ослепительно-белая тога.

71. Туман заполняет все помещение. Голоса за экраном становятся особенно отчетливыми. Можно уловить отдельные куски высокоинтеллектуальных текстов, перемежающихся бульканьем и прочими шумами, а также какими-то лозунгами, произносимыми металлическим голосом.

72. Кадры закрытия фестиваля. Камера проходит в рядах юношей и девушек, совершающих ритмические движения, и начинает подниматься вверх, покачиваясь над стадионом и поднимаясь все выше и выше, до полной потери видимости.

73. Сидящий на окне. Камера надолго задерживается на нем, показывая его немного снизу, чтобы сквозь решетку был виден кусочек голубого неба.

74. Камера “пятится” назад и опускается вниз. Медленный проход по заплеванному полу с фиксацией на плевках, окурках, горелых спичках и проч. Бравурный марш и на его фоне обрывки разговоров.

75. Кадр со схемой происхождения человека.

76. Кадр с портретами учителей человечества.
77. Дверь с окошком. В окошке внушающая беспокойство физиономия.
78. Что-то вроде Тайной Вечери. Лица Спасителя не видно. Одет он в тогу или халат, ниспадающий с плеч так, что видна обнаженная грудь. Это крестящийся юноша. Вокруг в различных позах персонажи из туалета.

Пример экспрессивного знака не слово и имя, а жест и эмоциональное выражение, однако было бы ошибочно трактовать экспрессивную теорию как субъективную реакцию на объективистские тенденции дезигнативной теории, хотя эмоциональное выражение является парадигматическим экспрессивным знаком, экспрессивное начало - нечто большее, чем только манифестация чувств.

Многие люди думают так. Мы же стоим на стороне индивидуальной анархии. Не общественной и не апокалиптической.

22.00. Время московское. Третья прогулка с собакой.
ШОФЕР ИЗ ДЕСНОГОРСКА В.П. МАКАРОВ ПЕРЕВОЗИЛ В КУЗОВЕ ПЬЯНОГО РАБОЧЕГО М.И. МИЛЕНТИНА, КОТОРЫЙ ВЫПАЛ ИЗ КУЗОВА И ПОКАЛЕЧИЛСЯ.

Неопознанный летающий объект двигался над землей. Обнаружил прекрасный пейзаж. Оказалось, его сделал бульдозер. Еще одно подтверждение того, что хаос и порядок не противоположны. И более того: хаос и порядок являются чистыми символами "чего-нибудь вообще". Знаки имеют смысл, поскольку они манифестируют символически опосредованное нечто ("что-нибудь вообще"). Экспрессивные значения (содержания) неотделимы от знака (формы), через посредство которого они реализуются.

А тем временем камера снимает:

79.Пустой кадр. Затем общий вид пустого туалета. Камера движется от двери слева направо. Туалет пуст. Кругом грязь и запустение.
80. Камера показывает дверь.
81. Дверь открывается. Входит уборщица со шваброй и тряпкой и начинает убирать туалет.
82. Уборщица совершает уборку в той же последовательности, с которой показывается туалет: от раковины умывальника к унитазам; она тщательно моет кафельные стены за унитазами, затем переходит к окну, затем к скамейкам, затем моет пол. Время равно уборке.
83. Пустой кадр. Затем чистые унитазы и сияющий кафель.
84. На кафельной стене выплывают живые портреты всех персонажей, вылепленные из хлебного мякиша. Камера переходит с одной маски на другую, двигаясь слева направо.
85. Пустой кадр. Маски остаются на фоне кафельной стены, каждая на своей плитке и образуют длинный горизонтальный фриз, но они оказываются в длинной проволочной клетке, висящей как бы в невесомости и постепенно отделяющейся от стены.
86. Четыре ослепительно белые унитаза и один нарисованный углем.
87. Клетка с масками наполняется белыми крысами.
88. Повторяется кадр 81.
89. Та же висящая в воздухе клетка с крысами, но без масок.
90. Снова кадр 81. Кафельная белая стена постепенно заливается голубым и в это время унитазы загораются. Из них бьют языки пламени, и сами они раскаляются докрасна, а затем по мере того, как пламя гаснет, начинают приобретать драгоценный золотой цвет.

ОО.00. Московское время. Последняя окончательная прогулка с собакой.
НА ПОЧВЕ БЕСПРОБУДНОГО ПЬЯНСТВА УДАРИЛ НОЖОМ НАХОДИВШЕГОСЯ В НЕТРЕЗВОМ ВИДЕ СВОЕГО СЫНА РАБОЧИЙ УГРАНСКОГО СОВХОЗА "ПОЛДНЕВСКИЙ" Н. МИХАЛЬЦЕВ. СРАЗУ ДВОИХ РАБОТНИКОВ ЛИШИЛОСЬ ХОЗЯЙСТВО: ОДИН ОТПРАВЛЕН В БОЛЬНИЦУ, ДРУГОЙ ЗА РЕШЕТКУ.

Все это наводит на мысль о полном провале логики. Раздается грохот литавр.

91. Сияющие унитазы на ослепительно голубом небе.
92. Золотые унитазы медленно и легко, словно дематериализуясь, возносятся в голубизну.
93. Пустой кадр золотого цвета.
94. В голубизне начинают выступать очертания города. Камера плывет над Москвой.
95–96. Кадры, близкие к 1-3.
97. Камера опускается над прогулочным двором психиатрической лечебницы.
98. По двору прогуливаются настоящие психи. Среди них А. Жигалов. (Это синема-верите).

К концу музыка вытесняет все бормотание и конкретные звуки. Фестивальные мелодии приобретают маршевый характер, переходящий в нечто вагнерианское, чайковское, и, наконец, баховское и генделевское. Звуки все усиливаются и последние кадры прогулки сопровождаются громоподобной музыкой, полной величия и духовного совершенства. (Например, “Ода к радости” Л. в. Бетховена).

Все бы было ничего: и такая концовка вполне могла бы быть символом “чего-нибудь вообще”, если бы мы окончательно не запутались в бихевиористской психологии, а единение брата с братом (психов и А. Жигалова), будучи глубочайшим желанием человечества, одновременно с этим является его жесточайшей ошибкой и попыткой выдать желаемое (“чего-нибудь вообще”) за действительное (братство). Так как понятие “что-нибудь вообще” тотально детерминировано, а братство столь смутно и неопределенно, как закат Европы. Поэтому мы предлагаем закончить эту историю про ТОТАРТ в ТОТАРТ’е на более оптимистической ноте, чтобы в результате полной естественности чувств всех жертв этой истории великолепно разрушить контекст и собственный непоколебимый авторитет и постараться вынести из горящего дома только огонь, а из ТОТАРТ’а ТОТАРТ, и сделать это незамедлительно, потому что потом будет СУП С КОТОМ.

1985

ТОТАРТ

Художники Н. Абалакова и А. Жигалов с конца 70-х г.г. разрабатывают “Проект Исследования Существа Искусства применительно к Жизни и Искусству”. Проект следует понимать как некое протяженное во времени художественное событие или состояние, смыкающееся с русским авангардом 20-х г.г. и устремленное в будущее. ТОТАРТ - это тотальное присутствие в тотальной ситуации. Проект - это художественный творческий процесс, в котором искусство познает самое себя. Задача Проекта - восполнить разрыв между русским авангардом и искусством наших дней, разработав в конкретных условиях советской действительности и на материале этой действительности современный язык, адекватно функционирующий в отечественном и мировом контексте. Круг проблем, охватываемых Проектом: границы и определение искусства (методом художественных провокаций), слияние искусства и жизни и вторжение жизни в искусство
(запрограммированные и случайные ситуации), отношения художник - зритель и т.п. ; искусство как средство коммуникации (художественное событие как импульс к общению и принятию решений), художественная работа как открыто-закрытая система (автономная саморегулирующаяся система, не разрушающаяся от внезапных вторжений), искусство в социуме, ангажированность, “заказ” и “антизаказ”, искусство как “эрогенная зона” социального тела, искусство в условиях свободы и несвободы и пр.)

Методы реализации Проекта самые разнообразные. Это ТОТАРТ. Исполнители Проекта пользуются языком живописи и графики, разрабатывают конкретные “Проекты”, в практике Тотарта особое место занимают перформансы, акции, “ситуации”, “случайный театр”, объекты, инсталляции, кино, видео, музыка и пр. Одним из основных “материалов”, однако, являются сами художники: они субъекты и объекты художественного творчества: субъектами и объектами художественного делания служат их тела: они мужчина и женщина - два полюса, создающие поле напряжения, в котором зрители самоопределяются по отношению к процессу создания ”произведения искусства”, претерпевая в этом поле переоценку ценностей и переживая “реальность“ своего присутствия в данном месте в данный момент. В то же время зрители создают коллективный полюс в системе зритель - художник (андрогин). В последних персональных живописных произведениях и совместных работах художники вступают в диалог - спор с русским конструктивизмом, развивая и выстраивая новый тип активного искусства (ТОТАРТ).

IX

Русская рулетка

/Если бы можно было, концентрируя внимание на точке, являющейся геометрическим центром плоскости, концентрироваться одновременно на центральных точках других плоскостей или созерцать сразу два центра противоположных параллельных плоскостей, а для этого надо было бы раздвоиться/ /либо непрерывно совершать круговое движение, сохраняя, разумеется, ту же неподвижность и высокую степень сосредоточенности, да еще при этом точно так же двигаться в перпендикулярной плоскости или, иначе, если бы удалось/ /(стараясь сохранить различение верха и низа, правого и левого, переднего и заднего),/ /стоя на ногах или голове, вращаться вокруг своей оси/ /(конечно, глаза следовало бы условно принять за точку),/ /если бы, как требует того весь ход размышлений, вернее, созерцания, отчего, впрочем, этот процесс не перестает быть чисто эмпирическим опытом разглядывания собственной комнаты как бы через перевернутый бинокль в поисках куда-то запропастившихся носков,/ /если бы возможно было вращаться вокруг своей оси/ /(и эту ось не обязательно понимать как пресловутый центр личности или ее волевое начало, в противном случае пришлось бы попросту говорить о параличе воли),/ соблюдая все вышеупомянутые условия, если бы, наконец, можно было так вращаться во всех возможных плоскостях, удалось бы, вероятно, и даже безусловно и без всяких фигуральностей увидеть собственную спину или ремешки мешка, которым оказывается при первом приближении данное помещение, а в дальнейшем выявляет себя как шар. Конец цитаты./

"Русская рулетка" Текст к перформансу (читается на два голоса)

Перформанс: “РУССКАЯ РУЛЕТКА”
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 7 мин. проецировались на экран и снимались с экрана, эти 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 и их отражения или на “экран”.

Теме “зеркала” соответствует строгая “зеркальность” и геометрическая четкость всей композиции перформанса и текста.

Живописный перформанс/ И ЭТО СОВЕРШЕННО РЕАЛЬНО инсталляция:
(КРАСНАЯ КОМНАТА)

1986	Январь.
Место:	Комната в квартире художников. Москва.
Длительность:	2 недели.
Материал:	Комната 530х300 см с белой бумагой на стенах, гуашь, кисти, велосипед.
Освещение:	Яркие лампы по углам и под потолком.

В течение этого периода кинокамера (8 мм) фиксировала живописную работу Н. Абалаковой на стенах комнаты. Работа заканчивалась выходом художницы на улицу, где она крутила велосипедное колесо - реплика на ready—made М. Дюшана. Этот мотив будет встречаться в дальнейших работах ТОТАРТ. Все дни работы над “Комнатой” дом был открыт для посещения. “Красная комната” составляла “внутренний” элемент большой инсталляции “Повод к знакомству”, экспонированной во время выставки неофициального искусства в Ленинграде (в Гавани) в январе 1987 г. Фильм 8 мм.

ЧЕТНЫЙ КАРАУЛ

Перформанс:
1986 28 мая.
Место: Комната в квартире Н.А. и А.Ж.
Длительность: Больше часа.
Освещение: Специальная подсветка каждого из четырех участников.
Фонограмма: “Конкретная” музыка, сделанная художниками: шум ветра, дождя, льющейся воды, падающих предметов, детской считалки на два голоса и деформированной до неузнаваемости музыки Баха. (Запись по просьбе Дж. Кейджа передана в его архив во время его встречи с С.Голыбиной в Ленинграде.).

Четыре участника стоят парами лицом друг к другу, держа перед собой зеркала, при помощи которых они “общаются”, созерцая в зеркале партнера собственное отражение или отражение партнера, отраженное от своего зеркало и т.д. Участники образуют крест. Зрители по одному входят в комнату, закрывают за собой дверь и сменяют одного из “стражей”, который удаляется, закрыв за собой дверь. Остальные зрители-участники могут наблюдать за действием в дверной глазок. В центре комнаты магнитофон, воспроизводящий “конкретную” музыку. На двери надпись: “Войди и закрой за собой дверь! ”На внутренней стороне двери: “Осмотрись и смени одного из стоящих в карауле!”

Инсталляция: ПОВОД К ЗНАКОМСТВУ
1987 Январь.
Место: Выставка ТЭИИ в Гавани. Ленинград.

Выстроенное в виде общественного туалета помещение ок. 500 x 300 x 250 см. Внешняя сторона - конечный продукт перформанса “16 самоотождествлений” (Золотая комната) (1985), внутренняя - живопись на бумаге перформанса “Красная комната”(1986) плюс мелом дорисованные фигуры и инсталляция внутри (двойной портрет из инсталляции “Я и Ты” (1986), расписанная пленка, стул).

Инсталляция ЧИСТОЕ ИСКУССТВО
1987 Осень.
Место: Битцевский лесопарк, акция АПТАРТ
“Искусство против коммерции, или Битца за искусство”.
Материал: Расписанная полиэтиленовая пленка 200 x 500 см
в руках художников как лозунг, затем растянутая между деревьями.

Геометрия в искусстве

К геометрии по-настоящему обращаюсь с середины 1970-х (хотя геометрические элементы встречаются в работах 1960-х г.г.).

Сначала это “вызов” геометрии с ее диктатом порядка и композиционной жесткости (свободно плавающие в “воздушном” пространстве псевдогеометрические тела),

затем вхождение в зону собственно геометрии и доведение ее до предельной строгости (изгнание цвета, симметрически довлеющий знак-идеограмма),

и, наконец, вернее, внутри этого процесса “критика слева”: геометрия как “репрессивное” начало в искусстве (“Геометрия - это техника социального контроля”, М. Фуко). Триптих “Исследование квадрата” 1976-81.

В осуществляемом с конца 70-х г.г. совместно с Натальей Абалаковой Проекте “Исследования существа искусства применительно к жизни и искусству” (ТОТАРТ) немало внимания уделяется дальнейшим возможностям развития геометрических элементов в живописи, пространстве, слове и т.д. как принципа формообразующего и социокультурного (знака) (фотоакции и перформансы “Исследование квадрата”, “Белый Куб,” “Черный Куб”,1980, “Русская рулетка”,1985, и др.).

Геометрия осмысляется в двух диалектически противоборствующих ипостасях и в единстве этих противоположностей.

Эти же возможности интерпретации геометрии в искусстве развиваются в живописи 1985-88 (“Axes, nexus, plexus”, “Красный квадрат: последний взгляд удаляющегося геометра”, “Что ты видишь?”, “Красный треугольник” и др.).

К. Малевич - крупнейший реформатор в искусстве XX века - является наиболее ярким выразителем амбивалентной природы геометрии. “Черный квадрат” положил конец традиционному господству образа живописи (антиикона) и возвестил диктат грядущего “нового порядка”, вернувшего из трансцендентного пространства картину на землю и уничтожившего энергийную революционность супрематизма.

Естественен поэтому для русского “поставангарда” (70-х г.г.) “комплекс Малевича”, проявляющийся в нашивании геометрических заплат на рубище старого холста (эпигонство, постмодернизм) и “десакрализация” “священного” Квадрата (ТОТАРТ) - закрытие темы Малевича через превращение Черного Квадрата в фиговый листок на худосочных чреслах русского “вольного” искусства. Омовение “Черного Квадрата” в “Фонтане” Дюшана, занявшего достойное место на свалке (истории) - запоздалый брак русского и западного авангарда (триптих “Хлеба и зрелищ”, 1987) - попытка декларировать новый этап русского искусства, должного выйти за рамки постмодернизма (“Red square: последний взгляд удаляющегося геометра”, “След, оставленный последним геометром перед вознесением - самым”, 1988).

Анатолий Жигалов

*Текст к выставке **“Геометрия в искусстве”.** Галерея “Садовники” на Каширке, Москва, 1988 г.*

ТОТАРТ

“ТОТАРТ есть подлинно национальное и интернациональное искусство”
“ТОТАРТ - это “тотальное присутствие” в “тотальной ситуации”. В условиях этого “тотального присутствия”, от которого невозможно уклониться, происходит встреча зрителя с “объектом” или “действием”, перед которым или во время которого он оказывается вовлеченным в ситуацию выбора”.
“Художник ТОТАРТ’а не играет открывшимися ему конструкциями идеологического языка и реалиями социальной жизни, соблюдая дистанцию между собой и ими, но входит в них и погружается в питающие их глубинные воды коллективного бессознательного, обнаруживая здесь исконные корни и связи и давая им истинное имя”.
“В Проекте “Исследования Существа Искусства применительно к Жизни и Искусству” (ТОТАРТ) немало внимания уделяется дальнейшим возможностям развития конструктивных элементов в живописи, реальном пространстве, слове и т.д. как принципу формообразующему и социо-культурному (знак). Проект связан с русским конструктивизмом, его утопией, однако негативный исторический опыт приводит к антиутопии, к развенчанию технологического пафоса конструктивизма”.
“Знаки авангарда” вводятся в экспрессивное пространство картины и сочетаются с фигуративными элементами нарочито “внешне”, подчеркивая амбивалентное к ним отношение, что как бы указывает не на “преемственность”, а на “разрыв”, но разрыв в “однородной” целостной социо-культурной ткани. Экспрессия несет функцию “отношения” и реального времени, а геометрический (“присвоенный”) знак - некой культурной координаты, релятивизируемой этим отношением”

Текст к выставке “Ретроспекция: 1960-87”. 1987. “Эрмитаж”, Профсоюзная 100. Москва.

Дети войны, крестники оттепели, заложники “перестройки” ТОТАРТ

Опыт путешествия во времени

В конце октября - начале ноября 1982 г. в Москве, ожидающей перемен (кто со страхом, кто с надеждой), происходит некое художественное событие, вызвавшее довольно скромную реакцию зарубежных “голосов” и вялое запретительство инстанций, заведующих поддержанием “порядка” в столице. Еще бы! Весь интерес был прикован к высшим правительственным сферам. Речь шла о конце брежневской эпохи, и вопрос о том, кто будет новым Генеральным Секретарем, волновал умы гораздо больше, чем незначительное квартирное событие, получившее впоследствии название АПТАРТ (APTART - от apartment, квартира, и apt, поелику возможное).

Это не была выставка в обычном понимании, художественное и социальное ее значение сильно отличалось от квартирных событий конца 1970-х г.г. Ее участники были относительно молодые люди, дети, как сейчас принято говорить, “эпохи застоя”, знающие лишь понаслышке о героическом периоде 60-х г.г. и апогее свободы “современного русского искусства” в 1975 г., апогее, волна которого, вынесшая многих деятелей культуры за рубеж, в начале 80-х разбилась о материк действительности (перефразируя выражение замечательного чешского художника Честмира Кафки).

Молодежь была другая, другими были и проблемы. Можно даже сказать, что это была исследовательская лабораторная работа не в специфической художественной среде (типа выставочного зала или галереи, о чем даже не приходилось мечтать!), а в реальной квартире, и небольшой круг друзей художников, пришедших сюда, ожидала активная “работа”, соучастие, а не привычное созерцание “объектов искусства”. Можно сказать, что этих “объектов” в привычном смысле здесь и не было.

Вместе с этими молодыми художниками в событии приняли участие и художники старшего поколения, начавшие работать еще в 60-е, а с конца 70-х - начала 80-х активно занимавшиеся перформансами, - Наталья Абалакова и Анатолий Жигалов..

Участники выставки АПТАРТ не были единой группой. Их объединила общая направленность, тенденция. Эта тенденция отличала их от художников 70-х г.г., остающихся в общем в рамках традиционных методов искусства. Здесь происходила ломка границ между общепринятым понятием художественной среды и реальной жизнью, между художником и зрителем, был продемонстрирован совершенно новый подход к самому “продукту” художественного творчества. Работая на гипотетической границе, разделяющей искусство и жизнь, они исследовали проблему этой “границы”, анализируя само существо феномена искусства. Их интересовал механизм искусства, его функционирование в жизни, в социуме, собственно в искусстве, его коммуникативность, идеологичность, его социальные аспекты и т.д. Однако это не был анализ в обычном смысле, желание разъять на части, поверить алгеброй гармонию. Это прежде всего действие, творческая реализация. Критически проверялись на практике методы авангардного искусства наших дней и устойчивые мифы “культурного сознания”, активно использовались модели молодежной культуры, моды, массмедиа, непосредственно в гущу жизни внедрялись плакаты и объявления, в смещенном виде возвращая окружающей среде ее атрибуты и тем самым с особым драматизмом выделяя проблему “художника и Среды”. Художники занимались проблемой функционирования искусства, широким кругом вопросов, связанных с художественной и жизненной средой и их взаимодействием, исследовали статус искусства в обществе и структуры языка искусства. Такой подход постоянно “выбивал у художников почву из-под ног” и противоречил развитию искусства по канонам, вернее, по шаблонам, пусть и сугубо индивидуальным, так как в каноне и методе видел лишь конвенцию и технику, а в эксплуатации метода - дурную бесконечность. Можно сказать, что это был анализ и действие, неутомимый поиск, постоянное отбрасывание всего того, что ошибочно принимается за неотъемлемый элемент искусства. Это было одновременно расширение границ искусства до “поглощения” жизни и предельное сужение их почти до полного слияния с жизнью, что, может быть, и составляет вечную и неразрешимую проблему творчества.

Дальнейшие публикации по поводу этой выставки на Западе, реакция на это событие московской художественной общественности еще раз продемонстрировали, что искусством заниматься опасно, хотя это такое безобидное занятие!

***

FLASH-BACK 1.

АНАТОЛИЙ ЖИГАЛОВ: ... На восьмом месяце мать вылетела с одним из последних самолетов из блокадного Ленинграда. Уже была введена осьмушка хлеба. Пробудившаяся любознательность толкала меня искать выход из создавшегося положения, что я и сделал, хотя и не очень своевременно, начав проталкиваться к выходу в эшелоне с эвакуируемыми и закончил это приключение под Арзамасом. Мать благополучно разрешилась мною в дорожной больничке. Был лютый мороз. В этот день 3 декабря 1941 г. в Ленинграде умер от голода, брошенный всеми на произвол судьбы, большой русский художник Павел Филонов.

FLASH-BACK 2.

НАТАЛЬЯ АБАЛАКОВА: С женщинами в нашем отечестве дело всегда обстоит лучше. Эмансипация позволяет им надеть штаны и ватник и работать на дорожных работах, как настоящие мужчины. А также заниматься таким опасным и неблагонадежным делом, как искусством. Я благополучно появилась на свет 16 апреля 1941 г. в г. Горьком. Потом под бомбежками вывезена в Сибирь, где нехватку еды сублимировала разглядыванием книг по искусству, которые затем мои родители продавали на толкучке, чтобы купить хлеба. Оно и понятно: кто не сублимирует, часто не имеет не только хлеба, но и крыши над головой.

TRAVELLING 1.

Н.А./А.Ж.: ... На выставке АПТАРТ материалы Тотального Художественного Действия Н. Абалаковой и А. Жигалов, которые с конца 1970-х г.г. совместно осуществляют Проект "Исследования Существа Искусства применительно к Жизни и Искусству", представляли собой РЕЛИКТЫ НЕВЕДОМОЙ КУЛЬТУРЫ, которая совершенно самодостаточна и понятна сама по себе, но вместе с тем не воссоздает общей картины без "ключа," и поэтому затрудняет контакт с собой. Некое наследство без завещания. Как фразы, самодостаточные в семантическом и логическом плане, непонятны без контекста - ключа - истории.

Каждая работа в отдельности и все работы в комплексе нуждались в связи, которой им как будто не доставало: каждая работа и экспозиция в целом становились провокацией и приглашали к отыскиванию связей.

"Завещание" же (или "ключ") лежало рядом - гигантская Книга-Объект, наполненная документацией Проекта. Но сам характер этого Объекта делал археологическую работу по восстановлению связей безнадежной. Но даже если предположить, что кто-то и совершил бы этот подвиг и исследовал "летопись", ПОТЕРЯННАЯ культура все равно не раскрылась бы ему во всей полноте, поскольку "завещание" было в сущности генетическим кодом, по которому может и должен развиваться организм культуры. Археологическое исследование оказывалось футурологией. Для воссоздания полноты картины надо было положить много сил и времени, а может быть, и целую жизнь.

FLASH-BACK 3.

А.Ж.: ... Эти славные 60-е - 70-е...

... К геометрии по-настоящему обращаюсь с середины 70-х (хотя геометрические элементы встречаются в экспрессивных абстракциях 60-х г.г. Сначала это "вызов" геометрии с ее диктатом порядка и композиционной жесткости (свободно плавающие в "воздушном" пространстве псевдогеометрические тела), затем вхождение в зону собственно геометрии и доведение ее до предельной строгости и минимализма (черно-белая живопись, симметрически довлеющий знак-идеограмма), и, наконец, вернее, внутри этого процесса "критика слева" геометрии как "репрессивного" начала в искусстве.

FLASH-BACK 4

Н.А.: ... С самого детства я мечтала стать художницей, но мне говорили, что не надо. Однажды я попыталась нарисовать мыльный пузырь, но из этого ничего не вышло. Я расстроилась и долго плакала. Потом плакать мне надоело, я вышла во двор и нарисовала ближайшую помойку. Однажды пришли друзья и сказали, что это хорошо. Одно значительное лицо сказало, что меня ждет Большое Будущее. И я тоже начала ждать это Будущее.

FLASH-BACK 4a.

Н.А.: ..."Советская культура", июль 1986 г. Статья некоего Ольшевского "Рыбки в мутной воде, или о чем поведала рукопись, найденная не в Сарагосе":

"Контекст Помойки? А нам-то было и невдомек, что у помойки может быть другой контекст, кроме помойки. Не потому ли, что тогда разрушается миф о художнике как о явлении непознаваемом, о "таинствах духа", который тоскует в столице пролетариата, столь косного, что не в состоянии приобщиться к эстетике помойки. Иначе только останется предположительно согласиться с экстравагантным парадоксом одного из ранних модернистов Запада - Дюшаном, на которого, кстати, тоже ссылаются участники бесед: будто все, на что не плюнет художник, становится искусством. Впрочем, если невкусно называемые экзерсисы Н. Абалаковой стали всем нравиться, то почему об этом жалеть?"

TRAVELLING 2.

Н.А./А.Ж. осуществляют Проект “Исследования Существа Искусства применительно к Жизни и Искусству”.

... С начала 1983 г. (перформанс “Работа”) мы перешли к предельно лаконичным “тотальным” действиям-ситуациям в художественной и нехудожественной среде.

... К заросшему кустарником окну вела “дорожка” из листовок-каталогов, а в открытом окне дачи сидели авторы - Н. Абалакова и А. Жигалов собственными персонами. Это до назойливости “тотальное” присутствие есть на наш взгляд наиболее адекватная данным условиям форма художественного выражения. Одна из форм.

... в наличной действительности есть лишь одно искусство - искусство существования, которое здесь, в России, как нигде сводится к искусству власти и искусству выживания.

Официальное искусство соцреализма - функция искусства власти.

Неофициальное так называемое “свободное искусство” есть искусство выживания (художников) и является в сущности попыткой спрятаться в своей экологической нише, откуда и идея “авторов-персонажей”, которых можно использовать “на посылках”.

Соц-арт - этот советский вариант поп-арта, целиком вкорененный в социум, “трансцендировал” вместе с его зачинателями на Запад и стал там не более чем “русской клюквой”.

То, что привилось от него здесь, быстро устаревает, поскольку меняются условия жизни.

Введенный ненадолго в арсенал искусства идеологический язык быстро утрачивает новизну открытия и возвращается к своему первоисточнику, эвфемически выражая слои “архаического” сознания (вернее, бессознательного), тотального по своей сути.

ТОТАРТ выражается языком масс и обращается к массам и в этом видит возможность перевести специфический местный диалект на общепонятный язык, поскольку лежащие в основании коллективного бессознательного архетипические модели носят универсальный характер. В более или менее отчетливой форме тотальность присутствует и дает себя знать во всех цивилизациях.

И поэтому на сегодняшний день ТОТАРТ есть подлинное национальное и интернациональное искусство.

ТОТАРТ на данном этапе является “тотальным присутствием” в “тотальной ситуации”. В условиях этого так называемого “тотального присутствия”, от которого невозможно уклониться, происходит встреча зрителя с “объектом” или “действием”.

Художник ТОТАРТ’а не играет открывшимися ему конструкциями идеологического языка и реалиями социальной жизни, соблюдая дистанцию между собой и ими, но входит в них и погружается в питающие их глубинные воды коллективного бессознательного, обнаруживая здесь исконные корни и связи и давая им истинное имя.

FLASH-BACK 5.

А.Ж.: ... В Проекте “Исследования Существа Искусства применительно к Жизни и Искусству” (ТОТАРТ) немало внимания уделяется дальнейшим возможностям развития конструктивных элементов в живописи, пространстве, слове и т.д. как принципу формобразующему и социо—культурному (знак) (фотоакции, перформансы и живописные работы из серии “Исследование квадрата”, “Исследование круга”, “Белый Куб”, “Черный Куб” /1980/, “Русская рулетка” /1985/ и др.).

Проект в этом смысле связан с русским конструктивизмом, с его утопией. Однако, негативный исторический опыт приводит к антиутопии, к развенчанию технологического пафоса конструктивизма и собственно сами “знаки” (тот же “Черный квадрат” Малевича) “присваиваются” как знаки особой культуры со всей ее амбивалентностью...

... Перформанс “Белый Куб”, где коллективно создаваемое “идеальное пространство” — бинтование Куба — вытесняет и разделяет участников этого “делания” и восстановить былую общность можно лишь уничтожив “Белый Куб”. В живописных работах второй половины 1980-х г.г. “знаки авангарда” вводятся в экспрессивное пространство картины и сочетаются с фигуративными элементами нарочито “внешне”, акцентируя тем самым их амбивалентность и амбивалентное к ним отношение, чем подчеркивается не преемственность, а “разрыв,” но разрыв в “однородной” целостной социокультурной ткани. Экспрессия, фигуративизм несут функцию отношения и реального времени, а геометрический (“присвоенный”) знак - некой культурной координаты, релятивизируемой этим отношением.

FLASH-BACK 6.

Н.А.: ... В своем индивидуальном живописном творчестве второй половины 80-х Н. Абалакова тяготеет к темам, связанным с экологией культуры. Ее живописные произведения отличаются масштабностью, иронической мифологичностью, подчеркнутым субъективизмом и экспрессивностью. (Из статьи для неизданного каталога выставки “Ретроспекция: 60-е - 80-е”, Москва, 1987)

TRAVELLING 3.

Н.А./А.Ж.: ... Москва. Лето 1985 г. ТОТАРТ-перформанс “Золотой Воскресник”. На доме, в котором А. Жигалов осуществлял работу “Я работаю комендантом”, был вывешен красочный плакат: “ВСЕ НА ВОСКРЕСНИК! ТОТАРТ” Собрались жители дома и приверженцы ТОТАРТ’а и, вооружившись кистями и красками, начали красить в золотой цвет лавки, урны и заборы вокруг дома № 130 по Каширскому шоссе. Трудовой порыв был заснят на кинокамеру (16 мм).

Этой работой из “Золотой серии”, сменившей “Черную серию” (1980-81), завершается один из важных этапов Проекта. Эстетический парадокс “вторжения” в реальную среду в “Золотом Воскреснике” связан с особым метафизическим значением золотого цвета в русской культуре - это фон иконы (небо, трансцендентное пространство бытия Божья), покрытие церковных куполов и крестов, это золото медалей и государственных регалий и, наконец, золотой (бронзовой) краской на русских кладбищах красят кресты и ограды на кладбищах.

Через несколько дней корреспонденты американской компании NBC (Хельсинская группа) взяли у нас интервью, которое носило чисто художественный характер. (Мы давали интервью, сидя перед зеркалом как партизаны спиной к камере, но в отличие от партизан наши лица были видны в зеркале, что надо было понимать как нелегальное положение художников в обществе, но в то же время готовность художника брать на себя всю ответственность за свои действия.)

Еще через пару дней А. Жигалов был арестован милицией в Библиотеке Иностранной литературы, где делал рефераты по эстетике современного искусства, и помещен в психиатрическую лечебницу. Так закончился этот этап Проекта “Исследования Существа Искусства применительно к Жизни и Искусству”. Акцией “Золотой Воскресник” ТОТАРТ преодолел границу Искусства и Жизни. И как всегда победила Жизнь.

FLASH-BACK 7.

А.Ж.: ...В работах 80-х г.г. геометрия как конструктивное начало осмысляется в двух диалектически противоборствующих ипостасях и единстве противоположностей.

Эти же возможности геометрии в искусстве развиваются в живописи 1985-88 г.г. (“Axes, nexus, plexus”, “Red Square: прощальный взгляд удаляющегося геометра”, ”Красный квадрат” и др.)

... Казимир Малевич - крупнейший реформатор в искусстве XX века - является наиболее ярким выразителем амбивалентной природы геометрии. “Черный квадрат” положил конец традиционному господству иконического образа в живописи (антиикона) и возвестил диктат грядущего “нового порядка”, вернувшего картину из трансцендентного пространства на землю и уничтожившего энергийную революционность супрематизма...

Естественен поэтому для русского “поставангарда” (70-х г.г.) “комплекс Малевича”, проявляющийся в нашивании геометрических заплат на рубище старого холста (эпигонство, постмодернизм) и “десакрализация” “священного” Квадрата (ТОТАРТ) - закрытие темы Малевича через превращение Черного Квадрата в фиговый листочек на худосочных чреслах русского “вольного” искусства.

Омовение “Черного Квадрата” в “Фонтане” Дюшана, занявшего, наконец, достойное место на свалке истории искусства (в музее) - запоздалый брак русского и западного авангарда (триптих “Хлеба и зрелищ”, 1988) - попытка декларировать новый этап русского искусства, должного выйти за рамки постмодернизма (“След, оставленный последним геометром перед вознесением - самым”, 1988). (Из статьи А. Жигалова для неизданного каталога выставки “Геометрия в искусстве”, Москва, 1988 г.)

FLASH-BACK 8

Н.А.: ...В заключении расскажу один случай, который, может быть, что-то прояснит. Однажды чешский искусствовед Индржих Халупецкий показал мне репродукцию с работы М. Дюшана “Большое стекло”. Если бы мне пришлось увидеть эту работу РАНЬШЕ той самой знаменитой выставки, когда рабочие разбили стекло, мысленно я сделала бы то же самое. Итак, стекло я уже разбила. До выставки. Но репродукцию я увидела, когда это было не только уже СОВЕРШЕНО грузчиками, но и М. Дюшан согласился оставить работу в таком виде. Но ведь я “разбила” его РАНЬШЕ. И так далее... Эта метафора относится к одной из проблем моей живописи: диалог Восток - Запад. Пока в этот диалог мне удается вступить только таким способом: мысленно разбить “Большое стекло”, которое уже разбили до меня.

КРУПНЫМ ПЛАНОМ

Н.А/А.Ж.: ... Новый виток творческой деятельности Н. Абалаковой и А. Жигалова на новом уровне разрешает индивидуальные и общие проблемы творчества.

Текст-пояснение к “Классическому ТОТАРТ-ОБЪЕКТУ - на козлах из бамбука фашина из бамбука с золотым топором. Выставка “Объект 1”, Москва, Малая Грузинская, 1987.

“Все музы соединяются,
чтобы общими усилиями

создать великое искусство,
достойное духа времени,
которое сурово карает
за всякое отступление
от правды-истины”.

Так совместное творчество двух художников есть первичная ячейка единого и неделимого тела культуры, прообраз будущего искусства!

HAPPY END

Н.А./А.Ж.: Выставка “ТОТАРТ-88”, которая должна была состояться во время выставки Клуба Авангардистов (КЛАВА) в выставочном зале на Автозаводской (Пересветов пер.) как этап коллективной выставки, запрещена по распоряжению администрации выставочного зала.

Москва, июнь 1988

Диалог Восток - Запад, или несколько слов об автономии искусства, написанные специально по поводу предстоящей выставки

Попытка осмеять событие оказалась гораздо сложнее, чем представлялась сначала. Наш интерес выходит за пределы современного искусства.

... Различные методы художественного выражения могли бы послужить исходной позицией для диалога, в котором ТОТАРТ будет рассматриваться как некая еретическая модель, существующая как исключение, подтверждающее правильность суждения об автономности искусства. Интернациональный язык искусства действия столь же древен, как и история человечества: грохот племенного барабана и шепот французской школы постструктурализма - это знаковый фон, на котором развивается в пространстве и во времени миметически-магическое действо. "Символический жест" ветхозаветных пророков является предупредительным сигналом "из центра" на "периферию". Прокопий Устюжский, немецкий купец, попав в Россию, возложил на себя вериги, ходил голый и спал на навозной куче. Занес же он эту блажь из своей неметчины, где суровейшим умерщвлениям плоти предавался его земляк Сюзо. А в послевоенной Италии поэт Пазолини купал своих героев в бочке с дерьмом, в самых лучших традициях экзистенциализма, вынесенных маркизом де Садом из Бастилии и насаженных им по всему миру, не минуя американский континент и шестую часть света под названием Русь. Впрочем, о влиянии российского климата на всех этих экзистенциалистов остается только гадать, но юродство во Христе с неотъемлемым от него экстравагантным символическим поведением всегда было чисто русской формой горячей религиозности еретического толка от времен Иоанна Грозного до грозного ГУЛАГА.

Жест как особый универсальный язык, бытующий на стыке искусства и жизни, с необычайной силой дает себя знать в движении романтиков и их последователей как на Западе (демонстрация метода в фильмах В. Герцога, Фасбиндера - персоналистический экзистенциализм, попытка "любви навеки и до смерти"), так и на Востоке (Кантор, Гротовский), в России же он воплотился в мегаломанических построениях духовного коммунизма ("Чевенгур", "Котлован" Платонова), логически завершившихся "1984" Орвелла. Средневековая модель крысиного перформанса, образ таинственного и опасного существа, черной дыры бытия, в различных вариантах вошла во многие жанры современного искусства.

XX век, начавшийся бурным рождением новых форм художественного выражения, предельно расширил и словарь, и возможности искусства. Ухо Ван Гога по праву должно быть вывешено рядом с его полотнами. Символисты, футуристы (и итальянские, и русские) и особенно дадаисты и сюрреалисты подошли вплотную к узаконению чистого жеста как самостоятельного творческого выражения. Без вызывающих шоу дадаистов их продукция просто непонятна. В Петербурге "футурист жизни" Гольдштейн выставлялся голым в Летнем саду в качестве скульптуры самого себя.

В конце 50-х - начале 60-х г.г. картины окончательно срываются со стен, громоздятся в ассамбляжи, вырываются в пространство и начинают в нем самостоятельное существование. Авторы хотят "воспевать" или "осмеивать" все, что связано с телесным составом человека, с поэзией, музыкой, всеми чувствами (Капроу, Кейдж, Мачунас, Йоко Оно и др.). На 1960-е - 70-е приходится расцвет пеформанса. Субстанцией искусства становятся язык, образ, идеограмма - и неважно, насколько они прочитываются. Все это образует особый целостный инвайронмент, в котором в единый сплав сливаются живопись, скульптура и художественно задействованное пространство. Получает развитие body-art, еще один шаг на пути освобождения художника от общепринятых норм. Материалом становится сам художник, его тело, которым и на котором он пишет свое послание миру, что в корне отличается от нудистских маршей 20-х г.г. Теперь тело это архитектура, пропаганда метода искусства, а не социальной идеи или нравственного требования только. Последний смелый шаг делает концептуализм, питаемый исследованиями в области языка, теории информации и семиотики различных школ логического позитивизма и структурализма, и реализующий находки Дюшана и Клайна. Завершается упорное движение современного искусства к дематериализации. Апофатика искусства приходит к своему логическому выводу: искусство есть чистая идея или пропозиция, следовательно, оно не имеет никакой определенной среды обитания. Оно везде и нигде. Все есть искусство, что утверждается в качестве такового художником - таков вывод концептуализма. С конечного продукта творческого выражения акцент смещается на процесс. "Фонтан" Дюшана и его ready–mades совершили революцию в эстетике: любой нехудожественный предмет, введенный художником в художественную среду, есть искусство. Процесс - выбор такого предмета - волевой акт художника. Однако на этот "произвол" художник кладет много сил, а иногда и жизнь. Но искусство принадлежит народу.

... Так что же сказал перед смертью Гёте?

"Долой лунный свет!"

ТОТАРТ. ЧЕРНЫЙ КУБ (1980) - разрушение образа, отмена Черного Квадрата, доведение его до без-образности, до дырки от бублика. Если взглянуть на это событие с точки зрения стратегии авангарда, то это

разрушение, деструкция прошлого, очень типичный для авангарда поступок. Сам по себе объект в форме куба - реальность и символ “чего-нибудь вообще”. Свет и огонь - приметы революционных перемен или эсхатологического скачка.. Но прошлое давит, тяготит, шантажирует.

Так что же сказал перед смертью Гёте?

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

И все-таки поговорим еще раз о любви. Когда-то наступает предел, и авангарду уже некуда деваться, им сконструирован некий метаязык (“Аккумулятор Капри” Бойса), он должен опять сказать старое как мир: “Я люблю тебя безумно!”

Постмодернизм - ответ авангарду: “Ничто не ново под луной!” Культурное прошлое невозможно уничтожить. Язык, всегда подводит язык. Меняя “базис” и “надстройку,” не учли, что под “базисом” почва языка. Уничтожение культурного прошлого ведет к потере памяти и - языка, СОЖЖЕНИЕ ЗОЛОТОГО ХРАМА - разрушение Белого Куба (ТОТАРТ). Превращение белого квадрата в огонь, трансформация через алхимию. Постмодернизм как некий диалектический компромисс. ТОТАРТ-проект "16 САМООТОЖДЕСТВЛЕНИ”. "ВЕТЕР С ВОСТОКА ОСИЛИТ ВЕТЕР С ЗАПАДА ОСИЛИТ..." (“Знак авангарда”, 1985). Восток - зеркало. (“РУССКАЯ РУЛЕТКА”, 1986). Кто здесь субъект, кто объект? Художник или его произведение? Европа или Восток? Есть мнение, что Восток формируется как результат наблюдения Запада**.** ВЕТЕР С ВОСТОКА ОСИЛИТ ВЕТЕР **С** ЗАПАДА ОСИЛИТ? Намек на свет с Востока? ПУТЕШЕСТВИЕ НА КРАЙ ДЕМОКРАТИИ. ТОТАРТПРОЕКТ (с 1987). СЛОВАРЬ РЕВОЛЮЦИИ. (Набор хороших манер). НАШЕ ЛУЧШЕЕ ПРОИЗВЕДЕНИЕ (1981) - надежда на то, что более совершенная культура будет созидаться новым поколением с Востока, для которого язык культуры станет языком интернациональным, из словаря которого исчезнут понятия “центр” - “периферия”. "НАШЕ ЛУЧШЕЕ ПРОИЗВЕДЕНИЕ" (1981 - рождение Евы) в известном смысле архитектура. Архитектура - это пропаганда.

Но если нет революции, верх берет консерватизм. Но нет дыма без огня. В ЧЕРНОМ КУБЕ (1980) заключен пепел - культура, тиражируемая и не развивающаяся, убивает всякое новое веяние, убивает творчество. Но в огне возрождается Феникс искусства. Перманентная революция Духа.

...Середина 80-х г.г. брезжит новой надеждой на революцию и утопию, на информацию и обмен идеями на интернациональном уровне. Дискуссионным материалом этого периода являются
ТОТАРТ-ОБЪЕКТЫ. КЛАССИЧЕСКИЙ ТОТАРТ-ОБЪЕКТ (1987) - приглашение к диалогу на новом уровне. После Антиутопии наступает эра Новой Утопии? Перестройка

“Все музы соединяются,
чтобы общими усилиями
создать великое искусство,
достойное духа времени,
которое сурово карает
за всякое отступление
от правды-истины”.

Топор как культурное вооружение ТОТАРТ’а, или вторая, не менее неудачная попытка осмеяния события.

Обратимся к проектам раннего авангарда. Павильоны Мельникова и Корбюзье на выставке Декоративного искусства в Париже. Выставка 1937 г. в Париже. Реконструкция башни Татлина. Проекты Чашника, модель Родченко, дизайн Лисицкого. Макет Веснина и Боковой - Город Будущего. Собор света в Нюрнберге. Общеизвестно, чем закончился этот общекультурный порыв. Заратустрой, новой романтикой и паранойей Вождя, считавшего себя главным Художником и Зодчим.

И кругом КРАСОТА, КОТОРАЯ МІРЪ СПАСАЕТ. На какой-то выставке какой-то объект был заменен АЛТАРЕМ МИРА. Перефразируя Адорно, можно сказать, что ТОТАРТ-ТОПОР как художественное произведение участвует в общественном процессе, потому что он не лжет, не симулирует реальность (правда, Адорно, возможно, имел в виду что-то другое). Или во всяком случае он не имел в виду лоботомированного масскультурой зрителя, которого, по мнению некоего фрейдиста, надо достать сразу на четырех уровнях: буквальном, аллегорическом, символическом и нравственном. Для этой цели ТОТАРТ-ТОПОР может служить

наивернейшим и радикальнейшим способом.. То же самое можно отнести и к профессиональным жрецам высокого искусства.

***

Вместе с тем сейчас видно, насколько перформанс связан с художественными традициями и народным творчеством. ТОТАРТ демонстрирует различные подходы к авангарду сегодняшнему и вчерашнему. Проект *Исследования Существа Искусства применительно к Жизни и Искусству* продолжает сам себя осуществлять. Критика искусства методами самого искусства способствует существенному изменению лица искусства и науки о нем.

Эпоха "постмодернизма", начало которого определяется по-разному, характеризуется отсутствием магистрального направления, изменением стратегии и мирным сосуществованием самых разнообразных форм художественного выражения. Можно сказать, что сегодня как никогда каждый художник идет в одиночку, развивая внутренние закономерности своей системы. Вместе с тем к наиболее заметным чертам сегодняшнего искусства "постмодернизма" можно было бы отнести известное "потребительское" отношение к предыдущим культурным достижениям, ироническое манипулирование самыми различными средствами и языковыми формами, что говорит о некоторой инфляции эстетических и художественных концепций, преобладании ретроспективного подхода в плане использования возможностей выражения, т.е. ситуации свободы выбора в созданном усилиями бескомпромиссного авангарда необъятном наборе возможностей, каталоге приемов, аспектов, концепций, точек зрения и проч. Внутри этого широкого творческого спектра видны полярности. На примере тотального ТОТАРТ-
исследования - ДИСПУТАРТ—1, ДИСПУТАРТ—2 и поиска корней выявляется связь ТОТАРТ'а с русским конструктивизмом и Баухаузом. Однако силовые линии, действовавшие в момент создания произведений ТОТАРТ'а ЧЕРНЫЙ КУБ, БЕЛЫЙ КУБ и др. были совершенно иными. Идея "тотального присутствия" в "тотальной ситуации" отражает специфически советские условия существования и функцинирования искусства. Киноперформансы и ТОТАРТ-фильмы превращают рассказ об искусстве в театральную постановку, а театрализация пространства в форму подачи материала о воображаемом путешествии художников и демонстрацию реализации творческих принципов. Один из важных аспектов ТОТАРТ-ДИАЛОГА ВОСТОК-ЗАПАД это попытка определить, что в разных культурных условиях понимается под "предметом искусства" , где место художника в социуме и каковы возможности работы с разными подходами и оценками этих проблем.

***

Третья и последняя попытка осмеяния события как опыт очень важна. Ужасно хочется поговорить о новых Идеях и Проектах. Стратегия ТОТАРТ'а отличается от культурполитики как на Западе, так и на Востоке. Путь взаимного познания проходится очень быстро, что позволяет достаточно правильно определить направления намеченных альтернатив. ТОТАРТ-МЕЙЛАРТ. Однако это вовсе не означает, что такой же темп можно сохранить в деле взаимопонимания. Но следует наметить хотя бы основные черты будущего здания диалога Восток— Запад. Он, очевидно, может строиться между двумя полюсами, напряжение между которыми обусловлено самой махровой диалектикой: коллективный утопический Проект авангарда разбился о стены реальности, но сама реальность при этом несколько изменилась - мир стоит на пороге Кибернетической эры и вводной главой к ней был авангард.

Итак, дорогие друзья и коллеги! Согласны ли вы с тем, что искусство действия национально по форме и интернационально по существу? Согласны ли вы с тем, что национальная самобытность и универсальность искусства - одна из серьезнейших проблем современной культуры? Согласны ли вы с тем, что художественные модели и концепции невозможно импортировать? Если да, то для всех нас нет почвы для мучительных вопросов, что позволяет восполнить логические пробелы в других областях, где никакая пропаганда не возымеет действия. Подлинное национальное искусство, становясь уже самим фактом своей самобытности частью культуры общечеловеческой, всегда рождается только в процессе взаимообмена. В изоляции развивается только извращенные формы некогда животворных идей, любая система обнаруживает тенденции к стагнации и теряет способность адаптироваться в условиях меняющейся действительности.

Вместо заключения еще раз о революции Духа. Следует ли в порядке Ретро пытаться реставрировать "плоть" искусства действия? Есть ли в данных условиях (в той среде, которую мы пытались построить на время выставки) возможности для творческого приятия и развития этого искусства? И в конце концов, на что пойдут деньги от продажи каталогов? На эти вопросы можно ответить двояко. Мир претерпевает процесс мощной технической революции (а Восток и социальной, политической и экономической), но чтобы эта революция привела к повышению общего технологического уровня (и скачку сознания), необходима перманентная революция Духа и в частности революция художественного восприятия, приуготовляющая сознание людей к усвоению нового. Встает вопрос о взаимоотношении между искусством и политикой, о возможности существования авангардных методов в конкретных исторических условиях. Если принять за авангард (и в этом смысле *постмодернизм* входит сюда) определенное явление в культуре, постоянно устремленное в будущее (не забывая об уроках Антиутопии) и постоянно размывающее границы конвенциональных форм, следует признать, что для подобного явления в наличной действительности должно иметься одно из двух условий: либо революционная ситуация, т.е. кризисное состояние общества (когда верхи не могут, а низы тоже не очень), либо такая стабильность и открытость, когда истэблишмент безболезненно включает в себя любую

альтернативную систему, трансформируя ее так, что она не подрывает устои, а дает ему новые опоры и динамику, а “сублимированный антагонизм” служит к его, истэблишмента, вящей остойчивости. На Востоке бушует Перестройка. В этой ситуации искусство берет на себя роль своеобразного индикатора и дорожного указателя (“Руки и решетки”, “Топоры и руки”, “О муравьях и пирамидах”, “Один из путей, ведущих на небо”, ТОТАРТ-живопись и проч.). И эта “политизация” искусства и (необходимая для равновесия параллель) гуманизация политики естественно составляет единый процесс становления общества, вбирающий в себя и прошлое и будущее и составляющий важнейшую часть диалога ВОСТОК - ЗАПАД

Н. Абалакова
А. Жигалов
Москва, 1989

ТОТАРТ

Художники Н. Абалакова и А. Жигалов работают с 1960—х г.г. С середины 70—х активно участвуют в художественной жизни Москвы. С конца 70—х начинают совместно осуществлять Проект “Исследования Существа Искусства применительно к Жизни и Искусству”. Проект — это творческий процесс, в котором искусство познает себя и свою ограниченность, пытаясь стать безграничным. Круг проблем, охватываемых Проектом: границы и определение искусства, слияние искусства и жизни, проблема художник и зритель, искусство как средство коммуникации, искусство и социум, искусство как “свободная конвертируемая валюта” общества, как “эрогенная зона” коллективного тела общества, свобода и несвобода. И, наконец, искусство как ритуал, как тотальное самодостаточное событие, выходящее за рамки искусства: искусство преодоления искусства. Методы реализации Проекта самые разнообразные. Это ТОТАРТ. Это тотальное присутствие в тотальной ситуации тотального вызова. Одним из основных материалов являются сами художники, их тела: они субъекты и объекты действия; они — мужчина и женщина, равные в своих возможностях, два полюса, создающие поле напряжения, в котором зрители самоопределяются, претерпевая некоторую переоценку ценностей в тотальной ситуации “здесь и сейчас”. В то же время зрители сами создают коллективный полюс в системе зритель—художник (андрогин). Живопись, объекты и инсталляции ТОТАРТ’а с середины 80—х обладают той же тотальной направленностью что и их акции и перформансы. Это, как правило, архаический или социо—культурный редуцированный жест, ставящий зрителя перед лицом тотального крушения и возрождения; крушения Великой Утопии, обернувшейся горечью Антиутопии, сквозь саркастическую насмешку которой просвечивает жажда Новой Утопии, вечный миф о почве и зерне.

X

Der Weg

/Могло бы показаться невероятным, чтобы ради такого простого дела, как поиск запропастившихся невесть куда носков, для чего нужно сделать всего шаг, затем нагнуться и разогнуться, приходится приобретать начальный опыт такого созерцания, для чего еще к тому же/ /надо совершить целый ряд неосновательных с точки зрения житейской мудрости действий, вроде стояния на голове, зажмуривания глаз, дабы окончательно запутаться и перестать различать верх и низ, правое и левое и проч., что явно не может доставлять удовольствия, хотя не приходится отрицать,/ /что между обеими границами, которые можно назвать качественным порогом удовольствия и неудовольствия, имеется известное пространство эстетической индифферентности, но поскольку/ /- начало цитаты -/ /тенденция к цели еще не означает достижения цели, и цель вообще может достигаться только приблизительно, и к тому ж определение цели из ряда возможных целей, каковые суть необходимость найти носки или предаться созерцанию, что, в конце концов, тоже едва ли может быть названо целеполаганием,/ /потому что это все же скорее акты, направленные на что-то иное за этим следующее, по отношению к чему эти акты являются как бы причиной или поводом, и любое взаимодействие между субъектом и объектом, между ищущим носки и носками, валяющимися под предметом,/ /геометрическая правильность которого нарушена какими-то складчатыми наплывами трудно определимой формы, что уже само по себе можно считать апофеозом нестабильности и незавершенности или яростного диалектического противоречия между строгой упорядоченностью и чем-то еще должным стать и оформиться, что, однако,/ /в то же время представляет собой систему, в которую. тем не менее включен и желающий обрести пресловутые носки и в поисках этих неотъемлемых от социального бытия предметов оцепеневший в созерцании помещения, ограниченного со всех сторон шестью плоскостями, ставшего кожаным мешком со всем бес-хитростным скарбом,/ /включающим внутренние и внешние органы, нижнее белье и верхнее платье, часы, записную книжку и прочий микроскопический житейский сор, скопившийся по углам, что в сущности нарушает чистоту опыта созерцания, размывая геометрическую ясность созерцаемого пространства, чем, надо все-таки уточнить, система не нарушается,/ /тем паче что любая система имеет обратную связь, которая представляет собой круговой процесс, где часть выходной продукции передается обратно на вход в виде информации о предварительном результате ответа, и это делает систему саморегулирующейся в плане сохранения определенных переменных или опять же достижения желанной цели/ - /созерцающий в оцепенении этот шар, совершающий свободное парение в бесконечном пространстве, не имеющем ни меры, ни вида, ни качеств, и представляющий собой замкнутое пространство из шести плоскостей, двух горизонтальных, параллельных друг другу, одной как будто внизу, другой вверху, а две другие также параллельны друг другу/ /и образуют прямой угол с другими параллельными плоскостями и на одной из вертикальных плоскостей свободно парит в невесомости черный квадрат, словно непричастный всей этой системе линий и плоскостей и тем более низменным будничным проблемам, вроде отыскивания злополучных носков,/ - /действительно, могло бы показаться невероятным, что ради всего этого можно ввергаться в перипетии трансформаций, элиминирующих в конечном итоге самого созерцающего и совершающиеся по своим, почти не поддающимся осмыслению законам;/

“Русская рулетка”. Текст к перформансу (читается на два голоса).

Холод — граница Добра и Зла

День за днем шел человек в глубину юго-восточной степи Советского Союза. Он воображал себя паровозным машинистом, лётчиком воздухофлота, геологом-разведчиком, исследующим впервые безвестную землю, и всяким другим организованным профессиональным существом, - лишь бы занять голову бесперебойной мыслью и отвлечь тоску от сердца.

А. Платонов, "Ювенильное море"

Если бы я сама была этим человеком, то двадцать лет тому назад написала бы так:
"И сказал Ахурамазда святому Заратустре:
Я создал, о Заратустра, мир там, где ничего не существовало. Если бы я его не создал, мир превратился бы в небытие.

... а теперь мне плевать на все это, и я говорю только одно (почти как Заратустра):

ХОЛОД ЕСТЬ ГРАНИЦА ДОБРА И ЗЛА

... Единственно, что меня занимает в моей художественной жизни - это нелогичность судьбы произведения искусства, где *НИЧТО* обусловлено *НИЧЕМ* и выпадение одного этапа вовсе не означает разрушение целого. Развитие "драмы" вовсе не обращается в *ДЕМОНСТРАЦИЮ МЕТОДА*.

... Искать можно только в своей памяти, то есть на границе *ДОБРА* и *ЗЛА*. Больше негде. Для меня объективного мира не существует. Отсюда вытекает проблема "взаимопонимания". Теперь у нас эта тема стала очень модной. Я же убеждена, что усилия следует направить в зону "взаимонепонимания". Сделать просто попытку увидеть другого. Совершенно четко веря, что другой - это "иной", "инаковый". Я уверена, что между человеком и камнем больше общего, чем между двумя людьми.

... Передача опыта этой попытки увидеть "другого" в творчестве происходит на особом энергийном уровне. Здесь все в нюансах, совершенно не поддающихся какой-либо фиксации или описанию. Только произведение искусства способно передать эти нюансы.

Если угодно, выдающиеся произведения искусства "держатся" на какой-нибудь единственной фразе или жесте. Мы не всегда можем вспомнить, что именно ими сказано, но всегда безошибочно знаем, что это именно *ТАК*, а не *ИНАЧЕ*.

... Если одной из тем искусства является *ОБРАЗ*, то попробуем поверить, что он - обратим, а, стало быть, и заменим. Трудно поверить, что существует нечто без-образное, а если это так, то это - тоже образ заменимости и обратимости.

... Лицо мое - тоже часть меня, самая обратимая и заменимая (КРАСОТА СПАСЕТ МІРЪ)

Возможно, мои представления о мире (и об искусстве) были деформированы воспитанием (культуртрегерским) бабушки и дедушки, от которых я спасалась в обществе глухонемой няньки (из-за которой до шести лет не хотела разговаривать), предпочитая интеллектуальному трёпу предков "вневербальное" общение. Но потом, когда я заговорила, остановить меня нельзя было никакими способами (ПУТЕШЕСТВИЕ НА КРАЙ ДЕМОКРАТИИ).

Наталья Абалакова

Текст для Каталога выставки в Глазго. *Глазго.*

Искусство преодоления искусства

Динамическим фактором становления и развития жизни является диалектическая взаимосвязь противоположных начал: необходимости и свободы, универсальных структур и спонтанности В человеческом обществе это - человек и природа, закон и свобода, объективное и субъективно, государств и личность и т.д. Искусство “отражает” те же коллизии, обладая, однако, способностью, которая присуща мифу и религии: снимать противоречия, возвращая человеку изначальную цельность и укорененность в космическом единстве. Преимущество художника в том, что он исходит из абсолютной свободы творческого импульса, все остальное - материал, способы выражения детерминированы многочисленными социокультурными и биологическими факторами. Границы “поля деятельности” искусства определяются “традицией” с одной стороны и “жизнью” с другой. Центробежная сила устремлена к удержанию художника в границах традиции, гарантирующей его “понятность”, центростремительные силы увлекают его выйти за пределы общепринятого и разрушить дамбу между “естественным” и “искусственным”, слиться с живой жизнью. Искусство - это то, что должно быть преодолено. В этом преодолении - его вечная новизна, ибо в акте преодоления художник дает жизнь саморазвивающейся системе, определяемой теми же закономерностями, что и сама жизнь.

Технический прогресс фрагментировал человеческое сознание, гипертрофированное развитие Государства отдало человека во власть безликих сил всеобщего. Между человеком и природой возникла “вторая природа” - создание рук человеческих: культура. Над человеком и человеческой общностью встало репрессивное Государство. Человек погружен в стремительный поток времени - Историю. От этого тройного давления он спасается - привычкой. В своем непрерывном сопротивлении тотальной власти Всеобщего, реальности порабощения художник интуитивно разрушает устойчивые стереотипы и задает новые точки зрения, пробуждая от привычного и провоцируя переоценку ценностей. Только тогда можно взглянуть в лицо подлинной Реальности. Перманентная революция Духа. Только полная погруженность в Историю позволяет нащупать твердое дно и оглядеться вокруг. Если не захлебнешься. Но не захлебнувшийся не может быть свидетелем. Там при корнях скользких водорослей частного и банального открывается простейшее и первичное. В семени шумит листвой дерево. Не умерев, зерно не родится. Смерть и забвение агрессивно противостоят жизни и памяти.

— Послушай, чего ты ковыряешься в этих отбросах?
— Если их правильно составить, получится нечто прекрасное.
— И Красота спасет мир?
— Ну, если мир хорошо предварительно проветрить...

Анатолий Жигалов

Текст для Каталога выставки в Глазго. 1989 г.

О группе ТОТАРТ

Интервью Е. Бобринской с А. Жигаловым

ЕКАТЕРИНА БОБРИНСКАЯ. Могли бы вы дать какое-то определение перформансу? Это вид, жанр искусства? В какой мере он новый, а в какой традиционен?

АНАТОЛИЙ ЖИГАЛОВ. Наверное, перформанс можно определить как некое действо, в силу особости выбивающееся из обыденного, но организованное на базе обыденного материа***ла, существующее здесь и сейчас.*** И вот это “здесь и сейчас” - всегда подчеркивается. Конечно, такие приемы были известны с древности. Скажем, символический жест библейских пророков. .. А в России был такой уникальный институт - юродство, продолжавший эту традицию. Главная идея - банальным жестом вывести за пределы банального.

Но перформанс как современный вид искусства принципиально противостоит идее символизма. Современный перформанс и явился, на мой взгляд, реакцией на постоянную символизацию знаков искусства. Задача - “здесь и сейчас” - основная суть перформанса. А дальше он может строиться на концентрации образа. Или, наоборот, на вынесении его на периферию, как делает в своих перформансах, скажем, Монастырский. Наши перформансы совершенно противоположны. В их основе предельная концентрация ситуации, и именно за счет этой концентрации в обыденном пространстве создается некое новое событие.

Е.Б. Могли бы вы подробнее остановиться на Ваших перформансах? Можно ли, например, назвать общий, постоянный для них мотив, тему? Или они каждый раз новые?

А.Ж. Для нашего перформанса очень существенны наши живописные и поэтические работы, предшествовавшие ему. То есть мы прошли как бы внутренние этапы на пути к перформансу. И этот опыт, конечно, очень важен для нас. Мы работаем сериалами, если под сериалом понимать группу работ, в основе которых лежит более или менее одинаковая структура. В первых наших перформансах очевидна устойчивая схема: конструкция - деконструкция - и возникновение нового пространства. Сначала - всегда работа по созданию какого-то пространства или объекта. Дальше идет его разрушение как единственный способ освободиться из создавшейся ситуации. И после этой деконструкции возникает , - но уже не создаваемая, не делаемая, а как бы сама собой, - новая конструкция, новое пространство, новая ситуация.

Е.Б. В Ваших перформансах очень часто фигурируют символические элементы, культурные архетипы. Какую они выполняют функцию?

А.Ж. Это, разумеется, совершенно сознательное использование если не прямых цитаций, то во всяком случае оперирование достаточно устойчивыми элементами культуры. Их роль? Во-первых, ввести ассоциативный ряд, позволяющий подвести к задаче нашего перформанса. Но есть и второй план. Слово “пародийность” для него не подходит. Это скорее постоянное ироничное соотношение с хорошо известным архетипом, символом. С ним отчасти происходит идентификация, а отчасти эта идентификация тут же снимается. Эта двойственность в подходе, с одной стороны, подвергает сомнению наличный культурный опыт, а с другой стороны - все же базируется на нем, не позволяет абсолютно от него уклониться. Наша задача, помимо анализа языка искусства и создания новых художественных ситуаций, - еще и восполнение “потерянного” языка искусства. А на сегодняшний день ключевым знаком взаимопонимания “Восток-Запад” остается русский авангард и конструктивизм. Поэтому эти цитации в наших перформансах - неизбежная ссылка, заглядывание в словарь. Вполне сознательное и ироничное. Потому что проект авангарда, его утопия нами сознательно пересматривается.

Е.Б. Можно как-то более подробно прокомментировать название Вашей группы ТОТАРТ?

А.Ж. Изначальное название всего нашего проекта - “Исследование Существа Искусства применительно к Жизни и Искусству”. Схоластическая окраска этого названия уже иронична. Такая глобальность проекта сама себя опровергает. Во-первых, мы не аналитики, а художники, и беря на себя функции еще и аналитиков, мы это делаем, разумеется, с достаточной иронией. Далее появилось самоназвание ТОТАРТ. Вкратце это можно интерпретировать как тотальное искусство в тоталитарных условиях. Тотальность его в том, что хотя не остается веры в возможность соединения искусства с жизнью, но идет постоянная проверка - где же все-таки границы искусства. В связи с этим еще один элемент наших работ - провокативность. То есть мы хотим подвести самой работой к какому-то последнему вопрошанию - что происходит? Искусство уже утекло в жизнь или жизнь вторглась в искусство?

Е.Б. Как соотносятся Ваши перформансы с социальным контекстом? Могли бы Вы как-то в целом охарактеризовать отношения перформанса с пространством социума, политики?

А.Ж. Социального в наших работах, конечно, много. Мы представители андеграунда, что предполагает всегда оппозиционное отношение к истеблишменту. И это, видимо, уже никогда не изменится. С другой стороны - социальность в наших работах это попытка выйти из того анекдотического пространства, в котором идет просто манипуляция идеологическими штампами. Пространства, которое связано прежде всего с практикой соц-арта. Мы же пытаемся и в этих штампах раскрыть глубинные архетипические слои, так как считаем, что любой социальный язык представляет собой производное от каких-то универсальных и обязательных процессов в человеческом обществе.

В большинстве наших перформансов непосредственной связи с социальным языком нет, Нас, скорее, интересуют своеобразные социо-культурные модели, которые мы рассматриваем в соотношении с действительностью, И есть ряд работ, в которых мы непосредственно вторгаемся в социальную действительность. Пожалуй, самый яркий пример - акция “Золотой Воскресник”. Я работал в то время комендантом нашего дома, что тоже было частью своеобразной акции. И как говорится, используя служебное положение, объявил в один из дней воскресник. С одной стороны, в работе было задействовано реальное пространство улицы, двора. А с другой стороны, это была чисто эстетическая задача: покрасить лавки, заборы, урны, как это и принято делать на воскресниках, но покрасить в золотой цвет. Это жест не политический, но сугубо социальный. Но в данном контексте он был прочитан, увы, слишком социально. Почему и последовал мгновенный ответ социума на этот жест.

Е.Б. А какой был ответ?

А.Ж. Ответ был тот, что я через три дня был арестован и посажен в дурдом. Если это трактовать чисто социально - ах, опять художников преследуют, - это скучно. Я считаю, что это естественная реакция любого общества на художественный жест, который переходит какие-то дозволенные границы.

“Декоративное искусство” №5. 1991

Перформанс/инсталляция **СОЗЕРЦАНИЕ ЗОЛОТОГО ТОПОРА**

1990 Ноябрь.

Место: Галерея “Садовники”, Москва. Во время выставки ТОТАРТ “Глазго - Москва”.

Длительность: Около 2 часов.

Художники неподвижно сидят по обе стороны “Классического ТОТАРТ-объекта” (Золотой топор) (Фашина из бамбука на бамбуковых козлах.) (Одновременно голландский художник Пауль Панхьюзен делал музыкальный перформанс.)

Классический тотарт-объект (Золотой топор)
1987. Дерево, металл, бронзовая краска, текст

Объект - ручная работа, несущая печать мануального исполнительства и жесты окрашивания-золочения. Тема рук (ручного вмешательства) незримо наложилась здесь на текстуру образа, пересекаясь с агрессивно-созидательным комплексом под знаком топора (фасций). Возникает расширенная, включающая “тоталитарные” нотки семантическая структура, искомая многомерность предельно конкретного и одновременно беспредельно абстрагированного образа.

Топор, как известно, один из символов “загадочной русской души” в ее далеко не однозначных проявлениях. Топор - олицетворение мятежно-разбойной удали и волюнтаризма сильной власти (“лес рубят - щепки летят”), аксессуар опричника, разбойника и палача и инструмент зодчего. Топор - эманация волевого-властного и анархически-безвластного начал (сигнал мятежа) и способ расчленять и упорядочивать жизненный ландшафт. Он же - и напоминание о ремесле лесоруба, увязанном не только с темой “деревянной Руси”, но и с хайдеггеровской метафорикой “тропок дровосека”, лесных троп, выводящих к “подземным ручьям”: к забытому Бытию и скрытной Природе. Руки с топором качественно нейтральны, функционально обратимы - это и первое свидетельство вторжения в природу, предвосхищение техно-агрессии, и знак ностальгии по дотехнологическому контакту с природной средой. Под знаком топора сочетаются анархия и тирания, творчество и грубый физический труд; он - символ прорубания гносеологических ниш, в том числе “окна в Европу”, которое, увы, столь часто зарастает и требует все новых усилий.

Сергей Кусков.

“Творчество “ №11, 1990.

ТОТАРТ

О творчестве Н. Абалаковой и А. Жигалова

1. Утопия х Антиутопия)^2 =

Исследование геометризма как знака репрессивного культуросоциума. Сведение геометрических проекций до минимума. Двойной анализ геометрического пространства. Все это характеризует творчество художника Анатолия Жигалова в 70-е годы. А попытка исследования заданных предшественниками (особенно Малевичем, предметом особого изучения) знаковых идеограмм, попутно демифологизируя их, заставила некоторых критиков назвать Жигалова основателем минималистского геометризма.

Налицо внесение многомерности (прежде всего в том, что касается концептуальной оценки и анализа) в рассмотрение некоего утопического по своей сути, устремленного в будущее проекта с точки зрения антиутописта с поправкой на продление социально-культурного реформаторства на фоне умножающихся реалий нашего времени, когда удручающий душу монологизм сменяется диалогическим принципом, привнесенными средствами коммуникаций, такими как телевизор, видео, компьютер.

Предшественник Жигалова на идеологическом (лучше сказать, на деидеологическом) уровне был первый философ XX века Василий Розанов, который рассматривал всякий предложенный тезис со всех мыслимых и немыслимых сторон в свете всяческих доступных на тот день сведений по данному предмету, подвергая его самой что ни на есть иронической критике. Тут и полифония, и многомерность, анализ коллективного сознательного и бессознательного. Здесь же реакция на догматизм и оторванность от среды элитарного масскульта, грозящего “фельетонной” эпохой.

Ситуация во многом дублируемая в наши дни с той лишь существенной разницей, что на сознание воздействуют иные, более мощные средства коммуникации. Растет тотальная информированность всех и каждого. Отсюда релятивизм и нивелирование. Информационный взрыв является питательной средой для торжествующего хама.

Амбивалентность времени. Какова же в таких условиях стратегия передового художника? Отчуждение от средств массовой информации или излучение, отражение, воздействие?

Творчество Анатолия Жигалова геометрического периода следует рассматривать не только с точки зрения изучения возможностей геометризма как направления в искусстве, сколько в гораздо более широком плане исследования проекта скорее социального, чем культурного - геометризации-герметизации всей страны. Проект, отменяющий историю. Эсхатологически устремленный в светлое будущее.

Итак, ретроспективный взгляд из светлого будущего.

Не забудем, что исследование проводится в 70-е годы, когда изучаемое общество как бы застыло в своем развитии, парализованное ужасающим опытом предшествующего периода, который надолго отбил у граждан тягу к экспериментам. Парадоксальной вещью при этом является тот факт, что парадигмой общественной жизни на идеологическом уровне остается проекция устремления вперед в духе мэтров-геометров 20-х годов.

“Нам ли стоять на месте?”, - слышатся тут и там назойливые слова патриотической песни.

Именно это противоречие - удручающая стабильность и гниение, с одной стороны, и как бы устремленность в будущее, с другой, - постигает художник со всей присущей ему силой анализа и иронии. Общество, в котором любое развитие, кроме разве реверсивного, просто невозможно, а антиэволюционные тенденции выражены столь явно, становится предметом тщательного анализа.

С конца 70-х Жигалов перестает заниматься живописью и вместе с Натальей Абалаковой приступает к осуществлению глобального Проекта исследования искусства применительно к жизни общества. Система, которую художники используют для этих целей, носит название ТОТАРТ, где метод слияния искусства с жизнью становится самодовлеющим и, смыкаясь в чем-то с постмодернизмом, отличается от принципа всеразъедающей иронии и нигилизма последнего тем, что предлагает и сугубо позитивную программу - радикализацию общественного сознания в духе американского ученого В. Райха. Самостоятельными частями проекта являются акции, перформансы, а также совместные работы А. Жигалова и Н. Абалаковой.

ТОТАРТ не уходит из жизни, но говорит с массами на языке масс, используя при этом фольклор, элементы языческих игрищ, мистерий, советские перформансы-демонстрации и культмероприятия.

Это свобода и веселие. Прятки и жмурки духа. Раскрепощение и вакханалия. Главной целью (реакция на культурный эскепизм, характеризующий культурную атмосферу тех дней с акцентом на “духовку” и “нетленку”, вечное, непреходящее) ТОТАРТ’а стало разрушение границ между художником и средой. Делались попытки прямого внедрения в реальную жизнь. Роль самого художника рассматривалась в неконвенциональном аспекте. Развенчивался миф о художнике-демиурге, демонтировалась устойчивая мифологема о непонятом художнике-одиночке. Отвергается модель элитарного искусства.

В самых первых перформансах - Погребение Цветка, Белый Куб, Черный куб (1980) - художники делают попытку демифологизировать ряд составляющих, являющихся важными для так называемой “русской

идеи” с ее гипертрофированной ролью государства и полной зависимостью граждан от последнего. В акциях, носящих ярко выраженный экзистенциальный подтекст с идеей христианской свободы в центре, активизируется потенциал отдельной личности, акцентируются ее возможности к освобождению. Путем помещения участников в экстремальные условия, художники провоцируют их творческую активность, толкают на независимые, самостоятельные действия.

Насилие над зрителем, деструктивные элементы, всякого рода побуждающие, эротические инъекции по ходу действия - все это активизирует архетипический состав нашего подсознательного, регенерирует латентное истинное, где господствуют Эрос, Танатос и их производные. Борьба жизни со смертью приобретает в обществе, пропитанном некрофилией, особое, основополагающее и судьбоносное для страны значение. Художники тщательно исследуют важнейший аспект нашей жизни, а именно смерть и ее непредсказуемость. Очень показательны в этом плане перформансы “Лестница” и “Последнее действие”, планируемые для Фестиваля в деревне Погорелово и столкнувшиеся с реальным вторжением жизни (смерть деревенского знакомого) в художественный Проект, открытый для таких вторжений. Таким же вторжением с обратным знаком можно считать рождение дочери художников, Евы, которую они объявляют своим лучшим произведением.

Прямым вызовом десексуализации социально-культурного пространства СССР, последовательно осуществляемой властями все 70 лет господства коммунистов, является акция художников, где исследуется эротическое. Действия художников в одном из перформансов симулируют половой акт, а зрители реактуализируют атмосферу советской коммуналки, подсматривая за парой в замочную скважину (дверной глазок), что воссоздает живую, зримую, яркую в своей метафоричности картину сексуально-репрессированного общества.

Насмешливой иронией над сакральным пронизаны перформансы, пародирующие парадный контекст советского общества. Работая комендантом, Анатолий Жигалов объявляет кубическое пространство в 100 м вокруг дома, где работает, заповедником искусства, которое, по советской терминологии, принадлежит народу. В этом пространстве “по пожеланию трудящихся” был проведен субботник по посадке “Аллеи авангарда”. Ироническое отношение к набившим оскомину официозным лозунгам просматривается в работе НАШ МУРАВЕЙНИК САМЫЙ ЛУЧШИЙ.

Разрушая многие насущные социальные и культурные пробелы, эра перформансов снимает верхний слой, шелуху штампов, пропагандистских клише, аксиом здравого смысла, наносов масскульта и высвечивает вневременное, архетипическое, обладающее терапевтическим воздействием.

Трансформация перформансов в картины и графику во второй половине 80-х сохраняет, по сути, те же темы, усилив, пожалуй, наступательную, провокационную линию, сообщив каждому высказыванию большую агрессивность. Сообщение становится более открытым, менее кодированным, ярким, порой декоративным, оставаясь при этом, как и прежде, очень многомерным, полистилистичным. Ретроспектива, постоянно соединяющаяся с перспективой. Углубленность созерцания предмета не переходит в самодостаточность сатиры, но вспышка озарения является как бы отправной точкой для воздействия на зрителя. Агрессия заявляет о себе чуть ли не в лоб, появляясь на картинах в таких знаковых обозначающих социоролях как топор, кулак, две борющиеся руки, пальцы, опущенные вниз или поднятые вверх, будто в римском цирке во время сражения гладиаторов. Все это очень адекватно отражает те изменения, которые происходят в обществе, пробуждающемся от глубокой спячки. Нестабильность, хрупкость создавшейся ситуации, когда некоторая либерализация может еще обернуться резким поправением, подчеркивается в таких картинах как, например, “Не кантовать!” или “Яйца”. При этом каждый знак, каждое заявление в высшей степени полистилистичны, что создает мощный полифонический фон при сильном эротическом подтексте.

Жажда действий, агрессивное напряжение внутри социума, отражение непростых, порой драматических, учитывая страшный исторический опыт, переживаний, связанных с созерцанием насилия, которым пропитано наше государство, характеризует эстетику художника этого периода.

Знаковая система картин по своей сути амбивалентна - как обозначающая тоталитарной, всеограничивающей и контролирующей власти и являясь как бы предостережением против эксцессов радикализма, служившим особенно интенсивным и кровавым фоном всей новейшей истории России.

Аллюзии к периоду подготовки революции слишком очевидны. Как не вспомнить революционного демократа Чернышевского, который призывал Русь к топору, а что до кулака, то семантический дуализм этого слова в русском языке отсылает нас к идее крепкой, централизованной власти (Иван Грозный, Иосиф Сталин) и к угрозе (внутренней или внешней, подлинной или мнимой), этой параноидальной основной составляющей “русской идеи”, и конечно же, к войне большевиков с крестьянами, главной целью которой было истребление крепких хозяев, так называемых “кулаков”.

Тема Зоны нашла свое естественное отражение в последних работах художника, продолжая органическую связь с геометризмом предшествующего периода, который в социальном аспекте можно рассматривать как раздел всей страны на черные квадраты лагерей. Особенно характерна в этом плане серия графики и картин, посвященных фуфайке и ватным штанам, этой символической одежде советских зеков и шире - всех граждан страны, для которых геометрические ограждения стали привычным ландшафтом миросозерцания. Взаимоотношения Ватника и Штанов, носящие самый фантастический характер, вплоть до совокупления, заставляет вспомнить мрачновато-фетишистский флирт героя повести Гоголя с его шинелью, только у Жигалова человек как таковой отсутствует напрочь, совсем в духе работ Р. Барта и И. Сталина.

Деперсонализация или на худой конец “расчлененка” компенсируется в работах отчасти за счет текстов-граффити, весьма популярных в советских уборных и камерах предварительного заключения. Некий гражданин-невидимка, вероятно, зощенковского типа, но уже приобретший статус шаламовского вечного зека, делает время от времени абсурдистские заявления как бы в никуда. Например: “Жить можно в ватнике, но без свободы жить нельзя”.

Квадрат Малевича продолжает навязчиво появляться на полотнах Жигалова в самых неожиданных местах, скажем, заплаткой на фуфайке, как постоянное напоминание о кризисе Проекта (культурного и общественного) и намекает на поиски путей преодоления. А работа “Красный квадрат” (взгляд удаляющегося геометра), где мрачный контекст Красной площади в зловещем обрамлении рук Злодея указывает на кровавый исторический процесс, который начался - в центре столицы, чтобы потом распространяться по всей стране. Да плюс это квадрат номер один в системе ценностей квадратов-зон всего государства. Отношение художника - это взгляд постфактум, когда уже всем практически ясно, чем обернулся проект - явной неудачей и напрасными жертвами.

Что же остается делать после этого самому художнику? Гордо удалиться? Или?

И все-таки, в то время как параллельные художественные эксперименты не идут далее Бахтинско-Элиадовских катарсисов, при которых происходит как бы выход из истории путем псевдоочищений, система ТОТАРТ’а, несмотря на присущий ей изначальный скепсис, предлагает некую перспективу как культурного, так и социального развития. Это Проект в его новой реинкарнации (так всегда перевоплощается сама жизнь) с поправкой на девальвацию идеи утопии и опыт жизни в условиях антиутопии. Жигалов пристально рассматривает как варианты, так и девиации. Проект высвечивается, просвечивается насквозь рентгеном, подвергается критике со всех сторон (в духе философа нашего времени Василия Розанова), но не выбрасывается на свалку истории, ибо доказано, что содержит в себе энергетический заряд, достойный лучшего применения и только в мирных целях. В Проекте есть целеустремленность, ответственность, чего так не достает нашему обществу на данном этапе его развития. В нем делается попытка преодолеть инерцию, пессимизм, безответственность, преклонение перед могуществом государства. Жигалов делает отчаянную по дерзости попытку сдвинуть застывшее общество с места, реанимировать мертвое тело и заставить его начать нормальное движение по циклу не мифологических, но прагматических реформ, оставляя при этом искусство в зоне перманентного бунта.

Внести в жизнь (тем более в искусство) элементы непредсказуемого, случайного (оперирование случайным как принцип), без которых, собственно, нет жизни, эволюции, нередко путем самых неожиданных провокаций в духе дзен-коанов брутального свойства, заставляющих не раз культурологов с Лубянки ассоциировать эти акции с террактами или во всяком случае с безумием, что однажды и привело к “интернированию” художника в сумасшедший дом. Впрочем, давно не секрет, что тоталитарная машина подавления всегда склонна рассматривать настоящего экспериментирующего художника как идеологического диверсанта, ибо всякое изменение незыблемых структур управления и контроля чрезвычайно опасно для подобной суперпатриархальной системы.

2. Глазами поколения

Видения послевоенного поколения. Страхи и неврозы. Удушенные надежды. Поколение, перед детским взором которого предстала “бесплодная земля”, населенная “бесполыми людьми”.

Полоумные на фоне развалин, руин, прошитых пулеметными очередями деревьев. Укороченные, перекошенные, уродливые полулюди, шепчущие и орущие проклятья. Пустырь и помойка - доминирующий ландшафт времени. По мере взросления обратная проекция постоянно сохраняется в сознании, в котором всегда есть место апокалипсису.

Причудливые формы разрушенных зданий. Страшные, мрачные, фантастические, потусторонние конструкции, сотворенные бомбежкой и артобстрелом. Искореженная, вывороченная наизнанку земля, исторгающая из себя по временам разлагающиеся реалии послевоенного существования - ржавые винтовки, лимонки, каски, тряпье, сломанные детские коляски, жалкую утварь... Безумные прохожие на грязных, темных улицах, все убивающие и убивающие кого-то в своем воображении. Слышатся страшные, загробные звуки подвалов, землянок, лабиринтов царства мертвых.

Сознание, которое не устает реактуализировать конец света, пользуясь любым случаем - смертью Сталина, Карибским кризисом, событиями на Даманском...

Поколение, которое видело мертвые глаза ненависти. Перед ним предстало видение богооставленности. Красные полотнища с идиотскими лозунгами, которые читаются как призывы к смерти. Широко растиражированные памятники человеку в сапогах, человеку в фуражке, человеку в шинели. Здесь танк, там штык. Кто-то с пулеметом, некто с винтовкой. Куда ни глянь - зона. Пустыня, где видеть нормального человека также странно, как встретить привидение в зоопарке. Ощущение бренности и хрупкости человеческого существования. Обесценивание жизни. Страх Бомбы. Прочность тюремных стен и неизбежность застенков. Запах крови и пота Чрезвычайки. Колючесть по всему телу проволоки ГУЛАГа. Торжество Танатоса, хилость придушенного Эроса.

Разрушенный мир, распавшаяся связь времен и народов. Картина вселенского хаоса, когда из всех щелей, пробоин, руин, черных дыр тянет могилой и смотрят глаза архетипических пращуров. Тянутся страшные лапы, глядят-следят холодные очи, прикасаются склизкие крылья.

Настольной книгой поколения могла бы стать "Анатомия человеческой разрушительности" Эрика Фромма, описавшего мир, как синтез Дурдома и Некрополя.

Творчество Натальи Абалаковой делает вопрос, есть ли жизнь после смерти, банальным. Ведь перед нами художник, который уже побывал в царстве мертвых и готов поделиться своими ощущениями. Вы имеете дело с археологом, вся жизнь которого посвящена раскопкам курганов, где покоится погибшая цивилизация, превращая при этом свой опыт в перманентный перформанс.

"И какой перформанс! Вся комната завалена по колено открытками, фотографиями, зарисовками из археологических экспедиций, газетами, справками из домоуправления, счетами, билетами, письмами, детскими "наборами для труда", выкройками, пакетами, каталогами, программами, проектами, диапозитивами, журналами, объявлениями. На кухне котлы клокочут с пеленками, рыба вонючая варится, а я утюгом хлоп-хлоп - и пеленки выглажены, и коллаж готов! Раз-два - и вот тебе "Боди диалог", вот и "Аусентик Тайм Программ". И никаких творческих кризисов не бывает! То тебе где-то какой-то необыкновенный клей сопрут, то бумагу черную с Мосфильма утащат. Полноценное участие в общественной жизни, свобода поиска и эксперимента! Правда, рано или поздно и клей дерьмом окажется, и бумага черная пузырями пойдет. А иногда уж так повезет, что и поверить трудно! Иду как-то со своей собакой, и вдруг что-то на голову валится. Ну, думаю, сволочи, стулья они там сверху, что ли, кидают. Они там каждый год привыкли мебель менять, а старую в окно. Думала, чего доброго ножкой стула по голове. Но то была не ножка, а журнал какой-то. Так и лежит в луже, на обложке рисунок Кабакова. И весь в грязи. Уже успел Кабаков выпачкаться. Стала я его из лужи вытаскивать, смотрю - еще мелкие кусочки посыпались - и название "А-Я". Вот, думаю, повезло! Полчаса в грязи прокопалась, пока все не собрала. Чего, думаю, журнал-то выбросили. Чего только в жизни не бывает... Вот почему привлекла меня идея "Суммы Археологии".

Перформанс, переходящий в картины, становящийся тотальным творческим действием, взрывающим пропитанную некрофилией атмосферу соцреальности. Духовная концентрация ТОТАРТ'а как средство дезактивации зараженной местности. Оазис Витафилии среди разлагающегося, смердящего трупа некоего социального проекта, приказавшего долго жить, но могущего еще как отравить все живое своими миазмами.

Хилость Эроса, тупость Танатоса. Боеголовки на картинах Абалаковой как символ импотенции. Культурное цитирование ее произведений как знак археологических изысканий сокрытых фрагментов расчлененного мертвого тела Культуры. Сращивание и оживление покойника посредством творческого акта, в котором исследование коллективного бессознательного делает К. Юнга неуместным педантом.

Картина художницы "За две с половиной тысячи лет до Рождества Христова мои предки держали охотничьих соколов" - одно из лучших произведений русского авангарда. Оно глубоко, таинственно, напряженно и трансцендентно. Его непосредственная апелляция к глубинам подсознательного производит самое благоприятное терапевтическое воздействие.

"Мой муж, Толя Жигалов, говорит, что жить со мной невозможно, потому что у меня "мифологическое сознание". Вот на Западе, где к власти пришли рационалисты, вслед за которыми топают роботы, таким, вроде меня, уже деваться некуда. Разве что в клинику профессора Титанушкина. И не в качестве симулянтов, которых он не любил. Правда, эти самые, которые не роботы, говорят, что те, у кого "мифологическое сознание", еще могут кое-как продержаться, если они женщины или художники. Стало быть, мне и карты в руки".

Бредовые идеи русского философа-некрофила Николая Федорова о воскрешении мертвых кажутся не такими уж дикими, если рассматривать их в контексте творчества Наташи Абалаковой. Ведь воскрешаемые ею "тени забытых предков" (встречающиеся практически на всех картинах художницы) оказывают сильнейшее оживляющее воздействие на забетонированное и зацементированное, наглухо отрезанное от корней сознание современников. Это собирание воедино всего культурного опыта человечества. Ее лексикон включает все художественные коды всех времен и народов, от наскальных надписей до божественного "ничто" Малевича.

Подобная археологическая деятельность стала возможной в результате особого процесса, оформившего в течение нескольких последних лет необходимый контекст, или, как мы его условно называем, Новое искусство. "Summa archaeologiae" - это свидетельство, но не с большой буквы и не в общепринятом смысле, где рядом с этим словом всегда возникает мысленно произнесенный детерминант "историческое" или "духовное". Одновременно и факт, и его интерпретация. Мне предпочтительней, чтобы рядом со словом "свидетельство" возникал другой детерминатив, мыслилось какое-нибудь слово, вроде "коллективное", "анонимное", "безответственное" или "безответное".

Реалии бреда или реальная бредовина нашей жизни. Милая сердцу социальная помойка, где всякая не нужная никому, кроме бродяг, дрянь становится как-то по-своему очень дорога и примечательна, привлекательна. По крайней мере, куда дороже, чем блестящая мишура в ярких упаковках - жалкий псевдопродукт псевдореальности. Археология как принцип независимого существования. Экскавация происходит во всех и всяческих местах - на кладбищах, стойбищах, на местах бывших лагерей и острогов, помойках... Влюбленность в археологию - единственный способ выживания в обществе, нацеленном на уничтожение культуры и

человека. Особенно человека творческого. Регенерация - вот единственная надежда, хрупкая мечта всей катакомбной культуры.

Современная лексика, если она берется художницей, то используется тотально. Как бы раз и навсегда она отделывается от всего этого китчеобразного кошмара, который как обломками взорванных конструкций заваливает и практически уничтожает лик Прекрасного. Мы видим лицо современной Мадонны, нарисованное в пристанционном сортире, где в свое время красные расстреливали белых, а белые красных. Мадонну, всю исписанную непристойностями, испещренную символикой панк-культуры. Но ее притягательность даже в таком профанном виде необыкновенно велика и как бы опять отсылает нас к докультурному восприятию искусства. Двойное, тройное остранение как метод исследования современных культурных и псевдокультурных наслоений и положений на классическом, бальзамированном теле Культуры. И как результат - проявление давно забытого архетипического.

Пустырь, который тем не менее влечет к себе самым странным образом. Куда хочется уйти, уединиться, спрятаться от всего среди лопухов, колючек и ненужных разбитых предметов. Таких нужных в творчестве художницы! Социопространство, превращенное в пустырь. Взорванность, раскроенность, платоновская расшитость нашего социума, который тут и там зияет вскрытыми гробами. А по кладбищу гуляет пьяная праздная чернь. Сбывается ныне пророчество Н. Федорова - “и кладбища станут гульбищами”. Всеобщая неустроенность и вечное балансирование на грани хаоса, в виду которого даже дурдом или тюрьма могут показаться единственно приемлемыми бастионами здравого смысла и стабильности. Все это делает порой “новый прекрасный мир”, где самая передовая технология исключает возможность идиотских фраз типа “Извините, мы расстреляли вас по ошибке”, желанной формой существования. А если и бежать из дурдома, куда тебя сдали родственники для твоей же пользы, то только на остров искусств.

Художник как затворник в деревенском доме, напичканном до предела всякой электроникой, видео и стерео, различными японскими чудесами, средствами коммуникации, делающими путешествия архаикой в духе пророчеств Маршалла Маклюэна.

Художник, контактирующий с любым уголком мира, где живут люди твоего “карраса” (близкие по духу). Фантастическая в наше время, но естественная мечта человека, выросшего в обществе скудости, правовой незащищенности и постоянного преследования, когда вместо контактов с людьми твоего “карраса” тебе предлагают на выбор - психиатра, милиционера или кагебешника.

ТОТАРТ как проект будущего коллективного действия, побеждающего некрофилические тенденции нашего времени, пронизывающие всю цивилизацию. ТОТАРТ, пацифирующий агрессивные эмоции, мотивирующие поведение человека и человечества с момента его возникновения. Концентрация духовной эмоции нации и воскрешение мертвой культуры.

Олег Разумовский
Весна-лето 1990

(МИТИН ЖУРНАЛ № 34, июль/август 1990)

Перформанс ЧАСОВЫЕ
1990 Сентябрь.
Место: Бинц, о. Рюген, Германия.
Workshop “Der Weg”.
Длительность: Ок. 30 мин.

Караул у фонтана-часов в Бинце. (Н. Абалакова, А. Жигалов, С. Вихерт; смена - Е. Ванкевич, Е. Жигалова).

Перформанс **СЛЕДЫ**

1990 Сентябрь.

Место: Бинц, о. Рюген, Германия. Workshop “Der Weg”.

Материал: Прибрежный песок, волны, ноги.

Мужчина и женщина (Н.А. и А.Ж.) босиком идут навстречу друг другу по прибрежному песку, оставляя четкие следы, которые смывают набегающие волны.

Время, история, текст, память, забвение. “Первые шаги” искусства на tabula rasa природы.

Перформанс/инсталляция **DA SEIN**
1990 Сентябрь.
Место: Бинц, о. Рюген, Германия. Workshop “Der Weg”.
Материал: Выброшенная на берег морская трава.

Перформанс **ОСТЗЕЙСКИЕ КАМНИ**
1990 Сентябрь.
Место: Workshop и выставка “DER WEG”, Берген-Бинц на острове Рюген, Германия.
Материал: Мужчина и женщина, прибрежная галька.
Художники ходят навстречу друг другу, выкладывая дорожку из гальки.

ТОТАРТ

Московские художники Н. Абалакова и А. Жигалов последние 15 лет совместно осуществляют Проект “Исследования Существа Искусства применительно к Жизни и Искусству”. Эта широкомасштабная творческая деятельность носит название ТОТАРТ, что следует понимать как *тотальное присутствие в тотальной ситуации*, где художник берет на себя риск *тотального следопыта* — свидетеля социо—культурных процессов. Художники ТОТАРТ’а не играют неизменно ветшающими конструкциями идеологического языка, но погружаются в питающие их воды коллективного бессознательного и здесь обнаруживают исконные корни и связи и дают им истинное имя. Погружаясь до “нулевой точки” искусства – *чистого личного присутствия,* означающего первичную творческую констатацию физического (и духовного) соприкосновения (и разделения) человека и косной материи — следопыт возвращается, обремененный образцами осадочных пород всех культурных слоев, напластовавшихся в культурном сознании (и бессознательном) современного человека. В этом подходе немало внимания уделяется дальнейшим возможностям развития конструктивных элементов искусства как принципа формообразующего и социо—культурного (коммуникативного, т.е. знака). Отсюда связь Проекта с русской утопией, понимаемой, однако, в свете трагического опыта негативно, как антиутопия, сквозь критические изломы которой просвечивает неизбывная тоска по новой утопии, ибо творческий акт (*чистое личное присутствие*) — это перманентная революция духа, осуществляемая в простанстве *эстетического.*

Художники ТОТАРТ’а исходят из абсолютной свободы творческого импульса, все же остальное – материал, манера осмысления которого детерминирована многочисленными биологическими и социо—культурными факторами. И прежде всего языком. Границы *поля деятельности* искусства ТОТАРТ’а определяются *традицией* (каноном), с одной стороны, и *жизнью* (которая шире *истории*, структурируемой традицией), с другой.

Центростремительная сила пытается удержать художника в границах традиции, гарантирующей его *понятность;* центробежные силы увлекают его выйти за пределы общепринятого и разрушить дамбу между *естественным* и *искусственным,* слиться с живой жизнью. Искусство это то, что должно быть преодолено. В этом преодолении — его вечная новизна, ибо в акте преодоления художник дает жизнь саморазвивающейся системе, определяемой теми же закономерностями, что и сама жизнь.

XI

Призрак свободы

/итак, речь идет о пребывании внутри или снаружи ограниченного шестью плоскостями пространства, кожаного мешка, который в процессе созерцания принимает форму тела, а затем форму идеального шара, точнее, раскаленной точки, которая продолжает пульсировать и расти/ /и свободно парит в некоем бесконечном пространстве, не имеющем ни точек отсчета, ни признаков, ни качеств./ /Если провести мысленную плоскость, пересекающую три ребра трех смежных плоскостей, или прямые, исходящие из одной точки, образовалась бы пирамида, и если возможно было бы утвердиться в точке схождения трех плоскостей или собственно стать этой точкой, иначе говоря, сделаться одной из вершин построенной пирамиды и направить взгляд строго перпендикулярно противоположной примысленной плоскости треугольника,/ /можно было бы созерцать идеальную обратную перспективу исхождения трех линий из одной точки, и их по некоторому размышлению пришлось бы признать параллельными,/ /а если можно было бы стать точкой пересечения высот, проведенных из углов этого воображаемого треугольника, то есть в центр мысленно построенной плоскости и направить взгляд в угол, образуемый ребрами смежных плоскостей, так чтобы он представлял собой перпендикуляр, восставленный из этой точки в угол,/ /открылась бы возможность созерцать идеальную прямую перспективу, где три линии в пространстве сходились бы в одной точке, из чего вытекало бы, что они параллельны друг другу, а стало быть, образуемая ими точка схода не более чем частный случай, не имеющий за собой верифицирующего подтверждения большинства/ /наделенного правом осуществлять принцип верификации и фальсификации в силу своей компетентности; в результате чего пришлось бы умозаключить,/ /что вся эта созерцаемая пространственная конфигурация является не имеющим ни начало, ни конца, а значит и центра коридором или тоннелем, в некоем пространстве без каких-либо свойств и качеств,/

"Русская рулетка". Текст к перформансу (читается на два голоса).

Перформанс: ПРИЗРАК СВОБОДЫ

1990 Ноябрь.

Место: Бункер под цоколем бывшего памятника Сталина во время Фестиваля “Totalitny zona”. Прага.

Длительность: Больше часа.

Материал: Два человеческих тела, два прожектора, камешки, мел.

Освещение: По прожектору с обоих концов коридора.

С одного конца прохода из камешков выложено слово “ТОТАРТ” и стрелка. Коридор между каменных столбов ок. ЗО м. В течение всего перформанса Н.А. и А.Ж. ходят навстречу друг другу. (По недоразумению вход в бункер по случаю приезда президента Гавела был перекрыт, отчего попасть туда мало кто мог и перформанс приобрел эзотерический характер работы-в-себе. И если в основном помещении вся экспозиция и действия носили характер праздника освобождения от тоталитаризма, то ТОТАРТ-перформанс был действием андеграунда в условиях свободы, т.е. “призраком свободы” и предупреждением об опасностях, подстерегающих посттоталитарные общества.)

ТОТАРТ сегодня,
или путешествие на край живописи

Обращение А. Жигалова и Н. Абалаковой к живописи во второй половине 80-х годов изрядно меняет наше представление, сложившееся о них в предшествующий период. Художники вернулись к картинам, будучи достаточно известными в неофициальных кругах как основатели ТОТАРТ'а - оригинального ответвления московского концептуализма. В эпоху акций, перформансов и в целом "холодных" концептуальных тенденций, казалось бы, ничто не предвещало желания вновь взяться за кисть и краски, хотя на самом деле к этому подталкивали и общеевропейские веяния 80-х (в первую очередь "трансавангард"), и - исподволь - общая проблематика ТОТАРТ'а, где наряду с программными разрывами полагается определенная доля непрерывности традиции, как и парадоксы и диалоги с ней.

Исследуя пограничные зоны искусства и не-искусства, пытаясь понять, что есть искусство "на нулевой степени" его опознаваемых атрибутов, выявляя силу Нематериальной Идеи как таковой и экспериментируя с лингво-коммуникативными аспектами художественного жеста (в акциях и перформансах) Жигалов и Абалакова уходили, казалось бы, все дальше от некогда волновавших их пластических задач живописи. Стремясь к расширенному пониманию искусства, они многообразно проявили себя в различных видах авангардистского опыта, включая акцию, перформанс, искусство объекта, мейл-арт, принимали участие в движении московского АПТАРТ'а, отдали дань социальной иронии (хотя в целом изрядно отличались от соц—артовских и околосоц—артовских тенденций большинства московских "концептуалистов", поскольку включали критику идеологии лишь как один из смысловых уровней). При всей множественности форм выражения "тотартных" идей, преобладали подчеркнуто нетрадиционные, внеживописные, не-коммерциализируемые средства, а в плане фиксации художественного опыта, безусловно, лидировала "бесстрастная", как правило, черно-белая фотодокументация и неустанно наращиваемый слой вербального комментария, а также разного рода схемы, условные обозначения и иная "идео-графика". О былой живописи напоминали лишь абстрактные мотивы, обыгрывавшиеся в акциях типа "Белый Куб" и "Черный Куб", где данные геометрические тела рассматривались как своего рода архетипы. С одной стороны, идеальная супрематическая геометрия осуществлялась в реальном трехмерном пространстве. Бесплотная плоскость квадрата Малевича возводилась в кубическую степень, в определенном смысле уподобляясь жилищу-храму. С другой - реконструкция геометрии дополнялась деструктивными жестами, например, сожжения, разрывания и т.п., что способствовало переосмыслению и определенной демистификации геометрического мифа, снятия гипноза формального Порядка через выявление в нем тоталитарных-репрессивных начал. Однако в целом тотальность ТОТАРТ'а имеет метаполитический, эстетический и животворческий прицел. Учреждая смысловую открытость и стремясь к синтезу, ТОТАРТ искусно балансировал на грани утверждения и отрицания, разрушения и созидания, демифологизации и мифотворчества. Ироничная ностальгия (не без критики) относительно славной футур-традиции сочеталась с проективной футурологией, откровенная цитатность - с желанием новизны, приверженность нематериальным концептам - с вполне вещественным осуществлением акций, создающих подчас подчеркнуто дискомфортные "пограничные" ситуации для всех участников и прежде всего авторов.

Тотальность ТОТАРТ'а - это во многом его включение в бытие, мощь открытости и экспансии одновременно. Казалось бы, пассивная терпимость, в особенности заметная на стадии осознанной радикальной эклектики, оборачивается на деле властной "колонизацией" еще не исследованных территорий "тотальной реальности", дерзким вовлечением в свою орбиту любого сподручного культурно-исторического, житейского, художественного и нехудожественного материала для переплавки его в тигле иронии и парадокса. Эта открытость до степени полного размывания границ между искусством и жизнью - на сей раз, правда, лабораторно инсценируемая в условно "инсценируемом" пространстве "новой картины". Уступая, "поддаваясь" , свежему потоку информации, отвечая веяниям времени - смене течений в новейшем мировом искусстве, мастера ТОТАРТ'а исподволь гнут эти "генеральные линии" в ту сторону, которая обусловлена их имманентной артпрограммой, последовательностью их реального опыта. Такая "податливость" и "отзывчивость" на самом деле развязывает руки для безграничных манипуляций.

Даже коварная ловушка - груз привязанности к найденному, иго привычки, влипание в материал, пленение им - предусмотрена и артистично переиграна.

Заметно, что на последних завершающих фазах концептуального периода делаются акценты на магии красочного слоя. Акция "Золотой Воскресник", стоившая Жигалову, наряду с интервью западным корреспондентам заключения в психушку, состояла в окрашивании жильцами дома, где Жигалов был комендантом, заборов и скамеек золотой краской (краской культовой и в политическом, и в религиозном смысле). Однако особенно существенна в нашем контексте акция раскрашивания комнаты, где пересеклись практика боди-арта и инсценированно-спонтанные граффити, покрывшие тела и стены (уже несущие в себе отклик на натиск Новых Диких). В этой же работе наметился подступ к "жанру" инсталляции, в которую по сути превратилась комната, где разрисованные стены - плоскости и раскрашенные авторы-персонажи сообща являлись некой нерасчленимой средовой "установкой".

В повороте к картине у художников, до того тяготевших к “холодному концептуализму”, менее всего следует видеть радикальный отказ от практики предваряющего эксперимента, скорее это продолжение на новом витке основополагающего комплекса идей ТОТАРТ’а, если вспомнить, что во главу угла поставлено ИССЛЕДОВАНИЕ СУЩЕСТВА ИСКУССТВА ПРИМЕНИТЕЛЬНО К ЖИЗНИ И ИСКУССТВУ.

Это новая фаза таких исследований, проводимая, казалось бы, более традиционным инструментарием, но с меньшим экспериментаторским размахом, чем это было во времена “великого отказа” от привычных атрибутов искусства. После периода пребывания “по ту сторону письма”, живопись оказалась тем новым, которое есть хорошо забытое старое (в нашем случае не столько забытое, сколько отстраненное, перевернутое сменой позиций). Живопись мыслится теперь как одна из разновидностей текста, которая может быть смело пущена в обращение в контексте новых по сути концептуальных манипуляций - это очередная проба визуального языка на прочность и “на разрыв”, тем более, что дискурсивные разрывы как раз и предполагаются программой эксперимента - живопись после смерти Живописи апробируется на выживание. Это не возвращение в “просто рисование”, а саморефлексия искусства об искусстве, игра визуальными кодами, постижение культуры в целом, в ее менталитете и в ее Бессознательном.

Живопись уподобляется новой семиотике. Недаром в визуальном центре таких масштабных, репрезентативных картин часто доминирует знак, эмблема, идеограмма или даже условное обозначение, воспринимаемое, даже будучи изначально “банальным”, как своего рода фетиш, наделенный “аурой” - магией суггестивности. Этот знак - часто завязка интриги или точка схода ассоциативных троп. Возникнув на перепутии разнонаправленных маршрутов, он одновременно запрограммирован и неожиданнен, непредсказуем с тех пор, как, отделившись от авторов, начал самостоятельную жизнь. Своего рода иероглифом он врывается в океан текста, засылается в империю знаков, где каждое новое течение предписывает послание, порождая новые волны на поверхности явленного, новые сдвиги и преобразования текстовой ткани. Отсюда полисемия знака, сочетающая броскость сигнала, лапидарность схемы с заклинательной загадочностью, порождаемой извлечением знака - шлака-отхода из его повседневной Среды обитания и введение в иное смысловое пространство - в инобытие живописи. Таким образом мифы истории искусства - миф о “чуде живописи” и миф о найденном предмете (ready-made) двояко обустраивают мифологию арт-пространства. Образ - это знак - метка - сигнал - след мифа, пролегающий в разрыве между концепцией и живописью как таковой, наводящий между ними мосты, отсылающий ко многим адресам сразу, не прикрепляясь ни к одному из них. Приметы релятивности, историчности языка искусства уживаются с проступанием своего рода “универсалий”, нерастворимых в потоке времен и пространств.

Репрезентация плоскости картины оказывается бесконечной “ризомой” - решеткой-лабиринтом без входа и выхода (но и без границ), пронизывающей многоуровневой “культурный слой”, хранилище “тотального архива”. Она включает в себя и знаки, сакрализованные высокой геометрической традицией, и “знаки-мутанты”: блеск и нищету эмблем, экспроприированных властью, знаки городской и социальной Среды, стерильно-нейтральные символы на упаковках (бытовых и идеологических, не суть важно - и те и другие не информируют, а симулируют иллюзорный порядок вещей, прикрывая испарение реальности).

Вообще знаки приказов, призывов, запретов и предостережений, государственные, торговые, просто дорожные - это лишь обратная сторона священных геометрий. Эти стороны обратимы как аверс и реверс медали, сопряжены как лицо и изнанка, вовлечены в единое дискурсивное поле. И те и другие, и “чистые“ и “нечистые” в равной степени переплавлены отстраняющей “индивидуальной мифологией”, увидены, с одной стороны, “феноменологически”, “ как в первый день творения”, с другой стороны, как экран, за которым бесконечный коридор предпосылок и отсылок к уже известному. Способ визуальной подачи, окрашенность, фактурность, масштаб, стилистика, почерк - все это способствует пограничью узнаваемо-неузнаваемости, буквально ино-сказанию, наглядности (как в наглядной агитации) и эзотеричности (в свою очередь не застрахованной от пародий). Приемы такой подачи могут и указать в сторону благородных элитарных истоков, и любую сакральную формулу заземлить до заборных граффити или плакатного трафарета - интерес пролегает в раскачивании между этими полюсами, а не в них самих. “Чуть-чуть” и вот уже не крестовина дорожного знака и не схема технической конструкции, а космогоническая модель - тибетская мандала или “планида” Малевича проступают из-под слоя поверхностной “мимикрии”. Так, например, Великий квадрат - частый гость в акциях и картинах Жигалова и Абалаковой. Наряду с этими пришельцами из футур-супрематических миров и мифов он олицетворяет и приобщенность к традиции отечественного авангарда и восстает на руинах былого знамением будетлянского мифотворчества.

Однако, стягивая в себе многочисленные культурные коды, этот “символ всего” на новом витке истории готов менять функции, окрашенность и даже “политическую окраску”. Так в одной из картин он неожиданно увязывается с мифологизированной государственной топографией, становясь однажды Красной Площадью благодаря игре слов, в которой англоязычное название RED SQUARE уравнивает квадрат и площадь под знаком “красной темы”. От Красной Площади до красных цитатников Мао, оказывается, что называется, рукой подать, в особенности, если учесть внушающую силу воздетых рук, не то возносящих новоявленную “ святыню” к небесам, не то репрезентирующих ее предстоящему зрителю. Все это крупным планом, по-плакатному броско, что не мешает ни проступанию легендарной родословной квадрата, ни изыскам неоэкспрессивного “яростного” письма.

В свою очередь раскручивание “красной нити” выводит за пределы сугубо местных ассоциаций, уводя все дальше на Восток. Например, в “китайской серии” Абалаковой “Путешествие на край демократии”, красный тоталитаризм в двоящихся и наслаивающихся советско-китайских ипостасях рассматривается без анекдотической публицистики расхожего соц—арта, скорее как прижизненно археологизированный слой современной мифологии, подвергаемый дистанцированию и эстетическому приручению.

Стиль, почерк, фактурность подачи не являются носителями лишь традиционных функций. Это “герменевтические агенты”, как, например, сочетание приемов, близких немецким Новым Диким, с элементами поп-арта и русско-азиатским подслоем образной канвы.

При этом “горячий” живописный постмодернизм не упраздняет интеллектуального “холода” и отточенного скальпеля аналитика, а кристальное рацио не препятствует вчувствованию в “аутизм” материала и вожделению письма. Горячее и холодное начала взаимно корректируют друг друга, как и мужское-женское в андрогинной модели “ТОТАРТсоавторства”, где, впрочем, и горячие и холодные интонации в равной степени наблюдаемы в творчестве обоих художников. Так у Абалаковой импульсивное, экспрессивное, тактильное письмо (горячее начало) более лежит на поверхности, но за ним прячется концептуальный анализ, пустое пространство отчуждения. У Жигалова, напротив, более явственно знаковое, минимально-аскетическое холодное начало, но внутри заложена иррациональность, смеховая субъективная поэтика, волевая, порой агрессивная энергия, юмор, абсурд и иные “горячие” начала творчества. Суть в алхимическом симбиозе, тонком взаимоперетекании, в игре различий. Это раскручивание-раскачивание между полюсами “неомодернизма” и “постмодернизма”, то в сторону “новых холодных”, то в сторону “новых горячих” - но всегда по ту сторону мертвой статики. Холодно-горячее, ветер с Запада - ветер с Востока есть вращение колеса, неизбежно приводящее к вечным возвращениям, пусть всегда нетождественным. Недаром колесо - тоже своего рода архетип, все чаще встречающийся в картинах, в особенности у Абалаковой.

Колесо - предел полисемии. Оно социально окрашено как “красное колесо”, оно же нанизывает на себя “культурархелогию” - следы сакральных тем: колесо Будды; колеса небесных колесниц (вспомним многоколесочность в видениях библейских пророков); колесо, сродное солярным знакам, наряду со стрелами отсылающее к протоарийской архетипике; и колесо авангардистского предания - велосипедное колесо Дюшана, раскрутившее свиток “реди-мейдного” жанра, чтобы, уведя далеко за пределы картины, вернуться колесом же, закатиться на круги своя волей “тотартистов”, кочевая колесница которых по прихоти истории оказалась на обживаемой, как новооткрытая земля, поверхности возрожденной из забвения живописи. Круг возвращения замыкается, впечатав в эпицентр письма метку-идеограмму-печать колеса, штамп “тот-арт-архива”. Центробежные силы интертекстовой культуры стянуты герменевтическим кругом диалога-понимания-истолкования. Расходящееся сходится, будучи вовлеченным в цикличный ритм круговращения, игра различий нанизана на обод колеса, через просветы которых сквозят ветры Запада и Востока одновременно. А это тоже мистика Востока? - колесование ментальности психоделическими “колесами”, чтобы “въехать” в пустотный центр. Головокружительное вращение, где совпадают исток и исход. Но эта восточная зацикленность дополнена линейным разбегом, способностью “стрелять из лука” и завоевывать жизненные пространства. Это динамика европейской воли, в неустанной охоте к перемене мест и переоценке ценностей устремляющей колесницы в поисках новизны и неведомого.

Итак, образы и концепции циркулируют между двумя, а то и большими измерениями искусства, ни отдавая предпочтения ни одному из них. Ковчег ТОТАРТ’а не пристает ни к одному из берегов: остановка смерти подобна. Статике силовых конструкций противопоставлены открытость и непредсказуемость деконструктивных новочтений, когда хорошо забытое старое вдруг повернется интригующей, всегда нетождественной - Другой стороной...

Сергей Кусков

“Творчество “ №11, 1990.

Архаика жестов — Цивилизация геометров — Право топора
ТОТАРТ Проект Абалаковой - Жигалова

Малая Грузинская, 1987. “Объект-1”. Первое впечатление - в вестибюле - бамбуковая постройка, элегантная и угрожающая, смесь козел и фашины. В бамбуковой связке - Золотой Топор. Загадочный эпиграф чужеродный выставке, где господствует еще наряду с натуральным, пожившим предметом - вырвавшаяся в объем живописная масса.
Бамбуковый объект совершенен сделанностью идеально ненужной, т.е. абсолютно идеологической вещи.
Ни текст, ни имен не помню, но, видимо, здесь и началось мое знакомство с ТОТАРТ Проектом Абалаковой и Жигалова.
1975 - выставка в Доме Культуры ВДНХ
1979 - “Цвет, форма, пространство” на Малой Грузинской (А. Жигалов)
1982 -84 - АПТАРТ события.
1989 - Ретроспективная выставка в Глазго: “1961 - 89”
В январе 1990 - выставка в галерее Садовники.
В феврале 1991 - там же - вторая, “ Путешествие на край Д.”

ТОТАРТ начинался еще в 60-х, окончательно был сформулирован к середине 70-х, а в 1991 можно считать, в основе своей - осуществлен.
Проект прошел через полный отказ от плоскости, серию перформансов, малочисленные, но очень значимые инсталляции и вернулся на холст в последние несколько лет. (Это возвращение нельзя считать окончательным выбором - скорее оно - фиксация результатов.)
Так он завершился на сегодня “ Путешествием на край Д.”

1. Шаг в отчаяние — Похороны Цветка

В конце 70-х отечественный концептуализм завершил уже свой первый виток. Была бесповоротно дискредитирована “картина”, отвергнута самоценная пластика и экспедиции, пополненные молодыми силами, двинулись на освоение пустынных территорий.
Открывались пространства социума.
Абалакова и Жигалов начинали в общих рядах. Наталья - как исследователь пейзажного пустыря, Анатолий - как метафизик-геометр. Но они выбрали иной маршрут. Их разрыв с плоскостью был наиболее радикален и, казалось, необратим. Оба задали ей вопросы, оставленные без ответа, и вышли в пространство. В отличие от собратьев по андеграунду, что подобно этнографам (прикрыв лицо маской имиджа), невозмутимо изучали быт и нравы земель, заселенных племенами гомосоветикусов (в оригинале “гомосоветикус”), Абалакова и Жигалов вышли в пустыню экзистенции (а не пространства неопределенно-личного) - где и обнаружили свои тела, лишенные масок и имен, живописных приемов и общеразработанного языка.
Изгнав себя из живописно-картинного рая, они двинулись по туннелю неизвестности, отчасти повторяя путь изгнанной на землю первой пары. (Хотя распределение ролей неоднозначно: миф значим безусловно - имя дочери Ева, но кем же ощущает себя Наталья, так мало похожая в творческих актах на сделанную из ребра? Уж не Лилит ли?...)
Соц—арт испытывал на прочность изобразительное пространство, взрывая его отчужденным словом и знаком и все далее отодвигая границы искусства в социум, пока тот весь не оказался внутри и реальность “соц” и “арт” не сомкнулись.
Абалакова и Жигалов исследовали саму *границу*, их интересовало *искусство*, поставленное в пограничную ситуацию.
Первая - наиболее жестокая акция - “Погребение (в оригинале “Похороны”) Цветка”. Описывать ее долго, это самостоятельная литература. Но вот ее основной стержень: кипарис, присланный с Масличной горы, растущий в цветочном горшке, нитями растянут (в оригинале “растянутый”) в пространстве комнаты. Нити обрезаются, Цветок с комом земли вырывается из горшка, помещается в бетонный цилиндр, заливается гипсом, цилиндр помещается в посылочный ящик с адресатом и отправителем: Жигалов - Абалаковой; ящик заколачивается. Параллельно идет гадание на книге, написание текстов на теле авторов, к концу акции - оргиастическое очищение пространства: обои срываются со стен, гаснет свет, авторы исчезают...
Здесь неосознанно сконцентрированы все дальнейшие пути ТОТАРТ’а - ритуальное действо совмещено с координатной сеткой, объемная геометрия с живым телом, провокация зрителя с испытанием себя, замкнутое пространство с уничтожением пространства и времени наступающей тьмой... И где-то, в конце коридора мерещится свет. Но пока - лишь страх неизвестности и преодоление завалов в темноте.

Эта акция - своего рода ритуальное убийство при вступлении на магический путь, - порывающее со всеми заповедями прошлой жизни. Возможно - необходимый для экзистенции момент отчаяния.
Далее - не менее опасный эксперимент над собой.

2. В зеркале “Русской рулетки”

Они сидели вдвоем между зеркал. Зеркальный коридор, помноженный на еще одну , временную бесконечность съемкой фильма о том, как они сидят в этом зеркальном коридоре. Поток осязающего мир осязания параллелен уходу в зазеркалье - спасательный круг текста как бы удерживает в реальности, но и она достаточно зыбка. (Возможно этот поток синхронен неузнаванию вещей в отчужденном, изменившемся мире в первые моменты нового бытия - мотив традиционный для литературного экзистенциализма).
Путешествие в зазеркалье. Оттуда можно было бы и не вернуться - действительно во вращающемся барабане пространства и времени был заложен один патрон небытия. Но выжив в этой игре, пройдя условную смерть (обязательный момент любой инициации), они вышли в единое пространство жизни- искусства.

3. “Золотой Воскресник”

“Золотой воскресник” - тоже магическое действо (и одновременно его снижение), вынесенное в пространство мертвого социального мира: на реальном воскреснике жители микрорайона вместе с авторами акции красили золотой краской (в оригинале “золотом”) скамьи, ограды и прочие элементы чудовищной Среды обитания. Семантические слои вырастают... Социум пародируется, но и преображается акцией.

Серия акций-перформансов развивалась почти параллельно несколькими путями: как эксперимент над собой в экстремальной психологической и пространственной ситуации; как эксперимент над социумом (куда они бесстрашно входили не защищенные маской) и, наконец, как над геометрическими символами русского авангарда.
Магические действа, обращенные в черные глубины подсознания сочетались с экспериментом над зрителем-участником; иронические снижения символики прорастали неожиданно архетипами, лингвистические построения профанировали магический жест и одновременно порождали новые знаки...
Но вернемся к “Воскреснику” и ключевому во многих случаях понятию “золото.” (“Золотой Топор”, “Золотая комната” и т.д.) То, что обнаруживается в результате выхода художников в социум, оказывается не пространством Некрополиса, как в большинстве случаев соц—арта, а пространством Небытия - где таится все сущее до и после появления на свет.
Итак, советский социум в свете идей Платона - весьма парадоксальное, но не лишенное глубокого смысла явление.

4. Архаика жестов, цивилизация геометров и имперское право топора

В совместных акциях Абалакова и Жигалов достигли целостности творческого организма-андрогина (или же, по-китайски, явили собой ИНЬ-ЯН). Но каждый принес в кладовую ТОТАРТ’а свой багаж и каждый утверждает до конца свои ценности, выйдя опять к холсту. Это единство природных начал возможно и позволило двоим разработать и осуществить проект, сомасштабный деятельности целого направления.
Абалакова начинала с пейзажа. Ей ближе путешествие, шествие вдоль земли, осязательное отношение к пространству.
Жигалов - геометр, его область - четкая иерархия символов.
Обе линии слились в проекте, охватив тем самым и горизонтальную и вертикальную модели мироустройства. И обе линии обрели новое качество при возвращении к авторским холстам.
Жигалов из перформансов вынес серию жестов, отпечатков, следов: “Мои руки”, “Мои ноги “ - это первое осознание анонимного тела после отчаяния и зазеркалья. Первые знаки еще или уже очищенные от наслоений цивилизации, усталой культуры. Последние следы искусства, равные первым...
В сочетании со знаками “от Малевича” первобытные жесты обнаружили новую позицию для взгляда на путь “авангард-соцреализм-соц—арт”.
“Red Square” (Красный квадрат, он же Красная площадь) образован жестом гигантских ладоней - “Прощальный взгляд удаляющегося (в оригинале улетающего) геометра” - с небес ?! - или же улетающего визитера - в иллюминатор.
Ирония не снимает, но очищает метафизические слои, одновременно профанируя тотальность авангардного сознания.
“Красный треугольник” - фабричная марка, увиденная также сквозь жест некоей довербальной коммуникации.

Еще одно действующее лицо этой серии - это известный нам Золотой Топор - нависший теперь над всеми построениями геометра.

5. На краю Д.

О живописи Натальи Абалаковой можно думать как о всплеске нового экспрессионизма и сугубо цветовом откровении, когда бы не скрытая в ней сложнейшая знаковая система.
Жигалов опирается на квадрат - знак земли. (Но смотрит, видимо, с неба).
Абалакова, идя по земле, - смотрит на солнце. Отсюда и мистические контурные фигуры, отсюда и эффект негатива - порожденный долгим взглядом прямо на свет.
Вход и выход в пейзажные триптихи ограничен дорожными знаками, обращенными в солярные символы.
Экспрессивная живопись с ее собственным пространством ложится на холст как трафаретный отпечаток, холст же - в пробелах, под прозрачным грунтом, выявляющим естественную текстуру - незыблемая, непроницаемая, сверхматериальная поверхность.
Вместо иллюзорной глубины возникает некая иллюзия иллюзорности; традиции спонтанного письма осуществляются - но в отведенных под них окнах - и тут же снижение живописного экстаза - тщательно обработанные швы и края материи. В итоге - опять грань - граница - веревка над пропастью в которой отражается небо.
На этой веревке в триптихах Абалаковой мы идем вдоль земли к горизонту, к солнцу (в противовес вертикальному движению земля-небо у Жигалову) и приходим на край Д. (Демократии?!)
“Демократия”, вторгшаяся в круг космогонических и личностных прозрений Абалаковой - опять таки - граница искусства. Она неожиданно и убедительно безупречна в своем китайском варианте, где декоративные традиции Поднебесной нерушимо сплетены с символикой соцкомрая. Высококлассная живописная материя в роли сгустков экспрессивного письма - плакаты, сами же и несущие ироническое снижение при рассмотрении деталей триптиха.
Труднее с Ван Гогом - художником слишком родным Абалаковой - в прекрасной работе “Ухо Ван Гога должно быть выставлено вместе с его Подсолнухами”; она почти побеждает отстраненность концептуализма.
После этого золотого всплеска тайной страсти работы Жигалова в зале, отданном на последней выставке его “товарным знакам”, покажутся столь холодно возвышенными, несмотря на парадоксальную заниженность материала... И “след последнего геометра” ведет, безусловно, в мир “товарных знаков”.

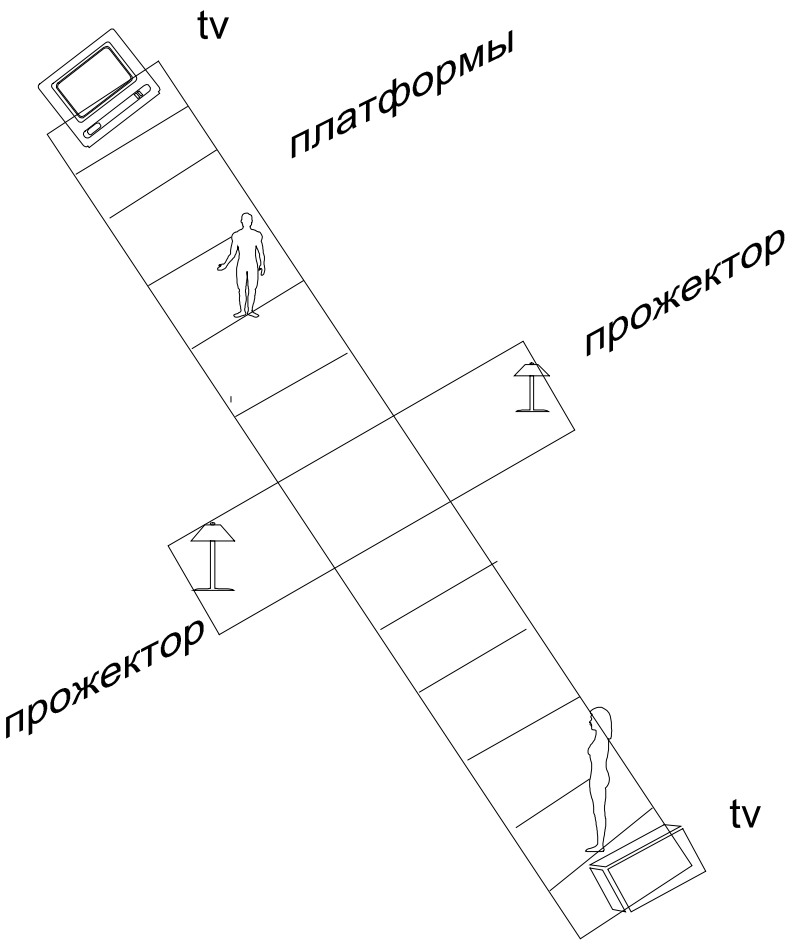
6. “След последнего геометра, оставленный перед вознесением — самым”

Он завершает серию “отпечатков” и целый этап пути из геометрии в экзистенцию, но приводит - опять в геометрию, уже насыщенную иным опытом бытия.
Гигантские полотна воспроизводят анонимную графическую среду, что сопровождает нас от “пеленки до савана”, но остается как бы незримой, неотрефлексированной и сразу отправленной в подсознание.
Соц—арт поднял все уровни монументально-идеологической и бытовой Среды, эта же, самая устойчивая (иные упаковки, например, “Соль”, живут с тридцатых годов) - осталась доживать свой век, постепенно вытесняемая новым дизайном. Но именно она на оси симметрии культур занимает место материи, служившей основой поп-арта. Миновав поп-арт, Жигалов решает уже совершенно иную задачу.
Многократно увеличенные, “Соль”, “Геркулес”, “Яйца диетические первой категории”, “Яйцерезка”, “Зеленый горошек мозговых сортов” (в оригинале “Зеленый горошек”) и другие, самые устойчивые товарные упаковки и этикетки честно, по клеточкам воспроизводятся на поверхности холста.
Внеличностное творчество безымянных промдизайнеров переведено в монументальное объективное искусство рукой геометра-метафизика. (Что немаловажно, так как не исключено, что в процессе перевода было немало бессознательных поправок в начертании и пропорциях оригиналов в сторону наработок геометрической абстракции). И плоскость холста оказалась сверхматериальной, сверхплотной, способной выдержать соседство мощной фактуры стен; знак же двинулся вперед, в реальное пространство, полностью освобожденный от иллюзорных изобразительных глубин. Возможно, что эта сверхплотность во многом обязана особому грунту, разработке поверхности холста “под картон” оригинала-этикетки. Результат остается загадочным, кажется, даже для автора.
Геометрия промграфики и непритязательных предметных изображений “заработала” вперед, насыщая собой пространство и оставляя “за спиной” чистую медитативную плоскость. И кажется, так началось у геометрии, аккумулировавшей все социальные, лингвистические и метафизические слои, новое бытие.

Профанированная геометрия через акции монументального воспроизведения обретает мощь метафизического пространства. Стихия поп-арта, символы психоаналитического толка, архетипы и глобальная космогония - все сливается, порождая пространство Абсолютного Небытия - Великую Пустоту - Мандалу.
Сейчас, после выставки “ Путешествие на край Д.” можно подвести некоторые итоги ТОТАРТ Проекта.

Это исследование ИСКУССТВА по существу прошло через выход из плоскости в зеркальный коридор. Выход из экзистенции в социум с ведром золотой краски. Путешествие по земле - к горизонту и путешествие по вертикали - земля-небо.
Несколько цивилизаций, пронзенных Золотым Топором - Китай - Рим - Третий Рим - породили знаковую систему, которой ТОТАРТ оперирует одновременно в нескольких плоскостях.
Результаты обнадеживают, - видится, что авторы проекта находятся на пути, ведущем из мира мертвых обратно в целостный космос.

Марина Перчихина
Москва, 1991



Перформанс/инсталляция: ПОВОД К ЗНАКОМСТВУ
1991 Май/
Место: Технический Центр в Катовицах, Польша. “3-rd meetings of vision and image theatre”.
Длительность: Ок. 1 часа.
Материал: 2 телевизора, 2 видеомагнитофона, 2 кассеты с видеофильмом “ДОМ”, 20 деревянных панелей 100 х 200,выложенные в виде креста с длинной стороной ок. ЗО м и короткой ок.1О м.
Освещение: 2 прожектора по обеим сторонам короткой перекладины креста.

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

“AVE, EVA” (Праздник глухих барабанов).

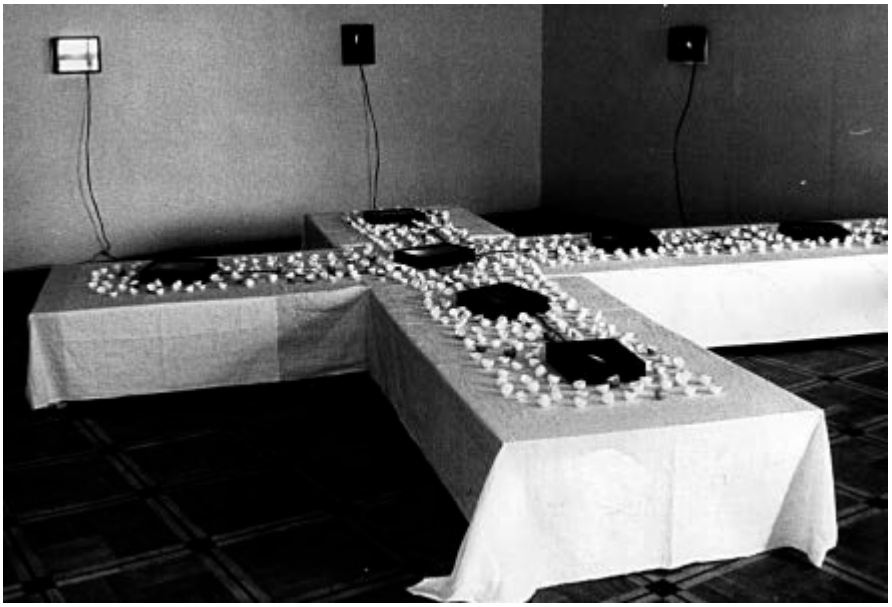
1993 Май.
Место: Центр Современного Искусства, “Лаборатория”. Москва,
Выставка Евы Жигаловой (куратор Н. Абалакова).

Человеческое сознание и его отражение в культуре тяготеет к двум полюсам осмысления бытия - как некоего целокупного космоса, пронизываемого единым ритмом, или как совокупности отдельных элементов, жестко структурированных и противополагаемых атомарных величин, с которыми производятся игровые ситуации.
Первые шаги познания мира и его отражение в художественных высказываниях, состоящих из слов и знаков с их неконтролируемым потоком ассоциаций, воплощается в игре. Окружающий мир - хороший партнер по игре (пока не кусается). “Играют не куклами, а воображением”. И какой материал идет на строительство - не важно. Можно сказать, что если внешний мир дает материал для игры (кукла), то мир отраженный в (языковых) играх современного (?!) (читай: постмодернистского) искусства дает пищу воображению, предлагая “методологию” использования материала внешнего мира - соотношением, со- и противопоставлением и проч. Или: внешний мир (природа и вторая рукотворная природа) - словарь, современное искусство - грамматика. Но самый способный ученик, вероятно, тот, у кого твердый “неуд”.

Текст к выставке

НЕИССЛЕДИМОЕ ОСТАВЛЯЕТ СВОЙ СЛЕД В НЕПРЕДСКАЗУЕМЫХ ПОСЛЕДСТВИЯХ

Инсталляция



1993 2 - 19 июня.
Место: L-галерея. Москва.
Материал: Столы, белая ткань, рисунки на копирках (ок. 50), рамки со стеклами (ок.50), лампочки (ок 50), провода, половинки яиц, вентилятор, магнитофон.
Освещение: Рисунки подсвечены лампочками.
Аудиофон: Морской прибой..

След - единственный чистый знак соприкосновения субъекта с реальностью. Обрисованный след ступни - первичный творческий акт до рождения искусства как отражения действительности.
Эта инсталляция - о “невыносимой легкости бытия” и трагической хрупкости второй рукотворной природы, которую сотворил человек, - культуры.
Трудно сказать, какой дух здесь витает, покинув скорлупки яйца: археологии, архиварного дела, охоты, следственного дознания, терроризма, истории или утопии.
Событие оставляет свой след - и последствия его (интерпретационные) непредсказуемы.
“Промежуточный” знак следа на “промежуточном” и негативном материале копировальной бумаги, для своего выявления нуждающегося в нематериальной субстанции света, превращает этот “архетипический” знак в его последовательном “эволюционном” введении в контекст искусства в наскальную живопись, икону, парсуну, портрет, элемент супрематической конструкции, рекламу и т.д. Исследователи истоков, дерзнувшие соскоблить с себя многослойные напластования культуры, возвращаются, обремененные всеми следами культуры.
Архаический жест в сочетании с постмодернистским фасеточным зрением проецирует образ современного человека, согнувшегося под тяжелыми платьями голого короля.

Авторский текст к инсталляции

Анатомия культуры

Московские художники Н. Абалакова и А. Жигалов, имея за плечами тридцатилетний поэтический и художественный опыт, последние пятнадцать лет совместно осуществляют Проект “Исследования Существа Искусства применительно к Жизни и Искусству”. Эта широкоохватная творческая деятельность носит название ТОТАРТ, что следует понимать как *тотальное присутствие* в *тотальной ситуации*, где художники берут на себя риск *тотального следопыта—свидетеля* культурных процессов.

Художники ТОТАРТ’а не играют неизменно ветшающими конструкциями идеологического языка и реалиями динамично меняющейся социальной жизни, но погружаются в питающие их воды коллективного бессознательного и здесь обнаруживают исконные корни и связи и дают им истинное имя. Погружаясь до “нулевой точки” искусства — чистого следа, означающего первичную творческую констатацию физического (и духовного) соприкосновения (и разделения) человека и косной материи — следопыт возвращается, обремененный образцами осадочных пород всех культурных слоев, напластовавшихся в культурном сознании (и бессознательном) современного человека.

В “Анатомии (если хотите, Археологии) культуры” немало внимания уделяется дальнейшим возможностям развития конструктивных элементов визуального искусства как принципа формообразующего и социо—культурного (конструктивного, т.е. знака). Отсюда связь с русским конструктивизмом, его утопией, понимаемой, однако, в свете трагического исторического опыта негативно как антиутопия, сквозь иронические изломы которой просвечивает неизбывная российская тоска по новой утопии; отсюда и развенчание технологического пафоса конструктивизма.

Многие из выставленных работ созданы на Западе в момент крушения тоталитарных режимов в Восточной Европе, что, вероятно, нашло свое отражение в них. В них и причины и следствия. Тотальное искусство в тоталитарных условиях, будем надеяться, завершилось, Но тотальность искусства как ответ на вызов тотальности жизни и тотального социо—культурного инвайронмента завершится только с концом истории. Экспрессия в этих произведениях несет функцию “отношения” к этой вечно меняющейся действительности и означает реальное время, а геометрический (“присвоенный”) знак – некой культурной координаты, неизменной структуры, релятивизируемой этим “отношением”.

ТОТАРТ. Наталья Абалакова и Анатолий Жигалов. Анатомия культуры. 7—21 сентября 1993. Галерея “Велта”. Москва

XII

Северный ветер

/и в эту аэродинамическую трубу с неистовым ревом вторгается внешнее пространство, словно непреоборимый поршень, вламывающийся в нежное нутро трубы сразу с обоих концов,/ / и в тот миг, когда должно свершиться соединение, и пространство окончательно станет трубой и труба пространством, все содрогается от этого исполинского акта, и в полном безмолвии ледяной пустыни из самых недр доносится четко и ясно: ***"Ёб твою мать!"****;/ /и действительно в этом непомерном по своей мощи вторжении есть какая-то незавершенность и неудовлетворенность, хотя пространственно-временное вербальное описание не способно передать единство времени и пространства в этом событии,/ /но и слово "событие" также не адекватно, потому что никакого события нет, и труба конвульсивно сворачивается в шар,/ /а шар по определению есть геометрическое тело, получающееся при вращении круга вокруг своего диаметра; шар ограничен сферой, хотя столь же правильно утверждать, что пространство ограничено изнутри втянутой им в себя сферической поверхностью, ничего не покрывающей,/ /но, так сказать, с обратным знаком, причем эта разграничивающаяся сферическая поверхность, подобно любой линии или плоскости в геометрии, понятие чисто умозрительное, не имеющее толщины и субстанции, тем не менее шар этот,/ /будучи абсолютно недвижим и в то же время непрерывно вращаясь, сокращаясь до точки и разрастаясь до взрыва, ослепляет переливчатым многоцветьем мыльной поверхности, парящей в пространстве, не имеющем ни меры, ни качества. Конец цитаты.../*

"Русская рулетка". Текст к перформансу (читается на два голоса).

СЕВЕРНЫЙ ВЕТЕР

Перформанс/инсталляция

1994 Декабрь.
Место: “Фестиваль перформансов”, галерея “Садовники”, Москва.
1995 Март.
Место: Галерея “21”, Санкт-Петербург.
“NORDWIND”
1995 Сентябрь.
Место: “Kunstraum”, Вупперталь, Германия. (На верхнем ярусе галереи были выставлены ксероксы фотографий разрушенной деревни и было 3 пылесоса.)
Длительность: 30 – 40 мин.
Материал: ТОТАРТ-объект “Спи спокойно, дорогой!” (1989) (подушка в белой наволочке, перевязанная крест-накрест колючей проволокой с алой шелковой розеткой и алой и желтой ленточками), два ножа, подиум, две скамейки, два пылесоса, монитор, видеокамера, магнитофон, аудиокассета, два проектора.
Освещение: Два проектора, направленные на объект.
Фонограмма: Фонограмма из фильма Д. Линча “Eraserhead” и вой пылесосов.

Н.А. и А.Ж. сидят перед объектом-подушкой (ок. 10 мин.), затем включают пылесосы и встают перед объектом (ок 5 мин.), берут ножи и начинают взрезать подушку, пух из которой подхватывают струи воздуха из пылесосов. По окончании вскрытия подушки художники продолжают стоять в пуховой пурге до окончания фонограммы и отключения света и звука.
(После перформанса все выставочное время в галереи оставалась инсталляция - конечный продукт перформанса - и по монитору воспроизводился сам перформанс.)

КЛАССИКИ

Перформан

1995 Февраль.

Место: Переславль-Залесский. Дом творчества. Семинар “Художник и новые технологии”.

Материалы: Мужчина и женщина (художники), деревянные козлы, пила, бревно.

Освещение: Подсветка козел.

Длительность: 30 мин.

Перформанс состоит в перепиливании бревна.

МЕСТО ХУДОЖНИКА

Видеопеформанс/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 мейлартистом 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...

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 ТОТАРТ’а имеет метаполитический, эстетический и проектный прицел. Создание тотальной реальности в конкретных условиях наличной действительности и на материале этой действительности в рамках выставочного Проекта.

Это 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 2-х минутный фильм; а наши друзья - В. Кошкин, В. Полищук, С. Кологоров, Г. Алейников и А.Д. не подготовили видео-материалы 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.

ТОТАРТ

Н.Абалакова и А.Жигалов начали работать с 1960 г., с середины 70—х участвовали во всех значительных художественных событиях этого бурного периода. С конца 70—х начинают совместно осуществлять глобальный Проект “Исследования Существа Искусства применительно к Жизни и Искусству” – ТОТАРТ. Стратегия авангарда, направленная на исследование пограничной зоны искусства, линии разделения Жизни и Искусства, проблемы функционирования искусства в социуме и проч., сочетается с тактикой постмодернизма (манипулирование различными культурными кодами, цитирование, культурирония и т.д.) и перерастает в потребность преодолеть искусство и его ограниченность, ибо ТОТАРТ — это *тотальное присутствие в тотальной ситуации тотального вызова.* В этот период художники почти оставляют живопись и сосредотачиваются на акциях и перформансах, выстраивая свое тотальное пространство, в котором происходит встреча со зрителем и социумом, и в этой встрече изменения претерпевают и “производители” художественного жеста, и зрители, и социум, и само представление об искусстве и художнике. Со второй половины 80—х г.г. Абалакова и Жигалов, не прекращая делать перформансы и не оставляя всей своей разнообразной деятельности по реализации Проекта, возвращаются к живописи и инсталляциям. Это новая фаза развития Проекта, воспринимаемого художниками как саморазвивающийся “культурный” организм, иронический сколок авангардистской Великой Утопии, но прошедший через горький опыт двадцатого столетия, превратившийся в антиутопию и взыскующий Новой Утопии, но не могущий сдержать саркастической усмешки при самой мысли о подобном пируэте и, однако, не взирая ни на что, сквозь все руины и обломки зрящий световые контуры Вечности.

Итервью Юрия Соболева с Натальей Абалаковой

ЮРИЙ СОБОЛЕВ: "Место художника" - это вообще первый ваш с Анатолием Жигаловым перформанс, где вы активно используете разные медии?

НАТАЛЬЯ АБАЛАКОВА: Нет, не первый. Мы с 1983 года работаем с медиа. Всегда использовали изображения, только сначала был просто слайд-проектор, затем кино, а теперь видео.

Ю.С. Почему ты предпочитаешь использовать проекционную медию, а не живопись, вы ведь хорошие художники, ты и Толя, вы могли бы вместе...

Н.А. Первым человеком, который меня спросил: "Зачем ты все это делаешь и почему?" - была моя дочь Ева. И я вдруг поняла, что на этот вопрос могу ответить очень легко. Во мне есть такая бродячая, кочевая кровь, я всю жизнь мечтала обойти пешком всю планету. Но, так как я этого никогда не могла сделать, хотя я объехала весь Союз, то в какой-то момент я просто стала путешествовать внутри себя. Это и было открытием для меня живописи. Я не знала до 22-х лет, что я умею рисовать, и узнала об этом совершенно случайно. Но заниматься живописью по-настоящему я стала с 28 лет. Сначала она была у меня медитативной, спокойной. А потом меня это желание путешествовать внутри себя и делать это как можно быстрее, чтобы как можно больше всего увидеть, распирало, и я научилась рисовать быстро. Я делала рисунок за день, еще приблизительно за полдня я двухметровый холст спокойно покрывала краской, использовала свои трафареты, и картина уже была готова. Однажды Сережа Шаблавин, который очень долго пишет свои картины, совершенно обалдел, когда, болтая с ним о чем-то, я от начала до конца сделала картину. И вообще надо сказать, что я очень люблю живопись, и страдаю, что сейчас просто физически не имею возможности этим заниматься. И я совершенно не сомневаюсь, что, если у меня будет хоть какая-то минимальная возможность и хоть какое-то местечко, я, конечно, доделаю то, что не доделала, потому что я хочу сделать еще сериал, связанный с одним из наших перформансов.

А что касается перформанса, его инициатором был Анатолий. Потому что у нас был такой момент в коне 70-х годов, когда наступил настоящий кризис жанра, причем в момент, когда мы очень интересно шли вперед именно в живописи, и очень много для себя открывали. И вдруг мы поняли, что к этому больше не притронемся, и не будем этим заниматься, начали это опошлять и думать, что же нам делать дальше. Может быть, это был момент общекультурный, может быть, личностный. Мы не работали и первый раз попали в полосу депрессии, стали изыскивать какие-то предлоги и сами ссориться со всеми друзьями. И, в конце концов, мы оказались вдвоем в глубокой заднице и решили, что, если уж все на нас поставили крест и нас не понимают, то мы пойдем еще дальше и сделаем что-нибудь такое, чтобы нас уже поливали просто грязью, как из шланга. И наш первый перформанс был задуман как охаивание всех и всяческих авторитетов. Мы прошлись по Джойсу, по христианству, погрузились в болото язычества, и порвали с "учителями человечества" (в смысле московской школы живописи и концептуализма). Мы этим перформансом отказались от станковой живописи, несмотря на то, что нас признавали такими классными живописцами, которых надо поддерживать. Произошел разрыв с художественным миром, который уже ориентировался на заказ из Нью-Йорка. Тогда мы всего за несколько часов на нашей квартире уничтожили все связи, порвали их единым махом, и нажили себе дикое количество уже настоящих врагов, а не воображаемых. Мы стали теми людьми, которых нельзя приглашать в приличную компанию, bete noir.

Ю.С. У проектора, монитора, видеомагнитофона и т.д. есть такая особенность, что ты нажимаешь кнопку, и изображение исчезает, нажимаешь еще раз - оно появляется, в то время как картина существует, что бы ты с ней не делала. Имеет какое-то значение для перформанса выбор проекции или картины?

Н.А. Конечно, имеет. Эта эфемерность, мимолетность, существование "здесь и сейчас" для нас имеет очень большое значение, потому что это концентрирует атмосферу перформанса. И это ощущение, что, если мы не будем это снимать, то о нем никто не узнает, кроме тех, кто видели. Мы так делали специально, потому что нам было интересно, что потом будут говорить люди, которые знают, что, кроме них, это никто не видел. И что они напишут об этом, а они писали самое разное, в основном для себя, потому что это им было интересно. А картины... Последнее время вернисажи, где люди ходят, ковыряют в носу, а картины висят - сами по себе, действуют на меня удручающе, хотя, может быть, к ним не надо так относиться. Перформанс, даже если он повторяется десять раз, это каждый раз время, которое проживается по-другому. Ведь Марина Абрамович и Улай повторяли много раз перформанс, где они сидели друг против друга. И я не уверена, что это происходит с картиной, потому что должно пройти очень много времени, чтобы начался момент другого взгляда на нее. Потому что, если Дюшан говорит, что картину делает зритель, то зрителю нужно гораздо больше времени, чтобы сделать картину, чем нам, чтобы сделать перформанс.

Ю.С. И зрителю нужно гораздо больше времени, чтобы сделать картину, чем художнику, чтобы сделать картину или перформанс. Это не всегда удается.

Н.А. Что же касается нашего последнего перформанса "Место художника", сделанного в Санкт-Петербурге в галереи "21", то он имеет такую предысторию. Несколько лет назад мы с Анатолием по почте получили листовку (мы занимаемся еще мейл-артом). Ее нам прислал художник из Малайзии, мы не знали даже его имени, и с 93 года она стояла у нас на полке. Потом мы получили еще одну листовку, тоже без имени, но с его адресом. Мы поняли из нее, что это человек мусульманского мира.

Как тема войны соотносится с моей жизнью? У нас есть очень близкий друг, ленинградский художник Юл Рыбаков, он председатель комиссии по Чечне. Когда был первый налет на мирных жителей в Буденовске, мы сидели неделю перед телевизором, не выходя, и я все время видела его на экране, он поехал с заложниками. И для меня это было очень персонально. Когда все эти впечатления собрались, возник этот перформанс. Вообще он возник из того, что носится в воздухе. Чтобы это не было слишком прямолинейно, пришлось воспользоваться компьютерной медией, чтобы каким-то образом от этого отстраниться и чтобы встать в позицию наблюдателя—следопыта и остаться все-таки на позиции исследователя существа искусства применительно к жизни и искусству. То есть, личные эмоции здесь не играли никакой роли, я постаралась, как некий анонимный летописец, передать эмоции, которые испытывают многие люди, хотя у каждого они индивидуальны.

Ю.С. А то, что вы использовали компьютер и видео, связано ли это с той виртуальностью войны, которая возникает у телевизионного зрителя, который постепенно отчуждается от происходящих на экране страшных событий, даже таких острых моментов, как Буденовск. От реальных лиц мы переходим в хайдеггеровскую область man, где говорят не "мы умрем", а "умирают". И война превращается в телевизионную фикцию, зрелище на уровне футбольного матча, которым люди упивались, и я это видел, когда был заграницей. Или, подумай, какой происходит странный перевертыш. Когда стреляли по Белому дому, эта ситуация стала виртуальной, она перестала быть реальностью, хотя тут же свистели пули, а люди рвались, чтобы посмотреть, рискуя жизнью. А заграницей это же самое событие не было виртуально. Я был в это время в Швейцарии. Люди реально переживали, и когда все закончилось, целая деревня приходила к нам с цветами и поздравляла. Это ведь тоже вопросы текста, если говорить структуралистски.

Н.А. Я очень много думала на эту тему. Могу только сказать, как я впервые с этим столкнулась. В 1992 году в Москву приехала группа художников из Словении. Я была знакома с ними по их произведениям еще на Западе, видела их выставку в Праге, она мне ужасно понравилась, и вдруг в Москве мы подружились и сделали работу на Красной площади с раскладыванием черного квадрата. И мы смогли поговорить с простыми людьми, которые нам помогали раскладывать эту гигантскую тряпку, взятую в театре. Все они сходились в одном, говоря: ваша акция - это напоминание о чем-то очень тревожном, но мы не знаем, о чем.

Среди этих приехавших художников была военная журналистка, которая работала во время конфликта в Боснии, и у них была конференция "Война и средства массовой информации", вывод которой был очень жесткий, а именно, что средства массовой информации могут провоцировать региональные конфликты. Когда я пришла домой, то все время смотрела телевизионные передачи по НТВ, и вдруг увидела кадр, подобного которому я не встречала. Лежит раненый человек, он еще дышит, и кровь пульсирует и выливается ручьем. И я поняла, что это не американские фильмы про полицию, а то, что реально произошло, что началась какая-то другая эпоха для средств массовой информации. И как будет развиваться их такое использование, и как это повлияет на нас, будем ли мы отгораживаться или привыкнем и будем смотреть на это кровавое шоу и ждать все больше крови - тогда мне было непонятно совершенно. И перформанс "Место художника," и тот кадр со взрывом Белого дома - это открытый вопрос: что же это такое? Виртуаловка или то, что "здесь и сейчас" с нами в этом зале, или мы хотим увидеть что-то еще более страшное? И я тут исследователь, а медиа — мой рабочий инструмент.

Ю.С. Вот ты сама сказала, что перед тобой стоял вопрос о том, как отчуждить это изображение и вывести его в область структуралистского контекста, превратить его в текст, сделать его нейтральным по отношению к проблеме, но не универсальным, насколько я понимаю. Я сейчас поясню, что я имею ввиду . Вот мы оба, наверное, хорошо относимся к Эрику Булатову. Было очень мало чистых соц—артистов, тех, кто не вводил соц—арт в уровень общефилософский, как Илья Кабаков, или не уходил в мифологизирование, как Комар и Меламид, и превращение ситуации Сталина и т.д. в мифологемы, которые вечно остаются. Такие чисто соц—артовские вещи, которые делал Булатов, как "Улица Красикова" или просто "Портрет Брежнева" сейчас уже требуют для того, чтобы их понять, музея, который бы восстанавливал эпоху Брежнева вокруг себя. Поэтому для меня картина "Иду" Булатова намного безусловнее и выше, потому что она вечна, потому что это тема взаимоотношений с Богом. А тема взаимоотношений с Брежневым мне куда менее интересна.

Н.А. Это причина нашего конфликта с соц—артом. Потому что нас эта тема никогда не волновала, здесь мы вообще находимся в крутой отрицаловке, мы враги всего этого. Мы никогда не могли найти с ними общий язык. Мы ТОТАРТ - и все тут.

Ю.С. Поэтому я и начал говорить про Булатова сейчас. Когда я примерно так же, но очень пространно стал разговаривать про это с Кабаковым, то он сказал: "Ну ты же сам понимаешь, я же не учитель

жизни для Эрика Булатова. Я это понимаю, я сделал две-три работы такого порядка, а остальные работы - универсальные, и я стараюсь, чтобы они такими и были." Так оно и есть вообще. Его "Магазин с перечнем продуктов, которые в нем можно купить" или "Номер в гостинице" - одни из его немногих работ, дальше он начал делать "Праздники", где все бумажные цветы снимались и создавали новый текст. Теперь наступает мой вопрос. Этот выход на какой-то метауровень, который мы достигаем этим отчуждением, потому что во всех ваших перформансах, которые я посмотрел, присутствует одновременно и текст, и анализ текста, и анализ анализа текста, как минимум, и есть, наверное, еще какие-то уровни... Мне кажется, что это закладывалось изначально. Но заложена ли вневременность текста, которую вы хотите создать, то есть некий универсальный текст? То есть хотите ли вы сделать перформанс, посвященный войне, который был бы посвящен любой войне, для которого не надо строить музей, чтобы объяснить, что это такое? Или происходит такая
вещь - вы берете тему войны, но на самом-то деле, как бы мы между собой ни говорили, что нам наплевать на искусство, вы хотите создать искусство, в котором главное - текст искусства, который включает в себя все - способ выражения, конструкцию, пространственную и временную композицию, что лежит вообще вне моральных категорий, а лежит в категориях, относящихся к той божественной конструкции, которой пронизан этот мир. Извиняюсь за возвышенные слова, но она, действительно, по всей видимости, существует, и единственное, что меня, например, может примирить с искусством, это то, что оно иногда каким-то образом изображает или в него каким-то образом проникает некоторый отпечаток этой вечной структуры. И тогда она определяет весь смысл произведения, а все остальное - это те минутные потрясения, которые с нами происходят - это наши личные друзья, тот кадр с раненым человеком, который ты видела, и прочее, и прочее, и прочее.

Н.А. Здесь как раз и корень нашего расхождения с соц—артом. Мы в конфликт вошли практически с начала 80-х годов. Потому что из Нью-Йорка летели письма с призывами стоять на позициях, что в этих условиях искусство должно быть некреативно, дебильно, что художники должны стать персонажами этой ужасной совковой тоталитарной действительности. Поэтому у нас конфликт начался с “автора-персонажа”. Больше того, были призывы со стороны "Коллективных действий" и Бакштейна: “Откажитесь от звания художников". Они сами все отказались, но мы стояли на такой позиции: “Не откажемся.
Мы - художники". Я сейчас говорю не с иронией, а с полуиронией, но для меня лично момент, когда я делаю перформанс, очень близок к тому, что испытывают шаманы в момент транса. То есть, меня нет, но есть что-то, что через меня говорит, и что я не могу определить. Я - лишь транслятор, а создающийся из этого транса текст — интерпретация.

Однажды Сева Некрасов, как по-русски говорят, "выплавил язычок", и написал о нас, когда это было строжайше запрещено, мы были большой фигурой умолчания. Он написал о "тотальном обалдении". То есть, он нас критиковал, но этот момент он подметил как человек очень чуткий и хорошо видящий структуры (он ведь конструктами занимается) очень точно. Надо сказать, что обругав нас, он нам оказал огромную услугу. Это был первый человек, который о нас высказался. Но в то же время мы не стоим на позиции чистого культуршаманизма как, скажем, Гарик Виноградов или люди, которые занимаются шаманской музыкой или компьютерным шаманизмом. Наше искусство все-таки больше обращено к разуму, чем к чувствам. Мы всегда четко все просчитываем и интеллектуализируем, а то, что я говорю про момент транса - это мой личный момент. То есть, мы не “авторы-персонажи”, мы - художники. Мы - это мы. И мы как бы действуем от имени некоего трансцендентного духа искусства, который в данный момент говорит через нас, но, тем не менее, он абсолютно уловим на всех уровнях, во всех культурах. Потому что культура сейчас едина, и мы против локальной культуры. У России был искусственный разрыв, вакуум, но российская культура всегда была огромной частью мировой культуры, и я считаю, что те художники, которые сделали, создали наше современное искусство, решали какие-то иные проблемы, чем многие художники на Западе, и решали их интересно, а в чем-то и глубже, чем на Западе. Во всяком случае, я российское искусство очень высоко ценю, и мне даже обидно, когда про него говорят, что оно какое-то региональное. Я надеюсь, что этих голосов будет все меньше и меньше. Потом я прежде всего себя чувствую человеком мира. Но как все наше искусство с Анатолием замешано на парадоксе, так и когда мы делаем перформанс на Западе, и кто-нибудь говорит: “Ну это совершенно русский перформанс!" - это для меня высший комплимент. Тогда я говорю: “Спасибо, значит, я действительно человек мира".

Ю.С. Вот ты говоришь, что у тебя возникает ощущение некоторого шаманского транслирующего чувства при том, что у вас нету, не заложено в перформансе провоцирующего на переживания "здесь и сейчас" начала. Чем это, по-твоему, достигается? У вас есть какая-то техника для этого?

Н.А. Я могу рассказать одну вещь, может быть, она будет просто иллюстрацией. Дело в том, что я не все вещи могу объяснить, и, как мы иногда с иронией говорим, "тайну творчества не следует рационализировать”. Наш оператор, наш очень большой друг, человек, которому мы многим обязаны и человечески, и творчески, Игорь Алейников очень хотел узнать, как же все это происходит и что собственно происходит? И вот один раз, в силу того, что мы не смогли сами сладить с камерой и с

техническими средствами, он был допущен в “святое святых”. Когда мы делали запись на восьмимиллиметровой пленке нашего перформанса "Русская рулетка," мы проработали несколько часов, и он ничего не увидел, потому что увидеть ничего нельзя. Ничего и не было. Мужчина и женщина сидели перед зеркалом и смотрели на себя. Если бы мы могли справиться с камерой, мы бы его не пригласили, хотя он был тогда наш самый близкий человек и самое доверенное лицо, и никого бы не пригласили. И он ничего не понял, ничего не почувствовал! Очевидно, это столь герметично, этот момент, когда отслаивается этот интеллектуальный сценарий, который никогда не существует на бумаге, но, может быть, существует на более дальнем плане. Вот когда начинается все это расслоение на момент транса? Может быть, все это каким-то образом непрерывно перетекает одно в другое? Где заложен этот провоцирующий момент? Может быть, он заложен в каком-то ничего не значащем жесте, который может произойти, когда уже все кончилось? Когда я после перформанса "Место художника" сняла с глаз повязку, и она у меня была в руках, и я встала, подошла к людям, которые со мной даже не захотели разговаривать, и этой повязкой завязала себе голову. Может быть, вот оно? Может быть, люди каким-то боковым зрением это увидели, а кто-то не увидел, а кто-то, может быть, прокрутил это таким образом, что эта повязка что-то еще должна сделать, что это не просто так, и это не случайно женский шарф из тонкого шелка? Может быть, это находится в начале перформанса, может, в середине. Может, вообще в том, что, когда меня душит эта чудовищная масса пера в перформансе "Северный ветер", я вдруг просто надеваю колпак. Но я думаю, что этот провоцирующий момент находится на периферии, он никогда не заложен в самой видимой конструкции перформанса. Потому что такого типа перформансы, чем они минималистичнее, тем они предполагают большую концентрацию.

Ю.С. Но сознательно вы закладываете в перформанс провоцирующий момент? Как говорят актеры, "манок" какой-то?

Н.А. Я думаю, что, конечно, закладываем. Например, мы можем заложить его в текст. У нас была видеоинсталляция на фестивале “Бредущие в ночи” в Москве в 93. Она представляла собой заброшенный туалет (мы делали это у Петлюры) весь поломанный, грязный, мы сделали там дверь с "глазком", заднюю стенку обклеили портретами случайных людей, где могли рядом оказаться и какой-нибудь государственный деятель, и уличный хулиган. Рядом мы поставили видиотейп, там был золотой унитаз, который постепенно из черного превращался в золотой и взлетал в небо. А фонограмма была - льющаяся вода и записанный с телевизора комментарий НБС на русском и английском языках: “Вот сейчас подходят войска, смотрите, вот первый выстрел, пожар" и т.д.

Конечно, провоцирующий момент у нас заложен, причем, я думаю, достаточно рационально. Но дело в том, что его разрешение в процессе перформанса может быть совершенно другим, и может оказаться в другом месте, другом времени. Или этот может плохо сработать, но идеально сработает какой-то другой. Вообще мы писали сценарии для перформансов всего один раз для нашей первой работы, и даже отпечатали его на бумаге. Больше мы этого никогда не делали и никогда не репетировали. Поэтому перформансы для нас всегда - сплошные неожиданности. Мы только представляем себе общую схему, но никогда не знаем, что может произойти. Это всегда риск.

Ю.С. Я думаю, что здесь отчасти и заложена методология введения себя в состояние. Возникает большой процент неизвестности, и, таким образом, вы попадаете в состояние "здесь и сейчас".

Н.А. Мы себя не только не отделяем от зрителей, мы находимся в такой же неожиданной ситуации, как и они. И мы здесь с ними, наоборот, сливаемся, и они сливаются с нами. Причем для нас очень важно это слияние. Почему у нас была такая травматическая ситуация в конце 80-х, что не хотелось по сути делать перформансы? Потому что, когда начался этот стеб, то художники, которые в нем не работали, (потому что интеллектуальный юмор и стеб - это не одно и то же), практически оказались без зрителя, без этого коллективного тела, которое им просто необходимо, иначе - зачем все это? Лучше сделать что-нибудь другое - снять фильм, написать картину. Это же живое искусство, перформанс. Некоторые искусствоведы считают, что перформанс близок к ритуалу, может, и так, но я считаю, что перформанс - это искусство, и все накопленные элементы человеческой цивилизации могут в нем иметь место, и спонтанно всплыть.

Ю.С. Скажи, пожалуйста, а перформансы у вас словесно концептуализируются? То есть, текст предшествует, последует, вообще присутствует?

Н.А. Поскольку Анатолий Жигалов еще и поэт, человек, не чуждый слову, а я такой “стебовый критик”, слово часто присутствует в наших перформансах, многие наши работы до 1992 года нередко сопровождаются фонограммой, на которой записаны наши тексты, являющиеся конструктивной частью перформанса. Иногда это просто запись звуков. “Конкретную музыку” к перформансу “Четный караул” даже пришлось подарить Кейджу, он сам попросил. Передавала эту запись вместе с фотографией перформанса Светлана Голыбина, композитор, участник наших перформансов 80—х годов.

Когда мы начинали, мы делали перформансы в совершенно особой среде. Нашими зрителями были московские художники, зрителями работ которых, в свою очередь, становились мы. Поэтому никакой необходимости в том, чтобы это было как-то откомментировано просто не было, потому что люди понимали друг друга.

А когда в Москве началась уже публичная деятельность в галереях, то с нас стали требовать пресс-релизы. Надо сказать, что я считаю это не очень хорошей формой общения с художником для прессы, искусствоведов, потому что она часто доходит просто до парадоксального маразма. Я не буду называть имен, чтобы не дискредитировать молодых искусствоведов, но у нас были просто ужасные истории, когда человек заходил на секунду, тряс нас, говоря: “Дайте ваш текст!", а потом писал об этом куда-то. По-моему, это вещь совершенно недопустимая. Потому что, если человек занимается искусством профессионально, он в нашем тексте не нуждается, и нам интересно, что он сам думает о нашем искусстве. А если это просто журналист, он может поговорить с художником. Поэтому для нас всегда писать эти пресс-релизы - безумный напряг. Мы осуществляем проект “Исследования Существа Искусства применительно к Жизни и Искусству”, это метод критики искусства методом самого искусства. И никакие пресс-релизы нам не нужны.

Ю.С. Если быть очень точным, мой следующий вопрос разделяется на две половины. Первая касается как раз пресс-релиза. Я был бы благодарен, если бы ты сейчас сказала то, что бы ты написала в пресс-релизе к перформансу “Северный ветер".

Н.А. В пресс-релизе кому?

Ю.С. Моим студентам, например.

Н.А. Твоим студентам я бы написала о том, что во мне есть еврейская кровь, и это был еврейский погром или что—то в этом роде. Потому что наше искусство достаточно политизировано, потому что мы хотим, чтобы оно было таким. Это тотальный принцип раскрытия тоталитарных ситуаций, которые ни в каком обществе не отменяются.

Ю.С. Вторая же часть моего вопроса методологическая, о соотношении текста и перформанса.

Н.А. Мы обычно делаем такие вещи. Так как у нас не так часто есть возможность встретиться со своим зрителем, то мы стараемся вечером делать перформанс, в результате чего остается продукт, который является инсталляцией (например, разрушенный объект) и видеозапись самого перформанса, которую могут смотреть люди, приходящие на следующий день и видеть сам процесс.

Каждый перформанс - это прежде всего текст сам по себе. Но иногда мы делаем как бы такой контрапункт. Текст фонограммы или текст частей перформанса могут продолжать друг друга, накладываться или противоречить друг другу, то есть перформанс идет на абсурдистике. Иногда мы работаем с музыкантами, о чем я уже говорила, с Валентиной Гончаровой, Сергеем Летовым, Владиславом Макаровым и другими.

Например, был у нас такой опыт. В 1992 году в Москву приехал очень известный человек, Пауль Панхьюзен. Он из “Флюксуса”, живет в городе Эйндховене в Голландии; он нас потом туда пригласил, и впервые в жизни мы жили полтора месяца в мастерской в 60 квадратных метров, нам дали стипендию (мы числились “artists at residence”), и никто от нас ничего не просил, а мы там от души графику и коллажи делали. А потом часть выставили в галерее "Велта". Так вот он приехал с какими-то американскими ребятами и хотел сделать музыкальный перформанс, и искал местечко. Нас познакомили братья Алейниковы. А у нас как раз была выставка, и мы сказали: “Хорошо, давайте сделаем все вместе, только не будем делать общего сценария - вы делайте то, что вы хотите, а мы будем делать то, что мы хотим." Этот человек - старый "флюксист", он занимается музыкальными инсталляциями. Мы разбрелись каждый по своим залам, у нас был перформанс "Созерцание золотого топора". Это была выставка-ретроспектива наших работ на Каширке, которая вернулась из Глазго. Перед нами стоял объект созерцания “Классический ТОТАРТ-объект” - на козлах из бамбука фашина (тоже из бамбука) с золотым топором, и мы, сидя на скамейках друг против друга, его созерцали. Это был перформанс примерно на весь вечер, музыканты играли, мы сидели.

У наших ТОТАРТ-объектов всегда есть еще и последующая жизнь. Однажды Кусков и компания пригласили нас участвовать в выставке, которая называлась "Кровь и почва", и где Лимонов должен был толкать речь. Мы с Анатолием решили:

-Ну конечно, придем, ну конечно, сделаем перформанс!

И согласились, сказав:

-Знаете что, вы там делайте свою выставку, а мы сделаем перформанс и уйдем.

А они вообще что-то о нас слышали, что мы вроде ребята крутые, что у нас с протоарийской символикой что-то связано, со священной геометрией, но что конкретно мы будем делать - никто не знал. Они сделали нам прекрасную перегородку с железной дверью и решетками, чтобы нам никто не помешал. И мы начали делать перформанс, который назвали "Северный ветер". Публика до такой степени забалдела на нашем перформансе, что Лимонов не стал толкать речь, а сказал, что сделает это в следующий раз. Он понял, что мы ему испортили всю "малину". У нас тогда не было видеокамеры, и мы не смогли это заснять, тогда пришлось его повторить в Петербурге в галерее "21". Наш ТОТАРТ-объект к этому перформансу называется “Спи спокойно, дорогой". Он был сделан в 1989 году для нашей выставки в Глазго. Это подушка, которую мне мама подарила на свадьбу, обмотанная колючей проволокой и с алой розеткой с алыми и желтыми ленточками. Галерея совершенно пустая, без окон, только мы, объект и два пылесоса, а тени сделаны при помощи света. Подушку мы вспороли и пух выпустили.

Как мне потом сказали, пух из подушки был собран в ту же самую полиэтиленовую трубу и задействован, когда проходил какой-то показ мод или что-то, связанное с боди-артом. Участников сначала вываливали в меду, а потом в пуху, который, таким образом, был еще раз продемонстрирован, но совершенно в другом обличье. Сначала его носила птица, потом он стал ритуальным одеянием человека.

Ю.С. Какие у вас отношения с "Коллективными действиями"?

Н.А. Мы никогда вместе не работали. Иногда, очень редко, в начале 80-ых, они нас звали на свои действия. Потом они нас либо перестали звать, либо прекратились действия, я этого просто не знаю. Отношения личные - как с товарищами по несчастью, а идеологически мы стоим на совершенно противоположных позициях. Потому что у них человек воспринимается как модель, объект воздействия, на котором проигрываются какие-то идеологические или экзистенциальные программы. А у нас скорее античное, языческое. Мы бьем в центр, добиваясь предельного напряжения, а они работают на периферии. Один из принципов ТОТАРТ'а - это открыто-закрытая ситуация. Их искусство для нас слишком камерное, хотя в камере сидели именно мы. У нас абсолютно нет герметических перформансов, мы категорически против такого принципа, в отличие от "Коллективных действий". В наш перформанс возможно совершенно любое вторжение зрителей вплоть до того, что однажды мне на перформансе фашиствующие элементы подожгли волосы. Или в Польше на фестивале альтернативного театра зрители стали уничтожать пространство, в котором мы работали, т. е. они просто стали вместе с нами работать. Потому что люди, которым это искусство как-то близко по духу, очень быстро врубаются в конструкцию работы, и они понимают, что это закрыто-открытая ситуация. Один раз нам Женя Барабанов перерезал нить во время перформанса, и этим его закончил, хотя он должен был длиться, как маятник Фуко, неопределенно долгое время.

Ю.С. А у вас были перформансы, которые репродуцировали тексты искусства?

Н.А. Конечно, у нас были перформансы, которые так и назывались "Диспутарт— 1", "Диспутарт—2", планировался "Диспутарт—3", но, когда мы поняли, куда это все идет, мы эти попытки прекратили. Не потому, что настроились на стену непонимания, наоборот, казалось, что многие люди сейчас как раз хотят нас понять, но не знают, как к этому подойти. Может быть, этот перформанс еще состоится, но на другом уровне и с другими людьми.

"Диспутарт—1" - это перформанс такого порядка. Мы написали четыре текста. Это был такой искусствоведческий стеб, где мы описывали иронично, забавно, смешно то, что происходит в московском искусстве, отдельных художников, их характеры, их работы, взаимоотношения друг с другом. Речь шла о выставках АПТАРТ, которые мы вместе со всеми организовывали и в которых участвовали. Из этих блоков сложился довольно большой текст. Они также касались развития московского искусства с начала 80-х годов, нам было интересно поговорить именно об этом времени, когда мы все были друг другу интересны. Мы все это записали на магнитофон, это было в 1984 году, магнитофон опустили в подвал мастерской Симоны Сохранской на шнуре из разноцветных лампочек. В этом же подвале демонстрировались фильмы параллельного кино, а мы с Анатолием стояли друг против друга и рисовали схему развития российского искусства так, как ее видели мы. Это была такая избушка на курьих ножках с крышей, на которой было написано "ТОТАРТ". Параллельно с визуальным рядом магнитофон воспроизводил наши тексты, и запись кончалась словами:

-Внимание! Наш магнитофон включен на запись.

Но дискуссия не состоялась, магнитофон записал только топот удаляющихся зрителей.

Через некоторое время состоялся "Диспутарт—2", в котором нам уже помогали братья Алейниковы. Проходил он в том же месте и состоял в том, что мы сидели друг против друга с двумя микрофонами и говорили каждый свое без подготовки. Это была импровизация на заданную тему, типа автоматического письма. Попытка проговаривания каких-то вещей. С моей стороны это был нечленораздельный поток каких-то ассоциаций, которые представляли собой маленькие истории про разных художников и всякие анекдоты. Анатолий же больше говорил об искусстве.

Ю.С. Ты не считаешь, кстати, что серия Пикассо "Менины" относится к вашей системе?

Н.А. Во всяком случае, несмотря на то, что всегда было модным его ругать, говорить, что он колебался от стиля к стилю, у меня к нему очень хорошее отношение, особенно к сериалам, где присутствует "покадровая визуализация события".

Ю.С. Я подумал как-то, что единственная форма критики изнутри для художника это разнимать тексты других художников, которых он критикует, и делать свой вариант чужой картины. И другой формы нет. Информация, которая требуется для того, чтобы создать картину - это вся информация, заложенная в этой картине. Другими средствами ее нельзя проанализировать. Так что мне кажется, что у вас та же методология, только не такая горячая, как у Пикассо. А что касается Пикассо, то я могу про него говорить что угодно, но когда увидишь его работы, понимаешь, что это изумительный, сногсшибательный художник.

Н.А. Про Пикассо иногда говорят, что он стилизатор, если бы про нас с Анатолием сказали, что мы профанаторы, мне бы лично это доставило удовольствие.

Ю.С. Я считаю, что вы чрезвычайно сентиментальны, но для меня это позитивное качество. Потому что ваша оценка ситуации начинается с сентиментальной спонтанности, с сочувствия, с сопереживания, идентификации себя с переживающим или переживаемым, и дальше уже на каких-то уровнях выходит на ту форму искусства, где чувство должно было бы исключиться, но на самом деле, не до конца, потому что то, что вы делаете, на очень большой процент вызывает обратное чувство сочувствия, спонтанности. Я уверен, что люди, которые присутствуют на вашем перформансе, должны сопереживать вам и тому, что является предметом перформанса. Это не "холодное", а "горячее" искусство.

Н.А. Я отчасти с этим могу согласиться, потому что люди, которые с нашим искусством соприкасаются, почему-то резко делятся на две категории: либо нас просто не воспринимают или даже относятся враждебно, либо они очень хорошо с нами контактируют и на личностном уровне, понимают наше искусство и разделяют то, о чем ты говоришь, и я это чувствую. Но мне никогда не приходилось встречаться с людьми, которые бы были к тому, что мы делаем, равнодушны. Хотя некоторые могут упрекать нас невесть в чем; одна наша приятельница сказала, что наше искусство - это "толин примитивизм плюс наташина паранойя".

Ю.С. Тогда уж скорее минимализм. Я этого мнения не разделяю. Не знаю, насколько ты параноидальна...Может быть, твоя параноидальность проявляется в том, что ты проецируешь свое отношение к людям, которые, по твоему мнению, плохо к тебе относятся, на самих людей. Я думаю, что многие из этих людей совершали те или другие случайные действия, которые могут быть так истолкованы, но не являются их подлинной позицией. Твоя параноидальность возникает из необходимости находить себя в работе. Это способ жизни, способ организации себе среды для продуцирования искусства.

Н.А. Конечно. На самом деле я очень скромный и даже робкий человек, поэтому, наверное, и занимаюсь таким искусством, искусство дает мне право на то, чтобы быть другой.

Ю.С. А как ты думаешь, это необходимое условие существования вашего искусства - агрессивная направленность против кого-то или чего-то?

Н.А. Когда на наши перформансы ходили люди из художественной среды, которые стояли на совершенно противоположной позиции, они нам давали очень мощный энергетический импульс, потому что у нас всегда был “образ врага”. И это происходило вплоть до того, когда искусство получило возможность стать публичным. Как только эта конденсированная атмосфера неприятия пропала и стала аморфной, то мы на время прекратили делать перформансы (во всяком случае в Москве) и стали заниматься только живописью и инсталляциями. Потому что мы потеряли агрессивную среду, которая была важным условием нашей деятельности. И мы ее стали потом создавать в пространстве культуры, истории, искать врага в прошлом, в возможном будущем. Но когда мы реально перестали ощущать эту энергию неприятия, это был очень тяжелый момент. Я думаю, что это был один из этапов. Нам это абсолютно необходимо, но теперь уже далеко не обязательно. Я думаю, что сейчас уже об этом можно говорить в прошедшем времени. Потому что теперь, когда мы получили такое мощное оружие как цифровое кодирование, мы можем сами создать себе что хотим - образ врага, друга или нейтрала или всех вместе.

Мы создали целую культуру нашего проекта, где критика искусства средствами самого искусства - это и есть наше искусство. К нему очевидно нужен какой-то особый подход, и им нельзя позаниматься немножко, как нельзя быть немножко беременной. Им надо либо не заниматься вообще, либо уж заниматься до конца. Здесь мы сталкиваемся с феноменом, который нам, россиянам, не совсем понятен в силу ограниченности нашей информации. На самом деле мы все еще мало общаемся с западными людьми, имеем достаточно фрагментарный доступ к их культуре. Может, здесь все дело просто в профессионализации. Западные искусствоведы занимались соц—артом, пока им можно было заниматься, а сейчас занимаются чем-то другим. И было бы совершенно абсурдно, чтобы они стали вдруг заниматься нами, когда мы сами сказали, что мы не СОЦ—АРТ, а ТОТАРТ. А им они просто не занимаются. Есть заказ - и все тут.

Ю.С. Как заниматься ТОТАРТ’ом, когда его представляют два человека. Это безнадежное дело в смысле образа жизни прежде всего.

А то, что вы до сих пор в большой степени остаетесь фигурой умолчания, я думаю, происходит только по причине того, что вы - intelligent, и это ваш выбор. И это не "месть" галерей вам, а ваша "месть" галереям. А если говорить об искусствоведах, то я объясню. Почему я занимаюсь со своими ребятами именно перформансом? Дело в том, что я один из первых, кто начинал в России в 1971 году групповую психотерапию, и неплохо разбираюсь в вопросах психологии и психотерапии, которая по методологии очень близка к перформансу. Кроме того, я имею некоторое отношение к искусству. Это интересное сочетание нескольких вещей. Вот у нас сейчас идет интересный разговор, но почти нет критиков, которые могли бы его вести. У них нет этого аппарата рассмотрения - философского, психологического и, когда он приходит на базу искусства, у него нет переходных категорий, какими он мог бы оперировать, чтобы исследовать. Значит, он переходит на уровень концептуального обсуждения. А мы говорим о существенных вещах и начинаем уходить от чисто концептуальных вещей к сущностным, не теряя из вида концептуальных. Вот Яппе всю свою жизнь посвятила критике перформанса. Ее тексты - это очень фактологически интересный материал, но там нету самой сути, содержательности. А если взять тексты

Марины Абрамович или Вали Экспорт, то начинаешь понимать, что они очень просты, и понимаешь, с чем они имеют дело. Это живая ткань.

Н.А. Говорят, что одиночество это прекрасная вещь, но оно может стать болезненным. И надо удержаться на грани, когда это еще прекрасно и еще не болезненно. И это относится не только к искусству.

Ю.С. Но у вас удобная форма одиночества - одиночество вдвоем.

Н.А. Конечно, у нас еще много друзей, собаки-кошки, целый мир.

Для меня вообще есть большая разница между маргиналами и аутсайдерами. Аутсайдерами в искусстве мы все-таки никогда не были, маргиналами мы были всегда и, надеюсь, ими и останемся.

Ю.С. Я заметил, что у вас почти повсюду композиционно проходит тема мужского и женского, происходит соединение, разъединение инь и ян, проникновение мужского в женское. Два человека, которые работали в соавторстве - Абрамович и Экспорт - сломались на потере партнера. Правда, Абрамович совершила эту потерю, я бы сказал, космическим способом. Ты не знаешь их перформанс "Китайская стена"? Это гениально! Когда они решили расстаться с Улаем, я бы сказал на религиозном уровне, то они поехали в Китай и пошли друг другу навстречу по Китайской стене. Они шли пешком около года и встретились для того, чтобы попрощаться. Я считаю, что это одно из самых величайших произведений искусства двадцатого века. Вот это я называю Расставанием.

Н.А. Теперь я могу ответить на вопрос, что я буду делать, если останусь одна без партнера. Или моим партнером будет голограмма или киборг. Но работать я обязательно буду. Или я вообще буду сидеть в кресле и нажимать кнопки. А работать будет техника.

Царское село, 1996

Записала Елизавета Морозова

САД УЛЫБОК

Видеоинсталляция

1996	5 - 25 ноября.
Место:	Галерея Spider & Mouse, Москва.
Материал:	Песок, 11 булыжников, два монитора, два плейера, один видеопроектор.

На неправильном круге из песка (d 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” ТОТАРТ’а с его системой диалогов-парадоксов, круг вольных и невольных участников которых бесконечен. В целом “тотальность” ТОТАРТ’а 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 ТОТАРТ’а: 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 “эрогенная 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 создает успокоительный беспорядок случайности и растворяет 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

МАЯТНИК ФУКО

Видеоинсталляция

Н. Абалакова. “Колесо”. 1987. Холст, масло. 100x100. Сюжетом картины послужили живописный перформанс “Красная комната” и киноперформанс “Колесо”. Этот же сюжет положен в основу “Маятника Фуко”

1996—97 декабрь—январь

Место: Галерея Spider & Mouse. Москва. Workshop Интерстудии “Запасный выход”. Материал: 4 монитора, 4 видеоплейера, 1 телескрин (и 1 видеоплейер, если телескрин без встроенного плейера), металлическая конструкция для инсталлирования мониторов и телескрина.

Полиэкранный видеопроект “Маятник Фуко” был осуществлен во время мастер-класса Н. Абалаковой. Видеосюжеты воспроизводятся на четырех мониторах, расположенных крестообразно, и на большом экране телескрина, вмонтированного в центре крестоообразной конструкции. На главном экране последовательно сменяют друг друга перформансы и виделработы художников Интерстудии, организованные по принципу “перепетуум 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 на четырех крестообразно расположенных экранах служат в то же время комментариями “большого экрана”, они возникают по спирали, как в некой космической одиссее культуры, где подчас означаемые сливаются с означающими и создают поле диалога Восток-Запад.

МЕСТО ВСТРЕЧИ ИЗМЕНИТЬ. НЕЛЬЗЯ

Перформанс

1997	19 мая.
Место:	Галерея “Spider & Mouse”. Москва.
Проект	“Реконструкция последнего проекта художника А. Благова” ТОТАРТ. Наталья Абалакова
Материал:	16 листов 80 х 89, мел, Поляроид, видеокамера, монитор.
Длительность:	1 час.

Неизбежность встречи с предлагаемой поверхностью можно изжить несколькими способами. Один их них - остановить мгновение, расщепив его таким образом, чтобы, как в легенде об упавшем кувшине Магомета, когда не успела вылиться вода, покуда 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 созерцающим 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.

ТОТАРТ
А. Жигалов

СЛЕДЫ
19 мая 1997 г.
Галерея “SPIDER & MOUSE”
Проект “Реконструкция последнего проекта художника А. Благова”

Задача наслоения вполне естественно предполагает рассмотрение поверхности 16 картин как некоего “природного” пространства со всеми его “геологическими” напластованиями, на котором художник оставляет свой след. Обрисовывание стопы является своеобразным первозданным актом, некой границей между чистой природой и искусством. Обрисовывание - первое творческое движение, в котором сочетается самоотождествление и образ. Это одновременно еще не искусство и уже искусство. Граница как таковая. Между отсутствием языка и его зарождением. Отсюда амбивалентность жеста. Это сочетание насилия с жертвенностью. Оставить часть себя и утвердить свою волю к власти. Стопа оказывается первичным элементом или знаком, из которого возможно создать целый космос - мирополагание и изначальное мифологическое описание жизненного процесса. Хрупкость материала соответствует нарциссическому самоутверждению и только системосозидающая последовательность действий позволяет усмотреть в бессмысленности исчезающих письмен залог прообразующих символов неподвластной тлену забвения и смерти культуры, смертного детища Логоса. Остается пройтись мокрой тряпкой по школьной доске по окончанию урока. Но это дело следующего художника.

Северный ветер

Данная экспозиция отражает деятельность художников в области видеоискусства за последние три-четыре года. “Северный ветер” (1994) это в сущности ТОТАРТперформанс, продолжающий и развивающий перформансную деятельность художников, то есть перманентное осуществление Проекта “Исследования Существа Искусства применительно к Жизни и Искусству”, зародившемуся в конце 1970-х годов. Круг проблем, над которым не щадя живота трудятся авторы ТОТАРТ”а 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 г.). Зритель находился в живом пространстве действия и одновременно в видеопространстве. В экспозиции TV 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 ТОТАРТПРОЕКТ’а - критика искусства средствами самого искусства - реализуется полностью в видеопластике. Сюжеты на четырех мониторах являются 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”а 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 “большого 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, 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 вожделенный порядок и зелененькие листочки захиревшего древа другого мира, где царит вечный закат.

Северный ветер. Видеопроекты. Арт Медиа Центр. “TV галерея”. 1998

АРТ МЕДИА ЦЕНТР “TV ГАЛЕРЕЯ”
ТОТАРТ. Наталья Абалакова и Анатолий Жигалов
Северный ветер

Наталья Абалакова и Анатолий Жигалов в Арт Медиа Центре показывают инсталляцию “Северный ветер”, частью которых является видеодокументация перформансов “Северный ветер” и “Место художника” (место действия Москва, Санкт—Петербург и Вупперталь, Германия),

Известные тотартисты предприняли попытку инсталлировать то, что чаще всего остается вне экспозиционного пространства галереи — перформанс как возможную технологию создания арт—объекта. Пространственная и временная протяженность инсталляции должна естественно скрепляться педантично выверенным сценарием, что не всегда может быть отмечено невнимательным зрителем. Не беда — элементы видеодокументации уличат его в этом. Тотальность в намерении авторов есть характерный почерк этого проекта, режиссерская задумка — тропинок много, но путь один: сплавить разножанровые языки проектируемого высказывания или истории в видеопластику последовательности в стиле мэтра Питера Гринуэя.

Жизнедеятельность ТОТАРТ’а сродни метаморфозам мифической древности, описанным Овидием — рождение объекта, его деструкция и бесконечные превращения... Инсталляционная драматургия театрального фарса, рефлексия творца и над всем этим магическая усмешка, продукт продукта — видеофильм. Бог из машины...

Материалы выставки тотартистов в TV галерее позволяют задуматься, что в данный момент более ценно и первично в их работах: перформанс/инсталляция или “вторичные” вещи, такие как эксперименты с видео. Пионеры искусства новых технологий в России от документальной фиксации перформансов перешли к эстетически и технически выверенным видеоработам, которые самодостаточны и самоценны. Художников постоянно интересовала актуальная технология искусства, но надо отдать им должное — они никогда не фетишизировали технические возможности.

На сегодняшний день концептуальные изыски Абалаковой и Жигалова, столь стильные в 70—80—е годы, кажутся достаточно архаичны, авторы все более сворачиваются в эзотерику. Художники по—прежнему используют идеологию и терминологию концептуализма, откорректированную под собственную авторскую концепцию ТОТАРТ’а. Сама же видеоткань сегодня представляет порой более интересный материал, поскольку несколько тяжеловесная для восприятия полемика актуального искусства (самокритика, самоотождествление, самоинтерпретация), присутствующая в их инсталляциях, скрыта в видеоряде за пластикой и материей видеоимиджа, переходя из номинации концептуального текста в звуковые синусоиды фонограммы.

Эстетика их фильмов сродни концептуальным опытам андеграунда европейского кино 70—80—х годов, в частности, минималистическим опытам Гарри Хилла или авангардным опытам европейского кино, осевшего в Америке — Вуди и Штейны Васулки с их попытками внести в ткань фильма элемент живого перформанса. Вероятно, сегодня не стоит требовать от зрителя опытов реконструкции эстетической среды и тенденций, породивших это специфическое видео, поскольку сама ткань видео спустя десятилетия выглядит первичной материей, из которой только занудный критик может выкопать окаменевшие конструкты перформанса или иных эстетических забав.

Однозначно можно сказать, что видеофильмы и видеоопыты ТОТАРТ’а самоценны и несомненно украшают коллекцию видеоискусства 80—90— годов. В их фильмах есть все, что определяет профессионально сделанные работы в этом ряду — грамотный монтаж, работа с камерой, умелая озвучка. На чей—то взгляд вполне достаточно, но... Сами авторы все же настойчиво пытаются в этом проекте произвести реконструкцию и деконструкцию пластики видеожанра через перформанс в инсталляцию и обратно. Это их право.

В одном из текстов—сценариев наших артистов (*Дети войны, крестники оттепели, заложники “перестройки”*) есть персонаж, который говорит критику в шутку: “Возможно, моим последним желанием было бы положить в свой скромный гроб видеокамеру...”

Эта шутка похожа на удачную метафору ТОТАРТ’а.

Ольга Шишко

СЕВЕРНЫЙ ВЕТЕР

Видеоинсталляция

1998 Январь—февраль.
Место: Арт Медиа Центр “ТВ галерея”. Москва.
Материал: ТОТАРТ-объект “Спи спокойно, дорогой!” (1989) (под пластмассовым колпаком остатки подушки в белой наволочке, перевязанной крест-накрест колючей проволокой с алой шелковой розеткой и алой и желтой ленточками на подиуме, куча пуха), видеопроектор, монитор и плейер.

На мониторе воспроизводится перформанс “Северный ветер”, сделанный в Санкт—Петербурге, на стену проецируется перформанс “Nordwind”, сделанный в Германии.

МЕСТО ХУДОЖНИКА

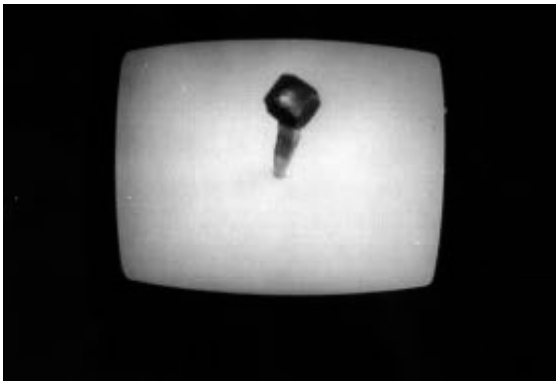
Видеоинсталляция

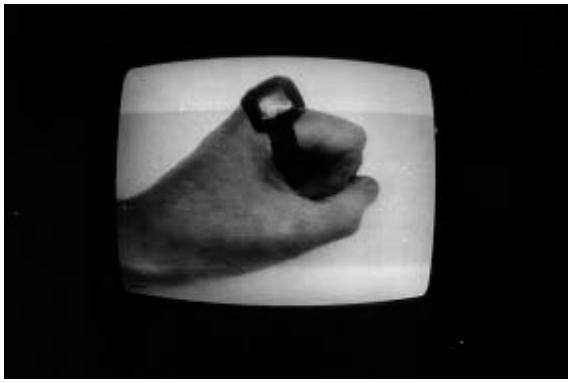
1998 Январь—февраль.

Материал: Видеопроектор, два монитора (на одном воспроизводится перформанс в Санкт—Петербурге, 1996); на втором надпись “МЕСТО ХУДОЖНИКА”), перед вторым монитором стул; пол усыпан листовками с надписью “I AM RESPONSIBLE FOR THE WAR”; на стену проецируются падающие листовки; полный цикл работы 30 мин.; цикл заканчивается, когда на стене и мониторах появляется застывший взрыв Белого дома в Грозном.(Сюжеты закольцованы).

ПОТЕРПЕТЬ НЕМНОГО - И ВСЕ БУДЕТ ХОРОШО

Видеоинсталляция





1997 Март.
Место: Гуманитарный фонд “Свободная культура,” галерея “21”, С.-Петербург.
Ноябрь 1997 — июнь 1998 галерея.
Место: “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 (50 х 40), под ним полочка с предметами 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 предносится сознанию своих создателей как неподвластное и внеположное им бытие...
и однако за своей внешней формальной упорядочностью 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 ...

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

Перформанс

1998 28 февраля.
Место: Галерея “Spider & Mouse”. Москва.
Материал: Видеомонитор, видеоплейер, прожектор, мужская и женская одежда.

В галерее под узкой фрамугой стоит монитор, воспроизводящий лыжню с точки зрения мчащегося лыжника с вторжениями сюжетов из перформансов ТОТАРТ, в которых тотартисты раздеваются. Фрамуга открывается и сверху летят предметы женского и мужского туалета от нижнего белья до верхнего, засыпая пол и повисая на мониторе.

Искусство на таком холоде немыслимо, но если потерпеть немного...

Искусство, разумеется, на таком холоде немыслимо, 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 приятие 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, т.е. 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, противополагается система следящего бинара - перевертыша, наблюдателя и действующего лица одовременно, 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 минуя 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, - насылать наваждение.

Место художника

... была возможность "создать мир там, где ничего не существовало, и если бы его не создать, мир превратился бы в небытие"...

Отопление в галерее не работает, холод как на улице. Надеваешь на себя все, что под рукой, завязываешь глаза черной шелковой повязкой, садишься на низкую подушку от дивана напротив телеэкрана. Бусов врубает всю аппаратуру. Слышится запись фонограммы перформанса. Все, что соприкасается с телом, руками, кажется, обладает свойствами метеоритного железа, прилетевшего на землю из самого космоса. Сразу же куда-то соскальзываешь с обитой каким-то гладким материалом подушки; поневоле приходится сильно отклониться назад, и чтобы сохранить равновесие, нагнуться вперед и застыть в крайне неудобной позе, почти лишившись возможности нормально дышать. Слишком плотно надетая повязка давит на глаза и слезы льются как из шланга, начинаешь задыхаться и постепенно окоченевать. При подобных обстоятельствах довольно трудно чувствовать себя "организованным профессиональным существом", однако еще остается "занять голову бесперебойной мыслью и отвлечь тоску от сердца". Теперь уже не сомневаешься, что ХОЛОД ЕСТЬ ГРАНИЦА ДОБРА И ЗЛА

Потом ощущаются вибрации пола - это собираются зрители.

В какой-то момент кажется, что не дышишь вообще, ощущение холода исчезает, в голове ни единой мысли, а в сердце никакой тоски. Чувствуешь шаги совсем рядом и понимаешь, что это пришел Ковальский и поставил рядом штатив видеокамеры. Через какое-то время звук фонограммы заканчивается - значит, пора снять повязку с глаз, подняться и отойти к зрителям. Как выбираешься из потерявшего чувствительность тела и преодолеваешь притяжение метеоритной подушки, видит только объектив видеокамеры, но в этом месте на записи - черный кадр. Подходишь к зрителям и вместе с ними смотришь на окончание видеозаписи - взрыв Белого дома в Грозном.

Сейчас, когда вспоминаешь об этом, может быть, более всего занимает нелогичность судьбы этого произведения, где "ничто" обусловлено "ничем" и выпадение одного звена вовсе не означает разрушение целого. Развитие "драмы" вовсе не всегда обращается в демонстрацию художественного метода.

Однако "Место художника" может оказаться крайне неудобным.

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

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, напялить 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, т.е. начинается свободное парение в неком 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**.**

Авторский текст буклета "Искусство на таком холоде немыслимо, но если потерпеть немного..." Галерея "Spider & Mouse". Москва. 1998

Беседа с Мариной Бессоновой

АНАТОЛИЙ ЖИГАЛОВ. О чем мы сегодня хотели бы поговорить? В общем интересно рассмотреть художественную ситуацию, нашу собственную ситуацию, собственно ТОТАРТ в контексте местного и мирового искусства. Чтобы набросать некую координационную сетку. Общий материал книги будет представлен композиционно несколько сложнее и будет носить скорее перформативный характер. Состав текстов, вероятно, подвергнется специальному монтажу. Основной стержень - это документация перформансов. Их порядка ста.

НАТАЛЬЯ АБАЛАКОВА. И вся книга будет называться ТОТАРТ: РУССКАЯ РУЛЕТКА.

А.Ж. Наконец у нас есть текст из “Русской рулетки”, он будет пронизывать все повествование, деля его на главы, и обрамляя его.

МАРИНА БЕССОНОВА. Я думаю, что надо, не мудрствуя лукаво, пройтись по каким-то вопросам. Затем вернуться к следующему кругу, когда выявятся основные проблемы.

Первый вопрос возникает сам собой. Как, по вашему мнению, ваш проект, еще какие-то проекты, пусть другие, но также работающие в рамках авангардной стратегии, нуждаются ли они в каких-либо институтах, которые бы организовывали в какой-то мере функционирование искусства - коммерческих, инвентарно-экспертных, музейных и проч.?

А.Ж. В принципе именно наши проекты могут развиваться вне институционального пространства, но на фазе выхода они все равно нуждаются в какой-то интерпретации... Кроме того, в результате изменившейся ситуации мы вступили в известные отношения с галереями - значит, галерейное пространство тоже нужно; есть, конечно, улицы, площади, магазины... Но все равно появляется потребность в какой-то системе хотя бы для подытоживания, для резюмирования.

Н.А. Не знаю, о каком резюмировании идет речь, если проект открытый, развивающийся.

А.Ж. Нельзя искусственно существовать в полном вакууме. Ситуация и без того критическая. Можно, конечно, изображать полнейшую независимость от всего, Но это было бы неоправданно в сегодняшней ситуации, потому что она все же коренным образом отличается от предыдущей, когда андеграундое существование было единственно возможным. Сегодня маргинальность это выбор. А игра в андеграундность от лукавого. Существует как ни как пресса. Ситуация стала “нормальной”. Она конечно нормальная в кавычках. Но как бы нормальная. И потому требует других стратегий, других подходов. В общем я бы сказал, что какие-то институции в смысле нормального функционирования именно актуального искусства по крайней мере желательны. Существуют ли они в этом самом нормальном виде - другой вопрос....

Н.А. А где этот нормальный вид? Три-четыре непрофитные галереи и обслуживающая их группа критиков-журналистов. Один “Художественный журнал”...

М.Б. Скажем прямо, у нас подобных институций просто нет. Никаких - ни коммерческих, ни экспертных, ни галерейных, ни музейных - никаких.

Так значит, что-то в общем все же необходимо. Что-то нужно. Какие-то институты нужны.

А.Ж. Пожалуй. Если понимать всю систему функционирования искусства как единый слаженный механизм. В котором одно звено способствует движению другого, исходя от художника и двигаясь к зрителю.

М.Б. А вот известный нам голландский художник Пауль Панхьюзен фактически вынужден был сам создать собственный институт.

А.Ж. Да это так.

М.Б. Это авангардный художник, начавший творческий путь с движения Флюксус. И сделал он это не в начале пути, а скажем так, в зените своей славы, своей художественной карьеры. Он пришел к выводу, что только сам художник может создать адекватный институт, в котором другие художники могли бы себя чувствовать аутентично. Причем речь идет не о России, этой еще далеко не “культурной” стране в смысле фунукционирования современного искусства. То есть стране, где еще не имеют понятия, что такое институты современного искусства. Россия никогда их не имела и прожила век без них. Но Европа, Америка - там где были такие институты... И все равно по крайней мере к 90-м годам эта проблема возникла.

Чем закончились 80-е годы? В общем-то тем, что галереи и музеи современного искусства стали подвергаться экзорцизму как вместилища злого начала - антихудожественного начала, антикультурного, и я бы сказала глубже - нравственно злого демонического начала, которое не дает возможности искусству развиваться. А потому надо этим устаревшим государственным институтам что-то противопоставить. Кто это может сделать? Оказалось - только сам художник. И Панхьюзен купил старую фабрику и превратил ее в workshop, лабораторию и дом, где люди живут и работают.

Н.А. В цивилизованном государстве это возможно, возможно даже получать какую-то финансовую поддержку.

М.Б. Когда я жила у Пауля и Хелены в Het Appolophuis, я не могла отделаться от ощущения, что живу в 20-х годах, а не в 90-х: это отсутствие быта, комфорта в общеевропейском понимании, а это представление об уровне жизни в конце XX века довольно высокое: то, что было доступно единицам, сейчас доступно гораздо более широким слоям, доступно интеллектуалам. И вот эти интеллектуалы отказываются от всякого комфорта... Что это все такое? Занятие искусством и вообще сам статус искусства стал столь эфемерным и хрупким и так легко его уничтожить, что художникам необходимо возвращаться к истокам столетия и вести жизнь аскетов? Ведь все они вели жизнь аскетов - и Малевич, и Шагал - все они - в независимости от стиля, теории - жили жизнью аскетов. В отличие от других людей, которые не жили аскетически - были, скажем, банкирами, коллекционерами...

А.Ж. Ну к этому нам не привыкать. Мы все так прожили. Речь идет о том, что сейчас в резко изменившихся условиях искусство с авангардной стратегией действительно заблудилось в трех соснах.

Н.А. С конца 1980-х - начала 90-х Запад раскрыл свои объятья российским художникам, и те ринулись туда в надежде на славу и деньги. Именно художники-авангардисты. Были и престижные выставки и какие-то деньги. А потом все кончилось. Запад, так сказать, расплатился за страдания и все вернулось на круги своя.

А.Ж. В России же стала складываться псевдоситуация псевдо — (опять же) — институций как бы по западным меркам и как бы захотелось по этим меркам жить, что на самом деле чистая фикция. Отчего мы и наблюдаем парадоксальные явления, когда самый радикальный жест, скажем, тех же Бренера и Кулика, осуществляется под прикрытием галереи и галерейщика и жест теряет всю свою радикальность, поскольку он как бы закуплен на корню. Может, это не вина художников..

Н.А. Не уверена.

А.Ж. ...но только имея за спиной подобный институт они и решаются на жест. Более того, престижность галереи прямо пропорциональна так понятой радикальности.

Н.А. Крутой жест стал даже предметом экспорта. Что уже чисто провинциальная ситуация, вернее, стратегия отсталой страны продавать сырье. Нет продукта, то хоть “мясо”, то бишь нефть. И вообще шапками закидаем. Пубертатная брутальность как единственный культурный товар. Из России с любовью.

А.Ж. Сейчас на мой взгляд происходит пересмотр стратегий. Опыт функционирования вне всяких институтов, которые всегда были враждебны по отношению к художнику, у нас уже есть, а сегодняшний опыт пока еще не выкристаллизовался. Он еще не позволяет полностью подытожить результаты и выйти к сакраментальному “что же делать?” Ясно одно - то, что складывается, не несет в себе достаточно позитивного начала. Действительно мы только как бы возвращаемся к европейским семидесятым, обнаруживая зависимость от галерей (которых на самом деле раз-два и обчелся). Не говоря уже о том, что на Западе так или иначе сложился определенный опыт, корпоративные интересы, определенные законы и критерии. В нашей ситуации, разумеется, как это обычно и бывает в не сложившихся ситуациях, слишком многое зависит от представителей и основателей так называемых институтов, от их личных вкусов, симпатий, антипатий и проч., что вообще-то естественно, но в ненормальной ситуации часто принимает ненормальные формы, хотя, разумеется, в основе всех бед лежит экономическое положение всей страны. Но главное, что “конструкция” взаимоотношения художника и его производства в постоянной коллизии с этими институтами. Потребность в институтах как идеальном организме существует. Еще в году 1986-87 у нас была своеобразная социальная акция. Мы предложили концепцию Центра современного искусств, такого workshop’а и пытались осуществить его при содействии возникшего тогда Фонда культуры. Идеальный организм - это, наверное, продуцирующий художник, его стратегии, которые получают тут же правильное толкование, площадка для реализации и подытоживание его деятельности для следующего шага и хотя бы минимальное обеспечение для этого следующего шага. То есть художник-критик-галерейщик (или некий субсидирующий фонд)-зритель. В общем старая схема. Разумеется, ничего этого нет.

Н.А. Вообще-то мы сами, и наши друзья-художники и здесь, и за рубежом в 80-е как правило зарабатывали на жизнь в какой-то другой области. На западе больше художественным преподаванием. В нынешней экономической ситуации и это стало проблемой. Отсюда повальный отток художников нашего круга в компьютерную полиграфию и журналистику. Художник сегодня вообще не престижная профессия.

А.Ж. Да, верно... Дилемма такая: либо искать контакта с этими невыявившими себя еще толком галереями и критиками, которые не то куплены (хотя на что?), либо зашорены своей односторонностью. Либо выходить из всего этого еще не организовавшегося по-настоящему дела. Но в каком-то смысле для этого сейчас еще меньше шансов, чем в 60-е - 70-е. Потому что некая имитация художественного истеблишмента вроде бы создана. На самом деле все фикция - при отсутствии рынка, при отсутствии вообще экономической базы это все лишь игра и, наверное, единственный настоящий симулякр, если

таковые существуют. В итоге у нас получается такая картина: официальные институты, которые нам никогда не помогали и которые мы всю жизнь ненавидели, нужны. Король умер... Впрочем, всегда остается возможность обойтись без всяких институций или создать собственные институции. Можно даже обойтись без зрителей. Я вот в деревне часто занимаюсь land-art'ом без зрителей и документирования. Возьмешь косу и выкашиваешь квадрат и все такое прочее...

Н. Позвольте заметить. Первый вопрос заключался в том, можно ли заниматься искусством, не ориентируясь на уже существующие институции. Как бы и да, и нет. Заниматься, конечно, можно. Но все дело в том, что современный художник, прежде всего художник актуального выражения, это профессионал, профессионал-исследователь. Конечно, исследованием можно заниматься в одиночку, но результаты исследования связаны со зрителем и той институцией, через которую происходит встреча со зрителем. Это ответ на первый вопрос. На второй вопрос можно ответить так. Мы с Анатолием уже много лет ходим вокруг этой идеи. Т.е. создание полностью автономной системы. У нас был такой проект еще в 1986 г. Сейчас, например, галерея "Мышь и паук" пытается, по-своему, решить проблему относительной независимости...

М.Б. Да, да. Создание галереи для решения внутренних эстетических и философских задач совместно с единомышленниками. Что выказывает стойкость этой идеи.

А.Ж. Боюсь, подобные начинания обречены. Складывающаяся система интегрирует рано или поздно подобные организмы.

Н.А. ...правда, у меня ощущение не двадцатых годов. Есть такой французский писатель - Режис Дебре. У него есть книга "Летописец". В ней он описывает средневековую ситуацию. Сначала строился забор. Т.е. пространство огораживалось. Это единственное условие, при котором внутри что-то может сохраниться, куда можно зайти, потому что когда некуда зайти, ничего и не может быть. Но дело в том, что это ограждение не обязательно должно представлять собой материальную стену (подвал или полуподвал).

М.Б. Но это все-таки предполагает что-то пространственное. Во всяком случае нечто конструктивное - либо пространство, либо какую-то схему, структуру.

Н.А. Я бы сказала, маркировку своей культуры. Маркировку ее как нечто созданное. Это не просто отражение чего-то, реакция, диалог, взаимодействие, а прежде всего культура рукотворная.

А.Ж. Ойкумена.

Н.А. Может, именно это является тем нематериальным барьером, стеной, баррикадой.

А.Ж. Но ойкумена имеет двойственную тенденцию. Центростремительную: т.е. сжаться до предела в сектантской обособленности. Когда весь внешний мир за пределами. И центробежную - расширение до предела (или беспредела) вовне. Впрочем, это не достижимый идеал. Варвары, так сказать, подвергают нападениям границы и грозят всему культурному устройству. Собственно между этими двумя тенденциями и проходит весь процесс культурного созидания. А если эту схему перенести на авангардную стратегию, то, наверное, здесь действуют одновременно обе силы: сжаться до предела, чтобы выявить свою зону, откуда возможно совершать рейды с целью расширять это пространство.

Н.Б. Мы по сути дела ходим вокруг идеи, что должен быть единый проект.

А.Ж. ТОТАРТ в принципе и понимается...

Н.А. ... как искусство проекта. Проект - это и есть те самые невидимые границы.

М.Б. Это так. Мы немножко с другого конца подошли. Но нужно ли для реализации этого Проекта, для его функционирования по своим законам, открытым внутри проекта - нужны ли все-таки какие-то институции?

Н.А. Конечно, нужны. Ведь все, что мы выставляли (а у нас в сущности почти нет не выставленных вещей), мы выставляли на институциональных площадках. Хотя главные площадки были собственная квартира или мастерские друзей.

А.Ж. Вопрос таков, возможно ли ради дела пользоваться тем, что есть? Это, скажем, необходимость. Но как надо было бы, так сказать, не по природе, а по свободе? В идеале, конечно, это полностью своя система, автономно-открытая. Эта схема-конструкция заложена в наши работы. Полная самодостаточность как реализации продукции, так и ее функционирования. В то же время такая система, в которую открыт доступ извне. Но такова конструкция самой работы, а в бытийном плане, вернее, социальном - возможна ли полная художественная автономия? Я думаю, эта возможность остается в плане утопическом, она желанна, наверное, это идеал творческой независимости, хотя правильнее было бы говорить о нормальном функционировании искусства в здоровом обществе, осознающем необходимость предоставления актуальному искусству "режима наибольшего благоприятствования". Но в реальности все структурируется. Одно влечет за собой другое. Необходима связь множества моментов. Без зрителя - это производство для себя, чистый солипсизм. Нет отклика. Импульс никуда не доходит. Далее в этой структуре есть место критика, т.е. квалифицированного зрителя, который способен

интерпретировать и вводить этот продукт в общий контекст культурного процесса, в общий дискурс, как принято сейчас говорить. В 70-е - 80-е фигура критика слилась с фигурой художника. Художник был сам себе интерпретатор. Зритель превратился собственно в группу художников и их друзей.

М.Б. Я бы сказала, что так было скорее в 70-е. 80-е это уже следующий этап. Это этап критиков, паразитирующих на определенных стратегиях, которые они достаточно искусственно распространяют. Критики являются апологетами. А в 70-е действительно художник вырабатывал свою критическую позицию.

А.Ж. В 80-е сборники МАНИ в основном обслуживались и художественной и критической продукцией самими художниками.

М.Б. Это начало 80-х. Я говорю о второй половине 80-х.

Н.А. Конечно, со второй половины все начинает меняться.

М.Б. Мы говорим о первой половине 80-х как о пройденном этапе, который подлежит какой-то оценке и скорее стал моментом отталкивания, альтернативным даже...

А.Ж. С другой стороны, этот опыт ценен и сейчас. Именно в плане выстраивания новой независимой системы функционирования современного искусства в новых социальных условиях и на новом уровне.

Н.А. И все же, как бы там ни было, главное - институты для художника, а не художник для институтов.

А.Ж. Вот это сейчас и под вопросом.

М.Б. Вы уже на протяжении двадцати лет вполне осознанно разрабатываете свою стратегию исследования искусства применительно к жизни и искусству и вы ее разрабатываете в общем средствами самого искусства, не противопоставляя их жизни. Вы ставите их в пограничную ситуацию, ситуацию встречи. При этом у вас были задействованы разные средства, например, живописные, и вы продолжали их использовать в сущности на всем протяжении разработки вашего проекта. Не то, чтобы вы выбросили свою живопись на помойку и все. Еще более активно работали средства графические, поскольку вам надо было каким-то образом маркировать и метить ваши объекты, то что вы делали внутри этого проекта. Наконец сами объекты, которые были как бы основными вашими средствами - не замкнутые, а открытые объекты, ориентированные на физический контакт с ними или внутри них. Может ли в перспективе с вами такое произойти, что все элементы вашего языка - живописно-графические, объектные станут чисто вербальными знаками?

А.Ж. Интересный вопрос. Дело в том, что действительно есть такая тенденция предельно усиливать вербализацию, если под ней понимать предельную лаконичность и выразительность знаков. В наших работах, как мне кажется таких примеров достаточно. Это и “Стул не для
вас - стул для всех” и...

Н.А. ... “Классический ТОТАРТ-объект. Золотой топор”, и подушка-объект “Спи спокойно дорогой”, и серии картин с товарными знаками, создающими инсталляционное пространство...

А.Ж. Многие наши перформансы, построенные на бесконечно повторяющихся элементах, создают особое, если хотите, виртуальное пространство: с одной стороны, это предельное здесь и сейчас и почти банальное в своей обычности действие, поскольку оно взято из повседневной жизни, с другой, в силу самой магии протяженности во времени и изъятия из своего повседневного контекста это нечто иное, навязчивое и навязываемое.

Н.А. Что касается видеоинсталляций последних лет, то в них это, наверное, еще более явно ощутимо. “Маятник Фуко” весь представляет собой четко просчитанные видеоряды, комментирующие сами себя и своей повторяемостью обладающие чуть ли не вербальной определенностью.

М.Б. Я имею в виду вербализацию знаков. Для меня было очень важно с точки зрения ваших стратегий присутствие на вашей последней выставке - видеоинсталляции “Потерпеть немного - и все будет хорошо” - полочки с молотком, гвоздем и резиновыми перчатками... Я хорошо помню, сколь отрицательную реакцию у присутствующих молодых критиков это вызвало. Мол, зачем эта “предметность”. Очевидно, в силу своего возраста, в силу того, что принадлежат к определенному поколению, они абсолютно не знают ситуации работы с объектом. Она для них не существует как таковая. Прошло в сущности не так уж много времени с момента торжества объектов, и вот они уже не работают в сознании. Само начало акции, когда выступало тело, но не тело, занимающееся эксгибиционизмом или агрессией, а тело как таковое со своей минимальной скупой жестикуляцией, с чего собственно все и начиналось в конце 60-х, или работа с объектом, когда существует изначальное понятие квадрата, как то, что вы делали, затем квадрат становится кубом, затем куб превращается в шар, а затем он опять становится следом того, что было, и в этом участвует еще и стихия - все это оказывается вдруг абсолютно непонятно критику, который сегодня привык иметь дело, как бы лучше выразиться, с блиц-стратегиями. То есть когда все должно работать как дважды два четыре. Поэтому жизнь объекта, присутствие объекта, то, что, скажем, этот молоток предполагает, “как это все происходило", саму акцию - забивание гвоздя, держание его в руке, подкладывание руки с опасностью ударить по ней - это все уже не нужно для сознания человека, который

привык только смотреть мелькание видеообразов; замедленность акции на видео уже чрезмерное воздействие. Он не понимает другого, сути самой вещи.

Н.А. Ты сказала, как это быстро ушло из сознания, а я бы сказала, что, на мой взгляд, ничего и не приходило в сознание. Ведь начиная где-то с восьмидесятых годов, когда структурировалось все по определенным стратегиям, по сути дело многое из того, что делалось в Москве, происходило по "окрикам" из Нью-Йорка. Это был своеобразный активизм. "Даешь ньювейв, даешь инсталляцию, даешь объект!" И поэтому как это могло иметь свой генезис, если это все в сущности было реакцией на команды. А потому ничего и не отслеживалось и в результате стало непонятным и даже лишним.

М.Б. Но мы сейчас говорили не только в контексте местной ситуации. Местная ситуация отличается целым рядом специфических особенностей. Мы говорим в более широком контексте. Я, собственно говоря, имею вот что в виду: впечатления, которые критик выносит после "Документа X" в Касселе прошлой осенью 1997 г., которая явилась последней выставкой авангардных стратегий в этом тысячелетии. Следующая выставка будет уже в третьем тысячелетии. Проект был сделан столь железной феминистской рукой, что придраться не к чему. Не было ничего не додуманного, не доделанного. Мужчина может дать слабину, волю своим эмоциям. Женщина - никогда. А здесь была приглашена именно такая женщина - парижанка Катрин Давид, - которая превратила весь Кассель в демонстрацию того, что произошло с визуальным искусством. Километры видеоэкранов, компьютеров с акцентом на кинематограф, поскольку был еще год столетия кино, а учитывая, что последнюю половину XX столетия Франция играла важную роль в кинематографе, Катрин Давид как французский критик в центре экспозиции Фридрихцианума "завязала" все на Жан–Люке Годаре, излагающем свои идеи с множества экранов.

Н.А. Я там не была, но так и подумала.

М.Б. Было извлечено гигантское количество видео- и киноматериалов, забытых всеми, но не обычных - 1950-х годов, которые смотрятся очень современно. Она "перелопатила" кино-фотодокументальный материал всего мира. На выставку не попало только сегодняшнее русское искусство, которое западным кураторам мало известно и не очень понятно. Весь город Кассель был включен в концепцию выставки - подземные переходы, сделанные еще в конце 70-х и рассчитанные на праздник, на возрождение идей 20-х о жизни людей на улице. Все это стало сейчас ненужным. На улицах больше никто не живет, и эти пустые замызганные переходы также были задействованы. Там были видеоинсталляции, висели какие-то объекты... Искусства на Документа X с точки зрения традиционных техник не было вообще. А если оно и было, то это было искусство аутсайдеров в прямом смысле слова. Поделки, вышивки девочек-даунов. Рисунки каких-то странных женщин, явно проходящих курс психоанализа и т.д. и т.д. Полное господство виртуального ряда. И когда ты уезжал из Касселя, в голове мелькали только вербальные ряды. Ничего. Никаких визуальных образов, никаких объектов. Словом, эта идея там была доведена до своего апогея.

Н.А. Я полагаю, что мы с этим можем экспериментировать, но едва ли нам это угрожает как художникам, то есть тотальный переход к вербализации. Я просто не сомневаюсь, что это не так.

М.Б. Ты не думаешь, что это угрожает тебе как художнику, или ты имеешь в виду вообще художников?

Н.А. Я имею в виду себя. Я абсолютно убеждена, что мне это не угрожает. Та выставка, о которой ты говоришь, на мой взгляд все же дает однобокое впечатление о современном искусстве. Должно быть какое-то равновесие. В мире столько прекрасных художников, которые работают в самых разных жанрах, все это достаточно полноценно и интересно. В этом есть что-то от идеологии.

М.Б. Идеология здесь главенствует. Катрин Давид в сущности перевернула идею Бойса. Если помните, в 1982 году состоялось его последнее участие в Документа. Акция Бойса называлась "100 дней - 100 корней". Все 100 дней действия выставки сажали деревья - каждый день. Засаживали разбомбленную площадку. Давид вывернула эту идею наизнанку, назвала это событие "100 дней - 100 гостей" и сделала следующее: в большом современном зале некий итальянский дизайнер сконструировал пространство. Там были полки с книгами, где издательства представляли свою продукцию, стулья и нечто вроде эстрады. И каждый вечер куратор выходила с очередным гостем, причем среди гостей было очень мало художников. В основном это были политики, геополитики, биологи, генетики и т.д. И вот результат. На днях я получила приглашение из Бонна, из нового огромного Кунстхалле. Там делают выставку, посвященную генетике. Итак - корней больше нет, деревьев больше нет, их бессмысленно сажать. А вот есть проблема диалога.

Н.А. То есть надо устанавливать междисциплинарные связи.

М.Б. Именно. Надо устанавливать междисциплинарные связи и с этим мы переходим в XXI век.

А.Ж. Итак, искусство умерло! Да здравствует искусство полного раскрытия информационного поля! Поля общения, интерактивности.

М.Ж. Да. Главное именно интерактивность.

А.Ж. Эта тенденция действительно очень сильна на сегодняшний день и, полагаю, она будет набирать силу. И в этом есть своя логика, потому что стратегия на размывание границы искусство-жизнь рано или поздно должна была привести не просто к, так сказать, порханию художника между двумя стульями (Стул не для вас — стул для всех)...

М.Б. То есть в некой пограничной зоне..

А.Ж. Словом, пока художник в этом пограничье, он все-таки занимается искусством. Его проект, его утопия - в этой зоне. Но вообще-то катапультирование в иное пространство как бы заложено в самой стратегии. В России 1920-х это функционализм в конструктивизме. Выход искусства в функциональное жизненное социальное пространство. Да, это очень серьезная тенденция. Перейдем ли мы с ее реализацией в XXI век, это увидим. Разумеется, это кардинальная проблема. Временно победить могут и многие другие тенденции. Скажем, может вернуться живопись. "Ретинная", как говаривал Дюшан, тоска по живописной среде всегда сильна. Разумеется, на какой-то момент. Окончательное размывание территории искусств, вероятно, вполне реальное следствие объявленной "смерти" такового.

М.Б. Но ваше тотальное искусство должно все это анализировать.

Н.А. Действительно, мы этим занимаемся. Недаром один из "пунктов"
Проекта гласит: "критика современного искусства средствами самого искусства". Но известная интерактивность нашего искусства не с биологией, геологией, а с самим телом искусства.

А.Ж. Оболочка искусства - это социум, общество, тело искусства - именно в ТОТАРТ'е - бесконечно.

Н.А. Культура едина. Так что в любом случае затрагивается и область науки.

А.Ж. Тотарт в пределе это расширение в бесконечность, включение в него все больших и больших зон. То есть создание некоего космоса, не просто эстетического пространства, а необъятного жизненного пространства, наполненного творческим потенциалом. Расширение скорее, чем сужение. И все же это создание ситуации, сколь бы парадоксальна она ни была, в рамках искусства, сколь бы размытыми они ни были. Или как мы писали в своих текстах: "Искусство - это то, что должно быть преодолено."

М.Б. Или как сказал Робер Филу: "Искусство - это то, что делает жизнь интереснее искусства", не так ли?

А.Ж. Именно так. В пределе.

Н.А. Хотя экстенсивность не за счет интенсивности. Когда того требует поставленная задача - необходимо и предельное сужение, концентрация.

М.Б. А как вы думаете, можно ли вообще авангардные стратегии XX века рассматривать как некий перманентно развивающийся проект еще не наступившей, но наступающей как эта электронная кибернетическая или, как там ее называть, эры? Или мы это уже проехали ?

Н.А. Ну эта эра наступила давно. Просто мы в нее с опозданием включились. Тем не менее я все равно не считаю, что искусство будет исчерпываться этим. То есть совершится полный переход на электронные средства. Конечно нет. Пройдет - особенно для нас - момент какой-то фетишизации и будут пользоваться электронными средствами только по необходимости.

А.Ж. Надо согласиться, что авангардная стратегия себя исчерпала. Утопия авангарда едва ли осуществима даже в виртуальном пространстве. Хотя в то же время и в так называемой постмодернистской ситуации сохраняется и будет, вероятно, сохраняться определенный авангардный импульс, потому что и постмодернизм унаследовал от авангарда утопический порыв и его наследие.

М.Б. Конечно.

Н.А. Кроме того, не следует забывать. что любая технология ставит художника в колоссальную зависимость. Система диллерства, материально-техническая база... Как ни странно, свободы действия остается, может быть, еще меньше. Не говоря уже о том, что на этих путях можно потерять последнего зрителя или с ним никогда не встретиться, потому что у тебя просто забирают кассеты и дискеты и распространение, показ происходит без твоего участия.

М.Б. Но Интернет это вообще открытая система, в которой не существует понятие авторского права. В искусстве по крайней мере. Интернет как преодоление авторского аутизма.

А.Ж. Разумеется, там где произошла смерть искусства, естественно или противоестественно наступает и смерть автора.

Н.А. Не существует даже понятие зрителя и читателя. Пользователи это странная категория людей. Могут ли они вообще быть зрителями или читателями?

А.Ж. Речь все же идет о более глобальных изменениях. О том, что художественный проект рискует вообще покинуть зону искусства, ибо она перестала быть жизненно потребной. Проект выходит уже целиком и полностью в политическое, скажем, пространство, в коммерческое - рекламу, видео, Интернет, - социальное, сциентистское. Роль художника в создании ситуаций, но уже вне маркированного поля искусства как отрасли человеческой деятельности, занимающей особое место между религией и философией, как соединение эмоционального и интеллектуального начал в человеке. И last, but not least -

сама природа Интернета позволяет решить проблему художественных институтов, о чем мы говорили. Правда, и здесь свои парадоксы: зрителем становится “все человечество” и никто; автор свободен и в сущности исчезает. Не говоря о том, что все это требует достаточного экономического и технологического обеспечения.

Н. И полной художественной переориентации.

М.Б. А у вас никогда не было соблазна самим вдруг вернуться к традиционным технологиям?

А.Ж. Да как сказать. Такая ностальгия всегда существует. Отчасти она неразрешима по чисто техническим причинам - отсутствие мастерской, но вообще, на мой взгляд, она вообще еще не снята - и не только для нас. Есть даже такое ощущение, что сегодня это было бы очень адекватно - как реакция на полную безобъектность искусства, на ту же его технологизацию. Наличие некоего следа. Поверхность, которая фиксирует материальный след жеста... Для нас ведь любой материал и любая технология не более чем средства.

Н.А. На мой взгляд самое интересное и перспективное - это работа с людьми, группой, как это было в workshop’е, когда создавался “Маятник Фуко”. Я бы сказала, что для нас обращение к видео отчасти является аналогом arte povere - т.е. наибольшее наименьшими имеющимися под руками средствами. Это не панацея. Делать видеоработы очень просто. Трудно их показывать и трудно их довести до зрителя.

А.Ж. Видео в том варианте, в каком мы его делаем, позволяет минимальными средствами добиться максимума возможного и создавать предельно насыщенный образ, чего мы добивались и перформансами и живописью конца 80-х - начала 90-х годов. Система перформанс-последующая видеоинсталляция, разрабатываемая нами последние годы, очевидно, очень перспективна, но она также как и живопись повязывает с галереями и институциями, о чем говорилось выше. Если же основная стратегия - это все же стратегия свободного самоопределения и высказывания в любых условиях, а в новых тем более, то вопрос выбора остается открытым, всегда открытым. Хотя, если вернуться к разговору о технологической эре, надо заметить, что Маклюэн прав, и средства меняют восприятие. После технологических искусов живопись не может быть прежней, хотя, повторяю, у ней есть шансы хотя бы как реакции и компенсации за утраченные иллюзии. Но на самом деле искусство, techne оказывается не в состоянии конкурировать с техникой, вещью, производимой индустрией или современными высокими технологиями. Тиражируемые фабричные предметы быта совершеннее вещей, создаваемых художником. Означает ли это, что художнику надо не пытаться с ними конкурировать, а производить традиционно художественную продукцию, или действовать на чужой территории, манипулируя вещами как знаками культуры, или идти по пути дальнейшей дематериализации искусства? Художник производит другое, всегда другое. Он моделирует возможное, но не существующее.

М.Б. Вы постоянно ведете диалог. Диалог со зрителем, диалог друг с другом. Диалог с другими стратегиями, что всегда у вас просматривается. Он в основном ведется вами в диапазоне, как я бы это назвала, perpetuum mobile, то есть бесконечности процесса, что мне кажется особенно важным, потому что авангард в большой степени это процесс, в большей мере, чем что-либо другое. Но и процессы могут быть разными. Как, по-вашему, может ли диалог как-то разрешиться в эксгибиционизме, скажем, в причинении боли, в отрезании уха, как это сделал Ван Гог - ведь это был его диалог с Гогеном, это был первый диалог в искусстве, диалог XX века, хотя это было в 1888 году. Такой диалог ведут уголовники в тюрьмах, когда заставляют друг друга выпить сперму, режут себе член и все такое прочее. Как вы оцениваете свой диалог рядом пусть не с диалогом Ван Гога, а, скажем, с диалогами тех же Бренера и Кулика?

Н.А. Я вдруг вспомнила, как на обсуждении выставки АПТАРТ в 1982 г. где мы помимо прочего выставили и “Наш муравейник”, - это работа, в которой тело Анатолия Жигалова общалось с коллективным телом муравейника - выступил Эрик Булатов и сказал буквально следующее: “Нехорошо поступили с животными. Словно над нами нависла какая—то жопа. Безжалостно развращать животных. И так все кругом развращено. Этого нельзя делать”. С самого начала реализации нашего Проекта мы вступили в диалог с современным искусством, с искусством наших 1970-х. Сегодняшние художники, сознательно или бессознательно, ведут диалог и с нами, и с искусством 70-х - 80-х.

А.Ж. Во-первых, такие ходы нами уже использовались еще в начале 1980-х. Никогда не доводимые до своего предела, они имели место в первых перформансах, они использовались в “Лестнице” и “Последнем действии”, которые не осуществились, потому что реально погиб человек, это имело место в “Нашем муравейнике”, “Нашем лучшем произведении”, они описывались в некоторых текстовых проектах... Я склонен полагать, что радикальный жест как таковой в нашей ситуации исходит от нас, от ТОТАРТ’а. Радикальность не соц-артовского типа, а совсем другого - полной аутентичности жеста, его предельной экспрессивности и предельной заостренности его эстетической задачи, его шоковости и провокационности. Осмоловский, Бренер, Кулик пошли в этом направлении, в новых, разумеется,

условиях. Наш последний перформанс “Искусство на таком холоде немыслимо, но если потерпеть немного...” с раздеванием это продолжение, конечно, все того же диалога, полемики.

Н.А. Достаточно в юмористическом духе...

А.Ж. Дело не в юморе. Здесь в каком-то смысле расставляются все точки над i: жест можно радикализировать, не отрезая ухо или член: такая стратегия уже была реализована еще в 1960-е. Чистая телесность необходима, вероятно, на выходе из тупика, в момент перехода от тоталитарной ситуации к “нормальной”. Обретение потерянного в коммунальном бытии тела, разумеется, важный этап, хотя и пройденный современным искусством. В известном смысле это попытка возвращения отнятой “отцом” либидозной энергии искусства..

Н.А. Может, для каких-то художников это единственный способ самоотождествления и самоутверждения.

А.Ж. Хотя, несомненно, в пределе авангардная позиция подразумевает прерывание perpetuum mobile процессуальности актом самоистребления субъекта авангардного действования, автора жеста.

Н.А. Дело в том, что когда мы начали заниматься акциями и перформансами в конце 1970-х, мы поняли это сразу и осознали, что чем больше будет этот зазор между жестом и его потенциальной предельной радикальностью, тем больше будет возможности что-то успеть сделать.

А.Ж. Такая прямолобая стратегия - стратегия радикального жеста - себя быстро исчерпывает. Подведение к такому конечному жесту и ускользание от него - вот что на наш взгляд гораздо продуктивнее и перспективнее. Потому что это позволяет и менять стратегии, и расширять зоны, т е. позволяет путешествовать по лабиринту такого социо—культурного пространства, хотя работа с телом у нас всегда...

М.Б. ...она у вас предусмотрена.

Н.А. Например, “Наш муравейник”. Собственно говоря, это работа с телесностью и здесь есть все. И муравьи кусали, и тело присутствовало, но...

А.Ж. Я бы сказал так, когда подводится работа как бы к ее конечному единственно возможному разрешению, здесь сделать жест, выводящий из тупика - это гораздо интереснее и правильней. Последний шаг прямолоб и хоть прекрасен в своем порыве, но мало что дает, кроме разрешения жестового начала.

Но мы здесь несколько сузили понятие жеста. Радикальность не сводится к экстремальному жесту. Это прежде всего обнаружение новых зон искусства и действование в этих зонах. Всегда на границе. На самом деле художники, о которых мы говорили действуют в трех различных направлениях, уходящих корнями в русское искусство. Это лево-радикальная риторика Осмоловского, профетическая - Бренера и брутальная, руссоистская - Кулика.

Возвращаясь к нашему последнему перформансу с раздеванием, следует заметить, что он полностью отвечает на твой вопрос. Для зрителя мы в области мифа, нас нет, зритель реконструирует ситуацию сообразно ожиданию, по накатанным рельсам мифа и своего знания: что там происходит? А может быть что угодно - раздели, разделись, зарезали, наконец.

Н.А. В самом деле предпочтительнее, чтобы сам зритель домысливал и выстраивал картину.

М.Б. Можно сказать, что ваша стратегия существует, пока мифологически или физически существует ваша пара. Как только пара перестает существовать, перестает существовать все.

А.Ж. Разумеется, это очень важный момент. На счет всего сказать не берусь, но это главная пружина.

Н.А. Важнее то, что ядром ТОТАРТ’а объявлена первичная социальная ячейка - семья.

А.Ж. Жить и еще работать вдвоем - мужчине и женщине, мужу и жене - это покруче, чем жить с собакой.

Н.А. Это чистый ТОТАРТ! Кто-то сказал, что сегодня самое крутое - это не быть крутым.

М.Б. Видите ли вы параллель вашей пары с парой, скажем, Гилберта и Джорджа?

А.Ж. Мне кажется, Гилберт и Джордж и близки в определенных моментах и далеки от нас. Все же это ролевое начало... Может, Абрамович и Улай на каком-то этапе... Но Абрамович и Улай в определенный момент разрывают и далее Абрамович продолжает действовать как самостоятельный художник. У нас эта семядоля сохраняется при всех изменениях наряду с персональным творчеством. Это парное биополе сохраняется при всех стратегиях. Что касается Гилберта и Джорджа...

Н.А. Это от нас далеко. Как и Комар и Меламид.

М.Б. Ну, Комар и Меламид это одно, а Гилберт и Джордж это другое. Это художники жизни. Они ведут разговор. Это не художники, дистанцированные, что-то выдумывающие. Они живут и демонстрируют жизненные ситуации в момент их вторжения в творчество. Их последняя выставка, которая прошла в Сохо летом 1997 г. сразу в двух галереях, очень страшная и посвящена теме “Гилберт и Джордж и СПИД”. Там художники дошли до абсолютного откровения в изображении самих себя в определенных позициях и ситуациях, но при этом они остаются парой этого диалога, не сливаются. Здесь фотографии фекалий, рассматривание крови под микроскопом и т.д. То есть они вывели проект на ту пограничную

ситуацию, до которой довела их жизнь. Есть, конечно, там ситуация ролей, но она уже в какой-то мере снимается.

А.Ж. В этих точках это нам близко, безусловно.

Н.А. Но мы не художники жизни, как я это, по крайней мере понимаю. Я, например, всегда отталкивалась от этого. Мне это абсолютно чуждо.

М.Б. Вы не художники жизни, но вы тем не менее художники, исследующие момент соприкосновения искусства и жизни.

А.Ж. Конечно.

Н.А. Это для нас предмет исследования. Иногда на самих себе и через себя.

А.Ж. Разумеется, можете называть нас художниками жизни, только разве это жизнь? В тотальности нашего искусства эта сторона присутствует, но она все-таки достаточно закрыта и разведена; не в плане ролей и персонажей, а в плане встречи на определенной территории. Там, где мы выходим, там это и есть. Там, где нас нет, там этого нет. Это ситуация мужчины и женщины, которые соединили свои усилия в определенной стратегии. У нас присутствует всегда элемент аналитический, не в чисто логическом, конечно, аспекте, а в смысле известной рефлексии. Жест как бы рассматривается со стороны.

Н.А. Он продуман и в известной мере отчужден от нас нами же. Это не позволяет слиться полностью с собственным жестом. (Впрочем, у Гилберта и Джорджа тоже нет, конечно, полного слияния.) Все же мы производители жеста по определенным задачам и целям.

А.Ж. Зазор очень важен.

Н.А. Словом, мы имеем право на частную жизнь.

А.Ж. Я не уверен, что имеем, но мы его оставляем и эта сторона скрыта от внешнего взора и погружена в мифологические сумерки. Каждый наш жест имеет так сказать сноску, бирку “Просмотрено и выпущено”. Он выставляется в витрине не вместе с нами...

М.Б. ...а отдельно от вас.

А.Ж. Даже когда мы делаем “живую скульптуру”, что, кстати, тоже перекликается с Гилбертом и Джорджем. Художники ТОТАРТ Абалакова и Жигалов делегируют свои тела представить их художественное произведение.

Н.А. Или: в данном перформансе участвуют тела Абалаковой и Жигалова - мужчина и женщина.

М.Б. Означает ли это, что этот жест не до конца аутентичен?

А.Ж. Его аутентичность в том, что он нами произведен здесь и сейчас. Он абсолютно аутентичен в момент его произведения.

Н.А. Он аутентичен проекту, а не нам как личностям. Хотя мне лично чуть не сожгли волосы во время перформанса “Семечки” во время АПТАРТ “Побед над солнцем”, нам докучали приставаниями во время перформанса “Praesence, praesence”, нам резали нить во время “Знака авангарда” и у нас из-под ног убирали платформы во время перформанса “Повод к знакомству” в Польше, когда один из зрителей лег у нас на пути и нам пришлось переступить через человека ради искусства.

А.Ж. Сама задача одновременно произвести жест, подвергая себя возможности вмешательства со стороны зрителей, и по-своему интерпретировать его или взглянуть со стороны - это уже известная отстраненность, рефлексия.

М.Б. Вы остаетесь в своих акциях еще и наблюдателями и аналитиками.

А.Ж. В общем да.

М.Б. Вы не просто спонтанные...

Н.А. ...производители жеста..

М.Б. ... но и его аналитики и наблюдатели.

Н.А. Мне больше импонирует, что я исследователь проекта, чем художник проекта...

А.Ж. ... в смысле исследователя неведомой территории, каждый неверный шаг которого чреват непредсказуемыми последствиями...

М.Б. Но не автор-персонаж...

А.Ж. Сама идея автора-персонажа нам глубоко чужда. Потому что постоянное расщепление позволяет многодискурсивность, но, с другой стороны, трудно говорить об аутентичности жеста. Это все же литература. Есть единый автор (авторы) жеста. И это подписано. Но мы тем не менее сохраняем при этом известную наблюдательскую позицию. Как работает наше сознание: оно отслеживает и анализирует действие субъекта. Назовем это состоянием внутреннего диалога. Это не раздвоение, а внутренний диалог.

М.Б. То есть вы уподобляетесь экспериментаторам.

А.Ж. В известной степени да, экспериментаторам над собой и над произведенным жестом.

Н.А. И над зрителем. В наших перформансах заложен двойной механизм страдательности и агрессивности. Во-первых это сам принцип perpetuum mobile: либо мы не выдержим, либо зрители. Во-

вторых, мы создаем ситуации, где сами являемся возможными объектами зрительской агрессии (как это не раз бывало), или где объектом нашей агрессии (ситуативной, психологической, разумеется, мы никогда не подвергали зрителей физической опасности) являются присутствующие.

М.Б. Что же является при этом стимулирующим моментом? Некое рефлексирующее развитие идеи или что?

Н.А. Стимулирующим моментом, наверное, является непрекращающийся диалог, спор с внешним миром, если говорить о первичном импульсе, а далее саморазвивающаяся система этого диалога. Каждый последующий жест связан, по-своему, с предыдущим. Это действительно саморазвивающаяся система, которая сама себя воспроизводит, вечно мутирует, видоизменяется...

М.Б. Что играет какую-то стимулирующую роль: внешнее окружение, предметный мир, природа, исторические события, все или ничего?

А.Ж. Все и ничего. Это вечное сопротивление материала, я думаю, то есть мира. Человек вообще, на мой взгляд, как бы изначально попадает в ситуацию сопротивляющегося материала, внешнего мира. Он отделен от мира и по миру как по джунглям бредет - с мачете или ползет как змей. Внешняя ситуация является тем самым импульсом в бихевиористской системе стимул-реакция. Мир достаточно суров в силу того, что это другое. В данном случае то, что мы функционируем как художественная система - это наша специфика. Художественные реакции столь же и биологически и ментально естественны как функционирование человеческой особи в мире. Поэтому бояться отсутствия импульсов не приходится. И, разумеется, основной импульс идет изнутри , импульс свободы... Он-то и порождает извечный диалог с миром и возбуждается вечной колючестью мира.

Н.А. Как пример можно привести одну историю. Конкретным импульсом к работе “Место художника” послужило реальное событие - взрыв Белого дома в Грозном. Это внешний импульс. А, скажем, “Потерпеть немного...” - рука, молоток и гвоздь - это импульс, который идет изнутри.

А.Ж. И опять же при всем своем минимализме это диалог в культуре и внутри культуры. Потому что ассоциативные ряды, порождаемые образами, охватывают опыт в широком диапазоне - от чистого, первичного болевого до религиозного и прочего. Мир как луковица с бесконечными слоями и продирание человека через эти слои... Начало, конечно, боль... Осмыслена она или нет, человек пребывает в болевой зоне. Первичный материал тверд. Мир это жесткий материал, с которым тебе приходится иметь дело...

Н.А. Как сказал один наш знакомый, искусство, которое как-то способно затронуть зрителя, не может быть без величайшей фрустрации. В то же время это и не обязательно.

А.Ж. С другой стороны, в культурном поле, в котором мы вращаемся, также достаточно импульсов. Это диалог с собратьями-художниками и извечная коллизия с художественным миром. С критиками, с художественной ситуацией.

Н.А. Я бы не называла это коллизией. Может, скорее надо говорить о вакууме, стене, через которую не докричишься.

А.Ж. Называй это перманентной войной. Все равно это военные действия или партизанская война. “Власть отвратительна как руки брадобрея...” Отсюда отчасти и выстраивание ТОТАРТ-утопии. Утопия, заведомо невозможная, заведомо обреченная, тем более в свете нашего исторического опыта. Но все равно она присуща человеку. Человек видит мир и как враждебное или невраждебное другое и мыслит его в утопической разрешенности, хотя и понимает, что это бессмысленно, опасно, наконец. Потому что, как правило, за счет другого. Здесь же надо вспомнить о непрекращающемся споре-диалоге между нами самими.

Н.А. Уж лучше не вспоминать.

А.Ж. В то же время творчество - это, пожалуй, единственный род высказывания, где анархические выпады имеют позитивный результат. Искусство, пусть самое радикальное, созидательно по своей природе.

Н.А. Построение утопии в заснеженной стране, как сказал кто-то о России. Вот эта заснеженная страна и есть место действия...

А.Ж. На таком холоде искусство немыслимо...

М.Б. Одна дама, посетившая в начале века музей Морозова и увидевшая там импрессионистов, записала в дневнике: “В этой заснеженной, морозной Москве такие цветы...”

Н.А. Эта же тема постоянна в дневнике Вальтера Беньямина. Холод, снег.

М.Б. Но главный мотив у него - это невозможность никуда попасть, невозможность добраться куда-либо.

Н.А. Это и до сих пор существует.

М.Б. Он в своем Дневнике действительно достигает прямо Кафкианского уровня. Сбивается речь. Она передает психическое состояние...

Н.А. А ты думаешь, в Москве что-нибудь изменилось?

М.Б. Нет, конечно.

Н.А. Поэтому с особым интересом прочли его.

А.Ж. Пространства очень разреженные. То, что не докричаться, это Наталья права. Вечно не докричаться. Правда, резонно и спросить: “Чего ты орешь?” Не кричать, видно, невозможно и докричаться невозможно.

М.Б. Какое отношение вашей стратегии с религией? У меня есть такая точка зрения, что сегодня религия и искусство находятся в положении противостояния друг другу и в положении противостояния вместе человеку. В чем-то их судьбы сошлись. Имеется в виду, конечно, религия как институт, разумеется, не в мистическом смысле. Они сошлись в своем непонимании человека, и в безраличии к ним человека. В прошлом году на этой базе даже решили встретиться. Экуменический конгресс в австрийском городе Граце решил провести параллельно выставку и выбрал суперрадикальную авангардную стратегию. Существовали условия запретов: не принимать на выставку иллюстраторов Библии, иконописцев и проч. И были поставлены такие проблемы как телесность, исчезновение тела, память.

Н.А. Я вспоминаю эпизод, когда мы делали видеоперформанс “Сад улыбок”. Один человек, кажется психолог или психоаналитик, подошел и говорит: “В вашей работе есть Бог”. Я сказала, что по этому поводу не имею никакой информации, но вот то, что у него есть леность ума, это точно.

А.Ж. Он спросил: “Есть ли в вашей работе Бог?”.

Н.А. Если бы мне сказали, что это ужасная работа и вообще, чем это вы здесь занимаетесь, меня бы это меньше изумило.

А.Ж. А мне вспомнилось в связи с “Садом улыбок”, как один критик возопил: “Ребята, не уходите из своего искусства!” Он имел в виду, что впервые в нашей видеоинсталляции не было нас самих. Исчезли наши тела. Их заменил “найденный сюжет” с женщиной, выбрасывающей камни. Действительно, в последних видеоработах мы занимаемся этой проблемой - исчезновением тела. В перформансе “Искусство на таком холоде немыслимо, но если потерпеть немного...” мы создаем пограничную ситуацию: нас нет и мы есть. Связано ли это с той проблемой, о которой ты говоришь. Думаю, да.

Н.А. Религиозная проблематика имеет как бы два плана. Институциональную, которая воспринимается сегодняшним сознанием как система власти. Жесткая, догматическая, которая притязает на всего человека.

М.Б. Когда мы ставим такую проблему, берется, разумеется, не институт Церкви как власть. И Церковь, и искусство как посредники, как медиаторы. Рассматриваются возможные интерактивные зоны, которые в XX веке как бы перестали функционировать.

А.Ж. Сначала было такое впечатление, что при потере своих возможностей религией, искусство занимает ее место. Сейчас, безусловно, и искусство это место не занимает. Человечество лишается своих мостков. Что берет на себя эту функцию, сказать трудно, но я думаю, что связь художественной практики с религией существует. Хотя это другое пространство, принципиально другое. Художник должен от всего освободиться. Искусство не претендует на те зоны, на которые претендует религия. Тем не менее художник пребывает в ощущении некоторой вакуумности, которую он хотел бы заполнить. Такое состояние реально.

Н.А. Действительно, такое состояние в мире, ведь нам сказали, что Бог умер. Возможно религиозное истолкование, скажем, наших работ. Некий критик написал о нашей работе “Потерпеть немного...”, что это переложение евангельского сюжета на язык видео, но, право, здесь ничего общего с этим нет. Рука конструктора, работа была сделана для Петербурга. Петербург - это новая конструкция и текст о перформансе так и назывался “Новая конструкция”. Это имеет отношение к ТОТАРТ’у, а не к религии. Все интерпретации подобного рода нас, честно говоря, удивляют. Искусство более дело игры и доверия, нежели веры.

А.Ж. Искусство, конечно, не должно посягать на эту сферу. Прежде всего это пространство эстетическое.

Н.А. Оно может быть “Новой конструкцией”, но не новой религией.

М.Б. Но согласитесь, что это все-таки особая позиция, потому что на протяжении столетий искусство не отделяло себя от этой сферы....

А.Ж. Да. Тем не менее сейчас...

М.Б. ...причем не тогда, когда оно было церковным искусством, но и когда оно стало секулярным. Продолжая ренессансные традиции, вернее, думая, что продолжает, любой французский, скажем, академик, считал, что развивает идеи Рафаэля или Леонардо. Начало авангарда также себя не отделяло полностью от религии. Вспомним брошюру Малевича “Бог не скинут”, выпущенную уже в советское время.

А.Ж. Разумеется, сам творческий импульс в себе несет этот заряд. И тем не менее в XX веке это разделение произошло, и оно в каком-то смысле благотворно. Искусство стало автономно. Но границы не

четко выявлены, быть может. Вероятно, та вакуумность, о которой мы говорили, она универсальна. При потере одной позиции в этот вакуум проникает другое. И тем не менее смешивать эти два рода человеческой деятельности я бы не хотел. Это очень разные практики, позиции. Во всяком случае художник не должен претендовать на эту зону.

Н.А. Я вспомнила, как в свое время произошло большое непонимание. Эдик Штейнберг не без влияния Е. Шифферса был убежден, что он производит нетварный свет, а о. Дмитрий Дудко, вызванный в качестве эксперта, с ним не согласился. После этого сказали, что он ничего не понимает в искусстве как, впрочем, все попы.

М.Б. Я все же хочу сказать, что прошлым летом было продемонстрировано (это была в общем-то акция со стороны экуменистов и священнослужителей), что религия и искусство находятся в одном положении и пытаются достучаться до человека, что они движутся в одном направлении, что они рассматривают одни и те же проблемы. Что проблема исчезновения тела, скажем, или места тела или след от тела также волнует религиозных мыслителей, как и современное искусство. Страх перед исчезновением физического тела или подменой физического тела виртуальным стал общим и для искусства, и для религии. Как проблема, разумеется.

А.Ж. Несомненно, сама вопрошающая позиция художника сближает его в этом смысле с религиозной потребностью. И у нас это ярко выражено самой попыткой ТОТАРТ'а.

М.Б. Потому-то я вас и спрашиваю.

А.Ж. Безусловно. В холодном, потерявшем все и вся мире, потребность наполнить его теплом, созидающим началом (пусть сначала посмеявшись над ним, ибо смех снимает заклятья). Да здесь искусство и религия, пожалуй, встречаются в одном пространстве. В конце концов и религию, и искусство интересует прежде всего человек. Если понимать эту проблему так, то есть исходить из автономии человека, то можно определенно говорить о том, что они где-то пересекаются. И для религии, и для искусства первостепенны экзистенциальные проблемы жизни и смерти, любви и ненависти, человеческого самоопределения и свободы.

Просто важно обозначить границы возможностей искусства. Художник не мистик, не демиург. Он не созидает новый культ. Ритуал, создаваемый художником нейтрален по отношению к культовому ритуалу. Просто художник оперирует теми же архетипическими схемами. За ним не стоят ни Папа Римский, ни какие-либо духовные институции, кроме опыта человеческого и культурных стереотипов. Не стоит Евангелие, этот след следа.

М.Б. То, что за художником не стоит Евангелие, это смелое утверждение.

А.Ж. Мы люди культуры и культуры христианской. Это несомненно. Я имею в виду, что художник не апеллирует к освященному авторитету, чтобы развязать себе руки, он должен быть вне конфессий.

Н.А. Те примеры, которые я привела, я привела не в смысле отсутствия связи между искусством и религией, а как пример стереотипного мышления.

А.Ж. Связь, безусловно, есть и она будет всегда. Если, отбросив все, мы понимаем религиозность как обращение к последним вопросам бытия перед лицом ускользания этого бытия, то религиозный человек и художник, пытающийся преодолеть искусство и навязанные культурные стереотипы, сходятся в какой-то точке.

М.Б. Философ Подорога в одном из своих интервью провозгласил, что следующее тысячелетие, по его пониманию, не будет христианским, не может им быть. Изучение философии, культуры привело его к такому выводу, потому что христианство себя за два тысячелетия девальвировало. Здесь мы возвращаемся к прежним упрекам, что христианство "упускает" человечество.

Н.А. Это личное мнение Подороги. Что значит человечество? Человечество разное.

М.Б Он, конечно, имел в виду европейскую культуру, христоцентрическую по своей сути. Мы завершаем христианское тысячелетие. Никакого другого мы не знаем.

А.Ж. Утверждение довольно смелое. Европейская культура действительно зиждется на христианстве. Весь наш язык и мышление пронизано им. Весь подсознательный, я бы даже сказал, багаж. Конечно корни уходят в еще большие глубины Мы заполнены субстратом христианского мировидения, христианской утопии. Так что освободиться от всего не так-то просто.. Современный художник пронизан духом этой культуры, сколько бы он ни обращался к буддизму или язычеству. В этом смысле трудно отрицать и связь самых радикальных художественных стратегий с христианством. Хотя я думаю, что и XX век был далеко не апофеозом христианства.

Н.А. Если бы он написал, что же будет другое, то есть какая форма ментальности возможна, какой тип культуры, искусства.

А.Ж. Христианством порождена особая цивилизация. Реализованы ли все ее потенции, сказать сложно. Да, можно утверждать, что христианству, историческому христианству не удалось ответить на все вызовы жизни, не удалось преодолеть патерналистский принцип... Язык и религия - вот что разделяет

человечество. Хотя язык и религия - это прежде всего связь. Христианство породило величайшую цивилизацию и оно же внесло в мир разделение.

Н.А. Такого рода прогноз: этого не будет, а что же будет?

М.Б. Подразумевается не ясно что. Но определенно не христоцентрическое. Христианство не выдержало испытания истории и должно будет себя преобразовать, очистившись от лицемерия и лжи.

Н.А. А больше ни в ком греха нет?

А.Ж. Речь идет, конечно, о самом так сказать проекте Христианства.

Н.А. То есть Церковь должна покаяться, очиститься, а больше никто не должен?

А.Ж. Церковь - это христианский народ.

Н.А. Все же несколько странный для философа подход. Как бы отделение от других проблем.

М.Б. Да, в этом странность и есть.

А.Ж. Я думаю, здесь прежде всего имеется в виду пирамидальная система иерархии. Современному человеку все труднее воспринимать спускаемую сверху вниз истину. Сама структура Церкви как хранительницы и распределительницы послания и полноты бытия с ее разделением на священство и паству вступает в противоречие со структурой той цивилизации, которая на базе этой Церкви утвердилась.

М.Б. Вернемся к вашим акциям. В них и в сопровождающих их текстах часто или почти всегда происходит отсылание к археологии, к реликтам. Свидетельствует ли это об апеллировании к культурной памяти, проблеме восстановления утраченного - общей проблеме всего послевоенного неофициального искусства? Сближает ли это вас в некотором плане с Краснопевцевым, Плавинским и другими наиболее думающими художниками, которые пытались создать образ неких пластов, как бы сохранения одного под другим.

А.Ж. Да, это момент реконструкции...

Н.А. Только более связанный с культурой 20-х годов, с конструктивизмом, а еще более с языком культуры как таковой, с ее структурами.

А.Ж. Это особенность нашей исторической действительности: человек попал в зияние, провал памяти. Это реальность, которая вызывает известную внутреннюю боль в любом человеке, потому что культурологическая потребность, потребность оглядываться на прошлое и чувствовать себя в едином потоке времени естественна для homo sapience. Можно было бы даже сказать, что человек пятится спиной в будущее, глядя в прошлое и пытаясь ухватить настоящее. Видит он только прошлое, не видя его, он ощущает себя выброшенным неведомо куда. Это очень болезненное и тревожное состояние. У нас археологическая и реконструктивная тема к тому же еще и утопична. Это желание воспроизвести все от Адама.

Н.А. К тому же это происходит в русле критики искусства.

А.Ж. У нас нет апелляции к прошлому как к якорю спасения...

Н.А. ... как у тех художников, которых ты назвала.

А.Ж. Все, за что мы беремся, конечно, деконструируется...

Н.А. Здесь есть принцип деконструкции.

А.Ж. Потому что ни одного пласта, ни одного культурного явления, ни одного реликта полностью достоверного не существует. Мы все это восстанавливаем сообразно своим проективным концепциям. Отсюда всегда наличествующее критическое отношение к любой идеологизированной модели. Мы, так сказать, трясем ее, чтобы высыпался песок. То есть здесь всегда антифетишистский подход к прошлому ли, настоящему ли, будущему. Ведь тот подход, о котором ты говорила, он, так сказать, доверительный, дескать, стоит усилием воли реконструировать погребенный в небытии прошлого пласт, и его дух наполнит настоящее.

М.Б. Я бы сказала, что у этих художников тоже есть понимание и есть рефлексия по поводу того, что восстановить что-то адекватно невозможно. Что они скорее алчут чего-то, нежели реально его воспроизводят...

Н.А. Отсюда и возникает своеобразное эстетическое любование, фактурное по своей сути, любование руинами, к тому же еще специально построенными, патиной и все такое прочее.

А.Ж. Ничего такого, разумеется, у нас нет. Любое культурное или религиозное явление всегда ставится в такую позицию, где оно смещается и рассматривается под другим углом зрения, что позволяет - в интенции хотя бы - апробировать его на прочность. Если хотите, это столкновение этического и эстетического начал, своеобразная герменевтика. То есть что важнее - послание прошлого или его одеяния? Но вот то, что памяти человека угрожает забвение, зияющее ничто, поглощение волной небытия - это, пожалуй, общее ощущение. Что же касается ТОТАРТ'а - то это утопия воссоздания всего мира в его прошлом, настоящем и будущем.

М.Б. Новая земля и новое небо.

А.Ж. Именно - в новом виде - новая земля и новое небо - извечная русская эсхатологическая тоска. Только мы знаем, что это утопия, а отсюда, из этой невозможности утопии, обостренность чувства настоящего как единственно данного. Вот, пожалуй, формула проекта ТОТАРТ'а.

Н.А. Мы где-то писали о моих коллажах "Summa archaeologiae", что это реликты культуры, ключ от которой утерян.

М.Б. В идеале - это новая земля и новое небо?

А.Ж. Но здесь начинается уже область эсхатологии, где нам нечего делать.

На самом деле нельзя забывать, что мы все это прошли до того, как выкристаллизовалась идея ТОТАРТ'а. До ТОТАРТ'а у нас было двадцатилетнее поэтическое и художественное прошлое со всеми русскими проблемами - и символизмом, и богоискательством. Может, поэтому, когда мы столь резко "порвали" с прошлым...

Н.А. А еще в 1979 г. Анатолий участвовал в такой престижной выставке как "Цвет, Форма, Пространство"...

А.Ж. И объявили о Тотальном художественном действии, на нас обрушились и справа и слева.

Н.А. Нам надо было разделаться со свойственным русскому художественному мышлению символизмом и метафизикой ("духовкой" и "нетленкой"), но и так называемый московский концептуализм в его преимущественно соц-артовском варианте нам казался слишком поверхностным.

А.Ж. С точки зрения старшего поколения мы изменяли основоположным духовным ценностям и "нетленному" искусству, с точки зрения младшего в самом нашем радикализме было слишком много от тех самых ценностей. Отсюда неоднозначность восприятия ТОТАРТ'а художественным миром.

Н.А. Так что в археологическом интересе есть известная насмешка.

А.Ж. Это, если хотите, в каком-то смысле деконструкция христианства. Все, что есть, подвержено распаду и тлению, и идеологическому извращению, а посему подпадает проверке на истинность. А поскольку художник истиной в таком смысле не обладает, он может только моделировать возможное. Разумеется, без претензий на истину в конечной инстанции. Вот это я и имел в виду, говоря о том, что искусство не претендует на сферу религии.

Н.А. Здесь еще было бы уместно сказать о наших разногласиях с художественным кругом на тему креативности и некреативности.

А.Ж. Это дела 1980-х.

М.Б. Разногласия с кем, с какими группами художников?

А.Ж. С художниками круга МАНИ.

Некреативность трактовалась как единственно адекватная советской ситуации позиция художника. Отсюда и авторы-персонажи, отсюда и "халтура" как принцип продукционизма. На самом деле, конечно, это своеобразное преломление в нашей ситуации постмодернистских тенденций.

М.Б. То есть искусственная ситуация...

Н.А. ... в которой свободное творчество невозможно.

А.Ж. Мы оказывались в известном смысле другими по отношению к позиции художников нашего же круга.

М.Б. Мы подходим к теме вашего конфликта с художественным миром внутри неофициальной художественной среды и принципиальных мотивов расхождения.

А.Ж. Креативность - некреативность, вероятно, один момент. Некреативность, некреативный художественный жест как якобы единственно подлинная и адекватная позиция авангардного художника в наличной ситуации. Соц-арт и все вокруг соц-арта. Наша позиция совершенно иная. Вброшенность человека в мир уже обрекает его на заведомо трагическую участь, в независимости советская это ситуация или "нормальная" западноевропейская. В конце концов даже тоталитаризм не прошелся по человеку танком, не оставившим в нем ничего. Потревожена и серьезно какая-то часть человека. Творческий импульс остается присущ человеку. Речь не идет о подлинности и непосредственности жеста. Человек полностью обусловлен культурным кодом и все такое. Если проблема рассматривается sub specia постмодернизма, что непосредственность жеста маловероятна, то с этим можно согласиться. Разногласие в том, что некреативная соц-артовская линия занимается поверхностью, штампами, не проникая в глубину, в суть вещей. Мы считали и считаем, что творческая позитивная деятельность возможна, хотя сами занимаемся "критикой искусства". Мы сами ставим под сомнение многие механизмы искусства. Скептическое отношение многих художников к возможности высказывания приводит к тому, что следует отражать только "этнографию" данной территории.

Н.А. Регионализм.

М.Б. Регионализм продолжается.

Н.А. И даже поощряется. Сейчас пафос шапкозакидательства несколько поутих после ряда провалов на международной арене.

М.Б. Это естественно. Шапкозакидательство было обречено с самого начала.

Н.А. Но такой пафос имел место. А сейчас мы самое немодное место.

А.Ж. Во всяком случае основания для идеи некреативности были. Потому что полувековой разрыв с телом европейской культуры...

М.Б. ... и отсутствие институтов (а сегодня мы даже еще пока не можем прогнозировать, когда они возникнут)...

А.Ж. Таков прискорбный факт и, конечно, попытка играть в современное искусство так как если бы подобного разрыва не произошло, невозможно. У нас собственно это и декларировалось, что отчасти мы считаем себя связанными с конструктивизмом, поскольку это исходный язык авангардного искусства, который на сегодняшний день универсален и понятен на всех уровнях и что одна из наших задач - заполнить существующий пробел. Словом, разногласия существовали, но вообще-то говоря, тот факт, что мы другое, достаточно эксплицитно выражалось в самом названии ТОТАРТ. Ясно, что одним концептуализмом, да еще московским мы себя не ограничивали. Мы из него просто вываливаемся. Мы в него просто не вмещаемся. Но это имеет и свои последствия: нас очень трудно осмыслить, истолковать. Навык понимания московского авангарда приобретался в основном на путях соц-арта, то есть все-таки анекдота. Кабаковская линия при всех своих положительных качествах в общем очень литературная. Настоящего концептуализма у нас почти и не было. А новое время и новое поколение уже натренировано на другое. С Бодрийяром и Деррида на устах в плане восприятия все сейчас привыкли к лобовым стратегиям, к примитивному “стебу”.

Н.А. Московская концептуальная школа вообще довольно общее название. В конце концов это один из методов, как и пресловутая виртуальная реальность и прочее.

А.Ж. Это общее название целого направления, название достаточно расплывчатое, понимаемое как синоним авангарда.

М.Б. Это, разумеется, название. Что касается соц-арта, то его придумали художники. Они его и создали. Это была их стратегия. Мы это все хорошо помним. Они его создали здесь, а не там. Туда они с этим приехали.

Н.А. Дело в том, что тотальное искусство как искусствоведческий термин вообще не нами придуман. ТОТАРТ же как художественная деятельность Абалаковой и Жигалова уникален.

М.Б. Во второй половине 1970-х годов в Великобритании вышла книжка “Total art”, в ней речь шла о всех стратегиях в современном послевоенном западном искусстве, включая land-art, environement... Все это входит в понятие total-art. Потому что в этом как бы декларируется стремление к образованию и завоеванию какого-то нового пространства и созданию новой среды. Среды не только на листе бумаги или на холсте. Может, самые радикальные направления там еще не учтены, а вот, если не ошибаюсь, Нусберг туда попал, потому что с конца 1960-х стало известно об их деятельности. Конечно, это общее понятие.

А.Ж. У нас оно, конечно, специализировано.

М.Б. У вас оно, разумеется, специализировано.

А.Ж. С конца 1970-х - в начале 80-х (хотя само название появляется с 1983) это осмыслялось нами как особый род художественной деятельности, охватывающей как сферу искусства, так и жизненное пространство, саму жизнь, то есть собственное существование и существование в социуме, пронизанном тоталитарной идеологией и практикой, сугубо враждебной искусству. Деятельность ТОТАРТ’а понималась как непрерывное органическое художественное функционирование.

М.Б. У вас такой род деятельности осмыслялся очень специфически с учетом наличной действительности, особо неблагоприятной для творчества. Это креативные практики в тоталитарном пространстве. Не имитационные практики, а креативные. В этом, конечно, серьезное отличие от существовавших в то время в Москве художественных авангардных практик - соц-арта и т.д.

Н.А. От симуляционизма...

М.Б. ... в широком смысле. Но главное - это два художника, пара и это их стратегия. Что касается симуляционизма... Кабаков, когда приехал на Запад, на этом, мне кажется, спекулировал. Это тоже не его стратегия. Он как художник все же глубже. Хотя сейчас последняя “Документа” показала, что не только соц-арт, но и концептуализм это уже вчерашний день. Художников не пригласили участвовать. Причем совершенно осознанно. Ход дан виртуальным образам.

А.Ж. Это, конечно, о многом говорит, но это еще не окончательное подведение черты. Хотя выглядит именно так.

М.Б. Безусловно, это выглядит именно как подведение черты. Но самое главное, что искусство вышло за четыре стены. Вышло за пределы Куба, Белого куба, выставочного зала. Больше в этих границах не существует.

А.Ж. И окончательно вторглось в жизнь.

Н.А. Марина, ты как свидетель этой выставки “Документа” могла бы представить на ней наши последние видеоинсталляции, ну, скажем, то, что было в галерее TV? Там как раз была единая инсталляция, создававшая некое виртуальное пространство при помощи мониторов и проекторов. Вписались бы они туда?

М.Б. Я считаю, что вписались бы.

Н.А. И зритель что-нибудь в них увидел или это было бы совершенно неконтекстно, непонятно?

М.Б. Нет, почему. Я считаю, что вполне вписались бы, зритель старался бы что-то увидеть, как он старался что-то увидеть в этих километрах фотографий и видеоэкранов, и компьютеров и даже отчасти поманипулировать... Так что, несомненно, увидел бы. Был еще и политический аспект на этой выставке. Куратор была привержена к политическим заявлениям и поэтому там были фотографии локальных войн... или, скажем, изобилие высказываний азиатских художников, которые завешивали, заклеивали стены помещений своими огромными фотографиями и плакатами с новостройками - своим вторжением в международную жизнь. Одной из программ этой выставки было показать, что сегодня искусство, конечно, уже не в Европе или не только в Европе и не столько в Европе...

А.Ж. Преодоление европоцентризма...

М.Б. Именно, преодоление европоцентризма - было одной из задач данного события.

Н.А. В диалоге культур это одна из важнейших задач. У нас в проекте ТОТАРТ’а диалог “Восток-Запад” занимает, как известно, важное место. Причем здесь мы являемся как бы некими перевертышами: кто мы сами - Запад или Восток? Восточная Европа или Западная Азия? С этой темой у нас связан целый ряд работ. Это было с самого начала.

М.Б. Этот диалог идет. Отсюда и такое обилие среди приглашенных геополитиков.
Русских художников вообще представлял один Александр Сокуров, профессиональный кинорежиссер, но на самом деле мастер киноперформанса.

Н.А. Это отрадно слышать.

М.Б. Это было реальное активное участие. Он был приглашен и в числе 100 гостей. Еще один приглашенный был Михаил Рыклин. Отбор был по Гамбургскому счету. Из тех, кого знала и кого могла охватить Катрин Давид и работники “Документа”. Но отбор велся по принципу работы с виртуальной реальностью, с оптическими образами, оптическими иллюзиями. И в русле исследования этими способами проблемы тела, жеста...

А.Ж. Действительно, близко нашим интересам и тенденциям.

М.Б. Да, очень близко. В вашем случае проблема заключается в развертывании, масштабности всего этого.

Н.А. С масштабностью дело плохо. Для показа “Маятника Фуко”, который уже демонстрировался в Царском селе во время фестиваля “Кукарт-III”, нужно всего-то пять телевизоров, так и то в Москве не можем их никак собрать.

А.Ж. Это, конечно, частности, но из частностей складывается общая картина. Главное сейчас, это как вообще будет развиваться ситуация. А она на сегодняшний день достаточно безрадостная. То фактическое отсутствие институтов и системы функционирования современного искусства, которое мы обсуждали, говорит о том, что не надо ждать милости от природы, взять их у нее - наша задача. Надо брать дело в свои руки, самим художникам и критикам и строить ситуацию сообразно задачам сегодняшнего дня. Мы живем в переходный период, как любят говорить сегодня - в период “конца парадигмы” и, добавим, начала другой. Вчерашние иллюзии, что, дескать, стоит рухнуть коммунизму и все сразу образуется, развеялись.

М.Б. И развеялись окончательно.

А.Ж. На том же Западе серьезнейший кризис современного искусства, связанный не только с экономическими условиями, подтверждением чему, кстати, является “Документа X”. Наши же условия несколько иные. Нельзя забывать, что на Западе весь, так сказать, Институт современного искусства складывался как минимум полвека, если не весь XX век, а то и значительно больше - вместе со всей цивилизацией. Готовилась база, в искусство вкладывали капитал и мозги и т.д. Здесь же на практически пустом месте созидаются как всегда новая земля и новое небо, что, конечно, вообще свойственно русскому менталитету, только приводит это к тому, что новую землю и новое небо стремится создать каждое поколение, а посему преемственности, а главное цельного культурного тела, растущего как здоровый организм, не получается. Эта потребность отчленять себя от предыдущего этапа сказывается и сейчас. Сегодняшнее поколение художников принципиально не знает и не желает знать предыдущих. Оно начинает новый отсчет. Но это воистину некреативно.

М.Б. Это не может быть креативно. Ситуация незнания никогда еще не давала ничего хорошего.

А.Ж. Самая большая беда такого видения или невидения, что не созидается единого тела - всегда получается какой-то ублюдок или обрубок. Иван родства не помнящий, но претендующий на все наследство сразу.

М.Б. Нет тела, нет преемственности, именно обрубки.

А.Ж. Это, увы, относится ко всей социальной жизни. Поэтому и художник Халиф на час. Впрочем, все мы голые цепные короли...

Москва, 1998

Abcence - presence
(Окно - 3)
Инсталляция

1984 Июль—август.
Место: Авиньон, Франция. Фестиваль искусств.
Материал: Вырезанные фотографии в человеческий рост в окне.
Длительность: 1 месяц.

Sans langue ni text

1 июля 1996 г. Можно с уверенностью сказать, что мое предприятие воистину подобно майскому дню в июльский полдень. Катастрофическое пожирание времени Золотым стражем. Все, кажется, совсем близко, а начинаешь идти и сразу попадаешь в заколдованный круг, называемый "временем". Этот круг-лабиринт подобен парижским сточным канавам, которые тоже привелось увидеть, хотя и не совсем так, как это обычно принято, а при обстоятельствах прелюбопытнейших. Какой-то художник, то ли из Америки, то ли из Канады пригласил всех желающих в парижскую канализацию на вернисаж; там хлеб и вино принимались рядом со сточными водами, по которым плыли бумажки и прочее дерьмо, сумевшее прорваться сквозь многочисленные препоны и преграды и пуститься в открытое плавание. Трудно представить себе, какие слова можно подобрать, чтобы выразить такие понятия как "открытое море", "открытый космос", "открытое общество" или " открытый канализационный поток", словом, понятие беспредельной открытости и открытого беспредела, другими словами, как выразить бесконечность...

3 июля. Набережная острова Сан Луи. Что же такое совершил этот из Людовиков и за что он был причислен к лику святых? Это мне еще предстоит выяснить, если повезет. Однако утопленники Сены непременно есть. Наличие их подтверждается огромным количеством разжиревших на хорошем корме рыб красно-белой окраски, как мясо на картинах Сутина; они хорошо видны в прозрачной воде, особенно в полдень. Все мои часы бесповоротно восстали. И наш японский будильник, купленный на распродаже на школьнов дворе в Портсмуте, и крошечные московские часики, которые отец купил в начале шестидесятых то ли мне, то ли маме. Год назад я совершила последнюю отчаянную попытку их оживить, но увы!.. Теперь все эти "ящики времени" станут хранить наше человеческое представление о нем на дне Сены, которая сама, быть может, и есть подлинное время...

5 июля. Если принять Великую Китайскую Стену за образ совершенства, то дальнейшие размышления на эту тему могут открыть множество интересных вещей... Опять набережная Сан Луи. Не сомневаюсь, что где-то поблизости существует огромное помещение, вход в который я никогда не найду. Возможно его просто не существует. Замурованный наглухо зал затерянных шагов. Место, где теряются не только следы, но и следы следов. Но о нем должна знать белая лайка с разноцветными глазами. Даже когда я пристально смотрю на нее, она не отворачивает головы.

6 июля. В городе царит какой-то милитаристский угар, что особенно странно для нации, которая толком никогда ни с кем не воевала, а уж если такое случалось в кои веки, то терпела поражение. Однако в пространстве театра ей удалось сохранить нечто более важное; так происходит репетиция предстоящего военного парада. В небе с адским шумом прямо над крышами проносятся то фантомы, то миражи, а иногда все вместе, извивается, а потом истаивает триколор, весь город на улице и смотрит вверх, словно ожидая небесного знамения. По улицам проходят кавалькады всадников, звучит военная музыка, зеваки воют от восторга, и вдруг становится ясно, что это и есть самое важное, парад перед рыцарским турниром, изящная игра в предвкушении победы, победы, в которой нет ничего ни устрашающего, ни жертвенного. Кажется, что это происходило здесь всегда, всадники грациозно покачивались в седлах, проходя по набережной Сены, почти рядом с Нотр Дам, а сейчас и я начинаю казаться себе миражом и фантомом.

Была предпринята первая попытка добраться пешком до Сакре Кер, однако, весьма удачная. Совершенно запутавшись во множестве коротких и тесных улочек, мы подошли к нему по холму с другой стороны по какому-то серпантину и случайно наткнулись на дом Тристана Тцары. Я почему-то всегда думала, что он был санкюлот... Однако все-таки приятно было узнать о том, что он жил в таком красивом доме.

У меня решительно не складываются отношения со священными камнями европейской цивилизации. Примером тому Латинский Квартал. Я нахожу его всегда с большим трудом, а найдя, никак не могу выбраться оттуда. Очевидно, там существует какое-то неблагоприятное "пятно", посещаемое душами студентов, которых заучили в Сорбонне. Обычно после беспорядочных метаний по каким-то переулкам и тупикам я оказываюсь где-то около Жарден де План, более того, к этому месту выводит меня скорее всего мой собственный нос. Там пахнет зверьем. Возле самой зоопарковской решетки живет парочка волков, они всегда бегают по кругу. От них, вероятно, и исходит тот самый запах, который я улавливаю аж от самого Пантеона. Рядом занимаются уборкой молодые парни, которые явно зверей совсем не боятся. Присмотревшись, я поняла, что двуногие и четвероногие обитатели вольера просто не замечают друг друга. Они находятся рядом, но страницы их книги жизни разные. В реальности им никогда друг с другом не встретиться. Иногда такое бывает и с людьми. Может быть, тогда и придумывается зал затерянных шагов и белая лайка с разными глазами. Ну да Бог с ними.

7 июля. Адское пекло. Шли, шли, шли и, наконец, пришли в Музей Современного искусства на выставку Калдера.

8 июля. Оказывается, самые замечательные французские духи называются "Русская кожа". Только непонятно чья?

9 июля. Недалеко от музея Естественной Истории, спасаясь от жары, нырнули в какой-то туннель и, выскочив из него, оказались в настоящем раю, на альпийской горке ботанического сада. Сойдя с нее,

очутились в самом центре радуги, внутри нее, где все сверкает и переливается; прохлада, тишина и рядом пруд с голубыми лотосами. Выбираешься из этого искусственного рая, и вдруг ты на российских задворках, где произрастают достойные такого буерака цветы зла в виде бурьяна и лебеды, правда с аккуратными бирочками, на которых все о них написано, в том числе и то, что они мои соотечественники. Однако пруд с лотосами все-таки оказался совершенно в другом конце рая, с лягушками и золотыми рыбками, а парочка волков за забором продолжала бегать по кругу.

11 июля. Рядом с нами собор Сен Жерве. Не знаю да уж, наверное, не узнаю никогда, чем прославился этот святой отец. Сейчас в прилегающих к нему зданиях казарменного типа обитают монашки. Девушки в голубых одеждах и кожаных сандалиях на босу ногу (может быть эти сандалии имеют отношение к "Русской коже"?) входят и выходят из ворот и носят в помещение напротив еду. Это одно из моих самых любимых мест в этом городе, а может быть, и самое любимое. Мое "пятно". Прелестный мощеный пассаж, начинающийся с кафе-террас, где все время сидят одни и те же люди с одними и теми же собаками. Осталось ровно три дня до французского праздника, когда мы пойдем на Елисейские поля, и моя дочь увидит ихнего президента, а я солдат Иностранного легиона.

Вообще-то я хотела про собак и кошек... Каждый день в кафе-террас лежит серый, похожий на черта дог, а рядом сидит его хозяин-пижон. Он всегда ездит со своей собакой в автомобиле, тоже пижонском, вроде пикапа из кинематографа двадцатых годов. Однажды он надел на пса автомобильные очки гонщика, подъехал к своей компании, которая ждала его в кафе, остановился, вылез, пес, естественно, поперся за ним, так как собака всегда идет за своим хозяином. Народ хохотал; на мостовой пес моментально потерял всю свою импозантность и шутка начала казаться глупой; хозяин просил животное остаться в машине, но то не соглашалось, тогда хозяину пришлось уступить (не орать же на животное при народе), и псина прошествовала в очках до столика, что еще более укрепило меня в мысли, что пижоны они оба. Но подлинной достопримечательностью этого места, конечно, являются кошки. Эти создания сидят в монастырском дворике и не поддаются ни на какие призывы. Я ни разу не видела, чтобы в этот дворик кто-нибудь входил или выходил из него. Похоже, что становлюсь мастером по отыскиванию "мест затерянных шагов". Но это происходит со мной не только в Париже. Через монастырскую ограду, закрывающую вход, вижу зелень, деревья, цветы - этот маленький кусок земли принадлежит только кошкам. Потому они к нам и не подходят. А вовсе не потому, что чересчур кормленые. Хотя и это тоже. Один кот все-таки иногда подходит и даже дает себя погладить. Мы с дочерью пытались угостить его костями, оставшимися от курицы, но их то ли нанюхала белая лайка с голубыми глазами, то ли парижские кошки не привыкли к такой еде; кости несколько дней лежали нетронутыми, а потом их вымели монашки.

12 июля. Неимоверная жара. Необычная и ни на что не похожая. Ни на нашу московскую, ни на крымскую, ни на азиатскую. Днем на солнце все раскаляется, а ночью город отдает воздуху свое тепло. Говорят, что будет еще жарче. В августе. К "Стене" не прибавилось ни единого кирпича. От жары можно укрыться лишь в студии. Я вспоминаю азиатский традиционный способ занавешивать окна шторами, но здесь это не помогает, потому что невозможно сделать сквозняк. Хотя в старинных домах это наверняка бы получилось. Впрочем, в Париже о домах судить трудно. Они очень разные и жизнь в них тоже разная. В богатых кварталах, наверное, есть кондиционеры или их жители просто закрывают на лето свои окна тяжелыми и крепкими ставнями и уезжают "в кампань", как говорит моя дочь. С недавнего времени мы с ней изъясняемся между собой на какой-то варварской смеси русского и французского языка, но это исключительно от лени. Забавно размышлять о том, какой из этих языков действительно "умер". А может, оба? Но это скоро пройдет...

Однако давно уже не видно нашей любимой белоснежной лайки с незабудковыми глазами. Очевидно, она тоже уехала к морю. В Нормандию или Бретань. Она сидит на морском берегу рядом со скалами цвета грязного мела, как на побережье южной Англии.

13 июля. В городе начались предпраздничные гулянья. Народ повалил на площадь Бастилия, где сооружены подмостки, на которых шансонье под аккордеон исполняют популярные французские песни. Нас пригласили в казармы "сапер-помпье" (спасателей) и прикололи трехцветные розетки. Все было бы хорошо, если бы по всему городу не рвались петарды, которых моя дочь просто не выносит. Даже звуки оказались связанными в реальной действительности с действительной реальностью. Дети моих друзей из Израиля тоже занервничали от взрывов петард. Неужели наших русско-еврейских детей так успели заколебать террористы?

14 июля. С утра пошли на Елисейские поля смотреть военный парад, а вечером к Эйфелевой башне - на фейерверк. Скай-арт в Париже вполне впечатляющий. К подножью башни собрался весь Париж. И дикое количество собак и детей. Мелких животных и совсем маленьких детей взрослые тащили на руках. Еву совсем доканали петарды и мы решили возвратиться домой на метро, чтобы хоть немного отдохнуть от треска и шума.

15 июля. Гуляли по Монпарнасу и бульвару Распай. Около кафе "Ротонд", где в разные эпохи встречались герои, антигерои и вовсе не герои и всякие деятели культуры и жизни. Хорошо, что теперь все это не так. Во всяком случае, мороженое там вкусное.

16 июля. Становится еще жарче. О походе в Лувр страшно и подумать. Однако надо идти. Идем. Новые архитекторы переделали вход в Лувр таким образом, что с определенной точки видно только сплошное зеркало воды. И кажется, что по нему движется толпа людей по пояс в воде. Это освежает чувства и мысли. Можно подумать, что кому-то из этих новых архитекторов пришла, наконец, в голову здравая мысль послать

туда всю собственную культуру плыть куда подальше по “зеркалу вод” в страну теней как в индейских преданиях. Наверно, даже разомлевшие от жары американцы почувствовали в этот день что-то такое и засунули в воду свои голые ноги. Но в действительности это ничего не меняет. Вода. Ноги. Поскользнуться на зеркале воды. Двадцать минут стояния в очереди.

17 июля. Была предпринята попытка снова посетить зверинец. Ботанический сад и альпийскую горку. Благо это недалеко. Туда можно ходить хоть каждый день. От жары никак не могу запомнить, какие все-таки там лотосы, розовые или голубые.

18 июля. Никогда я толком не знала, что такое “трансепт”. Но само слово мне нравится. Очевидно, в Нотр Дам он есть, а, возможно, даже и не один. Наверное, там все есть. Сегодня впервые я его рассмотрела. Хотя по-настоящему рассмотреть его невозможно, так как наше представление о нем, созданное худлитературой, не позволяет этого сделать. А кинодокументалистика запоганила даже возможность рассмотреть его с птичьего полета. Разве что попробовать из космоса? Наверное, так было бы лучше. Он ведь так и замыслен. Это целое путешествие. Можно начать с нулевой отметки. Сейчас совсем рано. Вода в Сене прозрачная и спокойная. Плещется Большая рыба. Путешествующие короли и королевы. Одна королева. И имя у нее, поди, какое-нибудь визиготтское. А можно начать прямо с католической мессы. И тем самым соединить внешнее и внутреннее. Я и соединила. Приобщившись у католиков Святых Тайн на глазах собственного ребенка.

19 июля. Познакомилась с японской художницей Ацуко Ивадзуми. После довольно сумбурной беседы с ней стало ясно, что конструирование ВКС (Великой Китайской стены) продвигается в нужном направлении: полного краха диалога Восток—Запад. Если не обращать внимание на слишком большую разницу в нашем воспитании и общественном положении, обшее у нас все-таки есть — мы обе дети войны. Как это трудно себе представить.

Ходили с дочерью на кладбище Пер Лашез. Ей приспичило отыскать могилу Джима Моррисона. Нашли. Она вся исписана разными словами на разных языках. Совершенно неясно, как французы могли такое допустить. Впрочем, Джим не француз, а американец. Недавно у него был день рождения. Его почитатели рвались к месту культа распить бутылку или выкурить косячок. Полиции было много. Все орали и хохотали. Большая порция американского мороженного в Макдональдсе. В отличие от французского американцы делают его из сливок. Чистый холестерин. Пока мы ели мороженое и рассматривали гуляющих рядом французских детей и их животных, из кладбищенского крематория повалил густой черный дым.

20 июля. Мы снова вернулись в этот квартал. Для того, чтобы посмотреть как в Париже живут не французы - североафриканцы, греки, арабы. Все стены домов исписаны граффити. И некоторые очень даже ничего. Как в фильмах нового нового французского кино про социальных ублюдков. Это сделали “ребята с Менильмонтана”, как об этом свидетельствует надпись на стене и где они сами себя изобразили, спародировав “Красных танцовщиц”. В этом квартале вся жизнь на улицах. Жарят, парят, пьют, едят и дети бегают почти голые как летом в русской деревне.

21 июля. Недалеко от Нотр Дам обнаружился парижский “Птичий рынок”. Там продают экзотических и простых птиц, кроликов, хомячков, ханориков и прочую живность. Корм и всякие принадлежности, чтобы животным хорошо жилось. На тротуаре сидел молодой парень в ожерелье из раковин, а на коленях у него с поводком и ошейником (очень дорогим) спал рыжий тигрового окраса кот. Перед всем этим на тротуаре лежала бумажка, на которой крупными буквами было написано имя кота OPUS. Из текста на бумажке можно также было узнать, что кот кастрирован, воспитан, татуирован и благонравен. Желающим предлагалось взять его бесплатно. У дочери сразу родилось несколько версий относительно кота и молодого африканца. В принципе все они сводились к тому, что кота явно украли, чтобы снять поводок и ошейник и обменять на наркотики, а потом все-таки заговорила совесть, и парень не отправил его в реку с камнем на шее, а постарался пристроить у своих знакомых. Но все знакомые бедные и животных не любят. Тогда он пришел сюда. Особенно непонятно было, в каком месте и для чего кот татуирован. Но мы все-таки сошлись на мысли, что виновник кошачьего неустройства человек хороший, несмотря на то, что негр. Дочь упорно не хотела говорить “нуар”, хотя я ей тысячу раз объясняла, что французы на употребляют слово “негр” по отношению к африканцам. Дальше шло придумывание различных версий дальнейшей судьбы кота и его хозяина. Что ж, судьба кота тоже в определенном смысле OPUS DEI.

22 июля. Прогулка в Венсенский лес. Сплошные лошади и собаки. Выжженная солнцем трава, запах сена, совсем как в деревне. И запах воды. Я почему-то вспомнила нашу дачу (не нашу, конечно, а снятую) в Морозках на канале Москва-Волга. Там мы с братом вместе с родителями проводили лето в конце пятидесятых годов. Отец тогда был еще здоров, мы много гуляли, плавали, загорали. Я вспоминаю его, дочерна загорелого, плывущего широкими гребками, по-волжски, навстречу большой барже, тянущей за собой плот в Астрахань. Вот была жизнь!

23 июля. На Сене есть тоже баржи и буксиры. Куда они плывут? Я до сих пор не могу понять, в каком направлении течет эта река, хотя сейчас это важная часть моей парижской жизни. Каждое утро я бегаю по набережной. Местные клошары, спяшие под мостом принимают меня то ли за сумасшедшую, то ли за американку. Река - это первое, что я ищу в каждом городе. В реках есть что-то космополитическое, у них нет национальности и государства, *они без языка и вне текста.*

24 июля. Сегодня жара начала понемногу спадать и можно погулять по городу. Дойти до китайского квартала недалеко от Плас Д'Итали.

25 июля. Нет, так дальше жить нельзя! Надо решительно взять себя в руки и начать ходить по музеям. Сегодня снова идем в Лувр. Для начала мы решили прогуляться по первому этажу, посмотреть искусство древнего Востока, этрусков, Египет и Пизанелло. А потом пойти отдохнуть на рынок животных на противоположной стороне реки. А на вечер у нас еще есть "про запас" белая лайка с голубыми глазами, кошки прихода Сен Жерве и серый дог в автомобильных очках и бандане, который ездит в пикапе.

27 июля. Соседи с противоположной стороны узкой улицы просыпаются, мы приветствуем друг друга из окон. Нас отделяет друг от друга метров пять. Кое-кто уже сидит за пишущей машинкой или ноут-буком. Впечатление дикое, словно из каких-то адских сцен фильмов Орсона Уэллса. Я поднимаю глаза от своих литературных развлечений и встречаюсь со взглядом человека, который работает. В этом есть что-то такое, совершенно не поддающееся осмыслению.

28 июля. В полдень - опять в Лувр. На этот раз решили смотреть мировые шедевры и французскую живопись. Дочь увидела Венеру Милосскую, Нику Самофракийскую и Мону Лизу Джоконду.

29 июля. Как теперь все это перенести в пространство несуществующего текста, чтобы выразить 1) Невозможность диалога Восток—Запад. 2) Означить ВКС, железный занавес между двумя способами общения как тотальную внетекстовую инсталляцию, способы существования которой может отразить лишь та форма отсутствующего текста, которая имманентна этому тексту. 3) Адские муки. 4) И многое другое.

3О июля. Надо сходить в Пантеон и посмотреть на маятник Фуко.

31 августа . Господи! Наконец июль закончился.

1 августа. Мы решили поехать в Дефанс и сели не на ту электричку. Надо было ехать до конца по прямой, а мы зачем-то пересели на RER и на выходе чуть было не угодили в лапы ревизоров. Правда, во—время успели сообразить в чем дело и смотаться по той же RER до Шатле. В итоге отделались легким испугом и восемью франками. Однако все-таки добрались и оказались под огромной аркой из белого камня, потом пошли вперед по эспланаде, рассматривая всяческие изыски новой архитектуры: здание-шар, цилиндр, усеченный конус и т.д. Всюду зелень, изысканные растения, фонтаны, искусственные водоемы, современная скульптура - Палец Сезара, Стабиль Калдера. В подобном месте возможно даже представить себе наш Белый Куб с ребрами из нержавеющей стали или никеля и разорванное пространство из матового стекла, со звуком стекла бьющегося и световыми фазами как образ манящей и ускользающей красоты, совершенства и свободы. Или Черный из металла со звуком шагов. Они бы отражались в фасеточных слепых окнах окружающих сооружений.

2 августа. Вечером пошли гулять на остров Сите, бродили по набережным, по Латинскому кварталу, где неистовствовал "cracheur de feu ", человек огня. При виде его сразу же охватывает чувство ужаса и недоверия, которое передается толпе как заразная болезнь, как вирус; за этой практикой стоит глубокая древность, и сейчас зевак, созерцающих пляску огненных вихрей, ничто не отделяет от их пращуров, которые так же боязливо жались друг к другу и шарахались из стороны в сторону от человека с длинной косицей и девушки с обнаженной шпагой в руке. Мадемуазель обходила всех с пластиковой тарелочкой и народ платил ей кто сколько за приобщение к собственному страху. Мне пришло на память то, что однажды моя мать сказала про артистов и художников: "Они не такие, как мы, они только немного похожи на нас". Снова идем рядом с моим любимым, но недосягаемым висячим садом на Ке Д'Анжу.

3 августа. Музей Орсэй. Моя дочь в восторге от прелестной коллекции маленьких скульптурных изображений животных, составленной таким образом, чтобы обязательно кто-то ел кого-то. Сегодня, наконец, полил настоящий тропический ливень, это была какая-то стена из воды. Нас это чудо природы застало напротив Нотр Дам. Тем не менее, нам в каком-то смысле повезло более других, так как мы сумели добежать до Консьержери и прижаться к ее стене. Дождь лил косо и нас не замочило, один раз даже грохнул гром, что меня удивило, так как ранее мне казалось, что грозы в Париже без грома. Грохнуло. И еще как. Мы в полном смысле слова "вышли сухими из воды" и пошли в студию. Из окна корпуса для музыкантов гремел "Революционный этюд" Шопена, через водостоки с диким грохотом и свистом низвергался мутный поток воды, всем этим великолепием дирижировал слесарь-сантехник, пожилой француз, явно чувствуя себя властелином стихий. В этом было что-то от Парижской коммуны и было пора идти куда-то, где побольше растений и животных, но дочь заупрямилась; она боялась, что снова опять польет. В это время в небе над Парижем взошла двойная радуга.

4 августа. Цветочная дорога. Оказалось, что рядом с площадью Бастилии есть стена, искусственно продолженная с небольшими перерывами в виде висячих садов, которая тянется вплоть до Венсенского леса, то ныряя в тоннели, то снова появляясь в виде подвесных мостов. Все это кончается в скверике Шарля Пеги перед самой периферик. Мы наткнулись на эту дорогу случайно, но не смогли пройти по ней до самого конца, так как было уже поздно. Прошел небольшой дождь, городская зелень ожила и розы благоухали. Во время прогулки мое внимание привлек дом, верх которого поддерживали кариатиды из белого камня, из грудной клетки которых были "вынуты" неправильные треугольники. Такая архитектура в обычном небогатом городском ландшафте производит странное, претенциозное впечатление. Далее вход в тоннель был закрыт. Мы опоздали.

5 августа. Снова Цветочная дорога. Мы почти бегом - до того тоннеля - и на этот раз успели в него войти. На скаку я все-таки успела заметить, что спины у кариатид были вырезаны не просто так. В них с расстояния метров пятидесяти с противоположной стороны дороги целился дом-лучник. И его стрела была направлена прямо в цель. Какая-то надпись, которую нам было лень прочесть до конца, гласила, что здесь был замок (или его развалины) меровингских королей. И вправду здесь чувствовался какой-то особый дух, меровингский.

6 августа. Решено было ехать в Буа де Булонь. На метро до Саблон. По выходе, конечно, запутались и пошли не в ту сторону. Дочь доверяет больше картам, а я своей интуиции. В результате карты устарели, а интуиция подвела. В конце концов нашли. Да, Буа де Булонь. Я нашла место, которое начала рисовать, чтобы потом подарить рисунок моему брату. Сосны с красноватыми стволами.

7 августа. Судя по всему начался сезон дождей. Однако тепло. Город совершенно изменился. Из витрин убрали оранжевую и зеленую моду этого сезона, они заполнились всякими черными, коричневыми и синими предметами прикровения вечной женственности и откровения искусства парижских кутюрье. Надо сводить дочь в Эспас Карден.

8 августа. Посещение музея Орсэй. Дочь интересуется только искусством, связанным с животными.

9 августа. Моя любимая набережная Анжу. На окне одного дома на первом этаже черно-белая кошка. Рядом с ней висит объявление о том, что здесь продают ее котят. Кошка так себе. Дочь хотела ее погладить. Та ее легонько цапнула и исчезла.

Утки под мостом Сюлли, сидя на торчащем из воды кабеле, расклевывали кусок багета. В этом месте я давно присмотрела старинный водомер. Очевидно, уровень воды в Сене беспрерывно меняется; может быть, это зависит от приливов и отливов или от количества осадков. Недавно здесь ныряли водолазы в поисках следующего утопленника, а сейчас из дна торчит электрический кабель, вот на нем и сидят утки; как обычно, под мостом кто-то спит. Хозяин рыжего ирландского сеттера вышел на утреннюю прогулку. Что надо предпринять, чтобы в Париже познакомиться с пожилым мужчиной, к тому же латиноамериканцем? Когда его пес пытается проявить ко мне интерес, он на него орет по—испански.

11 августа. Лувр. Пошли смотреть итальянскую живопись. Приехал в гости приятель-художник, Юра Альберт. Мы с ним весь вечер вспоминали восьмидесятые годы и говорили о том, куда катится современное искусство и мы вместе с ним. Потом заговорили о человеке с рыжим сеттером с набережной и как-то незаметно перешли на старых мастеров. Дикость какая-то. Я тянула свое, что, дескать, была у них там какая-то доктрина относительно света, которая вместе с узнаваемым библейским давила на психику. Сейчас еще более укрепилась в этом. Можно, не вовлекаясь в дискуссию, говорить об одном и том же, просто по-разному это называть. С другой стороны, его тоже можно понять. Его тема. И рисовать-то мы теперь не умеем, и личность художника отсутствует, и тело культуры изнемогло от ожидания чуда. Одним словом, центр Помпиду.

12 августа. Музей современного искусства в Бобуре. Дочери показала Энди Уорхола. Дюшана она нашла сама. Когда вышли из музея и поднялись на последний этаж, садилось солнце. Оно висело над городом японским флагом. Воздух был удивительно чистым и хорошо был виден Сакре Кер и много что еще.

13 августа. Хозяин рыжего сеттера кричит мне “bonjour”, а собака тыкается носом в руки и виляет хвостом. Солнце сияет, небо чистое и белый камень моста наводит на мысль о том, что хорошо бы сделать хоть один рисунок этого места акварелью для кого-нибудь хорошего.

14 августа. Ездили с дочерью, Володей Мироненко и Лизой в Фонтенбло. Во дворец я идти не захотела, и пока Володя с детьми, их вытьем и нытьем бродил по залам и смотрел, как жили Людовики (которые никогда не мылись), гуляла по парку. В Фонтенбло два типа парков, которые как-то незаметно переходят друг в друга, французский и английский. В большинстве прудов ряска, однако, тот, где плавают карпы, чист. Наверное туда сыплют хлорку. Володя убедил меня, что английский парк лучше французского. В Фонтенбло расположение отдельных элементов садово-парковой архитектуры так продумано, что куда ни повернешься, с любого места виден совершенно четко означенный совершенно неповторимый и единственный в своем роде пейзаж. Который, как сейчас принято думать, несет в себе определенную информацию. Невольно вспоминается убийство в английском саду. Только кому сейчас под силу устраивать садовые лабиринты? ”Смерть в английском саду”. Стало быть, утром этого дня поехали мы с дочерью, Володей и Лизой в Фонтенбло. Володя почему-то попросил меня следить за дорожной картой. Держала я ее вверх ногами, будучи на ярком свету слепой, как летучая мышь, однако старалась изо всех сил и говорила, что едем мы очень правильно и в нужном направлении. Но ведь доехали же!

15 августа. Вторая прогулка в Буа де Булонь закончилась рисованием сосны на поляне цветными мелками на бумаге неподходящего формата. Последний раз я занималась чем-то подобным в Германии. Когда меня просят рассказать о какой—нибудь поездке, я обычно рассказываю с изобилием мелких подробностей о том, как я где-то что-то рисовала; кто-то заметил однажды, что эти всегда однотипные рассказы похожи на бредовые рассказы американских космонавтов про луну. Рассказ о процессе рисования с натуры при отсутствии натуры и рисунка. Это рассказ-приключение о приключении, полностью придуманный и никому не нужный рассказ о себе. Авантюра развертывается подобно ленте Мебиуса Макса Билла в центре Помпиду, которую моя дочь купила бы у Макса, если бы была богата и поставила бы в Погорелово на английской лужайке. Макса она видела в восемьдесят девятом и в том же году нарисовала ради него нечто, похожее на

работы первых американских видеоартистов, начавших в шестидесятых работать на техническом оборудовании, оставшемся от луны. Сейчас же она уже не помнит ни Макса, ни этого рисунка.

16 августа. Ходили на Монпарнас чего-то покупать. Возвращались в студию пешком по бульвару Распай. Из маленького магазинчика вышла девушка, она вела на плетке-поводке удивительной красоты собаку. На ее гладкой белой шкуре были пятна как у снежного барса. Физиономия пса была кошачья, а глаза голубые. Да, еще на спине был черный круг. Очевидно искусственный. Собака подошла к дочери и стала с ней играть. Этот таинственный зверь словно спрыгнул с гобеленов музея Клюни. У некоторых животных бывают глаза красивых женщин.

17 августа. Около Сан Мишель были застигнуты ливнем. Целый час сидели в арке, где, судя по табличке на двери, живет какой-то дантист. Наконец решили идти дальше прямо под дождем. Дочь дрожала, дождь лил. Перешли Сену. На правом берегу несколько магазинов, где торгуют животными. Зашли туда погреться и переждать дождь. Несчастные звери сидели по трое в клетке. Но не так уж им и плохо. Там чистенькие древесные стружки, они ухожены, их хорошо кормят... и разбирают. Хозяева магазина - пьяницы и животных не любят. Да, коты. В магазинчике было бешеное количество котов. Гладкошерстных, красивой масти, веселых и очень больших. Они играли друг с другом и носились по большому вольеру. Дочь, естественно, сунула палец в клетку и ее укусили. Надеюсь, не опасно. Хозяин начал орать. Кого только в вольере не было: сиамские, гладкошерстные голубые, коты цвета трески (хотя я, вероятно, имею в виду зубатку). От котов всегда пахнет треской, а от трески - котами. А от этих той рыбой, на которую похожи их шкурки.

18 августа. Опять прогулка в Булонский лес. По сравнению с лесом, настоящим лесом под Фонтенбло, куда возил нас Володя, этот островок природы теперь кажется городским парком. В Фонтенбло сосны были старые и красивые. На огромных скалах росли дубы и платаны, там же находились огромные валуны, приехавшие сюда на леднике, а, может быть, и здешние, развалившиеся и округлившиеся под воздействием воды и ветра. Так или иначе Людовики охотились здесь на кабанов и оленей, мы же просто прыгали с камня на камень и скользили по сосновым иглам огромной величины, раза в три больше тех, что растут на наших соснах. В этом лесу стояла удивительная тишина, которую можно создать только искусственно во Дворце науки и промышленности. В этот лес лучше всего ходить с друзьями. Или с потомством, которое все время ноет и воет и тем самым не дает расслабиться, а то ведь здесь можно просто удавиться от счастья. Может, кто уже и удавился. Там же мы нашли остатки старинной каменоломни и дорогу в ад, мощенную булыжником.

19 августа. Подняла с мостовой какой-то сборник или журнал. Там было напечатано интервью с Умберто Эко. В нем речь, кажется, шла о фашизме.

20 августа. Получила письмо от Ацуко. Во время наших бесед я все время вспоминала рассказ Кавабата “Игра в карутэ”. Вернее, всего одну фразу из него: “Если бы в комнате стояли розы, к концу вечера от наших разговоров они бы увяли”.

21 августа. Бессмысленные поиски Музея Искусств и Ремесел, который к тому же оказался на реставрации. Пришлось тащиться в Пантеон. Медиа—реальность в виде хорошо смонтированной кассеты превратила подлинный маятник в совершенно непримечательный и ненужный предмет и задвинула его куда—то на периферию; к тому же из—за реставрационных работ оказалось совершенно невозможно выбрать место, с которого его можно было бы как следует рассмотреть. Тем не менее в темном углу что—то двигалось под патетическую музыку видеокассеты, периодически возникающей на мониторе. Копию этой видеозаписи получить было нельзя, пришлось купить книгу, в которой все—таки оказались хорошие цветные фотографии — это уже что—то. Современная техника поможет мне в дальнейшем оживить эти изображения. Получается вполне комфортабельный порочный круг: сначала с реального маятника делается фотография, потом эта фотография оживает в видеопространстве и оказывается в другой культурной среде, подчиняясь не законам вселенских колебаний, а прихоти сиюминутного каприза. Трансгалактическая мощь редуцируется до “найденного объекта”.

22 августа. Похождения в Музее Естественной Истории начались со склоки из—за входного билета. После длительного препирательства удалось выканючить скидку для дочери, несмотря на то, что она не французская школьница. В музее все компьютеризировано и недорослики могут наслаждаться тестовыми играми, не требующими ни знаний, ни памяти, словом, ничего такого, что дает радость узнавания: “Это Кролик, я знаю, что это Кролик, это мой Кролик, потому что я его узнала, и, может быть, у него есть даже имя”. Хотя в виртуальном Кролике тоже что—то есть. Может быть, еще более ритуальное. Опять же для подтверждения твоего собственного существования умная машина выдает тебе бумажку с изображение кролика. Ее можно сохранить, а живой Кролик скоро станет Кроликом прошлого или Кроликом мечты. Однако на интерактивных играх дело не кончилось и дальнейшее приключение продолжалось на выставке метеоритов. Известно, что однажды один из самых больших метеоритов на земле пробил автомобиль и в качестве objet trouve’ был выставлен рядом с Музеем. Это случилось в Америке, а, может быть, в Мексике. Другие же гости из космоса выставлены в витринах или просто так. Я подошла к одному из просто так; в одном месте он был отшлифован, я дотронулась до этого места сначала ладонью, а потом губами. Наверное, со стороны это выглядело как что—то совсем.

23 августа. Музей Человека. Дворец Науки и Промышленности. Все самое, самое. Нет, дальше так продолжаться не может. Слишком много космического холода и технофашизма. Впрочем, одно приятное для

духа и тела местечко все—таки и там нашлось: комната—губка, куда специальное электронное устройство не пропускает ни единого звука. Там сначала бывает хорошо, а потом плохо. Или сначала плохо, а потом хорошо. Из этого пространства только трудно выйти: все время чего—то ждешь. Потом уже ничего не ждешь и хочется скорее выйти. Однако и эту опасную игрушку можно обмануть. Например, начать смеяться при входе, и, быстро пробежав губку—лабиринт встретиться со своим же смехом на выходе. На границе звука и молчания. SANS LANGUE NI TEXTE .

Всякий текст является окончательным, его нельзя уличить: как однажды брошенный камень имеет одну единственную реальность.

Наталья Абалакова

Париж, лето 1996 г.

Акции, перформансы, инсталляции

1960-61 - Живописные работы с огнем А. Жигалова.

“Первые спонтанные живописные акции: создание абстрактных картонов нитроэмалями с дальнейшим поджогом и засыпанием землей и травой. Эти “сеансы” проводились с А. Бабулевичем около дома “с большим стечением народа” (Из биографических записок А. Жигалова)

“...по словам Бенедикта Лифшица, Бурлюки, чтобы “скрепить” свои произведения с родной почвой, выкидывали только что написанные холсты на двор своей усадьбы. Мы... выходили в соседствующий с нашими домами лесо-парк Покровско-Стрешнево, где “мазали” на оргалите, смешивая нитроэмали с парковой “структурой”, состоящей из хвои, песка, веток и шишек. Заканчивалось это поджогом картин: горючая смесь на нитрооснове вспыхивала, красочный слой бугрился, обугливался, пузырился, лопался и спекался, создавая непредсказуемые сочетания и цвета, и фактуры при сохранении изначальной композиции. Это называлось у нас - испытание огнем, огненное крещение, проба на стойкость - хотя можно было бы расценить как забаву или выходку. Каждая картина - это своя легенда, история, интимность действия. Ценность произведения может определить для себя сам художник. Так же как для Марка Ротко, суть наших картин - наши приключения в неведомом пространстве.

Игровой элемент или эксперимент в работах А. Жигалова 1960-63 годов переходил в художественное действо. Поразительно: мы выходили на перформанс, не предполагая даже возможности его существования.” (А. Бабулевич “Апокриф”. Неизданный текст о творчестве А. Жигалова 1960—х — 70—х г.г.)

Середина 1960—х Проект покупки домов от Кенигсберга до Владивостока как способ передвижения по России и овладения ее пространством (А.Жигалов). Проект многолетнего путешествия от Москвы до (Кенигсберга и от Кенигсберга до) Владивостока. Суть проекта весьма прост: покупается брошенный дом в деревне; в нем можно прожить какое—то время, а затем купить следующий и так двигаться на Восток (или на Запад).

1972 Покупка дома в дер. Погорелово Костромской области и начало Проеукта «длиной в жизнь» «Дом»

Проект падающей кровати. (Особая система лифтов и амортизаторов благодаря которой огромная двуспальная кровать падает в момент общего оргазма со второго этажа в подвал. Этот “маниловский” проект задуман в связи с приобретением в 1972 г. двухэтажного дома в дер. Погорелово Костромской обл.).

1978-79 - Разработка совместного Проекта Тотального Художественного Действия Н. Абалаковой и А. Жигалова "Исследование Существа Искусства применительно к Жизни и Искусству" ("Зимние проекты” и др.)

1980 - Проект “Белый свет - черный свет”. (Фестиваль “Свет”. Авиньон, Франция).

Проект пространственного построения.

Проект построения идеального пространства и эксперименты по коммуникации между различными зонами созданного пространства. (“Le temps qui court”, Франция).

“Погребение Цветка". Перформанс. Москва.

"Солнцеворот”. Фотоакция. Москва.

"Белый Куб". Перформанс. Москва.

“Посвящение Праге”. Перформанс. Фестиваль перформансов. Прага.

"Черный Куб". Перформанс. Москва.

"Снег" (Три конкретных поэмы).Перформанс. Каширском шоссе. Москва.

1981 - Операция “ДОМ”. Фестиваль перформанса в деревне Погорелово Костромской обл.

26 мая - 4 июня.

“Лестница”. Перформанс.

“Последнее действие”. Перформанс

“Экскурсия”. Акция.

“2.VI.81”. Фотоакция.

“Лалай” Фотоакция.

“Рождение” Фотоакция.

"Памяти Лалая ".

“Черные скульптуры”. Инсталляция.

“На лестнице”. Хеппеннинг. (Перекатывание участников по лестнице в черной бумаге.)

“Черная комната” (Вопящая тьма). Хеппеннинг. (Вопли участников в закрытой каморке, набитой черной бумагой.)

“Встреча”. Перформанс (С.Гундлах и А.Жигалов, завертываясь в расстеленную на полу черную бумагу, перекатываются навстречу друг другу.)

Серия “Исследование Квадрата”

“Крыльцо”. Живая скульптура. (А.Ж. на перилах крыльца)

“Школа искусств". Живая скульптура.

"Черный квадрат". Живая скульптура.

“Освещение квадрата”. (А.Ж. опускает свечу в колодец)

“Навозный квадрат”. Найденный объект.

“Стул на мосту”. (Пока не рухнет мост или не развалится стул). Тело, стул, мост.

“Явление беременной Натальи народу”. Акция. АПТАРТ Workshop. Орехово—Борисово, Москва.

“Наше лучшее произведение”. Рождение Евы.

1982 - "Наш муравейник". Цикл исследований. Перформансы/инсталляции/инвайронменты. Дер. Пилигино Новгородской обл.

Комендантская работа (1982-85):

“Моя последняя работа: я работаю комендантом”.

“Искусство в кубе”.

“Фонд отделения Европейской части России от Азиатской”.

“Заповедник искусства”.

“Открытие к/т “Авангард” и др. проекты.

"Субботник по посадке аллеи "Авангарда". Москва.

Серия акций “Исследование круга”:

”Точка, или попытка растопить снег”.

“Кровный круг”.

”Описанный круг”.

“Круговая порука”.

“Порочный круг”. Проект телефонной акции для КД и Мухомора. (С 6.00 до 24.00 КД звонят Мухоморам, Мухоморы КД. Акция заканчивается, когда кому—нибудь удастся дозвониться.)

“Разорванный круг”. Проект телефонной акции–беседы с Й. Бойсом. (Беседа об искусстве на немецком /Бойс/ и русском /ТХД/ “без взаимопонимания”.)

“Кольцевая дорога”. Фото Московской окружной дороги и картина С. Шаблавина.

“Полное взаимонепонимание”. Текст—резюме беседы.

“Кружок рисования”. Фото.

“Круги на воде”. Фото.

“Кругом! Шагом марш!” Текст.

Выставка-событие АПТАРТ. Москва. (“Кипарис”. Объект. Керамическая труба, кипарис, гипс. 1980. “Белый Куб”. Объект. Шар из бинтов. 1980. “Пепел Черного Куба”. Целофановый паект, пепел. 1980. “Наш муравейник”. Фототабло. 1981. “Черный квадрат”. Объект. Целофановый пакет, набитый черной копировальной бумагой. 1982. “Стул не для Вас — стул для всех.” Стул, табличка. 1982. “Книга—объект.” 15 двухсторонних холста 125 x 86. 1982. “Summa archaeologiae”. Коллажи.

"Ретро 1. (Эти славные 60-е - 70-е)". Галерея АПТАРТ. Москва.

1983 - “Кухня русского искусства”. Инсталляция. Москва.

"Работа". Перформанс в мастерской С. Сохранской. Москва.

“Берегите искусство - наше богатство!” Инсталляция/перформанс. “АПТАРТ в натуре”. Калистово Московской обл.

“Семечки”. Акция на выставке-акции АПТАРТ “Победы над солнцем”. Москва.

“Окно—1”. Перформанс/живая скульптура. Выставка-акция “АПТАРТ за забором” в Тарасовке Московской обл.

"Окно—2". Перформанс во дворике мастерской С. Сохранской и И. Макаревича. Москва.

“Очищение” (Работа для П. Бариле, Милан). Квартира художников и Борисовские пруды. Москва.

1984 - "Praesence, praesence ". ТОТАРТ-перформанс в мастерской С. Сохранской. Москва.

"Диспутарт—1". Пперформанс в мастерской С. Сохранской. Москва.

"Приглашение в мае". Перформанс в квартире Абалаковой и Жигалова. Москва

“Истинным ценителям искусства”. Проект инсталляции для выставки в Гран Пале, Париж.

“Веревка”. Проект акции для выставки в Гран Пале. Париж.

"Знак авангарда “ (“Ветер с Востока осилит ветер с Запада осилит...”). Музыкальный перформанс. Квартира Абалаковой и Жигалова. Москва.

"Веревка". Акция на улицах Тарту. Эстония.

“Окно—3”. Инсталляция. Место: Авиньон, Франция. Фестиваль искусств “Le Vivant et l’Artificiel”. Материал: вырезанные фотографии в полный рост в окне замка, выходящем на двор со скульптурной экспозицией. Длительность: все время фестиваля.

”Царь-колокол и царь-пушка, или Тщетные усилия любви.” Инсталляция на квартире художников. Москва.

"Полотеры”. Перформанс. Квартира художников, Москва.

"На таком холоде искусство немыслимо". Акция на снежном поле в Орехово-Борисово, Москва.

"Террарт" (Покушение на творческую личность Ю. Альберта). Квартира художников, Москва.

1985 - "Диспутарт—2". Перформанс в мастерской С. Сохранской. Москва.

"Золотая лестница". Перформанс в мастерской С. Сохранской. Москва.

Первый Фестиваль подпольного кино. Там же во время перформанса “Золотая лестница” в подвале мастерской. Фильмы ТОТАРТ и бр. Алейниковых.

"16 позиций для самоотождествления". Живописный перформанс на квартире художников. Москва.

“Мусорная графика”. Акция. Однодневная выставка графики в ЦДХ. Москва. Серия графических объектов на газетах и проч. мукулатурном материале. Газеты суть золото (информация и чистое время) и отбросы (экскременты времени). Принесенный на элитарную выставку графический материал ТОТАРТ оказал стимулирующее воздействие на зрителей, вызвав всеобщий шок. В работе принимали участие бр. Алейниковы.

“Запеленутая сцена”. Акция. Февраль. Дом Культуры АЗЛК. Фестиваль современной музыки. Москва. Во время игры на сцене С. Голыбиной и С. Летова сцена была затянута бинтами бр. Алейниковыми. Н.А. и А.Ж. управляли процессом, сидя в первом ряду.

"Почтарт". ТОТАРТ-акция. Москва. 16 апреля-16 мая. В течение месяца Н.А. & А.Ж. активно обменивались с братьями Алейниковыми самой разнообразной и непривычной для работников почты корреспонденцией. Одна из работ “Золотой серии” ТОТАРТ по активному вторжению в социальную среду. (Об успехе работы можно судить по тому, что даже открытки и письма без адреса доходили по назначению. В день открытия выставки работники почты принесли остатки продукции и живо, хотя и не без возмущения, интересовались причиной подобного “безобразия”.)

Первая выставка ПОЧТАРТ. Москва.

"Золотой воскресник". Акция. Москва.

“Партизаны”. Перформанс во время интервью NBC на квартире художников (июнь). Материал: зеркало 120 х 70, кинопроектор 16 мм, 2 стула.
Художники сидят лицом к зеркалу, спинами к присутствующим видеожурналистам. Их лица видны в зеркале. На стену проецируется кинодокументация ТОТАРТ’а. Метафора ответственности художника и его социального статуса в (тоталитарном) государстве.

"Русская рулетка". Перформанс/киноинсталляция. Квартира художников. Москва.

1986-87 - Социальная акция. Проект создания Центра-лаборатории Современного искусства.

Длительные и бесплодные переговоры с Российским Фондом Культуры о создании с помощью Фонда Центра-лаборатории Современного искусства. (Памятная записка с изложением концепции Центра и прочие документы.)

1986 - “И это совершенно реально (Красная комната)”. Живописный перформанс. Квартира художников. Москва.

“Колесо”. Киноперформанс. Москва. Февраль. Длительность 20 мин. Материал: музыкант, мужчина и женщина, виолончель, велосипед. Фильм 8 мм, 20 мин. Сюжет: музыкант В. Макаров играет на виолончели. Н А. и А. Ж. поочередно крутят велосипедное колесо. Во время перформанса реальные движения участников должны повторять их действия в фильме. (Не реализован.)

“Четный Караул”. Перформанс на квартире художников. Москва.

“Миф о смерти искусства (Красная комната)”. Акция/инсталляция. МОГКХ. Москва. Акция—выставка во время “переприема” в секцию живописи. (В результате акции авторы не были восстановлены в секции.) Фильм 8 мм.

Лекция о ТОТАРТ’е. Клуб поэтов. Ленинград.

“Я и Ты”. Инсталляция. Выставка независимых художников (ТЭИИ) в Доме молодежи. Ленинград. (Выставка была закрыта властями в день открытия.)

“Чистое искусство”. Акция/инсталляция на АПТАРТ событии “Искусство против коммерции, или Битца за искусство”. Москва.

1987 - “Классический ТОТАРТ-ОБЪЕКТ”. “Объект 1.” Горком графиков на Малой Грузинской. Москва.

“Погребение Проекта Центра—лаборатории Современного искусства”.(Проект был зачитан и погребен.) “Выставка в аду” Клуба авангардистов. Москва.

“Повод к знакомству”. Инсталляция. Выставка ТЭИИ в Гавани. Ленинград.

1988 - “Москва - Париж - Москва”. Видеоперформанс/инсталляция. Апрель 1988. Париж. “Найденное” место под Парижем. Столбы разрушенного здания, зеркала, участники, видеокамера. Видеоперформанс из серии работы с конкретным архитектурным местом сделан Яном Секалом по проекту Н.Абалаковой и А.Жигалова. Видеофильм 20 мин.

“Извлечение из ада”. “Эксгумация”. Акция Клуба авангардистов. Москва.

1989 — “Слушай землю!” Акция. Объект. Наушники, “подключенные” к земле.

Проект фонтана “Свирель” и русской бани для проекта “Воды” в Ла Виллетт, Париж.

“Работа II”. Фестиваль перформанса. Познань, Польша. (В исполнении чешских художников).

“Голый перформанс”. Акция во время выставки Клуба Авангардистов “Баня”. Мужское отделение Сандуновских бань. Москва. (В связи с проявлением мужского шовинизма, противоречащего принципам ТОТАРТ’а, А. Жигалов представлял ТОТАРТ в голом виде.)

Проект для выставки в Эдинбурге. (Подобие башни Татлина, вырастающей из кучи земли.) Не реализован.

1990 - Проект инсталляции для Биеналле в Марселе.

“Что же это, Боже?” Инсталляция. Выставка ТОТАРТ в галерее “Садовники”. Москва. Лестница, обмотанная черной бумагой, фотография интерьера заброшенного деревенского дома 150 х 180, «Золотая структура» (А. Жигалов. 1990. Холст, бронза. 150 х 150), решетка 200 х 200 на полу, ведро на веревке — объект “Русская роза”, летросет (текст на дне ведра «Что же это, Боже?», зеркало под ведром, соль, песок, земля.

“Созерцание золотого топора”, перформанс. Галерея “Садовники”. Москва.

Серия перформансов в Германии, о. Рюген. Workshop “Der Weg”:

1. “Часовые”.
2. “Следы”.
3. “Da Sein”.
4. “Остзейские камни”.

“Призрак свободы”. Перформанс. фестиваль “Totalitny zona”. Прага.

1991 - “Повод к знакомству”. Перформанс. “3-rd meetings of vision and image theatre”, Катовице, Польша.

1992 - Проект инсталляции для Биеналле в Марселе.

“Без названия” (“Игра”). Перформанс/инсталляция. Проект “Gateway”. Портсмут, Англия. Октябрь. Галерея ASPEX, Портсмут, во время открытия выставки проектов и подготовительных материалов к Европейскому Проекту “GATEWAY”.

Длительность ок. 1 часа. Холст, грифель, фломастеры. Аудиофон: шум прибоя.

В течение часа художники красным и синим фломастерами играют в игру реагирования на штрих партнера, сидя на полу, застеленном живописным холстом неправильной формы, покрытым сделанными грифелем рядами архетипических знаков (креста, свастики, квадрата, круга и проч.). Во время действия раздается шум прибоя. По окончании перформанса один из присутствующих прокатился по холсту, телом стирая знаки. Это свободное вторжение разряжает напряженность атмосферы перформанса.

1993 - “Неисследимое оставляет свой след в непредсказуемых последствиях”. Инсталляция. L-галерея. Москва.

“Золотой унитаз”. Видеоинсталляция. Декабрь. “Экспериментальное видео, компьютерная анимация и проектный синтез”. “Заповедник искусств” на Петровском бульваре, Москва. Монитор со статичной картинкой унитаза. Текст сценария “Золотой унитаз” по стенам, реальный туалет с унитазом и фотостендом на задней стене, видимый через дверной глазок. Шум журчащего унитаза, накладывающийся на репортаж штурма Белого дома в Москве в октябре 1993 г. (NBC).

1994 — “Через веревочку”. Перформанс. Проект ЦСИ “Бассейн Москва”. Москва. 27 мая

(Место: бассейн “Москва”. Длительность: около часа. Н.А. и А.Ж. держат натянутую сдвоенную резинку, через которую прыгают Ева Жигалова /12 лет/ и Катя Зайцева /11 лет/).

“Северный ветер”. Перформанс/инсталляция. Фестиваль перформансов в галерее “Садовники”. Москва.

1995 - “Классики”. Перформанс. Семинар “Художник и новые технологии”. Переславль-Залесский.

“Северный ветер”. Перформанс-инсталляция. Гуманитарный фонд “Свободная культура”, галерея “21”. С.-Петербург.

“Nordwind”. Галерея “Кунстраум”. Вупперталь, Германия.

1996 - “Место художника”. Гуманитарный фонд “Свободная культура”, “Галерея 21“, Санкт-Петербург.

“Сад улыбок”. Видеоинсталляция. Галерея “Spider & Mouse”. Москва.

1997 - “Потерпеть немного - и все будет хорошо”. Видеоинсталляция. Гуманитарный фонд “Свободная культура”, галерея “21”, С.-Петербург.

“Время встречи изменить. Нельзя.” Перформанс. Проект реконструкции последнего проекта художника А. Благова”. Галерея “S&M”. Москва. (Н. Абалакова).

“Следы”. Перформанс в том же проекте А. Жигалова.

“Маятник Фуко”. 1996-97. Полиэкранный видеофильм/инсталляция. Workshop “Запасной выход”. Москва. Впервые демонстрировался на Международном фестивале “КУКАРТ III”. Царское Село. Россия. Июнь 1997.

“Двери”. Текстовой проект. Все двери Запасного дворца с двух сторон оклеены текстами ТОТАРТ’а (208). Там же.

1997—98 —“Потерпеть немного - и все будет хорошо”. Видеоинсталляция. Галерея “Spider & Mouse”. Москва.

1998 - “Северный ветер”. Видеоинсталляции. Art Media Centre “TV галерея”. Москва.

“На таком холоде искусство немыслимо, но если потерпеть немного...” Перформанс. Галерея “Spider & Mouse”. Москва.

2000 — “Без названия” (11 глаголов). Видеоперформанс/инсталляция. 11 глаголов 21х29, 10 фрагментов фотографии дома Лалая 1981 г. 21х29 (ксероксы), фрагмент фото дома Лалая 50х60 фотография, 2 монитора, два видеоплейера, компьютер. Абалакова и Жигалов читают примеры на 11 глаголов из русской и советской литературы (4—х т.т. “Словаря русского языка”) «обмененными» голосом: Н.А. голосом А.Ж., А.Ж. — голосом Н.А. На стене напротив мониторов и компьютера свастика из перекрещивающихся рядов глаголов и фотофрагментов, на стене справа — фотография—фрагмент. В компьютере примеры из словаря, произносимые Н.А. и А.Ж. и 11 слоев их преображений.

2001 - «Четыре колонны бдительности» (11 глаголов). Видеоперформанс. Музей нонконформизма. С.-Петербург. Видеопроекции Н.А. и А.Ж. визави, читающих «обмененными» голосами примеры на 11 глаголов II спряжения из 4-х томного «Словаря русского языка».

2002 – «Следы». Акция в рамках проекта «Дороги, Дворцы, Города» (групповой поездки по еврейским местечкам в Западной Украине) Графика, фотографии, видеофильм. Конечный продукт: видеоинсталляция и графика.

2003 – Акция для проекта «Рай».

Кинофильмы

“Happy end”, 16 мм, 22 мин. Съемка И. Алейникова. 1984.

“... and so on...” фильм-балет, 16 мм, 6 мин. 2 варианта. Съемка И. Алейникова. Музыка А. Жигалова в исполнении братьев Алейниковых и А. Жигалова. 1984.

“Девочка и Буда”, 16 мм, 20 мин. Фильм-перформанс. Замысел Глеба Алейникова. Исполнение: Глеб Алейников и Ева Жигалова. Съемка И. Алейникова. Музыкальное оформление : братья Алейниковы и Абалакова и Жигалов. ТОТАРТ ЛТД. ФИЛЬМ. 1984.

“Парфюмерный вариант”. Фильм-перформанс Г. Алейникова и Евы Жигаловой. Съемка И. Алейникова. 167 мм, ок. 1О мин., 1984.

“Кулинарный вариант”. Фильм-перформанс. Глеб Алейников и Ева Жигалова. 16 мм, ок. 1О мин. 1984.

“Золотая комната, или 16 позиций самоотождествления.” Перформанс. Ок. 2 часов. Видеозапись. Киновариант, 16 мм, 22 мин. 1985.

“Русская рулетка”. Фильм-акция для перформанса . 8 мм, 45 мин., 1985. Съемка И. Алейникова.

“Колесо”. Фильм-акция для перформанса с В. Макаровым. 8 мм, ок. 20 мин., 1985. Съемка И. Алейникова.

“И это совершенно реально” (“Красная комната”). Живописный перформанс Н. Абалаковой. 8 мм, 1986. Съемка И. Алейникова.

Перформансы и акции ТОТАРТ. Киносборник. 16 мм. Ок. 1 часа. Есть видеовариант.

Перформансы, акции и фильмы ТОТАРТ. 16 мм. Ок. 2 часов. Есть видеовариант.

Видеофильмы

“Золотая комната, или 16 позиций для самоотождествления”. Перформанс. Снят Сабиной Хэнген, 1985.

Видеосборник перформансов и фильмов ТОТАРТ. 1985

Интервью Сергея Севастьянова с Н.Абалаковой и А.Жигаловым. 1989

“ДОМ”. Видеофильм. Съемка С. Ковальского. 1991.

“Глазго - Москва”. Выставка в галереи “Садовники”. Москва, Видеофильм, съемка С. Ковальского.

“Путешествие на край Д.” Выставка в галереи “Садовники”. Москва. Видеофильм. Съемка С. Ковальского. 1990.

“ТОТАРТ. Н. Абалакова - А. Жигалов. 1961-1991”. Центральный выставочный зал “Манеж”. Санкт-Петербург. Видеофильм. Съемка С. Ковальского. 1991.

“21 палец из жизни художников”. Видеодокументация. Съемка С. Ковальского. 1994.

“Северный ветер”. Видеодокументация Фестиваля перформанса. Москва. Галерея “Садовники”. 1994.

“Северный ветер”. Видеодокументация перформанса в галерее “21”. Съемка С. Ковальского. 1995.

“Nordwind”. Видеодокументация перформанса-инсталляции в Кунстраум, Вупперталь. 1995.

“Место художника”. Перформанс-видеоинсталляция. Галерея “21”, съемка С. Ковальского. 1996.

Видео-интервью Татьяны и Натальи Колодзей с А.Жигаловым. CRAC. Нью Джерси. США. 1996

“Сад улыбок”. Видеоинсталляция. Галерея “Spider & Mouse”. Москва. Видеодокументация М. Перчихиной.

“Маятник Фуко”. Видеоинсталляция для 4 мониторов и 1 видеопроектора. 60 мин. 1996—97.

“Потерпеть немного - и все будет хорошо”. Видеоинсталляция. Съемка С. Бусова. 1997. “Время изменить. Нельзя”. Перформанс Н. Абалаковой в проекте “Художник А. Благов”. 1997. Съемка М. Перчихиной.

“Следы”. Перформанс А. Жигалова в проекте “Художник А. Благов”. 1997. Съемка М. Перчихиной. 1998.

“Потерпеть немного — и все будет хорошо”. 1997—98. М. Перчихина

“На таком холоде искусство немыслимо, но если потерпеть немного...” М. Перчихина. 1998.

«Божий дар». Видеофильм (на базе видеоинтервью С.Севастьянова с Н.Абалаковой и А.Жигалова 1989). 2001. Фестиваль Кукарт-5, Царское село.

Встреча участников поездки в дер. Погорелово на Первый фестиваль перформанса в 1981г. Съемки С.Соловьева и В.Сумовского. Фильм для выставки «Операция «Дом-2».

Фильм-интераью С. Соловьева «Вернисаж выставки «Операция «Дом-2» в «Зверевском центре. Москва. 2001

Наталья Абалакова

Род. в 1941 г. в Нижнем Новгороде (Горький). Художник, переводчик. Окончила филологический факультет МГПИ (Московского Государственного Педагогического института). Живописью занимается с начала 1960-х. С 1974 принимает активное участие в движении художников-нонконформистов. Участник многочисленных квартирных и других выставок этого периода. С конца 1970-х вместе с А. Жигаловым разрабатывает Проект "Исследования Существа Искусства применительно к Жизни и Искусству" (ТОТАРТ). В рамках Проекта осуществлено большое количество акций, перформансов, инсталляций, кино- и видеофильмов. Большое внимание уделялось литературной и критической деятельности. Одна из организаторов и участников всех акций АПТАРТ. Одна из составителей МАНИ (Московского Архива Нового Искусства). С конца 1980-х, не оставляя разнообразные ТОТАРТ-проекты, возвращается к живописи; вместе с А. Жигаловым проводит ряд крупных персональных выставок.
Живописные работы Н. Абалаковой отличаются своей масштабностью, несколько иронической мифологичностью, подчеркнутым субъективизмом, выражающимся в специфическом "коллажном" отношении к материалу, и экспрессивностью. Последние годы вместе с А. Жигаловым делает видео- перформансы и инсталляции в рамках Проекта. Работы Н. Абалаковой экспонировались на многих выставках в России и за рубежом. Ряд работ находится в государственных, общественных и частных собраниях.

Анатолий Жигалов

Род. в 1941 г. в Арзамасе Нижегородской (Горьковской) обл. Поэт, художник, переводчик. Окончил филологический факультет МОПИ (Московского Областного Педагогического института им. Крупской). Поэзией и живописью занимается с конца 1950-х г.г. В 1960-е работает в основном в русле абстрактного экспрессионизма и сюрреализма. С середины 1970-х начинает доминировать геометрическая тенденция. С 1974 г. принимает активное участие в движении художников-нонконформистов и выставляется почти на всех выставках неофициального искусства этого периода. С конца 1970-х вместе с Н. Абалаковой приступает к реализации долгосрочного концептуального Проекта "Исследования Существа Искусства применительно к Жизни и Искусству" (ТОТАРТ). В этом Проекте особое развитие получили акции, перформансы, инсталляции, различные проекты. Вместе с Абалаковой один из зачинателей параллельного кино и специфического жанра кино- и видеоперформансов. Автор различных литературных и критических текстов и текстографических проектов. Один из организаторов и активных участников всех акций и событий движения АПТАРТ. Участвовал в создании МАНИ (Московского Архива Нового Искусства). С конца 1980-х, помимо разнообразной деятельности ТОТАРТ возвращается к живописи и создает крупномасштабные полотна, отличающиеся свободным отношением к материалу и форме, манипулированием культурными и мифологическими стереотипами, агрессивностью и парадоксальностью. Участвует в крупных выставках и художественных фестивалях в России и за рубежом. Вместе с Н.

Абалаковой осуществили ряд больших персональных выставок. Работы А. .Жигалова находятся во многих государственных, общественных и частных собраниях.

Персональные выставки

1962 — К/б “Красная Звезда”. Москва. (А.Жигалов)
1974 - Выставка в НИИ ПГМ (А. Жигалов)
1978-1988 - Проекты, акции, перформансы и инсталляции.
1982 - “Ретро 1. (Эти славные 60 - 70-е)”. Перформанс/инсталляция. АПТАРТ-галерея. Москва.
1986 - “Миф о смерти искусства (Красная комната)”. Инсталляция/акция в Горкоме графиков во время перерегистрации членства в секцию живописи. Москва.

Вечер «ТОТАРТ» в «Клубе-81». Ленинград.

1989 - "Natalia Abalakova & Anatoly Zhigalov. Works 1961-1989". 'New Beginnings”. "Third Eye Gallery”. Глазго, Англия. (Фестиваль современного советского искусства.)
1990 - Выставка в НПО “Регион” (А. Жигалов).

"ТОТАРТ. Н.Абалакова и А.Жигалов.1960 - 1990." ("Глазго-Москва"). Галерея "Садовники". Москва.
1991 - "Путешествие на край Д." (Новые работы 1990 - 91). Галерея "Садовники". Москва.

Одновечерняя выставка А. Жигалова в “Клубе любителей графики” (куратор А. Бабулевич). Москва.

"Наталья Абалакова и Анатолий Жигалов. 1960 - 1991". Центральный выставочный зал "Манеж”. Санкт-Петербург.

"Н. Абалакова и А. Жигалов. Графика”. Дом культуры. Брно, Чехословакия.
1993 - "Ave, Eva" (Ева Жигалова). Центр Современного Искусства, "Лаборатория"

"Неисследимое оставляет свой след в непредсказуемых последствиях." Инсталляция.

L-галерея. Москва.

"Анатомия культуры". Графика и проекты 1989-93. Галерея "Велта". Москва.
1994 - "21 палец из жизни художников”. Гуманитарный фонд “Свободная культура”, галерея "21". Санкт—Петербург.
1995 - “Северный ветер”. Гуманитарный фонд “Свободная культура”, галерея “21”. Санкт—Петербург.

“Nordwind”. Перформанс-видеоинсталляция. Галерея “Кунстраум”. Вупперталь, Германия.

Выставка графики Н. Абалаковой и А. Жигалова. Вупперталь, Германия.
1996 - “Место художника”. Перформанс/видеоинсталляция. Гуманитарный фонд “Свободная культура”, галерея “21”. Санкт-Петербург.
Вечер «ТОТАРТ» в Термен-центре. Москва.

“Сад улыбок”. Видеоинсталляция. Галерея “Spider & Mouse”. Москва.
1997 - “Потерпеть немного - и все будет хорошо”. Видеоинсталляция. Гуманитарный фонд “Свободная культура”, галерея “21”. Санкт-Петербург.
1997—98 — “Потерпеть немного - и все будет хорошо”. Видеоинсталляция. Галерея “Spider & Mouse”. Москва.

1998 - “Северный ветер”. Видеоинсталляции. Арт Медиа Центр “ТВ галерея”. Москва.
1999 - “21 палец из жизни художников”. Галерея “Spider & Mouse”, Москва; “Московская школа”. Москва

Вечер ТОТАРТ в клубе ОГИ. Москва

“ТОТАРТ—проект”. Выставка графики. Центр Современного Искусства Сороса. Москва

Презентация книги “ТОТАРТ: Русская рулетка”. Центр Современного искусства Сороса.. Москва

Мастер—класс. Центр Современного искусства Сороса. Москва.

“Маятник Фуко”. Галерея “Spider & Mouse”. Москва.

2001 – «Операция «ДОМ – 2». Музей «Зверевский центр Современного искусства», Москва.
2002 - «Операция Дом-2» и «Четыре колонны бдительности». Музей нонконформистов. С.-Петербург.

Групповые выставки

1974 - Выставка в библиотеке им. Короленко. Москва.

Выставка независимых художников на квартире А. Глезера. Москва.

1975 - Квартирные выставки.

Выставка на квартире И. Киблицкого 31 марта - 4 апреля.

Выставка на квартире К. Нагопетьяна.

Выставка на квартире Иосифа Гинсбурга.

Выставка неофициальных художников на ВДНХ в павильоне "Дом Культуры".

1976 - Выставка независимых советских художников из коллекции А. Глезера. Монжерон. Франция.

Первая выставка секции живописи при Горкоме Профсоюза художников-графиков. Москва. (А. Жигалов).

Выставка на квартире В. Николаева (А. Данилов, А. Жигалов, В. Николаев). Москва.

Весенняя выставка на Малой Грузинской. Москва. (А.Жигалов)

Осенняя выставка на Малой Грузинской. Москва. (А. Жигалов)

1977 - "New Soviet art”. Венецианское Биеннале. Венеция. Италия. Каталог. (А.Жигалов)

1978 - Весенняя выставка на Малой Грузинской. Москва.

“New Soviet art”. Турин. Италия. Каталог. (А. Жигалов)

Выставка “Музея Русского искусства в изгнании” А.Глезера. Scuola Artie mestieri Auta Magna, Scuola cantinale di Commercio Auta Magna, Municipio Sala Patriziale, Bellinzona, Швейцария, (А.Жигалов)

Осенняя выставка на Малой Грузинской. Москва.

1979 - Весенняя выставка на Малой Грузинской. Москва.

"Цвет - форма - пространство". Малая Грузинская. Москва. Каталог. (А. Жигалов)

Осенняя выставка в Горкоме графиков. Москва.

20 декабря – 13 января 1980, Vesinet, Centre des arts et loisirs, “Premiere Biennale des peintre russes”Б Монжерон, Франция (А.Жигалов)

1980 - Весенняя выставка на Малой Грузинской, Москва. Каталог-буклет.

“Космос”. Малая Грузинская. Москва. (А. Жигалов)

Выставка графики на Малой Грузинской. Москва.

Выставка живописи на Малой Грузинской. Москва.

Выставка-просмотр произведений неофициальных художников в выставочном зале МОСХ на ул. Вавилова. Москва.

"La Lumiere”. Фестиваль искусств. Авиньон, Франция.

"Le Temps qui court". Франция.

Неофициальный фестиваль перформансов в Праге, Чехословакия.

1981 - Первый Фестиваль перформансов "Операция "Дом” в деревне Погорелово Костромской обл.

Выставка живописи на Малой Грузинской. Москва.

Коллективная поездка в Таллин и Тарту с лекциями о художественной ситуации в Москве

5 декабря – 15 февраля 1982, “25 ans de l’art non-officiel. 1956-1981”. Русский музей в изгнании. Монжерон, Франция (А.Жигалов)

1982 - "Russian New Wave". CRAC. Нью-Йорк, США. Каталог

Первая выставка АПТАРТ на квартире Никиты Алексеева. Москва.

Одновечерняя выставка-просмотр в Доме Художников на Кузнецком мосту. Москва.

1982 - 84 - "'Russian Samizdat Art". Franklin Furnis. Нью-Йорк; Visual Studies Workshop, Рочестер, Нью-йорк; Chappaque Gallery, Вестчестер, Нью-Йорк; Ronald Feldman Gallery, Нью-йорк; Ричмонд, Anderson Gallery? Commonwealth University, Ричмонд , Вирджиния; Вашингтон, Питтсбург, Лос-Анжелес, США. Каталог.

“Russian Abstract and Pop Art”. Museum of Soviet Unofficial Art. Джерси-Сити, США

1983 - "АПТАРТ в натуре". Групповая выставка-акция. Калистово, Московская обл.

Russian women artists: 1930 - 82. CRAC. Нью-Йорк, США. (Н.Абалакова).

“Победы над солнцем”. Выставка-акция на квартире Н.Алексеева. Москва.

“АПТАРТ за забором”. Выставка-акция в Тарасовке Московской обл. на даче бр. Мироненок.

“Придешь вчера - будешь первым”. Галерея “City without walls. США. Каталог. Москва/Нью-Арк/Нью-Йорк.

1984 - “APTART IN TRIBECA”. Нью-Йорк, США. Каталог.

34-me Salon des Jeans Peintres. Гран-Палэ, Париж. (Не состоялся по вине властей).

“Le Vivant et l’Artificiel”. Фестиваль искусств. Авиньон, Франция.

1985 - Фестиваль современного искусства в клубе АЗЛК. Москва.

Первый фестиваль подпольного кино. Мастерская С. Сохранской. Во время перформанса “Золотая лестница”.

“APTART”. Project for the Arts. Вашингтон. США. Каталог.

“International Experimental Art”. Будапешт, Венгрия. Клуб молодых художников. Каталог.

“Russian Art Show”. Данстерия. Нью-Йорк. США. Каталог.

Однодневная выставка графики в ЦДХ. Москва.

Многочисленные выставки и проекты Mailart в Европе и Америке.

Выставка-диспут концептуалистов и метаметафористов в ЦДРИ, Москва.(“ТЕКСТ-2”)

1986 - Выставка неофициальных художников (ТЭИИ) во Дворце Молодежи, Ленинград (Запрещена властями в день открытия).

“APTART”. Новый Музей Современного Искусства. Нью-Йорк, США. Каталог.

“Art of Today”. Будапешт, Венгрия. Каталог.

“Обнаженная натура в современном искусстве”. Одновечерняя выставка-симпозиум в Доме Художников на Кузнецком мосту. Москва. (Демонстрация Тотартфильма “16 позиций для самоотождествления”).

Попытка одновечерней выставки в Центральном Выставочном зале “Манеж” во время Всесоюзной выставки (Запрещена дирекцией Выставочного зала).

Одновечерняя выставка во время Фестиваля современной музыки в помещении ресторана “Валдай” на Новом Арбате.

“Искусство против коммерции, или Битца за искусство”. Выставка-акция АПТАРТ.

Битцевский парк, Москва.

“Примитивное искусство”. Одновечерняя выставка-симпозиум в Доме Художников на Кузнецком Мосту, Москва. (Демонстрация фильма “Девочка и Буда”.)

Однодневная выставка в “Лаборатории” на XVII Молодежной выставке в Доме Художников на Кузнецком мосту. Москва.

Участие в многочисленных международных выставках и проектах MAILART.

1987 - Выставка неофициального искусства (ТЭИИ) в Павильоне в Гавани. Ленинград.

“Объект 1”. Малая Грузинская, 28. Москва.

“Ретроспекция творчества московских художников, 1957-87”. Творческое объединение “Эрмитаж”, Москва.

“Homage a' Kashak”. Чехословакия.

”Interart.” Познань, Польша.

“Выставка в Аду”. Акция Клуба Авангардистов (КЛАВА) в лесу в Орехово-Борисово. Москва. (Кураторы – Н.Абалакова и А.Жигалов).

“Пароход”. Акция Клуба Авангардистов (КЛАВА). Поездка на пароходе.

Выставка в клубе “Меридиан”. Вечер ТОТАРТ’а во время фестиваля искусства. Москва.

Участие в многочисленных MAILART проектах и выставках в Европе, Америке и Японии.

1988 - “Москва - Париж - Москва”. Видеоперформанс Абалаковой - Жигалова - Секала. Париж.

“Геометрия в искусстве”. Галерея “Садовники”. Москва. (А.Жигалов).

“Выставка в аду”. Вторая часть (эксгумация) акции Клуба Авангардистов, Орехово-Борисово. Москва.

“Баня”. Выставка-акция Клуба авангардистов. Мужское отделение Сандуновских бань.

“Лабиринт”. Центральный Дом Молодежи, Москва - Варшава, Польша - Гамбург,

Германия. Каталог.

“Дорогое искусство”. Центральный Дом Молодежи. Москва.

“ART OF TODAY 2”. Будапешт, Венгрия, Каталог.

Фестиваль перформансов. Познань, Польша.

MAILARTпроекты и выставки.

1989 - Галерея Л.Костакис. Афины, Греция.

“100 художников из коллекции Татьяны и Наташи Колодзей”. Государственный музей Узбекистана. Ташкент. (Н.Абалакова)

MAILARTпроекты и выставки.

1990 - “3-rd Art of Today”. Будапешт, Венгрия. Каталог.

“Der Weg”. Workshop. Берген, Германия.

“Totalitny Zona”. Фестиваль искусств. Прага. Чехословакия.

MAILARTпроекты и выставки.

1991 - “3-rd meetings of Vision and Image Theatre”. Катовице, Польша.

“Konfrontacje Artystyczne, Torun 91”. Польша. Каталог. (А. Жигалов)

MAILARTпроекты и выставки. Каталог.

1992 - Выставка группы “Молот” в Центральном выставочном зале “Манеж”. Москва.

“Диаспора”. ЦДХ. Москва.

“Диаспора 2”. ЦДХ. Москва (Н.Абалакова).

“Художник и книга”. Выставочный зал “Пересветов пер”. Москва.

“GATEWAY”. European Art Festival. Европейский Проект. Портсмут, Англия.

“GATEWAY”. Выставка проектов к Проекту Gateway. Галерея “Aspex”.

“Артбдения”.Фестиваль искусств. Смоленск.

1993 - “777”. Выставка художников Европы в Портсмуте, Рейкьявике, Дейсбурге, Барселоне, Орхусе, Братиславе, Москве.

“Время и место”. Дубровник. Хорватия

1994 - Фестиваль видеоарта “Бредущие сквозь тьму в полуночи”. Киноцентр, территория Петлюры на Страстном бульваре. Москва. Каталог-буклет и видеофильм.

“Майская выставка”. Дом художника на Кузнецком мосту, 2О. Москва.

“Прыжок в пустоту: художник вместо произведения”. Европейский и американский авангард 1910-90 . Центральный Дом Художников. Москва.

Интерграфика. Графическая триеннале. Краков, Польша и Прага, Чехия. Каталог.

“Нет! - и конформисты”. Образцы советского искусства 50-х - 80-х. Музей им.

Дуниковского, дворец в Круликарне, отделение Национального музея в Варшаве и в Русском Музее. Санкт- Петербург. Каталог. (А. Жигалов)

“Бассейн Москва”. Проект кураторов Института Современного искусства. Москва.

“20 лет выставки художников-нонконформистов в Доме Культуры ВДНХ”. Галерея “Беляево”. Москва.

Цетиньская биеннале III.

Фестиваль перформансов. Галерея “Садовники”. Москва.

1995 - “Дух и почва 2”. Галерея “Садовники”. Москва.

“Художник и новые технологии”. Семинар. Переславль—Залесский.

Графическая триеннале. Токио, Япония.

Inter-Contakt-Grafic-95. Прага-Краков

“Kunst im verbongenen. Nonkonformisten Russland 1957-1995”. Коллекция Современного искусства Музея-заповедника “Царицыно”. Wilhelm-Hack Museum Людвигсхафен-на-Рейне; Documenta-Halle< Кассель>; Staatliches Lindenau Museum, Альтенбург, Германия.

1996 - Весенняя выставка в “Cité International des Arts”. Париж, Франция. (А.Жигалов)

Месяц фотографии в Москве. Институт современного искусства.. Москва.

“Десять лет клубу “Авангардистов”. Выставочный зал “Пересветов переулок”. Москва.

ФЛЮКСУС: вчера, сегодня, завтра. История без границ. ЦДХ, Москва FLUXUS: Heute, Gestern und Morgen. Geschichte ohne Grenzen. Central Artist’s House. Moscow

“Запасный выход”. Workshop “Интерстудии”. Мастер-класс Н.Абалаковой. Галерея “Spider & Mouse”. Москва.

1997 - “Кредо”. Выставочный зал Российского Фонда Культуры. Москва. Каталог.

“Метаморфозы “тихой жизни” и “мертвой природы”(Предметная Среда. Конец XX века.) Выставочный зал Российского Фонда Культуры. Москва. Каталог.

“Вербальный ряд в русском искусстве постмодернизма”. Российский Культурный центр в Будапеште. Венгрия. Каталог.

АртМосква. ЦДХ, Москва.

“О современном искусстве”. Проект Л. Кашук. Москва. Каталог.

“Реконструкция Проекта художника А. Благова. Галерея .”Spider & Mouse”. Москва.

“КУКАРТ-III”. Международный фестиваль. Царское село. Россия.

“Художник и его биография”. Будапешт, Венгрия. Каталог.

“The best world”. Secession. Вена, Австрия.

“Мир этих глаз - 2”. Чувашский государственный художественный музей. Чебоксары.

1998 - “Русские феминистки”. Литературный музей. Москва

АРТ МОСКВА. Малый Манеж. Москва

Книга художника и поэта. Нижний Новгород. Каталог.

Praprintium. Русский Самиздат. Бохум. Германия.

АРТМАНЕЖ. Москва

1999 — Визуальная поэзия. Проект Клуба литературного перформанса и галереи “Spider & Mouse”. Москва.

“Художник о художнике”. Москва.

Семинар по современному искусству. РГГУ. Москва.

Русское искусство конца 1950 — начала 1980-х годов. Государственная коллекция современного искусства. ЦДХ. Москва.

Вечер ТОТАРТ в клубе ОГИ. Москва.

“Bloom’s day”. Вечер Джойса. Клуб Проект ОГИ. Москва.

“Афазия”. Ереван. Армения.

Русское искусство 1970—х. Конференция. (Доклад А.Жигалова) Институт искусствознания. Москва

“Закрытый город”. Фестиваль искусств. Ереван. Армения.

“Кукарт—4”. Фестиваль искусств. Царское село.

АртМанеж. Художественная ярмарка. Манеж. Москва

«Живые и мертвые». Галерея “Escape”. Москва

2000 — “Памятник в литературе”. Вечер в Литературном салоне. Москва

Вечер Н. Абалаковой в Литературном салоне. Москва

“Динамические пары”. 10 лет галереи Гельмана. Манеж. Москва, Н. Новгород, С.-Петербург

Фестиваль искусств. Ижевск

АртМосква. ЦДХ. Москва («Любовники КЛАВЫ»)

Авторaритет Библио – Музей Зверевский Центр. Москва

«Переход». Гюмрийская биеннале. Галерея «Мышь и паук». Москва.

Выставка в галереи «Точка». Москва.

2000 – 2001 - «Настоящие люди»», Музей «Зверевский центр», Москва.

2001 - «Любительская фотография». Галерея «Escape». Москва.

Арт Медиа Форум Российский Медиафорум – 2001. С.-Петербург.

«Кукарт-5». Фестиваль искусств. Царское Село.

«Бивис и Батхед уже здесь». Видео программа. С.-Петербург

2002 – «Женский портрет» (Н.Абалакова). РГГУ. Москва

«Искусство женского рода». Женщины-художницы России XM-XX вв. Третьяковская галерея. Москва. Каталог (Н.Абалакова)

АртМосква. Центральный Дом Художников. Москва

«Детские страхи». Музей «Зверевский центр». Москва

Московский кинофестиваль. АртМедиа Форум.

Родина/Отечество». Форум художественных инициатив. Малый Манеж. Москва.

«Голоса». Видеоинсталляция. («Города, Дороги, Дворцы»). Киев, Украина. Иерусалим, Израиль

2003 – Абстрактное искусство. Государственная Третьяковская галерея. Москва (А.Жигалов)

Выставка, посвященная 300-летию С.-Петербурга. Музей нонконформистского искусства. С.Петербург

Разведка искусством/ Reconnaisance Art. Московский международный форум художественных инициатив. Малый Манеж, Москва.

«Автопортрет» РГГУ. Москва. (Н.Абалакова)

АртМосква. Центральный Дом Художников. Москва

2004 – Мир войны. Музей декоративно-прикладного искусства. Москва

Современное искусство художников Арт-центра “Пушкинская 10”. Музей нонконформистского искусства,. С.-Петербург

Графическое биеннале. Манеж. С.-Петербург

Биенннале перформанса. Манеж. С.-Петербург

Рай/Paradise. Форум художественных инициатив. Малый Манеж. Москва

Визуальная поэзия. Леттризм. Литературный музей. Москва

Women’s City. Ереван, Армения

АртКлязьма. Международный фестиваль современного искусства на открытом воздухе «Новая Российская реальность».

Современная городская скульптура. Ижевск

Авторская книга поэта и художника. Между текстом и образом. ГЦСИ.Москва 2005 – Московская Биеннале. Спецпроекты:

“Гендерные волнения”Московский музей современного искусства

Информбюро. Современное искусство России

Квартирные выставки. Вчера и сегодня. Музей “Другое искусство” Музейного центра Российского государственного университета (РГГУ)

Сообщники. Коллективные и интерактивные произведения в русском искусстве 1960-2000 годов. ГТИ

Эгалитарность. Музейный центр РГГУ

Поэзия, графические и текстовые проекты, визуальная поэзия, книжки и пр.

А. Жигалов. “Стихи”. Сборник стихов (91 стих.) 1961. Москва. Самиздат. 2 маш. экз.

А.Жигалов.”Стихи”.1961. Москва. Самиздат. Рукописный сборник с рисунками. 1 экз.

А. Жигалов. “Стихи 1963-64”. Москва. Самиздат. 6 маш. экз.

А. Жигалов. “Стихи. 1965”. Москва. Самиздат. 6 маш. экз.

А. Жигалов. “Сказочки про кота и про гроба”. Москва, 1965. Самиздат. (Затем в “Супе с котом”, Москва, 1985. Самиздат.)

А. Жигалов. “Стихи 1967”. Москва. Самиздат.

А. Жигалов. “Стихи. 1968”. Москва. Самиздат.

А. Жигалов. “Стихи. 1969”. Москва. Самиздат.

А. Жигалов. “Стихи.1970”. Москва. Самиздат.

А. Жигалов. “Поэма. Звон кольцами вращается в бокале...” Москва. 1970. Самиздат.

А. Жигалов. “Белая соната для скрипки, ветра и печной трубы”. 1970. Москва. Самиздат.

А. Жигалов. “Дорожные вереницы”. Москва. 1970. Самиздат.

А. Жигалов. “Стихи 1958-72”. Москва. 1972. Самиздат.

А. Жигалов. “Стихи 1958-78”. Москва. 1978. Самиздат.

А. Жигалов. “Стихи 1960-80.” Около 160 маш стр. (Книга в производстве)

“Континент,” №7, 1976, №17, 1978; и др. Париж.

”Время и Мы”, Иерусалим (номера за 1976-77).

“Русская мысль”. Париж. 1977.

“Голубая лагуна”. Антологии Русской Поэзии, (под редакцией Кузминского и др.)

А. Жигалов “Зимние проекты” (Конкретная поэзия) (1979-81) (“Эхо” №1, Париж, 1980. “МАНИ” №1, 1981.)

А. Жигалов. Проекты (Текстографические проекты. Некоторые в МАНИ №№1-5, 1981-85).

А. Жигалов. “Исследование круга”, МАНИ №4, 1983.

А. Жигалов. “Исследование квадрата”. 1982.

«37». Самиздат. Журнал п/р В.Кривулина. Ленинград. 1986 (?).

«Митин журнал». Самиздат. Журнал п/р Д.Волчека. Москва. 1989.

“Книга-объект”. Тексты, фотодокументация, графика и пр. 15 двусторонних холстов-планшетов 126 х 85, 1982 с добавлениями до 1987. Выставлялась на выставке АПТАРТ в 1982, на выставке “Ретроспекция московских художников: 1960-87” (Москва, “Эрмитаж”, 1987), на персональной выставке Абалаковой и Жигалова в Глазго в 1989, на персональной выставке “Глазго-Москва” в галерее “Садовники”, Москва, 1990 г.

Н. Абалакова. “Продажное искусство”, 1985.

Н. Абалакова. “Крейзи бордель”, 1985.

Н. Абалакова. “Сине-фантом (вместе с Г. Алейниковым), авг. 1985.

Н. Абалакова. “Суп с котом”, 1985.

Н.Абалакова. “Etant Donne'”, 1985 (Приложение к “Супу с котом”).

“21 палец из жизни художников”, 21 графический лист и 22 листа текстов (выставка в галереи 21 в Санкт-Петербурге), 1994. Изд. Галереи “Spider & Mouse” при поддержке Центра Сороса. Тир. 500 экз.

Сценарии

“Золотой унитаз”. 1985 (2 варианта)
Сценарий неосуществленного фильма для ТОТАРТ и бр. Алейниковых . 1985.
“Тотартфильм”. 1985.
“Суп с котом” и др.
Киносценарии и проекты 1984-94.

Мейларт, или Почтарт

250 рисованных и текстовых открыток и писем из Почтовой акции Абалаковой и Жигалова и братьев Алейниковых. Апрель-май 1985.
Продукция Мейларта за многие годы.

Музыка и фонограммы

Музыка перформанса “Знак авангарда” (С. Голыбина, В. Гончарова, С. Летов) 120 мин. 1984.
Фонограмма к фильму “Happy end” (10 ми.). 1984.
Музыка к фильму-балету “.... and so on...” (Тема А. Жигалова, исполнение Н. Абалаковой, А.Жигалова и бр. Алейниковых) (6 мин.).1984.

Музыка к фильму-перформансу “Девочка и Буда” (Абалакова и Жигалов и братья Алейниковы), 17 мин. 1984.
Фонограмма к фильму-перформансу “Парфюмерный вариант”, ок. 10 мин. 1984.
“Конкретная музыка” к перформансу “Четный караул”. Записана Абалаковой и Жигаловым, 45 мин., 1985. (Авторская запись передана по просьбе Джона Кейджа в его архив)

Эссе и статьи о творчестве Н. Абалаковой и А. Жигалова

“Континент”. Осень 1975. Статья Е. Барабанова о выставке неофициальных художников на ВДНХ

В. Иванова. “Малые поэты”. “Аполлон 77”. Париж, 1977.

Н. Лихачева. “Здесь нет у времени завещанной границы”. Ээссе о живописи Н. Абалаковой. Машинописный текст. 1979.

В. Некрасов. “Концепт как авангард авангарда”. МАНИ №3, 1982.

“А - Я”, №5, 1983. Париж. Статья С. Гундлаха о выставке АПТАРТ. Там же перформансы Абалаковой и Жигалова.

“Советская культура”. Июль 1986. Статья Ольшевского о московских художниках. (“Рыбки в мутной воде, или о чем поведала рукопись, найденная не в Сарагосе”)

Сборник конференции по современному советскому искусству. Статья Мартина Хюттеля. Бохум. ФРГ. 1986.

“Ich lebe - Ich sehe”. Каталог Бернской выставки советских художников. Статья Карла Аймермахера о 1970-х. 1988, Берн.

А. Бабулевич, “Апокриф”. Воспоминания о творчестве А. Жигалова 60—х—70—х.. 1989.
Неопубликован.

Abalakova. Zhigalov. Works 1961 - 1989”. 1989. Глазго, Англия. Каталог персональной выставки Н. Абалаковой и А. Жигалова. Статьи английских и российских авторов о творчестве художников

О. Разумовский, ТОТАРТ и “Summa archaeologiae”. Эссе о творчестве Н. Абалаковой.

О. Разумовский, “Утопия-антиутопия” (о творчестве А. Жигалова 70-х - 80-х). 1989. О.Разумовский. ТОТАРТ. “Митин журнал” №34, 1990).

М. Перчихина, “Архаика жестов — цивилизация жестов — право топора”.

Интервью с А. Глезером (опубликована работа А. Жигалова из его коллекции). “Искусство” №5, 1989.

А. Ровнер и В. Иванова. Статья о поэзии 1960-х - 70-х. “Родник” №7, 1989, Рига.

Е. Бобринская. “Восстановленный интервал”. “Искусство” №10. 1990. Москва.

В. Некрасов. “Концептуализм, какой он есть и каким был”. “Литературная газета” №31, 1. 08. 90.

Н.Кислова, Е. Симонова. “Эхо”. “Декоративное искусство” №9, 1990. Москва.

С. Кусков. “ТОТАРТ. Или путешествие на край живописи”.“Творчество” №11, 1990.

“Искусство” №1, 1990.

М. Айзенберг. Статья о поэзии 1960-х - 70-х. “Театр” № 4, 1991. Москва
Е. Бобринская. Интервью с А.Жигаловым. “Искусство” №5, 1991. Москва.
“Другое искусство”. Каталог выставки в двух книгах. Хроника. Москва, 1992.
Е. Бобринская. “Концептуализм”. Галарт. Москва. 1994.
В.Некрасов. Статья о Московском концептуализме. “Самарские Ведомости”, №№ 1-5, 1996.

Каталоги и другие публикации

Каталог выставки на квартире А. Глезера (фотоспособом). Декабрь 1974.
Каталог-плакат выставки коллекции А. Глезера, Монжерон (Русский музей), Париж. 1975.
Каталоги квартирных выставок 1975-76. Москва. (Фотоспособом).
Каталог выставки “Новое советское искусство”. Венецианское Биеннале. Италия. 1977.
Каталоги-буклеты весенних и осенних выставок секции живописи в Горкоме художников.-графиков на Малой Грузинской 1976-81.
Каталог выставки “Новое советское искусство”. Турин, Италия. 1978.
Каталог-буклет Фестиваля “La lumiere”. Авиньон, Франция. 1980.
Каталог-буклет выставки “Le temps qui court”. Франция. 1980..
“Russian new wave”. CRAC. Нью-Йорк. Coxo. 1982.
“Russian Samizdat Art 1960-82”. Студия визуальных искусств. Нью-Йорк. 1982.
“Russian Samizdat Art”.’ Essays of Szymon Bojko. J. Bowlt, R. & V. Gerlovins. Ed. Ch. Doria, W. Locker & Owens Publishing. Нью-Йорк. 1982.
“Russian women artists: 1930-82”. CRAC. Нью-Йорк, 1983.
“Придешь вчера - будешь первым”. Галерея “City without walls”, Нью Джерси. США. 1983.
“APTART in Tribeca”, Нью-Йорк, 1984.
“APTART. Московский авангард 80-х.” CRAC. Нью-Йорк. 1985
“APTART” Вашингтонский художественный проект. Вашингтон. 1985.
МАНИ (Московский Архив Нового Искусства) №1. Февраль 1981. Описания и фотодокументация 8 акций (“Погребение цветка”, ”Солнцеворот”, “Белый куб”, “Посвящение Праге”, “Черный куб”, “Снег” и 3 Проекта: “Белый цвет - черный цвет”, “Проект пространственного построения”, “Проект “Идеального пространства”)
МАНИ №2. Июнь 1981 Н. Абалакова: Серия “Summa archaeologiae” А. Жигалов: Конверты 11 (10 Проектов “Русская зима”, 1979-81). Конв.. 12 (“Текст”, 1981). К.13 (7 листов из серии “Текст-1”, 1980. Бумага 20 х 29. Визуальная поэзия. На пишущей машинке отпечатано слово ТЕКСТ в различных вариациях.) К.14. (3 листа из серии “Текст-2”, 19809-81. Белый лист
29,5 х 61,5, черная копировальная бумага 20 х 28,5. Серия из 23 листов. На белом поле между двумя листами копировальной бумаги напечатан слово ТЕКСТ в следующем порядке: лист 1-0, лист 11 - 21... лист XX11 - 1 справа, лист XX111 - 1 слева. Серия может читаться в обратном порядке. На верхнем черном поле стоят две цифры, обозначающие прямое и обратное движение серии /например, 11(22). На нижнем поле цифры обозначают обратное и прямое движение серии /например,

12(11)/. Эти цифры неверны. Правильный ряд обозначен под нижним черным полем.) Лист 15 (3 работы “Исследование о Черном Квадрате”. “Антиквадрат или Черная дыра”, 1977, х., м. 100 х1 00. “Исследование пять лет спустя, или Золотая середина”, 1981, х., м. 100 х 120. “Черный квадрат”, 1981, х., м. 100 х 120. К.16 (2 Проекта из серии “Черных Проектов” 1980-81.)

МАНИ №3. Декабрь 1981. “Операция “ДОМ” (Разъяснительный текст о Фестивале перформансов в дер. Погорелово в мае-июне 1981 г. и об акциях А. Жигалова “Лестница” и “Последнее действие” и смерти Лалая. Акции “Памяти Лалая”, “Школа живописи. Глава “Скульптура”, “Крыльцо”, “Черный квадрат”, “Квадрат” и др. работы из серии “Исследование квадрата”. “Рождение”, “Наше лучшее произведение” и работы участников Фестиваля.) Проекты (“Диалогаппарат”, “Черная агрессия”, “Земля в кубе”, “Вивисекция”, “Черный мешок”).

МАНИ №4. 1982. Н.Абалакова. “Тотальное Художественное Действие” и “Summa archaeologiae”. А.Жигалов. Серия “Исследование круга” (“Попытка растопить снег, или точка”, “Кровный круг”, “Описанный круг”, “Круговая порука”, “Порочный круг” и др. 13 фотоакций), “Искусство принадлежит...” (Комплект из лозунга и Аналитического табло), “Моя последняя работа...”, “Я работаю комендантом” (“Искусство в кубе”), “Куб искусства”, “Наш муравейник (10 фоторабот из серии).

МАНИ №5. 1983-86. Выставки-акции АПТАРТ: 1-я 1982, “АПТАРТ в натуре”, 1983, “АПТАРТ за забором”, 1983, “Победы над солнцем”, 1983.

“Experimental Art”, Будапешт, Венгрия. 1985

APTART. Новый музей современного русского искусства. Нью-Йорк. 1986.

ART OF TODAY 1. Будапешт. Венгрия. 1986.

“Русская поэзия и поэты 1970 - 80” под редакцией и в переводах Феликса Филиппа. 1986.

Групповая выставка. Галерея А & Р. Нью-Йорк. 1986

Kulturpalast. Под редакцией и в переводах Г. Харта и С. Вендерса. Германия. 1986..

ART OF TODAY 2. Будапешт. Венгрия 1987.

SACHE IN SICH. Сборник текстов московских художников-концептуалистов. Самиздат. Москва. 1986.

“Labyrinth”. Москва-Варшава-Гамбург. 1989.

“ABALAKOVA & ZHIGALOV. WORKS 1961 - 89.” Фестиваль советского искусства “New beginnings”. Глазго. Англия.

“3-rd Art of Today”. Будапешт. Венгрия. 1990.

“Totalitny zona”. Прага. Чехословакия. 1990.

“Konfrontacje Artystyczne”, Торунь, Польша. 1990.

“3-rd meetings of visual and image theatre”. Катовице. Польша. 1991

“Gateway”. Европейский проект. Портсмут. Англия. 1992.

«NSK Embassy Moscow». Москва-Любляна. 1992

“777” Выставка-коммуникация: Портсмут, Рейкьявик, Дейсбург, Орхус, Барселона, Москва, Братислава. 1993.

“Экспериментальное видео... Фестиваль видеоарта.” Каталог “Бредущие сквозь тьму”. Москва.

“Nie! - e konformista”. Музей им. Дуниковского, отделение Национального музея, Варшава. Польша. 1994

. “Нет! - и конформисты”. Санкт-Петербург. 1994.

“Kunst im Verborgentn. Художники нонконформисты в России 1957-95”. Музей Вильгельм Хак Людвигсхафен на Рейне, Документа Халле, Кассель. Музей Линденау, Альтенбург, Манеж, Москва, 1995-96.

New medialogia. Москва. 1996.

“Credo”. Российский Фонд Культуры. Л. Кашук. 1997.Каталог

“Метаморфозы “тихой жизни” и “мертвой природы”. Каталог. 1997

“Вербальное в современном искусстве”. Будапешт. Венгрия. Каталог

“Современное искусство”. Каталог. 1997

“Лик, лицо, личина”. Каталог. 1997

“The best world”. Secession. Вена. 1997

“Мир этих глаз — 2“. Чебоксары.

“Книга художника и поэта”. Нижний Новгород.

Praprintium. Русский самиздат. Бохум. Германия.

Многочисленные Каталоги выставок и Проектов MAILART 1980 - 98.

«Динамические пары», галерея Гельман, Москва.

«Комод», № 9, август-октябрь 2000, культурный журнал.

“Sputnic”, журнал-интервью, октябрь 2000, Япония.

«Артодокс», газета, 2000, Москва (интервью).

Авторы

Александр Бабулевич, организатор культурных событий, визуальный поэт, Москва.
Марина Бессонова, искусствовед, куратор крупных международных художественных проектов, Москва.
Екатерина Бобринская, искусствовед, автор книги “Концептуализм”, Галарт, Москва.
Сергей Кусков, искусствовед, Москва.
Виктор Некрасов, поэт, эссеист, Москва.
Марина Перчихина, художник, видеоартист, артдиректор галереи “Spider & Mouse”, Москва.
Олег Разумовский, писатель, переводчик, Смоленск.
Хилари Робинсон, искусствовед. Глазго, Англия.
Юрий Соболев, художник, руководитель “Интерстудии” в Царском Селе.
Ольга Шишко, искусствовед, Москва.

Natalia Aalakova

1941 born in Gorky (Nizhne-Novgorod)
1961 graduated from V.I.Lenin College of Education, Moscow (philology dep-t)

since 1979 has participated in the project “Explorations into the Essence of Art as applied to Life and to Art” (called TOTART since 1983) - joint with A.Zhigalov
1981 took part in setting up Moscow Archive of New Art
since 1982 founding member of APTART movement (sharing in all its actions)
since 1984 member of the French Union of Young Artists
since 1985 member of Hungary’s Young Artists’ Club
since 1987 member of Avantgarde Club (CLAVA)
since 1993 member of Artists’ Union and Writers’ Union
since 1996 member of “Free Culture” Humanitarian Foundation

Anatoly Zhigalov

1941 born in Arzamas, Gorky Region
1964 graduated from Moscow Region’s College of Education (philology dep-t)
since late 1950s has been writing poetry and painting
since 1979 has participated (with N.Abalakova) in the project “Explorations into the Essence of Art as applied to Life and Art” (called TOTART since 1983)
since 1981 helped to set up Moscow Archive of New Art
since 1982 active in APTART movement
since 1984 member of the French Union of Young Artists
since 1985 member of Hungary’s Young Artists’ Club
since 1987 member of Avantgarde Club (CLAVA)
since 1993 member of Artists’ Union and Writers’ Union
since 1996 member of “Free Culture”Humanitarian Foundation

Actions, performances. Installations

1960-61 Performances with Fire (A. Zhigalov)
1972 Project of the falling bed.
1978-79 The beginning of the Project “Explorations into the Essence of Art as applied to Life & Art”. Projects (“Winter projects” and others.).
1980 “Burial of the Flower”, “White Cube”, “Black Cube”. Authors’ home. Moscow.
“The Solstice”. Outdoor action. Moscow
“Dedicated to Prague”. Unofficial festival of performances. Prague, Czechoslovakia
“Snow”. Outdoor performance. Ìîscow
1981 1st Festival of Performances. Pogorelovo, Kostroma Region. “Operation Home”; performances and live sculptures “The Ladder”, “The Last Action”, “The Death of Lalay”, “In Memory of Lalay”, “Birth” and others.
“Exploration of the Square” series (as above): Live sculptures “The School of Arts”, “Black square” and others.
“Appearence of pregnant Natalia”. Moscow
“Our Best Oeuvre” (the birth of Åva 12 Aug. 1981)
1982 “Our Anthill”. Piligino, Novgorod Region
“Commandant’s Series” (1982-1985), Ìîscow
“Subbotnic” and other actions

“Exploration of the Circle” series (“The centre”, “The blood circle”, “The pissed circle”, “Mutual responsibility” and others).
APTART exhibition. Moscow.
“Retrî -1”. APTART Gallery. Moscow.
1983 “Kitchen of Russian Art”. Installation.
“Work”. S.Sokhranskaya’s studio. Moscow.
” Take care of Art”. Installation/performance. APTART event “APTART in Nature”. Kalistovo.
“Sunflower seed”. Performance. APTART event “Victories over the sun”. Moscow.
“Window 1”. TOTART performance. “” APTART under the fence” event. Tarasovka, Moscow Region.
“Window 2”. Courtyard of S.Sokhranskaya’s and I.Makarevich’s studio. Moscow.
“Purification”. Actions. Moscow.
1984 “Praesence, praesence”. S.Sokhranskaya’s studio. Moscow.
“Disputeart I”. As above.
“Invitation in May”. Authors’ home. Moscow.
“The Rope”. “To the lovers of Art”. Projects for exhibition in Paris.
.“Avantgarde Sign”. Musical performance. Authors home. Moscow.
“The rope”. Action. Tartu (The museum and streets).
“The King-Bell & the King-Gun”. Installation. Artist’s flat. Moscow.
“The floor-polishing”. Performance. As above.
“Absence-presence”(Window 3). “Le Vivant et l’Artificiele”. Avignon, France.
“In such a cold weather Art is impossible”. Orekhovo-Borisovo, Moscow.
“Terrorart” (attempt of forced art over Yu. Albert). Authors’ home, Moscow.
1985 “Dispute 2”. S.Sokhranskaya’s studio, Moscow.
“The golden ladder”. Sochransky’s studio. Moscow.
1-st festival of Soviet underground cinema. As above.
“16 Self-Identifications”. Authors’ home. Moscow.
“Rubbish graphics”. Action. Central Artists’ House. Moscow.
“The scene bandaged”. Art festival. Moscow.
“Mail-Art”. TOTART action and 1st exhibition of Soviet mail-art. Venue as above.
“Golden Sunday”. Ìîscow.
“The partisans”. Artist’s flat. Moscow.
“Russian roulette”. As above.
1986 The Social Action. Attempts at foundation of Contemporary Art Center.
“It’s the real thing”(“The Red Room”). Authors’ home. Moscow.
“The wheel”. Film-performance. Moscow.
“Even guards”. Artist’s flat. Moscow.
“Art’s decline Myth”. MOGKH. Moscow.
“I and You”. Installation. The Youth House. Leningrad. (The banned exhibition.)
“Pure Art”. Avanguard Club action “Art against commertion”. Bitza park. Moscow.
1987 “Classic TOTART-object”. “Object I”. MOGKH. Moscow.

“The Art Center Project Waken”. Avanguard Club event “The show in hell”. Moscow.

“A cause to acquatance”. Installation. “Exhibition in Harbour”. Leningrad.

1988 “Moscow-Paris-Moscow”. Video-performance by Abalakova-Zhigalov-Sekal. Paris, France.

“The Project exhumed”. Action in Avanguard Club “Exhumation” action. Moscow.

Project of installation for Edinburg gallery. (An earth pile with Tatlin Tower-like structure). Unrealized.

1989 A project of “Syringe” fountain and russian bath for La Villet. Paris.

“Work 2”. Performance festival. Poznan. Poland.

“Naked performance”. Avanguard Club event. The Sandunovsky Baths male department. Moscow.

1990 Project of installation for Marseille Biennlle.

“My God, what does it all mean?”. Installation. “Sadovniky”gallery. Moscow.

“Contemplating the Gold Axe”. Venue as above.

Performances “Pebbles”, “Da Sein”, ”The guards”, “Footprints”. Workshop “Der Weg”. Bergen-Binz. Germany.

“The Spectre of Freedom”. “Totalytna zona”. Art festival. Prague, Chechoslovakia.

1991 “An Occasion for Acquaintance”. “3rd meeting of Vision and Image Theatre”.

Êàtowice, Poland.

1992 Project of installation for Marseille Bienalle.

Untitled performance. Project “Gateway”. “Aspex”gallery. Portsmooth, England.

1993 “Ave, Eva”. Installation. CCA. Moscow.

“The Unknowable leaves its trace in unpredictable consequences”. Installation.L-gallery. Moscow.

1994 “Skipping-Rope” (àction) Moskva swimming pool, Moscow.

“The North Wind”. Festival of Performances. “Sadovniky”gallery. Moscow.

“Canal+”. Videoart-Mailart. Paris, France.

1995 “The Classics”. “The Artist and New Technologies” (seminar). Pereslav-Zalessky.

“The North wind”. Videoperformance. “Free culture” Humanity Foundation. “21”gallery. St. Petersburg.

“Nordwind”. Performance/videoinstallation. Kunstraum. Wuppertal. Germany.

1996 “Place of the Artist”. “Free culture” Humanity Foundation. “21”gallery. St. Petersburg.

“Garden of Smiles”. “Spider & Mouse”gallery. Moscow.

1997 “To have a little pation - and all”ll be O”K”. Videoinstallation. “Free culture” Humanity Foundation. ”21”gallery. St.-Petersburg.

“Date unconcealed” and ”Footprints”. “Spider & Mouse”gallery. Moscow.

“The Foucault Pendula”. Polyscreen videoinstallation. “KUKART III”art festival. Tzarskoie Selo.

“The doors”. Venue as above.

1997-98 “To have a little patience - and all’ll be O’K.” Videoinstallation. “Spider & Mouse”gallery. Moscow.
1998 “The North Wind”. 2 videoinstallations. Art Media Centre “TV gallery”. Moscow.
“In such a cold weather Art is impossible, but if to have a little patience...” Performance. “Spider & Mouse”gallery. Moscow.

Personal shows

1962 - “Krasnaia Zvezda”(A.Zhigalov)
1974 - NII MPG (A. Zhigalov)
since 1978 - TOTART Projects and performances
1982 - “Retro 1: These lovely 1960-s - 70-s”. Aptart gallery. Moscow.
1989 - “Natalia Abalakova and Anatoly Zhigalov. Works of 1961-89 ãã”. Third Eye Gallery. Glasgow, England.
1990 - NPO “Region” (A. Zhigalov).
“TOTART. N. Abalokova and A. Zhigalov 1960-90”. “Sadovniky” Gallery. Moscow.
1991 - “Journey to the End of D... (New Works 1990-91)”. As above.
“Natalia Abalakova and Anatoly Zhigalov 1960-91”. Manege. St.-Petersburg.
“N.Abalakova and A.Zhigalov. Graphic Art”. Brno, Czechoslovakia.
1993 - “The Unknowable Leaves its Trace in Unpredictable Consequences”.
L- Gallery, Moscow.
“Ave, Eva” (Eva Zhigalova). Laboratory. Contemporary Art Centre. Moscow.
“Anatomy of Art”. Graphic Art and Projects 1989-93”. Velta Gallery. Moscow.
1994 - “21 fingers”. 21 Gallery, St.-Petersburg.
1995 - “The North Wind” (performance/videoinstallation). “21” Gallery. St.-Petersburg.
“Nordwind” (performance/videoinstallation). Kunstraum. Wuppertal, Germany.
1996 - “Place of the Artist”. Videoperformance/installation. “21” Gallery. St.-Petersburg.
“Garden of Smiles”. “Spider & Mouse”gallery. Moscow.
1997 “To have a little patience - and all’ll be O’K”. Videoinstallation. “ 21” Gallery, St.-Petersburg.
1997-98 “To have a little patience - and all’ll be O’K.” Videoinstallation. “Spider & Mouse”gallery. Moscow.
1998 “The North Wind”. Videoinstallations. Art Media Centre “TV gallery”. Moscow.
1999 - “21 fingers in the Artists’ Life”. “Spider & Mouse” Gallery. Moscow; “Moscow School”, Moscow
Totart evening programm, OGI Club, Moscow
Totart-project. Graphics. Soros Contemporary Art Centre, Moscow
“TOTART: Russian Roullette”. Presentation of the book. Venue as above
Masterclass. Venue as above
“Foucault Pendulum”. “Spider & Mouse” Gallery. Moscow
2001 – «The House – 2». Zverev Centre of Contemporary Art. Moscow.

2002 - «The House - 2» & «Four Columns of Vigilance». Museum of Nonconformist art. Art. St. -Petersburg.

Group exhibitions

1974 Exhibition of graphic art. V.Korolenko Library, Moscow.
Exhibition of works from A. Gleser's collection. A. Gleser's apartment. Moscow.
1975 Apartment previews for USSR exhibition. Moscow.
"Exhibition of Works by Moscow Artists". National Economy Exhibition. Moscow.
1976 "Exposition au Musee en Exil"(À.Zhigalov from A.Gleser's collection). Ìîngeron, France.
1st Exhibition held by City Committee of Graphic Artists (A.Zhigalov). 28 Malaya Gruzinskaya St., Moscow.
Exhibition in V. Nikolayev's apartment (A. Danilov, A. Zhigalov, V. Nikolayev). Moscow.
1977 "La nuova arte Sovietica". (À.Zhigalov) La Biennale di Venezia, Venice, Italy.
1977-80 Annual spring and autumn exhibitions. 28 M.Gruzinskaya St., Ìîscow.
1978 "Rassegna sul dissenso culturale nell`Est europio". (À.Zhigalov) Scuola Art e Mestiert, Aula Magna Scuola cantonale di Commercio, Aula Magna Municipio, Sala Patriziale, Bellinzona, Switzerland.
1979 "Colour, Space, Form" (À.Zhigalov). 28 Ì.Gruzinskaya St., Moscow.
Dec. 20 – Jan. 13 1980. "Premiere Biennale des peintres russes", Vesinet, centre des arts et loisirs. Montgeron, France
1980 Exhibition of Unofficial Art. Exh. rooms of Artists' Union, Vavilova St., Moscow.
"La Lumiere". Arts festival. Avignon, France.
"Le Temps qui court". France.
1981 Exhibition of painting. 28 M.Gruzinskaya St., Moscow.
1981-82 "Russian New Wave". Contemporary Russian Art Center of America. Soho, International Art Center. New York, USA.
Dec. 5 – Feb. 15, 1982 – "25 ans de l'art non-officiel. 1956-1981". Musee Russe en exil. Montgeron, France
1982 1st APTART exhibition. APTART Gallery. Moscow.
1982-84 "Russian Samizdat Art". New York, Rochester, Westchester, Washington, Richmond, Seattle, Pittsburg, Los Angeles, USA; Vancouver, Canada.
1983 "Russian women artists: 1930-82"(N.Abalakova). Contemporary Russian Art Center, New York,
USA.
"ÀPTART as it is". Kalistovo, Moscow Region.
"Victory over the Sun". APTART Gallery, Moscow.
"ÀPTART Behind the Fence". Tarasovka, Moscow Region.

"Come Yesterday and You'll Be First". City without Walls: an urban artists collective Inc. Contemporary Russian Art Center of America. Newark, New Jersey, New York, USA.

1984 "APTART in Tribeca". Contemporary Russian Art Center of America, New York, USA.

"Le Vivant et l'Artificiel". Avignon, France.

1985 Festival of Contemporary Art. Moscow Automobile Plant's Club.

1st Festival of Underground Cinematography. S.Sokhranskaya's studio. Moscow.

"International Experimental Art". Young Artists' Club, Budapest, Hungary.

"Russian Art Show". Danceteria, New York, USA.

"APTART". Washington Project for the Arts, Washington, USA.

Exhibition of Soviet Artists. City Without Walls Gallery. New York, USA.

One-day exhibition of graphic art. Central Artists' Club, Moscow.

Mail-Art exhibitions and projects in Europe and America,

Exhibition and Debate of conceptualists and meta-metaphorists. Culture and the Arts Club, Moscow.

1986 "Arts of Today". International Exhibition. Hotel Hilton. Budapest, Hungary.

"Laboratory" (one-day exhibition as part of XVII exh. of young artists). Kuznetsky Most, Moscow.

"The Nude in Contemporary Art" (exhibition-symposium). Venue as above.

Lecture and show of works by N.Abalakova and A.Zhigalov. Poets' Club. Leningrad.

"Art against Commerce" (action). Bitsa Park, Moscow.

"Primitive Art" (exhibition-symposium). Kuznetsky Most, Moscow.

1987 Exhibition of Unofficial Art. Pavilion in the habour. Leningrad.

"Îbject-1". 28 M.Gruzinskaya St., Moscow.

"Retrospective of Moscow Artists 1957-1987". Hermitage amateur society, 100 Profsoyuznaya St., Moscow.

"InterArt". Poznan, Poland.

"Art of Today". 2nd International Exhibition. Budapest Galeria. Hungary.

1987-88 "In Hell" (exhibition-action). Avantgarde Club. Moscow.

1988 Mail-Art exhibitions in Poland, Netherlands, USA, Germany, Switzerland/

"Labyrinth". Moscow Youth Club.

"Geometry in Art". Kashirka Gallery. Moscow.

Festival of performances. Poznan, Poland.

1989 "Expensive Art". Moscow Youth Club.

1991 "3rd Art of Today". Budapest, Hungary.

"Der Weg". Bergen, Germany.

1992 Exhibition by Hammer Group. Manege. Moscow.

"Diaspora". Central Artists' Club, Moscow.

"Diaspora 2". As above.

"The Artist and the Book". Peresvetov Lane, Moscow.

"The Gate". Åuropean Project. Art Space Gallery. Portsmouth, Gr.Britain.

"Mens sana in corpore sano". Festival of contemporary art, Smolensk.

1993 "777 Distance Communication". Aspex Gallery, Portsmouth, Gr.Britain;

Kunstnernes Hus, Àrchus, Denmark; Storm Gallery, Àmsterdam, Netherlands;
Galeria Nova, Bratislava, Slovakia; Reykjavik Art Museum, Iceland;
M.Guelman's Gallery, Moscow.

1994 "Groping in the Dark at Midnight". Videoart festival, Petrovsky Bvrd; Cinematography Centre,
Moscow.
"Exhibition in May". 20 Kuznetsky Most, Moscow.
"A Leap into Emptiness: the Artist instead of his Work". Åuropean and American avantgarde art 1910-90 Central Artists' Club, Moscow.
"Inter-Graphic". Òriennale of Graphic Art. Krakow, Poland.
Cetinjski Biennale III. Cetine, Montenegro.

1995 "The Artist and New Technologies" (seminar). Pereslavl-Zalesski.
Òriennale of Graphic Art. Tokyo, Japan.
"Inter-Kontakt-Grafika". Prague, Czechia; Krakow, Poland
"Kunst im verborgenen. Nonkonformisten Russland 1957-1995". Collection of contemporary art, Tsaritsino Museum. Wilhelm-Hack Museum, Ludwigshafen-am-Rhein; Documenta-Halle, Êàssel; Staatliches Lindenau Museum, Altenburg,Germany.

1996 "Spring Exhibition". Cite International des Arts. Paris. (A. Zhigalov).
"Month of Photografy". Contemporary Art Institute. Moscow.
"10-th Anniversary of Avangard Club". Exhibition hall in Peresvetov pereulok. Moscow.
FLUXUS: Heute, Gestern und Morgen. Geschichte ohne Grenzen. Central Artist's House. Moscow

1997 "Credo". Russian Cultural Foundation. Moscow. Catalogue.
"Metamorphosis of Stillife & Naturemort". Russian Cultural Foundation. Moscow. Catalogue.
"Verbality in Art". Budapest. Hungary. Catalogue.
"Contemporary Art". Moscow. Catalogue.
"Moscow Art". Central Artist House. Moscow.
"Artist and his biography." Budapest, Hungary.
"The best world". Secession. Vien. Austria.
"Reconstruction of the artist A. Blagov's last project". "Spider & Mouse" gallery. Moscow. "KUKART III". International art festival. Tzarskoie Selo, St. Petersburg.

1998 "Russian feminists". Museum of Literature. Moscow.
Art Moscow. Maly Manage. Moscow.
"The artist's and poet's book". Nyzny Novgorod.
Praprintium. Russian Samizdat. Bochum. Germany.
ArtManage. Moscow.

1999 Visual poetry. Spider & mouse gallery. Moscow.
Artist about artist. Moscow.
Russian art from the end of 1950-s — to the beginning of 1980-s. State collection of Contemporary Art. Central Art Hall. Moscow.
"Bloom's day". Club Project OGI. Moscow
"Aphasia". Yerevan. Armenia

Russian Art of 1970-s. Conference in the Institute of Art Reserch. Moscow (A.Zhigalov report)

"Closed city". Art festival. Yerevan. Armenia

"Kukart—4" art festival. Tzarskoie Selo.

ArtManage. Moscow

"Live & Dead". "Escape" gallery. Moscow.

2000 "Monument in Literature". Literature Salon. Moscow

"Dynamic pairs". Manage, Moscow, Nizny Novgorod, Russian museum, St.-Petersburg.

Art Festival. Izevsk.

ArtMoscow. Central Art Hall.

Authorraritet Biblio – Muzeum Zverevsky Centre. Moscow

Transition. Gumry Biennale. Spider & mouse gallery. Moscow

Exhibition. "Totchka" gallery. Moscow

2000 – 2001 "Real people". Zverev Art Centre. Moscow.

2001 "Kukart-5" art festival. Tzarskoie Selo.

Photographers-amateurs. Escape gallery. Moscow

ArtMedia Forum – 2001. St.-Petersburg

2002 "Female portrait". RGGU. Moscow ((N.Abalakova)

"Femme Art". Russian female artists XV-XX. State Tretyakov Gallery. Moscow (N.Abalakova)

"Child's Fears". Museum "Zverev Centre". Moscow

ArtMoscow. Moscow

III Media Forum of the XXIV International Moscow Cinema festival. Moscow

"Fatherland/Motherland". Moscow International Forum of Art initiatives. Maly Manage. Moscow

Voices. Videoinstallation (Roads, palaces, cities). Kiev, Jerusalem.

2003 – Abstract Art. State Tretyakov Gallery. Moscow (A.Zhigalov)

300 years of St.-Petersburg. Museum of Nonconformism. St.-Petersburg.

«Reconnaissance art». Moscow International Forum of Art initiatives. Maly Manage. Moscow.

2004 – World of War. Folk Decorative Museum. Moscow.

Women's City. ACCEA. Jerevan, Armenia

Contemporary art of the artists of Art-center "Pushkinskaia 10". Museum of Nonconformist art. S.-Petersburg

Graphics. Biennale. The Central Art Hall "Manage". St.-Petersburg

Performance. Biennale. The Central Art Hall "Manage". S.-Petersburg

Women's City. Jerevan, Armenia

Paradise. Moscow International Forum of Art initiatives. Maly Manage. Moscowва

ArtKlyazma. International festival of contemporary art. New Russian Reality.

Contemporary City sculpture. Izevsc

Author's Book of Poet & Artist.Between Text & Image. SCCA. Moscow

Seven Sins. Ljublana. Slovenia.

2005 – I Moscow Biennale of Contemporary Art. Special Projects:

Gender Troubles. Moscow Museum of Modern Art

Informbureau. Contemporary Art of Russia

Apartment Exhibitions. Yesterday and Today

Accomplices. Collective and interactive works in Russian Art of the 1960-s – 2000-s/ the State Tretyakov Gallery

Egalitarianism. Museum Centre, Russian State University for Humanities

TOTART. N. Abalakova & A. Zhigalov

ABALAKOVA, Natalia
1941 born in Gorky (Nizhne-Novgorod)
1961 graduated from V.I.Lenin College of Education, Moscow (philology dep-t)
since 1979 has participated in the project "Explorations into the Essence of Art as applied to Life and to Art" (called TOTART since 1983) - joint with A.Zhigalov
1981 took part in setting up Moscow Archive of New Art
since 1982 founding member of APTART movement (sharing in all its actions)
since 1984 member of the French Unoin of Young Artists
since 1985 member of Hungary's Young Artists' Club
since 1987 member of Avantgarde Club (CLAVA)
since 1993 member of Artists' Union and Writers' Union
since 1996 member of "Free Culture" Humanitarian Foundation

ZHIGALOV, Anatoly
1941 born in Arzamas, Gorky Region
1964 graduated from Moscow Region's College of Education (philology dep-t)
since late 1950s has been writing poetry and painting
since 1979 has participated (with N.Abalakova) in the project "Explorations into the Essence of Art as applied to Life and Art" (called TOTART since 1983)
since 1981 helped to set up Moscow Archive of New Art
since 1982 active in APTART movement
since 1984 member of the French Union of Young Artists
since 1985 member of Hungary's Young Artists' Club
since 1987 member of Avantgarde Club (CLAVA)
since 1993 member of Artists' Union and Writers' Union
since 1996 member of "Free Culture"Humanitarian Foundation

Actions, performances. Installations

1960-61 Performances with Fire (A. Zhigalov)
1972 Project of the falling bed.
1978-79 The begginning of the Project "Explorations into the Essence of Art as applyed to Life & Art". Projects ("Winter projects" and others.)
1978—79 Begginning of the Project "Explorations into the Essence of Art as applyed to Life & Art". ("Winter projects"etc.
1980 "Burial of the Flower", "White Cube", "Black Cube". Authors' home, Moscow
"The Solstice". Outdoor action. Moscow
"Dedicated to Prague". Unofficial festival of performances. Prague, Czechoslovakia
"Snow". Outdoor performance. Moscow
1981 1st Festival of Performances. Pogorelovo, Kostroma Region. "Operation Home"; performances and live sculptures "The Ladder", "The Last Action", "The Death of Lalay", "In Memory of Lalay", "Birth" and others.

"Exploration of the Square" series (as above): Live sculptures "The School of Arts", "Black square" and others.
"Appearence of pregnant Natalia". Moscow
"Our Best Oeuvre" (the birth of Eva 12 Aug. 1981)
1982 "Our Anthill". Piligino, Novgorod Region
"Commandant's Series" (1982-1985), Moscow
"Subbotnic" and other actions
"Exploration of the Circle" series ("The centre", "The blood circle", "The pissed circle", "Mutual responsibility" and others)
APTART exhibition
"Retro -1". APTART Gallery, Moscow
1983 "Kitchen of Russian Art". Installation
"Work". S.Sokhranskaya's studio, Moscow
" Take care of Art". Installation/performance. APTART event "APTART in Nature". Kalistovo.
"Sunflower seed". Performance. APTART event "Victories over the sun". Moscow
"Window 1". TOTART performance. "" APTART under the fence" event. Tarasovka, Moscow Region

"Window 2". Courtyard of S.Sokhranskaya's and I.Makarevich's studio, Moscow
"Purification". Actions. Moscow

1984 "Praesence, praesence". S.Sokhranskaya's studio, Moscow
"Disputeart I". As above
"Invitation in May". Authors' home. Moscow
"The Rope", "To the lovers of Art". Projects for exhibition in Paris
"Avantgarde Sign". Musical performance. Authors home. Moscow
"The rope". Action. Tartu (The museum and streets)
"The King-Bell & the King-Gun". Installation. Artist's flat. Moscow
"The floor-polishing". Performance. As above.
"Absence-presence"(Window 3). "Le Vivant et l'Artificiele". Avignon, France
"In such a cold weather Art is impossible". Orekhovo-Borisovo, Moscow
"Terrorart" (attempt of forced art over Yu. Albert). Authors' home, Moscow

1985 "Dispute 2". S.Sokhranskaya's studio, Moscow
"The golden ladder". Sochransky's studio. Moscow
1-st festival of Soviet underground cinema. As above
"16 Self-Identifications". Authors' home, Moscow
"Rubbish graphics". Action. Central Artists' House. Moscow
"The scene bandaged". Art festival. Moscow
"Mail-Art". TOTART action and 1st exhibition of Soviet mail-art. Venue as above
"Golden Sunday". Moscow
"The partisans". Artist's flat. Moscow
"Russian roulette". As above

1986 The Social Action. Attempts at foundation of Contemporary Art Centre
"It's the real thing"("The Red Room"). Authors' home, Moscow
"The wheel". Film-performance. Moscow
"Even guards". Artist's flat. Moscow
"Art's decline Myth". MOGKH. Moscow
"I and You". Installation. The Yuoth House. Leningrad. (The banned exhibition.)
"Pure Art". Avanguard Club action "Art against commertion". Bitza park. Moscow

1987 "Classic TOTART-object". "Object I". As above
"The Art Center Project Waken". Avanguard Club event "The show in hell". Moscow
"A cause to acquatance". Installation. "Exhibition in Harbour". Leningrad

1988 "Moscow-Paris-Moscow". Video-performance by Abalakova-Zhigalov-Sekal.Paris, France
"The Project exhumed". Action in Avanguard Club "Exhumation" action. Moscow
Project of installation for Edinburg gallery. (An earth pile with Tatlin Tower-like structure). Unrealized

1989 A project of "Syringe" fountain and russian bath for La Villet. Paris
"Work 2". Performance festival. Poznan. Poland
"Naked pefformance". Avanguard Club event. The Sandunovsky Baths male department. Moscow

1990 Project of installation for Marseille Biennlle
"My God, what does it all mean?". Installation. "Sadovniky"gallery. Moscow
"Contemplating the Gold Axe". Venue as above
Performances "Pebbles", "Da Sein", "The guards", "Footprints". Workshop "Der Weg". Bergen-Binz. Germany
"The Spectre of Freedom". "Totalytna zona". Art festival. Prague, Chechoslovakia

1991 "An Occasion for Acquaintance". "3rd meeting of Vision and Image Theatre". Katowice, Poland

1992 Project of installation for Marseille Bienalle
Untitled performance. Project "Gateway". "Aspex"gallery. Portsmooth, England

1993 "Ave, Eva". Installation. CCA. Moscow
"The Unknowable leaves its trace in unpredictable consequences". Installation.L-gallery.Moscow

1994 "Skipping-Rope" (action) Moskva swimming pool, Moscow
"The North Wind". Festival of Performances. "Sadovniky"gallery. Moscow
"Canal+". Videoart-Mailart. Paris, France

1995 "The Classics". "The Artist and New Technologies" (seminar). Pereslav-Zalessky.
"The North wind". Videoperformance. "Free culture" Humanity Foundation. "21"gallery. St. Petersburg.
"Nordwind". Performance/videoinstallation. Kunstraum. Wuppertal. Germany.

1996 "Place of the Artist". "Free culture" Humanity Foundation. "21"gallery. St. Petersburg.
"Garden of Smiles". "Spider & Mouse"gallery. Moscow.

1997 "To have a little patience - and all"ll be O"K". Videoinstallation. "Free culture" Humanity Foundation. "21"gallery. St.-Petersburg

"Date unconcealed" and "Footprints". "Spider & Mouse"gallery. Moscow
"The Foucault Pendula". Polyscreen videoinstallation. "KUKART III"art festival. Tzarskoie Selo
"The doors". Venue as above
1997-98 "To have a little patience - and all'll be O'K." Videoinstallation. "Spider & Mouse"gallery. Moscow
1998 "The North Wind". 2 videoinstallations. Art Media Centre "TV gallery". Moscow
"In such a cold weather Art is impossible, but if to have a little patience..." Performance. "Spider & Mouse" gallery. Moscow
1999 — Visual poetry. Gallery "Spider & Mouse". Moscow
"Artist about artist". Moscow
Russian art from the end of 1950-s — to the beginning of 1980-s. State collection of Contemporary Art. Central Art Hall. Moscow.
"Bloom's day". Вечер Джойса. Клуб Проект ОГИ. Москва.
"Афазия". Ереван. Армения.
Русское искусство 1970—х. Конференция. (Доклад А.Жигалова) Институт искусствознания. Москва
"Закрытый город". Фестиваль искусств. Ереван. Армения.
"Кукарт—4". Фестиваль искусств. Царское село.
Выставка графики "ТОТАРТ—проект". Центр Современного Искусства Сороса. Москва
Презентация книги "ТОТАРТ: Русская рулетка". Центр Современного искусства Сороса.. Москва
Мастер—класс. Центр Современного искусства Сороса. Москва.
АртМанеж. Художественная ярмарка. Манеж. Москва
«Живые и мертвые». Галерея "Escape". Москва
2000 — "Памятник в литературе". Вечер в Литературном салоне. Москва
Вечер Н. Абалаковой в Литературном салоне. Москва
"Динамические пары". 10 лет галереи Гельмана. Манеж. Москва, Н. Новгород, С.—Петербург
Фестиваль искусств. Ижевск
АртМосква. ЦДХ. Москва («Любовники КЛАВЫ»)
«Переход». Гюмрийское биеннале. Галерея «Мыши и паук». Москва.
Выставка в галереи «Точка». Москва.
2000 – 2001 - «Настоящие люди»», Музей «Зверевский центр», Москва.
2001 - «Любительская фотография». Галерея «Escape». Москва.
Арт Медиа Форум Российский Медиафорум – 2001. С.-Петербург.
«Кукарт-5». Фестиваль искусств. Царское Село.
2002 – «Женский портрет» (Н.Абалакова). РГГУ. Москва
«Искусство женского рода». Третьяковская галерея. Москва. Каталог
АртМосква. Центральный Дом Художников. Москва
«Детские страхи». Зверевский центр. Москва
Московский кинофестиваль. АртМедиа Форум.
«Родина/Отечество». Малый Манеж. Москва.

Personal shows

1962 – C/b "Red Star". Moscow (A. Zhigalov)
1974 - NII MPG (A. Zhigalov)
since 1978 - TOTART Projects and performances
1982 - "Retro 1: These lovely 1960-s - 70-s". Aptart gallery. Moscow.
1989 - "Natalia Abalakova and Anatoly Zhigalov. Works of 1961-89 гг". Third Eye Gallery, Glasgow.
1990 - NPO "Region" (A. Zhigalov)
"TOTART. N. Abalokova and A. Zhigalov 1960-90". "Sadovniky" Gallery/ Moscow
1991 - "Journey to the End of D... (New Works 1990-91)". As above
"Natalia Abalakova and Anatoly Zhigalov 1960-91". Manege, St.-Petersburg
"N.Abalakova and A.Zhigalov. Graphic Art". Brno, Czechoslovakia
1993 - "The Unknowable Leaves its Trace in Unpredictable Consequences".
L- Gallery, Moscow
"Ave, Eva" (Eva Zhigalova). Laboratory. Contemporary Art Centre. Moscow.
"Anatomy of Art". Graphic Art and Projects 1989-93". Velta Gallery, Moscow
1994 - "21 fingers". 21 Gallery, St.Petersburg
1995 - "The North Wind" (performance/videoinstallation). "21" Gallery, St.-Petersburg
"Nordwind" (performance/videoinstallation). Kunstraum, Wuppertal, Germany

1996 - “Place of the Artist”. Videoperformance/installation. “21” Gallery, St.-Petersburg
“Garden of Smiles”. “Spider & Mouse”gallery. Moscow.
1997 “To have a little patience - and all’ll be O’K”. Videoinstallation. “ 21” Gallery, St.-Petersburg
1997-98 “To have a little patience - and all’ll be O’K.” Videoinstallation. “Spider & Mouse”gallery. Moscow
1998 “The North Wind”. Videoinstallations. Art Media Centre “TV gallery”. Moscow

Group exhibitions

1974 Exhibition of graphic art. V.Korolenko Library, Moscow
Exhibition of works from A. Gleser’s collection. A. Gleser’s apartment. Moscow
1975 Apartment previews for USSR exhibition. Moscow
“Exhibition of Works by Moscow Artists”. National Economy Exhibition
1976 “Exposition au Musee en Exil”(A.Zhigalov from A.Gleser’s collection). Mongeron, France
1st Exhibition held by City Committee of Graphic Artists (A.Zhigalov). 28 Malaya Gruzinskaya St., Moscow
Exhibition in V. Nikolayev’s apartment (A. Danilov, A. Zhigalov, V. Nikolayev). Moscow
1977 “La nuova arte Sovietica”. (A.Zhigalov) La Biennale di Venezia, Venice, Italy
1977-80 Annual spring and autumn exhibitions. 28 M.Gruzinskaya St., Moscow
1978 “Rassegna sul dissenso culturale nell`Est europio”. (A.Zhigalov) Scuola Art e Mestiert, Aula Magna Scuola cantonale di Commercio, Aula Magna Municipio, Sala Patriziale, Bellinzona, Switzerland
1979 “Colour, Space, Form” (A.Zhigalov). 28 M.Gruzinskaya St., Moscow
1980 Exhibition of Unofficial Art. Exh. rooms of Artists’ Union, Vavilova St., Moscow
“La Lumiere”. Arts festival. Avignon, France
“Le Temps qui court”. France
1981 Exhibition of painting. 28 M.Gruzinskaya St., Moscow
1981-82 “Russian New Wave”. Contemporary Russian Art Center of America. Soho, International Art Center, New York, USA
1982 1st APTART exhibition. APTART Gallery, Moscow
1982-84 “Russian Samizdat Art”. New York, Rochester, Westchester, Washington, Richmond, Seattle, Pittsburg, Los Angeles, USA; Vancouver, Canada
1983 “Russian women artists: 1930-82”(N.Abalakova). Contemporary Russian Art Center, New York, USA
“APTART as it is”. Kalistovo, Moscow Region
“Victory over the Sun”. APTART Gallery, Moscow
“APTART Behind the Fence”. Tarasovka, Moscow Region
“Come Yesterday and You’ll Be First”. City without Walls: an urban artists collective Inc. Contemporary Russian Art Center of America. Newark, New Jersey, New York, USA
1984 “APTART in Tribeca”. Contemporary Russian Art Center of America, New York, USA
“Le Vivant et l’Artificiel”. Avignon, France
1985 Festival of Contemporary Art. Moscow Automobile Plant’s Club
1st Festival of Underground Cinematography. S.Sokhranskaya’s studio. Moscow
“International Experimental Art”. Young Artists’ Club, Budapest, Hungary
“Russian Art Show”. Danceteria, New York, USA
“APTART”. Washington Project for the Arts, Washington, USA
Exhibition of Soviet Artists. City Without Walls Gallery. New York, USA
One-day exhibition of graphic art. Central Artists’ Club, Moscow
Mail-Art exhibitions and projects in Europe and America
Exhibition and Debate of conceptualists and meta-metaphorists. Culture and the Arts Club, Moscow
1986 “Arts of Today”. International Exhibition. Hotel Hilton, Budapest, Hungary
“Laboratory” (one-day exhibition as part of XVII exh. of young artists). Kuznetsky Most, Moscow
“The Nude in Contemporary Art” (exhibition-symposium). Venue as above
Lecture and show of works by N.Abalakova and A.Zhigalov. Poets’ Club, Leningrad
“Art against Commerce” (action). Bitsa Park, Moscow
“Primitive Art” (exhibition-symposium). Kuznetsky Most, Moscow
1987 Exhibition of Unofficial Art. Pavilion in the habour, Leningrad
“Object-1”. 28 M.Gruzinskaya St., Moscow
“Retrospective of Moscow Artists 1957-1987”. Hermitage amateur society, 100 Profsoyuznaya St., Moscow
“InterArt”. Poznan, Poland
“Art of Today”. 2nd International Exhibition. Budapest Galeria, Hungary
1987-88 “In Hell” (exhibition-action). Avantgarde Club, Moscow
1988 Mail-Art exhibitions in Poland, Netherlands, USA, Germany, Switzerland

"Labyrinth". Moscow Youth Club
"Geometry in Art". Kashirka Gallery, Moscow
Festival of performances. Poznan, Poland
1989 "Expensive Art". Moscow Youth Club
1991 "3rd Art of Today". Budapest, Hungary
"Der Weg". Bergen, Germany
1992 Exhibition by Hammer Group. Manege, Moscow
"Diaspora". Central Artists' Club, Moscow
"Diaspora 2". As above
"The Artist and the Book". Peresvetov Lane, Moscow
"The Gate". European Project. Art Space Gallery. Portsmouth, Gr.Britain
"Mens sana in corpore sano". Festival of contemporary art, Smolensk
1993 "777 Distance Communication". Aspex Gallery, Portsmouth, Gr.Britain;
Kunstnernes Hus, Archus, Denmark; Storm Gallery, Amsterdam, Netherlands;
Galeria Nova, Bratislava, Slovakia; Reykjavik Art Museum, Iceland;
M.Guelman's Gallery, Moscow
1994 "Groping in the Dark at Midnight". Videoart festival, Petrovsky Bvrd; Cinematography Centre, Moscow
"Exhibition in May". 20 Kuznetsky Most, Moscow
"A Leap into Emptiness: the Artist instead of his Work". European and American avantgarde art 1910-90 Central Artists' Club, Moscow
"Inter-Graphic". Triennale of Graphic Art. Krakow, Poland
Cetinjski Biennale II. Cetine, Montenegro
1995 "The Artist and New Technologies" (seminar). Pereslavl-Zalesski
Triennale of Graphic Art. Tokyo, Japan
"Inter-Kontakt-Grafika". Prague, Czechia; Krakow, Poland
"Kunst im verborgenen. Nonkonformisten Russland 1957-1995". Collection of contemporary art, Tsaritsino Museum. Wilhelm-Hack Museum, Ludwigshafen-am-Rhein; Documenta-Halle, Kassel; Staatliches Lindenau Museum, Altenburg,Germany.
1996 "Spring Exhibition". Cite International des Arts. Paris. (A. Zhigalov)
"Month of Photografy". Contemporary Art Institute. Moscow.
"10-th Anniversary of Avangard Club". Exhibition hall in Peresvetov pereulok. Moscow.
1997 "Credo". Russian Cultural Foundation. Moscow. Catalogue
"Metamorphosis of Stillife & Naturemort". Russian Cultural Foundation. Moscow. Catalogue
"Verbality in Art". Budapest. Hungary. Catalogue
"Contemporary Art". Moscow. Catalogue
"Moscow Art". Central Artist House. Moscow
"Artist and his biography." Budapest, Hungary
"The best world". Secession. Vien. Austria.
"Reconstruction of the artist A. Blagov's last project". "Spider & Mouse" gallery. Moscow. "KUKART III". International art festival. Tzarskoie Selo, St. Petersburg.
1998 "Russian feminists". Vuseum of Literature. Moscow
Art Moscow. Maly Manage. Moscow
"The artist's and poet's book". Nyzny Novgorod.
Praprintium. Russian Samizdat. Bochum. Germany.
ARTMANAGE. Moscow.
1999 Visual art. Spider&mouse gallery. Moscow.
Artist about artist. Moscow.
Russian Art – end of 1950-s – beginning of 1980-s/ Thr State collection of Contemporary Art. Central Dome of Artists. Moscow.
Kukart-4. Tzarskoie Selo.
ArtManage. Moscow.
"Liva & Dead". Escape gallery. Moscow.
2000 Dynamic pairs. Manage,Moscow, Nizny Novgorod, Russian museum, St.-Petersburg.
Art Festival. Izevsk.
ArtMoscow. Central Dome of Artists.
Transition. Gumry Biennale. Spider&mouse gallery. Moscow.
2001 Real people. Zverev Art Centre. Moscow.
Photographers-amateurs. Escape gallery. Moscow.

Natalia Abalakova and Anatoly Zhigalov
TOTART

“Explorations into the Essence of Art as applied to Life and to Art”. TOTART.
From the end of 1970-s Abalakova and Zhigalov who began their artistic carea in 1960-s started working on the Project “Explorations into the Essence of Art as applied to Life and Art”. The Project is an extended artistic event or condition that approaches the Russian avant-guard of the twenties in one direction but also points to the future. The Project is a creative process in which art comes to know itself. The aim is to fill the gap between the Russian avant-guard and contemporary art, which developed in the specific conditions of Soviet reality, and, based on this reality, seeks a language which will adequately function in both a native and international context.

The following issues are of importance to the Project:
The boundary and definition of art (by means of artistic provocations); the merging of life and art and the intrusion of life into art (programmed and accidental situations); the relationship between artist and the audience (subject-object-work-audience-viewer etc.); art as a means of communication (an artistic event as a stimulus to creative contact and decision making); a work of art as an open-closed system (an autonomous self-regulating system, that is not destroyed by outside intrusions); art in its social surroundings (engagedness; “order”and “chaos”; art as the society “free convertible currency”; art as the “erogenous zone”of the social body; art in condition of freedom and captivity etc.).

The methods of realising the Project are very varied. It is TOTART - Total Art. The performers of the general Project use the language of paintings and graphics to develop specific “projects”; in TOTART performances, action, “situations”, “accidental theatre”, objects, installations, cinema, video are all of particular importance. One of the basic elements of TOTART, however, is an artists themselves: they are the subjects and objects of their artistic process; they are Man and Woman - two poles that create a tention in which the audience defines itself with respect to the act of creation of “a work of art”, at the same time undergoing a re-evaluation of values and experiencing “the reality”of his/her presence at this particular place and at this particular time.

In their recent individual and joint works the artists pursue a polemic with Russian Constructivism in which they promote and suggest a new type of active art - TOTART.

Перевела с русского Екатерина Янг

TOTART
Natalia Abalakova and Anatoly Zhigalov

the performances

If one attempts to briefly define the basic issues that Abalakova and Zhigalov touch upon in their TOTART performances they can be summarized as follows: firstly, an investigation of the unconscious mechanisms and the ways in which art functions; secondly, an exposure of the basic hidden structures and perceptions that are inherent in the system of the cultural communication.

Unlike the majority of Moscow artists, TOTART often employs symbolic elements to which specific cultural meanings adhere (for example, the use of black, white, red and gold which refer to their symbolic role within the conventions of icon painting). The action of the performance opens up the layers of cultural stereotypes to reveal their unconventional core. The performance leads each participant and the audience to reconstruct the primal mechanisms of the stereotype freed from the overlay of contemporary meanings. In other words, in TOTART performances situations are created in which the traditional culture signs and symbols are deprived of the specificity of fixed and frozen meanings and thus are in a state of permanent fluctuation between culture and nature. By constructing the action in this way, an emphasis on play and parody has become an important element of their work.

In June 1985 the artists put up a notice for voluntary Sunday work in the "Kvant" Housing and Maintanance Office, where Zhigalov worked as a supervisor; it was signed TOTART. On the day the event took place fences, benches and litter bins around the building were painted gold. The performance was called *Golden Voluntary Sunday*..* This and other performance events were parodies of particular aspects of Soviet social life.

The avant-guard strategy unexpectedly reveals itself in every-day situations, as emphasising the awareness of its own absurdity. The introduction of such a symbolic colour as gold into this paradoxical situation deprived it of the conventional, conceptual baggage which it had acquired over the ages. The action represented the colour not as a cultural sign but as a natural element. This desire to reveal the deeper archetypes of the subconscious determines not only the deliberate maner of execution, but also the plastic expressiveness of TOTART works. They appeal to unconscsious and purely emotional levels of perception. Several performances are directed towards the plastic transformation of various objects during the course of the event. The central theme of the performances is the study of boundaries between two forms of space, the chaotic and that which is structurally organized, how they are created and how they are overcome. The construction of the cube that encupsulated an idea of spatial perfection played a major part in several works. In the *White Cube* performance (1980) the frame of a cube was created from wooden beams in a space of a room. The participants then bandaged up the cube and the resulting object divided them into two groups. It was possible to re-unite the participants only after the cube had been destroyed (by severing the bandaged surface). The physical actions of the performance were quite straight forward. However, by displacing the meaning of the actions from their usual context they were deprived of any practical aim. The message could not be rationally expressed in language and was therefore stressed to the level of unconscious feelings and emotions. The imperative of making manifest the immediate primeval aspect by high lighting the conventional cultural framework likens this and other TOTART events to religious rituals.

In the performance *Sixteen Positions fos Self-Identification* (1985) this effect was achieved literally by physical entry into the space of art work. Having found oneself inside, one was deprived of one's usual estrangement from the art object. In being excluded from familiar living space the participant is unable to find the reassuring support of familiar patterns of behaviour and as a result is obliged, perhaps for the first time, to "grope" his way in the new environement. We can say that this performance represents the picture making process from within the space of a picture inself. In an enclosed room the artists move round the wall painting each other's sillouettes with red and gold paint. At the end of the action, having returned to the original point of departure, they painted each other. Thus their painted bodies, as it were, dissolved and merged with the surrounding space. In the course of the action the room imperceptably turned from being the object into the subject, and thereby gained an independant power of action. The performance was sufficiently expressive to be comprehensible to all participants. By such an immersion "inside" art, as well as a breaking away from the conventional framework and the awakening of the deeper archetypes of the consciousness, the action eradicated the significance of everything conditioned by social and cultural norms. All that remained was that which is common to all mankind, the "generic".

Major themes determining many of the artist's works are: the collective and the individual, its boundaries, its interrelationships and the limits of their constructive and destructive possibilities. The action of an entire series of TOTART performances is based, as the artists themselves defined it, on the principle of *perpetuum mobile* . This method was first used in the perfofmance *Work* (1983). Its action was laconic in the extreme and involved taking pieces of dry clay from one pile to another. Abalakova took the clay from the first pile to the second and Zhigalov took it from the second pile back to the first. The performance was constructed, theoretically, as an endless and closed process. At the same time, this deliberately simple and ordered activity, by repetition of the same event *ad infinitum*, at a certain moment begins to be perceived as something that is deprived of structure and is therefore chaotic. Because of its theoretically infinite nature, i. e. the absence of a point of reference for its beginning and end, *Work* did not allow

an individual human being to find a stable system of co-ordinates and thereby discover a definite and personal position to the whole.

“TOTART expresses itself in the language of masses and adresses the masses”- this is the definition given by the artists in explaning the peculiarity of their position. Their actions construct situations which blur the boundaries between the rational and irrational, between “self”and “other”and between personal and impersonal. From behind the facade of mundane and familiar actions an unknown dimension suddenly emerges which cannot be calculated logically.

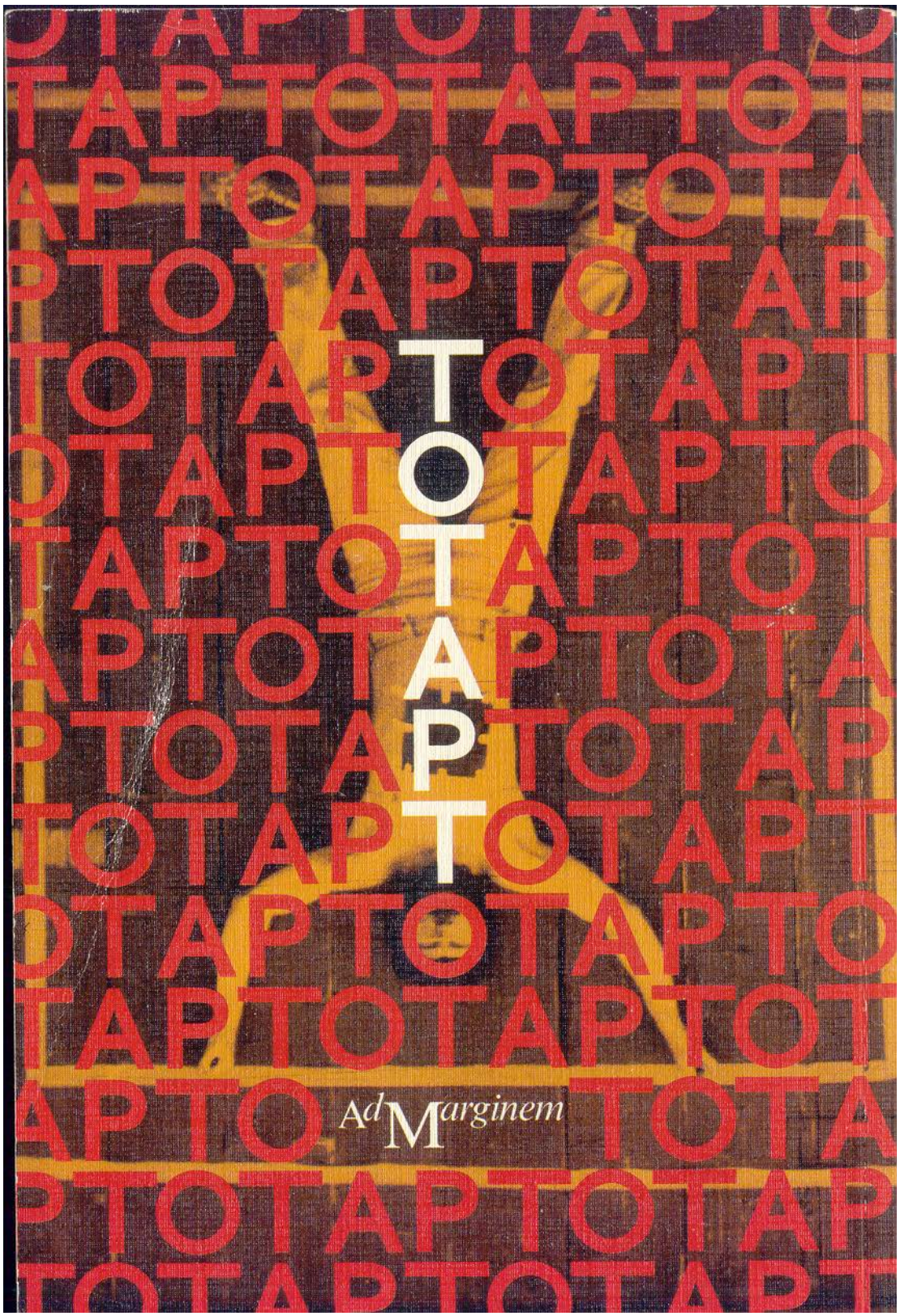
It is precisely such borderline and unstable situations which determine and expose the mechanisms of contemporary art that TOTART examines in its performances.

** “Voluntary Sundays”and “Suturdays” were important Soviet institutions. On appointed days the masses were encouraged to fulfil their civic duty by doing necessary tasks (painting, tyding up, fixing things etc.) at their place of work and where they live. Red was the colour of the day.*

Ekaterina Bobrinsky

Перевела с русского Екатерина Янг

TOTART
Natalia Abalakova
Anatoly Zhigalov
have been working as artists since the begining of 1960-s. Since 1974 they have been participating in the exhibitions of independent artists. From the late 1970-s have been realising their main Project “An Enquiry into the Essence of Art as applied to Life and Art” (TOTART), in the framework of which they made numerous performances, actions, installations, paintings, graphics, objects and texts. Work with media techniques: slides, photograph, cinema and new technologies. Since 1985 have been presenting video performances and installations. In their latest work they move from performances to videoperformances which they transform then into videoinstallations thus forging a radical gesture into cool rationalized form trying not to lose its hot substance. This hidden inner tention makes their apparent esoteric “thing-in-itself” of the work very expressive (if not aggressive) and dialogic (if not controversial).
“Famous artists made an attempt to install the thing that mostly remain beyond the exspositional gallery space - performance as a possible technology for making art object. The artists offer the audience none other than the object’s “biography”. Totality of the author’s intentions is a distinctive feature of the project, sort of a certain plan - there are so many small paths, but there is only one way: to melt the languages of different genres used while designing some expression or story into video plastics of sequence”.
The installation **“Nord Wind”** presents two parallel video sequences with the documentation on one and the same performance made at different time in St.-Petersburg and in Germany, and also the material evidences of its beeing held: remnants of destructed pillow criss-crossed with barbed wire and its fluff, covered by a museum bell-glass.
The installation **“The Place of an Artist”** is shown on two monitors with the documentation on the performance in St.-Petersburg (an artist is sitting by the monitor with her eyes blindfolded untill a picture of blown-up White Hall in Grozny appears on the wall and two monitors). The initial material of the performance is a video projection with leaflets falling down and the gallery floor is really covered with them. An empty chair is real as much (“The chair is not for you, it is for everyone”? or “The place of an Artist”?). As the authors themselves put it out : “This is the art of overcoming the art, clearing of collective memory, destroying of fragmental history, experiencing phisical reality of space and time. This is the art of learning and sharing your experience with others...”
“The garden of Smiles”. An irregular sand sircle with 11 stones and 2 monitors reproducing a “found” sujet (a woman throwing out stones on the lawn) and falling stones from installation; the same falling stones are projected on the walls and ceiling.
A sequence of images (a nail, a hand, a nail in hand, a hammer hammering a nail in hand) with permanent sounds of a hammer is permanently reprodusing on the monitor standing by the wall. The mirror and the shelf with a pair of rubber gloves, the nail and the hammer on the opposite wall. On the third wall there is a sentence: **“To have a little patience - and all’ll be O’K**”.
The performance “**In such a cold weather art is impossible, but if to have a little patience...”:** under a small window there is a monitor reproducing a ski-track from a point of view of a running skier with intervining citations of TOTART perfomances where the artists are getting undressed. The window opens and all the articles of male and female wear fall down on the monitor.


TOTAPT
Ad Marginem