

VIDEO POIESIS: ВОПРОСЫ ДОКУМЕНТИРОВАНИЯ В МОСКОВСКОМ КОНЦЕПТУАЛИЗМЕ

Московский концептуализм как направление можно рассмотреть с разных точек зрения. В диахронном измерении соотношения исторического авангарда и современного пост-авангарда играют важную роль, а в синхронном измерении, исходя из выбранного термина для самоописания, в последние годы довольно интенсивно проводится сравнение между западным conceptual art и Московским концептуализмом, имея ввиду концептуализм во всемирном масштабе, включая восточную Европу, Азию (прежде всего Японию) и Южную Америку¹.

В своей статье я хотела бы ретроспективно рассмотреть собственную рецепцию и свой подход, а также принципы, которыми мы руководствовались в изданиях и медиа-документациях о Московском концептуализме, начиная с первой половины 1980-х годов².

В 1984 году вышло наше мультимедийное издание «Культурпаласт» («Дворец культуры»). В него входили книга (в ней были напечатаны Всеволод Некрасов, Андрей Монастырский, Никита Алексеев, Дмитрий Пригов, группы КД, «Тотарт» и «Мухомор»), аудиокассета с поэтическими чтениями этих авторов и текстовый объект (набор карточек Льва Рубинштейна). Комплект был выпущен издательством «S Press» в Вуппертале.

Наше решение использовать для этих изданий псевдонимы — Гюнтер Хирт и Саша Вондерс (то есть Георг Витте и Сабина Хэнсен) — подчеркивало некую солидарность с андеграундом. Но отчасти это было и способом защитить себя, ведь мы публиковали русские тексты неофициальной культуры за рубежом. Позже, во времена перестройки, когда уже не было

¹ Ср. такие каталоги как, например: Global Conceptualism: Points of Origin, 1950s — 1980s. New York: Queens Museum of Art, 1999; Subversive Praktiken. Kunst unter Bedingungen politischer Repression 60er — 80er/Südamerika/Europa. Hg. von Hans D. Christ, Iris Dressler, Ostfildern: Hatje Cantz, 2010.

² Kulturpalast. Neue Moskauer Poesie und Aktionskunst. Mit Tonkassette und Karteikartensammlung. Herausgegeben und ins Deutsche übertragen von Günter Hirt und Sascha Wonders, Wuppertal: Edition «S Press», 1984.

цензуры, использование псевдонимов приобрело собственную динамику и стало подобием игры: наши имена выступали своего рода товарным знаком для нашей издательской практики.

«S Press» — это было небольшое независимое издательство, по-немецки *Kleinverlag*, или, как сегодня говорят, *independent publishing house*³. Оно уже опубликовало много акустической поэзии и документаций перформансов на Западе, сначала на аудиокассетах, а потом и на видеокассетах: поэтов из Венской группы (Friederike Mayröcker, Ernst Jandl, Gerhard Rühm), поэзию битников (Lawrence Ferlinghetti, Allen Ginsberg, John Giorno), произведения Джона Кейджа и т. д. И это был именно тот контекст, в котором мы хотели представить Московских концептуалистов. Мы хотели принести эту специфическую концептуальную эстетику не только в сферы советологии или славистики, но и в международное поле восприятия и рецепции.

В начале 1970-х годов, Московский концептуализм возник как эстетическое и философское направление в среде неофициальной советской культуры. За пределами государственных структур и цензуры появились различные формы интимной публичной жизни, прежде всего в частных квартирах, в мастерских и на природе в окрестностях Москвы. Тут в этой «интимной» публичности, в кругу друзей и близких знакомых на пересечении поэзии и изобразительного искусства, параллельно с инициативами самиздата в области литературы, философии, науки, были созданы формы художественной самоорганизации, которые актуальны до сегодняшнего дня. Теперь уже и в глобальном масштабе можно наблюдать поиски других форм общения и кооперации за пределами государственных структур, арт-рынка и масс-медиаальной циркуляции.

Московский концептуализм, кроме того, можно рассмотреть в контексте такого современного течения как *artistic research* (художественное исследование)⁴.

Писатели и художники в Москве проявили особый семиотический интерес к окружающему идеологическому космосу и стали изучать символы, мифы и ритуалы советской массовой и ежедневной культуры. Московский концептуализм своей «семиотикой изнутри» открыл новую стадию самопознания советской культуры, постижения ее собственных языковых оснований. Подобная позиция означала принципиальную смену ориентации

³ См. коллекцию кассет из издательства «S Press» на веб-сайте PennSound, который одновременно является онлайн-архивом [Электронный ресурс] — Режим доступа: <http://writing.upenn.edu/pennsound/x/S-Press.php> (дата обращения: 20.10.2020).

⁴ Обзор исследовательских подходов в области *artistic research* и дополнительную информацию см. *Klein J.* What is artist research, 2012 [Электронный ресурс] — Режим доступа: <https://www.researchcatalogue.net/view/15292/15293> (дата обращения: 20.10.2020).

в сравнении с моральными, политическими, психологическими и религиозными аргументами диссидентской интеллигенции. Теперь семиотическая система, обеспечивающая функционирование культуры, ее языки, тексты и изображения были в центре внимания.

Московские концептуалисты при этом сосредоточились не только на сфере официальных политических артикуляций (лозунги, парады, демонстрации и т. д.). В их поле зрения попадал весь спектр массовой культуры: развлекательная популярная культура (тривиальная литература, песни, шлягеры, фильмы), дизайн объектов повседневного обихода (на улице или в жилых помещениях) и, не в последнюю очередь, официально табуированная, низкая повседневная речь. Эстетическая среда Московского концептуализма была расположена на периферии советской культуры, а не вне советской культуры — показательно тут, например, название известного произведения Ильи Кабакова «По краю».

В целом, характерным для концептуального творческого метода было постоянное колебание между элитарным самосознанием собственной маргинальности и интересом к сознанию простого советского человека. Разные и даже противоречивые исторические формы художественной публичности вступили с друг другом в парадоксальную связь, которую мы назвали «домашней культурой авангарда»: трансгрессивный жест литературно-художественного авангарда начала XX века соединился у Московских концептуалистов с интимной атмосферой домашней культуры дружеских сообществ.

Экспедиции



Первый раз на более длительную исследовательскую экспедицию мы приехали из Западной Германии в Москву в начале 1980-х годов. В Московском концептуализме нас сразу заинтересовали методы художественного семиотического анализа окружающей культурной среды. В отличие от ака-

демических семиотических теорий, которые мы изучали в университете (например, Московско-Тартускую школу), Московские концептуалисты занимались современной культурой и включили самих себя в свой анализ, исследуя процессы восприятия и ментальные структуры собственного сознания. Отчасти мы даже попытались адаптировать эти методы для себя. Наблюдение как участие стало важным принципом наших медиа-изданий, т. е. двигаясь между внешними и внутренними точками зрения, мы учитывали и собственную вовлеченность.

Нас также привлекало то, что правила рынка не определяли отношений в Московской андеграундной среде. Все люди причастные, например, к акциям группы КД принимали в них более или менее активное участие. Участие было основной характеристикой этих акций. Нам это очень нравилось, это было антидотом против того, с чем мы имели дело на Западе. В западных странах, как казалось нам тогда, в культуре доминировало потребление. А для «Коллективных действий» главной целью было не потребление, а участие.

Перформансы играли значительную роль в формировании альтернативного пространства коммуникации в русско-советской культуре позднего социализма. Они стимулировали обмен между художниками, писателями, музыкантами, теоретиками и критиками в неофициальной среде. Но дело тут было не просто в интенсификации социального контакта, — скорее можно сказать, что коммуникативные процессы внутри художественной среды были трансформированы в эстетическое событие. Собственное артистическое существование на фоне ритуалов советской повседневности становилось предметом инсценировки.

Жанр перформанса, который направлен на создание эстетических событий в жизненном контексте, касается также и невралгической точки в истории советской культуры, а именно — соотношения жизни и искусства, особенно в эпохе авангарда и тотальной культуры Сталинского периода. На рефлексирующее отношение к ритуализованным формам политической коммуникации уже указывает и само название группы «Коллективных действий». В предисловии к 4-му тому их документации Андрей Монастырский определяет эстетический принцип группы следующим образом:

«Единственным положительным определением было бы определение динамическое: событие акции происходит на совместном усилии авторов и зрителей, направленном на перемещение субъекта восприятия из демонстрационной зоны ("искусство") через границу ("полосу") неразличения — в зону рассеянного, обыденного созерцания ("жизнь")»⁵.

⁵ «Коллективные действия»: Поездки за город, М.: Ad Marginem, 1998. С. 450.

Общим сюжетом «поездок за город», организованных «Коллективными действиями», начиная с 1976 года, является совместное путешествие группы участников в окрестности Москвы — обычно на пустое поле, т. е. из семиотически насыщенного пространства города в «пустое» пространство природы. Нетронутое снежное поле часто становится сценой для минималистических действий, тематизирующих элементарные пространственно-временные структуры восприятия и своей загадочностью провоцирующих спектр различных интерпретаций. Белое поле — в традиции супрематизма Казимира Малевича, понятия «поляны» Мартина Хайдеггера и буддийской концепции *shunyata* (пустое) — представляет собой пространство демонстрации для организаторов и пространство восприятия и рефлексии для зрителей-участников.

Перформансы «Коллективных действий» не ограничивались непосредственным восприятием ситуации. Процесс эстетизации распространялся на документацию, на комментарии, и на теоретический дискурс. Комментарии при этом принадлежат реальным людям, друзьям-художникам, которые принимали участие в акциях и на уровне документации становились фигурами дискурса, персонажами нового типа документальной литературы. В случае «Коллективных действий» своего рода мультиперспективная документация, в которой процессы коммуникации в среде неофициальной культуры стали материалом искусства, не только направлена на запись следов прошлых событий, она скорее рассматривается как часть процесса, создающего это событие, и документация в будущем даже может породить новые акции.

На более поздней стадии развития группа начала составлять документационные тома, в которые входят разнообразные материалы (описательные тексты, рассказы участников, теоретические комментарии, обсуждения, рисунки, фотографии), образующие своего рода художественную документацию, частью которой являются и наши видеозаписи.

Историю «поездок за город» можно рассматривать в качестве процесса освоения художественного пространства. За подготовкой и «грунтовкой» в первых пуристских акциях, следует эстетизация размещенных в этом пространстве знаков, после чего и входящие в это пространство люди сами становятся произведением искусства.

Эти этапы самоэстетизации можно проследить и в видеозаписи акции «Русский мир» (1985) — акции итоговой, размышляющей о развитии жанра: появление на белом поле, игровая сакрализации принесенных извне знаков и предметов, их перенос с «алтаря» к публике, фотографирование группы зрителей с предметами около большой фигуры зайца на снежной поляне и восстановление пустого белого поля посредством сжигания предметов в конце акции.

и поведения. Новый инструмент стимулировал особую исследовательскую установку, поскольку он тогда еще был не привычным.

С моей точки зрения медиальный потенциал видео отличается тем, что создание определенной ситуации и процесс ее воспроизводства тесно взаимосвязаны, — они влияют друг на друга. Тот, кто снимает видео, находится одновременно и за монитором камеры и в реальной ситуации — таким образом возникает определенная интерактивная связь. Кроме того все, принимающие участие в ситуации, сразу могут посмотреть записанное. Они являются одновременно и субъектами и объектами — записывающие и записываемые принципиально могут меняться местами.

Видеоаппаратура не только провоцирует ситуацию, но и открывает диалогический горизонт в этой ситуации. Я рассматриваю видео как медиум диалогичности и вижу в этом его существенную политическую функцию. И тут — как мне кажется — можно увидеть некоторую критику масс-медиальной культуры, причем международной: и западной коммерциализированной масс-культуры, и восточной идеологизированной масс-культуры.

Критикуется именно односторонность общения в масс-медиальной культуре, тот факт, что преобладающее употребление масс-медиа, в особенности телевидения, заставляет принять определенные модели поведения, познания и восприятия, не дающие адресату никакой возможности ответить. Вполне в традиции Брехтовского утопического требования по отношению к радио, которое он хотел превратить из «дистрибуционного» аппарата в «коммуникационный» аппарат⁶, можно определить видео как медиум диалогического открытия ситуации, создания пространства обмена и соглашения, являющегося предпосылкой для развития разветвленных, реверсильных сетевых структур, как это определил медиа-философ Вилем Флуссер⁷.

Записывающая и сохраняющая функция видеопленки позволяет рассмотреть видео также и как память культуры. Тут можно было бы обсуждать множество вопросов, касающихся понятия «архива». В этом контексте я хочу ограничиться только одним аспектом: с моей точки зрения видео в то время могло служить для архивации ситуаций, обычно исключенных из официальной памяти.

Понятие «*video poiesis*» у меня возникло, скорее всего, интуитивно в качестве ответного термина, чтобы не пользоваться словом «видеоарт», которое по моему ощущению слишком сильно связано с традиционным понятием произведения искусства. Новый термин не указывает на произведение как результат, а наоборот на процесс, на эстетическую деятельность.

⁶ **Brecht B.** Der Rundfunk als Kommunikationsapparat // Brecht B. Gesammelte Werke in 20 Bänden. Bd. 18. Frankfurt a. M., 1967. S. 127–134.

⁷ Cp. **Flusser V.** Gesten. Versuch einer Phänomenologie, Frankfurt a. M.: Fischer, 1994, в особенности главу «Die Geste des Video» («Жест видео», с. 193–198).

Видеопьесы

Теперь я хотела бы представить несколько примеров из нашей видео-документации 1985-го года⁸, в которой мы хотели исследовать коммуникационные процессы в определенной художественной среде. Традиционные произведения искусства, картины, тексты, объекты и т. д. тут скорее всего являлись фоном для того, чтобы технологическими возможностями камеры выявить эстетические события. Чтения стихов, показы картин, разговоры и прежде всего перформансы в этих видеозаписях становились поводами для самоинсценировки субкультурной среды в качестве «Gesamtkunstwerk».

Андрей Монастырский: Разговор с лампой



Одна из первых записей была сделана с Андреем Монастырским, который реагировал с особым любопытством на новый медиум, ему было интересно испробовать возможности видео. Для записи, как в эксперименте, создавался определенный «setting» (определенная расстановка) из перформера, видеоаппаратуры и освещающей сцену лампы.

⁸ Часть видеопьес была опубликована в следующих изданиях: *Hirt G., Wonders S.* Moskau. Moskau. Videostücke, Wuppertal: Edition S-Press, 1987 и *Hirt G., Wonders S.* Konzept — Moskau — 1985. Eine Videodokumentation in drei Teilen. Band 1: Poesie. Band 2: Aktion. Band 3: Ateliers, Wuppertal: Edition S-Press, 1991 (Дигитальный реэдишн 2020). Отдельные видеопьесы кроме того были опубликованы в международном видеожурнале «Infermental» №5 (1986), №6 (1987), №8 (1988). Затем, в 1990-е годы была создана видеотека внутри Московского Архива Нового Искусства (М.А.Н.И.). Она была показана первый раз на выставке «Видеотека музея М.А.Н.И.» в галерее Obscuri Viri, (Москва, 1996) и теперь входит в коллекцию Государственного центра современного искусства (ГЦСИ) в Москве. Ср. также *Hänsgen S.* Polaroid — Link — Means for a Series. Three Performances from the Videotheque of the Collective Actions Group: Dedications to Inspection Medical Hermeneutics//U. Jurman, Ch. Erharter, R. Grau (eds.). Extending the Dialogue. Ljubljana; Berlin; Wien, 2016. S. 210–239.

В видеопьесе «Разговор с лампой» Андрей Монастырский 10 лет спустя в чтении-перформансе исполняет свою старую серию текстов «Я слышу звуки» (Элементарная поэзия, № 5, 1975). В ряду следующих друг за другом эпизодов русские поэты представлены в воображаемых ситуациях чтения своих стихов — из XIX века Пушкин, Фет, Тютчев..., из авангарда и эпохи модерна Блок, Мандельштам, Хлебников, Хармс... до представителей из среды Московского концептуализма:

«Пушкин читает свое стихотворение «Безумных лет угасшее веселье». Его слушают женщины: Голицына Е. Д., Одинцова М. А., Нарышкина У. В. и мужчины: Жуковский В. А., Вяземский П. А., и Илличевский М. А. Во время чтения все присутствующие молчат.

Фет читает свое стихотворение «О нет, не стану звать утраченную радость».

Его чтение занимает минут пять–шесть.

Тютчев читает свое стихотворение «Элизиум теней». Он читает его низким голосом, интонации его мрачны.

Затем он читает еще несколько стихотворений до одиннадцати часов вечера»⁹.

В этом перформансе интересно, что читаются не сами поэтические тексты — они только обозначены своими названиями. Внимание обращается не на сами тексты — мы тут не имеем дело, например, с новой интерпретацией канонических стихотворений, вместо этого, внимание переключается от текста к ситуативному контексту — очень подробно описываются обстоятельства и побочные эффекты разных ситуаций чтения.

Андрей Монастырский как поэт в этой серии инсценирует свой отказ от написания новых стихов, зато он делает акцент на другой формат текста — на фактографию фиктивных поэтических чтений. В этом жесте переключения внимания от собственно поэтического текста к фактографическому тексту можно увидеть префигурацию приемов документации группы «Коллективных действий». И также сама импровизация перед видеокамерой, в которой разыгрывается напряжение между текстом и ситуацией, делает наглядным переход от поэзии к перформансу. Тело поэта как резонансное тело голоса становится поверхностью для нанесения рисунка. Таким образом, дескриптивный комментарий, вербальное описание ситуации чтения умножается графическим комментарием на собственном теле, который при специфическом освещении образует своего теневого двойника на стене в стиле немецкого экспрессионистического кино.

⁹ Монастырский А. Поэтический сборник, Вологда: Библиотека Московского концептуализма, 2010. С. 117.

Дмитрий Пригов: Поэт-Милиционер



В нашей видеозаписи в перевоплощении поэта-милиционера можно увидеть и услышать Дмитрия Александровича Пригова во время чтения стихов в его квартире в Беляеве, одном из спальных районов Москвы. В стихотворениях из цикла «Апофеоз Милиционер» — возможно, одного из самых известных поэтических циклов Пригова 1970-х годов — поэт-милиционер, фигура амбивалентная и культовая, становится посредником между Небом и Землей, представителем высшего, «сакрального» порядка. Видео-запись передает этот образ со всей наглядностью: крупный план лица поэта и необычное освещение придают поэту-милиционеру в фуражке сходство с ликами на иконах.

В выборе места исполнения самопозиционирование поэта «на краю», на окраине Москвы, на периферии, приобретает конкретный характер. Интимное пространство квартиры превращается в место встречи поэта со «своим народом», в пространство пересечения множества голосов и стилей.

Парадокс домашней культуры авангарда, экзистенциальное напряжение между участием и наблюдением, идентификацией и острашением является для Пригова мотивацией для переоценки культурных сфер. В его поэтической картографии спальный район Беляево становится центром мира, и его дом столицей:

«Летом здесь хорошо, когда вот расцветают все эти деревья, трава зеленеет. Приятно вот выйти, подышать свежим воздухом.

Мои вот многие надо сказать стихи навеяны Беляевым. Может оно конкретно присутствует не часто, но практически 90% всех стихов навеяны именно вот моей жизнью в Беляево, прогулками по его замечательным окрестностям, общением с людьми.

Мысли тут очень хорошие и высокие приходят — именно в Беляево. Надо сказать, что, когда я уезжаю из Москвы, я очень недолго могу пробыть за пределами Москвы. А когда в Москву вот я езжу, то меня неодолимо просто тянет в Беляево.

Это надо сказать, что мы сейчас находимся в самом центре Беляево. Вот можно сказать, что этот дом — вот это столица Беляево.

Меня знают, надо сказать, в Беляево. Вот я иногда сижу у окна, вот люди проходят, издали мне машут, демонстрации, когда идут, вот останавливаются у окна.

Но я тоже им отвечаю взаимной любовью»¹⁰.

И по сей день подобный эстетический жест, когда неофициальный поэт перевоплощается в представителя государственной власти, даже несмотря на ироническую подоплеку, является провокационным, сбивающим с толку. Пригов стремился деконструировать голос власти, распространявшийся через государственные средства массовой информации: это было одним из самых главных его побуждений. Деконструкции подобного рода все еще актуальны и для поколений художников, пришедших уже после Пригова.

Илья Кабаков: Проект выставки одной картины: «Сад»



В то время, когда он не мог выставить свои произведения публично в официальных галереях и музеях, Илья Кабаков придумал жанр фиктивных выставок. Художник сам создал вокруг своей картины целый выставочный контекст: эскизы выставочного пространства, объяснения на стене и тексты в каталоге, включая комментарии зрителей.

Кабаков читает эти тексты у себя в мастерской перед собственной картины для маленького круга друзей. Как в домашнем театре он перекладыва-

¹⁰ Транскрипт с видеозаписи.

ет графические листы, воспроизводя голоса выдуманных зрителей не в экспрессивной, а в ровной, медитативной манере.

- «22. ...Здесь, видно, имелся в виду эффект зеркала, но белая поверхность потускнела, и ничего не получается...
 23. ...Две составленные вместе картины ничем не отличаются одна от другой...
 24. ...Мне кажется, что эти зеленые клочки улетают...
 25. ...Похоже на зеленые листья...
 26. ...Самый большой зеленый кусок напоминает профиль моего дедушки...
 27. ...Идем отсюда...
 28. ...Пол вымыт специально к выставке, но сесть — нигде...
 29. ...Нужно найти точку, с которой можно было бы увидеть, чтобы не блестела...
 30. ...Поверхность отражает и ничего невозможно разглядеть. Уйдем отсюда...»¹¹

Собственно картина (в нашей видеосъемке это «Сад», 1978) отходит на задний план. Она словно дематериализуется, размывается в ослепляющей пустоте. Вместо этого физическую форму обретает «шум» голосов вокруг картины.

Никита Алексеев: «Я чувствую себя вне этого мира, к которому мне хотелось бы быть внутри»



Квартирные выставки в Московском концептуализме стали своеобразным самостоятельным эстетическим жанром под названием «Апарт».

¹¹ См. также **Кабакоев И.** Сад: Выставка одной картины, Московский Архив Нового Искусства (М.А.Н.И.). 1981, №2; по-английски: **Kabakov I.** Installations (1983–2000)// T. Stoos (ed.). Catalogue Raisonné. Vol. 1. Düsseldorf: Richter Verlag, 2003. P. 198–201.

В квартире Никиты Алексеева с 1982 по 1984 год состоялся ряд персональных и групповых выставок, в которых кроме Алексеева принимали участие в основном художники более молодого поколения, как, например, группа «Мухомор», Вадим Захаров и Виктор Скерсис, Юрий Альберт, Андрей Филиппов, Николай Овчинников, Михаил Рошаль, члены групп «Тот-арт» и «Коллективных действий» и также художники-друзья из Одессы. В 1984 году в результате вмешательства КГБ квартирные выставки были прекращены. Больше всего от карательных действий пострадали члены группы «Мухомор»: их отправили служить в армию на Камчатку и в другие отдаленные регионы СССР.

Никита Алексеев сформулировал форму и функцию этого нового жанра квартирной выставки так: «Эта форма показа работ здесь хорошо известна и многократно использовалась. Но раньше это было либо салоны, хозяева которых были движимы меценатскими или коммерческими побуждениями, либо эпизодические события, объединявшие множество художников самых разных ориентаций. [...] Нас как раз и интересовала возможность создания «галереи», места, где можно было бы делать постоянные экспозиции, играть с пространством»¹².

Во время выставки-перформанса «Я чувствую себя вне этого мира, к которому мне хотелось бы быть внутри» (1985 г.) Никита Алексеев, скрывая самого себя от публики из собравшихся друзей под спасательным одеялом из золотой фольги, представляет свои художественные работы в стиле «Новой волны». Эту выставку-перформанс можно рассматривать как своего рода подведение итогов «Аптарта» в год, когда это направление фактически прекратило свое существование.

¹² Алексеев Н. Посередине восьмидесятых. Машинопись, 1985. С. 16.