

## НАТАЛЬЯ АБАЛАКОВА И АНАТОЛИЙ ЖИГАЛОВ (ТОТАРТ)



Художники, представители московской концептуальной школы. Занимаются творческой деятельностью с начала 1960-х годов; члены Московского союза художников.

В начале 1970-х годов участвовали в выставках независимых художников (выставки «неофициального искусства»).

С конца 70-х начали осуществлять совместный Проект «Исследования Существа Искусства применительно к Жизни и Искусству» или «Тотальное Художественное Действие» (ТОТАРТ – с 1983 г.). Проект направлен на «исследование» пограничной зоны искусства и жизни, «линии водораздела». Авторы проекта отказываются от

живописи и переходят к перформансам, инсталляциям, созданию концептуальных текстов, кино- и видеофильмов, являясь одними из основоположников «параллельного кино» в России. Принимают участие в организации МАНИ (Московского Архива Нового Кино).

В рамках этого проекта состоялись многочисленные перформансы, арт-акции, подготовлены кино- и видеофильмы, тексты и проч.

В 1982–1984 гг. Н. Абалакова и А. Жигалов активно участвуют в организации и реализации проектов АПТАРТа, оказавших серьезное воздействие на московскую художественную сцену и явившихся новым витком деятельности московского концептуализма.

Со второй половины 80-х годов Н. Абалакова и А. Жигалов возвращаются к живописи, в которой полемизируют с новым экспрессионизмом, соотнося его с русским конструктивизмом и опытом собственных акций и перформансов.

Участники свыше 200 выставок в России и за рубежом.

Авторы более 100 перформансов. Работают с новыми медиа-технологиями; делают видео-перформансы, видеоинсталляции, фотоперформансы. Важное место в их творчестве занимает слово.

Живут и работают в Москве.

### *Основные выставки:*

1989 г. – «Наталья Абалакова и Анатолий Жигалов. Работы 1961–1989 гг.» (в рамках Фестиваля Советского искусства «New Beginnings»), галерея «Третий глаз», Глазго, Великобритания.

1990 г. – «ТОТАРТ. Н. Абалакова и А. Жигалов. 1960–1990 гг.», Глазго–Москва, галерея «Садовники», Москва.

1991 г. – «Путешествие на край Д. (Новые работы 1990–1991 гг.)», галерея «Садовники», Москва.

«Наталья Абалакова и Анатолий Жигалов. 1960–1991 гг.», Манеж, Санкт-Петербург.

1990–1993 гг. – ряд акций и перформансов ТОТАРТа за рубежом – в Польше, Германии, Чехословакии, Англии.

### *Основные публикации:*

Н. Абалакова и А. Жигалов. Kulturpalast (Новая Московская поэзия и акционизм). – Вупперталь, 1984; Двадцать один палец из жизни художника. – М., 1998; Тотарт: Русская рулетка. – М.: Ad Marginem, 1998; Четыре колонны бдительности // Комментарии. – 2001. – № 20.

А. Жигалов. Стихи. – М.: Изд-во «Комментарии», 2006.

Н. Абалакова. За отсутствием оснований для сравнений // Двоеточие. – 2002. – № 3; Маленький пейзаж большой истории // Двоеточие. – 2002. – № 4; В пещере еще не написанного текста // Двоеточие. – 2007. – № 7; Жестокие игры разума и чувства мастера заснеженного русского пейзажа // Двоеточие. – 2007. – № 8.

## МЕСТО ХУДОЖНИКА (Девяностые годы – «С цитатами и без»)

В меняющемся мире язык – зеркало перемен. Ситуация 90-х инспирировала создание текста, язык которого отразил все противоречия переходной эпохи; в тексте 90-х смешалось все – изменение языка, его обеднение и его обогащение. Противоречия не могли не коснуться и современного искусства, той его составляющей, что так чутко реагирует на «актуальность». Спектакль распада тоталитарных режимов бывшего СССР и стран Восточной Европы, зрителями и участниками которого оказались огромные массы людей – да практически все население, – представлял собой некое, лишенное субъекта новое время–пространство, образовавшееся вследствие функциональной дивергенции и дифференциации.

### «Потерпеть немного – и все будет хорошо»<sup>1</sup>

Культурный андеграунд эпохи идеологического догматизма (ограничимся наиболее ярким его представителем – школой Московского Концептуализма – или МК<sup>2</sup>) отнюдь не был чужд проблематике стратегий культурного строительства и освоения новых территорий, что, по преимуществу, выливалось в попытку осмысления взаимоотношений доминирующего культурного дискурса с выбранной стратегией отдельного художника и выработкой для фиксации этого процесса соответствующего языка. Внутри этого сообщества существовало множество противоречий, которые, тем не менее, сходились к фигуре некоего «персонажа» – аутсайдера, занимающегося критикой своего собственного происхождения – модернизма (не столь важно чего – русского авангарда или советского соцреализма). Однако в силу законов диалектики такого рода критика ре-актуализирует то, что она критикует, и тем самым его модернизирует на новом витке, и, может статься, находит (хотя и с трудом) ему подтверждение в современности. Тексты к выставочным проектам, публикации и отдельные издания до-перестроечного периода, в которых организаторы этих мероприятий пытались представить альтернативное искусство за рубежом (за редчайшим исключением, которым являются книги Б. Гройса, при всей спорности и неоднозначности их концепции) были «переводом автоматическим переводчиком»<sup>3</sup>. Такая «колонизация» зачастую вступала в противоречие с творческими задачами художника, становясь «общей нормой» по отношению к частному творчеству, будучи, таким образом, зеркальным отражением тоталитарных моделей.

Представители МК, оказавшиеся по «эту сторону» языковой «баррикады», состоящей из обломков потерпевшего катастрофу языка, которая отнюдь не случилась в одночасье, описывали фазы и этапы этого краха в терминах деконструктивистских практик. Они были обречены на сотрудничество с функционерами от культуры, имеющими за плечами советское прошлое (а какое еще?), с представителями официальных музейных структур, разрушающихся и находящихся в состоянии полного запустения. Переживающая глубокий кризис полуофициальная критика могла лишь производить свои тексты в духе постулатов, отражающих специфику «дисциплинарного подхода» с бессменной табелью о рангах и определением лидирующего «персонажа». В сложившейся ситуации художникам МК пришлось взять на себя труд

<sup>1</sup> «Потерпеть немного – и все будет хорошо» – название видеoinсталляции ТОТАРГ'a, 1997 г., галерея «Spider&Mouse», Москва.

<sup>2</sup> Аббревиатура МК – Московский Концептуализм.

<sup>3</sup> Ковалев А. Критические дни. – М.: Модест Колеров & «Три квадрата», 2002. – С. 103.

по созданию языка описания собственных художественных практик (Пятитомный Архив МАНИ<sup>4</sup>, тексты «Поездок за город»). Сколько бы ни иронизировал по этому поводу В. Тупицин, используя в своей статье «Музеологическое бессознательное»<sup>5</sup> термин Пиаже «эгоцентрическая речь означаемого» для характеристики языка описания художественной практики в школе МК, – многие тексты этого периода (часть которых даже еще не опубликована) представляют собой интереснейшие образцы текстового виртуализированного модернистского музея. Обращение к проективности в эти же годы (замысел и реализация большого Проекта-исследования) также было формой создания своего рода независимой институции, способной функционировать вне рамок официальной культуры.

За пределами этого концептуалистского сообщества были свои мини-дискурсы, объединенные «общим делом», «культурным противостоянием», «спасением подлинных ценностей и национального достояния».

### **Красная жара: демон Альтюссера и призрак Маркса**

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

Рефлексирующая сдержанность проекта МК и его последователей, объявивших себя тогда неким обобществленным культурным и культовым персонажем под многосмысловым названием НОМА<sup>6</sup>, была, тем не менее, сразу же нацелена на архив, музей, библиотеку и Большое Будущее, *L'avenir dure longtemps*<sup>7</sup>, которое может длиться

<sup>4</sup> МАНИ – Московский Архив Нового Искусства. – (прим. ред.).

<sup>5</sup> Тупицин В. Музеологическое бессознательное // Художественный журнал. – 1999. – № 23. – С. 37.

<sup>6</sup> Термин НОМА введен в конце 80-х годов Павлом Пепперштейном для обозначения круга московских концептуалистов. Краткое определение таково: НОМА – «круг людей, описывающих свои края с помощью совместно вырабатываемого комплекса языковых практик». Арт-азбука. Словарь современного искусства / Под ред. Макса Фрая. Статья «НОМА». Сетевой ресурс: <http://azbuka.gif.ru/alfabet/n/noma/> – (прим. ред.).

<sup>7</sup> «Будущее длится долго» – название записок Луи Альтюссера (1985 г.), написанные вслед за «Les Faits», и являющиеся их своеобразным продолжением.

столь долго, что можно успеть и привести к власти воображение, и пройти через красноказарменное буйство уличных стратегий, и даже окунуться в полемику по поводу того, является ли уничтожение Всемирного Торгового Центра «величайшим произведением искусства, которое когда-либо существовало во вселенной»<sup>8</sup>, – так вот, эта рефлексующая сдержанность сменилась культом одержимости, избытка, художественного (а иногда и поведенческого) радикализма нового поколения художников, представителей стратегий «быстрого реагирования».

«Что, собственно, необходимо для возникновения человеческого общества? Необходимо, чтобы людей заставили встречаться друг с другом»<sup>9</sup>. А разве в доперестроечный период люди друг с другом не встречались? Очевидно, речь идет о каком-то ином типе взаимного опыта проживания наличной действительности. Позиционное «отрицание традиций» новой генерацией художников (а в данном случае оппонентом оказалась школа МК), не являлось отрицанием конкретных людей или их «экскоммуникацией» из художественного сообщества (и, как выяснилось в дальнейшем, наоборот – лишь способствовало укреплению позиций этой школы, ее успешной музеефикации и коммерциализации). Многие начинающие художники, критики, создатели первых галерей у кого-то учились, с кем-то были связаны узами родства, дружбы, что-то знали об альтернативной культуре из там- или самиздата. Однако структурный кризис, охвативший в начале 90-х все слои общества, не миновал и современное искусство – «групповой портрет» художественного сообщества распался на отдельные атомарные величины с набором разнообразных идеалов и ценностей. Вышедшие на культурную сцену молодые художники – «новые персонажи» (А. Бренер, О. Кулик, А. Осмоловский), сумели быстро сориентироваться в ситуации «распада дисциплинарной культуры и социальных иерархий»<sup>10</sup>; их основная стратегия заключалась в том, чтобы произвести «адекватный жест» в нужное время и в нужном месте. Долговременность таких практик была сомнительна, но эта деятельность оказывала большое влияние на художественную и социальную среду.

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

*Какие же художники-персонажи возникают в этих новых обстоятельствах?*

*Прежде всего, надо упомянуть персонаж “хулигана”, дошедшего до состояния животного. Публичное раздевание, мастурбация, совокупление, обмазывание себя или других краской или грязью, битье головой об стену, оскорбление религиозных символов – все это вполне нормальные трудовые процедуры на специально выделенных рабочих площадках, в галереях и выставочных залах. Отработав свой “арт” на арт-сцене, в нормальной своей жизни автор становится снова очень милым, законопослушным человеком, как и полагается во вполне цивилизованном обществе»<sup>11</sup>.*

<sup>8</sup> Эти слова принадлежат Карлу-Хайнцу Штокхаузену. 16 сентября 2001 г. он так высказался на пресс-конференции по случаю открытия Гамбургского музыкального фестиваля.

<sup>9</sup> Пассаж, принадлежащий Л. Альтюссеру и выбранный В. Мизано в качестве эпиграфа к одной из глав его книги: *Мизано В.* «Другой» и разные. – М.: НЛЮ, 2004. – С. 15.

<sup>10</sup> Там же.

<sup>11</sup> *Кабаков И.* О художнике-персонаже // Зеркало. Литературно-художественный журнал. – Тель-Авив, 2003. – № 21–22. – С. 142.

В отличие от художников андеграунда, оценочные критерии которых (как по отношению к самому себе, так и друг другу) в большей степени зависели от квалифицирующего и систематизирующего взгляда Другого, и несмотря на то, что ряд художников (и вполне справедливо) претендовал на некоторую артикулированность и соотносимость собственных практик с общемировым художественным контекстом, новое поколение художников воспринимало Москву как своего рода «Третий Рим» и как всемирную столицу современного искусства, самого передового и прогрессивного (как всегда!).

*Заметка авторов на полях.* Интересно, что и в Восточной Европе современное искусство тоже знало такой период т – в бывшей Чехословакии в период Пражской весны 1968 года. Художники-акционисты (Милан Книжак, Карел Милер, Ян Млчох, Петер Штембера, Ян Секал и др.) использовали «отдушину», чтобы создавать новые модели художественного дискурса (следует отметить, что в своих перформансах и акциях они обращались к «алхимическим» субстанциям биологии – ногти, волосы, кожа человеческого тела в их акциях и перформансах служили материалами практик. В Словакии, с ее традиционно сельским укладом и менее вестернизированной, художники-акционисты и перформеры в тот период устраивали хеппининги, всевозможные карнавализованные мероприятия и «интервенции», в которые вовлекалось огромное число зрителей. Примечательно то, что сама *История* не дала этому искусству деградировать в салонные развлечения или стать разменной монетой политиканов. Большинство пражских акционистов со временем перестали заниматься этим видом искусства, некоторые вынуждены были эмигрировать. Их творчество было настоящим «левым» искусством. Производители этого искусства, в отличие от нас, читали Маркса, обучались философии в Париже, часть из них принимала непосредственное участие в парижских событиях 1968 года. (Характерно, что Бойса и Нам Джун Пайка, а уж тем более Энди Ворхола они считали «приспешниками капитала»).

Довольно скоро в Москве эксцессивные и трансгрессивные художественные жесты, нарушения «последних табу» привели к тому, что в сознании публики/тусовки (в отличие от элитарного зрителя периода подполья) начинал безостановочно работать, набирая обороты, механизм требования все большего и большего количества «хлеба и зрелищ». В этой ситуации событийной «ненасытностью», даже более правильно «ненасыщаемости» и полной потери интереса к любым формам репрезентации, художники и появившийся на сцене новый персонаж – куратор, совместно создавая модели «общества спектакля», провоцировали и выявляли черты общества потребления, к чему неуклонно двигалась страна. Художник постперестроечного периода, сменивший облик «труженика кисти» или, на худой конец, «коммунального философа» на роль звезды масс-медиа, выходил на потребительскую сцену, уже твердо зная, что и этой площадке и этой публике очень скоро потребуются новый идол, вроде героя поп-моды или шоу-бизнеса. На ходу создающиеся культурные институции мыслили себя неким конвейерным производством все новых и новых имен, что также было знаменем нарождающегося общества потребления. Все эти процессы вызвали появление нового вида письма – «перестроечной» журналистики, которая в дальнейшем преобразовалась во вполне уважаемую колумнистику. Однако в этот период в России не было написано *ни одного фундаментального исследования* о современном искусстве. Возможно, одна из причин этого явления кроется в том, что большинство текстов предыдущей эпохи написано художниками о собственном творчестве. Они не притязали на концептуальные обобщения, их тексты – это своеобразные документы, своего рода аутентичные письменные свидетельства эпохи. В то время у нового художественного сообщества не было никакого иного ресурса для публикации чего-либо, кроме составления сборника статей. Это было своеобразное «бегство от субъективности» – «порока» и тупика андеграундной рефлексии, – при явно декларируемом (как ни парадоксально!) культе этой самой субъек-

тивности. Однако, несмотря на всю противоречивость, «блиц-стратегии» и возникающий институциональный аппарат их отслеживания, медиализации и обслуживания сдвинули «рамки и перегородки».

Не лишенный романтики образ «солидарного» общества, основанный на идеальном видении древнегреческого города-государства, унаследованный Марксом из немецкой трансцендентальной философии и по-своему интерпретируемый в различных культурных кругах и стратах (коммунальный концепт НОМЫ с культом сообщничества, играми в иерархию, элитарность и культом Отца-основателя), обрел в 90-е новые смыслы, очертания и конкретные практики. Новая ситуация потребовала «новых масок». Любое посттоталитарное общество – это общество бурного развития языка, развития, пришедшего на смену афазии 60–70-х, де-конструированию и играм со «следами следов» 80-х, ожиданиям 90-х. В этом процессе роль современного искусства, получившего в то время название «актуального», была велика. Этот «перенасыщенный раствор» состоял из следов и фрагментов православно-коммунального текста, который ранее, претерпев некоторые изменения, стал *наречием тоталитарного режима*. Пережив катастрофу и подвергнувшись распаду, этот текст никуда не исчез и, мутируя, переходил в новую неоглобалистскую фазу в имперской упаковке. При этих условиях, когда радикализация художественного процесса стала исторически необходимым условием развития языка российской художественной культуры, и даже более того, самим ее выживанием, потребовались совершенно новые подходы к самым основам организации художественного процесса. Такой «новой маской» стала фигура куратора, институционального участника (а подчас и инициатора) стадийных форм и проектов художественной деятельности. Переходный период заполнял пустоту за счет возникновения огромного количества «симулякров» – возникающих, и тут же исчезающих институций, печатных изданий, галерей, телевизионных каналов и программ. И в этом калейдоскопе уже было невозможно манипулировать только произведениями искусства. Задачей куратора было создавать дискурсивные основания для событий, как для художественных, так и для общественных, и даже политических.

Актуальное искусство этого периода отражало все языковые трансформации, происходящие в российском общественном сознании, в сущности, достаточно архаичном и не подготовленном к требованиям постиндустриального и глобализированного сообщества. Транслировать язык актуального искусства российскому зрителю и «встроить» его в интернациональный контекст на правах языка «оригинальной версии интернационального»<sup>12</sup> со всеми институциональными процедурами – стало одной из задач новой системы интерпретации кураторов, критиков, организаторов PR-кампаний.

Москва начала 90-х представляла собой настоящую творческую лабораторию, где действовали спонтанно возникающие художественные объединения, организованные по принципу «открытой мастерской»: галерея Трехпрудного переуллка, институционализированные проекты (в рамках Центра Современного Искусства в Москве) «Мастерская визуальной антропологии» (1993–1994), «Гамбургский проект» (экспозиционная часть открыта в январе 1994 г.), «Apt-Art International» (1990–1991), в котором участвовала группа художников из Любляны IRWIN, (группа IRWIN впоследствии пригласила участвовать московских художников в проекте «Transnacionala» – совершить совместное путешествие по Америке в 1996 г.

Джермано Челант в 1988 г. завершил свою лекцию «Итальянское искусство и обстановка вокруг него в 1958–1988 гг.», прочитанную им в ЦДХ, призывом к

<sup>12</sup> Мизяно В. Указ соч.

российским художникам: «Do not extinguish Malevich's fire!»<sup>13</sup>, озвучив один (если не единственный) из культурных кодов языка современного искусства, через который российское искусство может быть интегрировано в интернациональный контекст. Для нового типа сотрудничества – творческого, организационного, институционального – в этот бурный и динамичный переходный период потребовались новые идеи, которые в каком-то смысле соединяли русский авангард с циркулирующими в обществе нео-марксистскими идеями. В эти практики вполне вписывалась идея «солидарного сообщества» – «со-общества», обладающего особым видом знаниями «для посвященных» и идея «конфиденциального проекта», инициированная В. Мизиано. В своей «наиболее конфиденциальной части» деятельность этого «сообщества» должна была раствориться в дискурсивных практиках проекта и соответствовать «истокам и метаморфозам русского авангарда». Такой неомарксистский подход был попыткой решить стратегическую и тактическую задачу, которая на тот момент виделась в том, «чтобы тонко балансировать на грани “узнаваемого неузнаваемого”, доступного, но до конца непонятного»<sup>14</sup>. Пример одного из подобных проектов – «NSK Embassy Moscow»<sup>15</sup>. В рамках этого проекта в перформансе «Black Square on Red»<sup>16</sup> (1992) – происходил процесс объемного культурологического самопознания «посвященных», но в формате публичной дискуссии<sup>17</sup>. Эда Чуфер, участница проекта «Посольства НСК в Москве», размышляя о последующем развитии творческого сотрудничества художников стран Восточной Европы и бывшего СССР, поднимает тему различия опытов и трудности понимания между восточными и западными художниками. В своей статье о проекте «Transnacionala» (1966), посвященном теме культурной изоляции, Эда Чуфер пишет: «мы полагали, что западный мир, интеллектуальная культура которого в значительной степени основывается на принципах марксизма, будет заинтересован в анализе стратегий законсервированных основ марксизма»<sup>18</sup>.

Трудно сказать, произошла ли во второй половине 90-х «оккупация Америки деконструкцией», но уж в Москве 90-х она определенно произошла. Конечно, свою роль здесь сыграло и то, что сам Ж. Деррида пользовался расположением молодых московских философов, которые в то время уже сами были влиятельными фигурами российской культурной сцены и, конечно же, способность самого Ж. Дерриды «попадать в нужное время в нужное место». Он оказался в России в момент «демонатажа» структурных основ языка дисциплинарного общества, о чем он и говорил при встрече с московскими философами: «...то, что происходит сейчас в Советском Союзе, есть своего рода деконструкция в действии»<sup>19</sup>. Однако этот

<sup>13</sup> «Не угашайте огня Малевича!». Фраза, принадлежащая Л. Челанту, на которого ссылаются авторы ТОТАРГА в тексте, написанном для издания NSK EMBASSY MOSCOW (Loza Galery. Koper, Ljubljana, 1993, с. 90).

<sup>14</sup> Мизиано В. Указ. соч..

<sup>15</sup> NSK (нем. «Neue Slowenische Kunst», «Новое словенское искусство») – неформальная организация, организованная в 1984 г. словенским музыкальным коллективом «Лайбах» («Laibach») совместно с группой художников «Irwin» и театральной труппой «Scipion Nasice Sisters». В задачи движения входило определение отношения между искусством и политикой. В 1991 году NSK было преобразовано в виртуальное государство с собственной государственной символикой, паспортами, гимнами и прочей атрибутикой. Также в разных странах были открыты «посольства» этого виртуального государства. Одно из первых – в Москве (реализация проекта «NSK Embassy Moscow»). (См.: Интервью участников группы «Laibach» в октябре 2006 г. // Сетевой ресурс: // [http://www.lenta.ru/articles/2006/10/14/laibach/\\_Printed.htm](http://www.lenta.ru/articles/2006/10/14/laibach/_Printed.htm)) – (прим. ред.)

<sup>16</sup> Акция художников группы «Ирвин», развернувших на Красной площади в Москве огромное полотно с изображением Черного квадрата Малевича (1992 г.), десятиминутный видеофильм. – (прим. ред.)

<sup>17</sup> Мизиано В. Указ. соч.

<sup>18</sup> Эда Чуфер. Не ваше дело // Художественный журнал. – 1999. – № 22. – С. 35–41.

<sup>19</sup> Жак Деррида в Москве: деконструкция путешествия. – М.: РИК Культура, 1993. – С. 165.

достаточно специфический термин в российском пост-перестроечном тексте стал каким-то «жупелом», и произошло именно то, от чего сам Ж. Деррида постоянно предостерегал: одностороннее, нетворческое прочтение его метода и непонимание «множественности деконструкций», действительно, могло стать путем к догматической «оккупации» или «колонизации». Впрочем, в дальнейшем ситуация стала выправляться, а нео-марксистский критический дискурс оказался «одной из деконструкций», «способной вписать собственную работу, письмо или политический дискурс в особое пространство... Деконструкция (и здесь) служит способом раскрытия пространства для новых форм искусства»<sup>20</sup>.

Москва середины девяностых представляла собой некий центр, в котором происходил процесс самоидентификации российских «множеств», и современное искусство в каком-то смысле, было «инструментом» этой идентификации. В 1997 г. В. Захаров, издатель русскоязычного журнала «Пастор» предложил ряду московских художников написать небольшое исследование – художественную автобиографию на тему «Как я стал художником». Одно из описаний выставки в Доме культуры ВДНХ (1975 г.), значительного события эпохи «холодной войны и железного занавеса», принадлежит художнику Д. Гутову и звучит так: «Кризис безобразия»<sup>21</sup> мне уже тоже был знаком. В целом, поэтика пятидесяти листов бумаги, выдержанных на солнце в течение десяти дней, или группа ребят, высидивших яйца в гнезде, была мне понятна»<sup>22</sup>. Какому тексту принадлежат эти строки? И каким кодом надо владеть для их прочтения? И что за «структурный субъект» этот Михаил Лифшиц, марксистский критик, философ, эстетик, художник, публицист, критиковавший модернизм и утверждавший, что «абсолютная красота существует так же, как и абсолютная истина»? И как воспринимать эстетические разработки «последнего марксиста» в России, «нонконформиста и критика, давшего подлинно марксистское (классическое) определение современному искусству»? Свою задачу Д. Готов видел в том, чтобы марксизм получил надежду отделаться от пародии на самого себя для поколения, «не пережившего идеологического насилия, без предубеждений, без иллюзий, чтобы узнать одну из его (М. Лифшица – Н.А., А.Ж.) идей: бывают обстоятельства, когда выхода нет. Он должен быть создан»<sup>23</sup>. Предложенные Д. Готовым системные исследования идентификационных механизмов в отличие от акционизма «телесников» не требовали каких-то специальных и особо затратных форм «прикрытия» – непременно телевизионных камер, ангажированной и падкой до скандалов прессы, дорогостоящих адвокатов, – но они происходили в сфере, по-своему не менее экстремальной, которая представляла собой «обновленный подход к структурам, средствам массовой информации и вообще “причинным зависимостям” того, что включается в древние понятия “культуры” и что еще недавно называли бы идеологией»<sup>24</sup>. Иногда кажется, что во фрагментированной живописи Д. Гутова в «свернутом виде» находятся монументальные полотна постсоцартовских живописцев В. Дубосарского и А. Виноградова.

В этот период многим художникам городская среда казалась перспективным в плане исследований социальности пространства. Попытка А. Осмоловского реактуализировать текст 68-го года (а нужно вспомнить, что последний акт «la pensée-68» был и вовсе жутковатым: Луи Альтюссер в силу трагических обстоятельств уже

<sup>20</sup> Ж. Деррида в Москве...

<sup>21</sup> В этом тексте Д. Гутова обыгрывается название книги: *Лифшиц М.* Кризис безобразия. – М., 1968.

<sup>22</sup> *Готов Д.* Как я стал художником // PASTOR. – 1997. – № 6. – С. 195–201.

<sup>23</sup> *Готов Д.* Мих. Лифшиц. Краткая биография. (2003 г.) // Сетевой ресурс: <http://www.gotov.ru/lifshitz/institut/klyazma/bio.htm>

<sup>24</sup> Ж. Деррида в Москве...



находился в «рассогласованной реальности», Никос Пуланц спрыгнул с Монпарнасской башни, а Мишель Фуко умер от СПИДА), или карнавализовать «воображение у власти», – была ностальгической интермедией, которая так же, как и Гамбургский Проект, вписывалась в дискуссию о том, что Харальд Зеeman<sup>25</sup> назвал «апологией неудачи». Выступая на конференции, организованной по поводу Большого Проекта для России, Франческо Бонами, описывая царящую ныне на Западе атмосферу культа успеха, сетовал, что время «многим нас обделило, в частности, возможностью уйти в андеграунд или волей к эксперименту»<sup>26</sup>. Прожив в момент акции время переходного периода (1968 г.), соединив два греческих времени – *кайрос* и *хронос* («время возможности и время мудрости») – художники получили опыт готовности к неудаче, которая «помогает выйти на новый уровень познания действительности и искусства»<sup>28</sup>. К слову, именно в этот период в Москве особенно свирепствовали всевозможные «курсы успеха», и если вернуться к тому же тексту выступления Бонами, то по этому поводу он сказал: «Когда меня спрашивают, какой образовательный курс должны проходить будущие художники, я без всякой иронии отвечаю: курс творческих неудач»<sup>29</sup>.

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

### Курсы современного искусства в «тихом кошмаре повседневного существования»

Но однажды вдруг возникла ситуация в полном смысле «выхода за рамки» у самих этих рамок – ситуация их «коллапса» и мгновенного «схлопывания». Во время выставки Арт-Манеж (декабрь 1998 г.) художник Авдей Тер-Оганян с выросшими учениками этих самых курсов произвел акцию, которая заключалась в том, что «восемь одинаковых, плохо пропечатанных и покрытых слоем мебельного лака репродукций, освященных как “иконы”, предлагалось “осквернить” в духе того, что делалось в 20-е годы нашими юными дедушками и бабушками»<sup>30</sup>.

Сама акция называлась «Юный безбожник». И вдруг выяснилось, что на самом деле никаких рамок нет, они моментально рассыпались и художник оказался «голым среди волков», которые на него моментально накинулись. А. Тер-Оганян был

<sup>25</sup> Выражение «апология неудачи» – из выступления Франческо Бонами. См.: Большой Проект для России. Материалы конференции. – М.: ХЖ и Зверевский ЦСИ, 2005. В самом начале своего выступления Ф. Бонами говорит, что это определение принадлежит Х. Зеemanу, хотя в каком-то из своих текстов Х. Зеeman употребляет иное словосочетание – «красота поражения».

<sup>26</sup> Бонами Ф. Указ. соч.

<sup>27</sup> Там же.

<sup>28</sup> Там же.

<sup>29</sup> Там же.

<sup>30</sup> «“Курсами (или школой) современного искусства” Авдей (Тер-Оганян – *прим. ред.*) назвал свой проект с подростками, которые сдавали на глазах у зрителя “экзамен” на звание современного художника». См.: Кикодзе Е. Новый русский перформанс и мифология «искусство = жизнь» // Комод. – Екатеринбург, 1998. – № 8. – С. 69.

вынужден уехать во избежание уголовного преследования. Даже сейчас совершенно бесполезно доказывать, что работа Авдея не имела антиклерикального характера, а обращалась к совершенно другой проблематике, однако в этот период религиозно-политический скандал вокруг нее показал всю глубинную несовместимость актуального искусства с наличной российской действительностью, открылась бездна, пролегающая между художником и обществом, которая ранее была просто завуалирована невнятицей государственного законодательства переходного периода и временным смещением, взаимоналожением и/или распадом поведенческих моделей. Эта акция попала в самый нерв быстро меняющегося художественного мира – он уже встраивался в систему производства и обмена и никакие радикальные действия, которые могли бы оттолкнуть потенциального потребителя, уже были не нужны и даже неуместны. Наиболее продвинутые галереи начали ориентироваться на систему «звезд» и галерейно-музейную среду больших международных проектов с крупной институциональной, финансовой и масс-медиаальной поддержкой.

В постперестроечной действительности не существовало той неопределенной и сумеречной зоны, окружающей догматизированный и законсервированный язык власти (где ранее было место андеграунда), и оттого возвращение к андеграундным практикам и неинституциональным действиям, которые в результате краха языка сами оказались «вне места и вне языка», означало лишь одно – выход в «пустыню реального»<sup>31</sup>. И Авдею было сказано: «Добро пожаловать!».

### «Прыжок в пустоту»

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

«Художник вместо произведения или прыжок в пустоту» – так называлась международная художественная выставка<sup>32</sup>, посвященная проблеме самоидентификации художника в современном мире. В качестве «ключевого произведения» как девиза выставки была выбрана работа французского художника И. Клейна «Живописец пространства бросается в пустоту» (1960 г.), что уже само по себе предопределило различные недоразумения (названные в пресс-релизе выставки «техническими трудностями, сбоями в организационной работе российских кураторов»), а именно: «пробелы, допущенные ими в издании афиши, путаницу в пригласительном билете, сумбурность и поверхностность общей концепции, незавершенность монтажа экспозиции и ожесточенные разногласия между кураторами»<sup>33</sup>.

Приведенные в тексте французского куратора Н. Дессандр фразы Д. Бозо (который был в период создания «Прыжка в пустоту» директором музея современного искусства): «...неземное ангельское величие прыжка в пустоту исполнено душевного благородства, дара провидения»; «...несомненно, перед нами наиболее адекватный образ Европы, преисполненной решимости добиваться всего, чего угодно, начать размышлять заново, с нуля... ведь прыжок в пустоту – метафора роли художника, которому дано и предписано судьбой воздействовать на элементы бытия, пере-

<sup>31</sup> Из названия книги Славоя Жижека. См.: *Жижек С. Добро пожаловать в пустыню реального*. – М.: Фонд научных исследований «Прагматика культуры», 2002.

<sup>32</sup> Москва, 1994 г., ЦДХ. Кураторы проекта: Н. Дессандр (Франция), А. Ерофеев, Е. Кикодзе (Россия), С. Дреер, П. Вайбель (Австрия).

<sup>33</sup> См.: С места события // *Художник вместо произведения*. Спец. вып. – М., 1994. – С. 19.

краивать природу»<sup>34</sup>, – являлись образом «мужественности» европейской части выставки. В то время, как на торжественном открытии этой выставки появился полуголый радикальный перформансист А. Бренер с женскими колготками на голове (кодированными культурой как сугубо женский объект<sup>35</sup>), истерически выкрикивая «Западу» все тот же русский вопрос: «Почему меня не взяли на эту выставку?».

Большинство известных европейских и американских художников, произведения которых были призваны создать своеобразный мультикультурный контекст и попытаться вступить друг с другом в «диалог» (М. Дюшан, Мэн Рэй, Х. Болтанский, Б. Науман, М. Абрамович и Улай, Аккончи, К. Берден, Д. Пане, Лютти, Гилберт и Джордж Нич, В. Экспорт, З. Шварцкеглер и др.), принадлежали к совершенной иной культурной генерации, нежели их российские коллеги. Начав работать сразу после второй мировой войны или в конце пятидесятых, они хорошо усвоили опыт абстракционизма. Они воспринимали этот опыт концептуально, – то есть обладали новым видением пространства, поверхности и среды, которая была игрой пустоты и формы. Это видение распространялось и на взаимоотношение с музейно-галерейной средой. Они хотели выйти из этой среды или раздвинуть ее границы за счет иных пространств – природных, социальных, научных, технологических, что в результате привело к исследованиям языка этих пространств, пограничных и междисциплинарных областей, а тем самым обогатило как сам язык художественных практик, так и словарь рефлексии по поводу этих процессов. Для многих художников того поколения эта рефлексия воплотилась в деконструктивистских практиках, а именно: в акциях, перформансах, где исследовались пределы толерантности культуры и общества к собственным трансгрессивным и девиантным, «ночным» сторонам жизни, выставляемым художниками на всеобщее обозрение, а также в практиках создания художественной реальности, не нуждающейся более в самом авторе и как бы подразумевающей его самоустранение из его собственного произведения. Нам Джун Пайк создавал виртуализированную Среду-Объект, предположительно, для столь же виртуализированного потребления. Это направление западно-европейского и американского искусства неминуемо вступало в конфронтацию и с традиционными институциями, и с рынком, и «в этом плане художник всегда оказывался в конфликте с теми, кто с полным основанием без конца меняет ориентацию... кто сегодня проповедует прагматические ценности... с теми, кто каких-либо десять лет назад поклонялся бредовой идее “Различия” или “Значимости”, а сегодня с глупой доверчивостью подпекает стадной идеологии “консенсуса”»<sup>36</sup>.

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

Таким образом, у представленных в том же самом выставочном пространстве российских художников (Ю. Альберт, В. и Р. Герловины, группа «Гнездо», В. Захаров, К. Звездочетов, группа «Коллективные действия», Ю. Лейдерман, И. Макаревич, группа «Мухомор», группа «Тотарт» и др.) в период их творческого становления не возникало намерения бороться с музейно-галерейными структурами, так как в зоне

<sup>34</sup> Дессандр Н. Прыжок в пустоту! // Художник вместо произведения... – С. 2.

<sup>35</sup> Гендерная теория и искусство // Антология. 1970–2000 гг. – М.: Роспэн, 2005. – С. 543.

<sup>36</sup> Меркаде Б. Похвала смутьяну // Художник вместо произведения... – С. 3.

неофициального российского искусства их (музейно-галерейных структур) просто не было, а для нового поколения участников выставки (А. Тер-Огоняна, В. Монро-Мамышева, А. Осмоловского, группы «Фэнсо лайт» и др.) подобного намерения тем более не существовало, поскольку эти художники сами вместе со своими ровесниками – кураторами, критиками и галерейщиками – создавали новые структуры, первые институции современного искусства в постперестроечной России.

В рамках этого выставочного проекта речь шла о «разнонаправленных поисках новой идентичности, которая ни в коем случае не должна была бы стать простой имитацией художественных открытий европейцев и американцев»<sup>37</sup>. Пять разделов экспозиции представляли собой: самосознание, театрализация тела, языки тела, симуляция и дематериализация, самоустранение художника.

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

Нас же «обижают» (Ю Лейдерман), мы у самих себя «крадем дыхание», а стало быть, ставим под сомнение саму возможность художника «дышать полной грудью» (А. Монастырский), мы покрываем свое тело рубищем юрода, выставкой нижнего белья, гоголевской шинелью, шкафом, всевозможными пеленами, завесами. Мы – зайчики, покемоны, Незнайки на Луне, и нам совсем не хочется никаких решительных экспериментов с нашим привычным персонажно-карнавальным русским телом, «истаивающем в сладких муках творчества»<sup>38</sup>. В современном российском художественном контексте была совершенно иная работа с языком – язык не разрабатывался в сторону уточнений и образований новых констелляций смыслов, а «изобретался вновь» или «приватизировался» (Ю. Альберт). К слову, не случайно, почти никто из российских художников, участвовавших в этом проекте, в дальнейшем не стал работать с технологиями всерьез, фото-кино-видео использовались только как средство документации и архивирования.

Не случайно на место «дематериализованного», «покинувшего свое произведение художника» упорно вставал «безумный двойник», некий «клон» какого-то ранее существующего художника, изобретенный В. Комаром и А. Меламидом, И. Кабаковым, М. Перчихиной и др., от имени которого инициировалось участие реальных художников в реальном событии. Симуляционистские практики обращались к

<sup>37</sup> Дессандр Н. Прыжок в пустоту! // Художник вместо произведения... – С. 2.

<sup>38</sup> «Истощение тела любви в сладких муках творчества» – название инсталляции ТОТАРГА, впервые представленной в 1999 г. в клубе ОГИ на вечер «Блумов день», организованном С.С. Хоружим.

собственной симуляционной реальности и клонировали ее, а не работали на границе «копия – оригинал». Так в *body-art* никто из представителей *российской артсцены*, в отличие от западных акционистов (Р. Шварцкеглер, К. Берден), да и от восточных тоже (китайский каллиграф в 20-е годы во время политического митинга отрубленным мизинцем начертал на полотне слово «свобода») – никогда уж слишком ощутимого вреда своему телу не наносил. В российском *body-art* в большей степени происходила рефлексия по поводу образа тела, нежели разыгрывалась карта тела конкретного художника. Так что процесс «вымывания» автора из произведения не происходил – он уже был из произведения исключен изначально, будучи определен как некий забитый коммунальным бытом обыватель, или ничего не умеющий делать художник-халтурщик, трусливый пакостник, «мелкий бес», способный эпатировать лишь соседей по коммунальной квартире. Этот способ «зондирования идентичности» сразу же отказывался от экзистенциальной парадигмы – «то, что испытываю я, вовсе не обязан испытывать мой персонаж». Таким образом выставка распалась на два культурных пространства – «европейско-американский музей», который знал сам себя и который знали все, и недавний российский андеграунд, с трудом определяющий сам себя и почти неизвестный в европейско-американском культурном контексте. Почти неразрешимую проблему представляло собой экспонирование документации акций и перформансов (как тут не вспомнить В. Беньямина<sup>39</sup>): подлинники – маленькие любительские фотографии акций художников Венской школы обладали «аурой»; увеличенные же фотографии мухоморских текстов (никогда не предназначавшиеся ни для чего другого, кроме как чтения друзьям на кухне братьев Мироненко), подвергнутые насильственной музеефикации, этой «аурой», несомненно, не обладали.

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

### **Стратегия успеха – новая российская ангажированность**

Особый интерес в этот период вызывает деятельность новых институций – галерей, культурных центров и художественных изданий, связанных с современным/актуальным искусством. В условиях конкурентной борьбы со «спектаклем власти» – акциями и перформансами реальных политиков, информация о чем мгновенно распространялась СМИ в упрощенном и скандализованном формате, – современный художник-акционист мог оказаться «видимым» и добиться успеха с большим трудом. Некоторые галереи и их организаторы видели смысл своей деятельности в том, чтобы помочь художнику оказаться в зоне «видимости» СМИ. И эта политика (в частности, многие проекты галереи М. Гельмана) маркировались «новой ангажированностью» –

<sup>39</sup> Эссе Вальтера Беньямина «Произведение искусства в эпоху его технической воспроизводимости» (1936), в котором, среди прочего, высказывается мысль о том, что в данной культуре произведение искусства утрачивает свою «ауру» и уникальность и тем самым вырывается из истории и традиции.

оригинальной попыткой привлечь современное искусство, если не к поддержке, то, по крайней мере, к рефлексии по поводу государственных или политически стратегий.

Таковым являлся большой, рассчитанный на показ в ряде российских регионов проект «Искусство против географии», в рамках которого в московском выставочном зале «Манеж» была осуществлена выставка «Динамические пары»<sup>40</sup>.

Является ли интерес к коллективному творчеству «фундаментальной чертой искусства XX века»<sup>41</sup> – это вопрос спорный. Однако в работах пар и групп, представленных на этой выставке, проблема самоидентификации, сопредельная как коллективистскому творчеству, так и коллективистским идеологиям, отражала процесс самоидентификации, переживаемый всем пост-перестроечным российским обществом. В контексте современного искусства у проблемы самоидентификации есть две стороны – объективная и субъективная. К этой выставке было приурочено печатное издание «Динамические пары», представляющее собой интервью ведущих московских арт-критиков и журналистов с участниками события, чьи работы выставлялись и существовали «объективно». Процесс же проговаривания, в котором проблема соавторства дискурсивно осознавалась уже «субъективно» и динамично, представлял собой не менее интересный художественный факт, где интерпретировались проблемы культурных сообществ, их пределы и границы, комьюнитарность и солидарность, «объективация» этой солидарности в продукте совместного творчества.

Особенно интересен этот проект тем, что, несмотря на участие в нем пар и групп, принадлежащих к разным художественным поколениям, оказалось, что у них много общего в подходе к догматизированному представлению о культурных ценностях и традициях; схожим оказался и опыт раскрепощения, освобождения, эмансипации от этого мертвого груза. Характерной чертой многих высказываний соавторов по поводу совместной работы является интегрирующая тенденция к преодолению конфликтов. Это свойственно российским коллективам особенно, когда работают вместе художник и художница. Мрачная борьба полов, репрезентация которой в наиболее экстремальной форме проявилась в творчестве работающих в паре европейских авторов (В. Экспорт – П. Вайбель, М. Абрамович – Улай<sup>42</sup>) не стала предметом интереса российских художественных пар. В большинстве случаев их творческие устремления направлены на создание продукта, исследование идентификационных механизмов внутри действующей модели творческого сообщества и его гендерных аспектов. Другими словами, потенциал креативности российской художественной пары в большей степени определялся тем, что ее объединяло с общим художественным контекстом – как представителя некоего течения или направления, – нежели ее способностью творчески работать с различиями, имеющими в патриархальной культуре исторические основания и продолжающими играть в работающей паре свою роль – то есть разделять. Более того, такое «разделение» (одним из его аспектов был ограниченный доступ женщин к творческим профессиям) теперь даже могло играть объединяющую роль. Коллективистские образы исторического русского авангарда, одной из задач которого было формирование моделей новых системных связей, основанных на коллективизме и сотрудничестве, не потеряли своей привлекательности и сегодня, они парадоксальным образом сосуществуют с «новым индивидуализмом» посттоталитарного культурного пространства. А сколь велика была роль «русских амазонок» в искусстве 1910–20-х, известно каждому.

<sup>40</sup> Кураторы выставки: Марат Гельман, Ольга Лопухова. «Динамические пары». Галерея Гельмана. GIF, Москва, 2000 // Сетевой ресурс: <http://www.guelman.ru/dva>

<sup>41</sup> Гельман М. Вступительная статья // «Динамические пары»... – С. 5.

<sup>42</sup> Улай – псевдоним голландского перформансиста и фотографа Уве Лейсипена – *прим. ред.*

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

Такой тип общности нуждается в осознании общего опыта, общих влияний, общих задач и общей ответственности. Представитель группы АЕС Л. Евзович формулирует это так: «...90% нашей совместной работы уходит не на сами проекты, а на формирование контекстов, полей этих проектов. Что, по-моему, для русского художника становится основной задачей, поскольку он всегда на обочине и стремится куда-то в центр. Как китайский или иранский художник. АЕС-ы всегда понимали мейнстримную ситуацию, а началу 90-х была свойственна исповедальность, брутальность и шок»<sup>43</sup>.

Интересным контраргументом этому служит высказывание представителя группы «Мухомор» С. Мироненко, который не присоединяется к «зоне свободной торговли». Для него вовсе не обязательно осознание некой духовной общности, он говорит от имени художников, действующих в области карнавализированной, малопонятной, подчас не транслируемой адекватно и вовсе не стремящейся к «апроприации новых сфер» общности: «Прежде всего, мы дружили... Все происходило в эпоху информационной изоляции и культурной блокады. Относиться к этому факту мы могли только руководствуясь лозунгом «Все это уже было на Западе», в том смысле, что нам все равно. Мы, возможно, не знаем истории, но очень хотим что-то сделать – что же мы будем оглядываться? Более того, Запад мы ненавидели за это. И всех старших, конечно, не любили. Нас объединяла оппозиционность по отношению к искусству как таковому. Для нас хорошо было то, что еще не стало искусством»<sup>44</sup>. Один из бывших участников некоторых акций и выставок «Мухоморов» Илья Кричевский утверждает, что они «так и писали – мы за свои слова не отвечаем»<sup>45</sup>.

Группа Фенсо претендовала на то, что в отличие от предыдущих поколений художников обладала тем нематериальным культурным фундаментом, который Макс Вебер назвал «легитимирующей верой».

Так Д. Салаутин заявляет, что «группы КД и МГ – очень важные для нас авторы, интересные, я бы сказал, как культурное наследие.

– А что в этой традиции для вас ценно?

– Трудно так сказать... Идея пустотного канона, по терминологии Пеперштейна. Пустотной сердцевины»<sup>46</sup>.

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

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

<sup>43</sup> Группа «АЕС», интервью Ф. Ромера // «Динамические пары»... – С. 134.

<sup>44</sup> Группа «Мухомор», интервью А. Обуховой // Там же. – С. 137.

<sup>45</sup> Там же. – С. 138.

<sup>46</sup> Группа «Фенсо», интервью В. Курицина // Там же. – С. 143.

Каковы мотивации и особенности работы вдвоем, если это не только работающая пара, но и семья? «Этот мир – в высшей степени супружеский. В отличие от западного, он гордится художниками – мужьями и женами. Более того, в их отношениях в профессиональном контексте часто сквозят узнаваемые гендерные поляризации, лелеющие Мужчину-Художника: не от мира сего мужской гений, который выше земных проблем – практичная женщина-«работница», ответственная за их повседневную жизнь; ...мужчина-учитель-гуру, женщина-ученица; ...мужчина-субъект – женщина-объект. Во время интервью мужья-художники склонны авторитетно теоретизировать, лидировать в разговоре, выдавая глубокую поглощенность лишь самими собой, в то время, как жены с готовностью отходят на второй план и комментируют работы своих супругов наряду со своими собственными.

Так же, как и в Соединенных Штатах, миф о партнерстве мужа и жены (*corpreneurship*), который на поверхности прославляет «новую модель равенства в браке и бизнесе», в действительности упрочивал стандартную гендерную асимметрию, удерживающую женщину за кулисами»<sup>47</sup>. В профессии, где несколько случаев мужского партнерства оказались необычайно продуктивными (например, Э.Булатов и О. Васильев; позднее Г. Сенченко и А. Савадов, и, кроме того, знаменитый «андрогин коммунального» В. Комар и А. Меламид<sup>48</sup>, супружеские узы, судя по всему, не способствуют художественному сотрудничеству<sup>49</sup>. К такому мнению, отражающему «западное», и, более того, «ориенталистское» прочтение гендерного текста работающих в паре художников/супругов, следует добавить, что в процессе творческой деятельности пары происходит подчас почти запрограммированное «несоответствие» между сознательным *намерением* художника/художников и их *способом саморефлексии*, что также является частичным отражением невозможности создания такого дискурса. Большинство художников и художниц в России старается избежать гендерного прочтения, как одностороннего, вторичного и неполноценного, и считают, что независимо от того, работают ли они в паре или в группе, созданный ими продукт, с гендерной точки зрения, нейтрален а «трудности его перевода» и дальнейшей валоризации не зависят от пола его создателей, являющейся лишь некоей частностью. Такое нежелание российских художниц занять определенную позицию и грамотно обосновать ее, нередко приводит к тому, что художницы становятся легкой добычей тенденциозной и «сексистской критики», а подчас и объектами откровенного глумления.

### **Феминистки вряд ли будут довольны...**

#### **«Партийная критика» между льняной нитью и цифрой**

Открытие зимой 2000 г. выставки «Искусство женского рода»<sup>50</sup> в Третьяковской галерее еще не означает завоевание российскими художницами новых позиций, однако является фактом их участия в феминистическом дискурсе, давно уже ставшим неотъемлемой частью современного искусства.

Вне компетентного и многоуровневого истолкования, сам этот предмет (с учетом и пресловутой «смерти автора», его виртуализации и дальнейшего его обращения в некий объект, с трудом поддающийся определению, сконструированный патриархальной культурой) – то, что принято называть «женским искусством», – может не

<sup>47</sup> Грцило Е., Корнейчук Е. Живопись гендер: современное женское искусство // Искусство женского рода (женщины-художницы России, XV–XX века). Каталог. – М.: Айка-2000, 2002. – С. 146–147.

<sup>48</sup> Там же. – С. 148.

<sup>49</sup> Там же. – С. 148.

<sup>50</sup> Руководитель проекта Л.И. Иовлева, авторы проекта Н.Ю. Каменецкая, Н.М. Юрасовская.



только обнаружиться «под лоскутным одеялом», но, претерпев ряд превращений из «друга человека» в «тоже человека» («не хуже современных художников мужского пола»), совершенно затеряться между льняной нитью и цифрой.

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

К сожалению, далеко не все заметные в современном искусстве художницы были представлены в рамках этого проекта – имеются в виду авторы, работающие в новых для России, «лимитрофных» жанрах – перформанс, видео, фото, инсталляция, текстография – с их участием выставка стала бы более представительной и получила бы еще одно измерение – рефлексии и критики; остается надеяться, что в дальнейшем мы увидим работы этих художниц в новых проектах.

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

В текстах большинства статей речь шла о женщинах – признанных и профессиональных художницах (и, кстати, кураторах данного проекта), трудами которых и было осуществлено само событие. Многие заголовки и подзаголовки статей, лишь на первый взгляд кажутся фольклорно-соцартовским абсурдизмом в духе бахтинских теорий карнавала, призванных просто развеселить «почитывающего читателя». Этот

тон критики является «означающим» для самого определения «женского», как чего-то вторичного, незначительного и неактуального. Подзаголовок к теме «Почему не было великих художниц?», – звучит так: «Третьяковская галерея ударилась в феминизм. На ее выставке искусство поделено по половому признаку». Очевидно, предполагается, что таким крупным и консервативным культурным институциям как российский национальный музей следует держаться как можно дальше от «модных на Западе культурологических проблем феминизма, идентичности, инаковости или пересмотра традиционных иерархий, сама идея организации подобной выставки может показаться странной». Если этот самый «феминизм», в самом деле, понимать как «дамское творчество», то в этом смысле не только Третьяковская галерея, но и многие российские культурные институции «потеряли невинность» уже давно. В нашем культурном пространстве наличествует огромное количество публикаций, посвященных проблеме женского творчества – прикладному искусству, дизайну, книжной графике, живописи, скульптуре, театральному искусству, кино, литературе и проч., – все это включено во многие образовательные программы, давно стало в культурном смысле привычным, обыденным, однако женское искусство пока все-таки несет на себе признак некой «маргинальности», в современном прочтении оно все еще не оформилось как самостоятельный дискурс, ни с точки зрения репрезентации, ни с точки зрения создания соответствующих институций. Одним из немногих изданий этого периода, отражающих подобные проблемы, стала публикация книги «Женщина и визуальные знаки»<sup>51</sup>.

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

Попытка критики создать некий демонизированный образ Запада, пытающегося любой ценой пролезть в национальный музей и проповедовать феминизм (которого раньше там не было), придумавшего современное (в том числе и женское) искусство, возникшее ex nihilo, не имеющее определенных очертаний, ни к чему не принадлежащее, подозреваемое не только в отсутствии автора, но и вообще всякого присутствия, непродуктивна. Она не способствует установлению столь насущного диалога с общемировым и с собственным культурным контекстом, который в данном случае представлялся чем-то вроде старинной пелены, но «поскольку состояние пелены по причине древности весьма плачевное, это еще и зрелище гибели женского искусства. Что, пожалуй, аллегорично»<sup>52</sup>.

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

<sup>51</sup> Женщина и визуальные знаки / Под общ. ред. А.А. Альчук. – М.: Идея Пресс, 2000.

<sup>52</sup> Там же.

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

Искусство женщин, больше не желающих заниматься страданиями и унижениями своего «рода», репрезентирующее само себя как наслаждение, сколь ироничным бы ни было собственное отношение к такому способу высказывания, не может не вызвать возмущения, скрытого под маской снисходительного похлопывания по плечу («как мужчины», «не хуже мужчин»), что лишь свидетельствует о том, что большинство журналистов и критиков оказались не готовыми к полемике вокруг «искусства женского рода» и не справились с «трудностями перевода». Они подменили профессионализм толкователей и интерпретаторов некой «сплоченной коллективной телесностью», не воспринимающей ни женскую самодостаточность (в том числе и творческую), ни проблематику «другого», столь актуальную для 90-х, трагическое эхо которой отразилось взрывом ВТЦ в Нью-Йорке 11.09.2001 г.

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

### **Реконструкция перформанса. Запасный выход**

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

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

Первым проектом программы ESCAPE стала одноименная галерея, развивающая интернациональную практику. Единственная в Москве, она продолжала традицию эпохи нон-конформизма – апт-арт»<sup>53</sup>.

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

<sup>53</sup> Ты живешь – ты искусство // Программа ESCAPE PROGRAMM, ГЦСИ. Издание-каталог. – М., 2004. – С. 3.

перформансом или акцией сосуществовали формы вполне традиционные – живопись, графика или фото, равно как и финансирование было двойным – собственные средства художников и скромные гранты), предшествовало создание совершенно особого проекта – *развивающегося художественного пространства* (первоначальный термин – английский) в рамках открытой мастерской, организованной московскими художниками И. Иогансоном и М. Перчихиной. В начале 90-х это был, по сути дела, единственный внеинституциональный проект, где оказалось возможным создавать технологические проекты любой сложности, благодаря организаторскому таланту и профессионализму М. Перчихиной. Это давало возможность молодым авторам, часть которых представляла региональное современное искусство и работала в жанре новых медиа и традиционного перформанса, проявить себя на московской сцене. Складывалась парадоксальная ситуация – в поле зрения СМИ и общественности (читай: «тусовки») попадало только заказное, так называемое *радикальное искусство* (искусство делания скандала записными «радикалами»), а для художественного высказывания, не ориентирующегося на скандал как самоцель, места (и среды) практически не осталось. Речь идет о перформансе, медиальных проектах с использованием элементов перформанса, фото-, кино-, видео-инсталляциях, чьи авторы не связывали свои художественные практики ни с примитивными «блиц-стратегиями», ни с «шоковой терапией», хотя к этому периоду и сами трансгрессивные практики видоизменялись, а их «шоковая» часть становилась все более «коммерческим» методом, чем целью.

В отличие от апт-артовских времен, когда само художественное сообщество встречало авторов, в основном из провинции, доброжелательно (например, многие художники из Одессы, из других регионов сумели не только удержаться на московской сцене, но и сделать попытку европейской карьеры), в начале 90-х в круг столичных представителей *contemporary art* (часть из них – в прошлом провинциалы), молодому автору «пробиться» было нелегко, вне зависимости от его происхождения. Кроме того, региональные центры современного искусства, поддерживаемые общественными фондами (в частности фондом Сороса), оказывая помощь представителям современного искусства в регионах, тем самым «блокировали» их продвижение на столичную арт-сцену.

Альтернативное пространство галереи Spider&Mouse оказалось для многих художников (в частности, для студентов и выпускников «Интерстудии»<sup>54</sup>, которые осуществляли там групповые и индивидуальные проекты) возможностью не только показать свое искусство, но и оказаться замеченным «не ангажированным» зрителем.

Не будет преувеличением охарактеризовать деятельность этой галереи как «реконструкцию перформанса», которая оформилась в мае-июне 1997 г. в виде постоянно развивающегося проекта «Акция Реконструкции» (реализация художественной части перформанса с последующим описанием-реконструкцией и фиксацией процесса работы художников)<sup>55</sup>. Этому *taxi-перформансу*, рассчитанному на участие

<sup>54</sup> В 1990 г. в Царском Селе (г. Пушкин) был создан Филиал ЛГИТМиК (пыше СПбГАТИ), который назывался «Международная Мастерская Театра Синтеза и Анимации (ИНТЕРСТУДИО)». Летом 1994 г. в Царском Селе был набран экспериментальный курс художников паратеатральных форм – перформанса, инсталляции, видео-арта при «Интерстудии» – авангардном факультете питерской театральной академии (СПбГАТИ).

<sup>55</sup> «Акция Реконструкции» – начавшееся в 1997 г. уникальная по длительности акция-исследование (41 день), в которой приняли участие 42 московских художника различного направления, а также японская художница Куми Сасаки и немецкий музыкант Хайнц-Эрих Гедеке. Ее результат – более 60 часов видеодокументации и коллекция из 1700 поляроидных репродукций. См.: сетевой ресурс: <http://www.oknogallery.ru/ru/projects/Blagov/release.html> – (прим. ред.)

более 40 художников, предшествовала «легенда», обосновывающая наличие 48 живописных поверхностей, которые, по замыслу М. Перчихиной, должны были заполняться ею самой, японской художницей Куми Сасаки и третьим участником проекта, который менялся ежедневно. «Картины единого жеста» существовали не более суток, поскольку уничтожались последующими слоями. В течении суток происходила их фиксация на Polaroid, сам же перформанс процесса «Реконструкции» (т.е. воссоздание и отслеживание работы приглашенных художников, что и было главной целью проекта), документировался при помощи видео- и фотосъемок в режиме реального времени.

Какие же проблемы решались в этой специфической художественной среде и почему в ней участвовало столько художников с «перформансным прошлым» (Д.А. Пригов, И. Бурихин, Б. Мамонов, М. Чуйкова, Н. Панитков, К. Звездочетов, Л. Рубинштейн, В. Мироненко, Е. Елагина, И. Макаревич), давно получивших признание как представители МК? Что именно побудило их прийти в альтернативную, «молодежную» галерею, где не было ни телевизионных камер, ни журналистов, ни даже зрителей, словом, где в общепринятом смысле, не происходило ничего «судьбоносного», окончательного и бесповоротного? В чем именно для них, и для многих неперечисленных (среди которых были и живописцы, и скульпторы, и музыканты, и медиа-художники) состояла привлекательность вовсе необязательного участия в этом проекте? По мнению руководителя «Интерстудио» Ю. Соболева<sup>56</sup>, для одних эта привлекательность совпала с прежними практиками участия в «серийном преформансе», традиция которого лежит в практиках МК. В бесконечно переплетенной системе маленьких историй без начала и конца заключается иллюзия и достоинство стратегий серийности. Сорок два художника, независимо от своего отношения к перформансу и практикам этого жанра оказались «внутри» перформативного пространства, выстроенного как некая мифологизированная действительность, совпадающая с реальностью, где создавались культовые персонажи, разрабатывались механизмы и системы производства новых смыслов и знаков обмена в процессе потребления культуры. В этом пространстве каждый из участников оказывался рефлексирующим персонажем, имеющим возможность продемонстрировать (и прежде всего, осознать как собственный опыт) процесс этой рефлексии, для которой были заданы некие рамки – в виде фиксаций на фото и на видео, которые предназначались для нового проекта, но пока для многих неясного и недостаточно определенного. Тематами этой рефлексии стали многочисленные вопросы, до сих пор актуальные для искусства: смерть автора (предполагалось, что «матрица единого жеста» – это произведения или концепты исчезнувшего художника); маски «одержимости» или «самовыражения» – проблема персонажности (неоднозначная даже для художников, принадлежащих к школе МК). В качестве темы фигурировала и дюшановская проблема, выражаемая вопросом, кто же, в конце-концов, создает произведения искусства – зритель или художник? где, когда и при каких обстоятельствах случайный жест становится художественным высказыванием? или наоборот – невозможностью самого высказывания, способом преодоления или выражения этой невозможности? Звучали и другие вопросы: о том, что такое коллективное творчество, каковы его границы, каков его продукт? что такое современный музей, каковы способы его создания? Это некая процессуальная, находящаяся в стадии «вечного возвращения» модель, немислимый гибрид палимпсеста и паззла, в котором процессу музеификации подвергаются не произведения, но

<sup>56</sup> «Диалоги о перформансе» в акции «Реконструкция». Марина Перчихина – Юрий Соболев // Музей неизвестного художника. – Челябинск: Изд-во Галерея Окно, 2006.

их создатели, и даже сам процесс сотворения их, *собственных себя, предшествующих созданию собственных творений*, становится лишь знаком, а художник оставляет лишь «след самого себя»<sup>57</sup>.

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

Созданный Мариной Перчихиной «локальный» дискурс предоставлял художникам возможность определить свою форму творческой рефлексии, что было крайне актуально. К этому периоду кризис всей интерпретационной системы уже был налицо – профессиональная критика переходила в систему обслуживания нового истеблишмента, – и, похоже, рефлексизирующая функция снова оказывалась у художников, как это происходило в до-перестроечный период. Работающие в современных жанрах художники снова становились «рефлексизирующей инстанцией», но методы и подходы этой рефлексии были уже иные. В процессе работы над проектом каждый участник предпринял попытку словесно сформулировать смысл собственного вклада в событие «реконструкции перформанса», в современный вид искусства, способного к саморазвитию и отвечающего вызовам времени, имеющего уже и в России собственную историю со своими теоретическими обоснованиями, отражающими, в том числе, особенности российского художественного менталитета.

Вовсе не случайно два художника из творческого объединения ESCAPE в прошлом оказались связаны с Интерстудио – творческой мастерской, начавшей работать летом 1994 г. в Царском Селе под Питером как экспериментальный класс художников паратеатральных форм – это Лиза Морозова и Богдан Мамонов. Последний, правда, «никогда не учился в Интерстудио»<sup>58</sup>, но был связан с Ю. Соболевым (руководителем Интерстудио) творческими и дружескими узами. Это в какой-то степени наложило свой отпечаток на творческий коллектив программы ESCAPE: участники либо имели «перформансное» прошлое, либо сохраняли какие-то связи с МК или концептуальным проектом как таковым. Строго говоря, подобная система появилась вовремя, так как не могла не появиться. К концу 90-х уже сложился сам корпус «радикального перформанса» телесников, в котором «леворадикальная» линия обозначилась симуляционными интермедиями и уличными перформансами с задействованием СМИ. В момент зарождения программы ESCAPE (В. Айзенберг, А. Литвин, Б. Мамонов и Л. Морозова) снова возникла потребность в рефлексии, симптомом (а в лака-

<sup>57</sup> Художественный журнал. – 1994. – № 5. – С. 54.

<sup>58</sup> Там же.

новском смысле – *синтолом*) чего стала деятельность этой группы, еще одного «солидарного общества», язык которого представлял некий синтез интернациональных наработок и российского опыта. Одной из составляющих художественного кругозора этого сообщества была уникальная практика своеобразного «запасного выхода»<sup>59</sup>, в которой был синтезирован опыт современного искусства, осмыслены его «педагогические основы» и создана творческая среда, где одновременно происходило и обучение, и рефлексия по поводу практик, уже существовавших в мировой культуре. Скорее всего, та легкость, с которой программа ESCAPE завоевала себе признание на московской художественной сцене, объяснялось тем, что в этот момент в современном искусстве возникла и выявилась потребность в «своем Другом» и его высказывании. В одном из текстов программы ESCAPE такой персонаж описывается как человек «недовольный своим положением и сложившимся порядком вещей на актуальной художественной площадке»<sup>60</sup>.

Знаменательно, что в отличие от иконокласта Авдея, это уже был совершенно другой персонаж: «это трусливый нахал, легко выскакивающий из любой ситуации, бегущий впереди паровоза, кусающий локти из-за своих ошибок, но терпеливо ожидающий сатисфакции»<sup>61</sup>. В одном из своих текстов В. Айзенберг утверждает, что «только в образе выскочки-эскаписта можно легитимно чувствовать себя свободным. Можно незаметно, по желанию исчезать и одновременно номинально присутствовать, находясь далеко от места событий, убежать не откуда-то, а куда-то»<sup>62</sup>.

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

<sup>59</sup> *Мамонов Б.* Нулевая Система. // Художественный журнал. – 2003. – № 50. – С. 54.

<sup>60</sup> «Запасный выход» – название группы, с которой Ю. Соболев занимался теорией перформанса.

<sup>61</sup> ESCAPE и Хронос. Неформальная история от первого лица // Программа ESCAPE PROGRAMM, ГЦСИ. Издание-каталог. – М., 2004. – С. 7.

<sup>62</sup> Там же.