

С. Хэнсен — А. Монастырский

ОБСУЖДЕНИЕ ОДНОЙ АКЦИИ

Sabina Hensgen
Andrei Monastyrsky

DISCUSSION OF ONE ACTION

Citing the video performance as instance they dialogue the basic stages of an action: its conception, action itself and documentation.

С.Х.: Мне бы хотелось говорить о конкретном перформансе, рассчитанном на одного зрителя и построенном на элементах, учитывающих его, зрителя, эстетические склонности и интересы. Речь идет об акции «П. Пепперштейну (поляроид)».

На примере этой акции интересно проследить, как разворачивается сюжет на разных этапах и какие между ними возникают соотношения. А именно — этап замысла, что-то вроде «идеального» плана; затем — действие; и наконец, документация, которую тоже в некоторых случаях можно рассматривать как этап перформанса (в данном случае видеозапись была сделана И. Бакштейном). Целостная картина эстетического феномена создается в основном именно между этими этапами. На мой взгляд, интерпретатору, чтобы получить эту целостную картину, нужно уметь читать как бы «между» этапами действия, поскольку феномен перформанса исчерпывается отнюдь не только тем, что происходит в поле зрения. Ведь в этих промежутках и скрывается то, что еще не стало текстом в его информационной завершенности, то, что, собственно, и является живым впечатлением от события в целом.

А.М.: Да, эти промежутки существуют. Они имеют каскадный характер и поэтапно, постепенно заполняются интерпретациями. В рассматриваемом нами случае таким последним «каскадом» является обработанная определенным образом видеозапись, открытая для внешней интерпретации. Это тот конечный эстетический результат, с которым и имеет дело посторонний зритель. Но все же нужно рассмотреть этапы этой работы.

С.Х.: Первый этап — замысел. Он придумывался нами совместно. Я увидела в книжном магазине детское издание русских сказок под названием «Колобок». На обложке была изображена сцена из этой сказки — колобок убегает из дома. С одной стороны, меня привлекла эта книжка просто как собрание русских сказок, которые я хотела прочитать, с другой стороны, я знала, что термин «колобок» часто употребляется в дискурсе московской концептуальной школы в качестве термина-метафоры, обозначающего определенный имидж автора-персонажа. Но я эту сказку, то есть первоисточник, не читала. Вероятно, в этот момент у меня и возник импульс замысла: я купила сразу несколько таких книжек. В тот же день я зашла в булочную и купила две или три маленькие круглые булочки. Положила их в сумку, где у меня лежали книжки. А когда пришла домой и вынула из сумки книжки вместе с булочками, увидела, что эти булочки похожи на колобок, изображенный на обложке сборника сказок.

Возникла связь между этими предметами как

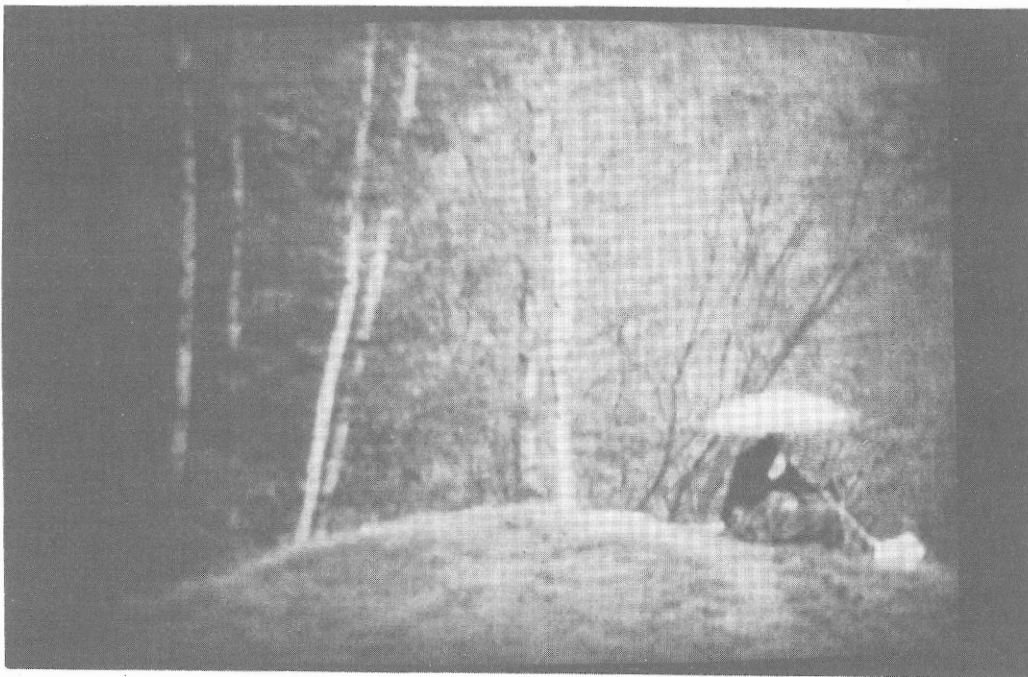
элементами перформанса. Причем адресатом предполагаемого перформанса сразу представился П. Пепперштейн, вероятно, из-за того, что тематика детских книжек и их персонажей, включая и колобок, а также медгерменевтические манипуляции с хлебом свойственны его творчеству. Потом из этих элементов быстро сложился сюжет в твоей аранжировке: положить Папу спиной на землю, незаметно для него обложить его голову в виде нимба шестью булочками-«колобками» (в книжке было изображено как раз шесть колобков), сфотографировать его в таком виде на поляроид и попросить прочесть в таком лежачем положении партитуру акции через радиомикрофон, чтобы записать чтение на видеокассету, удаленную от него на определенное расстояние. Партитура представляла собой сшитый из двух книжек русских сказок объект, двусторонний: с каждой стороны можно было листать страницы только одной сказки — «Страшная коза». Начало следующей сказки на той же странице было заклеено листами книги о Фихте. Паше предлагалось прочесть вслух всю сказку «Страшная коза», а текст, связанный с Фихте, не читать, а просто добавлять еще после сказки любой импровизационный текст. Затем он должен был с помощью привязанной к его пальцу нитки подтянуть к себе поляроидный снимок и посмотреть на него. Тут-то он и обнаружил бы, в каком «нимбе» он читал эту сказку, лежа на холме. То есть в событийном плане перформанса самым существенным для Паши должно было стать обнаружение своего собственного образа в довольно странном оформлении. Все это и было осуществлено у Язусы в районе Ростокинского акведука.

А.М.: Когда просматриваешь видеозапись подготовки Паши к акции — заворачивание, обкладывание хлебами, фотографирование на поляроид, привязывание нитки к пальцу и т.п., — возникает образ какого-то обрядового действия вокруг мертвого тела, образ очень фольклорный, архаичный в своей яркости и определенности. Эта архаичная яркость хорошо видна на поляроидной фотографии, где Паша представляет собой нечто вроде «Хлебного бога». Затем, после паузы самого действия (на видеозаписи это просто неподвижное лежание Паши на холме, минут 15-20) картина резко меняется. Паша приподнимается, держа над собой зонтик: вдруг возникает фигура сидящего на холме человека под зонтом в какой-то старокитайской одежде — так теперь воспринимается покрывало, которое вначале больше походило на погребальный саван. К этой фигуре приближаемся мы, тоже под зонтиками, присаживаемся рядом, о чем-то разговариваем. Во всяком случае, на видеозаписи эти картинки очень напоминают прогулочно-созерцательные пространства старинных японских гравюр с маленькими фигурками под зонтиками, лишенные какой-либо яркости, серьезной событийности, свойственной архаично-фольклорным сюжетам. То есть стиливая трансгрессия от фольклорного пространства к созерцательно-культурному обнаружилась для меня именно на этапе документации, причем и здесь — за пределами самого действия, по его краям. Тогда-то и прояснился смысл партитуры, заложенный еще в замысле. Не совсем вразумительное сопоставление двух контрастных текстов — фольклорного, ярко эмоционального, и философско-культурного, отстраненного, — эстетически артикулировалось через стиливую трансгрессию на документационном материале видеозаписи. Однако раскрывшийся смысл на видеозаписи, хотя и стал очевиден, но в таком прямом документационном виде еще не закрепился в жанре. Эту стиливую трансгрессию как живое эстетическое впечатление нужно было закрепить на новом уровне обработки документации. Нужно было ввести элемент стоп-кадров в документационную запись, сделав ее эстетически открытой и самодостаточной, ввести неподвижные картинку

Сабина Хэнсен и
Андрей Монастырский
Акция «П. Пепперштейну».
Москва, 1990.

Sabina Hensgen and Andrei
Monastyrsky
Action "To P. Peppershtein". 1990.
Moscow





Сабина Хэнсен и
Андрей Монастырский
Акция «П.Пепперштейну».
Москва, 1990.

Sabina Hensgen and Andrei
Monastyrsky.
Action "To P. Peppershe". 1990.
Moscow

на этапах подготовки и последствия, уже совершенно жанровые по своему характеру. Таким образом, некоторые части видеозаписи из документации превращаются в изобразительное искусство. И только уже в этом виде работу можно считать открытой для внешней интерпретации и выходящей за рамки тех трех этапов перформанса, о которых ты говорила.

С.Х.: Получается так, что конечный результат, эстетический выход происходит одновременно через выполнение заложенной в партитуре идеи и через непредсказуемые «красивые» эффекты, возникающие как в действии, так и в документации. Особенно я имею в виду то обстоятельство, что во время акции шел дождь и пришлось пользоваться зонтиками. В каком-то смысле зонтики оказались главными героями этой стилизованной трансгрессии от архаично-фольклорной образности к свободно-созерцательной необязательности картинок в японском стиле. И другая непредсказуемость, повлиявшая на документацию, — наличие в месте проведения акции линии высоковольтной электропередачи. Она блокировала трансляцию папиного чтения по радиомикрофону на видеокамеру, стоящую на другом холме. И поскольку аудиальный ряд не получился, то при обработке видеоматериала все внимание было обращено на визуальную документацию, и, на

мой взгляд, твоя идея ввести стоп-кадры в какой-то степени обусловлена желанием исправить неполучившийся аудиальный ряд, трансформировать его в ритмически-шумовой фон. При использовании приема стоп-кадра очень существенно изменился временной режим документированного события. Собственно, документация отражает реальное время, проведенное на месте действия. Через стоп-кадр возникают куски «остановленного времени» по отношению к событию. И в ритмическом ряду «остановленного» времени и реального, в их взаимодействии обнаруживается эффект свободного эстетического времени, тот самый люфт живого впечатления, который обращен к внешнему зрителю, не принимавшему участия в акции. То есть это свободное время является одним из жанрообразующих факторов, превращающим документацию в художественный материал. Кроме того, с одной стороны, стоп-кадры создают эффект обрамления и как бы выпадения из сплошного потока видеообразности в статику изобразительного искусства, а с другой стороны, они убирают раму самого акционного действия, обращая внимание зрителей на совершенно посторонние сюжету эпизоды, то есть снимают раму сюжета акции, обнаруживая эстетическую самодостаточность событийности до начала перформанса и после его окончания.

Анатолий Жигалов

ИНТЕРВЬЮ

О ГРУППЕ ТОТАРТ

— Могли бы Вы дать какое-то определение перформансу? Это вид, жанр искусства? В какой мере он новый, а в какой традиционный?

— Наверное, перформанс можно определить как некое действие, в силу особенности выбивающееся из обыденного, но организованное на базе обыденного материала, существующее здесь и сейчас. И вот это «здесь и сейчас» — всегда подчеркивается. Конечно, такие приемы были известны с древности. Скажем, символический жест древнебиблейских пророков... А в России был такой уникальный институт — юродство, продолжавший эту традицию. Главная идея — банальным жестом вывести за пределы банального.

Но перформанс как современный вид искусства принципиально противостоит идее символизации. Современный перформанс и явился, на мой взгляд, реакцией на постоянную символизацию знаков искусства. Задача — «здесь и сейчас» — основная суть

перформанса. А дальше он может строиться на концентрации образа. Или, наоборот, на вынесении его на периферию, как делает в своих перформансах, скажем, Монастырский. Наши перформансы совершенно противоположны. В их основе предельная концентрация ситуации, и именно за счет этой концентрации в обыденном пространстве создается некое новое событие.

— Могли бы Вы подробнее остановиться на особенностях Ваших перформансов? Можно ли, например, назвать обций, постоянный для них мотив, тему? Или они каждый раз новые?

— Для нашего перформанса очень существенны наши живописные и поэтические работы, предшествовавшие ему. То есть мы прошли как бы внутренние этапы на пути к перформансу. И этот опыт, конечно, очень важен для нас. Мы работаем сериалами, если под сериалом понимать группу работ, в основе которых лежит более или менее одинаковая структура. В

Anatoly Shchigalov

INTERVIEW.
ABOUT THE GROUP "TOTART"

The Moscow group "Totart" (Natalya Abalokova and Anatoly Shchigalov) work in a genre of performance since the late 70's. In his interview A. Shchigalov tells both about peculiarities of his own works and general characteristics of the art of performance.