Бехметьева Л.Ю.

г. Красноярск

**К вопросу о генезисе творческой стратегии современного акционизма**

«На первый взгляд акция и поэзия – понятия антагонистические: акция кратковременна – поэзия устремлена в вечность, акция направлена вовне – поэзия автореферентна, акция ставит конкретные цели – поэзия бежит любого рода инструментализации, акция проблематизирует настоящее – поэзия всё время забегает в будущее», - такими словами начинает Р. Осминкин, идеолог и поэт Лаборатории Поэтического Акционизма[[1]](#footnote-1), «Введение в понятие ”поэтический акционизм”», в котором пытается дать онтологическое обоснование одному из актуальнейших явлений в современной поэзии [Осминкин, 2012.С. 6].

Поэтический акционизм в широком смысле можно определить как эстетическое явление, генетически восходящее к античной декламации, в том её изводе, который был тесно связан с театральным перфомансом, а также к модернистским литературным практикам: дадаизму, сюрреализму и более позднему шозизму. Под поэтической акцией при этом понимается «вторжение радикального художника на не готовую к этому публичную территорию с последующим скандалом, провоцирующим власть реагировать, а зрителя – думать» [Цветков]. Это понимание современной поэтической акции особенно сближается с постоянными провокациями дадаистов самих себя и окружающих, призванными «расшатать» рамки обыденного сознания и «вытащить человека из гетто привычных вещей и предсказуемых связей» [Там же]. В этом смысле акция, в основе которой лежит авангардистская модель провокации и которая по сути своей нацелена на нарушение ряда стилевых, эстетических, поведенческих конвенций, внутри своего свершения, глубоко поэтична, так как «всегда неуместна, неудобна и избыточна» [Осминкин, 2012.С. 7].

В данной работе мы исследуем генетические корни современного отечественного акционизма, актуализируя связи с некоторыми авангардистскими практиками ХХ века.

Можно говорить о том, что сегодня актуальное искусство наиболее активно пользуется т.н. техниками, или **стратегиями «присвоения»,** берущими начало в живописи прошлого столетия. Отцом данной практики, который положил начало лёгкому отношению к «присвоению», можно считать Энди Уорхола: он одним из первых начал использовать торгово-рекламные образы начала 1960-х. В рамках этой парадигмы «присвоения» функционирует и поэзия «нулевых» с её стремлением к размещению и постановке текста стихотворения в пространстве города.

Одной из таких постановок можно считать «Распыление поэмы в городе». В названии, вероятно, отсылка к т.н. «живописи действия» Джексона Поллока, которого из-за необузданной манеры кружить над картиной в Америке прозвали «Джек-разбрызгиватель[[2]](#footnote-2)» (ср. с англ. «Jack, the Dripper», что всего одной буквой отличается от известного «Джек-Потрошитель» – Jack, the Ripper). В ходе проведения этой акции стихи текста Кирилла Медведева «Жить долго, умереть молодым» появились на разных частях Литейного проспекта. Это были в том числе фрагменты: *«вырисовывается та позиция художника, которая нам неприятна», «аполитичность ведёт к маразму», «красные не сдаются, чтобы умереть молодым мгновения остаются»* и др. Эта акция Лаборатории Поэтического Акционизма, выдающая пристрастие к письменной речи, отсылает нас также к творчеству концептуальной американской художницы Дженни Хольцер, которая пришла в паблик-арт после работы в абстрактной живописи. Одной из наиболее известных её акций стала расклейка в Нью-Йорке серии сентенций: «Немного знаний сгодятся надолго», «В злоупотреблении властью нет ничего удивительного», «Самые жестокие – это дети» и др. [Тейлор, 2006: 145]. Однако, если акция Дж. Хольцер носила скорее прикладной, экспериментальный характер, то поэты Лаборатории поясняют свою стратегию захвата общественного пространства следующим образом: именно посредством вовлечения в творчество городских поверхностей язык обретает пресловутые «весомость, грубость, зримость», а улица – перестает корчиться безъязыкой. Но, что принципиально важно, «не перестает корчиться вообще» [Монастырский]. Так, по мнению работников Лаборатории, «даже оязыченная, сперва испещренная надписями подростков из неблагополучных районов, а затем и культурно валоризированная и осмысленная как эстетический феномен, городская окраина продолжает воспроизводить все краски социального неравенства» [Там же]. Вот почему художники Лаборатории не могут не чувствовать «яростной потребности наносить свои непрозрачные знаки (теги) поверх враждебной городской разметки» [Там же].

В мировой истории акционизма подобное мироощущение городской среды, как враждебного пространства, вовсе не ново. И в этом смысле крайне репрезентативна фигура англо-американского художника-концептуалиста с польскими корнями Кшиштофа Водичко, который в 80-ые годы прошлого столетия стал автором ряда т.н. «мемориальных проекций» в городской среде Лондона и Нью-Йорка. Его метод перекодировки публичных пространств заключается в том, чтобы взять некий объект общественного наследия и спроецировать на него изображение, призванное сместить или разрушить его привычное содержание, будь то культурный памятник или административный центр. По мнению Б. Тейлор, среди наиболее известных работ К. Водичко: проецирование руки Рональда Рейгана на фасад здания AT&T[[3]](#footnote-3) в 1984, свастики – в самый центр классического фронтона посольства ЮАР в Лондоне (1985), а также предложение вложить костыль в руку памятника Линкольну на Юнион-сквер в Нью-Йорке (1986). Сам К. Водичко комментирует свои «Публичные Работы», настаивая притом на написании с прописных букв, следующее: «безжалостно динамичное пространство сегодняшнего города с его недвижимостью и неоднородностью экономического развития в особенности затрудняет общение обитателей города и приезжих посредством городских символов. <…> Не разговаривать посредством городских памятников – значит отказаться от них и отказаться от себя, потерять и то и другое с точки зрения и истории, и современности… » [Цит. по Тейлор, 2006: 141]. Но, если К. Водичко, в первую очередь, интересуют отношения истории и современности: он ставит под вопрос как функцию городской собственности, так и право застывшего, заданного единожды взгляда на неё, то отечественных акционистов волнуют, по большей части, вопросы взаимодействия топоса и идеологии, они ставят под сомнение сам принцип целесообразности устройства городского пространства, а следом осмысленно вторгаются на территорию, с идеологическим наполнением которого вступают в диалог, подчас агрессивный. Как это было, к примеру, во время реализации одной из первых уличных акций, которая состоялась 11 мая 2008 на паперти Казанского Собора в Санкт-Петербурге. Во время акции в мегафон были зачитаны абсурдистские стихи «Религия – это стоматология», раздавались листовки, действие сопровождалось пластическим перфомансом. Акция не только явилась реакцией на ряд имущественных и культурных претензий РПЦ, (в частности, против попытки «захвата» представителями РПЦ помещений Российского государственного гуманитарного университета в Москве[[4]](#footnote-4) и продолжительного процесса лоббирования религиозного воспитания в учебных заведениях), но также была направлена на «возвращение публичности стремительно сужающемуся публичному пространству» [Религия – это стоматология]. По словам организаторов акции, «сама композиция Казанской площади и архитектура собора располагали к политическому действию со времен Плеханова[[5]](#footnote-5). <…> Именно эти собор и площадь, расположенные на центральном проспекте потребления, ареала света и полусвета, в пространстве классового врага, стяжают славу отправной точки революции» [Там же]. Но сегодня и собор, и площадь обнесены решеткой, а городское пространство становится всё более похожим на «туннели для циркуляции атомизированных индивидов от одного торгового центра к другому, чисто технически исключая саму возможность коллективного действия, шествия, собрания. Мы не заводим плач о разрушении старинных дворцов. Мы создаем новую разметку городского пространства, не обусловленную топографией новых дворцов консьюмеризма» [Там же]. Новая разметка городского пространства в исполнении поэтов-акционистов Лаборатории последовательно выстраивается в парадигме вышеописанных «мемориальных проекций» К. Водичко. Их цель «не “привнести жизнь” или “оживить” мемориал, не поддержать счастливую, довольную, бюрократическую социализацию данного места, а показать обществу, что мемориал мёртв. Стратегия мемориальных проекций – атаковать мемориал внезапно пользуясь слайдом как оружием, или же внедриться в официальные культурные программы, которые там, на месте, организуются» [Цит. по Тейлор, 2006: 142].

Именно этой **стратегией «внедрения»** во враждебное социально-культурное пространство с целью его идеологической деструкции и ритуальной демифологизации пространства пользуются отечественные акционисты в ряде своих акций. Так, перформанc-интервенция в супермаркет, где был прочитан текст «Поэмы товарного фетишизма», представляет собой яркую иллюстрацию данной стратегии. Сама попытка проникновения художника в пространство, на разрушение мифологической символики которого направлен поэтический текст в совокупности со специфической формой его презентации, являет собой один из примеров индивидуального бунта, а вовсе не кажущегося парадокса повседневности[[6]](#footnote-6). Текст поэмы призван в актуальном событии «взорвать» эту самую повседневность, по-новому высветить фундаментальный миф классического происхождения – миф о том, что в экономической системе именно индивиду принадлежат реальная власть и свобода выбора[[7]](#footnote-7), ориентации в пространстве мира «товарного изобилия»[[8]](#footnote-8).

Исследуя атмосферу политизированного экспериментаторства в современной России, важно упомянуть такие нашумевшие «непоэтические» акции, как «Фиксация» и «Туша» концептуального петербургского художника Петра Павленского. Эти события иллюстрируют ещё одну провокативную художественную стратегию современного акционизма, разговор о которой на сегодняшний день, несомненно, назрел, - **стратегию производства культурного шока[[9]](#footnote-9)**. Так, в ходе акции 10 ноября этого года, в День сотрудника органов внутренних дел, бывший студент Художественно-промышленной академии Штиглица и фонда «Про Арте», прибил себя гвоздем за мошонку к брусчатке на Красной площади. Сам художник настаивает на том, что акцию стоит воспринимать как «метафору апатии, политической индифферентности и фатализма современного российского общества[[10]](#footnote-10)» [Павленский. Грани.ру ]. По словам П. Павленского, россияне сами виноваты в том, что с ними происходит: «Сейчас, когда власть превращает страну в одну большую зону, открыто грабя население и переправляя финансовые потоки на рост и обогащение полицейского аппарата и прочих силовых структур, общество допускает произвол и, забыв про свое численное преимущество, своим бездействием приближает триумф полицейского государства» [Там же].

Неслучаен как выбор художественной формы (прибивание зэками себя за мошонки – распространённая форма протеста на зонах), так и места проведения акции. Последнее, вероятно, - отсылка к художественному контексту – знаменитой акции арт-группы Э.Т.И.[[11]](#footnote-11) Анатолия Осмоловского под названием «Текст», но более известная как «Хуй», которая, по признанию специалистов, ознаменовала начало принципиально нового периода в истории российского искусства – московского уличного акционизма. Напомним, что в ходе этой акции 18 апреля 1991 года на Красной Площади телами участников было выложено слово "хуй". Формально акция была приурочена к закону о нравственности - 15 апреля 1991 года, согласно которому, было, в том числе, запрещено ругаться матом в общественных местах. На деле же акция являлась критикой социально-экономической политики государства и выражала протест против повышения цен, приведший к замиранию художественной жизни в культурной столице и, по сути, поставивший её под угрозу исчезновения[[12]](#footnote-12).

Интересно, что акция проводилась в канун дня рождения Ленина и была интерпретирована как посягательство на его память[[13]](#footnote-13).

Ещё одна радикальная одиночная акция П. Павленского под названием «Туша» проходила у здания законодательного собрания Петербурга и заключалась в том, что художник лёг непосредственно у здания «нагой и обмотанный колючей проволокой». Акция символизировала "существование человека в репрессивной законодательной системе, где любое движение вызывает жестокую реакцию закона, впивающегося в тело индивида" [Грани.ру].

На уровне идеологии, в аспекте социально и политически ангажированного содержания акций художника очевидна их связь с идеологическим и политическим контекстом творчества ЛПА и нашумевшей, растиражированной СМИ акцией радикальной феминистической группировки «Pussy Riot». Несмотря на то, что по степени общественного резонанса, влияния на институции и действующее законодательство представленные акции, несомненно, разного масштаба, в основе их лежит одна «стратегия производства культурного шока», один посыл - вывести общество из зоны комфорта и заставить обратиться к действительности.

Акции П. Павленского по художественной форме и яркой провокационной тактике, несомненно, соотносятся с отечественным леворадикальным искусством 1990-х (в частности, с продуктом творческого объединения Э.Т.И.), одной из задач которого было выстроить такую сферу современного искусства, которая «пользовалась бы в обществе неограниченной автономией и свободой высказывания» [Зайцева]. Однако по своей идеологической задаче, философской подоплёке и отношению к институциональной проблематике они выходят за эти рамки, генетически восходя к западноевропейским и американским акциям 60-х и 80-х г, в частности, к провокативным практикам «телесных ритуалистов[[14]](#footnote-14)» и американских концептуалистов. Так, например, европейская художница Джина Пейн много лет пользовалась своим телом как художественным объектом, кромсая его лезвием и всячески мучая на глазах аудитории, чтобы встряхнуть последнюю. Она считала, что общество не может принять язык тела, поскольку этот особый язык «не вписывается в автоматизм, необходимый для функционирования системы» [Цит. по Тейлор, с. 42]. Ещё один радикальный экспериментатор Стюарт Брисли совершал протяжённые во времени ритуалы с телом, ставя перед собой и аудиторией такие проблемы, как «власть или автономия», «контроль или свобода», «потребление или самоотречение» [Тейлор, с. 43]. В рамках акции «Десять дней[[15]](#footnote-15)» Брисли в течение десяти дней отказывался от пищи, наблюдая, как медленно портятся блюда, которые ему сервировали. В другой работе «Выживание в чужом мире» Брисли выкопал в поле яму, соорудив на дне деревянную конструкцию, где в одиночестве находился в течение двух недель. Во время перфоманса 1972 г., известного как «ZL656395C», Брисли превратил галерею в «жутковатое пространство, напоминающее то ли тюремную камеру, то ли палату психиатрической лечебницы. Стены и пол были покрыты разводами грязи и фекалиями (по крайней мере, чем-то похожим), мебель поломана. В этом пространстве Брисли сидел, покачиваясь, или ползал на четвереньках, с выражением уныния на лице, ровно две недели, в то время как зрители наблюдали за ним в замочную скважину» [Тейлор]. Этот способ доступа к произведению призван был работать мощной метафорой их собственной подавленности и отчуждённости друг от друга в обществе изобилия и потребления[[16]](#footnote-16).

Таким образом, художественные практики современных отечественных акционистов, пользуясь авангардистскими моделями и стратегиями «присвоения», «внедрения», «производства культурного шока», генетически восходят к ряду авангардистских течений: дадаизму, сюрреализму, более позднему шозизму и концептуализму, а также вбирают в себя опыты «живописи действия», «мемориальных проекций» и «телесного ритуализма». Современный отечественный акционизм остаётся в основе своей концептуальным искусством и функционирует в парадигме паблик-арт, или искусства городской среды, ориентированного на неподготовленного зрителя и подразумевающего коммуникацию с городским пространством, непосредственную провокацию аудитории.

«Означить и переозначить пространство – акт не менее политический, чем поэтический» [Осминкин, 2012: 5] и шире - художественный, но, чтобы это сделать, нужно пробиться сквозь толщу довлеющей материальности, сместить привычные коммуникативные акценты и разрушить устоявшиеся модели взаимодействия с социально-культурным пространством города и властным дискурсом. Осознанно или подсознательно апеллируя к творчеству непосредственных предшественников, современным акционистам удаётся расширить рамки реальности, смешав границы между авангардистскими практиками прошлого и современными провокативными художественными практиками, активно преобразуя социальное настоящее и тем самым, возможно, влияя на политическое будущее. Это та самая революционная возможность, о которой, ссылаясь на В. Беньямина, писал в одном из манифестов Р. Осминкин, утверждая, что в структуре их акции «заложен разрыв повседневности. Она останавливает привычное течение времени, отнимает у него мгновение и даёт ему революционный шанс» [Осминкин, 2012: 6].

**Список литературы**

1. Арсеньев П. Продаётся Маяковский // Видеопоэзия. URL: http://videopojezija.ru/video/prodaetsya-mayakovskiy.
2. Бауман З. Индивидуализированное общество. М., 2005. 390 с.
3. Бодрийяр Ж. Система вещей. М., 1999. 222 с.
4. Бюттнер К. В Петербурге на паперти Казанского собора прошла акция против имущественных и культурных претензий РПЦ. 2008. – URL: http://www.spbstudent.ru/blog/166.html.
5. Дубин Б. Классика, после и рядом: Социологические очерки о литературе и культуре. М., 2010. 345 с.
6. Лаборатория Поэтического Акционизма. – URL: http://poetryactionism.wordpress.com.
7. Зайцева Е.В. Художественная стратегия московской концептуальной школы, 1970-е - 2000-е: проблемы, поиски, перспективы. Дисс. канд. искусств. Москва, 2008.
8. Монастырский А. Пунктирная композиция (психогеографическое исследование городских поверхностей) // Лаборатория Поэтического Акционизма. 2011. – URL: <http://poetryactionism.wordpress.com>.
9. Осминкин Р. Товарищ-слово. СПб., 2012. 71 с.
10. Осмоловский А. Мастерская Анатолия Осмоловского. – URL: http://osmopolis.ru/eti\_text\_hui
11. Религия – это стоматология // Лаборатория Поэтического Акционизма. 2010. – URL: <http://poetryactionism.wordpress.com/2010/10/26/extreizm/>.
12. Тейлор Б. Art today. Актуальное искусство. 1970-2005. М.: Слово, 2006. 256 с.
13. Фромм Э. Человек одинок // Иностранная литература. 1966. №1. С.230-233.
14. Художник Петр Павленский прибил мошонку гвоздем к брусчатке на Красной площади // Грани.ру. 10.11.2013 URL: http://grani.ru/Politics/Russia/activism/m.221013.html
15. Цветков А. Художественный авангард и социалистическая реклама. URL: <http://rksmb.org/get.php?1631>.

1. Лаборатория Поэтического Акционизма – это «рабочее объединение поэтов, художников и философов, которые ставят своей целью разотчуждение повседневности через насыщение городского пространства поэзией» [Лаборатория Поэтического Акционизма] [↑](#footnote-ref-1)
2. Имеется в виду дриппинговая манера письма художника [↑](#footnote-ref-2)
3. AT&T Inc — одна из крупнейших американских телекоммуникационных компаний, один из крупнейших провайдеров беспроводных услуг в США. [↑](#footnote-ref-3)
4. В 2004 году суд постановил передать в собственность Русской православной церкви часть помещений здания Историко-архивного института. Священнослужителям должны были достаться, в частности, кабинет декана и учебно-методический кабинет [Бюттнер]. [↑](#footnote-ref-4)
5. « В феврале 1917 года именно к Казанскому собору приходят бастующие текстильщицы с Выборгской стороны <…>. В 90-е <…> ступени Казанского собора также служили демократической площадкой для сбора самых различных групп, были своеобразной агорой» [Религия – это стоматология]. [↑](#footnote-ref-5)
6. Более подробно в работе

   Бехметьева Л.Ю. Современный поэтический акционизм: новые антропологические конструкции и мифология товарного фетишизма // Культурология в контексте гуманитарного знания: в 3 ч. Ч.1. – Курск: гос. ун-т, 2013. [↑](#footnote-ref-6)
7. Более подробно см. в работах Ж. Бодрийяра («Система вещей»), Д. Бенсаида («Спектакль как высшая форма товарного фетишизма») [↑](#footnote-ref-7)
8. Для России - пространства, стоящего на обломках коллективистского общества советской формации, в ситуации исчезновения, размывания авторитетов религиозных, политических и социальных инстанций, представляется особенно актуальной концепция вещи как средства утешения. Именно её Ж. Бодрийяр называл «бытовой мифологией», в которой «гасится наш страх времени и смерти» [Бодрийяр, 1999: 108]. [↑](#footnote-ref-8)
9. Стоит уточнить, что все выделяемые в работе художественные стратегии в основе своей провокативны, а значит, все они так или иначе работают на вызов состояния удивления/шока у неподготовленной публики. Но, по степени градации производимого эффекта представляется целесообразным выделять «стратегию производства культурного шока» как наиболее радикальную в этом смысле [↑](#footnote-ref-9)
10. Процессы «замирания» политической активности, являющиеся следствием нарастания процессов отчуждения в социуме, описывает в статье «Расплывающиеся острова» и социолог культуры Б. Дубин, говоря о том, что перед нами сейчас Россия, которая пытается адаптироваться к окружающему строю, продолжающему распадаться, и что этот процесс, который можно более точно квалифицировать как процесс «понижающей адаптации», заключается в снижении требований как к окружающей реальности, так и к самому себе [Дубин]. [↑](#footnote-ref-10)
11. «Экспроприация Территории Искусства» [↑](#footnote-ref-11)
12. По воспоминаниям А. Осмоловского: «До этого мы свои представления делали в различных ДК, арендуя у них пространства и собирая деньги на аренду с билетов. А после первого повышения цен все ДК требовали 100 % предоплату (у нас таких денег конечно не было). Художественная жизнь полностью замерла» [Осмоловский]. [↑](#footnote-ref-12)
13. На фото получалось, что на Мавзолее написано «ЛЕНИН», а на брусчатке выложено «ХУЙ». За акционистов тогда вступилась творческая интеллигенция. Поэт Андрей Вознесенский предлагал так отвечать на обвинения в оскорблении Ленина: "Скажите, что если бы вы хотели оскорбить Ленина, то вы бы тире перед словом поставили" [Осмоловский]. [↑](#footnote-ref-13)
14. В составе Гюнтера Бруса, Отто Мюля, Хермана Нитша, Рудольфа Шварцкоглера и др. [↑](#footnote-ref-14)
15. Впервые показана в 1972 г. Берлине, затем в Лондоне в 1978 г. [↑](#footnote-ref-15)
16. В частности, З. Бауман фиксирует настоящий парадокс современности: несмотря на то, что «отношение к своим членам как индивидуальностям является торговой маркой современного общества», человек привыкает рассматривать себе подобных уже не в качестве неповторимых и самоценных личностей, но в качестве своеобразных объектов, призванных удовлетворять многочисленные потребности [Бауман, 2005. С. 57]. [↑](#footnote-ref-16)