

# art&cult

## арткульт

Российский государственный гуманитарный университет / Факультет истории искусства

№6 (2-2012)

*В.Г. Марченкова*

### **ПРОДОЛЖЕНИЕ КОНЦЕПТУАЛЬНОЙ ЖИВОПИСИ СРЕДСТВАМИ ВИДЕО: ДНЕВНИКИ НАБЛЮДЕНИЙ ОБЛАЧНОЙ КОМИССИИ**

В статье анализируются два видеофильма Аркадия Насонова в контексте творчества художника и традиций, в которых выполнены его работы. Анализируются ключевые темы, прослеживается связь между живописными работами и видеофильмами.

*Ключевые слова:* московский концептуализм, психоделический нарратив, сюрреализм.

Two videofilms of ArkadiyNasonov are analyzed in contexts of own artist's practice and traditions of videoart and art representations. Main ideas of Nasonov's works allow us to compare paintings and videos of the same manner.

*Keywords:* Moscow conceptualism, psychedelic narrative, surrealist art.

Марченкова В.Г. - преподаватель «Школы Родченко», аспирант ФИИ РГГУ. E-mail: [noskiv-goroshek@gmail.com](mailto:noskiv-goroshek@gmail.com).

Аркадий Насонов – российский художник, представитель младшего поколения московского концептуализма, основатель группы «Облачная комиссия». Его деятельность связана с изучением сновидений, текущие образы в его работах наследуют традиции сюрреализма, как ее увидел Мишель Фуко, описывая как протоконцептуальную картину «Это не трубка» Рене Магритта<sup>1</sup>. Сюрреализм во многом является одним из источников московского концептуализма, в линии которого сделаны работы Насонова. Особенно стоит отметить Виктора Пивоварова, Илью Кабакова с их помещением текста на изображение и выделенными участками на больших полях одного цвета. Также работы Насонова могут определяться через «психоделический нарратив», концептуализированным художником Павлом Пепперштейном<sup>2</sup>, представи-

<sup>1</sup> Фуко М. Это не трубка. // М.: Изд-во "Художественный журнал", 1999. - 143 с. Цит. по электронной публикации: [http://www.gumer.info/bogoslov\\_Buks/Philos/fuko/trubka.php](http://www.gumer.info/bogoslov_Buks/Philos/fuko/trubka.php)

<sup>2</sup> Пепперштейн П. Глядя на водопад // Неприкосновенный запас. №4. 2001 (свободный режим доступа к электронному изданию) Цит. по: <http://magazines.russ.ru/nz/2001/4/pepper.html>

телем младшего поколения концептуализма (младоконцептуалисты), одним из членов группы «Медицинская герменевтика». Славист Томаш Гланц прослеживает истоки русской психоделической литературы (Андрей Монастырский, Павел Пепперштейн) в детской сказке и фантастическом рассказе<sup>3</sup>. Живописные работы и коллажи Аркадия Насонова имеют визуальное сходство с рядом работ Зигмара Польке, совмещающих графические и живописные элементы. Также стоит отметить сходство живописной техники Аркадия Насонова и Олега Голосия, важным мотивом у них является обнаружение среды – помещение объекта в атмосферу пространства. Речь в данном случае идет об отображении количества света/пыли/дыма в воздухе и прочих затрудняющих видение элементах. Отсюда очень большой разброс в цветовом решении при отсутствии контрастов и локальных цветов, это всегда приглушенная серая гамма, ассоциирующаяся с плохим качеством советской печати. Когда мы говорим о видеоизображении, это можно сравнить с разнообразием в фильме цветовой температуры или разницей в балансе белого при близкой экспозиции. Картины включают также множество отражающих поверхностей. В серии «Наблюдения ОК» (1993—1996 гг.) отмечаются художником эффекты и зрения, и сознания. Его образы включают изображения спящих людей и сцен советской жизни, идеализированных кинематографом, а также содержащихся в семейных альбомах, которые являются одним из источников произведений. Выбор тематизируемых объектов обусловлен взглядом из постсоветского поколения, одним из возможных. Темпоральность в работах Насонова можно охарактеризовать как зависание во времени, но не в прошлом, а в виртуально созданном времени из советских кинофильмов для детей. Видеоработы Аркадия Насонова (в том числе, и в составе «Облачной комиссии») включают в себя формальный видеоарт, видеоклипы и нарративные работы. В данной статье будут рассмотрены нарративные видеофильмы – обе части «Дневника наблюдений Облачной комиссии».

*Дневник наблюдений Облачной комиссии 1999-2001/ X-педиционный дневник Облачной комиссии*

Видео Аркадия Насонова «Дневник наблюдений Облачной комиссии 1999-2001», как можно догадаться из названия, имеет форму путевого дневника, в котором события (с упоминанием даты, места, участников) проложены символами и размышлениями. Повествование организовано по принципу жизненного цикла, где коридор из начала видео символизирует рождение, а рассеивание бумажек по ветру в конце – смерть. Проводятся аналогии между

<sup>3</sup> Гланц Т. Психоделический реализм // НЛО. - №51. -2001 [Электронный ресурс] Режим доступа: <http://magazines.russ.ru/nlo/2001/51/glanz.html> 03.02.2011

обыденными действиями и этапами поиска/обретения знания, жизненного пути. Можно условно обозначить это как метафизический нарратив. В видео-арте последовательно развивал эту тему Билл Виола в таких работах, как «Пространство между зубов»<sup>4</sup> (1998), «Я не знаю, что я есть»<sup>5</sup> (1986). Виола больше говорит об индивидуальном проживании, месте единственного человека, Насонов – о коллективном проживании участников экспедиции. В «Дневнике» мы видим разные стихии – огонь, воду, небо – в них же и находятся люди и неодушевленные предметы. Взаимодействие стихий и людей важно, оно не является номинальным, человек в лодке – это человек на воде. И у зрителя есть возможность это постоянно это осознавать. При этом полностью отсутствует антропологическое измерение, интерес к взаимоотношениям между героями, люди и предметы равновелики в кадре.

Путешествие является основой нарратива, но в отличие от классического нарратива («Илиада» и «Одиссея»), где мы видим героя и что с ним происходит, здесь герой отсутствует. Точнее, в ряде сцен автор фильма появляется, но он не выделен как значимый герой повествования. Участники экспедиций обозначены кодовыми именами, и сам рассказ о них копирует форму научного дневника, стремящегося к объективированному безличному описанию. Видео закреплено цепочкой размышлений о памяти, шизоанализом. Возможно, то, что мы видим, это и есть оптика рассказчика или рассказчиков (в работе очень мало статики для того, чтобы мы могли говорить о восприятии чистого времени, но очень много субъективной камеры). Также мы слышим электронную музыку и отдельные слова на фоне, прорывающие ткань размышлений (что довольно сильно похоже на современные радиотрансляции переговоров из космоса, проходящие на фоне эмбиентной музыки, также характерной для фильмов про космос вроде «Космической одиссеи 2001» Стэнли Кубрика).

Материал, довольно, случаен – и это проговорено: «вот мы следуем за случайностью, а вот мы потеряли ее из виду». Коридор, покрытый рисунками различных культурных символов – элемент перехода. Одно из возможных прочтений коридора в качестве нейронных сетей либо некое брожения в коридорах культуры. Возможно, автор пытается воспроизвести сознание человека с безостановочным припоминанием и авторефлексией. Рефлексия на, казалось бы, ничтожные действия, отодвинутая во времени, характерна и для группы «Коллективные действия», создавшей целый пласт акций, проводившихся, как правило, вне городского пространства. «Коллективные действия» возвели

<sup>4</sup> The Space between the Teeth.

<sup>5</sup> I Do Not Know What It Is I Am Like.

в канон множественные слои документации – фото, видео, оставшиеся от акций объекты – и такие же слои комментариев к своим работам – рассказы организаторов и участников акции. Коммунальность – важная составляющая часть «Дневника», который также является и документацией ряда перформансов, но это опять же и метафизическое брожение – повторяется мотив прохождения в узком пространстве или внутри него (полная поглощенность). Туннели, проходы между домами, пребывание под водой. Сменяются стихии, и человек обнаруживается как часть большего мира, в природном его понимании.

Переходы образуются достаточно произвольно. Для образования перехода между эпизодами иногда используется языковая игра, например, по созвучию – пАмять-помЯть. Это позволяет связать разнородный материал и сместить восприятие. Иногда же достаточно фразы «Предлагаю переместиться». Постоянное обращение к памяти проблематизировано в видео, а припоминание сравнивается с ритуалом раскручивания и мнемоническими техниками.

Каждая часть обозначена словом «Складка»: складка первая, складка вторая. Складка у Жюль Делеза «является единицей материи, самым малым элементом лабиринта»<sup>6</sup>. Внутри каждой складки перформанс или акция (надевание бус на бюст или раздача листовок). Складка включает в себя также какой-то пересекающийся с этим материал. Видео не пытается ни слить отдельные элементы в документ, ни в документари – нет «влипания» в ситуацию, образы используются как отдельные ячейки, элементы, подбираемые к случаю, хотя в каждой главе они принадлежат одной локации. Все они могут быть увидены как эксперименты, которые ставит некая лаборатория с неочевидными задачами. Это структурно роднит работу с альбомами московского концептуализма, в которых соблюдается серийный метод при разобщенности материала и некоторой необходимой последовательности в просмотре его. Последовательность может быть и произвольной, но само переворачивание листов альбома предполагает взгляд на них, более или менее внимательный. Участники видео постоянно рефлексировать, в том числе и на возможную форму будущего фильма (речь Сергея Ануфриева о возможности образования рассказа на основе формы косы – т.е. три сюжета переплетаются и сужаются к концу). Таким образом, делая коллективный вклад в содержание работы и определяя возможности ее композиции.

В данной работе сугубо теоретические тексты сопоставляются с чувственным восприятием человека в макрокосмосе, предпринимается попытка

<sup>6</sup> Делез Ж. Складка. Лейбниц и барокко. М.: Изд-во «Логос», 1997. — С. 11

рационализировать понятие судьбы и одновременно дать чувственное обоснование теории. Недаром, об отказе теологии и науки от исследования смерти говорится в работе как об ошибке.

Скорость произнесения и насыщенность теоретического текста в фильме такова, что смысл постоянно ускользает от понимания зрителя. Борис Гройс писал<sup>7</sup> о необозримости как о механизме постмодернистского искусства. Под необозримостью у Гройса понимается физическая необозримость – невозможность увидеть все части работы, прочесть все тексты, являющиеся частью произведения и т.п. Так и в работе Насонова время на соотнесение текста и изображения крайне мало, зритель не успевает этого сделать, он вынужден, едва поняв, сразу же двигаться дальше. Подобный эффект мог бы быть достигнут и в инсталляционной форме, которую часто практикует Аркадий Насонов, когда выставочное пространство усеяно множеством изображений, сопровождаемых текстами. Однако, в таком случае, при желании зритель еще может схватить все сразу, потратив некоторое количество времени. Форма же видео, позволяющая управлять временем восприятия сильнее достигает этого эффекта необозримости, в результате чего остается нечто смутное, щемящее чувство возвышенного.

#### *Дневник наблюдений Облачной комиссии 2001-2003*

С самого начала второй части «Дневника наблюдений Облачной комиссии» дается предупреждение о его структуре. Видео разделено на три части. Первая часть – туннели и коридоры. Вторая часть, отвечающая за «тему высоты и границы», состоит из башни и моря. Действие третьей части происходит в парке как в плоскости «с неограниченной возможностью сюжетного разворачивания» и на дороге, которая есть «путь, ограниченный определенными рамками»<sup>8</sup>. Автор фильма пользуется полностью абстрактными понятиями для образования структуры и насаживает на эти абстракции материальную реальность. Образуется множественность значений и способов прочтения, среди которых выделяются два – метафизический и психоделический. Восприятие видео во многом основано на наблюдении этой игры между языками русской метафизики и психоделики. Последний разрабатывала в конце 80-х-90-е гг. инспекция «Медицинская герменевтика» (МГ). Тезисно, разница между ними в рассмотрении явления как пути от рождения к смерти – в случае метафизики, и в качестве наркотического трипа или путешествия в виртуальной реальности – в случае психоделики. В последнем случае границы

<sup>7</sup> Гройс Б. Воля к отдыху // Художественный журнал. - №21. – 1998. – С. 24-26

<sup>8</sup> Цитаты из фильма.

определяются входом и выходом из другой реальности, но внутреннее пребывание в ней может иметь разные формы и последовательность.

В рассмотрении этого видео будут включены возможности этих двух подходов к прочтению. «Дневник» начинается августом 2001-го года, люди идут по коридору в Одессе (тому же, что и в предыдущем рассмотренном «Дневнике») и встречают персонажей, которые существуют в режиме постоянного перформанса. Участники экспедиции путешествуют хорошо. За ними следует оператор и все раскрывается им навстречу: женщина, увидевшая делегацию, поет. Во время прохода по коридору со стороны участников экспедиции происходит вмешательство: оператору советуют, как нужно снимать, что нужно видеть в момент путешествия. Делегация идет беспрепятственно, но вдруг ей снимать запрещают. Происходит выход в другое пространство, маркированный сменой картинка и музыкального фона. Фуникулер обеспечивает мягкое поднятие вверх. Советская фактура первой части придает началу путешествия ностальгический оттенок. Следующее, что мы видим, это фиксируемая повседневность, микроскопические изменения. Съемка велась каждый день в течение двух недель на Кинбурнской косе недалеко от Одессы и на вершине берлинской телебашни. Автор снимал себя. В видео, где мы видим эти записи автора, сверху наложен теоретический текст, пародирующий комментарий к концептуальной работе, в характерном для современного искусства стиле. В этих комментариях содержатся рассуждения о человеке, его биологических и психических изменениях, старении, памяти, фиксации себя и т.п. В третьей части – парке – мир предстает как тотальная сцена, наполненная возможностями и управляемая множеством отдельных людей, отдельными волями. В парке задается множество вопросов к соотношению фильма и реальности. Рефлексируется структура и природа медиа, с которым работает автор. Фильм заканчивается на вопросе «Когда нужно заканчивать фильм». Такое утверждение сродни началу фильма Тарковского «Зеркало», где мальчик произносит «Я могу говорить». В обоих случаях одним и тем же приемом автор демонстрирует свою конкретную волю и фильм как ее следствие. Фильмы Насонова лишены главного героя, однако, содержат множество связанных друг с другом персонажей (членов экспедиции).

В обоих проанализированных фильмах содержатся множественные приемы работы со временем видео и симультанностью звука и изображения – замедления, ускорения, рассинхроны. Часть приемов в фильме имеют реалистическое обоснование – например, когда при смене пространства меняется цветовое решение и музыка – но другая часть нет – наложение карт, текстов на картинку. Следовательно, фильм находится в пограничной сфере между

кинематографом и видеоартом, пользуясь элементами обоих видов искусства. В нем используется линейная структура и видеоартистские приемы обращения с длительностью и с изображением, фильм насыщен концептуализацией происходящего процесса. Не пытаюсь скопировать картинное пространство, автор предпринимает попытку переноса мотивов своей концептуальной живописи в фильм. Воспроизведение определенного картинного опыта, однако, достигается. При помощи типичной для документации перформансов съемки ручной камерой с возможностями воспроизводства движения глаз и возможностями цветокоррекции. Фильм обнаруживает собственное качество, пользуясь конвенциями синестетического кино с его космическим сознанием, ровной атмосферой и возможностью вычитания того или иного элемента без существенной потери в смысле; новым нарративом, рефлексирующим процесс создания текста и условия съемки; ну и, конечно, традицией московского концептуализма, мало работавшего с фильмом или видео и много – с повествованием.

#### СПИСОК ЛИТЕРАТУРЫ

1. Гланц Т. Психоделический реализм // НЛО. - №51. -2001 [Электронный ресурс] <http://magazines.russ.ru/nlo/2001/51/glanz.html> 03.02.2011 (дата обращения 27.05.2010)
2. Гройс Б. Воля к отдыху // Художественный журнал. - №21. - 1998.
3. Делез Ж. Складка. Лейбниц и барокко — М.: издательство «Логос», 1997.
4. Пепперштейн П. Глядя на водопад // Неприкосновенный запас. №4. 2001 [Электронный ресурс] <http://magazines.russ.ru/nz/2001/4/pepper.html> (дата обращения 03.04.2010)
5. Фуко М. Это не трубка. // М.: Издательство "Художественный журнал", 1999. - 143 с. [Электронный ресурс] [http://www.gumer.info/bogoslov\\_Buks/Philos/fuko/trubka.php](http://www.gumer.info/bogoslov_Buks/Philos/fuko/trubka.php) (дата обращения 30.10.2012)