

Собрание эссе о ключевых произведениях белорусского современного искусства

17.10.2015

Таня Сецко

Людмила Русова: перформанс «После», 1997

ZBOR #8

Людмила Русова является пионеркой белорусского перформанса, и её имя навсегда связано с развитием и популяризацией перформативных практик в Беларуси. [Таня Сецко](#) рассказывает об одном из ключевых перформансов [Людмилы Русовой](#) «После».



Людмила Русова, перформанс «После», 1997

© – фото: В. Юрченко

Анкета произведения:

Автор: [Людмила Русова](#).

Название произведения: перформанс «*После*».

Период создания произведения: 8 сентября 1997 года создан сопроводительный текст для перформанса. Проведение перформанса – 2 декабря 1997 года.

Длительность перформанса: 14 минут (заявленная в авторском описании).

Место проведения перформанса: галерея [«Шестая Линия»](#).

Атрибутика перформанса: черный шерстяной армянский платок (120×120 см.), белый шелковый дагестанский платок (90×90 см.), бронзовый сосуд из буддийского храма, цинковое ведро, австро-венгерский нож времен первой мировой войны, доска деревянная (85×35×5 см.), бумага мелованная (105×72 см.), вода.

Ассистентка: Алёна Дорошевич.

Место нахождения произведения сегодня: Видео находится в архиве галереи [«Шестая Линия»](#). Автор записи – [Василий Семашко](#).

Выставки, где показывалась документация перформанса:

2015, [«ZBOR. Конструируя архив»](#), галерея «Арсенал», Белосток, Польша

Ключевые статьи, где упоминается произведение:

[Адам Глобус](#), «ЛЮД. Слова про художницу Люду Русову», опубликован в [личном блоге](#) и в книге «*Мёны: Літаратурныя партрэты*» (Адам Глобус, Мінск: *І. П. Логвінаў*, 2013 год. — 112 с.).

Видеодокументация перформанса:



Людмила Русова, перформанс «*После*», 1997

© – видео: [Василий Семашко](#)

«*После*»: конец прекрасной эпохи

Художница просыпается и моет пол кипятком. Она открывает глаза, поднимается с постели, греет воду, выливает её на пол и очищает пространство вокруг себя. Покончив с бытом, надевает чёрное платье, застёгивая его на множество мелких пуговиц, и садится за печатную машинку с западающей буквой т. Так выглядел ежедневный бытовой перформанс *Людмилы Русовой*. Подобная прамбула была необходима художнице, чтобы подняться, перейти на другой уровень, освободиться от удушливой повседневности и начать существовать по «законам искусства».

Перформативность «там-и-тогда»

Моя рана существовала до меня, я рождён, чтобы воплотить её.

Жо Боске



«Зеркальный крест 1/2», Людмила Русова, Игорь Кашкурович, 1989
© – фото: Игорь Кашкурович

Перформанс «После» – работа 1997 года. В это время *Людмила Русова* уже около трёх лет работает в Минске. После длительного периода жизни в Ефимово она продаёт дом в деревне, переезжает в город и покупает однокомнатную квартиру, которая и становится её мастерской. *Людмила Русова* возвращается после непростого разрыва личных и творческих отношений с мужем-художником *Игорем Кашкуровичем* – прим. ред.], оставляя за спиной множество совместных акций, перформансов и концептуальных поездок. Как вспоминает её коллега и подруга *Ольга Сазыкина*, «этот ресурс, эта мощь негатива – ощущение брошенности, заброшенности, оскорбленности, предательства – он её настолько всколыхнул, что она ещё лет пять на инерции, на волне этой была» [1]. Строго говоря, перед нами этап нового становления, когда художница всеми силами преодолевает магнитное поле предыдущего периода работы в тандеме. И в этом смысле здесь проявляются классические последствия гендерных иерархий, касающиеся самореализации, символического капитала и совместного творческого наследия. Помимо этого, необходимо упомянуть факт неизлечимой болезни: волчанка вносит свои изменения в личную и социальную жизнь и, несомненно, влияет на арт-практики. Тем не менее *Людмила Русова* работает с невероятной мощью и интенсивностью – и, пожалуй, именно она становится «фигурой силы» и ориентиром в неофициальной художественной среде Беларуси.



Людмила

Русова, перформанс «Обратно», 1997,

© – фото: Василий Семашко

Девяностые годы характеризовались определенным «бумом» перформативных практик. Так, ранее индивидуальные и разрозненные акции в 1997 году вылились в «Неделю перформанса» [2], участницами и участниками которой были Ирина Зеленкова, Олег Ладисов, Людмила Русова, Илья Свирин, Максим Тыминько, а кураторками – Ирина Бигдай и Ольга

Копенкина. В 1999 году Виктор Петров проводит первый фестиваль «Новинки» [3]. Однако, несмотря на популярность, в местном художественном поле перформанс попал в зону влияния извечных иерархий внутри системы искусства. Зачастую это обуславливало, с одной стороны, несерьёзное к нему отношение, а с другой – сложность для восприятия и интерпретации увиденного. Кроме того, сегодня непросто провести границы между тем, как в то время понималась разница между перформансом, акционизмом, хепенингом: эти практики в перестроечное и постперестроечное время (пере)изобретались, наделялись новым смыслом и содержанием.



Концептуальный сплав «Ветка – Киев», коллаж, фрагмент, 1978
© – фото: Игорь Надашкевич, Людмила Русова и Игорь Кашкурович

Перформанс присутствовал в творческой биографии Людмилы Русовой ещё до того, как сам термин уверенно вошёл в обиход в белорусском художественном сообществе. Начиная с «поездок за город» в студенческие времена и дальше, в работе «Зеркальный крест 1/2» (Грузия, 1989) и акциях, посвященных Казимиру Малевичу («Супрематическое воскрешение Казимира», 1988 – Витебск, 1989 – Минск, 1990 – Москва), Людмила Русова осваивала новый язык, его свойства и возможности.

Время до и «После»

Зоркость этих времён – это зоркость к вещам тупика.

Иосиф Бродский

Любое произведение помимо «собственных смыслов» является свидетельством времени и социально-политического контекста. Оно (не)осознанно отражает рельеф и разломы местного пространства. Что такое вторая половина 90-х в Беларуси? Это время апатии и краха. Страна консервируется, диапазон культурных и политических практик сужается из-за всё большего вмешательства со стороны государственных структур. Переломным моментом можно назвать 1996 год, год референдума, в результате которого произошло значительное увеличение президентских полномочий.



Гриво - С. 487 2011

Людмила Русова, перформанс «После», 1997
© – фото: Вовен Юрченко

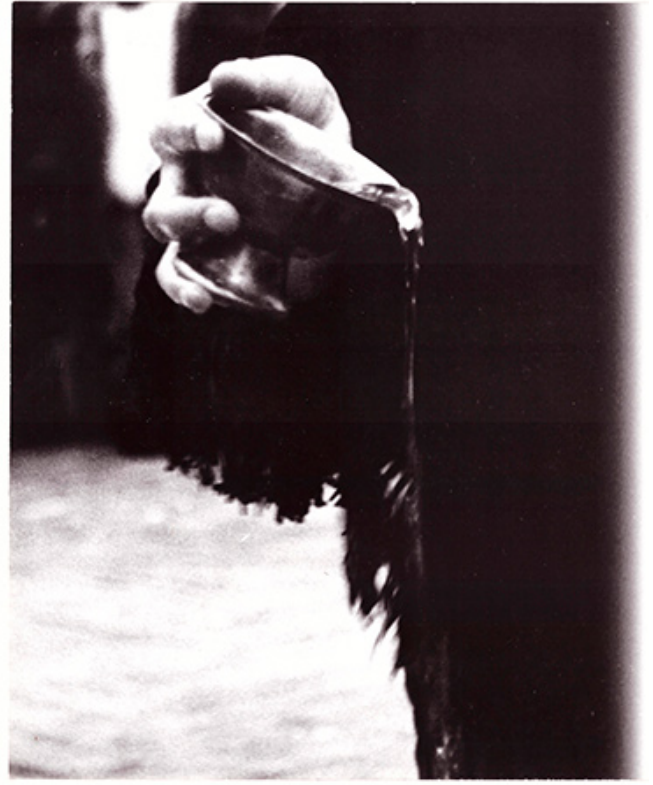
«Примерно в это время начинает развиваться и другой механизм легитимации власти – создание так называемых прогосударственных организаций, которые имитируют наличие гражданского сообщества в Беларуси, а на самом деле призваны обеспечить поддержку государственной вертикали среди разных слоёв населения – молодёжи, женщин, ветеранов и др» [4].

Эйфория второй половины 80-х – начала 90-х сходит на нет. В то время как в соседних государствах центры современного искусства, открытые при поддержке Фонда Сороса [5], стали местом притяжения актуального искусства, в Беларуси подобный проект так и остался нереализованным. Во второй половине 90-х начинается волна художественной эмиграции. Страну один за одним покидают многие активные игроки арт-поля.

Период на стыке 1997–1998 годов – последние месяцы существования минской галереи современного искусства «Шестая Линия» (1992–1998). Однако фатальность происходящего на тот момент была ещё не всем и не вполне очевидной. Художественное сообщество, несмотря на изменения в социально-политической расстановке сил, во многом было настроено оптимистически и верило в возможность позитивных изменений. К примеру, осуществимой казалась идея обретения нового выставочного пространства для «Шестой линии».

Для Людмилы Русовой событийный контраст выглядел по-иному. Он представлялся более резким и беспощадным. В её взгляде не было проблесков надежды – и в работе «После» эта безысходность и непроглядность отразились в полной мере.

Перформанс был исполнен 28 ноября в завершение проекта *Инны Каюты «Тропою Креса»* (6–28 ноября 1997, кураторка – *Ольга Коленкина*). Выставка открыла новый сезон с опозданием на два месяца: ходили разговоры, что эта экспозиция может оказаться последней в помещении галереи [6]. В день осуществления перформанса работы *Инны Каюты* уже были сняты, однако ранее пространство заполняли инсталляция и фрагменты общей серии под названием «Тропою Креса», целью которых было «*провести зрителя по пути художника от истоков осознания божественной причастности к рождающимся работам, где в восьмеричной проекции отражена Тропа как тернистый путь к заветной цели, где конечным итогом становится сам Путь*» [7].



Людмила Русова, перформанс «После», 1997

© – фото: В. Юрченко

[1997 год, декабрь. Зал минской галереи «Шестая линия» заполняется людьми. Звучит концерт для виолончели с оркестром *Альфреда Шнитке*. *Людмила Русова* с наброшенным на голову белым дагестанским платком опускается на колени. Ассистентка *Алёна Дорошевич* медленно подходит к цинковому ведру. Голова ее спрятана под черной армянской шалью, которая укрывает также практически всё тело. *Людмила Русова* поднимается, опережает свою помощницу и протягивает чашу, после чего снова садится на колени и прикасается ладонями к полу]

Ассистентка (*Алёна Дорошевич*) – директорка галереи, в которой и происходит данный перформанс. Действие перед нашими глазами – прощание с прошлым, или обряд инициации в следующую жизнь, в то, что будет после.

Работа «*После*» – это зияние, распоротая рана, которая оголяет травму бытия, становления. Это история смерти и возрождения, она о жертве, которую мы приносим этому миру, об отношениях, которые пожирают нас, но в которых мы всё же посыпаем голову пеплом и даём жизни очередной шанс. Так, мы пересчитываем потери и решаемся на новый круг, несмотря на то, что оказываясь в мире, где нам предстоит дышать, мы поначалу, наоборот, задыхаемся, испытываем удушье. Травма – это «*способ или попытка выражения истины*» [8]. В работе «*После*» узнается тот первичный разлом, который делает человека человеком, а время временем, то неназываемое, которое невозможно ни произнести, ни обозначить фигуративно. Это, безусловно, не прямой пересказ повседневной событийности или личной биографии, но попытка схватить *вот-бытие* [9].



фото - В. Юрченко

Людмила Русова, перформанс «После», 1997

© – фото: В. Юрченко

[Ассистентка, глядя на мир через чёрный армянский платок, черпает храмовым буддийским сосудом воду из цинкового ведра и льёт её на голову Людмиле Русовой. Художница, передвигаясь на коленях, собственными волосами, буквально собой, моет пол галереи. Она исследует каждый сделанный здесь шаг и перебирает пальцами каждую точку пространства. Это истощное прощание – попытка впитать в себя прошлое, оставить в памяти след того, что происходило в этом месте]

Людмила Русова делала ставку на сообщество, сложившееся вокруг «Шестой линии», на молодую генерацию художников и художниц. В 1995 году Ольга Копенкина писала, что галерея «работает как независимая некоммерческая организация, которая осуществляет программу по объединению новаторских инициатив для создания Центра современного искусства» [10]. То движение, которое происходило здесь, имело все шансы трансформировать культурную ситуацию Минска. Однако история решила по-другому. Новое поколение начало уезжать из страны, галерея закрылась, культурное пространство буквально захлопнулось.



Людмила Русова, перформанс «После», 1997

© – фото: В. Юрченко

[Оркестр, наступая на линию виолончели, неистово кричит. Очерчивая ритуальный круг, Людмила Русова укладывает ассистентку на деревянную доску и замахивается австро-венгерским ножом времен Первой мировой войны. В зале напряжение. Перформанс подходит к своей дрожащей кульминационной точке. Удар! Удар! Художница отсекает волосы Алёне Дорошевич – директорке «Шестой линии»]

Так, исполняя перформанс «После» и визуализируя историю галереи, культового места, дни которого сочтены, Людмила Русова ознаменовывает «конец прекрасной эпохи».

После акции Людмилы Русовой галерея «Шестая линия» работала еще 8 месяцев и закрылась в июле 1998 года, после выставки «Пятеро из Академии», организованной Польским институтом (В. Лучай, П. Новак, Р. Луговский и др., кураторка – Э. Домановская). Закрылась, по сути, из-за того, что пространство так и не получило официального статуса и существовало в качестве некоммерческой структуры – ЗАО «Белтехнология и М». Само же помещение на Дорошевича принадлежало Белорусской государственной политехнической академии (на данный момент БНТУ), и когда ЗАО «Белтехнология и М» переехало в своё собственное здание, экономические обстоятельства вынудили галерею приостановить свою деятельность [11].

Художественное произведение позволяет увидеть то, что мы способны в нём рассмотреть. Так, контекстуальные знания и знаки расширяют поле интерпретаций, усиливая содержательный накал. Они наполняют пространство вибрациями, волны которых переносят во времени воспоминания о прошлых событиях. А мы из услышанного звона складываем истории.

Перформанс «После» сопровождался зыбким молчанием, которое сменилось тревожным гулом арт-сообщества. Помимо прозрачного, но призрачного нарратива о завершении эпохи «Шестой линии», в его складках узнавались нити личного, шёпот прошлых и настоящих жизненных эпизодов. Людмила Русова работала неизменно сильно и тяжело. Каждый её жест в публичном пространстве был выверенным и точным. Каждая акция неизменно встряхивала местное пространство, словами самой художницы – «давала по мозгам». Однако стоило это ей огромных сил. К концу 90-х последствия неизлечимой болезни становятся всё заметнее, однако недуг всё ещё позволяет ей находиться в публичном пространстве. Характер перформативных практик Людмилы Русовой изменяется и всё большую роль в них начинает играть биография художницы – приватная событийность, телесная шаткость и ненадёжность.



фото - В. Юрченко

Как говорит Дмитрий Король: «За экспрессивным жестом Русовой-художницы, за жестом драматического самопоказывания я вижу сегодня продуманное и прожитое намерение поместить своё больное тело в сферу вечного, ту сферу, которую создает, способно создавать и должно создавать искусство, – вспоминает Дмитрий Король. – Потому что перформансы Русовой, по крайней мере для меня – это прежде всего включение собственного тела в течение знаков искусства и открытие его идеального измерения в окружении этих знаков. Жестикуляция её перформансов отсылает к родовым потугам, толчкам, продвижению, через которые тело бросает вызов душе и даже пытается отрицать её завышенную значимость в нашей культуре смысла» [12].

Феноменологический взгляд на тело предполагает ряд порогов: это тело-объект, мое тело, тело-аффект, тело мыслимое, единое. Обращение к уровню «моего тела» приближает нас к идее плоти: «Я есть в теле, потому что я чем-то обладаю, а поскольку я чем-то обладаю, я существую» [13]. Другими словами, владеть телом – значит использовать его возможности для коммуникации с миром.

Что происходит, когда оно начинает подводить? Как при этом изменяется восприятие действительности?

Вопрос «жизни и смерти» – пошлый разговор, тема измотанная, выхолощенная одноликими повторениями. Совсем другое дело, когда болезнь – это твоё постоянное состояние. Каково это – осознавать, проживать собственное умирание каждый день? Что случается, когда плоть постепенно перестаёт слушать, естество медленно вытесняется химией. Тело тебя предаёт, и с пониманием этого надо просыпаться каждое утро и жить дальше.

Тот факт, что болезненное, израненное «тело без органов» Людмилы Русовой моет пол закрывающейся галереи, места, которое являлось пристанищем для «неофициальных» кругов, не мог не вызвать множество разговоров и интерпретаций. Так, помимо истории с прекращением работы «Шестой линии» близкие друзья художницы, безусловно, считывали в перформансе «После» знак из прошлого, очевидный подтекст: отношения между бывшим мужем художницы и её ассистенткой в данном перформансе. На этом моменте совершенно не хочется заострять внимание, однако скрыть его также будет несправедливо, поскольку для многих именно он придавал работе дополнительный драматизм.



Отдельно стоит обратить внимание на практики документирования, которые использовала *Людмила Русова*. Свои перформансы художница неизменно дополняла сопроводительными текстами, метафизической поэзией, которые расширяли поле интерпретаций и давали нам рецептивные ключи. Это ни в коем случае не разъяснения, но следы, оставленные нам для дальнейшего следования. Пульсация, художественный ритм произведения порою сбивается, превращаясь в дрожащую линию.

Вместо заключения

Сейчас мы можем с уверенностью сказать, что *Людмила Русова* – ключевая фигура белорусского неофициального искусства. С конца 70-х и до самой своей смерти 30 мая 2010 года художница в той или иной степени задавала настроение в андеграундных кругах. Её уход из публичного пространства, а потом и из жизни, символически завершил застойную эпоху «нулевых».

Людмила Русова, определяя себя как постструктуралистку, в своих работах всё же неизменно склоняется в сторону метафизики, с ее абсолютами и верой в вечные истины. Фигуры и формы её работ едва ли походят на «пустой знак», напротив, любое действие кажется связанным с потусторонним референтом. Перформансы представляют собой замкнутый семиотический мир, который выстраивается через телесные аффекты и сигналы биографии. Жизнь, смерть и искусство, появляющиеся в авторском тексте к перформансу «*После*», – постоянные концепты, которые неизменно сопровождают творчество художницы:

...есть жизнь и смерть,

и есть искусство,

жизнь – не искусство,

в жизни нет искусства,

не жизнь – искусство,

искусство лучше жизни,

жизнь – только часть искусства,

смерть – тоже не искусство,

смерть – часть жизни...

...есть жизнь смерти,

и есть смерть жизни,

смерти искусства – нет,

есть искусство жизни –

умирая, жить жизни жизнь, проживая смерти смерть,

есть жизнь искусства жизни,

жить и жизнь, и смерть... ради искусства...

(людина ру, 8.9.97, минск)

перформанс "ПОСЛЕ",
2.12.1997, Минск, галерея "6-ая линия"

длительность - 14мин.
аудиальное пространство - концерт для виолончели с оркестром А.МАННА
ассистент - АЛЕНА ДРОБЯЖКИЧ

- 1/ черная короткаяо арабский платок - 120см x 120см
- 2/ белая холщовая дагестанский платок - 30см x 30см
- 3/ черная х/б Одежда
- 4/ бронзовый сосуд из буддийского храма
- 5/ цинковое ведро с водой
- 6/ австро-венгерский нож времен первой мировой войны
- 7/ доска деревянная - 35см x 35см x 5см
- 8/ лист бумаги голубоватой - 120см x 75см

...есть жизнь и смерть,
и есть искусство,
жизнь - не искусство,
и жизни нет искусство,
не жизнь - искусство,
искусство лучше жизни,
жизнь - только часть искусства,
смерть - тоже не искусство,
смерть - часть жизни,
...есть жизнь смерти,
и есть смерть жизни,
смерти искусство - нет,
есть искусство жизни,-
умирая,жить жизнь жизнь,прожить смерти смерть,
есть жизнь искусство жизни,-
жить и жизнь и смерть... ради искусства...

Людмила Русова
Людмила Русова

© Людмила Русова, сопроводительный текст для перформанса «После», 8 сентября 1997

В то же время любые практики «замкнутых миров» так или иначе схватывают повседневность. Перформанс «После» – это критический жест, смысловая резкость которого прочитывалась как в момент исполнения, так и сегодня. Его актуальность кажется явной и нам, живущим в парализованном публичном пространстве со «схлопнутым» арт-полем.

Во второй половине 90-х, когда художественное сообщество явно склоняется в сторону разрозненных очагов общения, Людмила Русова всеми силами поддерживает общий накал событийности. Многие работы художницы перекликаются между собой, они представляют некую (не)очевидную серийность. Так, мы нередко видим сюжетные параллели или реквизит, переходящий из акции в акцию. Что касается перформанса «После», то через несколько лет, а точнее в 2000 году, на фестивале «Новинки» Людмила Русова реализует его продолжение – *Seiren Spodumenos* [14], где сжигает волосы, отсеченные в «Шестой линии» еще в 1997 году.

Так, превращая воспоминания в пепел, художница доводит уничтожение прошлого до конца.

Примечания:

[1] Из интервью, данного авторке статьи Ольгой Сазыкиной, художницей и подругой Людмилы Русовой.

[2] Подробнее об этом в статье Влада «Шэсьць вечароў у "Шостаі лініі"» «Мастацтва», кастрычнік 1997, С. 36–40), а также в других материалах.

[3] Фестиваль «Новинки».

[4] Ю. Сальникова. *Социальное конструирование реальности в белорусском официальном дискурсе // Беларусь в европейском контексте: актуальные дискуссии о нациостроительстве.* – Вильнюс: ЕГУ, 2014. С. 64.

[5] *У Беларусь прыходзіць фонд Сораса. Проект 90-е.*

[6] И. Коломенская. *Андеграунд: снова в подполье // «Белорусская Деловая газета», 10.11.1997.*

[7] О. Копенкина. *Кураторский текст к проекту «Тропой Креса».*

[8] Карут К. *Травма, время и история. Травма: пункты.* Сборник статей. Под редакцией Сергея Ушакина и Елены Трубиной – М.: Новое литературное обозрение, 2009. С. 561.

[9] Вот-бытие – термин, который в философии Мартина Хайдеггера обозначает существование человека в мире в самом широком смысле.

[10] О. Копенкина. *С Центром современного искусства придется подождать // «Белорусская газета». 30 октября 1995.*

[11] І. Бігдай. «ШОСТАЯ ЛІНІЯ»: 1992–1998.

[12] А. Беляєв. Цень, двайнік і успамін // «Мастацтва». № 1 (382), 2015.

[13] В. Подорога. Феноменология тела. Введение в философскую антропологию. – М.: AdMarginem, 1995 С. 29.

[14] Каталог фестивалю «Новинки» (2000).

—
Эссе подготовлено специально для ресурса [ZBOR](#).

© [KALEKTAR](#). Все права защищены.

При использовании фрагментов опубликованных материалов ссылка на первоисточник обязательна. Использование материалов или их значительных фрагментов возможно только с письменного разрешения редакции.



ZBOR © 2014–2021



[НА](#)

[ПЛАТФОРМА](#)
[ЭНЦИКЛОПЕДИЯ](#)
[ПРОИЗВЕДЕНИЯ](#)
[ЛЕКЦИИ](#)

[RU](#)

[EN](#)