

А. Монастырский, Н. Панитков, И. Макаревич,
Е. Елагина, С. Ромашко, С. Хэнсен

ПОЕЗДКИ

ЗА

ГОРОД

ВОСЬМОЙ ТОМ

Москва 2003

О Т А В Т О Р О В

В восьмом томе «Поездок за город» собраны документы акций КД за 4 года- с 2000 по 2003 гг.

Перед названиями акций в разделе «Описательные тексты» стоят их номера в «Общем списке акций КД».

Мы приносим благодарность зрителям-участникам акций, рассказы и статьи которых помещены в этом томе. Особенную благодарность за помощь в осуществлении акций мы приносим М. Константиновой и С. Ситару.

Фото-и-видеодокументацию осуществляли И. Макаревич, А. Монастырский, С. Хэнсен, Ю. Овчинникова и Д. Новгородова.

«Коллективные действия»

ПРЕДИСЛОВИЕ

В этом томе центральным является цикл из шести лесных акций, которые мы делали вокруг Киевогорского поля.

Если смотреть на лес с точки зрения наших прежних полевых акций, то лес- это некая кулиса, где пряталась механика всех эстетических действий, совершаемых нами на поле- появления (из леса), удалений (туда же) и т.п. Другими словами, в таком контексте лес- это «реальность» или экспозиционное знаковое поле. С точки зрения демонстрационного поля, построенного на строго отобранных и минималистских элементах, взятых в этой «реальности», лес- это хаос, источник демонстрационного «сырья».

В лесу отсутствует геометрия («негде рисовать») и связанная с ней метафизика. Там нет «далей», дальних и ближних планов и трудно говорить о каком-либо «созерцании». Видимо, поэтому мы использовали в лесных акциях книгу Канта и портрет Хайдеггера, что бы как-то «восполнить» этот «недостаток метафизики» и «чистых созерцаний» в лесу. Можно сказать и так, что лес сам «втянул» в себя эту символику метафизики в виде книги и портрета, но странным образом исказив ее: книга была слишком большая, толстая, а портрет слишком маленький. Так возникли своего рода *«ворота искаженной размерности»* на входе и выходе лесного цикла акций.

Размер- это свойство реальности. И в метафизике, и в аксиоматической геометрии нет размерностей. Когда мы строили свои вещи с помощью «полосы неразличения», было ясно, что то, что происходило, происходило на границе этой «размерности», там, где она исчезает (или появляется). То есть мы избегали «реальности» (как четкой размерности) и строили событийности акций «на краях».

Единственное «направление» в лесу, это «взгляд вверх», на небо. На этой «небесной перспективе» была построена первая лесная акция с Кантом («625-520»): композитор Загний был положен на спину на узкоколейке и его попросили прочесть кусок из книги Канта, где речь идет о жителях Юпитера. Не буду здесь обсуждать другие подробности акции, отметив лишь грандиозность темы, так сказать, *большое направление* этой «небесной перспективы». Во второй части акции (когда мы «измеряли» ее название) мы также столкнулись с «большой вещью»- локомотивом-снегоочистителем, от которого прятались в сугроб.

Кроме того, на основе этой акции была проведена акция «625-520 в Берлине», где использовался Атлас железных дорог СССР: на полу театра выкладывались коллосальные пространства из карт с железными дорогами всего Советского Союза.

Вообще крупные объекты и общая «крупномасштабность» почему-то присутствовали практически во всех лесных акциях.

В следующей акции «Мешок» внутрь мешка с картошкой был заложен магнитофон с саундтреком японского художественного фильма со множеством героев, в котором слепой самурай Затоичи сотнями убивает врагов. В той же акции раскапывались часы «Библиотеки», установленные на время Рангуна- «направление», ведущее от леса рядом с Киевогорским полем в Индокитай. В акции с десятью радиоприемниками мы пользовались космическими спутниками, по которым с помощью навигатора искали нужное место в лесу. То есть во всех лесных акциях можно найти признаки так или иначе выраженных «больших направлений», «крупных объектов» и т.п.

В этом томе представлены две пары акций, каждая из которых осуществлялась в один и тот же день. Первая пара- это «Вторая речь» и «Гаражи». «Вторая речь» была сделана в

стеклянной трубе-переходе над МКАД. Фоном этой акции был шум и вид проезжающих под трубой автомобилей. Потом вместе со зрителями мы поехали в другую часть Москвы и сделали акцию «Гаражи» на Золотой улице, по которой довольно редко ездят машины. Фоном этой акции были сами гаражи, на которые наклеивались плакаты. Гаражи- это места, где стоят машины, они никуда не едут и не шумят. Этот контраст фонов- шум и вид машин в первом случае и их молчание и невидимость во втором и составили предмет изображения этой первой пары акций, сделанных в один день.

Вторая пара акций- Акция с часами и Лозунг-2003 с портретом Хайдеггера. Если в случае с первой парой акций мы имели дело с чисто пространственным созерцанием-переезд из одного места Москвы в другое, то в этом случае акцентировалась временная граница между акциями. Точнее- акция с часами и магнитофоном выстраивала временную составляющую событийности, была посвящена именно этому, в то время как Лозунг-2003 строился исключительно как акт восприятия места, пространства. Ведь событийность Лозунга-2003 состояла лишь в том, что зрители акции с часами оказались вдруг у портрета Хайдеггера, висящего на просеке в лесу и были там сфотографированы. Причем это место на просеке, пространство конструировалось как производная от временного континуума, оно было выведено с помощью нити из событийности акции с часами: в то время, как зрители стояли у магнитофона и слушали фонограмму, организаторы акции привязали к магнитофону нить и протянули ее через лес на просеку. Зрители при этом не знали, что там происходит с этой нитью и не знали ничего о существовании просеки и портрете, который был там повешен как бы на продолжении этой нити. Можно сказать и так, что это место на просеке было производным от *места речи* во временной конструкции акции с часами, поскольку это место выстраивалось именно в то время, когда зрители слушали речь из магнитофона. Оно было привязано к этой речи, генерировалось ей. *Пространство, порожденное речью*, и есть место Лозунга-2003. Таким образом обычная соположенность времени и пространства, с которой мы имеем дело, в случае с этой парой акций, где время в одном из этапов своего протекания (протяженности) было представлено в виде речи и мы получили дискурсивную цепочку «время-речь-пространство», была нарушена и мы имели дело с местом (пространством) как производной времени. То есть в этой паре акций отдельно созерцалось время (акция с часами) и пространство (Лозунг-2003).

Места как конкретности пространства разворачиваются во времени. Есть *текстовое* время, обозначенное границами событийности акции в нашем случае или различного рода расписаниями и интервалами вообще. Что такое чистое время (выходящее за рамки известной качественной концепции) вне расписаний (текстов)- обсуждать вряд ли возможно тем более, если придерживаться концепции, что время порождено нашим сознанием: сознание самосозерцается ритмично, текстуально и на самом деле у нас нет никакой другой картины времени, кроме количественной. В каком-то смысле сознание и есть текстуальное время в одной из существенных своих ипостасей. Чистое время может быть обсуждено как вечность, т.е. как отсутствие времени. Это отсутствие всегда *другое* по отношению к текстовому времени, оно всегда граничит с ним своей инаковостью так же, как *место* граничит своей конкретностью с абстрактным пространством. Можно сказать, что *вечность- это место*, где сознание противопоставляется самому себе, переставая производить время. Каждое место как конкретность пространства освобождает сознание от самого себя, как бы «успокаивает» его в возникшей реальности места, освобождая от этой постоянной работы «времяпроизводства». Приблизительно такую модель, такой эстетический дискурс *места* мы и пытались выстроить акцией с часами и «Лозунгом-2003».

Парадигма мест КД (список мест, где проводились акции) как предмет изображения была введена нами в акции «Места # 40 и 41» (седьмой том): участнику акции было

предложено залезть на прожекторную вышку на ВДНХ и прослушать фонограмму с перечислением мест, где были сделаны акции КД. Сама вышка оказалась местом # 40. По инструкции, прослушав список мест, участник должен был описать на магнитофон то, что он видит вокруг себя и особое внимание обратить на соседнюю прожекторную вышку как на место # 41. Однако эта вышка, заслоненная листвой, не была видна оттуда, где он находился. Возникло чисто дискурсивное (знаковое), а не визуальное созерцание следующего места (# 41), которое стало «пустым местом» в этой парадигме, поскольку мы не предполагали делать там акцию и не сделали ее. Но это пустое место (в виде пропуска) осталось в списке мест КД: в нем сразу после 40-ого места идет место # 42, где была сделана акция «Рыбак»- первая акция этого тома (восьмого).

Понятно, что эта парадигма мест как бы не имеет никакого отношения к каждой конкретной акции, к их эстетике, содержанию и т.д., также, как и, например, парадигма порядковых номеров акций «Общего списка». Но если рассматривать все акции КД как единый сюжет «Поездок за город» (на этом построена, например, моя работа «Кольцо КД»), то парадигма мест КД- одна из *ритмообразующих систем* (несущих конструкций) этого сюжета. При таком взгляде место # 41 (пустое)- *значимая пауза* в пространственно-временной длительности «Поездок» как единого произведения. Актуализируясь в этом месте как в «пустом», эстетически и дискурсивно осознаваясь в своем наличии через эту паузу, парадигма мест КД как бы интенционально *проступает* в некоторых конкретных акциях, возможно, определяя их тематизм- например, тематизм и дискурс той же пары акций с часами и портретом Хайдеггера. Не исключено, что она, эта система мест, после значимой паузы 41-ого «пустого места» как-то изменяет весь пространственно-временной масштаб, ритм акций 8 тома, выделяя их в отдельный целостный эпизод «Поездок», отличный от всех предыдущих акций и других эпизодов (томов). Даже тот факт, что в акции «Места # 40 и 41» соседняя прожекторная вышка (место # 41) была закрыта листвой верхушек деревьев, возможно, повлиял на выстраивание центрального цикла акций 8 тома именно как «лесного цикла» (тоже своего рода «закрытого листвой»). Приблизительным аналогом этой парадигме мест в эстетической системе КД (повторяю, по отношению к единому жанру «Поездок», а не по отношению к каждой конкретной акции), могут быть ментальные схемы, которые накладывались на бумагу старокитайскими художниками: прежде, чем рисовать пейзаж, они наносили знаки триграмм на лист в определенной последовательности и динамике, а уже после на этом «подмалевке» рисовали горы, воду, деревья, небо и т.д.- на тех местах, где были соответствующие триграммы. Но это лишь очень приблизительный аналог, указывающий разве что на наличие некоего трансцендирующего жеста в том и другом случае, поскольку у нас речь идет о процессуальном жанре, скорее напоминающем музыкальное произведение, где каждая акция- это «звуковой» эпизод, а «ментальные схемы» в виде парадигмы мест КД (или любой другой)- это скрытая, ритмообразующая конструкция (партитура), большей частью проявляющаяся после реализаций в интерпретационных дискурсах, подобных этому. Но она на самом деле присутствует в этом общем сюжете, проявляясь не только интенционально и неожиданно, но и проступая пластически в некоторых акциях. Например, в акции в центре Помпиду - в виде названия акции- «51» (по месту этой акции в списке мест КД). Или на обороте портрета Хайдеггера в акции «Лозунг-2003». Там были написаны две цифры- 39 и 52. 39- это место акции «Библиотека», откуда мы начали акцию с часами, а 52- это то место на новом поле, где она была закончена. Можно сказать, что по партитуре «Мест КД» место акции «Лозунг-2003»- где-то в промежутке между этими местами. Точнее, ее *становление* (как временная категория), происхождение - между теми двумя партитурными местами, в том промежутке, а сама она как эстетическая, созерцательная

событийность нашего дискурса о «Местах КД» уже «расположена» в «безвременьи» места # 53.

Я отдаю себе отчет в том, что насыщенность текста разными номерами и цифрами делает его неудобочитаемым. Но такая «неудобочитаемость»- это, я думаю, компромисс между необходимостью жанра предисловия к томам «Поездок» с одной стороны и его изжитостью на данном этапе развертывания эстетического процесса с другой. Эта изжитость совершенно очевидно для меня проявилась уже на уровне 7 тома. Ведь жанр предисловия предполагает какие-то общие рассуждения, проблематику некоего «общего дела», которое было в 70-е и 80-е годы в кругу московского концептуализма и которого сейчас уже давно нет. Жанр предисловия теперь- это часть текстовой акции, на которой совершенно не обязательно присутствовать (т.е. читать). Именно в предисловии к 7 тому, еще более, на мой взгляд, неудобочитаемом, чем это, была введена и обсуждена- тоже как предмет изображения- другая квантитативная парадигма: «Общий список» акций КД (их порядковые номера). В том случае она проявилась как значимая парадигма общего сюжета через смещение порядковых номеров акций: акции 6 тома «Поездок» полагались после акций 7 тома. На этом смещении была построена акция «83»- это ее название и одновременно порядковый номер в «Общем списке» на тот период, когда акции 7 тома и часть акций 8 тома располагались перед акциями шестого. Обоснования этого смещения как раз и были приведены в предисловии к 7 тому. Причем там же, в конце текста восстанавливалось и нормальное положение дел с последовательностью томов через акт редактирования этого предисловия и поздних вставок в него (сделанных после проведения акции «83», которая помещается в этом, 8 томе). Теперь в «Общем списке» акций акция с десятью радиоприемниками («83») стоит на своем естественном 94 месте. Но во время ее планирования и осуществления она была восемьдесят третья. И то место на карте, обозначенное цифрой 83, куда мы потом отправились на лыжах, сквозь бурелом, с навигатором, выбиралось исходя из предполагаемого номера этой акции в смещенном тогда «Общем списке» акций. То есть эта акция была построена на напряжении парадигмы «Общего списка», по ее партитуре.

Кроме «Мест КД» и «Общего списка» есть еще и третья «несущая конструкция», ритмообразующая система «Поездок» как единого целого, но ее я рассматриваю в отдельной статье «Поле Комедии и линия картин», помещенной в разделе Комментарий.

Эта системность акций, порожденная наличием томов и интерпретаций, может и должна в том числе восприниматься и как некое затруднение, препятствие. Все эти несущие конструкции и парадигмы с одной стороны интересны и как бы сами выстраивают акцию за акцией, но одновременно они, как любая длящаяся, многолетняя система (типа кровеносной) накапливают в себе что-то вроде «холестериновых бляшек» или окостеневают как скелет, мешая свежему восприятию, «прямому взгляду» на событийность. Ведь лучше всего, когда акция как бы выстраивается на нуле, на пустом месте и оставляет после себя этот нуль, пустоту. Замечательно, когда она ничем не порождена и ничего не порождает после себя- просто что-то проблеснет вдали, пролетит птица, послышится какой-то звук- и больше ничего. В этом томе, мне кажется, есть две акции, близкие к такому типу событий. Это акция «Красные числа» и «Деревни». О них особенно и нечего писать, разве что в «Красных числах» демонстрируется идиотское, абсурдное отношение к числам, а в «Деревнях» слышится дзен-буддийский треск ломающейся палки, которую мы хотели поднять, заведомо зная, что это невозможно. Зайцы в этой акции присутствуют только по той причине, что я подумал о том, что у КД давно не было зайцев. А сама палка возникла в результате моего впечатления от того, как летом, чтобы было светлее в комнате, я спиливал сучья с дерева за окном, для чего мне потребовалось наращивать несколько таких же палок, какие мы использовали в акции,

приматывая их друг к другу скотчем. И уже к концу этой палки была привязана пила, которой я спиливал ветки. Пожалуй, только этикетки с названиями деревень и золотые крылышки между ними имеют отношения к системному, ритмообразующему слою, а именно к вышеописанному дискурсу о *месте*, поскольку деревни- это именно *места*. А золотые крылышки между ними, видимо, указывают на некую метафизическую плоскость, куда «трансцендируются» и где могут быть рассмотрены эти места, как бы вынутые из временного континуума. Но в то же время и названия деревень, и крылышки- это просто «художественность как украшательство».

Заканчивая это предисловие, приведу небольшой текст Ю. Лейдермана, который он написал, ознакомившись с акцией «Деревни»:

«Манипуляции с ломавшейся палкой напомнили мне "и-циновские" акции КД "Такси" и "Ворот". Там сюжет строился на разрывах одна за другой сплошных линий в гексаграммах, при этом образовывался, соответственно, ряд промежуточных гексаграмм, в которых, помимо общего, каждая из линий обладает своим собственным толкованием. Здесь же, в "Деревнях", была сломана, причем многократно, как бы одна-единственная черта – уже не "гекса-" или "три-" грамма, но "монограмма". То есть, здесь можно предполагать выход к самому глубинному, эйдетическому, что ли, уровню: у этой черты, у этой "монограммы" нет порядкового номера, она не принадлежит конкретно никакой из гексаграмм, и у нее нет даже собственного "инь/ян" качества – мы не можем сказать, является ли она "сплошной", "разорванной" или "дважды разорванной". Соответственно, у нее нет никаких значений и толкований. Никакого там "благоприятна стойкость" или "хулы не будет". Эта просто черта, из которой состоят гексаграммы (прошлые гексаграммы "КД"), черта как таковая, разорванная неважно-сколько-раз.

При этом слово "монограмма" (как "одна черта") слипается для меня отчасти с теми бирками с названиями деревень, которые были укреплены на самой палке, на этой "черте". Их тоже можно считать "монограммами" – подобно металлическим биркам с инициалами владельцев или изготовителей, которые крепят на тростях, портфелях, оружии и т.п. Однако здесь это не монограммы авторства, но, скорее, монограммы пространства, дальнего и невнятного (народного? деревенского?) гула, столь долго окружавшего все эти поля "КД". При названиях деревень на бирках было также указано количество жителей – почти всюду весьма незначительное, а кое-где жители уже вообще отсутствовали. Здесь наши две "монограмматичности" – в означивании сюжета и означивании принадлежности – очевидно сходятся вместе: на горизонте опустошения, у его всегдашней "последней черты".

А. Монастырский, октябрь 2003.

ОПИСАТЕЛЬНЫЕ ТЕКСТЫ

87. РЫБАК

Акция состояла из двух частей. Первая часть происходила в квартире А. М. (без зрителей) 28 февраля 2000 года. В течение 40 минут А. М. и Н. П. записывали на два магнитофона свой диалог, представляющий собой обсуждение плана акции «Рыбак», предложенный Монастырским. Панитков ничего не знал заранее об этом плане и по ходу рассказа А. М. о предполагаемом сюжете вносил в него те или иные изменения и дополнения, которые и обсуждались во время диалога. Запись производилась следующим образом. Во время реплик Монастырского Панитков ставил свой магнитофон в режим «воспроизведение», а Монастырский свой магнитофон в режим «запись». И наоборот, когда говорил Панитков, Монастырский переключал свой магнитофон на «воспроизведение», а Панитков- на «запись». Таким образом были записаны две пленки, на одной из которых- только реплики Монастырского с такими паузами между ними, которые соответствовали длительности высказываний Паниткова, а на другой- только реплики Паниткова с паузами, соответствующими длительности высказываний Монастырского. После таким способом записанного обсуждения плана акции «Рыбак» А. М. и Н. П. прослушали фонограммы с двух магнитофонов. Однако из-за того, что магнитофоны были разные (и, кроме того, невозможно было соблюсти абсолютную временную точность при переходе из одного режима в другой- из «записи» через «стоп» на «воспроизведение» и наоборот) синхронность реплик и пауз относительно друг друга была нарушена: высказывания часто накладывались друг на друга и т.п. Было решено синхронизировать эти две пленки с помощью компьютера, что и было сделано через несколько дней С. Загнем в программе Cool Edit. После дигитализации и синхронизации треки были вновь выведены на аналоговые носители, которые (в виде кассет с пленками) и использовались во второй, полевой части акции «Рыбак» (со зрителями), состоявшейся 20 марта 2000 года.

Перед приходом зрителей (17 человек) к месту действия, поперек заснеженного поля- от одной стены леса, окружающего поле, до другой- организаторы акции проложили по снегу два тонких белых шнура параллельно друг другу (длина шнуров- приблизительно 400 метров, расстояние между ними- 6-8 метров). К концу одного шнура, у леса справа от предполагаемой позиции зрителей были привязаны красные пластмассовые санки, к концу другого шнура- у леса слева- синие пластмассовые санки. Затем организаторы

акции вернулись к исходной (зрительской) позиции (т.е. приблизительно в центр поля и на расстояние 6-8 метров от ближнего шнура) и с магнитофонами в руках стали ждать прихода зрителей. Когда приехавшие на машинах зрители прошли по заснеженному полю приблизительно половину пути до места действия (общая длина которого составляла примерно 300-350 метров), Панитков и Монастырский одновременно включили свои магнитофоны на воспроизведение (у Паниткова была пленка с репликами А. М., у Монастырского- с репликами Н. П.) и начали расходиться в разные стороны: Панитков налево (с точки зрения зрителей) к лесу, где находились синие санки, Монастырский- направо к лесу, где находились красные санки. Положив включенные магнитофоны на санки, Панитков (с помощью М. Константиновой) и Монастырский (с помощью С. Ромашко) стали медленно подтягивать к себе санки с магнитофонами за шнуры. Таким образом санки с магнитофонами проехали по заснеженному полю перед зрителями: сначала санки ехали навстречу друг другу (красные санки- справа и ближе к зрителям, синие- слева, параллельно красным и несколько дальше от зрителей), затем, проехав точку оптического «пересечения» (но не точно напротив зрителей, а несколько в стороне), санки стали разъезжаться, пока не исчезли в зоне невидимости- красные санки- слева от зрителей, синие- справа. Движение санок с магнитофонами по полю длилось около 10 минут. Так как сектор слышимости был достаточно узок (из-за расстояния, ветра и т.д.), зрители смогли услышать не более одной-двух реплик диалога А. М. и Н. П., когда санки проезжали недалеко от них (т.е. из 40 минут диалога в «полевой» части акции использовались только 10, причем значительно большая часть этих 10 минут воспроизводилась в «зоне неслышимости» акции- справа и слева от зрителей).

После того, как Панитков подтянул к себе красные санки с магнитофоном, где находилась пленка с его высказываниями, он снял магнитофон с санок, выключил его, вынул кассету, разобрал ее и пошел к зрителям (в сопровождении М. К.), на ходу разматывая пленку с разобранный кассеты. То же самое проделали и Монастырский с Ромашко с синими санками, магнитофоном и пленкой с высказываниями А. М.

Приблизившись к зрителям с пленками в виде развевающихся на ветру лент, организаторы акции разрезали пленки на 17 кусков (по числу зрителей), положили их в маленькие прозрачные полиэтиленовые пакеты и раздали зрителям в качестве фактографии акции. В эти же пакеты были вложены фактографические этикетки акции, представляющие собой прямоугольные картонки (4,5 x 8,5 см.), на одной стороне которых был помещен текст «КД. Рыбак. 20. 3. 2000. Лосиный остров, Абрамцево», на другой стороне- цветное принтерное изображение керамической фигурки китайского «Рыбака» (по известному классическому сюжету).

Затем зрителям было предложено посмотреть в бинокль на саму эту фигурку, которая до начала акции была установлена на поле в снегу приблизительно напротив позиции зрителей- на расстоянии 80-100 метров от них, за линией движения санок (высота керамической фигурки- 20 см.; невооруженным глазом ее нельзя было рассмотреть с той позиции, где находились зрители). Фигурка была оставлена на поле после ухода зрителей и организаторов с места действия.¹

20 марта 2000 года

Моск. обл, Лосиный остров (за МКАД), возле дер. Абрамцево.

А. Монастырский, Н. Панитков, С. Ромашко, Е. Елагина,
М. Константинова, И. Макаревич.

¹ Эта же фигурка использовалась и в первой части акции, во время записи диалога Н. П. и А. М.: она стояла на столе между магнитофонами.

88. КРАСНЫЕ ЧИСЛА

Ю. Альберту

В супермаркете «Глобус» (г. Бохум, ФРГ) в течение 15 минут Ю. Альберт читал вслух на диктофон ценники (только числа, без названий) на различные продукты и промышленные товары.

Затем на территории Рурского университета ему было предложено, слушая фонограмму, записать эти 105 чисел красным фломастером на нижнем белом поле ксерокса (размер А 0), сделанного из книги «Snuff bottles from China», by Helen White, Bamboo Publishing Ltd., London, 1992 (plate 11), сложить эти числа на калькуляторе и полученную сумму (3148.58) написать там же, под красными числами, черным фломастером.

После чего ксерокс с числами был вручен Ю. Альберту с предложением выставлять его на выставках как свою работу и постараться продать за цену, равную сумме красных чисел (т.е. 3148.58; в Германии- марки, в Америке- доллары, в Англии- фунты и т.д.).

Бохум

29. 4. 2000 г.

А. Монастырский, С. Хэнсен.

89. ВТОРАЯ РЕЧЬ

В стеклянной трубе пешеходного перехода над МКАД Н. Алексеев в течение 9 минут произносил речь (см. стенограмму) в присутствии 15 зрителей, которые были привезены к месту проведения акции (между Алтуфьевским и Дмитровским шоссе) на 5 легковых автомобилях. Во время своего выступления Н. Алексеев использовал 21 красный помидор и был одет в красную футболку и синие брюки. Перед выступлением он снял ботинки и стоял на кафельном полу перехода в белых носках.

Москва (над МКАД)
29 июля 2000 г.

Н. Алексеев, А. Монастырский, Н. Панитков, С. Ромашко, Е. Елагина, И. Макаревич.

90. ГАРАЖИ

После акции «Вторая речь» зрителям было предложено на машинах поехать на Золотую улицу, одна из особенностей которой состоит в том, что на ней нет ни одного жилого дома: с одной стороны улицы- забор завода «Салют», с другой стороны- ряд гаражей. Часть гаражей покрашена в голубой цвет и на них нет номеров. Другая часть гаражей, расположенная ближе к улице Буракова, пронумерована и они выкрашены в зеленый цвет. Порядок нумерации зеленой секции гаражей следующий (если рассматривать их слева направо): сначала идут три гаража под номерами 87, 88 и 89, затем идут гаражи под номерами 1, 2, 3, 4 и так далее до последнего зеленого гаража под номером 86 (то есть три следующих гаража «зеленой секции»- 87, 88 и 89 вынесены в начало ряда).

Подъехав к началу ряда зеленой секции гаражей, организаторы акции начали наклеивать на зеленые железные двери гаражей (слева от номеров) листы ксероксов размером А 1 (всего 13 штук), на которых были написаны названия акций КД 1 - 5 томов (период работы с 76 по 89 годы). То есть сначала были наклеены три листа с названиями акций, сделанных в 87, 88 и 89 годах, затем, пройдя вместе со зрителями вдоль гаражей с номерами от 1 до 76 были наклеены еще десять листов на гаражи с номерами 76 - 86 (поскольку в 82 году не проведено ни одной акции, то на гараж с этим номером лист наклеен не был). Кроме того, проходя мимо гаража № 45 всем участникам акции было предложено сфотографироваться у этого гаража (поскольку Золотая улица оказалось «Местом № 45» в списке «Места КД»; акция «Вторая речь», соответственно- «Место № 44»).

После расклейки всех 13 листов (которые остались висеть на гаражах) и раздачи фактографии зрителям участники акции уехали с места действия.

Москва, Золотая улица,

29 июля 2000 г. (начало акции- приблизительно- 16. 30).

А. Монастырский, Н. Панитков, С. Ромашко, Н. Алексеев,
И. Макаревич, Е. Елагина, М. Константинова, М. Сумнина.

91. «625-520»

С. Загнию

В лесу, над заснеженной одноколейкой железной дороги, с помощью веревок, привязанных к деревьям, была натянута ткань (3м х 3м) в виде навеса (на высоте примерно 1,6 - 1,7 м от снега).

Затем С. Загнию было предложено лечь на снег под навес и читать вслух фрагмент текста из книги «Иммануил Кант. Метафизические начала естествознания», Минск, 2000 г., (из третьей части работы «Всеобщая естественная история и теория неба» (1755).

Особенность книги заключалась в ее необычайной толщине (10 см) при обычном формате (13 х 20,5 см).

Перед чтением на ткань (в центр навеса) был положен магнитофон, включенный на запись. По мере чтения Загнием текста Канта участники акции накидывали лопатами снег на ткань (и на магнитофон соответственно- он был обращен микрофоном вниз и завернут в полиэтилен).

Ткань провисала под тяжестью снега и через 5-7 минут она накрыла Загнию, так что дальнейшее чтение стало невозможно.

После того, как Загний выбрался из-под навеса, с ткани был снят магнитофон. Кассета, на которую записывалось чтение Загния, была заменена на заранее подготовленную фонограмму, представляющую собой 45-минутную запись звукового сопровождения сеанса компьютерной игры «Magic. The Gathering».

Магнитофон был включен на воспроизведение этой фонограммы, примотан с помощью прозрачного скотча к книге Канта и в таком виде полученный объект был положен на очищенный от снега тканевый навес.

После чего участники акции ушли, оставив ткань с объектом, продолжающим воспроизводить фонограмму, на месте проведения акции. Акцию решено было назвать по расстоянию (в метрах) от Рогачевского шоссе- по одноколейке- до места ее проведения. Предварительно (по масштабированию с помощью подробной карты и отсчета шагов) это расстояние было определено равным 625 метрам.

Через день три организатора акции вернулись на одноколейку, чтобы точно «измерить название» акции, т.е. определить это расстояние с помощью измерительного инструмента (в качестве такового была использована веревка длиной в 26 метров).

Расстояние оказалось равным 520 метрам. Объекта на месте не было (вероятно, он был снесен локомотивом-снегоочистителем, работа которого на одноколейке продолжалась и в то время, когда производилось «измерение названия» акции, которое составило ее вторую часть).

Московская обл., Краснополянское лесничество

4.3.2001 (625) - 6.3.2001 (520)

А. Монастырский, Н. Панитков, С. Ромашко, С. Хэнсен, И. Макаревич,
Е. Елагина, М. Константинова, И. Сумнин, Н. Шептулин.

92. «625-520» В БЕРЛИНЕ

На фоне демонстрирующихся на стене двух одинаковых видеозаписей материалов акции «625-520» (размер настенных кадров- 5 х 4 м.) организаторы акции отрезали поля у карт из атласа «Железные дороги СССР» (40 карт, размер каждой А 0) и выкладывали из них на полу помещения театра, где происходила акция, бумажную ленту, прикрепляя карты друг к другу с помощью степлера. Длина ленты составила 33 метра. Акция длилась 45 минут.

Берлин, Schaubuhne
9 июня 2001 г.

С. Хэнсен, С. Ромашко, Н. Панитков, А. Монастырский.

93. МЕШОК

Мешок с картошкой и вложенным в него магнитофоном (воспроизводилась фонограмма саунд-трека фильма «В пути», 1964 г., реж. К. Ясуда, с Шинтаро Катцу в роли Затоичи) приглашенные зрители (20 человек) протащили по лесу около двух километров- от однокорейки (где проводилась акция «625-520») до Киевогорского поля. После чего зрителям было предложено бросать картошку в два магнитофона (поставленные на запись) и контрольные часы акции «Библиотека», укрепленные на вертикальной металлической трубе на поляне в лесу. По замыслу акции предполагалось в случае попадания в часы и их остановки раскопать часы акции «Библиотека», зарытые неподалеку от этой поляны в лесу в 1997 году. Что и было сделано зрителями и организаторами акции.

Моск. обл., Савеловская ж.-д., лес в районе Киевогорского поля
15 сентября 2001 г.

А. Монастырский, Н. Панитков, И. Макаревич, Е. Елагина, С. Ромашко,
С. Хэнсен.

94. «83»

В зимнем лесу на деревьях было развешено и оставлено 10 включенных на шумовые волны радиоприемников.

Место для акции выбиралось по карте с помощью GPS 12 XL (Garmin): «под цифрой» 83, обозначающей на карте номер лесного квартала, расположенного севернее Киевогорского поля (кроме того, «83»- порядковый номер этой акции в Общем списке акций КД по состоянию до апреля 2002 года; см. предисловие к 7 тому ПЗГ).

Зрители (11 человек) и организаторы акции добирались до места на лыжах.

Моск. обл., Савеловская ж.-д, лес к северо-востоку от Киевогорского поля
20. 02. 2002.

А. Монастырский, Н. Панитков, С. Ромашко, Е. Елагина,
И. Макаревич.

95. ПРИКЛЮЧЕНИЯ СЛЕПОГО (Мешок-2)

В шесть мешков с картошкой, расставленных по территории и внутри франкфуртского университета им. Гете (бывшая I. G. Farben) были вложены шесть магнитофонов с поставленными на воспроизведение саундтреками из японского фильма *«Приключения слепого»* с Ш. Катцу в роли Затоичи (длительность- 60 минут).

В это время в зале через видеопроектор на стену стал демонстрироваться фильм *«Мешок»*, смонтированный на основе акции *«Мешок»* (демонстрация шла без звука, фильм состоял из трех частей: 1- пять минут *«мешок на рельсах»*, 2- 20 минут *«зрители тащат мешок»*, 3- 5 минут *«крупный план: столб с двумя магнитофонами и часами, в который кидают картошку»*). Одновременно с фильмом по телевизору показывался фильм *«Приключение слепого»* (со звуком).

После чего была включена фонограмма (30 минут, записанная одним из магнитофонов на столбе во время акции *«Мешок»*)- звуки кидания зрителями картошки в столб). Одновременно на стене через видеопроектор стал демонстрироваться фильм *«Васнецов»*- эпизод акции *«Мешок»*, представляющий собой также сцену кидания зрителями картошки в столб, снятую общим планом. Фильм по телевизору *«Приключения слепого»* продолжался, но без звука.

В это же время участники акции начали приносить мешки в зрительный зал, выставляя их в ряд у сцены (магнитофоны в мешках продолжали работать на воспроизведение саундтрека фильма *«Приключение слепого»*). Мешки развязывались и веревки передавались С. Ромашко, который сел на сцену за стол и начал изготавливать фактографию акции: к бумажным карточкам с датой проведения акции прикреплялись небольшие куски веревок от мешков.

После окончания фонограммы и фильма *«Васнецов»* магнитофоны были вынуты из мешков и поставлены на сцену (так как магнитофоны в мешках с самого начала акции были включены не одновременно, то они и выключались также в разное время). Звук фильма по телевизору был возобновлен, фактография роздана зрителям.

Франкфурт
26 апреля 2002 г.

Н. Панитков, А. Монастырский, С. Ромашко, Е. Елагина,
И. Макаревич, С. Хэнсен.

96. «51» (Археология света-2)

Акция состояла в поэтапном рамировании, изменении и превращении в объект «51» видеоэкрана (белый планшет 210 x 270 см), в то время, когда на него проецировалась видеозапись акции КД «Археология света» (71 мин.).

Сначала вокруг изображения на экране была укреплена рама из листов черной бумаги размером А 3 (видеоизображение было меньше планшета на ширину листа А 3 по всем его сторонам).

Затем по углам планшета участники акции вбили 4 больших гвоздя и намотали на них белую веревку по образцу «веревочных конусов» щитов с намотками А. М. к акции КД «Партитура».

После чего вся поверхность планшета (экрана) была закрыта листами черной бумаги размером А 3.

И, наконец, в определенных местах полученного таким образом объекта были прикреплены надписи (на английском языке) из схемы А. М. «Инсталляция с экспозиционным щитом акции КД «Партитура», а именно: *Демонстрационное знаковое поле* (на планшете), *Результативные контексты* (на планшете), *Художественность как украшательство* (на планшете), *Экспозиционное знаковое поле* (рядом с планшетом), *Мотивационные контексты* (рядом с планшетом). Вместо надписи «*Земляные и строительные работы*» была сделана этикетка с цифрой «51» (по списку мест акций КД, центр Помпиду, где проводилась эта акция- место № 51).

В то время, когда на видеозаписи «Археология света» крупным планом возникло изображение круга светящегося фонаря (ночная съемка), в этом месте на планшете Н. Панитковым была вырезана круглая дырка в черной бумаге диаметром 10,5 см.

27 сентября 2002 г.

Париж, центр Помпиду

А. Монастырский, Н. Панитков, С. Ромашко, И. Макаревич, Е. Елагина, С. Хэнсен (видеозапись «Археологии света»), Д. Новгородова (фото).

97. НА ПРОСВЕТ

В лесу на опушке на одном из деревьев, лицевой стороной к полю, была укреплена картина (55 x 80 см), репродуцированная маслом на фанере из северокорейского альбома по искусству.

Затем от картины до поля был вырублен участок подлеска (примерно 80 деревьев).

Между оставленных нетронутыми в процессе рубки подлеска двух деревьев была натянута проволока и на ней подвешен смоченный соляркой черный зонт («головой вниз») с небольшим количеством веток внутри.

Включив фонограмму, представляющую собой запись шумов и голосовых объявлений, сделанную в железнодорожном депо (3 мин. 50 сек.), участники акции подожгли зонт.

После чего от боковых сторон картины и до двух деревьев с висящим между ними обгоревшим зонтом была натянута белая веревка (полученная трапецевидная конструкция имела следующие размеры: длина проволоки с зонтом- 3,3 м., ширина картины- 55 см., длина веревок [расстояние между картиной и зонтом]- 18 метров; высота проволоки между деревьями- 210 см., высота нижнего края картины- 133 см. Ширина вырубленного участка подлеска - 9 метров).

Все предметы акции были оставлены на месте действия.

Моск. обл., Киевогорское поле

6 ноября 2002 г.

А. Монастырский, Н. Панитков, Е. Елагина, И. Макаревич, С. Ромашко,
М. Константинова, Д. Новгородова.

98. 14 : 07 - 15 : 13 (39-52) (Акция с часами)

В лесу на небольшой полянке, где проводилась акция «Библиотека», не высоко над снегом были повешены круглые часы циферблатом вверх (диаметр - 25 см.).

Привязав к часам конец белой веревки, намотанной на катушку (длина веревки - более километра) и включив фонограмму (магнитофон находился в рюкзаке за спиной у С. Ромашко), зрители (19 человек) и организаторы акции двинулись через лес, разматывая веревку с катушки (чтобы веревка находилась в натянутом положении над землей через определенные промежутки ее обматывали вокруг стволов деревьев). Фонограмма состояла из последовательной записи текстов из статей полярников Э. Т. Кренкеля «Радиостанция «UPOL» и Е. К. Федорова «Астрономические определения» (из книги «Труды дрейфующей станции «Северный полюс», изд. Главсевморпути, 1940) и из завершающей фонограмму записи фрагмента из статьи М. Хайдеггера «Время и бытие». Пройдя около 400 метров по лесу, группа остановилась и организаторы акции с помощью той же веревки, растянув ее между двумя деревьями, повесили над землей продолжающий работать на воспроизведение магнитофон (на высоте примерно 150 см. от земли), предварительно вложив его в футляр из белого меха.

Затем, привязав конец черной нити к футляру с магнитофоном, А. Монастырский, разматывая нить с катушки и обматывая ее вокруг деревьев, двинулся сквозь лес в сторону просеки, расположенной примерно в 200-х метрах от того места, где остались зрители у магнитофона. На той же нити между двумя деревьями, растущими на краю просеки, А.М. с помощью М.К. повесил маленький портрет Хайдеггера в рамке под стеклом (6,5 x 9 см). После чего на обороте портрета черным фломастером были написаны цифры «39-52» («39» - номер места акции «Библиотека» в списке «Места КД», где были повешены часы, «52» - предполагаемое место завершения акции).

После того, как А.М. и М.К. вернулись к зрителям (на фонограмме продолжал воспроизводиться текст Кренкеля), вся группа двинулась дальше через лес, тем же способом разматывая веревку с катушки (магнитофон остался висеть в лесу и воспроизводить фонограмму уже вне зоны слышимости зрителей).

Выйдя на опушку соседнего с Киевогорским (расположенного от него на юго-востоке) поля (весь путь через лес составил примерно около километра), организаторы акции на той же веревке повесили на дереве вторые круглые часы (диаметр - 42 см.), расположив их в наклонном положении циферблатом в сторону поля и значительно выше над землей, чем первые часы.

Отмотав еще приблизительно 100 метров веревки (привязанной к часам) вдаль через поле, организаторы раздали зрителям фактографию акции: по две заламинированных фотографии из книги «Двадцать семь месяцев на дрейфующем корабле «Георгий Седов», изд. Главсевморпути, 1940. Веревка, лежащая на поле, разрезалась на куски, которыми и связывались между собой эти две фотографии со сценами из жизни полярников.

После раздачи фактографии была зафиксирована вторая часть названия акции (по показаниям вторых часов - «15 часов 13 минут»; первая часть названия - «14 часов 07 минут» - была определена по первым часам в момент включения фонограммы и начала движения с веревкой через лес).

Уже после акции возвращаясь по просеке, зрители остановились у портрета Хайдеггера, где была сделана групповая фотография всех участников акции (текст Хайдеггера на

фонограмме зрителям не был доступен, так как в то время, когда он воспроизводился, они были уже далеко от того места, где висел магнитофон).
Все предметы акции были оставлены на месте действия.

Моск. обл., район к северу от г. Лобни
19 апреля 2003 г.

А. Монастырский, Н. Панитков, Е. Елагина, С. Ромашко,
И. Макаревич, С. Хэнсен, М. К., Д. Новгородова.

99. ЛОЗУНГ - 2003

В лесу, на просеке между деревьями был повешен портрет Хайдеггера в рамке под стеклом размером 6,5 см. на 9 см.

Моск. обл., Савеловская ж.-д, возле дер. Киовы Горки
19 апреля 2003 г.

А. Монастырский, М. Константинова, С. Хэнсен. Н. Панитков, С. Ромашко,
Е. Елагина, И. Макарович, Д. Новгородова.

100. ДЕРЕВНИ

На краю поля на веревочной растяжке нами было повешено 4 застекленные рамочки (4 х 6 см) с изображениями золотых зайцев. Затем с помощью гвоздей и скотча из 11 деревянных палок сечением 4,5 х 1,8 см. и длиной 2 метра каждая был собран четырехгранный шест длиной 17 метров 22 сантиметра. На все 11 секций этого шеста были наклеены 22 этикетки с названиями деревень московской области и с указанием количества жителей в них на начало 80-х годов (фрагменты сканированной карты-стоиметровки соответствующего времени). Между этикетками были наклеены изображения золотых железнодорожных крылышек.

При попытке поднять шест он изогнулся дугой и с краю от него отломилась часть. Так же произошло и второй раз, когда мы пытались поднять уже меньший по длине шест. И только после того, как от него отломилось несколько кусков и он стал длиной примерно 8 метров, шест удалось поднять вертикально и установить у дерева, к которому была привязана правая сторона растяжки для зайцев.

Из обломанных кусков шеста были выпилены части с этикетками и розданы участникам в качестве фактографии акции. Ими оказались следующие названия деревень (в скобках указано количество жителей): Абрамцево (0,96), Андреевские выселки (0,27), Дедово-Талызино (0,03), Добрынино (0,10), Новый (0,81), Пестерюгино (0,02), Репище (0,34), Староникольское (0, 01), Тяжино (0, 14), Чистое Северное (0,2), Шубинка (0,01).

На восьмиметровом шесте, поставленным вертикально у дерева с зайцами (вся эта инсталляция была оставлена на месте действия) оказались такие деревни: Барынино (0,17), Большие пастбища (нежилая), Васильевское (0,34), Данилово (0,42), Крюково (0,26), Легково (0,17), Олино (0,01), Подвязново (0,07), Подпорино (0,04), Старая (0,01), Струнино (19,3).

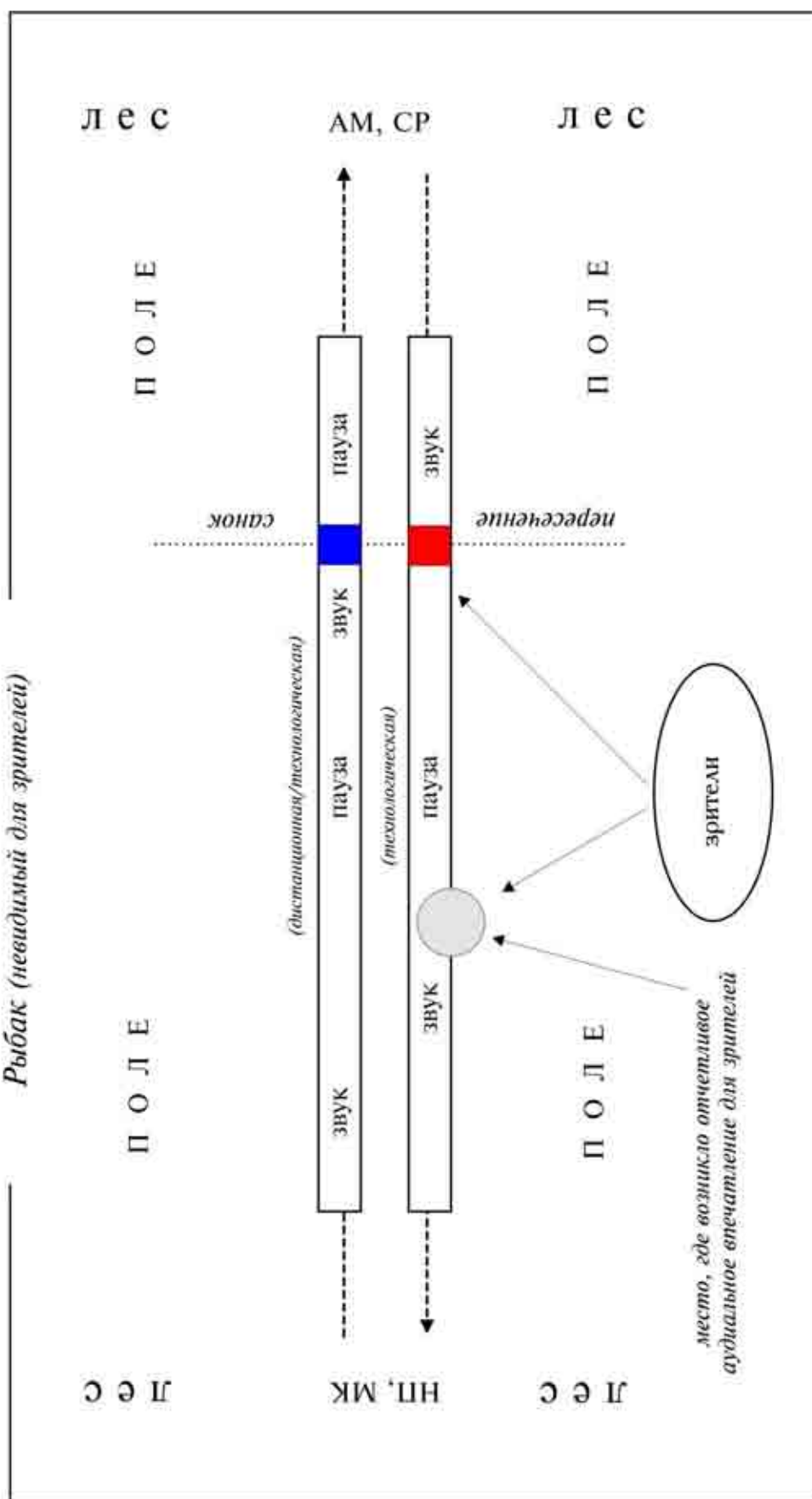
Моск. обл., Ярославское шоссе, 58 км., поле напротив с. Воздвиженское
11 октября 2003 года

А. Монастырский, Н. Панитков, Е. Елагина, С. Ромашко, И. Макаревич,
М. Константинова, Д. Новгородова, С. Ситар, Ю. Овчинникова.

ПРИЛОЖЕНИЕ



Рыбак (невидимый для зрителей)



Структура "пустого действия" акции "Рыбак"

["Пустое действие" построено на аудиокурсе дистанционных и технологических аудиальных пауз, в "перспективной раме" которого была организована визуал "невидимость" и затем "полоса неразличения" (на этапе "различения в бинокль") фигурки "Рыбака" 1. А. М. 29. 12. 2000.

Диалог А.М. и Н.П. для акции «Рыбак»

М: Рыбак и дровосек... Это то, что... это не играет роли- это нормальный фон... это звук мотора, Я думаю, нам это не мешает. В общем, смысл вот в чем. Не в том, что это рыбак... я хотел сначала сказать насчет рыбака и дровосека... ты знаешь эту традицию... я хотел сначала сказать о некоем плане, который у меня возник, но еще очень неопределенный. Он связан со снежным полем.

П: Ну и план со снежным полем... А что я должен понимать в этом плане, тем более, что это не связано ни с рыбаком, ни с дровосеком? О рыбаке и дровосеке я еще что-то могу сказать... а план, связанный со снежным полем... ты мне объясни, что за план-то.

М: Представь себе, что поле чистое- никакое не Киевогорское- снежное поле. Ты стоишь- не на краю даже поля- а чуть в лесу, ну, метрах там в трех от края поля. А я на противоположной стороне поля тоже в лесу, тоже где-то метрах в трех от границы поля и леса. И между нами расстояние по полю где-то метров 200.

П: Когда ты говоришь, что между нами расстояние метров 200 и мы стоим на краю поля, которое огорожено лесом, значит я подозреваю, что это Киевогорское поле, то есть изначальная заданность. Поле может быть бескрайним, безграничным, без всякого леса, а тем более такое маленькое поле, окруженное лесом- непонятно, где его искать. Кроме как если оно будет Киевогорское.

М: Во первых, ты считаешь, что 200 метров- это маленькое поле?

П: Очень маленькое поле.

М: Ну, двести метров... я представляю себе... за сколько минут можно пересечь 200 метров поля по снегу?

П: минут за 15-20.

М: Значит, это уже не очень маленькое поле. Хорошо, будем говорить тогда о поле, которое 300 метров.

П: Хотя 300 м, хоть 200 м- непонятно, чего говорить

М: Смысл вот в чем. У меня в лесу на санках низких стоит твой магнитофон, который ты держишь на очень тонкой веревке - типа лески- эти санки с магнитофоном - там, со своей стороны поля- то есть на расстоянии примерно 300 метров- натянута такая леска.

П: Ты хочешь сказать, что я должен ее тянуть вместе с санками и с магнитофоном?

М: А дело в том, что у тебя стоят мои санки с моим магнитофоном тоже на такой же леске. То есть у нас две лески. Мы как бы... понимаешь?

П: Понимаю, понимаю, что мы их тянем одновременно и идем за санками...

М: Нет, мы не идем за санками. Мы стоим неподвижно в тех местах, где мы стоим и очень медленно подтягиваем к себе- я твой магнитофон, а ты- мой.

П: Ну, что ж, хорошо, мне нравится.

М: Но дело в том, что если есть какие-то наши зрители, которые стоят на краю поля и перед ними вот эти параллельные как бы движения магнитофонов навстречу друг другу, то неизвестно, с какого расстояния они начнут различать нашу речь, записанную на этих магнитофонах.

П: Смотря на каком расстоянии они будут от этой линии движения санок.

М: Вот это, собственно я и хочу выяснить примерно на открытом поле: какое расстояние между зрителями и линией движения этих санок с магнитофонами, на каком расстоянии примерно должны находиться зрители, чтобы эффект усиления слышимости возник по мере приближения магнитофонов?

П: Даже в случае очень тихого места и отсутствия посторонних шумов это расстояние, я думаю, не должно превышать 10-15 метров.

М: Это невозможно. Дело в том, что 10-15 метров это... вот моя комната- это шесть метров, представь себе еще четыре метра... то есть они будут различимы, и веревка и санки с магнитофоном будут абсолютно им видны как объекты- это невозможно.

П: Ты пойми, что в комнате отражение звука существует за счет стен. А в поле никакого отражения не существует, это надо какое-то специальное место искать, чтобы этот звук был усилен. Или это должны быть очень мощные динамики, потому что звук поглощается снегом, тем более пространством- звук растворяется и слышно почти ничего не будет, я уверен.

М: Вспомни акцию «Лихоборка», когда мы с Ромашко спускали магнитофон, а ты там сидел. Помнишь, как очень сильно разносился голос.

П: На «Лихоборке» было лето, а потом, как ты помнишь, там был огромный склон холма и отражение существовало. А в этом случае поля, особенно зимнего, насколько я помню, магнитофон очень плохо слышно, даже рядом.

М: А вспомни, пожалуйста, какие-то акции, вот, например, «Изображение ромба», как Ромашко играл на магнитофоне, я помню, что зрители уже слышали игру Ромашко на магнитофоне - Ромашко сидел почти посередине поля- когда они только входили на самое поле с шоссе.

П: Ну, магнитофон был с усилителем, с двумя динамиками- такой мощный магнитофон- он же был не такой магнитофон.

М: Ты забыл. Именно точно такой же магнитофон у нас был. И динамик был встроенный. Никаких двух динамиков и усилителя не было.

П: Тогда я предлагаю единственный выход- взять магнитофон, пойти на какое-то поле, воспроизвести звук и отходить, и тогда это опытным путем легко установить.

М: Так, и поэтому здесь возникает, собственно, основная интрига этой акции. Ты хочешь сказать, что, например, с расстояния 25 примерно метров - чай я сейчас сделаю- уже совершенно не будет слышно наших голосов. Например, с расстояния 25 метров. Даже если эти магнитофоны находятся прямо напротив них.

П: Ну прежде всего голос не музыка, музыка, конечно, может значительно дальше разноситься, чем звук голоса. Потом при том, что голос сливается с разговором зрителей, толпы - нужно на это еще акцентировать внимание, а это минимализм такой- можно и не заметить, а если заметить- не понять и не прислушиваться. То есть все должны одновременно замолчать и понять, что там какие-то звуки. Это может просто никак не считаться.

М: Скажи пожалуйста, а разве важно для зрителей то, что мы говорим с тобой? Вот например, если мы используем вот эти вот фонограммы, которые мы сейчас делаем, разве важно им вслушиваться в смысл того, о чем мы, собственно, сейчас говорим?

П: Нет, вслушиваться-то, конечно, неважно, но хотя бы понять суть- что это- диалог, и что это наша речь и тематически уловить какую-то интенцию этой речи, я считаю, что это необходимо, иначе зачем это звучание на магнитофоне?

М: А вот представь себе такую ситуацию, скажем, где-то за час до начала этой акции мы проделываем эту ситуацию, то есть протягиваем эти санки и где-то, например, Ромашко на расстоянии 25 метров в предполагаемом месте расстановки зрителей стоит с магнитофоном- уже с третьим, маленьким, и отмечает на свой диктофон слышимость - степени слышимости- по мере приближения этих магнитофонов друг к другу. Он там говорит: «Не слышно, совсем не слышно, лучше слышно, там, как-то слышно- и так далее». Вот этот третий элемент.

П: Мне кажется он лишний, я как бы не понимаю его смысла, как-то все это придает вещи псевдолабораторную исследовательскую функцию.

М: Нет, я имел в виду, что он не при зрителях держит этот магнитофон. Это при пробе- вот ты же сказал, что нужно пойти и попробовать, как это слышно. Я совсем имел в виду другое.

П: Не нужен никакой магнитофон. Нужно понять на слух как это воспринимается. Не магнитофоном воспринимается, а живым ухом воспринимается.

М: Это правильно. Но одновременно вот эту пробу он может потом вставить в свою третью фонограмму, которая является как бы «корректирующей»- вот как, например, когда снимают слайды картин, под картины ставят такую цветную шкалу, по которой настраивают аппаратуру. И вот эта фонограмма- типа настройки аппаратуры.

П: Это из ясной вещи делает вещь мутную и путаную.

М: То есть ты хочешь сказать, что если эта третья фонограмма начнет звучать одновременно с нашими двумя фонограммами и на ней будут реплики Ромашко чисто технического свойства типа «совсем ничего не слышно»- через две минуты- «какое-то бормотание издали доносится, но что- различить невозможно». А потом с какого-то времени он слышит и начинает даже повторять за нами те реплики, усиливая их тем самым, которые мы говорили.

П: Я чувствую в этом слабость. Замутнение, вуалирование чрезмерной ясности, которая присутствует в первоначальном плане. Есть такой прием и ход: запутывание следов. Показываешь что-то, но не уверен в этом и начинаешь как-то замазывать, отвлекать внимание на что-то другое. Потому что ничего этого считываться не будет. Центр внимания будет перемещаться или на Ромашкин магнитофон и тогда не будет считываться то, что происходит там, в поле, или перемещаться на поле и тогда Ромашко будет просто мешать, будет действовать как какая-то техническая помеха. То, что это одно и тоже и с эти всем связано, даже если это прочтется, то никакого дополнительного смысла и ощущения, эмоций, уверен, что не внесет. То есть мне этот элемент активно не нравится как деструктивный.

М: То есть, значит, даже тот элемент, который я предложил, что Ромашко тогда, когда он начнет действительно хорошо слышать то, что мы говорим и повторять, например, твои высказывания, потом мои высказывания, потом опять твои высказывания, как бы повторять их, усиливая для зрителей, то этот элемент тоже не проходит по соображениям, что он лишний и только перегружает структуру.

П: Да, я так считаю, потому что он он мало того, что лишний, он как бы очень надуманный и эстетически абсолютно неоправданный ничем. Кроме помехи- он ничего не добавляет, делает вещь не такой ясной.

М: Хорошо, но, с другой стороны, ведь тут возникает такая геометрия, как мне кажется. Смотри, идут два звуковых, голосовых сигнала, они сближаются. Один звуковой сигнал как бы в вершине угла. И этот угол становится все более и более острым по отношению к этой третьей, предполагаемой фонограмме. И потом они пересекаются - когда магнитофоны проезжают напротив друг друга, начинают расходиться, возникает такое скрещивание, крест и разъезд. И эта геометрическая фигура- этого угла и пересечения, ты считаешь, тоже не нужна?

П: Эта звуковая фигура- она существует, нужна и абсолютно необходима. Но она существует не из-за того, что есть Ромашко с магнитофоном и этой третьей записью, а потому что есть зритель, который все это воспринимает и является вершиной этого угла. Это и работает и создает ту удачно найденную форму и дает ей начало, эстетическое переживание, а вот этот магнитофон как бы просто срубает эту верхушку треугольника, и все.

М: То есть третий магнитофон точно не нужен. Ты считаешь, что достаточно вот этого сближения, нашего диалога, сначала чудовищно разнесенного в полную неслышимость для зрителей практически, и по мере того как это все приближается, они приближаются друг к другу- эти два голоса, они сделаны в определенном режиме записи, то этот эффект сближения, потом пересечения их напротив зрителей - они пересекаются напротив зрителей, и расход и опять отнесение этого диалога в неслышимость- это вполне достаточная конструкция?

П: В случае идеальных условий считывания этого как бы звукового ряда, то я считаю это абсолютно достаточно. В случае, если не идеальные условия - слишком близкое расстояние или какие-то технические накладки, то при помощи Ромашкиного магнитофона и его записи вещь не вытянешь.

М: Вот здесь мне очень важно, чтобы ты перечислил возможные технические накладки, буквально по пунктам, которые могут возникнуть при реализации этой довольно простой структуры.

П: Ну, прежде всего направление ветра, акустические особенности пространства, где это будет происходить, непогруженность зрителя в созерцание вещи, а отвлеченное, рассеянное их внимание на разговоры и т.д. Достаточно вот этих трех условий, чтобы это практически никак не считалось.

М: А вот расстояние... Как определить точно расстояние, чтобы не делать вот этого предварительного проезда, репетиции. Как вот все-таки примерно решить с этим вот расстоянием.

П: Надо взять эту запись, отнести в ботанический сад, приблизительно на такое же поле поставить этот магнитофон и отходить от него на 5, на 10 шагов, на 15, на 20 и слушать. Когда звук начнет исчезать и ты уже ничего не сможешь разобрать - это и будет тем расстоянием. И тогда можно все точно просчитать - с какого угла начнется звучание, где оно будет чуть усилено, а где оно как бы исчезнет.

М: Но зона неслышимости, вот та краевая зона - и с твоей стороны, и с моей, - она должна быть довольно значительной.

П: Она будет очень значительной, по времени, я думаю, она будет соотноситься как 10 : 1.

М: Как синхронизировать движение санок с магнитофонами, так, чтобы более-менее они двигались равномерно, с одинаковой скоростью, чтобы их проезд напротив друг друга совпал с «лучом» зрительского внимания?

П: Ты имеешь в виду, чтобы синхронизация была диалога?

М: Нет... (реплика попала на магнитофон НП).

П: Чтобы диалог не накладывался... то есть моя речь на твою, а все-таки читался как диалог. Это можно сделать только по хронометру, то есть по часам.

М: Нет, как ты видишь... Так, мы делаем эту запись - тут не может быть никаких накладок. Потому что движение пленки... одинаковые у нас с тобой абсолютно. Если мы включаем одновременно два магнитофона - ты и я, то никаких накладок в диалоге быть не может. Одну минуточку... Накладка может возникнуть только в том случае, если мы с разной скоростью будем двигать санки.

П: И безусловно накладка может произойти, если мы не одновременно нажмем. А это очень просто... это несколько секунд. И движение санок, и нажатие магнитофонов - это все по времени, по секундомеру разметить.

М: А нельзя ли вот сейчас уже придумать тот сигнал, не по секундомеру, а именно какой-то сигнальный вариант, по которому мы должны одновременно нажать наши магнитофоны - и ты, и я - на воспроизведение. Может ли это быть какой-то или звуковой, или визуальный сигнал со стороны зрителей, где, там, Ромашко, Елагина или еще кто-то, по которому мы одновременно можем включить эти магнитофоны?

П: Ну, может, например, петарда.

М: Петарда для меня слишком сильное звуковое впечатление, слишком громкое. Я боюсь таких хлопков и я могу что-то напутать в такой момент. Я бы хотел что-нибудь более музыкальное типа свистка или какую-то визуальную вещь. Но лучше все же типа какого-то свистка.

П: Ну, тогда пускай Ромашко прокричит три раза «Иа!».

М: Нет, с этим я полностью не согласен. Потому что, во-первых, что значит «три раза»? В смысле что на третий раз мы нажмем кнопки?

П: Да, на третий раз мы нажимаем кнопки.

М: А нельзя ли придумать не «Иа!», а что-нибудь, например, три стука каких-нибудь типа молотком он стучит по гвоздю или какие-то..., вообще, что-то совсем другое. Я согласен, что в этом «Иа» что-то есть, но нужно что-то немного сдвинутое.

П: Мне кажется кончилась пленка. Ну, мне кажется, нужен естественный звук, а стук это что-то привнесенное. Каждому человеку свойственно дурачиться.

М: Но ты согласишься..., да, степени дурачества это довольно интересная тема, но она носит... у нее... есть как бы разные слои этого дурачинья. Одно дело клоун на манеже дурачится для определенной публики, для детей. Потом может быть дурачинье для подростков, для стариков может быть дурачинье- они, кстати, смеются, ты знаешь, им можно палец показать и они засмеются- от слабости просто, так же как плачут от старческой слабости. Есть другие шутки, например, дзенские, там дурачинье довольно грубое бывает, но неожиданное.

П: Ну и здесь довольно грубое и неожиданное, поскольку не предполагает ничего другого, на этом и кончается. Да это даже и не считается как дурачинье, ну, просто человек ни с того, ни с сего закричал по ослиному. Ну и что, может быть, конечно, непродолжительный смешок, но об этом тут же забудется. Потом в соотношении с происходящим это опять возникнет. Но это уже будет другое дурачинье, другими людьми незапрограммированное дурачинье.

М: Так, хорошо, это можно будет еще обсуждать. Но дело вот в чем. Я здесь не вижу выхода из этой довольно простой структурно ситуации- перемещении этих магнитофонов, перемещении этого диалога, разнота его в пространстве- я не вижу выхода из этой ситуации, когда мы подтягиваем магнитофоны к себе туда, в лес.

П: Да, это проблема, потому что... наверное, опять через какое-нибудь дурачинье можно выйти из этой ситуации.

М: А через какое дурачинье? Дело в том, что вот теперь, когда уже прошло какое-то время нашего диалога - причем мы точно не знаем, сколько прошло времени- потом мы не знаем, с какой скоростью мы будем двигать эти магнитофоны... Как сейчас, в нашем диалоге, мы находимся «далеко» по отношению к зрителям? Может быть сейчас, в своем диалоге, мы находимся как раз напротив зрителей? А может быть мы уже проехали их, начали разъезжаться и уже в зону неслышимости въехали или уходим в зону какого-то бормотания. Мы же не знаем, где сейчас развертывается наш план по отношению к слушанию зрителей.

П: Ты обязательно как-то хочешь связать ту часть диалога, которую они могут услышать, с выходом из ситуации?

М: Нет, я не хочу это связать, поскольку я, честно говоря, когда я задумывал этот план, у меня возник просто как образ, чисто минималистский образ этого диалога, я так и не смог придумать выход из этой ситуации.

П: А выхода нету.

М: «Нет выхода»... Может быть на каком-то ментальном, эстетическом уровне- выхода нету, хотя есть въезд вот в эту зону неслышимости для зрителей нашего диалога. Причем, смотри, ведь ты подтягиваешь к себе свои реплики, а я подтягиваю к себе свои реплики, и мы перестаем слышать... кстати, ведь мы сами тоже слушатели в этой ситуации. И мы не знаем... В самом начале ситуации ты слышишь только мои реплики, мои высказывания, свои ты не слышишь, потому что твой магнитофон стоит у меня. А в конце ситуации- наоборот. Ты слышишь только свои реплики, а мои не слышишь. Так же и я слышу только свои реплики.

П: Ну, моя тренированная психика, я думаю, это выдержит. А то, что касается выхода, ничего не произойдет катастрофического, если выхода не будет.

М: Хорошо, а чисто механический я имею в виду выход? В каком смысле? Вот мы стоим там за деревьями, причем я считаю необязательным, что мы должны как-то особенно

прятаться, это могут быть какие-то смутные за деревьями фигуры. Нет ничего секретного, чтобы мы там стояли и нас не видели. Такого желания нет. Но и лезть на рожон, чтобы было видно нас, тоже такого нет. И все же когда мы подтягиваем к себе эти магнитофоны, мы же остаемся там стоять и зрители продолжают стоять и ждут какого-то выхода из ситуации.

П: Ты сейчас затронул извечную тему- куда девать тело.

М: Вот именно, и эта ситуация не решена. Обычно, и здесь можно оценить этот элемент в наших многолетних акциях, мы выходили из ситуации через фактографию. Мы что-то давали зрителям, и это «что-то» как бы ставило некую точку, музейного, исторического характера, которая у них оставалась и на основе которой могли быть какие-то воспоминания и т.д. Возможна ли здесь какая-то фактография?

П: Ну, возможно распиливать санки, наверное.

М: Ну, во-первых, санки ведь мы собираемся использовать обычные, а не специально сделанные из дерева, а в обычных там металлические детали- полозья и т.п., их особенно не распилишь. С другой стороны у этих санок есть палки. Обычные детские санки состоят из таких палок. Вот отодрать эти палки- это можно.

П: Насколько я знаю, сейчас производство санок налажено совершенно других конструкций. Они состоят просто из листа пластика.

М: А стоит ли использовать именно такие санки- из листа пластика? Кстати, полозья у них металлические остались или тоже пластмассовые?

П: У них нет никаких полозьев. Это просто такой кусок пластмассы гладкой в виде таза.

М: А, это то, на чем раньше съезжали с горы. Это просто такие диски, пластмассовые тарелки.

П: Да, совершенно верно, тарелки.

М: Ну тогда тем более я не вижу никакой возможности распиливать эти тарелки.

П: Я думаю, если взять хорошие такие ножницы, которыми режут жареных гусей, то я думаю, что они поддадутся.

М: Так. У нас должны быть две пары ножниц- у тебя и у меня, и, когда мы подтащим эти магнитофоны, мы должны разрезать эти тарелки, да? И с этими кусками тарелок подойти к зрителям и их раздать? Так ты имеешь в виду?

П: Ну что-то в этом роде, хотя это не очень изящные подарки.

М: Так, есть вариант. Мы имеем два магнитофона. Ты помнишь, я еще давно хотел от них избавиться, бросить их в пруд, помнишь? Другой вариант- это каким-то образом разобрать эти магнитофоны, расколотить детали, и вот эти фонограммы наши, которые мы делаем, раскрутить из этих штук- то есть длинные ленты такие, и просто может быть их нарезать кусками эти ленты именно этого диалога и вот это им раздать. Такие пучочки нашего разговора.

П: Ну, возможно. Но разламывать магнитофон как-то не эстетично, потому что я изменил свое отношение к научно-техническому процессу, и то, что я не могу сделать, то ломать не стоит.

М: Хорошо. Магнитофон мы трогать не будем. Но мы легко можем вынуть кассеты, раскрутить их маленькими отверточками для часов, вытянуть ленту, разрезать на какое-то количество кусков и вот эти пучки ленты с реальными... ведь это даже интересно, это музейный элемент, ведь с этими кусками можно восстановить диалог. На них ведь эти сигналы записаны. И эти куски раздать.

П: Здесь проблема упаковки. Просто отдавать кусочки тонкой ленты тоже как-то не очень. Нужно что-то с ними сделать.

М: Мне, конечно, очень стыдно и неловко, но у меня проблеснула несколько такая поэтическая мысль, образ. Мы же будем стоять в лесу, где много разных сучков, веточек. Можно наломать этих веточек и каждый оборвыш этой ленты чуть-чуть намотать и уже на этих палочках раздать. Это будет упаковка.

П: Такие шашлычки.

М: Да. Но ты считаешь- это нормально? Или эти шашлычки нужно еще во что-то положить?

П: Мне больше нравится, если их просто положить в маленькие пакетики.

М: То есть на палочки не наматывать?

П: Да. Более культурно положить их в пакетики.

М: На палочки не наматывать?

П: Да, лучше положить в пакетики, так будет более культурно.

М: Ну а почему не намотать на маленькие палочки?

П: Потому что мы имеем дело с интеллигентной публикой, которая больше склонна к конвертикам.

М: Так, образ веточек тогда уходит, этот «поэтический» образ. А какого рода конвертики? Они особые или обычные почтовые?

П: Думаю, что это особые конвертики, их надо склеить.

М: Какого размера, цвета и фактуры?

П: Мне представляются такие конвертики из плотной серой бумаги, не горизонтальные, как почтовые, а вертикальные. И в два раза меньше, чем почтовые.

М: И на них, как обычно, фактографическая надпись: место проведения, дата проведения. Причем ты делаешь половину надписей, я делаю другую половину.

П: Да, и желательно проставить на каждом конверте порядковый номер.

М: И вот здесь мы подходим, мне кажется, к самому главному.

Порядковые номера. У тебя свой порядковый ряд, у меня свой. А ведь должна быть как бы сквозная рядность. Если у нас, например, будет 15 зрителей. У тебя восемь конвертиков, у меня семь. А как мы узнаем какие номера ставить?

П: Прежде всего это две разных пленки. На них записано два разных голоса. Так что это два отдельных объекта. И по очередности отрезания и порядкового номера можно восстановить сначала одну пленку, потом другую. Почерк наш различим и не составляет труда определить, где какая пленка. Если это будет необходимо. Хотя это, конечно, бред страшный и шизофрения. Но тем не менее я не вижу здесь никакого алогизма и нарушения правил игры.

М: А может быть так: ты ставишь на своих конвертах четные номера, а я нечетные?

П: А это ничего не даст, потому что если ты разрежешь свою пленку на 7 кусков, а я на 12, например, то какая разница... ты отрезаешь 8 своих фраз, а я 4...

М: Ну хорошо, Но дело в том, что это занятие- разбор кассеты, разрезание пленок и засовывание их в конвертики занимает определенное время. Как ты думаешь, сколько времени это займет? С учетом холода, снега и т.д.

П: Я думаю, это займет не более 10-15 минут.

М: В это время, когда мы будем этим заниматься, зрители- скажем, даже 15 минут- они как бы полностью оставлены на произвол судьбы и перед ними ничего не происходит. Может быть, они будут чувствовать, что там что-то делается, но все-таки это совсем пустое время для них, Что они должны в это время делать?

П: Для них пустое время начнется после того, как они перестанут слышать звук и когда уже будет ясна конструкция. Пока мы дотянем свои салазки до себя и т.д. Поэтому это надо включить в структуру акции как «пустое действие».

М: То есть что здесь главное. Главное- это то, где находятся зрители и кто-то из КД с ними. Причем они ничего не делают, не обращают внимания на публику, никак их не развлекают, просто стоят так же, как зрители, и ждут, когда мы с этими конвертиками подойдем и их раздадим. Так же как, например, на «Изображении ромба», помнишь, когда ты все сделал, раздавали конвертики с маленькими зайчиками.

П: Нет, почему же, можно в это время опять употребить, например, достижения пиротехники.

М: Какого рода пиротехники? Опять какие-нибудь взрывы?

П: Нет, ни в коем случае. Лучше бенгальские огни.

М: Нет, ну ты понимаешь, что здесь... У тебя возникло два элемента: сигнал «иа-иа-иа» и бенгальские огни, которые по поэтике, по образности, по тем пространствам, которые они затрагивают ну совершенно не связаны с тем бессмысленным, мучительным и неинтересным действием, которое мы хотим предложить нашим зрителям.

П: Это элементы народной культуры. Мне очень нравится народная культура. Когда все время бессмысленного провождения народ себя как-то развлекает, как может. Громкими звуками, хлопками, криками, топаньем, беганьем, плясками и так далее.

М: С этим я совершенно согласен. Более того, я считаю, что фольклорное начало в деятельности КД- это важная вещь. Но что, мне кажется, главным в эстетике КД: энергетика- фольклорная, но отрицательная по отношению к фольклору. Имеется некий гигантский шар, такая гигантская фольклорная подушка, которая все время пытается нас задавить, поскольку в нас есть что-то органически... помнишь, ты играл на дрымбе, я пел какую-то «черную рыбку» и так далее... но все наши усилия всегда состояли в том, чтобы от этой подушки как можно дальше убежать. Она все равно за нами гналась, хотела этими своими перьями нас засыпать, задавить, завалить, но мы от нее всегда отходили. Сейчас же ты предлагаешь под нее подставиться, чтобы она нас...

П: Ну, у тебя как-то изначально негативное отношение к этой подушке, к этому фольклорному кому. Да, было такое, безусловно. Но мы становимся старше, вот перед нами стоит фольклорный старичок с рыбкой, такой простецкий мужик, наверняка с набором грубых шуток и с таким же юмором. Вообще, нечего бегать от этого кома, это нормальная вещь.

М: Абсолютно с тобой согласен. Более того, на девятой, по моему, картинке в дзенской серии «С быком»- там девять или десять картинок?- по-моему, там их десять. Как раз на 10 картинке - как бы такой окончательной, «высшей», что ли, где уже старый монах с огромным животом на базаре шутит, дурацкие какие-то шутки, бытовые, идиотские рассказывает молодому мальчику, который только еще «встает на путь».

П: Ну, я бы не пускался в такие аналогии. Ты же ведь не знаешь, что он ему рассказывает. Может быть там был какой-нибудь тончайший юмор типа суфийских притч. Потом причем здесь вообще монахи дзенские? Мы всю свою жизнь так выстроили, что нельзя не заметить в ней бесконечного стремления к полной свободе от всякого рода условностей, да? В обретении внутреннего состояния душевного покоя. В принципе, я допускаю такого рода внедрение практики. После прочтения Керуака (смеется)...

М: А ты прочитал оба романа- и «В дороге» и «Бродяги дхармы»?

П: Нет, я только еще не дочитал «Бродяг дхармы».

М: А «В дороге» ты прочитал или нет?

П: Нет, еще не прочитал.

М: Значит, ты сейчас читаешь «Бродяги дхармы»?

П: Да. Параллельно.

М: Параллельно с чем?

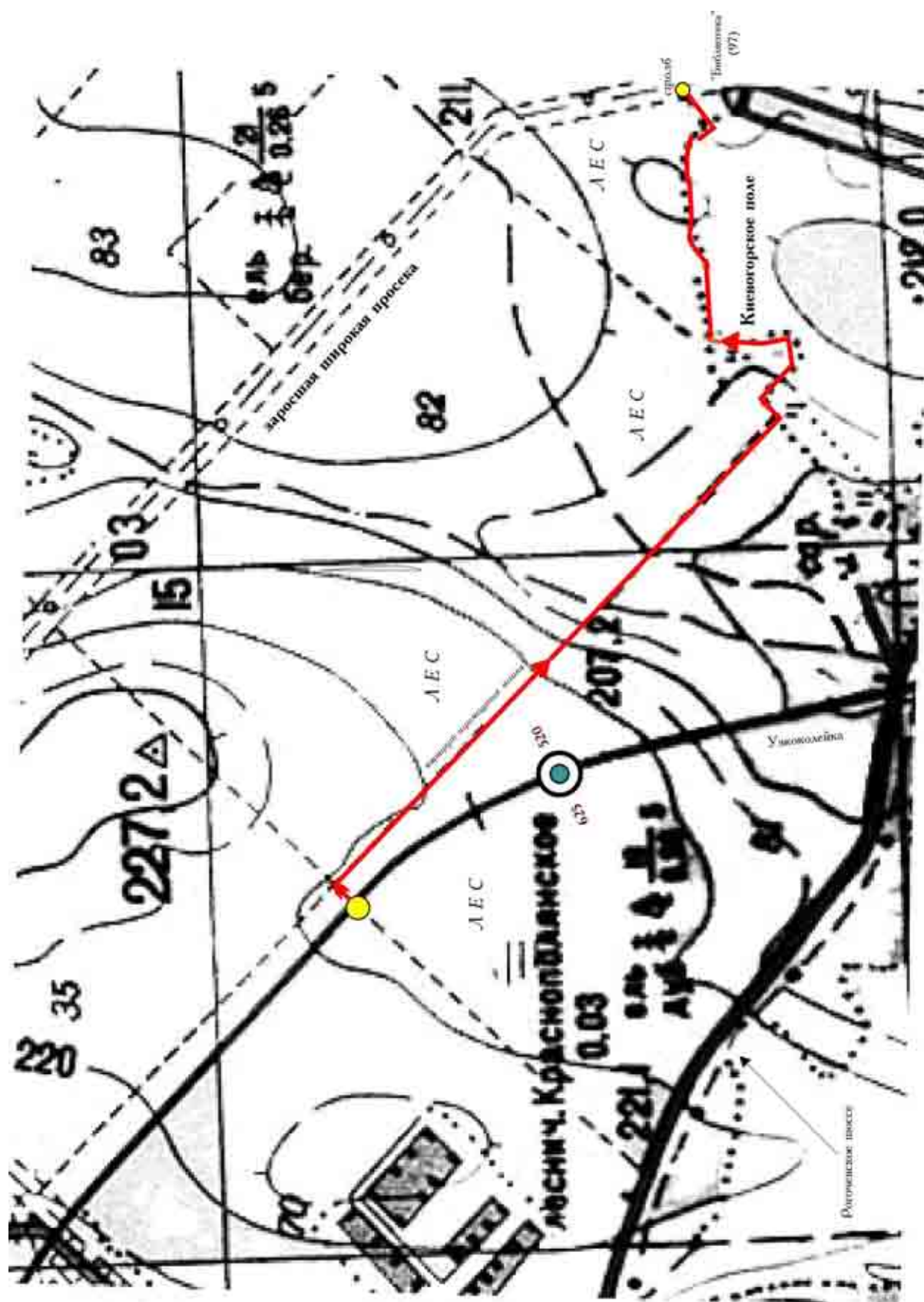
П: Параллельно с «Двумя цветками древа медицины», Гурджиевым и каким-то детективом.

М: Значит можно сказать так. Бенгальские огни вполне возможны, но их может и не быть. «Иа-иа-иа» может быть, а может и не быть.

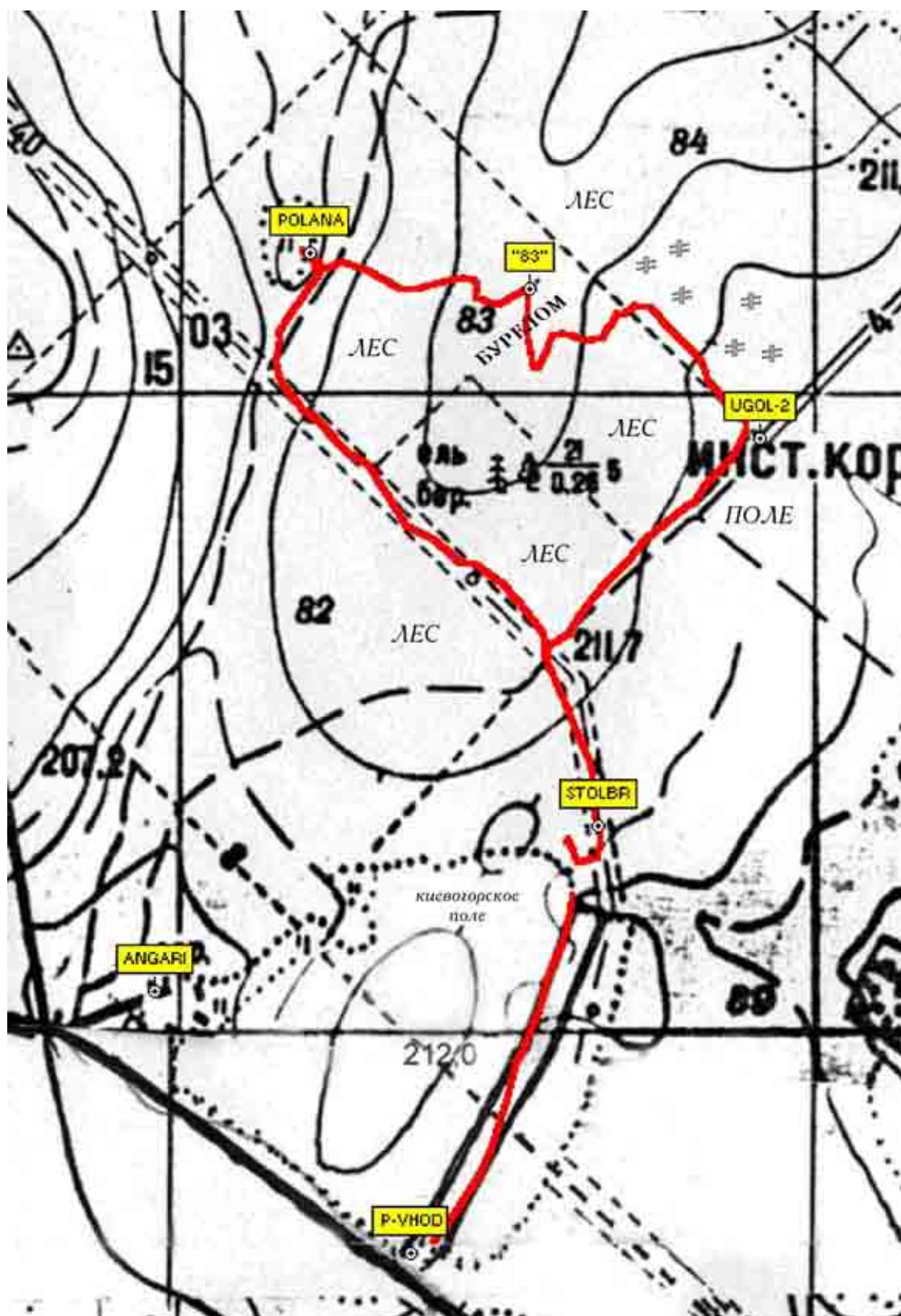
П: Совершенно верно.

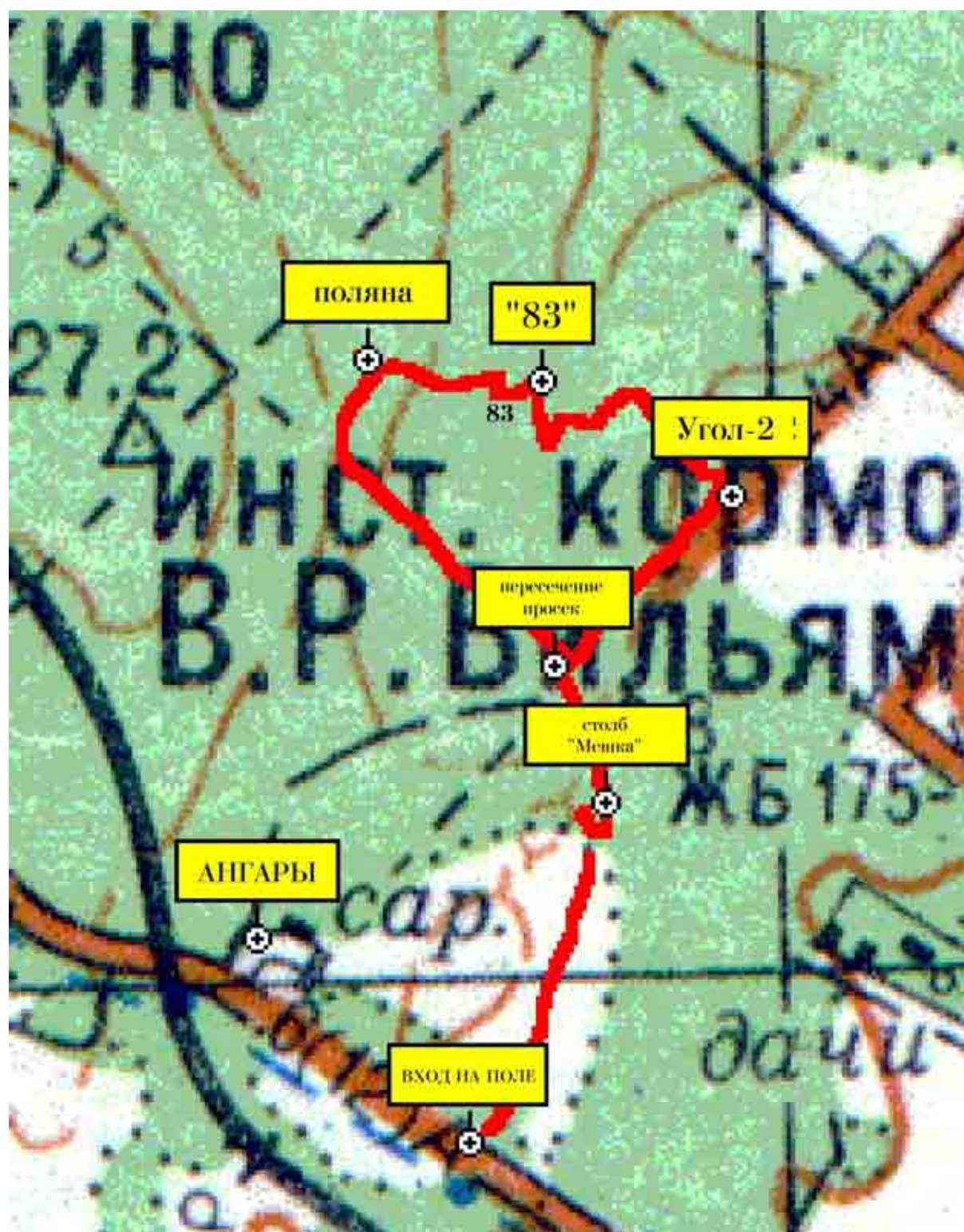
ЗА КД НАВИМАТЬ НА ГИНАМЕ МЕСТА ЗОЛОТОГО ПИМБА ПРОИЗВЕДЕНИЕ ИЗОБРАЗИТЕЛЬНОГО ИСКУССТВА - КАРТИНА	87	ЗА КД - 2 В. НЕКРАСОВУ ВТОРАЯ КАРТИНА ПРОМЕЖУТКИ	88	Н. МАСЛОВИЧ В. КАЛЖИЧ С. РОМАНОВ С. ХИСТЕЛ ПЕРЕМЕЩЕНИЕ АРТЕФАКТОВ ... ЗЛОУМ ВЛАДИ ... ЖИВОЙ В ПЕРМАНЕНТНО АЛТАРЫ НА ГЕВЕРИ-АВАНС	89
ПОЯВЛЕНИЕ ЛИБЛИХ ПАЛАТКА	76	ЛОЗУНГ - 1977 ШАР КОМЕДИЯ ФОНАРЬ	77	ЛОЗУНГ - 1978 ТРЕТИЙ ВАРИАНТ ВРЕМЯ ДЕЙСТВИЯ	78
КАРТИНЫ (БЛИЗНЕЦЫ) МЕСТО ДЕЙСТВИЯ	79	Н. ПАВЛЕТОВУ А. МОЧАТЫРСКОМУ Г. КИЗЕНАЛТЕРУ ВОСПРОИЗВЕДЕНИЕ	80	ДЕСЯТЬ ПОЯВЛЕНИЙ ГЛЯДЯ НА ВОДОПАД ВСТРЕЧА Н. АЛЕКСЕЕВУ	81
МОЖЕБНЫЕ ПЕРСПЕКТИВЫ ПОСЛЕДНИЙ ЗА ГОРОД ОСТАТКОВ ВЫХОД ГРУППА - 3 ТЕМНОЕ МЕСТО РАЗДЕЛЕНИЕ ПОСЛЕДКА ЗА ТРЕТЬИМ СЕРЬЕЗНЫМ ВПЛОС ДЛЯ САМЫХ СЕРЬЕЗНЫЙ ТОГ М ИЗООБРАЖЕНИЕ РОМБА	83	ОПИСАНИЕ ДЕЙСТВИЯ МУЗЫКА ВНУТРИ И СПАРУЖИ ВЫСТРЕЛ	84	РУССКИЙ МИР ГОЛОСА ПЕРЕВОД ЮПИТЕР БОЧКА ОБСУЖДЕНИЕ ВОРОТ ПАРТИТУРА	85
		ТАКСИ ОБСУЖДЕНИЕ - 2 БОТИНКИ ЛОЗУНГ - 86	86		

Схема расположения плакатов на гаражах в акции "Гаражи"



Маршрут акции "Мешок" (красная линия)





Трек (зеленая линия) построенный навигатором GPS на карте линии "83"



1. Пятигорск
2. Либань
3. Палатин
4. Аэрум-77
5. Шар
6. Бондари
7. Финарь
8. Аэрум-78
9. Трестин лавина
10. Претин лавина
11. Бортини
12. Метт, убиение
13. Пингеттун
14. Пингеттун
15. Пингеттун
16. Пингеттун
17. Убийство коммунистов
18. Голос на полях
19. Ветеран
20. Аэрум-79
21. Аэрум-79, перекресток ПЛТ
22. Аэрум-79
23. Аэрум
24. Аэрум-3
25. Убийство нести
26. Родина
27. ПЛТ за 3 км от С
28. Сербский тор
29. М
30. Индивидуальные работы
31. Убийство лавины
32. Убийство лавины и сгоревший
33. Ветеран
34. Родина тор
35. Тест
36. Ветеран
37. Ветеран
38. Лавина
39. Обезопасен
40. Ветеран
41. Ветеран
42. Убийство
43. Обезопасен-2
44. Ветеран
45. Аэрум-80
46. Аэрум-81
47. Палатин...
48. Палатин...
49. Аэрум-82
50. Аэрум-82
51. Ветеран
52. Палатин
53. Меттун
54. Египет
55. Родина
56. Хитов
57. Перекресток лавины
58. Палатин 2
59. ...автомобиль...
60. Лавина в Горы
61. Лавина на сгоревшем
62. На тор
63. Лавина
64. Аэрум-80
65. Аэрум-80
66. Ветеран
67. Ветеран
68. Ветеран
69. Ветеран
70. Ветеран
71. Метт, № 40 и 41
72. Треть
73. Перекресток
74. Палатин...
75. Трансформация

Фактография акции "83" (1 : 1)

МЕСТА КД

1. Измайловский парк. <i>Павловские Афины. Тробо</i>	2. Лес к востоку от Киевогорского поля <i>Палатка</i>	3. ст. Фирсановка Ленинградской ж.-д. <i>Аннушка - 77</i>	4. ст. Назарьево Курской ж.-д. <i>Шор Вторая квартира</i>	5. Киевогорское поле <i>Комедия Третий парик Время действия Место действия Десять дней М Изображение ромба Описание действия Всплеск Русский мир Ворота Пр. илю. искусства - карикатура Макаревичу Ромашко Перемещение зрителей ...ида вдали... Звонок и Германова Актриса на сцене-папье Белки Нелюбовь Шледаст... На прощанье</i>
6. ст. Калистово Ярославская ж.-д. (над р. Ворея) <i>Финал Аннушка - 86 На горе</i>	7. Под г. Звенигород <i>Аннушка - 78</i>	8. Суханово <i>Квартира Монастырская</i>	9. Мастерская Макаревича (у метро "Парк культуры") <i>Место действия (слайд-фильм)</i>	
10. ст. Спигири Рижская ж.-д. <i>Почтальон</i>	11. Якутия <i>Кажетинтер</i>	12. Квартира Н.Алексеева (на Дм. Ульянова) <i>Воскресенье</i>	13. ст. Тарасовка Ярославская ж.-д. <i>Глядя на водона</i>	14. ст. Бутово Курская ж.-д. <i>Встреча</i>
15. Сокольники (большой маршрут) <i>Алексеев</i>	16. ст. Оналиха Рижская ж.-д. <i>Звонок подписки ПЗГ</i>	17. Мастерская Макаревича (на Б.Бронной) <i>Звонок подписки ПЗГ (слайд-фильм) Бонго Обсуждение - 2</i>	18. Сокольники <i>Осуждение</i>	19. Пушкинская улица <i>Выход</i>
20. около ст. метро "Рижская" <i>Горняк - 3</i>	21. Темное место	22. ст. Калистово Ярославская ж.-д. <i>Разделение</i>	23. ст. Романково Белорусская ж.-д. <i>ПЗГ за трестным собранием изран для Сабина</i>	24. Ботанический сад <i>Серебряный тир Пересечение</i>
25. напротив Южного входа ВДНХ <i>Музыка внутри и снаружи</i>	26. Квартира А.М. <i>Галерея Перекресток Юпитер Обсуждение Партитура</i>	27. напротив Хованского входа ВДНХ <i>Такси</i>	28. Лес к юго-западу от Киевогорского поля <i>Ботаника</i>	29. МКАД (в районе Ярославского ш.) <i>ЗА КД ЗА КД - 2</i>
30. Киевское шоссе (дер. Крекшино) <i>В. Некрасов</i>	31. Абрамцево - МКАД <i>Прожитие</i>	32. возле дер. Маслово Белорусская ж.-д. <i>Елисей</i>	33. Проспект Мира <i>Хэнсон</i>	34. Сокольники <i>Палатка - 2</i>
35. под Римом <i>Археология святи</i>	36. над р. Яуза <i>Поднятие Трансформация</i>	37. над р. Лихоборка <i>Лихоборка</i>	38. Лосинный остров <i>Рассказы участников</i>	39. Лес к юго-востоку от Киевогорского поля <i>Библиотечка</i>
40. ВДНХ <i>Места № 40 и 41</i>				
42. Абрамцево (в Лос. острове) <i>Рыбак</i>	43. Бохум <i>Красные числа</i>	44. МКАД (в районе Алтуфьевского ш.) <i>Вторая речка</i>	45. Золотая улица <i>Гаражи</i>	46. Краснополянское лесничество <i>"625-320"</i>
47. Берлин <i>625-320 в Берлине</i>				
48. Лес вокруг КП <i>Мешок</i>	49. Сектор леса № 83 к сев.-вост. от КП <i>"83"</i>	50. Франкфурт <i>Приложение к делу (Метин-2)</i>	51. Париж <i>"51"</i>	52. Поле рядом с деревней Киевы Горки <i>Акция с часами</i>
53. Просека между КП и местом № 52 <i>Аннушка - 2003</i>		54. Поле рядом с с. Водвиженское по Ярославскому шоссе (58 км) <i>Деревня</i>		



3



4



2



5

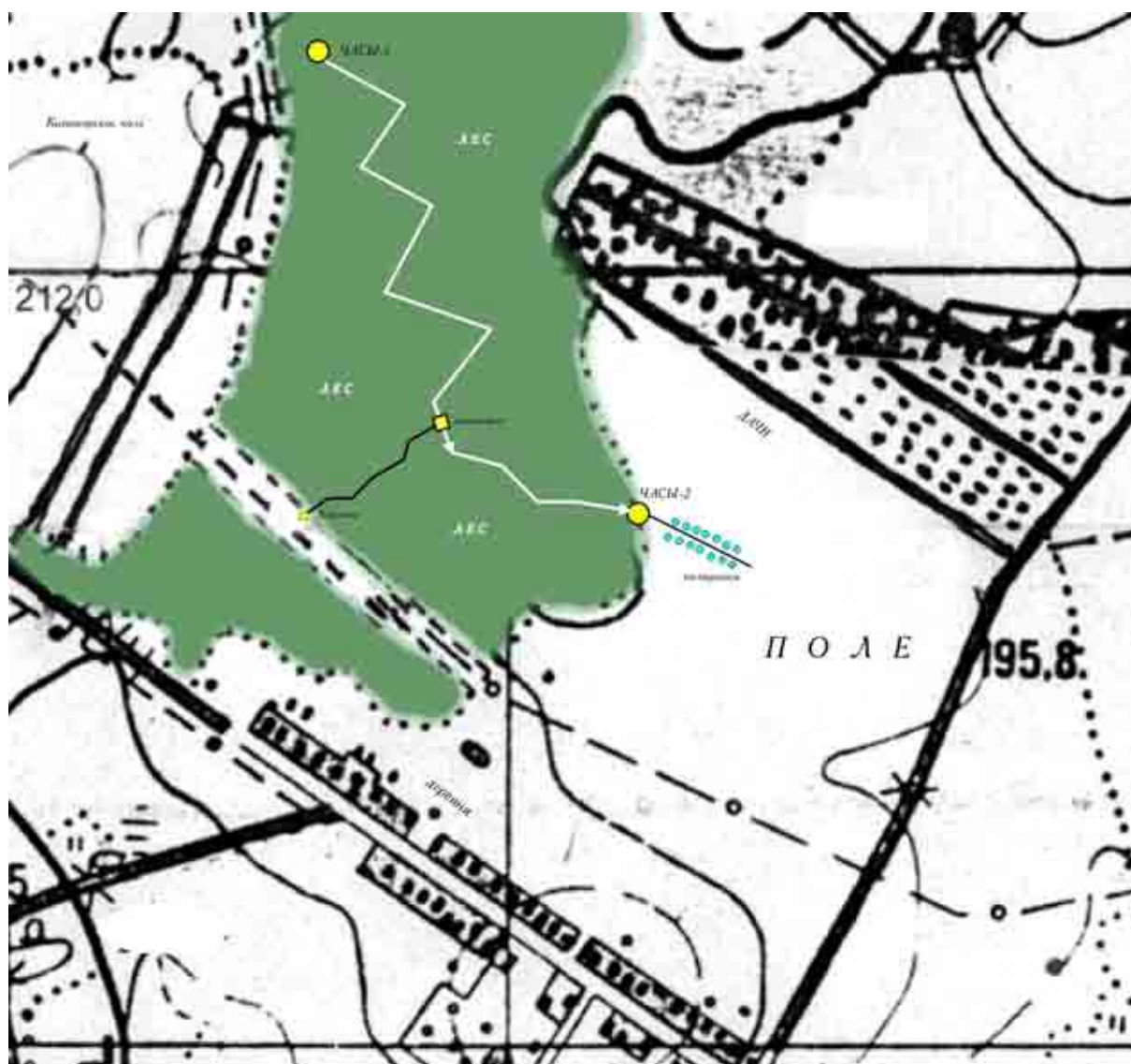


1

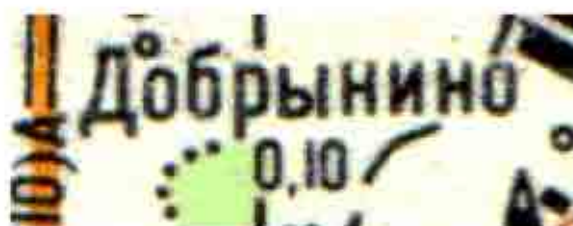


6

Вырубка подлеска в акции "На просвет"



План-карта акций “14:07-15:13” и “Лозунг-2003”



Образцы этикеток (масштаб 1 : 1) к акции "Деревни"

РАССКАЗЫ УЧАСТНИКОВ

А. Монастырский
Об акции «Рыбак»

Прежде, чем начать писать комментарий к «Рыбаку», я пролистал папку с фотографиями акции «Звуковые перспективы поездки за город»- цветные отпечатки со слайдов размером с машинописный лист. Я сидел на кухне лицом к окну- на улице пасмурная погода, дождь- и держал папку на коленях. Меня заворожила одна фотография: на переднем плане черная тряпка, покрывающая снег, из-под нее вылезает магнитофон на саночках и чуть дальше в поле чья-то фигура спиной- то ли Ромашко, то ли моя- она движется по снегу вдаль, момент движения схвачен очень отчетливо: правая рука в отмашке, левая пола черного пальто чуть задрана как будто от ветра (хотя я не помню, чтобы тогда был ветер на поле). Очень далекая стена леса и много мерцающего, бело-серого неба с зеленоватым оттенком- видимо, из-за того, что слайд уже старый, выцветший. Я вынул фотографию из папки и стал примерять ее на различные стены в квартире, где бы повесить. Нет, нигде она не смотрелась. И вообще, как только я ее вынул из файловой папки и стал разглядывать в вертикальном положении- все очарование исчезло. Исчезли странные световые всполохи на небе, фигурка как бы перестала двигаться- передо мной оказалась просто старая зеленоватая фотография, ничего интересного. Я вложил ее в папку- в горизонтальном положении- и под этим косым светом, падающим из окна, фотография ожила: фигурка опять пошла, вернулись всполохи странного света на небе и на снегу.

В акции «Рыбак» практически было тоже самое. Все зависело от естественного хода вещей, от того, насколько мы, организаторы акции, следовали уже давно сложившимся «пространственно-временным» созерцательным маршрутам КД, продолжение которых обнаруживалось только в момент действия. Событийность как бы опережала запланированность. Мы долго спорили с Панитковым уже после акции. Он считает, что акция не удалась, поскольку сюжет не был реализован- слишком быстро санки с магнитофонами ехали по снегу и вместо 30 минут все действие заняло минут 10. Из записанного диалога практически ничего не было слышно зрителям. На мой взгляд, все было замечательно в том смысле, что акция отчетливо разделилась на две эстетически равноценные части. Первая часть- аудиальная- без зрителей, когда мы с Панитковым записывали на два магнитофона диалог и потом прослушивали его. Вторая- визуальная- на поле со зрителями, когда мы протаскивали по снегу санки с магнитофонами. От первой части там остался только «аудиальный мазок» исключительно как звуковое, а не содержательное, впечатление. Звук, а не смысл. То есть вещь получилась в большей степени музыкальная, чем она задумывалась. Как я теперь понимаю, своего рода «дирижером» ситуации выступал тогда Рыбак в виде керамической фигурки, поставленной вдали на снегу напротив зрителей. Ведь и я, и Панитков тащили санки по снегу практически с одинаковой скоростью и в том ритме, в котором обычно вытягивают из воды рыбу, пойманную на донку- длинную рыболовную снасть, представляющую собой веревку с крючками, которая забрасывается на длительное время как можно дальше в воду. То есть мы вытягивали санки в ритме рыбака, вытягивающего снасть из воды. Ситуация «Рыбака» диктовала именно такой ритм и такую длительность события.

Иначе было невозможно. Собственно, созерцательное пространство и время акции и строилось именно на этой стороне дела, на этом эпизоде: невидимая фигурка рыбака, стоящая далеко на снегу, определяла способ и ритм действия. Механизм работал именно так, порождая эстетический «смысл» другого порядка по отношению к тому предполагаемому, но не реализованному смыслу нашего с Панитковым диалога. На акции присутствовало как бы три участника- зрители, организаторы и рыбак, взявший на себя «руководящую роль»- через название акции и керамическую фигурку. В терминологии демонстрационно-экспозиционного анализа акции можно сказать, что «пустое действие» «Рыбака» было построено на аудиодискурсе дистанционных и технологических аудиальных пауз, в «перспективной раме» которого была организована визуальная «невидимость» и затем «полоса неразличения» (на этапе «разглядывания в бинокль») фигурки «Рыбака». Когда санки проезжали перед зрителями, то магнитофон на ближних санках (красных) молчал из-за того, что в это время диалога предполагалось, что звук должен был идти с другого магнитофона (на синих санках)- это «технологическая» пауза. Но в силу того, что санки пересекались не в пространстве перед зрителями, а справа от них, то, когда перед ними проезжали синие санки (раньше, чем красные), молчание этого дальнего магнитофона было обусловлено или той же причиной (технологическая пауза) или дальностью расстояния от зрителей (дистанционная пауза). Точно выяснить это уже невозможно. Однако отчетливо возникла эта «рама» молчания или «ворота созерцания», как бы сквозь которые и происходило «трансцендирование» невидимого для зрителей «Рыбака».

В романе У Чэн Эня «Путешествие на запад», в десятой главе речь идет о Рыбаке и Дровосеке. Там множество стихов, в которых то тот, то другой рассказывают о прелестях и преимуществах своих занятий. Например, Рыбак заканчивает одно из стихотворений таким образом:

Щедрый улов- и уха-
Мой сегодняшней пир.
С тихой усмешкой
Жалею
Мятущийся мир.

Или Дровосек:

И до меня ни у кого
На свете дела нет.
И безразлично мне, что там-
Упадок иль расцвет.

Этот роман был «культовым» в нашем кругу, начиная с семидесятых годов. Но меня всегда как-то смущал конец романа, когда в последней главе идет прославление в стихах его героев- вся глава, состоящая из стихов, посвящена славословиям. Неужели, думал я, в этом весь смысл всего этого дела, конец всему? Что-то здесь не так и все эти завершающие акафисты- какое-то иллюзорное, «масс-медиаальное» нагромождение «религии для народа». И только в 10 главе, практически в самом начале четырехтомного повествования, обнаруживается- в сцене с Рыбаком и Дровосеком- сюжет 10 (действительно «последней») картинки дзенской серии «с быком»:

Имя скрываю,
Держусь простаком-
Глухонемой

В окружении мирском.

(Правда, это говорит Дровосек, а не Рыбак. Но стихи Рыбака в этом смысле мало чем отличаются от стихов Дровосека).

То есть в этом романе экзистенциальный «конец» становится (по сюжету) идеологическим «началом» всего того нарративного «пузыря», внутри которого происходит действие романа. Именно он является «силовым», «запускающим» механизмом для действия, сюжета.

Также и наш Рыбак во время акции определял всю *временную* составляющую событийности.

Надо сказать, что я очень долго и безрезультатно в процессе подготовки акции искал подходящие шнуры для подтягивания санок через снег. Я купил несколько катушек, но все они были недостаточно длинные и нам грозила перспектива неудобства связывать их друг с другом- и еще неизвестно было, хватит ли по длине этих нитей- я нигде не мог купить еще хотя бы одну подходящую катушку, все было распродано.

И вот после того, как мы второй раз уже съездили на поле с Елагиной и Ромашко, на обратном пути из окна машины в районе Преображенской площади я увидел магазин под названием «Рыболов». Я попросил Лену остановиться и пошел в этот магазин. Там в витрине стояли разные большие бобины с белым шнуром. Я выбрал самый большой и спросил, сколько тут метров. Продавец мне сказал- 10 000 (то есть 10 километров). Я, конечно, удивился и не поверил. Продавец сказал: так написано в накладной. Я купил две бобины и очень довольный вернулся в машину. Теперь непрерывность и достаточность нужных веревок для акции была обеспечена.

21 июня 2000 г.

П. Пепперштейн

Воспоминание о рыбаке и рыбке

С тех пор, как сделана была акция «Рыбак» прошло много месяцев. Заглянув в дневник, который я веду время от времени, я обнаружил в нем запись сна, приснившегося мне накануне акции. Сейчас, когда я пишу эти воспоминания об акции, у меня под рукой нет того дневника, но помню, что во сне я пролез в какое-то пространство, напоминающее технические ходы в больших зданиях- в таких пространствах часто разворачивается действие американских приключенческих фильмов. В соответствии с эстетикой Голливуда во сне я обнаружил в одном из простенков девушку приятного облика, в бежевой форме и с ультрасовременном оружием в руках. Девушка заговорщицки мне кивнула. Вроде бы мы с ней делали здесь одно дело- были членами какой-то боевой группы: то ли мы собирались ограбить банк, то ли наоборот кого-то спасти из рук, скажем, террористов... Это, собственно, неважно. Вообще, совершенно неважно, что именно приснилось мне в это утро. Я не собираюсь искать в каком-то из этих сновидений символическое содержание, чтобы затем пытаться связать его с событием акции. Мне в

данном описании интересна лишь функция сна как увертюры или же как пролога к «основному тексту», которым является, согласно общепринятому мнению, дневная реальность. Впрочем, и то, и другое обречено стать воспоминанием- причем эти воспоминания двух типов (память о сновидении и память о реальном событии) всегда одновременно связаны и не связаны друг с другом. Воспоминание о сне- это «рыбка», ускользающая и молчаливая. Речи «рыбки» мы сами произносим за нее. Иногда мы даже поем за нее. Порою, впрочем, кто-то еще озвучивает «рыбку» за нее и за нас.

Как говорится, «за того парня».

Что же касается дневной реальности, то это «рыбак». Задача его- поймать рыбку.

Итак, как выглядела встреча с «Рыбаком»?

Все встретились у метро «Алексеевская», сели в машины и поехали. Снег, ясность, ощущение весны при наличии зимнего пейзажа. Радостное общение друзей и знакомых. Место, впрочем, оказалось незнакомым. Но прекрасным. Проехали сквозь эйфорически распадающиеся деревушки. Впрочем, много было и эйфорически новых и эйфорически плотных построек, которые забавно соседствовали с эйфорически дряхлыми. Кавалькада остановилась у плотных свежеструганных домов, за ними начинался роскошно поданный простор. Он был роскошно подан хорошей погодой и самим собой, а также, естественно, авторами акции, которые остановили на нем свой выбор.

Началась процедура надевания пакетов на ноги. Их надо было закреплять скотчем. Когда я это пытался сделать, кусок ленты каким-то образом прилип к моей губе, я его небрежно оторвал и, видимо, вместе с куском кожи- потом у меня в течение всей акции текла из губы кровь. Кстати, именно губа- то место на теле «рыбки», которое пронзается крючком «рыбака» и за которое ее затем вытягивают из родной воды. Впрочем, рыба может сорваться с крючка и уйти, порвав губу.

Из вышесказанного следует, что я склонен воспринимать фигуру рыбака не столько как идиллический дальневосточный образ, олицетворение покоя и созерцательности (как то, возможно, имели в виду авторы акции), сколько как нечто агрессивное.

Надев пакеты, приехавшие пошли по полю и достигли определенного места. Впереди лес раздвигался и в проем видно было следующее поле и следующая полоса леса, которая также раздвигалась по центру, обнажая дальнейший простор. Все вместе напоминало барочный театр- систему кулис, сцен и просцениумов, однако здесь все было подлинным, пустым, заснеженным и дышало аграрным отдыхом немалых пространств. Линия высоковольтных электропередач играла, конечно, свою немалую роль в эстетике этого пейзажа. Вкупе с этой линией ландшафт приобретал привкус 70-х годов, захватывая большой диапазон от мечтательного андеграунда (вроде Васильева или Шаблавина) и до бодрого официоза (мне вспоминается пейзаж Таира Салахова).

Через некоторое (короткое) время справа и слева от группы зрителей появились две точки. Они приближались. Одна точка красная, другая- черная. Сани. Ну, конечно же, сразу вспомнилось из Аэромонаха Сергия:

Идут ссаные сани
Как по нитке скользя
Жить бы, жить бы в Казани!
Да, как видно, нельзя...

С ними приближался и звук. Магнитофоны ехали в санях и что-то бормотали. Кажется, это были записи бесед. Сани действительно скользили «по нитке», т. е. их тащили невидимые лески. Сани плоские, пластмассовые. Они миновали друг друга и красные исчезли там, откуда появились черные. И наоборот. Затем всем были вручены картинки с изображениями китайской статуэтки «Рыбак». Коля Панитков указал мне издали место, где стояла в снегу эта статуэтка. Я, кажется, не мог ее разглядеть. Рыбак остался

невидимым. Сани, конечно, напомнили два поплавок с крючками и наживкой в виде голосов и магнитофонов. Они прошли мимо на лесках...

Впрочем, настроение было в тот день настолько приподнятое, да сил было много (начало весны, и я только что вернулся из приморского теплого Израиля, и российский ландшафт со снегом и солнцем действовал на меня опьяняюще, как и культурность эстетики КД, как и общение с друзьями...), что удалось сразу же забыть об этих угрожающих нотках, скрыто проскользнувших во вроде бы спокойной и просветленной акции.

Теперь же осень, и я чувствую себя больным, и доля сезонной горечи, возможно, проникла в этот текст, посвященный радостному «мгновению весны».

Напоследок, перед тем, как мы все покинули то место, я отошел пописать к забору одного из плотных новых домов. Пока я ссал, из дома высунулась чья-то голова и посмотрела на все. Голова увидела большую группу прилично одетых людей, рассаживающихся по машинам. Вряд ли члены секты-слишком смешливы и благополучно-беспечны на вид. Скорее, большой семейный клан, зачем-то выехавший на природу без пикника.

декабрь 2000

Москва

Михаил Рыклин

Рыбак везде

У меня есть деревянный китайский сервиз с типичным сюжетом: гора, озеро, облако, пагода, домик, два рыбака с удочкой, заглядевшиеся на свое отражение, странно светящиеся листья на условных деревьях... На черном фоне красное, серое и золотое.

Этот стиль рисования таков, что не знаешь, где оканчивается гора и начинается облако или утес. Поэтому рыбак сидит со своей удочкой в открытом пространстве, и невозможно представить себе, что он удит рыбу. Слишком безмятежны люди, сидящие на берегу, вода, лунный свет: с тем, что сосредоточено не может случиться ничего внешнего.

Поэтому на чашках и блюдцах из того же сервиза вместо рыбаков среди сходных цветовых пятен сидит уже просто один самоуглубленный человек без удочки.

Значительно менее приятен вьетнамский лакированный поднос, где люди действительно ловят рыбу с помощью невода. Пустотная композиция в нем полностью деградировала, и от него уже один шаг до «производственной темы» (хотя по видимости это тот же сюжет).

Разница между китайскими и вьетнамскими рыбаками напоминает разницу между предъявляемым и артикулируемым. Благодаря некоторым упражнениям – в том числе и акции «Рыбак» – я осознал необходимость бережного сохранения этого зазора (точнее, зияния), которое в интеллектуальном мире принято игнорировать или перескакивать одним прыжком.

Предъявляемое КД не отличается от того, что ежесекундно предъявляется нам просто так. Ритуал предъявления, созданный КД, находится внутри безграничного предъявления без ритуала, которое редко замечают.

Стоит заметить, скажем, предъявление снега, который формирует свет, и вообще самопредъявление всего и станет ясно, что ритуал предъявления – то, что называется эстетикой – есть не более чем учебное пособие, развивающее определенные навыки. Если они есть, нужда в пособии отпадает.

Задача этой группы, как я ее понимаю, состояла не в том, чтобы на ее акции, как на музыку, писались тексты, а в развитии навыков периферийного зрения, по отношению к которым неадекватен любой текст.

Юра Семенов ошибся на повороте с Ярославского шоссе и мы развернулись в Медведково. На обратном пути мы оказались в Гольяново и показывали Юре дорогу, постепенно доехав до трех вокзалов.

Недавно я снова начал водить машину, и запомнил путь так хорошо, как если бы за рулем сидел я сам. Невольная фиксация, свидетельствующая о несовершенстве вождения.

Нынешние акции КД особенно зависят от погодных условий. В данном случае погода была идеальной и момент был выбран удачно. Через неделю наст бы подтаял, и нам пришлось бы с трудом пробираться по полю. Впечатление было бы другим, хотя это не имеет особого значения. По полю с двух сторон медленно ползли санки; так как мимо группы они проехали в молчании, возникло предположение, что что-то не сработало. Потом стали смотреть на «рыбака»: одни его вроде бы видели, другие – нет. А когда роздали подарки с фотографией «рыбака» и куски магнитофонной ленты, все оживились и стали обсуждать увиденное.

Парадокс этих акций в том, что ничто не происходит, но все обсуждается. Речевая культура, даже агонизируя, не может не выбрасывать на поверхность пузыри артикуляций. Как в музее, где принято обсуждать увиденное (на самом деле обсуждается обсуждение).

Тем самым пустотность увиденного еще больше обнажается. В своей неартикулируемости.

«Рыбак» был, хотя разглядеть его мне не удалось. Был, так как спровоцировал «речи о рыбаке» и на мгновение – а не так, как это бывало раньше – воспроизвел фантом коллективной связности. Ловец рыбы стал «ловцом человеков».

Потом все мягко распались и разошлись.

Я впервые воспринял пустотность акции **буквально**.

В этом, а не в рассказе об этом – их цель.

Молчание существует и при помощи артикуляции, и само по себе. Артикулируя свое понимание, участники забывают, что понимать нечего.

Чтобы это почувствовать, необязательно ходить именно на акции КД. Хотя и они хороши.

Анна Альчук

Рассказ об акции «Рыбак»

Кажется, это случилось в середине марта. Был солнечный день, когда мы с Мишей Рыклиным встретились с участниками перформанса на станции метро «Алексеевская». Вместе с Пашей Пепперштейном, Машей Чуйковой Юра Семёнов довёз нас на своей машине до места назначения. Впервые мы добирались до места акции столь комфортабельно. Думаю, что это отложило отпечаток на всё её восприятие. Мы остановились перед полем у каких-то дач, чтобы подождать других. Наконец все собрались и, кажется, Лена Елагина дала команду двигаться вперёд по полю. В отличие от предыдущего раза, когда пришлось долго брести по снегу, проваливаясь чуть ли не по колено, особых усилий не потребовалось, чтобы по утопанному снегу дойти до некой

смотровой площадки рядом со столбом электропередачи. Подходя к ней, я увидела удаляющихся в сторону леса в разные стороны Андрея Монастырского и Колю Паниткова. Народ подтягивался, слышались дежурные добродушные шутки, что вот опять КД всех решили надуть.... Но тут в снегу со стороны снежного поля началось какое-то движение. Присмотревшись, я увидела скольжение бесцветных нитей в двух противоположных направлениях. Вскоре с двух сторон леса по направлению к зрителям двинулось два плохоразличимых объекта. Они двигались довольно медленно, как бы спотыкаясь. Это вызывало лёгкое раздражение -- включился механизм нетерпеливого ожидания. Через какое-то время стали различимы красные и синие детские саночки, ползущие в противоположных направлениях. Ехавшие справа налево, проскользнули мимо зрителей в полной тишине и, уже теряя их из виду, мы услышали реплику Андрея, сказанную как-то невнятно, ворчливым голосом. Саночки, двигавшиеся в противоположном направлении, оказались довольно далеко, так что голос, слышавшийся из них, был еле различим. Ещё через некоторое время показались Монастырский, Панитков, Макаревич и Ромашко на лыжах. В руках Сергея развевалась на ветру и блестела на солнце тонкая лента. Когда всем зрителям предложили отрезать её кусочек, стало видно, что это коричневая лента из магнитофонных кассет. Впридачу к ней мы получили маленькую фотографию статуэтки китайского рыбака, после чего я обратила внимание на группу, рассматривавшую нечто в бинокль. Мне сказали, что там, вдали, в центре белого поля стоит та самая китайская статуэтка. Как я потом ни пыталась рассмотреть её в бинокль, всё было напрасно - ничего, кроме белого снега с редкими кустиками и сучками, не было видно. Все пошли обратно, и тут я увидела, что снег на поле лежит в виде мелкой водной ряби, застывших белых волнистых линий. В эту картину прекрасно вписывался и гипотетический рыбак, и прозрачные лески, тянувшие звуковой «улов» на детских саночках, и развеваящаяся блестящая лента, зримые отрезки которой, как выяснилось впоследствии, вобрали в себя время молчания и произнесённой речи. Последнее выяснилось потом, когда Андрей объяснил мне некоторые детали перформанса. Его диалог с Панитковым, синхронизированный Загнием, был предъявлен зрителям в виде разрезанной магнитофонной ленты, на которой была сделана запись. Но какова бы ни была идея и замысел авторов, для меня остаётся важным тот эйфорический момент, когда белый снег, превратившийся в застывшую морскую гладь, слился в моём сознании с невидимой фигуркой рыбака и с развеваемой в руках Ромашко лентой. «О, хитроумные «ловцы человеков» - подумала я о членах КД. Мы опять поверили им и пошли по водной-снежной глади к непонятной цели, чтобы получить этот странный опыт слияния христианского и синтоистского мифов, времени и пространства, звука и света, метафоры и реальности...

6 июня 2000

Ольга Алимпиева
Рассказ об акции «Рыбак»

Это вторая акция КД, где я принимаю участие. Дважды участник-зритель. Заинтригована уже накануне. Во время приглашительного звонка Монастырский не отвечает на вопрос о названии. «Этого мы не говорим». Хорошо. Все равно узнаем. А пока выдается краткая информация про место и время сбора. Узнаю только, что поедем на машинах и произойдет все в узком кругу.

Назначенный день начинается пасмурно и я, продрав глаза, с ностальгией вспоминаю чудный по погоде денек во время «Шведагона...» 31 марта минувшего года. Алимбиев тем временем задумал прогулять работу и беззастенчиво что-то плетет на автоответчик начальнице-американке. Как это по-русски!

К полудню мы на «Алексеевской». Возле ротонды выхода застаем группу приглашенных: Перцы, Лейдерман с Лукьяновой, Бобринская, Овчиникова, Рыклин, Сорокин, Бакштейн, несколько человек с прошлой акции и несколько совсем незнакомых. И правда немного. Из КД с нами снова Елагина. Как водится, стоим и мерзнем пока все соберутся. Потом распределяемся, кто где поедет. Возникает небольшая заминка, т.к. на всех не хватает места. Нам и Лукьяновой с Лейдерманом приходится ловить машину. Елагина вручает Юре ксерокс с планом местности и красным фломастером маршрута. Акция планируется на Лосином острове в Абрамцево.

Машину ловим сразу. Водитель сперва понять не может куда нам, а потом зачем нам, на что Лейдерман неподражаемо отвечает, что мы вот художники и у нас там мероприятие. Тем временем распогодилось, да так, что мы с Леной горько жалуем об отсутствии темных очков. Вдоль дороги тянется серый монолит брежневской застройки с мишурными вкраплениями новорусских билдингов. Залепуха на залепухе. Беззастенчивое солнце на грохочущей трассе стряхивает с нас последние остатки сна. Проезжаем новую эстакаду над кольцевой. Почти сразу за ней - деревня Абрамцево. Едем сквозь нее. С обеих сторон трехглазые скособоченные домики. Избушки отдельно, крылечки отдельно. Волнуемся, по тому ли стриту едем - нам надо по главному. В итоге должен быть тупик. По окончании развалюшек рядится несколько коттеджей и вот он - шлагбаум. Добираемся первыми. Но туда ли? Водитель предлагает обратно везти... Нет! Перед нами ровный слой снега на поле средних размеров. В отличие от Киевогорского оно плоское. По краям каемка леса. Вскоре подъезжают остальные машины. Поднаторевшие в поездках за город участники-зрители привычно достают пакеты. Слышу, кто-то надеется обойтись без них, но мы все же одели и скотчем примотали. Елагина протягивает руку в направлении цели. Нам нужно наискось по полю к вышке электропередачи. Начинаем движение. Помня прошлогоднее хлюпанье, драные пакеты и джинсы насквозь, на сей раз обматываемся целлофаном хоть куда. Но, провозившись, идем последними. С нами только Юля с камерой. Те, кто впереди, уже утоптали узкую тропинку. Мы торопимся сократить возникший разрыв. В пакетах по утопанному довольно скользко. Если в прошлом марте мы все безоговорочно проваливались, то в этом снег будто отталкивает от своей поверхности. Меня то и дело заносит из стороны в сторону. Да еще ветер помогает и полы моего длинного пальто ведут себя как занавески на сквозняке, путая шаг.

Наконец, догоняем. Оказываемся под вышкой на хорошо утопанной и узорчатой - потому что лыжами - площадке. Некоторое время стоим и изучаем ситуацию. От натопанного места перпендикулярно к обоим краям поля тянутся две тонкие полутропки. Это если стоять лицом к дальнему концу и спиной к вышке. Лицом к лицу со своей тенью. В конце тропок едва различимые фигурки устроителей. Оpoznать невозможно. Название акции по-прежнему не ясно. На сей раз солнце как бы не у дел и палит нам в спины. Буйный ветер. Вот он воздух! Настроение отменное. Чуть погода замечаем, что перед нами метрах в трех ниткой лежит тонкий след. Это протянутая через все поле веревка. Рядом с ней примерно на таком же расстоянии второй след. Тоже веревка.

Вскоре переживаем момент, в котором, по моему ощущению, виртуальная ткань акции была наиболее плотной. Сначала мимо нас по дальнему следу веревки едут черные саночки. Слева направо. Хотя это ровно столько санки, сколько и коньки. Скорее некий пластмассовый «подзадник», на каких дети с горок катаются. По мере приближения становится слышно, что объект говорит. Похоже на голос Монастырского. Однако содержание разобрать не удастся из-за качества записи. Игнорируя нас, объект едет мимо и удаляется. А тут подъезжает по ближней веревке такой же поддон, только красный. Справа налево. Опять вблизи от нас голос. Видим в санках магнитофон. Что он говорит, я так и не могу разобрать. Может, из-за шапки? Похоже, никто не разобрал. Правда, Мила Скрипкина громко восклицает: «Зачем! Зачем!» Это то, что она различила. Ей с непокрытой головой виднее. Жаль, что напротив нас пауза в записи и снова голос возникает только на расстоянии. Объект удаляется. Его яркий цвет продлевает время отслеживания траектории. Видимо, момент диалога предполагался перед нами, но объекты пересеклись в неведомом месте. Смысл высказывания от нас ускользнул.

Манипуляция с санками сильно оживила группу участников-зрителей. Настроение приподнятое. Макаревич ходит кругами. Он то ближе, то дальше - фотографирует. А Юля в непрерывном процессе видеодокументации. Через какое-то время видим, как с краев поля по тем самым тропкам медленно приближаются устроители. Справа Монастырский и Ромашко, слева Константинова и Панитков. Высокая фигура последнего перемещается медленно. Рядом с ним на ветру бьется паутинка чего-то очень тонкого. Это разматываемая по дороге та самая лента, что звучала в салазках. Подойдя к нам, Панитков отрезает по метру-другому этой ленты и всем раздает. Так что при желании можно послушать. Здравствуем с устроителями. Тем временем Елагина с Константиновой раздают нам пакетики. Интересуюсь у Елены названием акции. ...«Рыбак»... Неожиданно... Пакетики для аудиоленточек. Так дует, что не упакуешь! Эдакое упражнение на ловкость рук при норовящем обобрать вас ветре. Но мы справились.

Монастырский, который удивительно серьезен на фоне общей легкости, раздает всем «рыбаков». Это карточки размером с визитку. Цветное изображение фарфоровой статуэтки босого и седовласого китайского рыбака в весенних розово-голубых снегах. (Статуэтка в снегах. А рыбак-то с удочкой.) На обратной стороне указаны авторы, название, дата и место. Вслед за лентой «рыбак» отправляется в трепыхающий пакетик. Юля просит поддержать его получше, чтобы снять крупным планом. С удовольствием ей помогаю.

В рядах участников-участников и участников-зрителей легкий разброд и непринужденное общение. Я отвлекаюсь за разговорами и пропускаю момент, когда Андрей предлагает всем посмотреть в бинокль на маячащего вдали одинокого «рыбака». Жаль. Хотя с моим зрением «рыбак» наверняка остался бы в той самой полосе неразличения. Потом у устроителей возникает мысль о коллективной фотографии. Все группируются, а Макаревич отдаляется. Опять мы перед смеющимся прямо в лицо светилом. На небе ни облачка. Стоящий рядом Сорокин произносит: «Я пришел в этот мир, чтоб видеть солнце». На что не могу ему не ответить, что мы в последнее время видим оное разве что на акциях КД. Смеемся.

Иосиф следит вокруг утоптанного и заходит за линии от веревок. «Детабуируете?» - спрашивает Алимпиев. Еще потусовавшись, все начинают уходить. На краю поля, возле машин, Монастырский благодарит за участие. Прощаемся.

Вшестером вписываемся в небольшую «Ниву» Иосифа и доезжаем до центра города. Почти безболезненный переход к будням.

20.03.2000

Виктор Алимпиев
Рассказ об акции «Рыбак»

Двадцатого марта 2000 года был такой же роскошный солнечный день, как год назад - на Шведагоне. Дорога к полю (она началась (торжественно) ожиданием у станции метро, затем - в машине) тоже напоминала предыдущую - было то же странное переживание повторенности: незаконное на Шведагоне (то было мое первое посещение акции КД), теперь оно было вполне логично - вот, я еду на встречу с незнакомым-не-только-понаслышке - но было все тем же чувством радостной привычности - с его незаконностью.

Поле оказалось другое - на этот раз оно было центром поля, причем сразу. Направление ожидания не было скомандовано: путь к утоптанной лыжами поляне был путем к месту, откуда видно интересное, но не к самому интересному - как на смотровую вышку. А с вышки ожидалось во все стороны. Однако вскоре кто-то из зрителей обнаруживает тонкие веревки от края и до края поля, касаясь нашей поляны - Смотрите!+ и здесь! Нас опутали! - и ожидание становится направленным. И комфортным: события сами разворачиваются на нас. Веревки, точнее нити, протирая борозды (без которых их было бы трудно заметить), медленно и рывками уводили взгляд далеко направо и далеко налево. Там были видны (или кто-то сказал, что видны) фигуры устроителей(?). Было даже ощущение, что ниток этих больше - как природное явление, через метр, через три опять и так далее - как грибы. Открытия более зорких коллег опережали работу воображения, вскоре я уже напрягал зрение, пытаясь разглядеть приближающиеся предметы, несколько позже ставшие салазками. Салазки везли опять таки предметы - то есть непонятно что. Первым появился звук - показавшийся поначалу каким-то природным: фонограмма пения птиц или что-то в этом роде. Момент распознавания звука фонограммы как речи, кажется, совпал с (в качестве догадки) констатацией невозможности эту речь разобрать, и - с узнаванием этой невозможности в качестве жанровой формы неразличенности. То есть категории достаточно открыто наступали на пятки реальности. Что не отменяло работы заинтригованности, такого щекощущего неведения внутри знакомой (якобы знакомой, конечно) формы. Итак, синий лоток бодро проскользил слева направо в нескольких метрах от нас, на досадном для понимания, но не для ушей, расстоянии. Вытягивая шею и напрягая слух, с комментариями, мы проводили утягиваемый вдаль тайный предмет, который уже поравнялся вдали со своим красным близнецом. Сразу же возникла мысль о диалоге, который, возможно, должен был состояться напротив поляны, обогатившись как артефакт через наше присутствие: ближний из голосов мог быть вполне различим, либо неразличим менее, сама ритмика (пусть непонятной) речи могла дать правдоподобие (мало того, что подслушанной, так еще и попросту несуществующей) коммуникации, выделив нас, как созерцателей нежити, в эстетический объект. Словом, мысль о присутствии при воплощении редкой формы - Ошибки КД. Но подоспевший красный лоток развеял такие подозрения: он попросту замолчал, приблизившись на безопасное расстояние (какое то чувство удачи даже заставило меня волноваться - не заговорит ли он снова слишком рано) и включился,

лишь опять войдя в зону звуковой неразличимости как к себе домой (включить свет, войдя к себе). Тайному улову - приватное место (слова «улов» в тот момент еще не было, конечно). С чувством случившегося события я ждал подходящих устроителей как уже некую церемониальную часть акции, с подарками и документацией. Действительно, Панитков принес нарезанные (по пути) куски магнитофонной ленты, Монастырский и Ромашко раздавали пакетики и удостоверяющие присутствие на акции визитки - с названием и временем акции и изображением рыбака - китайской статуэтки на весеннем снегу. Время года на фотографии было (или выглядело) более поздним, чем время акции. В оживлении расслабившихся зрителей мимо меня промелькнула фраза Ромашко: Он вас дурит, нет там ничего. Значит, там что-то есть - какая-то невидимая помеха, рыбак, которого мы проглядели. И действительно, в бинокль Монастырского можно было увидеть на дальнем (переднем) конце поля того самого рыбака с фотографии. Точнее, не увидеть, а получить некий предварительный аванс доверия к тому, что требует подтверждения. Я не помню, кто сказал, что из тех трех дальних точек средняя - вовсе не островок сухой травы, а рыбак, но только после этого я действительно его увидел, уверовал и верю по сей день. Непостижимый, могущий быть чем угодно - как все китайское (- Это КИТАЙСКОЕ! - как в одном выступлении Пригова) он был назначен на место рыбака, трансцендирующего (значит, в данном случае - брутального) свидетеля, одухотворяющей брешки в повествовании - но так и остался в полосе доверия, субтильного места пустого действия. Возможно, пересечение этих категорий было одной из задач акции.

С поля ушли все, кроме рыбака.

Так он и остался на дальнем краю поля - предмет изобразительного искусства: неразличимый рыбак акции КД.

В. Мироненко

Рассказ домработницы Клавы

Место у нас тихое токмо ежели сосед-пьяница не скандалить. Однакось в марте в запрошлом годе на посной няделе случилась така бяда. Хазяева мои тогдась в отъезде были видать за бизнисом паехали. Прибрала я дом, как паложено печку пратапила, цвяты палила, накармила Барсика и собралася идтить в магазинь. Гляжу машины разная прям у забора становятся, выходя мужики да бабы гаратския немесныя. Чево им надо спросить не стала. А вони по снегу шастають чевойто ищуть. Я знамо дело не дура беру беноклю хозяйскую, ружжо йихнее заражжаю и на чердак. Оттедова мене все видать. Ежели попруть за забор пущай тады сами пеняють. Но вони не пруть да снег окрест топчуть а ишшо на виревке щето тащать паперек поля. Я измаялася вся потная стала и бинокля, ну коды вони уйдуть бляхамуха! Часа три вони нада мной ызмывалися посереть некода! Главная непанятна чо надо. Ну вони пафоткалися и слава богу по машинам абратно расселися да уехали чтоб им пусто было Я знамо дело вышла паглядеть чаво там натаптали. Ничаво интиреснава ни нашла все увизли токмо на снеге забыли игрушку каку то. Я ие в дом пренясла гляжу рыбак косоглазый весь китаец. Тода я все паняла У

йих учения были Рыбнадзор прихадил али военая тайна вайна с китаем будет я и па телевизору видала их вон скока а у нас че? Панятнае дело будет Рыбы у нас тут атрадась небывало а китайци ужо йесь токмо их видеомоневидемо я йих вижу и сосед то же видеть стал а внучокмой не хочет с китайцем играть ежели рыбнадзор ищо раз к нам придет на учения я яму все скажу я йим дам прасрать китдакилька па китайськи будет Вот.

12. 3. 2001.

В. Сорокин
РЫБАК РЫБАКА

Как Сани Везущие Голоса мимо *гусеницы*.

Или как Разминувшиеся Пластиковые Полозья Под Китайским Взглядом Издалека.

Или Метеорологическое Везение Коллективных Действий.

Или совсем простое, как сморкающийся кровью на снег лесоруб: Покажите Мне Скрип Снега и Бормотание Людей.

Раскачивание машин на псевдоледяных ухабах. Псевдоделовитая остановка на краю поселка. Псевдободрое вылезание из машин. Псевдоуверенное хлопанье дверьми. Псевдовосторженные восклицания о погоде. Псевдорадостное натягивание пакетов на ноги. Псевдонедовольное брюзжание Макаревича. Псевдоприветливый хохот Елагиной. Псевдонемецковоеннопленное бормотание Бакштейна. Псевдосамоуверенное поглядывание Рыклина. Псевдояпонская улыбка Альчук. Псевдокосоглазое бляенье Пепперштейна. Псевдорусский платок Бобринской. Псевдолисий нос Чуйковой. Псевдоэсесовские зрачки Шептулина. Псевдохасидское покачивание Лейдермана. Псевдомарлендитриховское покуривание Константиновой. Псевдоинтеллектуальное покашливание Загния. Псевдодетская походка Лукьяновой. Псевдосибаритское пальто Семенова. Псевдоидиотская басовитость Мироненко. Псевдосемейный восторг Алимпиевых. Псевдоугрюмый прищур Овчинниковой. Псевдоодесский акцент Перцев.

- Экипируйтесь!

Женщинам раздали *мягкие початки*. Расстегнувшись и приспустив трусы, они вставили толстые части початков во влагилица *до упора*, оставив клин початка снаружи. Макаревич раздал вазелин. Женщины смазали анусы и торчащие клинья початков, мужчины - свои члены и анусы.

- Составьте *гусеницу*!

Макаревич стал первым, Елагина воткнула ему початок в анус, Бакштейн воткнул член в анус Елагиной, Рыклин воткнул член в анус Бакштейну, Альчук воткнула початок в анус

Рыклину, Пепперштейн воткнул член в анус Альчук, Бобринская воткнула початок в анус Пепперштейну, Чуйкова воткнула початок в анус Бобринской, Шептулин воткнул член в анус Чуйковой, Лейдерман воткнул член в анус Шептулину, Константинова воткнула початок в анус Лейдерману, Загний воткнул член в анус Константиновой, Лукьянова воткнула початок в анус Загния, Семенов воткнул член в анус Лукьяновой, Мироненко воткнул член в анус Семенова, Алимпиева воткнула початок в анус Мироненко, Алимпиев воткнул член в анус Алимпиевой, Овчинникова воткнула початок в анус Алимпиеву, Перец воткнул член в анус Овчинниковой, Перча воткнула початок в анус Перцу, Сорокин воткнул член в анус Перчи.

- *Гусеница* - на поле!

Макаревич шагнул, *гусеница* осторожно поползла.

Ее выдвижение на поле прошло благополучно: ни один из початков не сломался и ни один из членов не покинул ануса.

Из лесов поползли сани с голосами.

- *Гусеница* - кончай!

По *гусенице* прошла волна коллективного оргазма: влагалища содрогнулись, члены исторгли семя. *Гусеница* застонала.

Сани разминутись.

- Смотрите на рыбака!

Сверкнули бинокли. Китайский рыбак стоял посреди снегов. Над его головой сияли золотые буквы: ВО ЦАО НИ ДА ЙЕ!*

Гусеница смотрела 69 секунд.

Буквы погасли.

Пошел снег.

* (кит.) Я ебал твоего деда.

Ю. Альберт

Чистота и суета, или поездка за два города

Жаль, что я не записал свои впечатления от акции сразу, по свежим следам. Когда я возвращался из Бохума, я был переполнен впечатлениями и рвался их записать, а теперь эти впечатления, конечно, поблекли, но, надо сказать, были они чрезвычайно приятными.

Во-первых, когда я впервые услышал (кажется, от Сабины), что мне будет посвящена акция, я был чрезвычайно польщен, так как я давно завидовал тем, для кого такие акции уже были сделаны. И это ощущение приятности, удовольствия, и даже некоторой «курортности» не покидало меня и позже, в день акции, несмотря на сопутствующее ему ощущение суетливости. Уже когда Андрей сказал мне, что акция должна состояться в рабочий день, когда открыты все магазины, стало ясно, что это не будет «традиционная акция КД в чистом поле». И, действительно, началась суета. Сначала мы не могли выбрать день и неоднократно перезванивались и назначали новую дату. Потом, когда я, наконец, приехал в Бохум, Андрей сначала заставил нас заехать на барахолку, чтобы купить какую-то ерунду с лебедями для следующей акции, посвященной Вадиму (насколько я знаю, потом этот предмет так и не был использован). По пути они с Сабиной долго препирались, где находится эта барахолка, можно ли до нее дойти пешком и где оставить машину. Все это было настолько заразительно, что я, обычно ничего в таких местах не покупающий, поддался общему порыву и, непонятно зачем, накопил совершенно не нужных мне рамок.

По пути к магазину Андрей стал волноваться, что кто-то из администрации магазина может подойти и спросить, что это мы тут делаем. Поэтому он вручил мне пять марок – купить что-нибудь для отвода глаз (я купил своей дочке набор для песочницы). Так же на всякий случай за мной с тележкой для покупок ходили Сабина и Мартин. Кстати, Сабина вполголоса советовала мне подняться на второй этаж, к полкам с дорогой электротехникой, а я никак не мог понять, какая разница. Теперь-то я знаю, что это она обо мне так заботилась, о цене моей будущей работы.

Затем мы отправились на территорию университета для завершения акции. Надо сказать, что меня поразила абсолютная субботняя пустота этого места. Среди гигантских сооружений брежневского стиля из стекла и бетона не было, кроме нас, ни одной живой души. Тут же выяснилось, что выход на нужную нам террасу закрыт и мы долго бродили вокруг, обсуждая, можно ли перелезть через забор, пока не нашли другой проход. И вот, когда мы вышли на эту террасу, у меня просто дух захватило: город резко обрывался и прямо под нами начинался уходящий в голубую даль совершенно идиллический пейзаж, напоминающий акварели Дюрера – холмы, деревушки с фахверковыми домиками, церковь. Было слышно мычание коров и колокольный звон.

Опять начались препирательства: оказалось, что первые цены не записались на магнитофон, и Андрей стал выговаривать Сабине, что она не проверила технику и т. д. Хотя, кажется, это я был виноват: сначала я держал магнитофон слишком далеко от рта. Потом Андрей стал заглядывать мне через плечо, спрашивать, умею ли я пользоваться калькулятором, и советовать, какие кнопки надо нажимать. Когда же я начал считать, за спиной у меня все время что-то происходило, наверно, Андрей просто заглядывал через плечо, но мне почему-то казалось, что они что-то сооружают у меня за спиной. Но я уже

не обращал на это внимания, сосредоточившись на подсчетах и одновременно восхищаясь пейзажем.

Что касается самой темы акции, то я уже давно заметил, что в отношении ко мне у Андрея все время фонят деньги. Например, последние несколько лет, при наших редких встречах в Москве, он непременно сообщал мне, что по его сведениям, у меня очень хорошо идут дела и у меня много заказов(?). И, надо признаться, когда я подсчитывал сумму этих цен из магазина, у меня мелькнула безумная мысль, что сейчас мне вручат «заработанную» мной сумму. Собственно говоря, так и получилось, только оплата была переложена на некоего неведомого будущего покупателя.

Когда я писал этот текст, я понял, что это была для меня двойная поездка за город или, по-другому, поездка за два города. В Кельне, настоящем, большом, моем городе, я сел на электричку и, мимо полей, лугов и дач, поехал через «загород» в Бохум. В Бохуме я до этого ни разу не был и, хотя я знаю, что это тоже большой город, я увидел там только кусочки декораций: вокзал, барахолка, Сабинина квартира, магазин «Глобус», часть университета, китайский ресторан. То есть для меня это было не городом а, скорее, экспозиционным примером города. А потом я был приведен на край этого другого города, чтобы увидеть еще один «загород», нереальный и прекрасный, как картинка на стене музея.

Реализация же этой изящной структуры напоминала скорее семейную поездку на дачу с постоянным беспокойством: не забыли ли ключи? Взяли ли рыбу для кошки? Позвонили ли Ирине Николаевне? И т. д.

В общем, было очень приятно.

Сентябрь 2000

Н. Алексеев

Об акциях «Вторая речь» и «Гаражи»

Прежде всего, я до сих пор не могу сам себе объяснить, почему я решил устроить эту акцию – или принять в ней участие. Я не знаю, как правильнее это определить. В любом случае сам я, по собственной инициативе, предпринимать ничего бы не стал. Уже пять лет как я осознанно выпал из процесса производства искусства. Если что-то и делаю иногда, то по причине курьезности ситуации или потому, что участие в каком-то мероприятии как-то интересно с точки зрения моей нынешней профессии.

"Вторая речь" к этому не относится. В одном из разговоров Андрей вдруг предложил мне сделать что-то, имеющее отношение к моей практике 70-х – начала 80-х годов. И почему-то особенно настаивал на "Речи". Почему – мне неясно и сейчас. А я, наверно, согласился по причине моего безусловного уважения к творческой позиции Андрея и застарелого чувства вины за "дезертирство" из КД. Хотя что бы я там все эти годы делал?

Но интереснее всего для меня было то, что прошло двадцать лет. Изменилось все, что могло измениться. И я совершенно не помнил, в чем заключалась "Речь". Если обстоятельства, при которых были сделаны "Семь ударов по воде", "Маленькие работы" или "10 000 шагов" я могу восстановить достаточно отчетливо, то "Речь" это совершенно эфемерный для меня эпизод. Я не помнил, когда это было сделано. Не помнил, что говорил. Единственное, что осталось в памяти, это география – лесок недалеко от платформы "Химки-Ховрино", время – зима, и то, что я стоял босиком на снегу, покрашенном белой нитроэмалью. Я потом два дня не мог отмыть ступни от белых липких струпьев. Видимо, произошла какая-то химическая реакция, и краска на морозе не высохла, но превратилась во что-то вроде липкого полиэтилена, въевшегося в кожу.

Более или менее восстановить "Речь" мне удалось только прочитав ее приблизительный текст (на той акции не было магнитофона), содержащийся в "Поездках за город". Мне стало ясно, что обсуждаемая там проблематика мне если и интересна, то не настолько, чтобы проговаривать ее на людях. То есть безразлична. Единственным способом как-то выйти из положения – а отказаться, согласившись, я не считал для себя возможным – было придумать сценарный ход, позволяющий относиться к себе как к клоуну, но не вполне дебилу. Как мне показалось, это могла быть хронология, якобы воспоминание о двух прошедших десятилетиях. Все прочее – помидоры, одежда – только аксессуары, которые должны были оттянуть внимание участников-зрителей от моих проблем. Сгорбленный немолодой человек, одетый в ярко-красную майку, синие штаны и белые носки (белые носки это субститут босоноготы; босым мне не хотелось быть потому, что это сейчас для меня оказалось бы уж очень символически), производящий какие-то манипуляции с помидорами – комичен и трагичен одновременно. Можно не слушать, а так – смотреть.

Андрей в одном из своих текстов похвалил меня за удачное с его точки зрения определение: "акция это переживание времени и пространства". Такое переживание для меня началось недели за две до момента осуществления. Дата откладывалась, я мечтал о том, чтобы либо скорее отделаться, либо вообще похерить план. Андрей настойчиво выводил, кого бы я хотел пригласить – а приглашать я вообще никого не хотел, кроме Саши, она хотела позвать Милену Орлову, я же не имел ничего против этого. Потом начались телефонные перезвоны по поводу того, кто на какой машине поедет, хватит ли всем мест. Наконец договорились.

От нервозности и из-за похмелья я с утра стал пить пиво. Потом пришла Милена. Мы вышли на установленное место и встретили там Андрея и Колю Паниткова с его

раздолбанной красной "Нивой". Меня захватило чувство счастливой бессмыслицы: Коля был одет в удивительный ярко-голубой льняной костюм. Любой другой в нем выглядел бы шутком, на нем этот наряд был литургическим облачением.

Сели. Поехали. Я подарил Андрею дурацкую книгу "Все обо всем", которую он наверняка позабыл в машине у Коли. Долго ехали по новостройкам на север. Андрей вел себя как сварливая жена: покрикивал на Паниткова "Ты куда поворачиваешь? Ты почему меня не слушаешь?" Надо сказать, обычно оказывался прав. Потом приехали к месту встречи – пустырю возле метро "Алтуфьевское". Там, под цветастым "билбордом", нас ждали Лена Елагина и Игорь Макаревич с их "Нивой", Маша Сумнина, Сережа Ситар, незнакомый лысоватый господин, Бакштейн со своей "Нивой" и двумя американцами, Юля Овчинникова и Сережа Ромашко. Потом пришли две девицы, курсистки Института Сороса. Выяснилось, что надо ждать еще Машу Константинову и Колю Шептулина. Я начал злиться: у меня появилось ощущение, что Монастырский меня "использует втемную". Я предполагал, что будут только близкие люди, а тут вдруг американцы, девушки-художницы, Шептулин. Я ровным счетом ничего против них не имел, но внутренне успел подготовиться к более узкому кругу.

"Переживание времени и пространства" продолжало развиваться.

Почти все акции КД, в которых я участвовал или которые видел, сопровождались нервными ожиданиями, поисками кого-то опаздывающего и мучительной потерей времени. Здесь было то же самое. И это было необходимо: если я согласился на акцию КД – так должно быть. Этот час ожидания отменить нельзя было ни в коем случае. Но было комично, что сходка – при помощи личного автотранспорта, а опаздывающего по причине попадания в аварию Шептулина мы искали, перезваниваясь по мобильным телефонам. В прочем же все то же самое, как у Савеловского вокзала, в 70-е. Но счастливая бессмыслица у меня начала развеиваться. Я пошел и купил от тоски рюкзак пива. Тут наконец приехали Шептулин и Маша. Для всех мест в машинах не хватило, поэтому Андрей, как он выразился, "зафрахтовал" какого-то частника.

До окружной ехать было минуты три. Мы остановились возле "трубы" на еще одном пустыре, заросшем жухлой травой. Кое-где росли чахлые ромашки, лебеда и цикорий цвета Колиного костюма. Вдалеке был лесок. Очень сильно пахло бензиновой гарью. Шептулин опять куда-то делся. Юля Овчинникова и я снова стали пить пиво. Ей удалось открыть бутылку о бетонный бордюр, у меня это никак не получалось. "Зафрахтованный" дал мне открывалку. Андрей в это время начал всех загонять в "трубу" над МКАД. А я почувствовал, что надо после пива в кусты; сказав кому-то, что мне необходимо пять минут побыть одному, побрел в сторону леса, но он был далеко – а тут как раз подъехал Шептулин на "Гольфе" и диковато на меня посмотрел.

В лес я не пошел. Остановился на краю канавы, заросшей ржавыми лопухами, и сделал свое дело. Больше всего мне хотелось уйти в лес, я вдруг ощутил, что это природа и счастье, а то, что мне придется через несколько минут делать, -- ерунда и безобразие. Побрел к входу в "трубу". Он был ужасен – бетонная лестница в три марша куда-то в никуда. Это никуда оказалось неприятным пространством: длинная кишка из тонированного и грязного стекла с пыльным бетонным полом. Тут я вспомнил, что вообще-то должен был стоять на охапках сорванной травы. Но трава на пустыре была больной и никак не сочно-зеленой, кроме того просить людей спуститься по ужасной лестнице, чтобы искать траву, а потом снова подниматься – совсем уже нелепо.

Главным желанием было как можно быстрее избавиться от происходящего. Юля спросила, где мне удобнее стоять. Я ответил, что все равно, главное, чтобы не было слишком сильного контражура. Проще всего это было сделать, поставив камеру вдоль "трубы". За спиной – "природа". Впереди – "город". А справа и слева внизу – машины, несущиеся за пыльными стеклами кишки. Вправо и влево.

Вечером этого дня Монастырский мне сказал: "Это была западная акция". А как могло быть иначе в мутной стеклянной трубе? Сам бы я ни в коем случае там делать ничего не стал. Не я, вопреки своим старым обыкновениям, подыскал эту сцену. Я просто искренне согласился поработать. Но он, видимо, прав: у меня имеется рок-н-ролльная инерция, и хотя поп-музыку я давно перестал слушать, в "трубе" у меня сразу в голове заиграла нудная песня поп-певца Криса Риа про автомобильную цивилизацию и бессмысленность жизни – "it ain't no stairways to paradise, it's the highway to hell"

Я снял ботинки, встал на бетон и зачем-то объявил себя перевернутым российским триколором. Начал что-то говорить и что-то делать с помидорами. Больше всего я боялся потерять счет годам и помидорам, это и произошло. К счастью, Саша, как суфлер из будки, подсказала мне правильное число. У меня лавинообразно росло раздражение по отношению к себе и к "трубе", неловкость за происходящее, стыд перед присутствующими. Не знаю, как бы я себя повел дальше, возможно стал бы еще агрессивнее или обрубил свои действия, но спасла женщина, ведшая на прогулку трех гончих собак. Она не смотрела на меня и на присутствующих: ей важно было, чтобы псы прогулялись. Мне стало легче скомкать финал, сказать, что теперь я ничего не знаю и не понимаю.

Вот и все. Это длилось недолго, заняло куда меньше времени и пространства, чем "рамы" впереди и позади. Да и сама "Вторая речь" была одной из "рам" следующего мероприятия, "Гаражей". Про "Гаражи", думаю, другие расскажут лучше и полнее. Я могу только сказать следующее:

У меня на миг, когда я увидел, что происходит, возникла обида: "Ну вот, я на "разогреве" у Мони". К счастью, я тут же понял – правильно. Да, что-то я умею, но давно не подходил к инструменту. Даже таким трудно определяемым делом, как современное искусство, надо заниматься постоянно, иначе и на велосипеде разучишься ездить. Я с него не упал, но без рук уже не рискну ехать. Андрей и в гору, и под гору способен ездить задом наперед.

Можно долго рассуждать об излишнем эстетизме руин на Золотой улице или о странном зиянии между годами, думать о реакции хозяев гаражей, увидевших на воротах непонятные надписи, пытаться угадать судьбы людей и автомобилей. Почему под одними воротами растут застарелые сорняки, а под другими темнеют пятна машинного масла? Для меня разницы нет. Там, на Золотой улице, у меня случилось полное "переживание времени и пространства".

Только не надо было после этого идти в музей "Великий почин". Две "трубы" за день – многовато.

А. Монастырский О «ГАРАЖАХ»

Рассматривая атлас Москвы, на котором изображен каждый дом, в поисках велосипедных маршрутов, я наткнулся на Золотую улицу и решил съездить туда. Интересно было то, что, судя по атласу, на ней отсутствовали жилые дома: с одной стороны- забор машиностроительного завода «Салют», с другой- ряды гаражей. И при всем том она представлялась довольно длинной.

Я нашел эту улицу в атласе 13 июля, а 14 июля ко мне пришла Ира Нахова и мы отправились погулять на ВДНХ. Сели рядом с фонтаном «Дружба народов» и стали определять- какая статуя какую республику символизирует. Среди 16 статуй есть «Карелия»- республика, которая довольно скоро после возведения этого фонтана перестала существовать. Но мы ее не смогли определить. Ближайший (с северо-востока) к фонтану павильон когда-то назывался «Карельская ССР». В тот день на нем висела афиша, оповещавшая о том, что в павильоне проходит выставка, как-то связанная с Карелией тоже (точно не помню- что именно). Все эти «Карелии» на ВДНХ (да и еще мой брат в это время путешествовал на лодке по Карелии- я ему накануне скачивал по интернету сведения о тех местах)- никакого отношения к Золотой улице не имели, разве что цвет статуй фонтана- золотой.

На следующий день мы с Н. К. поехали на велосипедах на Золотую. По дороге на Ярославском рынке я хотел купить себе сигареты R1 slim (тонкие), но их не было ни в одном из ларьков. В последнем ларьке я увидел пачку тонких сигарет «Карелия» с интересным дизайном. Я купил их и решил *«КуриТЬ Карелию на улице Золотой»*. Ко мне привязалась эта фраза и я стал воспринимать ее как название какого-нибудь древнего китайского стихотворения типа *«Читая Шаньхайцзин- книгу Гор и Морей»* или *«В пятый месяц года Гэнцзы на пути из столицы домой задержан ветром в Гуйлине»*. Мне почему-то стало важно выкурить эту «Карелию» только по приезде на Золотую улицу, ни в коем случае не раньше. То есть как бы совершить некий поэтический ритуал, что ли.

Наконец мы приехали на залитую солнцем Золотую и выкурили по «Карелии». Золотая оказалась очень длинной, ровной и пустой. С одной стороны улицы- впечатляющие металлические и бетонные строения полуунированного завода, с другой стороны- ровные ряды гаражей. Мы поехали вдоль гаражей на юго-восток. Сначала шли ряды гаражей, покрашенные голубой краской и без номеров. Потом начался ряд зеленых гаражей. На каждом (кроме 77) белой краской довольно крупно и аккуратно был написан номер. По ходу нашего движения номера начинались с 86 и шли дальше по нисходящей. К моему удивлению, после гаража под номером 1 шли еще три гаража обозначенные как 89, 88, 87, то есть ряд зеленых гаражей выглядел так (слева направо):

87, 88, 89, 1, 2, 3, 86 (далее- голубые гаражи без номеров).

В контексте моих нумерологических спекуляций с ПЗГ («Кольцо КД» и т.п.) тот факт, что ряд зеленых гаражей кончается цифрой 86, а потом как бы опять (до номера 1) начинается с 87 (до 89- затем 1, 2, 3 и т.д.) мне показался очень интересным. Я давно уже осознал 86 год последним годом «герметического» периода работы КД, особенно в привязке к состоянию Киевогорского поля. Последний раз именно в 86 году на Киевогорском (точнее- рядом на полянке) была сделана акция «Ботинки». А в 87 году, когда мы приступили к пятому тому ПЗГ, на поле уже начали что-то рыть и вскоре там появились огороды, а потом дачи. В 89 году мы закончили 5 том и объявили о конце работы группы. Кроме того, я воспринимал пятый том (87-89 гг) как некий «повтор» первого тома или даже называл его «протомом», т. е. сделанным как бы «перед первым томом». А где-то года два назад я разделил «Схему местоположения зрителей на Киевогорском поле» на две схемы: одна- акции до 86 года (включая «Ботинки»), другая- акции с 87 года и далее.

И вот в расположении номеров этих гаражей (метафоризируя номера в годы по чисто «поэтическому» произволу- кстати, я понятия не имел, что Никита сделает то же самое с помидорами в акции «Вторая речь»)- все это можно было наглядно видеть: первые три гаража- 87, 88, 89 (работа над пятым томом) предваряют весь числовой ряд

последующих томов (начиная с 76 и по 86). То есть налицо соответствие и по количеству номеров гаражей (89- год завершения первого, герметического этапа КД) и по их расположению в ряду (86- год начала разгерметизации, т. е. *настоящий*- в эстетическом и экзистенциальном отношении- последний год работы КД, после чего следуют три «инерционных» года пятого тома- 87, 88, 89). [Я полностью отдаю себе отчет в том, что все эти рассуждения по фактуре очень напоминают синдром числовой паранойи- бредовые нагромождения цифр, каких-то соответствий и т.п. Уже в своих текстах к 7 тому ПЗГ я с чувством глубочайшего уныния и безнадежности выстраивал похожие числовые конструкции. К сожалению (?), это- не паранойя, а ужасно занудная специфика «интерпретационных созерцаний» громоздких пространственно-временных конструкций КД последнего времени и они в большей степени родственны не психиатрической синдроматике, а записям шахматных партий, музыкальных (числовых) нотаций и т.п. дескрипциям, интерес и вкус к которым у меня всегда отсутствовал].

Итак, вся эта конструкция «змеи, кусающей свой хвост» (ассоциативно-автоматического соотношения годов КД и номеров гаражей) меня очень развлекала: «реальный» (числовой) конец КД (конец как время)- 86 год, «пространственный» (не числовой) конец (точнее- *край*)- до временного ряда, «опережающий», расположенный в начале (или вне) ряда. В этих соотношениях для меня возникла пластическая структура констелляции двух априорных созерцаний- пространства и времени. Нельзя сказать, что доминировало пространство, но оно как-то **преодолевало** время (было «перед» ним). Уже потом, в процессе подготовки акции «Гаражи» в главе «Путь действия» книги «Основы тибетского мистицизма» (глава посвящена Амогхасиддхи) ламы Анагарики Говинды, я прочел фразу: «Преодоление иллюзии времени опытом пространства». Эта фраза стала интенциональной доминантой (для меня во всяком случае) общего содержания двух акций- «Вторая речь» и «Гаражи», которые мы провели в один день (первый раз в истории КД). «Пустое действие» здесь было организовано не внутри (или «около») одной акции, как это было всегда раньше, а между двумя акциями, в той внедемонстрационной зоне, когда мы перемещались с места проведения акции «Вторая речь» на Золотую улицу (акция «Гаражи»). То есть эстетическим смыслом этого события были не акции сами по себе, а пространственно-временное перемещение между ними. Причем практически все машины с организаторами и зрителями ехали по разным маршрутам- вне видимости друг друга (то есть все основные характеристики «пустого действия»- внедемонстрационность, индетерминированность, «рассеянная созерцательность» («вне замысла») были полностью обеспечены, всякая символичность жеста редуцирована и т. д.).

Но вернусь к первому посещению Золотой улицы. Проехав вдоль всех гаражей, мы завернули на улицу Буракова (она продолжает Золотую на юго-восток). В проеме между какими-то сараями справа были видны участки железной дороги и там на рельсах стояло несколько аккуратных металлических товарных вагонов-контейнеров, на каждом из которых крупными буквами было написано «СТАЛЬ», «СТАЛЬ», «СТАЛЬ». У железнодорожного переезда в кустах мы нашли упавшую со столба синюю табличку с надписью желтыми буквами «Нотариус на Золотой улице». Сначала мы хотели взять ее с собой, поскольку на всей улице не обнаружили ни одного указателя с названием- и только на этой табличке фигурировало название «Золотая улица». Но она оказалась слишком большой для велосипедного багажника. Поехали в другой конец улицы (на северо-запад, через Госпитальный вал). Там есть еще ряд (не длинный) гаражей и два-три жилых дома- правда, их номера указаны не по Золотой улице, а по Семеновскому валу. На каждом доме висели плакаты с портретом Сталина (такой плакат висел там и на какой-то трубе- я сфотографировал его, когда мы опять поехали с Н. К. на Золотую 31

июля- через день после акции). В конце этого короткого отрезка Золотой улицы стояло строение с той самой нотариальной конторой.

В ту первую поездку мы не заехали на улицу Буракова, где находится в доме № 8 музей «Великий почин» (хоть он и указан в Атласе, я его тогда еще не заметил).

18 июля я поехал обедать в кафе «Южное» на ВДНХ (куда часто хожу с начала 80-х годов) и там мне пришло в голову, что надо сделать акцию «Гаражи» сразу после Никитиной акции «Вторая речь»- в тот же день и с теми же зрителями. Никита придумал свой сюжет акции в разговоре со мной задолго до всей этой истории с Золотой улицей- 12 июня.

Я сделал в Corel Draw 13 листов с названиями акций 1 - 5 томов (1 лист = 1 году) и увеличил их в Гипромезе на Пр. Мира до размера А 1. Там же сделал тираж (14 штук) фактографических листов и 4-х маршрутных листов-карт для водителей машин. В верхнем левом углу фрагмента карты Москвы (третий лист фактографии, сделанный из того самого атласа, где я обнаружил «Золотую») была реклама какой-то фирмы. Я заклеил ее фигурой «Быка на крыше» (ВДНХ) с фотографии, снятой 11 июня с крыши павильона «Космос», куда мы залезли с Е. Б. (обычно фото этого быка представляет собой «вид снизу», а на этой фотографии он на том же уровне, что и фотограф). Наклейка получилась слева от Медового переулка, где жил Цандер и куда я ездил фотографировать 6 июля (но это особая история и я не буду здесь о ней распространяться).

В день акции мы встречались со зрителями у выхода из метро «Алтуфьево» на пересечении Алтуфьевского шоссе и ул. Лескова. Тех четырех машин, которые были в нашем распоряжении, не хватило и мне пришлось зафрахтовать жигули с водителем за 150 рублей в час. Из приглашенных зрителей не пришли Алимпиевы- мы ждали полчаса, потом поехали. Как оказалось, они опоздали практически на минуту - две. «Вторая речь» прошла отлично и о ней можно прочитать в рассказе Никиты. Я был на первой «Речи» в Лосином острове в апреле 80 года. Тогда Никита заявил довольно важную вещь: работы местного круга настолько специфичны, что не могут найти себе *рабочее* место в общем процессе. В то время я совершенно не был согласен с таким заявлением. Более того, именно через саму способность к такому заявлению для меня было очевидно, что тогдашняя Никитина «Речь» полностью заняла свое рабочее место в общем (международном) процессе современного искусства. И тот факт, что Никита повторил через 20 лет этот сюжет лично для меня подтверждает мое тогдашнее мнение о работе Никиты: зерна были посеяны и из них выросли плоды (помидоры «Второй речи»). Можно, конечно, вообще сомневаться в актуальности некоего «общего процесса» и существует ли он теперь. Но с другой стороны: актуальны ли помидоры? Лично я с удовольствием их ем.

На Золотую я ехал с зафрахтованным водителем. Он был странно одет: шелковая футболка желтого цвета и шелковые спортивные брюки красного цвета (впрочем, может быть и наоборот). В машине всю дорогу играла авто-музыка, но, в отличие от обычной долбежки- исключительно классическая, что тоже было довольно странно. Наша машина первой приехала на Золотую. Довольно быстро появились остальные зрители и члены КД. Никаких накладок при наклеивании 13 «скрижалей» не произошло, хотя были опасения, что в каких-то гаражах окажутся их хозяева, но этого не случилось. После «Гаражей» все заехали на Буракова, но «Великий почин» был закрыт (я до сих пор не побывал в этом музее).

Хорошо прослеживается связь между «Второй речью» и «Гаражами» на уровне аудиодискурса. Сильным звуковым фоном во время «Речи» были звуки проезжающих непрерывным потоком по МКАД автомобилей- до такой степени, что этот фон практически перекрывал голос Никиты. То есть он был значим для «Второй речи». В акции «Гаражи» бумажные «скрижали» наклеивались на двери гаражей, за которыми

либо находились неподвижные (и молчащие) автомобили, либо их там не было. Но была тишина, также связанная с автомобилями (через места их стоянки- гаражи). Громко звучащее, находящееся в непрерывном движении *время* («Второй речи») трансформировалось в молчащее и неподвижное *пространство* («Гаражей»). То есть аудиодискурсионное, поэтическое поле было общим для двух акций, оно соединяло их в одно эстетическое событие.

В «предмет-рамном» (в сущности, не обязательном) шизокомментировании этих двух акций меня некоторое время развлекала цветовая и ориентировочная (по сторонам света в соотнесенности карты Москвы со схемой дхьяни-будд) структура. «Вторая речь»- как бы «западная» акция: Никита был одет в цвета Амиабхи (красный) и место ее проведения по карте Москвы (север) совпадало с местоположением Амиабхи. Потом мы сместились в «зеленую» область Амогхасиддхи (восток по схеме дхьяни-будд и карте Москвы, зеленый цвет гаражей). Если дальше рассматривать эту схему в качестве своеобразной «партитуры», то зона «Гаражей» манифестируется как «область борьбы» (мир асуров). Борьба, разумеется, как это ни уныло звучит, идет «за металл» (за золото, деньги. Впрочем, когда 10 ноября мы с Н. К. еще раз поехали на Золотую и зашли на территорию депо, где находится музей «Великий почин», то там мы обнаружили два старых паровоза, на одном из которых было написано огромными белыми буквами: «МИР ПОБЕДИТ ВОЙНУ»). Здесь опять возникает, как и в 7 томе ПЗГ, омерзительное «подлипание» к «текущему социально-политическому моменту» в новейшей истории России. Связь фактографического листа этой акции с ВДНХ (через наклеенную фигуру «быка на крыше», которая соединяет две топографии) отсылает еще и к бывшему павильону ВДНХ «Зерно», на котором некоторое время назад появилось слово «Золото» (вместо «Зерно»), выложенное большими «золотыми» металлическими буквами. Этот павильон был знаково напряженным в мандале ВДНХ советского периода. Через его символику (определенным образом расставленные фигуры в качестве украшения и другие детали- шпиль и т.д.) как бы «планировался» некий процесс территориального «рассогласования» (в направлении «слева направо» или «запад-восток») на самом глубинном уровне мыслеформы «зерна» (по и-цзинговской интерпретации). Я в шутку раньше называл его «гомосексуальным» павильоном. После того, как надпись была заменена на «Золото», видимо, процесс переместился с территориально-земляных уровней на финансовый (аналогичный сублимационный механизм- при утрате территориально-аграрного «жизненного пространства»- можно наблюдать, например, в истории еврейского народа). Этот павильон в данном шизоанализе общей мандалы (Золотая улица- павильон «Золото» на ВДНХ) можно рассматривать как своего рода «штаб» той асурической «борьбы», которая ведется на пустой Золотой улице (речь, разумеется, идет о процессуальном «эйдосе» этой борьбы). На более «низком» артикуляционно-знаковом уровне мандалы, «по краям» Золотой улицы- как на некоем поле битвы- отчетливо выступают ее знаковые «фигуранты»- Ленин («западный тип мониторинга») и Сталин («восточный тип мониторинга»). Эти две фигуры интересным образом проступили в шизоаналитическом последствии описываемых двух акций. Акции были сделаны 29 июля. А уже 3 августа в газете «Коммерсант» появилась заметка М. Орловой об акциях. В том же номере газеты, на последней странице можно обнаружить большую репродукцию карты генплана Москвы 1935 года, на которой слева изображен портрет Ленина, справа- Сталина. То есть практически в той же ориентации, как и на нашем фактографическом листе (карте) к «Гаражам»- с одной стороны музей «Великий почин» (Ленин), с другой- тот конец Золотой улицы, который обклеен портретами Сталина.

Впрочем, как бы все это не было забавно, я отдаю себе отчет в том, что, видимо, «несознательно» и чисто аффективно делаю акцент именно на этих жалких и убогих

смыслах, совершенно периферийных к акциям. В 86 году шизоанализ «ВДНХ- столица мира» был смешным и новым в методическом отношении. Все мои шизоанализы, начиная с 7 тома- патологическая рутина. С точки зрения психологии бессознательного мотивом такого интерпретационного взгляд на «Гаражи» является чрезвычайно банальная вещь: экономическая неуверенность в завтрашнем дне, которая сделалась модусом существования в новой России. Степень экономической зависимости и прессинга- по сравнению с советским периодом- увеличилась во много десятков раз. Отсюда и навязчивый тематизм «золота» в интерпретировании.

Исследование способности восприятия- то, чем занимались КД в 76 - 89 годах- и связанный с этими исследованиями дискурс (критика способности восприятия)- требуют сложной интеллектуальной оптики и более прочных экзистенциальных основ. И все же мне представляется, что на уровне *действия* никаких проблем не возникает: время (как всегда) преодолевается пространством. Проблемы и навязчивости лежат исключительно на интерпретационных поверхностях. И возникают не всегда- например, очень благополучная и спокойная в этом отношении акция «Рыбак», с которой мы начали работу над 8 томом. Да и «золотая» тема с точки зрения *эстетики действия* имеет любопытные сюжетные повороты и более широкие контексты, нежели изложенный выше. Так, в мае этого года мы с Сабиной сделали в Бохуме акцию для В. Захарова «Лознгрин». Она не входит в «список акций КД» и помещается в разделе «Индивидуальные акции, имеющие отношение к Поездкам за город». В ней тоже фигурировал образ неких «золотых раздутий», которые оказались не более, чем созерцательным эпизодом в той истории, которая называется «Нажимать на гнилые места золотого нимба».

август-октябрь 2000 г.

С. Ситар

Об акциях «Вторая речь» и «Гаражи»

Даже если и можно объяснить частое обращение художников к этим двум пространственным элементам эстетическими достоинствами самой их формы, тем не менее, здесь всегда присутствует то загадочное совпадение, в силу которого чисто художественное совершенство объекта одновременно дает ключ к наиболее исчерпывающему выражению его невидимого глазом духовного или метафизического смысла.

Георг Зиммель
"Мост и дверь"
1903

Составление письменного рассказа об акциях "Вторая речь" и "Гаражи" оказалось для меня увлекательной, но довольно сложной задачей. Полагая, что втиснуть восприятие моей первой "живой" акции КД в какую-то заранее сложившуюся когнитивную схему значило бы лишить событие эффекта "инициации", упустить его важнейшую апофатическую составляющую, я, - чтобы этого не произошло, - почти сознательно

отключил в день проведения акций свою "иерархию существенности явлений", т.е. машину сортировки внешних и внутренних наблюдений на достойные фиксации и не представляющие интереса. В результате я впитал в тот день такое количество разного рода ощущений, впечатлений и переживаний, что к моменту начала работы над этим отчетом-рассказом оказался в положении обезьяны, потерявшей свободу из-за того, что она не могла вытащить из узкого отверстия лапу, в которой она жадно сжимала помещенную охотником за отверстием приманку. Обезьяна стала добычей, пытаясь что-то добыть. Моя жадность, как видно, превосходила жадность обезьяны, поскольку мне какими-то "подлинно человеческими" усилиями удалось таки вытащить наружу изрядное количество приманки - я "залил" страниц 5-6 потоком воспоминаний о событиях накануне и на пути к месту проведения акций, прежде чем понял, что все написанное не дотягивает до желаемой степени "отфильтрованности базара", и что внимания заслуживает отнюдь не приманка, а устройство самой ловушки. Однако пуститься в абстрактные теоретические спекуляции на тему этого хитроумного устройства мне мешало обязательство удерживать этот текст по возможности ближе к простому "мемуарному" нарративу. В итоге я решил, что самым правильным было бы попытаться выразить свои соображения по поводу общего смысла описываемых событий через процедуру отбора небольшого числа эпизодов, каждый из которых соотносился бы с остальными не только как часть определенного событийного континуума, но и как элемент "проектируемой" в этом тексте метанарративной структуры. Таких эпизодов после отсева осталось четыре, причем первые два можно рассматривать как развернутые эпиграфы к третьему и четвертому, которые как раз претендуют на роль "буквальных описаний" двух акций, приблизительно совпадая с ними в системе трех единств. Эпизод "Видение" выполняет функцию ускоренного "введения" в психический контекст события, и именно как стержневая, квинтэссенциальная структура внутреннего контекста акций он становится их композиционно-типологическим прототипом (в нем дебютирует регрессивно-поступательный мотив "обратного отсчета"). В противоположность "Видению" следующий за ним короткий эпизод "Мелодия" является метафорой внешнего, обрамляющего событие контекста - эта "внешность" представлена в нем как ускользание логоса (названия и имени автора мелодии) в недостижимость, требующую для своего преодоления обращения к гипотетическому "внешнему времени".

Видение

Вечером накануне акций я отправился в гости к Коле Паниткову. Мы немного выпили, Коля рассказал о своей недавней поездке в Крым и о злоключениях Н. Козлова, а я - о своей берлинско-миланской командировке, из которой я вернулся за четыре дня до нашей встречи. Мы сошлись в том, что Европа производит противоестественное и несколько тягостное впечатление "земного рая", осуществленной утопии, которой некуда особенно дальше развиваться (в качественном, сюжетном смысле). Коля резюмировал эту тему приблизительно следующей фразой: "В общем, иногда возникает ощущение, что пора бы уже со всем этим заканчивать". В ответ, как возможный вариант такого "окончания", я пересказал ему одно свое эсхатологическое видение, под знаком которого, в силу почему-то совсем не удививших меня структурных совпадений, я на следующий день воспринял "Вторую речь" и "Гаражи". Кульминацией видения было мое присутствие на церемонии по поводу "конца света" (или "конца вечности"). То, что предметом празднования является именно Конец Вечности, Полное Окончание Всего, было каким-то образом сообщено заранее, но подтверждалось это особым "художественным решением" места действия, сочетавшем в себе захватывающий дух гигантизм и радикальнейший минимализм. Я оказался в многоуровневом, но как бы не

имевшем глубины зрительном зале, простирающемся на неопределенное расстояние вверх и вниз, и открытом в сторону пустого центрального пространства, равномерно освещенного мягким серебристым светом. Пустым это пространство казалось только на первый взгляд, на самом деле по микроскопическим признакам можно было заключить, что оно имеет структуру, что это своеобразный гипостильный зал из множества прижатых друг к другу бесконечно высоких прямоугольных колонн из абсолютно прозрачного "умного" материала, между которыми перемещаются и действуют неведомые силы. Затем откуда-то стало понятно, что материал колонн тоже не однороден (несмотря на прозрачность), но что в нем, с помощью почти невидимых для глаза структурных вариаций, слой за слоем досконально, вплоть до самых тонких и малозначительных деталей, зафиксирована вся история и фактография Вечности - т.е. это было именно то, что имеет в виду Иисус, когда говорит в Евангелии: "А у вас и волосы на голове все сочтены". Вся эта бездна информации, присутствие которой придавало ситуации неопишемую торжественность, была разделена на блоки, соответствующие сегментам колонн. И вот я начинаю понимать, что в этом пространстве, куда, кроме моего взгляда, устремлены еще мириады восхищенных и напряженно-внимательных глаз (я кожей чувствую присутствие этих невидимых зрителей), происходит одна простая, но невероятно важная операция - на наших глазах в последнем, специально зарезервированном для этого блоке, имеющем, надо думать, какой-то соответствующий технический код или номер, проходит архивирование (запись) событий и фактов, относящихся к Последнему Промежутку Времени, заканчивающемуся настоящим моментом. Последний блок находится где-то далеко внизу и слева от меня, я вижу его в сильном вертикальном ракурсе. Собственно, видимым, различимым в толще общей прозрачности этот блок становится только и именно благодаря протекающему в нем процессу записи. Запись идет сверху вниз. Нижняя "пустая" часть блока так же (или почти так же) прозрачна как и "полная" верхняя, но в ходе записи на их границе возникают легкие структурные "возмущения", из-за которых чуть-чуть мутнеет сама эта активная, претерпевающая трансформацию зона, а поверхность блока в этом месте как бы слегка запотеваает. Весь блок с его внешним контуром тоже немного выделен - из-за происходящего в нем движения он едва заметно "оптически вибрирует". По мере того, как "активная зона" как будто под действием невидимого поршня плавно опускается вниз, благоговейное напряжение внутри и вокруг меня нарастает в геометрической прогрессии: я вместе со всеми понимаю, что через мгновение, в момент, когда зона трансформации достигнет наконец нижней границы блока и всякое движение в нем прекратиться (вместе с его общей "оптической вибрацией"), нам, и без того уже редуцированным до "инстанций чистого созерцания", суждено исчезнуть, поскольку не останется уже совсем ничего различимого, - т.е. ничего, о чем мы могли бы свидетельствовать.

Мелодия

В машине по дороге к месту проведения "Второй речи" звучало одно очень известное и часто исполняемое музыкальное произведение в современной обработке, название и автора которого я (в чем я абсолютно уверен) когда-то знал, но потом начисто забыл и с тех пор много раз пытался восстановить в памяти и собственными усилиями, и с помощью знакомых, напевая им главную тему. До сих пор безуспешно. В итоге эта мелодия стала для меня не только символом моего умственного бессилия, но и, даже в большей степени, мистическим указанием на те интригующие секреты и глубоко зарытые тайники нашего сознания, которые нам еще предстоит раскрыть, прежде чем мы окончательно "восторжествуем над миром". Я хочу привести здесь несколько первых

тактов этой мелодии в своей приблизительной записи, надеясь, что, поскольку кто-то из будущих читателей эту вещь безусловно узнает, проблема ее атрибуции косвенным образом будет решена уже сейчас.

(нотная запись)

Мост

У подножья пешеходного моста через МКАД я впервые почувствовал эффект, появления которого с некоторой тревогой ждал с того момента, когда Коля сообщил мне, что обе акции пройдут не на природе, а в городе. Наверное, проще всего объяснить это в терминологии КД - через программное противопоставление "активного" демонстрационного знакового поля (т.е. поля самой акции) "пассивному" экспозиционному знаковому полю (контексту, к которому традиционно относятся и всякого рода сооружения). Для меня, по мере моего становления как архитектора и архитектурного критика, вторая категория как бы "потеряла валентность", - в понятие "демонстрационного знакового поля" вошло постепенно все, включая находящуюся в компетенции ландшафтной архитектуры растительность, к которой я невольно отношусь как к одному из составляющих профессиональную палитру художественных средств. Все, что мы видим, манипулируемо и является объектом постоянных манипуляций, в подготовке и санкционировании которых не последнюю роль играют эстетические аргументы. Более того, с точки зрения той философской позиции, в сторону которой меня неуклонно "сносит" опыт, эстетический ракурс вообще повсеместно первичен: всякая реальность, устанавливающаяся социально, обретает способность к такому установлению через суггестию, спонтанную или опосредованную "убедительность" лежащего в ее основе проекта (спонтанно или скачкообразно возникшего коммуницируемого представления), который, как знаковый феномен, обладает риторическим, т.е. именно "художественным" измерением. Проще говоря, нашей экономической жизнью правит конкурирующая красота тех или иных экономических стратегий и концепций, наукой движет красота гипотез, теорий и систем организации знания и т.д. Истина - это высший предел художественности, а "истинное настоящее" - высший предел художественности на данный момент.

Такая позиция вроде бы не оставляет места для "чистого" художника - художником (как и идеологом) в той или иной степени является каждый. С другой стороны, если учитывать, что к подобным взглядам я пришел во многом благодаря знакомству с документацией КД, то получается почти наоборот (почти - в той степени, в какой члены группы КД все же не являются "чистыми" художниками). Не исключено также, что именно подъем рейтинга "экспозиционного знакового поля" как излучения более "мощной", "низкочастотной" части онтологического спектра, наметившийся у КД, например, в "Земляных работах", и привел, по прошествии какого-то латентного периода к тому, что я, архитектор - т.е. типичный "агент ЭЗП" - вошел в число зрителей их акций. В данном случае я, как и следовало ожидать, споткнулся взглядом о мост, при "зачатии" которого в недрах Моспроекта-2 я фактически лично присутствовал. Художественное качество мостов этой серии, на мой взгляд, оставляет желать много лучшего, - даже их нелепость кажется мне недостаточно "выраженной", чтобы перейти в достоинство. Тем не менее, при виде моста меня сразу же мощно качнуло от "парадигмы КД" в сторону устоев моей профессиональной корпорации, с ее пусть безнадежно вторичной и дискурсивно непроработанной, но все же существующей локальной эстетической системой. Т.е. получилось, что я как бы "сдавал" мост КД, при чем одновременно в трех смыслах - строительном (как приемной комиссии), военном и криминальном. Так же, наверное, чувствует себя разведчик или перебежчик, когда ему, чтобы упрочить свое

положение в стане противника, приходится первый раз лично участвовать в расстреле соотечественника. Хотя при этом и "парадигма КД" не собиралась меня отпускать и даже тянула назад к себе достаточно сильно. Можно сказать, что тут реализовалось хайдеггеровское определение моста как образцовой точки сборки "четверицы", - только она приняла довольно неожиданный вид: деревня, город, архитектура, современное искусство. Взобравшись на мост и глядя вниз на МКАД, я подумал, что лучшей метафоры для выражения квазисубстанциональности жизни города, наверное, и не подберешь. Два одинаково интенсивных потока автомобилей, движущихся в прямо противоположных направлениях, причем оба по кругу. Тут можно усмотреть, скажем, едкую карикатуру на современную англосаксонскую модель демократии, - тогда те, кто движется против часовой стрелки, будут республиканцами (консерваторами, агентами стабилизации), а те, кто по часовой стрелке - демократами (лейбористами, агентами изменений). Вторые "крутят стрелку" этих гигантских воображаемых часов вперед и, таким образом, постоянно толкают вперед "колесницу истории" (время). Первые крутят стрелку назад, выступая в роли противовеса, обеспечивающего плавность движения. Соотношением сил в этом круге определяется, в результате, локальная скорость движения времени. Если следовать в интерпретации моих визуальных наблюдений этой схеме, то скорость движения времени в период проведения "Второй речи" приближалась к нулю. Не исключено однако, что источником этого эффекта следует считать не МКАД, а сам мост, который уже в силу самой своей типологии оказывается местом какого-то поперечного или тангенциального времени: это т.н. "гетеротопия" (Фуко) - пространство, противоположное кэрролловскому Зазеркалью, где, чтобы бежать куда-то, достаточно оставаться на месте. Эта серия соображений окончательно примирила меня с выбором площадки для проведения акции - т.е. вернула мое сознание из Моспроекта-2, куда оно оказалось заброшенным после столкновения с внешним видом моста, обратно - "в лоно" подготовленного КД события. Тему расстрела, по-видимому, подсказали два момента, возникшие к этому времени на ДЗП. Во-первых Никита Алексеев разулся и стал ходить по бетону в "беззащитных" белых носках - разутыми часто изображают арестантов и приговоренных к казни, т.е. тех, кому "уже недалеко осталось идти". Во-вторых в его руках появился пластиковый пакет с помидорами и стало понятно, что он, скорее всего, будет ими кидаться. Помидоры, как он объяснил, были материализованной цитатой из одного откровенного высказывания Левы Бруни, примерно двадцатилетней давности. Лева Бруни, будучи тогда, как я с удивлением узнал, художником, сказал, что он предпочитает водиться с иностранцами, потому, что у них в любое время года есть свежие помидоры. На самом деле было понятно, что имеется в виду нечто более серьезное - а именно то, что "иностранцы" в то время были "могущественнее", они лучше, в большей степени владели происходящим, - т.е. действительностью в целом. Это-то, наверное, и позволило Никите поставить знак символического тождества между помидорами и последними двадцатью с чем-то годами его собственной жизни (часть из которых он провел в парижской иммиграции). Таким образом, в руках у него оказались уже как бы не овощи, а сгустки пространства-времени, целые миры его психического опыта, состоящие из множества мало известных зрителям событий и переживаний. Какие-то из них он попытался припомнить (среди них он, кажется, упомянул и первую "Речь" - акцию, во время которой его разутые ноги были не в белом, а на белом). Перечисляя важнейшие эпизоды какого-то года, Никита каждый раз брал в руки соответствующий этому году помидор, и затем всякий раз делал с ним что-нибудь "неожиданное": первый он довольно сильно бросил об пол, отчего на бетоне распустилась темная "звездочка", с длинными острыми лучами; следующие действительно полетели в зрителей (причем какие-то из них Никита просил ловить); один помидор он съел, достав из кармана специально приготовленную для этого случая баночку с солью; еще несколько помидоров - обозначавших, как мне кажется, годы

иммиграции - были разложены в ряд и затем безжалостно раздавлены ногами в белых носках. Меня эти носки настраивали на размышления о том, с какой стремительностью в Европе распространяется американская манера одеваться (а значит и общаться, жить и т.д.). Хотя, с другой стороны, белые носки безусловно смягчали агрессивный пафос раздавливания и расшвыривания, снимали с этих резких поступков неизбежный оттенок "хулиганства".

Любопытно, что, производя манипуляции с помидорами, Никита непрерывно что-то говорил. Слышно было не очень хорошо из-за шума проезжающих внизу машин. Но за счет этого безостановочного говорения помидоры, возникшие из сказанных когда-то слов, оказывались снова глубоко "замешанными" в речь, их статус предметов, а затем и приданный им, еще более фундаментальный статус "прожитых лет" уступили место условному, эфемерному статусу "элементов текста". Кульминации эта линия достигла в момент поедания помидора - Никите удалось съесть этот помидор так, что на лице его не дрогнул ни один мимический мускул из группы отвечающих за внешнее проявление вкусовых ощущений, - т.е. так, как будто помидор был чистой видимостью, мыслеформой. Его речь, его взгляд, его фигура остались абсолютно невозмутимыми, незатронутыми этим первичным "хтоническим" действием. Получалось, что он ел только означающее помидора (вид), отказываясь принимать внутрь его означаемое (вкус, аромат, утоление голода и жажды, скользящие прикосновения кусочков мякоти к стенкам пищевода и т.д.). Другими словами, это "псевдопоедание" представляло собой публичный аскетический подвиг с педагогическим уклоном, в ходе которого Никита уничтожил помидор "в высшем смысле" - как знак, разъяв его на составляющие части, и затем проглотив одну из них и оставив другую (означающее) таять в воздухе наподобие улыбки чеширского кота. Из всего происшедшего этот эпизод произвел на меня, пожалуй, самое сильное впечатление: именно это "обездоленное" означающее, которое уже было готово проскочить "на плечах" своего означающего во внутрь Никиты, но в последний момент было грубо отброшено, оставшись в одиночестве и во всей своей унылой, обреченной "безвидности" перед захлопнувшимися воротами в Никитин внутренний мир.

В сущности, подумал я, то же самое происходит со знаками в устной речи: отдельное слово звучит какие-то доли секунды и затем исчезает, уступая место другому слову или тишине, но смысл слова остается "висеть в воздухе" еще некоторое время как своего рода "послезвучие", - эхо, отражение слова в бесчисленных рефлексивных плоскостях. Получалось, что своими действиями Никита просто демонстрировал то, каким образом эти действия (швыряние, поедание, раздавливание и т.д.) могут функционировать исключительно по модели устной речи, не порождая катастрофических необратимых изменений в регистре "положения вещей" - вроде того, как уравниваются в статусе речь и действие в структуре коана, где можно ответить на устный вопрос, например, станцевав вприсядку. Само название акции - "Вторая речь" - я впоследствии оценил как подтверждение этой линии интерпретации: "Вторая речь" - это не только определение акции на мосту по отношению к акции "Речь" 1980 года, но это, кроме того, определение самого перформанса как специфической активности по отношению к устной речи - определение его как способа или способности изъясняться действиями, не прибегая ни к одному из вербальных языков и, соответственно, не встречая и не порождая межъязыковых барьеров. Такое определение, в свою очередь, заставляет вспомнить об апостольской проповеди в день Пятидесятницы. Речь апостолов, которую каждый из присутствовавших слышал как произносимую "его наречием", спасает от "взятия с личным" (от уличения в сверхъестественности) именно ее качество устной, т.е. звучащей речи, - ее способность проходить, не оставляя следов. И здесь мне вспоминается нетерпеливый энтузиазм, с которым А. Монастырский и еще какая-то девушка, после завершения Никитино "выступления" и предпринятой затем почти

безрезультатной попытки устроить обсуждение, бросились собирать оставшиеся на бетонном полу помидорные ошметки. К счастью, оказалось, что с этим нежелательным осадком от "говорения вещами" можно справиться достаточно легко и быстро, - если приложить к этому коллективные усилия.

Ворота

Сюжет акции "Гаражи", также как и сюжет "Второй речи", опирался на возвратно-поступательное перечисление лет и событий, однако в случае "Гаражей" простая линейная последовательность была несколько искажена "абсурдным" забрасыванием "хвостового сегмента" (87-89 гг.) в начало перечисления. Это обстоятельство, похоже, сыграло решающую роль в том, что мое восприятие "Гаражей", начавшись в том же ключе, что и восприятие предыдущей акции, в какой-то момент радикально трансформировалось. Если попытаться сформулировать смысл этой трансформации вкратце, то можно сказать, что в ходе акции я, во-первых, перешел из эсхатологического канона (заданного "Видением") в космогонический (концепция расширяющейся вселенной), а во-вторых, был выброшен из рационального "исторического" времени в мистическое "синхронное" время "предвечного единства сущего" (поэтому эсхатологический мотив все же сохранился, хотя и приобрел новое звучание). Ниже я попытаюсь разобраться в том, как это произошло.

Машина, в которой ехали А. Монастырский, Маша Митурич-Хлебникова, я и девушка, назвавшаяся Катей, прибыла к месту проведения "Гаражей" первой. По дороге меня снедало любопытство по поводу того, каким окажется это место с интригующим и никогда не встречавшимся мне названием "Золотая улица". По прибытии оказалось, что речь шла об улице, на которой мне уже приходилось бывать раньше, и даже не один раз (всегда - при довольно странных обстоятельствах), - при этом я просто не задавался вопросом о том, как она называется. В памяти моей хорошо сохранились похожие на элеваторы огромные проржавевшие металлические башни завода "Салют", прикрывающий их со стороны улицы бетонный забор и близость железнодорожного "многопутья" станции Москва-Сортировочная. Над путями, неподалеку от Золотой улицы, когда-то возвышался невероятных размеров мостовой кран, на который я в компании друзей совершил два или три волнующих ночных восхождения. Этот заброшенный мостовой кран, как я несколько лет назад узнал от тех же друзей, в итоге пришел в полную негодность и рухнул под собственным колоссальным весом, однако это не помешало ему в данном случае послужить своеобразным переходным звеном, "мостиком" между первой и второй акциями. Единственным, чего я практически не запомнил во время предыдущих посещений этого места, оказались гаражи, - те самые гаражи, которым предстояло стать непосредственным фоном для проведения акции и подарить ей ее название. Поначалу я почти не обратил на это внимания, поскольку был полностью поглощен созерцанием романтической постиндустриальной громады полумертвого завода "Салют", сверкой этих загадочных глухих башен со своими воспоминаниями. Гаражи находились как бы в "художественной тени" завода, почти полностью затмевались его патетическим вагнерианским сиянием, однако, по мере того как на их воротах стали появляться плакаты со списками акций КД, сами они начали постепенно выдвигаться на первый план. На каждом плакате были крупно напечатаны названия акций за какой-то определенный год, и в ходе акции плакат приклеивался двухсторонним скотчем на левую створку ворот того гаража, номер которого совпадал с годом проведения данного набора акций (брались в расчет только последние две цифры года). И тут обнаружилась уже упомянутая странная вещь - со стороны депо по Золотой улице шли сначала гаражи №87, 88 и 89, а затем нумерация скачком возвращалась к

единице и дальше нарастала постепенно, как и положено, вплоть до номера 86. Восемьдесят шестым номером линия гаражей заканчивалась, хотя из-за сбивки в нумерации получалось, что вместо того, чтобы спокойно "иссякнуть", она возвращается к своему началу и "запускается" по второму кругу и т.д.. В итоге, чтобы двигаться последовательно вдоль линии, устроителям пришлось сначала повесить плакаты 87, 88 и 89 годов, а затем, пройдя вместе со зрителями почти до противоположного конца улицы, повесить плакаты от 76-го до 86-го. Сейчас, по прошествии значительного промежутка времени, в этом числовом сбое мне не видится ничего особенно странного - просто за время строительства в гаражный кооператив вошло еще несколько членов, а продолжать подстраивать новые гаражи в том же направлении уже не было возможности (линия гаражей уперлась в проезд), и поэтому пришлось вернуться к началу и пристроить три последних гаража перед первыми. Обычный житейский курьез. Все выглядело бы намного подозрительнее, если бы в такой длинной "строчке" номера гаражей выстроились бы в идеальном порядке. Однако в момент проведения акции эта рациональная интерпретация если и брезжила где-то на периферии моего сознания, то во всяком случае не могла соперничать по силе и убедительности с другой, гораздо более радикальной интерпретацией, которая возникла у меня в голове лавинообразно, как некое мистическое откровение. Началось все с того, что упомянутый разрыв между номерами 86 и 87 я почему-то увидел не как доказательство естественности происхождения гаражей, но наоборот, как какую-то беспардонную несуразность, как откровенный дефект, почти что раковую опухоль на ткани реальности. Скорей всего виной тому было причиненное разрывом физическое неудобство - из-за него зрителям и устроителям пришлось "измерить шагами" всю невероятную длину Золотой улицы, причем два раза - сначала в одну, а потом в другую сторону. Эта несуразность ассоциировалась у меня с химерами, или, скорее, с какими-то "полуфабрикатами творчества" - нелепыми формами, застывшими на промежуточной неупорядоченной стадии своего становления, а, кроме того, с искажениями, которые возникают порой при перезаписи компьютерных файлов, когда, скажем, верхняя часть изображения неожиданно оказывается отрезанной и приставленной снизу. В то же время в этом нарочитом дефекте присутствовал недвусмысленный эсхатологический намек - я имею в виду его смысловое созвучие с евангельским "и вот есть последние, которые будут первыми" и т.п.. Все эти соображения сложились и выразились в конце концов во всплеске решительного недоверия с моей стороны ко всей этой линии гаражей, к самому факту ее существования. Где-то на середине пути от 89-го к 76-му номеру, - возможно уже в момент, когда мы все фотографировались на фоне №45 (Золотая улица была по счету 45-м местом проведения акций КД), - я пришел к твердой уверенности в том, что отсутствие гаражей в моих воспоминаниях о прошлых посещениях Золотой улицы - это совсем не следствие моей рассеянности и забывчивости. Во время моих прошлых посещений этих гаражей на Золотой улице просто не было, поэтому-то я и не мог их припомнить. Не было их и в промежутке между теми давнишними посещениями и нынешним. Мне неожиданно стало понятно, что гаражи - со всеми своими мелкими трещинками и царапинами на зеленой краске, ржавыми потеками вокруг петель и прочими милыми признаками возраста - появились здесь только что, за какую-то долю мгновения до моего прихода. До этого момента они существовали исключительно в памяти (воображении) Монастырского, который недавно заехал на Золотую улицу во время одной из своих велосипедных прогулок, а также в представлении тех членов КД, которым он успел про них рассказать. Другими словами, КД попросту беззастенчиво "ввели" эти гаражи в действительность, - именно они (гаражи), а не наклеиваемые на них плакаты были подлинным предметом акции, коллективным произведением, которое демонстрировалось в данном случае зрителям, причем демонстрировалось тайно - таким

образом, что зрители в большинстве случаев и не подозревали о том, в какого рода "показе" (вернее, в показе "чего") им придется участвовать.

Следующим витком моих размышлений стало признание самому себе в том, что такого рода "предметом" акции (или, как еще говорят, "трофеем") гаражи могли являться только для меня и для тех немногих из зрителей, кто, как и я, успел побывать на Золотой улице до ее проведения (если такие вообще были). Для остальных же "нововведенными", - т.е. вырванными из небытия и помещенными в фокус действующего в режиме медитации зрения, - оказывались не только гаражи, но и находящийся напротив завод "Салют", и отделяющий его от улицы облупленный бетонный забор, и полоса асфальта - одним словом, весь ансамбль Золотой улицы. В связи с этим стал ясен смысл моего попадания в первую четверку - по отношению к тем, кто оказался здесь впервые, я должен был выполнить такую же функцию, какую выполнил А. Монастырский (и может быть кто-то еще) по отношению ко мне, уже побывавшему здесь, но не видевшему гаражей. Андрей Викторович "включил" (turned on) для меня гаражи, а я, в свою очередь, "включил" или "дополнил" в меру своих способностей для прибывших после меня завод "Салют" и другие элементы Золотой улицы, которые я помнил. Сам механизм такового "введения" или "насыщения" элементов пространства напрямую - т.е. только за счет ресурсов памяти и воображения, и без привлечения каких-либо media (текста, изображения, проекции, строительства и т.п.) требует, безусловно, дальнейшей тщательной дискурсивной проработки. Единственное, к чему мне приходит в голову обратиться как к аналогу, - это функция т.н. "навигаторов" в фильме Д. Линча "Дюна". Здесь, конечно, еще очень много неопределенного и умозрительного, но, с другой стороны, если полностью индуцированное восприятие возможно на сеансах гипноза, то почему бы не предположить, что наше восприятие является в той или иной степени индуцированным всегда? Если же это так, то получается, что мы имеем дело только с последовательностями, "цепными реакциями" восприятия/воображения, возникающими и пересекающимися в каком-то (предположительно - небольшом) наборе точек, - и КД в этом случае следует считать чем-то вроде "вспышки сверхновой" или внезапно начавшегося в системе пространства-времени вулканического извержения. Выбор гаражных ворот в качестве "картинной плоскости" акции имеет, с этой точки зрения, программное значение: ворота, причем именно запертые, - это "терминус", точка трансценденции, и, таким образом, "введенная" во время акции серия закрытых ворот - это ни что иное как 89 дополнительных к уже существующему "запредельных" пространств и направлений (45-е "место КД" оказывается непосредственно предшествующим 135-му). Развешивание кое-где на этих воротах плакатов со списками акций представляет собой что-то вроде обряда освящения новых квартир или полумагических действий, направленных на персонификацию вновь приобретенных промышленных изделий (украшение приборной панели автомобиля переводными картинками с изображением красавиц и т.п.).

Воодушевленный этими мыслями я перешел, помнится, на другую сторону Золотой улицы, чтобы оттуда окинуть одним взглядом по возможности всю линию гаражей во всем ее "галлюцинаторном величии". В работу по развеске плакатов включились к этому моменту еще несколько человек и она быстро продвигалась к концу - оставалось повесить 3 или 4 плаката. Мимо суетящихся с плакатами и скотчем людей проплыл белый автомобиль, притормаживая плавно от нарастающего любопытства или изумления пассажиров - он как будто попал во "временную яму", в которой любое движение произвольно замедлялось, и выкарабкаться из которой ему удалось только ценой определенных усилий. В ряду плакатов на воротах гаражей вдруг на моих глазах образовался небольшой, но откровенно "зияющий" разрыв - ворота №82 почему-то остались без плаката. Сначала мне показалось, что это следствие какой-то ошибки, путаницы с развеской - кто-то "перешагнул" через гараж или один плакат куда-то

подевался. Несколько позже, уже вернувшись обратно на сторону гаражей, я выяснил, что "пробел" возник не случайно - пропущены были ворота гаража, соответствующего году, в котором разворачивается действие романа "Каширское шоссе" - в тот год акции КД не проводились.

После того как был повешен плакат 86-го года, устроители объявили, что акция завершена и предложили совершить экскурсию в расположенный неподалеку Музей Первого Субботника ("Великий почин"). Предложение это показалось мне очень уместным: во-первых потому, что была суббота, а во-вторых, поскольку для меня эта суббота после акций стала символическим отражением первой. И оказалось, что экскурсии не суждено состояться, поскольку Музей Субботника "почил" в ту субботу "от всех дел своих, которые делал".

С. Загний

Рассказ об акции «625-520»

Я решил, что не буду гадать и делать предположения о том, что и как будет. Мне было приятно, что можно позволить себе "уменьшиться в возрасте" (впасть в детство): тебя куда-то везут, все что-то вокруг делают, и есть вполне ясное чувство, что так и должно быть, и нет нужды задавать вопросы. И если Монастырский с Панитковым ругаются, какую верёвку куда прицепить, то это тоже безусловно и правильно, и ни в малейшей степени не выводит из состояния блаженного спокойствия. Лишь то заранее было мне известно, что буду что-то вслух читать, и что надо потеплее одеться. Зачем и почему — совершенно не важно.

Итак, привязали верёвки, повесили ткань, положили под неё матрасик, на матрасик — спальный мешок и сказали мне, чтобы я залез в него. Мне это понравилось: в мешке теплее, и можно лежать. Мне долго подкладывали под голову всякую всячину, как бы подушку, чтобы было удобно лежать, и мне это тоже нравилось: так хорошо обо мне заботятся.

Потом достали книгу красного цвета и невероятной толщины (сантиметров, наверное, 10-12, — в таковом преувеличении есть что-то от детства и от клоунов, — при том, что размер страниц был вполне обычным): Иммануил Кант, Метафизика не-помню-чего. Андрей показал мне, откуда читать, и сказал, чтобы я читал, сколько смогу. Я, было, испугался: как это, сколько смогу? но желание пребывать в ситуации непонимания оказалось сильнее, и я снова успокоился. На ткань, что висела горизонтально прямо надо мной, положили включённый на запись магнитофон, и я стал читать. Все почему-то ушли куда-то, вышли из поля моего зрения, хотя иногда я слышал голоса. Мне нравилось, как я читал: я делал это неторопливо, очень выразительно интонируя, и было понятно, что меня никто не слышит.

Текст был о том, что существует точно обратная зависимость между количеством тепла, получаемого планетой от солнца, и степенью телесного и духовного развития существ, обитающих на этих планетах. Самые грубые телесно и неразвитые духовно существа

живут близко к Солнцу, на Меркурии и Венере, самые продвинутые — вдали от Солнца, на Юпитере и Сатурне. Земляне же являют собою некую промежуточную ступень. Самый простой человек земли — Ньютон для Венерианца, а наш Ньютон — дикарь в сравнении с самым заурядным Юпитерианцем.

Вдруг вокруг меня появились люди (помню озабоченное лицо Игоря Макаревича) с лопатами, и стали сверху на ткань класть снег, под тяжестью которого ткань с каждым разом всё более провисала, приближаясь ко мне. От неожиданности я стал смеяться и некоторое время совсем не мог читать. Тут я подумал, что меня будто бы хоронят, засыпают меня, лежащего в этой упаковке (в гробу, в спальном мешке), как бы землёй, и что это страшно весело: никогда раньше я и представить себе не мог, что это может быть так весело, когда тебя хоронят. Я возобновил чтение, но ткань упала на меня, и я остановился, ибо ничего уже не было видно. Но ткань вдруг сползла с меня, и я опять мог видеть книгу и всё вокруг. Стало совсем уже весело, что я неожиданно сразу же и воскрес, и я стал читать вновь. (Кажется, это была накладка, планом вовсе не предусмотренная.) Вокруг меня продолжали что-то делать, и ткань через некоторое время снова упала на меня, опять всё закрыв, и Андрей тихо сказал мне, что всё, читать больше не надо. — Длилось это минут пять-семь.

Ткань подняли, и Николай сказал, что из мешка можно вылезать. Тут я боковым зрением увидел (то ли из того, то ли из этого мира), что Андрей и Игорь быстро вынимают из магнитофона только что записанную кассету и вставляют туда другую, потом скотчем привязывают магнитофон к канту и кладут вновь образованный объект (так он был кем-то, кажется Андреем, назван: объект) на ткань (kant — па — tkan), которая к тому моменту была освобождена от снега и снова висела над землёй. Магнитофон, привязанный спиной к канту, издавал очень смешные, совершенно идиотские звуки, как бы “космические”, будто бы из фильмов 60х-70х годов.

Потом мы уходили, оставляя всё как есть — вместе с драгоценным объектом — на месте. Звук ещё очень долго был слышен, а вид висящей ткани по мере удаления становился неожиданно всё более таинственным и загадочным.

Два совпадения между элементами акции и элементами моего внутреннего пространства (пространства того, кто оказался центральным персонажем и зрителем акции) привлекают моё внимание. Совпадения эти, я почти уверен, не были преднамеренными. Когда мы с трудом, по снегу, шли по узкоколейке к месту, окружённые справа и слева голыми деревьями, я думал, как часто думаю в последнее время: о том, как мы беспомощны, доведись нам остаться наедине с природой, безо всякого прикрытия со стороны цивилизации. Или о том, как мы, со всем богатством нашего духовного мира и способностью тонко чувствовать, оказались бы вдруг в теле собаки или марсианина — пустили бы нас, скажем, в консерваторию? — Текст Канта — вдруг! — из того же круга тем.

Другое совпадение. Уже на обратном пути, в машине, Андрей придумал название для акции: 625 (таково предполагаемое количество метров от места действия до места пересечения узкоколейки с автомобильной дорогой, по которой мы приехали). — Несколько месяцев назад я закончил очень важный для меня компакт диск — может быть, самый важный для меня на сегодняшний день — с Пятой Пьесой и Магическими Звёздами (звёздами!). Ключевые структурные числа Пятой Пьесы — 5 и 25 (5 в степени 2), а Магических Звёзд — 6 (ибо звёзды шестиконечны) и 36 (6 в степени 2, ибо всего магических звёзд также шесть). Кроме того, число 5 понимается мною сейчас как женское, а 6 — как мужское. (Об этом мне сказала Анна Колейчук, когда я дарил ей диск. Она сказала: пятиконечная звезда — женская фигура, а шестиконечная — мужская, по числу “лучей” женского и мужского тела. Когда я сочинял Пятую Пьесу и когда я мастерил диск, я этого ещё не знал.) А число 2 — это 5 и 6 вместе (два числа или две сущности); это и то, что соединяет или разделяет 5 и 6 (ибо 2 располагается посередине:

6-2-5); это и то, что стремится шесть к пяти: 6 to 5 (6 two 5) или, если читать справа налево (“по-еврейски”), отвращает, отделяет, или отличает одно от другого (5 от 6). (На диске есть ещё 2 маленьких сочинения: Расклад № 1 и Этюды № 1-3, занимающие вместе 6 треков (2 раза по 3). А шестиконечная звезда — это два треугольника: восходящий и нисходящий. Всего же на диске 30 треков (5×6). Для самой же Пятой Пьесы (помимо чисел 5 и 25) очень важно “Солнечное” число 11 ($5+6$) — на диске Пьеса располагается также на 11-и треках. А Звёзды на диске занимают 13 треков ($6+2+5$). — Не странно ли всё это?)

Сергей Загний, 11 марта 2001 г.

Добавление Андрея Монастырского.* В “Пьесе № 5” есть (“важно”, как сказал бы С.З., участие которого в акции, первое в его жизни, было своего рода инициацией) также число 10 (5×2 , число верёвок, поддерживающих ткань): в Пьесе 10 полных одиннадцатитактов. В “Магических Звёздах” существенным и структурообразующим является также число 12 (6×2): таково полное число звуков в октаве. Поразительно, что в последней — заключающей и обобщающей — пьесе на компакт-диске С.З., в Этюде № 3, ровно 21 созвучие! Ведь 21 — это и $10+11$, и 12 (в десятичной системе), прочитанное задом наперёд! — Очевидно, что всё это имеет самое прямое отношение к нашей акции, — при том, что мы предвидели далеко не все из этих (и многих других, не упомянутых в этом тексте) связей и соответствий.

А.М., 12 марта 2001 г.

Теперь я узнал, что название акции — 625-520. Поэтому мы могли бы продолжить нумерологический анализ (обратив внимание на то, что $520 = 2 \times 2 \times 2 \times 5 \times 13$, т. е. содержит 13 и 26 (!!!), и что $625-520=105$, и что $1+0+5=6$, и что мы несколько напуганы аннигиляцией 6, превращением его в 0 (nihil) в процессе обратного чтения). Однако мы предпочитаем воздержаться от такого анализа, так как это занятие начинает становиться опасным и грозит завести нас слишком далеко.

Сергей Загний, 19 марта 2001 г.

* Текст Загния. Я этого добавления не писал. Рассказ был написан Загнием до того, как он узнал о продолжении акции 6 марта, когда в результате «измерения названия» было уточнено расстояние от Рогачевского шоссе до места проведения акции «625»- 520 метров. А.М. 11. 3. 2001.

С. Хэнсен

Рассказ об акции «625-520 в Берлине»

Видимо, это была первая акция КД, реализованная в пространстве театра. В зале- как мне кажется, хотя трудно сказать точно,- человек 100, 150, 200... Всегда считалось, что театр- это враждебная для «Коллективных действий» среда. И в этом, наверное, что-то есть. Ситуация театра усиливает момент ожидания интересного, занимательного и развлекательного. Зрители заплатили деньги за вход и за это что-нибудь соответственно ждут, чтобы им дали в обмен. И тут я почувствовала страх организатора перед пустотой: что люди будут недовольны, раздражены, что им будет скучно, неинтересно. Некоторые беспокоились о том, что публика может рваться на сцену (потом меня спрашивали: А что вы сделали бы, если бы мы пришли на сцену и стали помогать вам резать?). Четкое разделение пространства на сцену и зрительный зал действительно могло вызвать такую реакцию.

Во время акции на поле разделение между акционерами и зрителями- как мне кажется- менее провокационно, поскольку зрители могут двигаться или разговаривать между собой. А тут они прикованы к креслам и происходит совсем не то, что они ждали.

Но как ни странно, никто не ушел из зала. Такая терпеливая, интеллигентная, образованная в подобных традициях публика.

«Stress timing», который возник у организаторов (мы все, как потом выяснилось, тайно смотрели на часы и считали время) скорее всего имеет другие причины: в такой театральной ситуации возникает вопрос, сколько можно выдержать шевеления вокруг практически «ничего», чтобы не потерялась некоторая положительная напряженность... Так что мои ощущения колебались между «stressom timing'a» и расслабленным наблюдением за движениями Ромашко (он замечательно ходил туда-сюда как естественный механизм, раскладывал и скреплял листы) и Паниткова (замечательное шуршание ножниц).

Больше всего я, наверное, все-таки наслаждалась огромными «бимами» видео-картин «625-520» на фоне пустой сцены. Когда мы монтировали видеоряд, для меня это все было документационным материалом, над которым надо было работать: «чистить», выбирать, найти правильные монтажные конфигурации. А тут я вдруг смогла пережить собственные видео кадры, которые превратились в монументальные, еледвигающиеся видео-картины. Двойная проекция производилась прямо на заднюю стену. Таким образом создавалось атмосферическое пространство. Но одновременно видео можно было смотреть и как минималистское кино. Наверное, по телевизору такую пленку никто бы не стал смотреть, или быстро прекратил просмотр (слишком скучно). Или показ сопровождался бы рассказами, как это обычно бывает при просмотре видеодокументации КД. И только в такой ситуации минимального действия на сцене можно выдержать - в контрапункт - минимальное движение кадров. И для минимального кино- как мне кажется после акционного просмотра- монтаж был сделан почти правильно. Сначала «625»- 10 минут более или менее увлекательных кадров- движения вокруг навеса (даже с некоторыми комическими элементами- падение объекта и т.п.), потом длинный отход, удаление от места действия (получается эффект фотографий с разных расстояний). Затем «520»- опять пустотный длинный кадр пути к месту действия («обратный» по отношению к «625»)- теперь уже не фотоподобный ряд, а бесконечно стоящий кадр (для меня тут были интересные совпадения- двигающиеся вдали фигурки

на экране и «фигурные» механизмы на сцене СР и НП). Но я почувствовала, что публика стала проявлять некоторое беспокойство. Тут возникло обострение «stress-timing'a»: если бы вдруг не появились более интересные и развлекательные сцены с группой на рельсах, я не знаю, что произошло бы в зале. Конечно, очень эффектно получился проезд поезда: «снежная пощечина».... Здесь начало (космические звуки, наполняющие непонятное сооружение) и конец (поезд) дают такое ощущение безвременности: возникает чувство, что это какие-то совсем архаические кино-кадры. Ведь вообще с фильма «Прибытие поезда» (братья Люмьер) началась история кино. И хорошо, что в конце видеоряда был описательный текст, который на самом деле ничего не объясняет - «комическая спекулятивность» - все остается таким же непонятным...

Что касается акционного «выхода», то я довольна, что мы не стали тянуть ленту в зрительный зал, в публику.... Это дешевый эффект, который, между прочим, часто использовался в так называемом «экспериментальном театре». А так просто получилась дорога из карт как выход из зала....

В конце мы пригласили тех зрителей, которые захотели, выйти на сцену и рассмотреть, что получилось. Там же возникли разные разговоры вокруг акции и объекта. Особенно обсуждалась секретность всякого рода карт во времена СССР.

июнь 2001 г.

С. Ситар

Об акции «Мешок»

Когда только начинаешь писать (я имею в виду не момент возникновения какого-то конкретного текста, а этап жизни), очень редко определяешь для себя это действие как попытку что-то выразить или зафиксировать. Это скорее какой-то чисто миметический акт, подобный первым словам и фразам овладевающего устной речью ребенка - т.е. скорее игра, почти бездумная ситуативно-семантическая комбинаторика. Смысл возникающего таким образом текста может быть вполне уникальным, но за счет того, что место этому смыслу намеренно отводится в ряду смыслов других (прочитанных ранее) письменных текстов, он воспринимается и оценивается в процессе письма как какая-то "мета-форма", как плод более или менее успешного ментального созидания и конструирования, - а ни в коем случае не как голос Истины, Вечности и т.п. Не исключено, что в художественном отношении текст такого рода как раз и является

наиболее предпочтительным, - поскольку в силу возникающей в нем "регрессии смысла к форме" (Р.Барт) он "автоматически" приобретает впечатляющую устойчивость и универсальность мифа (превозносимые А.Ф.Лосевым). Однако факт остается фактом - за созиданием-конструированием смысла на этом этапе стоит не более чем ювенильный "спортивный" интерес, естественная тяга к овладению медиумом (письменной речью) как пространством еще не вполне ясных возможностей, - тяга, пока не замутившая чувством бесконечной ответственности перед вышеупомянутыми Истиной и Вечностью. Проблема ответственности текста приходит (если это вообще происходит) несколько позже, на волне угасания этой первичной энергии "вызова медиума", и приходит она в первую очередь через вопрос об адресате сообщения. Действительно, к кому должен быть обращен текст, который пишется "по собственной инициативе", без привязки к какой-то заранее заданной коммуникативной ситуации? Если он обращен "в высшие инстанции", то единственно приемлемыми жанрами должны быть покаянная исповедь и молитва, хотя и в том, и в другом случае текст утрачивает статус "сообщения", поскольку адресату уже и так все известно. Если же текст обращен к ближнему, то неминуемо, в силу самой асимметрии письменной коммуникации, он превращается в проповедь (даже если это какая-нибудь беллетристика), что в условиях ситуационной индетерминированности, т.е. отсутствия ритуального момента "предоставления слова" автору с чье-либо стороны, делает текст этически крайне уязвимым.

Вышесказанное сказано лишь для того, чтобы обосновать следующий реверанс в сторону Коллективных Действий: насколько идеальными представляются акции КД как модель совместного времяпрепровождения, настолько же оптимальным в смысле решения проблемы ответственности и адресности оказывается сложившийся вокруг этих акций канон текстовой деятельности. В самом деле, что представляют собой рассказы об акциях и другие текстовые материалы КД в жанровом отношении? Больше всего они похожи на записи в бортовом журнале какого-то космического или, лучше сказать, "ноэтического" корабля. Корабля, который уже на протяжении многих световых лет довольно лихо, хотя порой не без угрозы для психической безопасности экипажа, маневрирует в системе коллективного сознательного / бессознательного, оставаясь неуловимым для гравитации и того, и другого. А для кого вообще делаются записи в бортовых журналах? Они, насколько я понимаю, делаются не для кого-то конкретно, а просто поскольку корабль вместе с экипажем - это некий разумный организм (или тело) более высокого уровня сложности, чем отдельный человек, - и, следовательно, он должен обладать собственной "обобществленной" памятью, которую трудно себе представить иначе как последовательность письменных описаний и свидетельств. Хотя у этой коллективной памяти есть, конечно, и определенные внешние функции. Так, скажем, журнал может быть использован для проведения расследования в случае, если корабль будет оставлен экипажем или потерпит крушение. И здесь как раз проявляется одно обстоятельство, важное для уяснения моей собственной позиции как автора нижеследующего рассказа об акции "Мешок" (впрочем, та же позиция имела место и в случае рассказа о "Второй речи" и "Гаражах"): в силу некоторых своих субъективных психобиографических коллизий, я представляю себе дело так (как бы это ни было абсурдно, необоснованно и пр.), что в случае подобного "расследования по делу КД" документация группы неизбежно попадет в руки людей, которых на феноменологическом жаргоне можно определить как носителей "естественной установки", или даже в руки тех, кто понимает материю как внешнюю по отношению к сознанию инстанцию, и для кого она обладает более высоким, в сравнении с сознанием, онтологическим статусом. Поэтому я могу сколько угодно пассивно "соглашаться" во время акции с безмятежной красотой ландшафта и целительной чистотой солнечного света, но как только доходит до "ментальной организации" происходящих событий, то у меня сразу включается режим полемики с "естественной установкой" и представлением о первичности материи, - вернее, на

энергии этой полемики и действует механизм внутреннего текстопорождения, начиная с самых первых шагов. Все вышеизложенное, таким образом, следует рассматривать как попытку принести предварительные извинения за некоторую тенденциозность приведенного ниже описания, т.е. за сохраняющийся в нем элемент проповеди (а заодно и за элементы исповеди и молитвы). В высшей степени гипотетический характер ситуации "расследования", как я ее себе представляю, говорит о том, что мой оппонент и слушатель проповеди находятся в первую очередь во мне самом, и поэтому речь идет скорее всего не о намерении установить нечто в качестве "истинного" в интересубъективном поле, но о поиске (на конкретном отрезке опыта) способа распутывания "мирового узла", взятого в частном аспекте - как внутритекстовая проблема.

Мешок

Многие века идеализма не преминули повлиять на реальность... Комендант одной из государственных тюрем сообщил узникам, что в старом русле реки имеются древние захоронения, и посулил свободу тем, кто найдет что-нибудь стоящее... Эта первая попытка показала, что надежда и жадность могут помешать: после недели работы киркой и лопатой не удалось откопать ничего, кроме ржавого колеса из эпохи более поздней, чем время эксперимента. Эксперимент держали в секрете, а затем повторили в четырех колледжах. В трех была полная неудача, в четвертом же (директор которого внезапно скончался в самом начале раскопок) ученики откопали - или создали - золотую маску, древний меч, две или три глиняные амфоры и зеленоватый, увечный торс царя с надписью на груди, которую расшифровать не удалось. Так обнаружилась непригодность свидетелей, знающих про экспериментальный характер поисков.

Х.Л. Борхес

Тлен, Укбар, Урбис Терциус.

1940

Возлюбивший веру сию, как Бог, распоряжается всяким тварным естеством, потому что вере дана возможность созидать новую тварь, по подобию Божию, как сказано: восхоте, и все явится пред Тобою (Иов. 23, 13). Нередко она может производить и из не-сущего. А ведение не может что-либо произвести без вещества. У ведения нет столько бесстыдства (дерзновения), чтобы производить то, чего не дано естеством.

Исаак Сирин

Слова подвижнические

Подобно создателю колдовского действия

Само Сознание (citta-matra) выпускает из себя все это.

Махаяна-вимшика, 25

Поднимаясь в хвосте компании будущих зрителей по лестнице пешеходного моста на станции Лобня, мы с И.Мелдрис, помню, наперебой расхваливали колористические достоинства вчерашнего закатного неба: она "запечатлевала" его с девятого этажа своей "башни" на Октябрьской площади, откуда виден весь центр, а я - через огромные окна автобуса, увозившего меня из города в направлении бухты Радости, где праздновалась свадьба одного из моих близких друзей. Небо это было действительно феерическим, но особенно меня поразило бледное сиреневое свечение на востоке, служившее фоном для еще совсем летних деревьев, зелень которых была доведена спустившимся к самому горизонту солнцем до такого невообразимого предела насыщенности и яркости, что они сами казались светящимися, причем гораздо сильнее, чем "их" сторона неба. Предаваясь подобным приятным созерцательным воспоминаниям, мы плавно всплыли в суетливую торговую "толкучку" напротив станции, где вереница участников неожиданно застопорилась: в ряду торговцев обнаружился мужчина в камуфляже, бесцеремонно выложивший на стоявшей перед ним картонной коробке кучку рубиново-красных мухоморов, и шедшие перед нами друзья сочли необходимым выяснить, почём он их продает и с какой целью у него их покупают. Так дебютировала грибная тема, получившая в дальнейшем мощное развитие, в основном благодаря энтузиазму Иры, у которой обнаружилась настоящая страсть к грибам (самого разного рода).

Потом мы ехали в автобусе на задних сиденьях и обсуждали с Оксаной Саркисян "клубную культуру", продвигаемую на художественные подмостки Ж.Кикодзе, со ссылками на авторитет Пепперштейна. Оксана, насколько я помню, спросила меня, не знаю ли я чего-нибудь о предстоящей акции, на что я ответил, что совершенно ничего не знаю. У меня в голове вертелись расплывчатые обещания А.М. "утопить в пруду обезьяну", но я в то же время понимал, что в районе Киевогорского поля никакого подходящего для такой цели пруда нет, и поэтому нас скорее всего ждет что-то другое. Вышли мы из автобуса недалеко от пересечения шоссе с однополосной веткой железной дороги, огибающей поле с северо-запада и плавно уходящей куда-то на север. Вход на ветку в этом направлении обрамлен с каких-то пор двумя импровизированными торговыми точками, наподобие символических ворот: слева широко представлены банные принадлежности и деревянные таблички для украшения входа в баню, с разного рода "стимулирующими" лозунгами, а справа высится внушительный штабель перин и подушек - первую точку в духе концептуалистских пародийных истолкований можно интерпретировать как намек на Великое Катарсическое Очищение, а вторую - как ироническую аллегория достигаемого через такое очищение Великого Успокоения. [Я продолжаю эти записи уже находясь в палате психиатрической больницы им. Ганушкина, поэтому здесь может возникнуть какой-нибудь разрыв или, наоборот, наложение друг на друга двух различных описаний одного эпизода. Предположительно, ранее написанное вступление закончилась "пропилеями", - т.е. описанием обрамлявших вход на одноколейку "выставочных стендов" с банными принадлежностями и подушками]*. В Разрыве между этими двумя явлениями культуры была видна обрамленная стенами из зеленой еще листвы однополосная железная дорога, пересекавшая шоссе почти под прямым углом и затем очень плавно загибавшаяся влево. По этой дороге мы и отправились маленькими группами по 2-3 человека, на расстоянии 5-10 шагов друг от друга. В прошлый раз, когда мы с Иррой почти также неспешно продвигались по этой одноколейке в компании одного только А.Монастырского, я, помнится, пытался на ее примере передать Ире эффект инсталляции Кабакова "Мы были в Киото", которую я видел некоторое время назад на Венецианском биеналле. Там от основного прохода-туннеля, по которому перемещались зрители, в центре отходил

рукавом другой маленький туннель, в который пройти было уже нельзя, но можно было заглянуть; а от этого второго туннеля (с какими-то живописными скалами и лепестками вишни на дне) в глубине под прямым углом отходил в свою очередь третий, куда нельзя было ни пройти, ни заглянуть - видно было только, что он там есть, а уж что там в нем происходит и чем он заканчивается, оставалось только догадываться. Вот и этот проход вдоль железнодорожной ветки, с обеих сторон окруженный массивом леса, плавно уходя куда-то влево перед нашими глазами, создавал такое же интригующее ощущение "незавершенной протяженности" - "завершение" какого-либо рода как бы постоянно откладывалось, отодвигалось от нас подобно ускользающему от равнинного путешественника или мореплавателя горизонту. В данном случае горизонт как бы разворачивался вертикально. И что еще интересно, - и что, на мой взгляд, выгодно отличает "одноколейку" от кабаковской инсталляции, - визуальная ситуация впереди по ходу движения через какое-то время после его начала "отзеркаливалась" тем, что происходило у нас за спиной: т.е. повернувшись назад мы теперь могли видеть лишь точно такой же плавно изгибающийся проход в толще леса, только изгибался он не влево, как впереди, а вправо. Железнодорожный Путь, понятное дело, отсылал к таким категориям как линейное время, экзистенция и т.п., и поэтому мы оказывались в таких стерильных условиях "двойной неопределенности" - некоторая средособытийность сохранялась, но она была настолько монотонной, и настолько "великой" (или гипнотической) в этой своей монотонности, что мы просто не могли не забыть достаточно быстро то, что с нами было раньше, но также ничего не могли сказать о том, что с нами должно случиться дальше. Это действительно было похоже на буддийское медитативное "очищение ума" - происходило парение в предельно нейтральной, незавершенной во времени с обеих сторон неопределенности. В Предисловие к первому тому ПЗГ это состояние как раз и связывается со вступительной фазой акции - фазой "пред-ожидания". Однако в моем опыте во время акции "Мешок" "конкретность обещанного" хотя и была "сведена к минимуму" (1-й том ПЗГ), но, как выяснилось в этот кульминационный момент "очищения", была как бы то ни было заранее сформирована (и как я начал подозревать - сформирована совершенно сознательно, или "сверхсознательно") А.Монастырским в ходе уже упоминавшегося предыдущего посещения Киевогорского поля (эпизод "Охота на ангары"). Можно сравнить состояние, возникшее благодаря вышеупомянутому "великому очищению" на одноколейке с состоянием "переохлажденного газа", в котором мельчайшее нарушение гомогенности вызывает эффект "лавинообразной конденсации". В данном случае казавшиеся мне до сих пор малозначительными слова и фразы А.М., как бы случайно оброненные им в ходе "Охоты на ангары", вдруг начали прорастать, как упавшие в подготовленную почву семена, и распускаться цветами новых событий. Этот момент послужил своего рода "переключателем", под действием которого мое сознание стало открыто для себя функционировать в "проективном", предвосхищающем режиме: я точно помню, как в ответ на очередную фразу одной из шедших рядом девушек: "Да..., интересно, что же все таки там будет" (прибл.), в голове у меня неожиданно зажглось слово "мешок" (одно из «оброненных» А.М. в прошлый раз слов), и я почти автоматически ответил что-то вроде: "будет мешок", - хотя в подобной же ситуации в автобусе я вспомнил не про "мешок", а про "обезьяну". И действительно через какое-то мгновение из-за поворота показался стоящий прямо посреди пути "эйдетический" мешок, сшитый из самой настоящей "мешковины", и набитый, судя по внешнему виду, картошкой - т.е. тем, чем чаще всего бывают набиты мешки в нашем повседневном опыте "хозяйствующих субъектов". За мешком стоял штатив с видеокамерой, а вокруг него "роились" члены КД (Е.Елагина, И.Макаревич, С.Ромашко и С.Хэнсен - Монастырского с Панитковым, конечно, не было) и пришедшие раньше нас зрители. Мешок был бесспорным "силовым" центром этой подвижной композиции, и при этом, как я уже сказал, поражал

противоестественной опрятной "эйдетичностью" - это впечатление необыкновенно усиливалось тем обстоятельством (или, в свою очередь усиливало то обстоятельство), что мешок как бы "мгновенно визуализировался" из только что всплывшего в памяти слова - т.е. он, как и сказанная мной перед этим короткая реплика, был как будто прямым отражением мысли или ее непосредственным продолжением. Моя собственная реакция на это была двойной, - с одной стороны, восторженно-утверждающей: "Ну надо же, вот мешок и появился!", - с другой стороны, какой-то даже скептически-разочарованной: "Ну, вот, собственно, и мешок". И только я успел зафиксировать это в общем-то характерное для меня расслоение потока внутреннего комментария на отдельные "роли" или "партии", как это наблюдение "отзеркалилось" тем, что мешок оказался не простым, а говорящим на разные голоса.

Примерно в таком же режиме "диффузии внутреннего и внешнего" все продолжалось и дальше. Посмотрев на мешок, я вспомнил как во время нашей предыдущей прогулки в этих местах А.М. вдруг как-то резко "отбился" от нас с Ирой, объяснив это тем, что ему необходимо проверить тяжело ли будет "тащить мешок через лес". Соответственно, стало ясно, мешок придется куда-то тащить. И тут же Е.Елагина с немного застенчивой интонацией сказала примерно следующее: "Вот мешок, вот к нему веревки тут привязаны, за которые надо тащить - четыре спереди и две для подстраховки сзади. Мешок нужно будет протащить отсюда по лесу метров восьмьсот (?) вон в том направлении", - и она указал рукой в том самом направлении, в котором во время нашего прошлого визита сюда мы с А.М. и И.М. "ломанулись" с одноколейки, сначала чтобы просто "прощупать" близлежащую лесную местность, а потом - в поисках пути через лес обратно на Киевогорское поле. Правда, на этот раз мы предварительно продвинулись по одноколейке несколько дальше, так что начальный отрезок пути был мне все равно незнаком, - но общая ориентация и примерное содержание предстоящего маршрута, тем не менее, достаточно отчетливо "проступили" у меня в голове и из этой ментальной "завязи" затем как бы "самопроизвольно" возник и весь следующий этап. При этом появился дополнительный достаточно странный эффект, связанный с ощущением себя в функции "средособытийного проектора" (нечто сходное с тем, что я испытал в начале акции "Гаражи"). Наверное, в этом ощущении легко можно выявить элемент нарциссизма, но основу его составляет внезапно переполняющая тебя и никак рационально не обоснованная уверенность в том, что твое присутствие на акции (именно в качестве лица, прошедшего некую предварительную подготовку или "репетицию") является для успеха акции не просто желательным, а совершенно необходимым, - причем именно само присутствие, а не какого-либо рода активное поведение, - скажем, указание дороги или уточнение какой-нибудь инструкции устроителей. Особой остроты это чувство достигло как раз на первом, наименее ясном для меня отрезке пути, когда наша группа неожиданно разделилась - легкий авангард направился в сторону, которую я считал правильной, а "квадрига носильщиков" под предводительством В.Мироненко свернула в прямо противоположную сторону и быстро забуксовала в каких-то подозрительных зарослях. Я почему-то твердо знал, что не имею права указывать этим сбившимся с пути (по моему мнению) участникам правильное направление, - т.е. для формальной "чистоты" акции мне казалось необходимым поддерживать у окружающих иллюзию, что я, как и большинство присутствующих, никогда здесь не был и не знаю, куда на самом деле нужно идти. С другой стороны, невозможно было преодолеть это странное, непонятно откуда свалившееся чувство ответственности. Ситуация при этом становилась все более безнадежной: авангард продвигался все дальше, постепенно скрываясь из виду, а среди "носильщиков" тем временем начались самоироничные идиотические пререкания, явно не способные привести к благоприятному исходу в регистре действия.

Отказавшись категорически от возможности каких-то устных волеизъявлений, я чувствовал себя в этой ситуации примерно так, как должен чувствовать себя единственный владелец электрического фонарика в большой компании, отправившейся купаться ночью, в совершенно непроглядной темноте, - т.е. правилами вежливости мне предписывалось находиться постоянно "и здесь, и там", разбрызгивая свет из скудного источника под ноги идущих везде, где это им могло понадобиться. Отличие состояло в том, что мой фонарик был в некотором роде "волшебным": вместо того, чтобы разбрасывать свет на траву, людей и деревья, он разбрасывал самих этих людей, уже освещенных откуда-то сверху, сами эти деревья и саму эту траву, причем разбрасывал "интенционально" - т.е. подразумевая какое-то направление дальнейшего движения и развития этих явлений. Я прекрасно понимал при этом, что мой "фонарь" не является единственным, - у каждого из присутствовавших был в точности такой же, только несколько большей или наоборот меньшей "мощности". Можно сказать, что такого рода фонарь имеется у каждого, кто что-либо видит (или даже шире - у каждого, кто как-то в чем-то ориентируется), а мощность каждого фонаря определяется степенью уверенности "владельца" в том, что он видит, - точнее в том, что то, что он видит (и в узком и в широком смысле) было таким до этого момента и будет таким в ближайшее время. Кроме того, фонари, собравшиеся в одном месте, начинают между собой взаимодействовать (а может быть, наоборот, факт взаимодействия определяет "владельцев" как расположенных близко друг к другу). В процессе взаимодействия "фонари" входят в резонанс - т.е. приходят к когерентности, конечный вид которой зависит от того, каким образом между фонарями выстраивается иерархия мощности и последовательности, построенная, как мне кажется, на некоем универсальном эстетическом принципе (или дающая ключ к пониманию самого понятия прекрасного и категории фантазма). Т.е. усиление сравнительного "влияния" (силы индукции) здесь происходит подобно тому, как в споре обретается лидерство за счет сочетания убежденности (мощность, энергия) и логики (последовательность, формальная красота, гармония). При этом сама динамика такой взаимной индукции может определяться какими-то несложными математическими законами - скажем, если Фонарь1 (В.Мироненко) "проецирует" фигуру Е.Елагиной в 2-х метрах слева от засохшего куста орешника, а в то же время Фонарь2 (С.Воронцов) помещает ту же фигуру в 50 см справа от того же куста, и если при этом Фонарь1 работает (условно говоря) с частотой 60 МГц, а Фонарь2 - с частотой 30 МГц, то "фактически" Е.Елагина в этот момент будет обнаружена, скорее всего, в 1.75 м слева от куста - разумеется, лишь в том случае, если указанным лицам придет в голову обсудить и точно установить местоположение Е.Елагиной в указанный момент (легко себе представить, что в случаях, когда форма и местоположение объектов вообще никогда никем не обсуждаются, расхождения между отдельными представлениями об их форме и местоположении могут достигать просто катастрофических масштабов). Разумеется, в вышеприведенном наброске "механики" взаимодействия фонарей присутствует огромная доля условности, поскольку все эти меры расстояния, частоты и т.п. (да и сами эти концепты) возникают всегда постфактум, т.е. уже в связи с потребностью дискурса в детализации и "дискретизации" результирующей консенсуальности. Кроме того, большая часть этих "консенсуальных подгонок" проходит для спокойного дневного сознания практически незаметно, лишь изредка (например, в случае людей преклонного возраста) прорываясь наружу в виде замечаний типа: "Да вот же она, миска-то зеленая, а я-то смотрю - вроде бы она на верхней полке стоит. Чего только сослепу не померещится..." и т.п., - с этой точки зрения, старческая рассеянность, потеря зрения, пресенильная деменция, болезнь Альцгеймера, маразм и т.п. - это не признаки регресса, а наоборот, этапы обретения просветления. Но вернемся к "заблудившейся" группе "мешочников". По царившему в ней замешательству можно было заключить, что "фонари" составлявших ее участников

светили в этот момент предельно тускло - никто из них не знал местности, под ногами они не видели дороги, извне не поступало никаких руководящих указаний - т.е. их консенсуальное поле, как легко было догадаться, представляло собой слабо дифференцированный непролазный хаос из листьев, стеблей, корней и заболоченных кочек. Поэтому-то они и роптали, фактически отказываясь тащить мешок дальше. В силу владевшего мной набора установок и влечений (ответственность за судьбу акции при убежденности в необходимости сохранять "стихийный" характер движения участников), единственное, что мне оставалось делать - это пытаться использовать сравнительно большую яркость своего "кармического фонаря", в свете которого, кроме ощущения знакомства с местностью (он "покрывал" окрестность большего радиуса, включавшую в себя Киевогорское поле, дачный поселок и шоссе) присутствовала и интенция сближения "мешочников" с ушедшей вперед группой. "Использовать яркость" в моем понимании в тот момент значило просто стоять и пытаться воздействовать на ситуацию "усилием воли". Передовая группа, как я уже сказал, постепенно скрывалась в лесу справа от меня, и я хорошо запомнил странное ощущение "предельности" или "ограниченности" этого удаления - это было похоже на постепенное "скукоживание" рисунка на поверхности воздушного шарика по мере того как шарик сдувается, - я был почему-то совершенно уверен в том, что пока я занимаю промежуточную позицию между "авангардом" и "мешочниками", передовая группа может сколько угодно удаляться, но так никогда и не перейдет границу между "неразличимостью" и "невидимостью" (в терминологии КД). Не знаю, было ли это следствием моего невидимого "давления" или восторжествовала естественная тяга людей к коллективности, но в конце концов "мешочники" все таки развернулись в сторону "авангарда", в то время как кто-то из "авангарда", в свою очередь, вернулся им навстречу, - и т.о. страшившего меня разрыва в ткани акции удалось избежать. Тягостная сцена получила мажорное разрешение - произошла какая-то "радостная сцепка лесных вагонов" с переходом в плавное движение по "грязе-травяным рельсам" полужнакомого маршрута.

Почему-то было очень приятно, что воссоединение произошло "негласно", т.е. не было результатом обсуждения и дискурсивного "прояснения" создавшегося положения. Это приятное сочетание спонтанности и скоординированности, без целенаправленного контроля с чьей-либо стороны, сохранялось потом практически до самого поля. И именно это (как я предполагал, - сознательно предусмотренное авторами) отсутствие в нашем караване выраженного лидера-поводыря привело к тому, что эта функция символически (по логике парадокса) перешла к мешку - единственному телу в ряду участников процессии, которое не обладало ровным счетом никакой инициативой, а было однозначно "влекомо" окружающими. Навязчивость и "несомненность" этого ощущения была эквивалентна парадоксальной убедительности формулы "слепой ведет зрячих", которая, из всех возможных комбинаций в квадрате зрячий/слепой : ведущий/ведомый, является наиболее абсурдной, а, значит, наиболее суггестивной, обладающей самым сильным непосредственным эффектом.

Конечно, большое значение в этом смысле имела звучащая из мешка фонограмма. В день акции я приблизительно идентифицировал ее как аудио-трек фильма "Кровавый путь слепого смуряя" (в этом тоже присутствовал намек на "особое задание", поскольку упомянутый фильм был принесен в свое время на Ср. Каретный, где я в то время снимал комнату, Машей Митурич-Хлебниковой, - а к ней он попал, естественно, от А.М.). Потом, правда, выяснилось, что это был другой фильм - "В пути" - но с похожей коллизией и с тем же центральным персонажем. По воспоминаниям многих свидетелей, реплики, доносившиеся из мешка, чудесным образом "идеально" вписывались в контекст событий акции (например: "Ну что, пошли?" - в момент начала движения с мешком и т.п.). Мне было интересно слушать этот звуковой ряд, поэтому примерно на полпути к полю я сменил, кажется, Ю.Лейдермана в роли держателя одной из "кормовых" веревок.

Об эффекте фонограммы хочется сказать особо. Любая самостоятельно проигрываемая фонограмма фильма обладает специфической магией - магией проносащегося с шипением или гулом "невидимого видеоряда". В данном случае возникала куда более занимательная интрига, поскольку предлагалось не просто прослушать фонограмму к какому-то фильму, а скорее посмотреть его полноценную версию, но только незрячими глазами главного героя, - т.е. увидеть фильм "изнутри", из самой сердцевины. "Увидеть" или пережить в доступной лишь слепому полноте - через сочетание звукового ряда и телесных ощущений, которые условно можно было считать идентичными у нас и у главного героя (в самом общем приближении сюжетом фильма тоже было совместное перемещение по какой-то пересеченной местности). Каждому из нас в результате была предоставлена возможность почувствовать себя на месте Слепого Самурая, приобщившись к тайне "зрения нерожденного".

Возможно, поддавшись влиянию сложившейся здесь символической системы координат, я, в ходе нашего марш-броска, постоянно "анонсировал" заранее появление разного рода ориентиров: "Так, там впереди должна показаться просека... скоро мы увидим забор дачного поселка... еще немного, и справа будут такие небольшие стожки..." и т.п. Таким образом, пользуясь своими воспоминаниями, я как бы демонстрировал способность "видеть невидимое", - т.е. по сути имитировал это самое "зрение нерожденного". Хотя влияние фонограммы и всей этой темы "слепого проводника" в этих своих репликах я обнаружил только сейчас, когда веду эти записи - во время акции мне казалось, что произнося их, я просто пытаюсь (повинуясь некоему эстетическому долгу) стимулировать не очень охотное продвижение группы с мешком. Вообще все это время, отчасти, наверное, из тех же соображений "подъема боевого духа", я вел себя очень оживленно, болтал без умолку, и, в частности, успел пересказать Ю.Лейдерману эпизод из "Кровавого пути", отсылающий к той же идее обретения всемогущества через утрату зрения: какому-то бандиту, оскорбившему достоинство женщины, находящейся под покровительством Слепого Самурая, этот последний одним взмахом меча отсекает брови - да так виртуозно, что на их месте остается совершенно гладкая кожа; обидчик приходит в ужас, глядя на пару своих практически недеформированных бровей, лежащую на земле у его ног.

Но больше всего в смысле развития этой темы мне запомнился следующий эпизод. Это произошло в 20-30 метрах от выступающего в лес угла дачного поселка, за которым как раз расположены вышеупомянутые "стожки", и откуда уже рукой подать до знаменитой опушки, на которой был подвешен моток веревки в акции "Время действия", - т.е. до пункта нашего назначения. Правда, последнее обстоятельство никому из тащивших мешок, похоже, не было известно. К этому времени "носильщики" были уже порядком измождены, и тот факт, что они так и оставались в неведении относительно того, куда, собственно, требуется перенести мешок и сколько еще на это уйдет времени, настраивал всех крайне агрессивно. В результате назрела своего рода забастовка. По дороге попала маленькая полянка, обрамленная с двух сторон поваленными деревьями, и на ней было решено устроиться и передохнуть. Разумеется, как только мы присели (мешок был при этом установлен вертикально в центре, наподобие алтаря), в умах носильщиков начались брожения. Зазвучали скептические реплики: "А какого хуя мы его вообще тащим непонятно куда? Давайте-ка тут его и оставим..." и т.д. в этом роде. И тут из недр мешка раздался монолог, который настолько точно резюмировал ситуацию, что скепсис мгновенно сменился настроением какого-то почти благоговейного восторга и энтузиазма. Я, конечно, не запомнил текст этого монолога дословно (и почему-то не смог обнаружить этот фрагмент на выпущенном после акции CD с фонограммами), но в очень приблизительном изложении это звучало так: "А я-то думал, что мы успели хорошо узнать друг друга... Ведь я уже так давно веду тебя, помогая преодолевать встречающиеся нам на пути препятствия, и все это время единственной моей целью было

доставить тебя к месту назначения в целости и сохранности... И вот теперь ты усомнился во мне. Неужели доверию между нами навсегда положен конец?..." и т.п. Окончание этой обличительной речи было встречено общим катарсическим смехом, после чего носильщики вновь схватились за свои постромки и покорно поволокли мешок дальше.

Мешок в данном случае совершенно "самостоятельно" справился с критической ситуацией, правда, ценой "грубого нарушения конспирации" - он открыто дал понять, что все это время являлся нашим проводником. И этот текстовой "прокол", кстати сказать, был дублирован его "физическим" проколом - та сторона мешка, которая была обращена к земле в процессе перетаскивания, на поляне оказалась выставленной на всеобщее обозрение - и все увидели на этом "животике" протершиеся длинные прорехи, сквозь которые бесстыдным образом просматривалось дно спрятанных в мешке ярко-розовых пластмассовых детских санок.

Принадлежал ли "голос из мешка" в данном случае самому Слепому Самураю? По логике фильма - скорее нет: Самурай, конечно, мог кого-то вести, но едва ли мог делать это "декларативно". Что касается символической логики, действовавшей во время акции, то она диктовала следующую линию рассуждений: с одной стороны, из всех членов КД к этому моменту ни разу не показались на глаза приглашенным зрителям Монастырский и Панитков - т.е. они все это время где-то "скрывались"; с другой стороны, мешок, находившийся все это время в центре событий, был, в силу своей непрозрачности и неясности предназначения, средоточием "скрытого", видимым проявлением невидимого; по этому признаку (через отношение к "скрытому") мешок "автоматически" сближался с Монастырским и Панитковым, а "голос из мешка" начинал восприниматься как голос этих невидимых устроителей.

Как бы то ни было, минуты через три после "обличительной проповеди" мы уже были на опушке с юго-восточной стороны Киевогорского поля, где Е.Елагина скомандовала нам остановиться и ждать. На опушке лежало одинокое бревно, а возле него какой-то пакетик, в котором обнаружилась легкая выпивка, закуска и пачка сигарет R1. Было понятно, что предстоит еще какой-то этап, но когда и где - оставалось неясным. Начиналось т.н. "пустое действие". И.Мелдрис тут же стала обшаривать окрестности в поисках грибов - обычных и "волшебных" (интересовавших ее в несколько большей степени). Я же повел себя и вовсе недостойным образом. Первым делом я выкурил сигарету из обнаруженной в пакете пачки - до этого дня я не курил недели две. К этому моменту из мешка уже высыпали всю картошку, и т.о. "скрытое в мешке", служившее до этого символическим прибежищем Паниткова и Монастырского, высвободилось и "повисло в воздухе", сделав их отсутствие просто вопиющим. Это ощущение, усиленное волнением от выкуренной сигареты, привело меня к решению немедленно отправиться на поиски двух недостающих членов КД, чтобы как можно скорее выяснить, где они и чем занимаются. Это желание было связано еще и с испытываемым мной прогностическим кризисом - ресурс "предвидения", питаясь которым разворачивались мои переживания до прихода на опушку, был почти исчерпан. Повинуясь естественному ходу событий, я вместе с остальными должен был теперь вступить в сферу чистой неожиданности. В общем, такой поворот был бы вполне эстетически закономерным - именно в упомянутой модели превращения каждого участника-зрителя в Слепого Самурая. Ведь что представляет собой "средособытиность" в мире слепого? Можно предположить, что в сравнении с миром зрячих, этот мир является более "открытым" и "индетерминированным", - события в нем возникают и заканчиваются, оставаясь достаточно неопределенными по форме. Однако, с другой стороны, известно, что действующее здесь сознание невероятно интенсифицируется вблизи тела, - за счет включения тактильного регистра, обостренного обоняния и т.д. Кроме того эта "интенсивность" сохраняет одинаковое значение по всему периметру тела, а не сокращает свою глубину по бокам и сзади, как это происходит у зрячих. Ритм и пластика

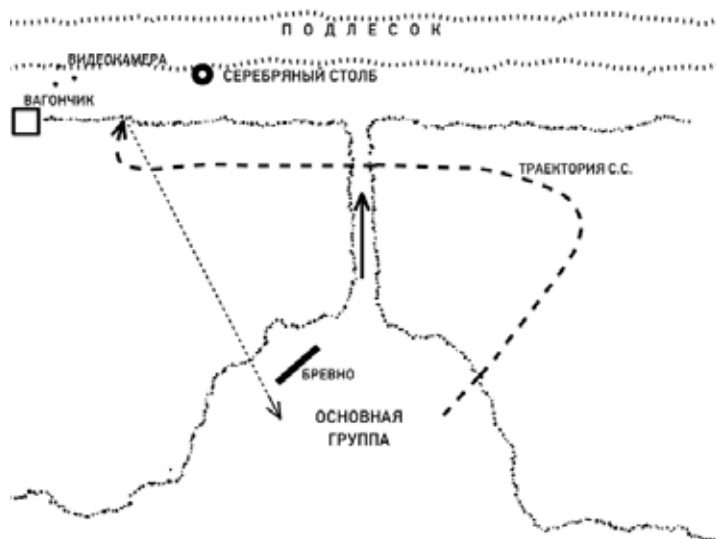
событий в этом мире должны определяться специфической для него динамикой нарастания интенсивности по мере приближения к телу постороннего объекта - можно представить себе, что значимые события здесь происходят гораздо реже, но зато когда они происходят, они достигают степени "отчетливости", совершенно непредставимой для зрячих. Т.е. схематично этот мир можно охарактеризовать как мир размытых почти нейтральных протяженностей, изредка прерываемых интенсивными, гипердетализированными взаимодействиями.

Начавшееся на опушке "пустое действие" и представляло собой как раз такую размытую нейтральную протяженность, которая должна была смениться неожиданным и потому интенсивным событием - и этим как бы дополнительно поддерживалась линия на самоотождествление зрителей со Слепым Самураем. Я же, не без некоторого внутреннего дискомфорта, разрывался между двумя возможными самоидентификациями - предложенной идентификацией со Слепым Самураем, и "открывшейся" в момент "проповеди" идентификацией с невидимыми устроителями, - т.е. между Слепотой и Невидимостью. И склонялся я все таки ко второму варианту. Это и выразилось в решении идти на поиски А.М. и Н.П.

Но как их найти? Понятно, что между членами КД, находившимися на опушке вместе со зрителями, и двумя, "спрятавшимися в засаде", должна была осуществляться какая-то связь. Поэтому, наслаждаясь вместе со всеми предложенным угощением, я краем глаза все время следил за Е.Елагиной и С.Ромашко. И действительно, через некоторое время Е.Елагина откололась от компании и отправилась по небольшой тропинке напрямик в лес. Идти прямо за ней мне показалось слишком большой наглостью, поэтому я подождал минуты 1.5-2, и затем тоже пошел в лес, но взяв при этом примерно 45° вправо от того направления, в котором ушла Елагина. Таким образом мне удалось уйти, не привлекая к себе внимания. Как только я оказался скрытым от основной группы кронами деревьев, я начал забираться влево до тех пор, пока моя траектория не пересекала под прямым углом вышеназванную тропинку. Отсюда было уже видно, что полоса леса, обрамлявшая опушку, на которой находилась основная группа, была достаточно узкой. За ней начиналась широкая просека или вырубка, примерно с середины поросшая молодым подлеском. Ближайшая ко мне половина просеки была почти свободна от растительности, и именно на ней, как я понял по вполне различимым с моей позиции голосам Паниткова и Монастырского, осуществлялась подготовка к следующему этапу акции. Чтобы случайно не попасться кому-нибудь на глаза, я быстро пересек тропинку и стал пробираться вдоль обращенной к просеке кромки леса в ту сторону, откуда раздавались знакомые "громовые" голоса членов КД. При этом я все время был отделен от просеки полосой деревьев, так что в результате мне удалось приблизиться к их месту расположения вплотную, оставшись совершенно незамеченным. В определенном смысле, осуществив этот маневр, я похитил "невидимость" у устроителей, символически переведя их самих в статус "Слепых Самураев" - теперь они оказывались "слепыми" в отношении меня, притаившегося у корней растущей на краю просеки ели. "Громовыми" их голоса я назвал отчасти потому, что вся эта ситуация напомнила мне сцену из услышанной когда-то в детстве новеллы Вашингтона Ирвинга "Рип Ван Винкль", где главный герой просыпается в другом времени и неожиданно натывается на странно одетых людей (или великанов), играющих в горах в кегли грохочущими каменными шарами. То, чем были увлечены в тот момент члены КД, тоже выглядело как какая-то странная игра, - они приматывали скотчем к огромному серебряному столбу какие-то небольшие предметы. Кроме того, они выбирали место для видеокамеры и при этом страшно кричали и ругались, обзывая друг друга "проститутками", и срываясь порой в залихватский разбойничий хохот.

Удовольствие, которое я испытал от подглядывания, было, конечно, довольно предосудительного свойства, - в этом смысле я пал жертвой искушения, в чем открыто

признаю себя виновным и раскаиваюсь. В оправдание свое могу сказать лишь то, что сама идея подглядывания (или даже подглядывания за подглядывающими) если и руководила мной в данном случае, то все же не в первую очередь - первичным было все таки желание поскорей увидеть А.М. и Н.П. (чувство, являющееся основным содержанием всем известного понятия "соскучиться по кому-нибудь"). Тайну же я соблюдал главным образом из нежелания нарушить разработанный устроителями план событий.



Скоро устроителями были отданы распоряжения по поводу начала следующего этапа, и я решил вернуться к основной группе, боясь, что мое отсутствие будет замечено. Придя обратно на опушку, я выяснил, что Ира, пока меня не было, успела найти в окрестной траве немалое количество "волшебных грибов", большую часть которых она тут же и съела. К поискам грибов подключились также И.Бурый и А.Иванова. Поддавшись общему настроению, я тоже решил поискать, но нашел только один среднего размера грибок. Тем временем, высыпанная из мешка картошка была разделена между присутствующими зрителями, после чего Е.Елагина стала постепенно, пару за парой, уводить их по той самой тропинке в глубину леса.

Я так больше грибов и не нашел, и когда на опушке оставались уже практически только мы вчетвером, Ира, чтобы меня утешить, отдала мне на съедение оставшиеся у нее грибы (штук 5-6). Затем мы с Иррой, взявшись за руки, последовали за Е.Елагиной в сторону просеки.

Дойдя до нее и свернув налево, мы скоро остановились напротив серебряного столба, к которому, как оказалось, были прикручены скотчем два кассетных магнитофона, а между ними - маленькие часы. Как только мы там очутились, Е.Елагина быстро по деловому объяснила нам, откуда и куда нужно кидать принесенный с собой картофель. Монастырский при этом постоянно экзальтированно выкрикивал: "По часам бейте, по часам!".

На этот раз столб вызвал у меня ассоциацию с серебряным трубчатым стержнем ("тычинкой" огромного колоса), который А.Монастырский снял со снопа на вершине купола павильона Космос на ВДНХ, а потом, как бы не зная, что с ним дальше делать, передал мне на хранение. Кроме того, тема "расстрела" часов напомнила мне сюжет небольшой компьютерной анимации, сделанной мной дня за три до описываемых

событий. Анимация представляла собой циферблат часов, с которого в какой-то момент срываются стрелки и стремительно разлетаются в противоположных направлениях. Часы были иллюстрацией к одной строфе из стихотворения, написанного в соавторстве с А.Насоновым по e-mail переписке осенью 1999 года, - позже я (самовольно) присвоил ему название "Конец географии", хотя речь в нем идет скорее об упразднении времени. Строфу эту я, что называется "на автомате", продекламировал тут же Ире и стоявшей рядом Е.Елагиной:

где-то под солнцем юга
в пустыне стоят часы
их стрелки свалили из круга
наткнувшись на "точку росы"

Поскольку несколько предшествующих дней ушли у меня на то, чтобы "научить" стрелки часов улетать с циферблата, картина этого разлетания настолько глубоко запечатлелась в моем сознании, что теперь я совершенно не сомневался в том, что часы в итоге будут разбиты - хотя мы с Ирой и М.Константиновой были последними в очереди "стрелков" и особой меткости от нас ожидать не приходилось (разве что от Иры - правнучки латышского стрелка). Когда я сам вышел "на позицию", мне показалось, что попасть с такого расстояния картофелиной хотя бы просто в столб - это уже задача почти невыполнимая. Одна (или две) из моих пяти картофелин все же задела (задели) столб, остальные же улетели бог знает куда. Немногим лучше меня выступили и Ира с Машей. Но тут к нам приблизился Н.Панитков, которого уже слегка покачивало от выпитого коньяка. Он взял 4 крупные картофелины, отошел от столба метров на 5 (дальше, чем все кидавшие до него) и, по-мальчишески слегка согнув ноги в коленях и чуть ли не присвистывая, стал очень быстро и точно метать картофелины в прикрепленные к столбу цели. Третья, самая большая картофелина, диаметр которой раза в два с половиной превышал диаметр часов, угодила прямо в центр циферблата, разбив на мелкие осколки стекло. Событие это, разумеется, было встречено бурными рукоплесканиями и воплями восторга. Для меня оно имело еще и определенный личный смысл, на котором я собираюсь подробнее остановиться в другом месте. Среди членов КД были, однако, и такие, кто отнесся к совершенному Панитковым "самурайскому подвигу" негативно, ссылаясь на то, что по предварительно согласованным условиям участник группы не имел права принимать участие в метании картофеля по целям на столбе. Как теперь оказалось, тот факт, что часы в ходе "метания" были все же разбиты, имел для дальнейшего хода акции важное значение: в случае такого исхода данного этапа решено было разрыть расположенное неподалеку захоронение, в котором содержались часы, представляющие собой точную копию разбитых. Эти вторые часы, время на которых было установлено по Рангуну, были зарыты около трех лет назад в окрестностях Киевогорского поля вместе с т.н. "библиотекой КД", и с тех пор ни разу не извлекались из земли. Теперь, когда были разбиты часы на столбе, нужно было сравнить "застывшее" на них время с показаниями часов "библиотеки".

Под предводительством членов КД мы отправились на поляну, где находилось захоронение. По дороге мы еще ненадолго остановились на опушке, где был опорожнен мешок. Здесь, усадив меня рядом с собой на бревно, Н.Панитков позволил себе редкий по сочетанию лаконизма и содержательности педагогический пассаж, - широким взмахом руки он указал одновременно на все вокруг нас и произнес примерно следующее: "Вот, Сережа, хорошая все таки вещь - концептуальное искусство, да?" Я смотрел на сверкающее от солнечных лучей поле, на окутанные полуденной дымкой огромные деревья, на бирюзовое небо, на симпатичных людей вокруг, и понимал, что не согласиться с ним просто невозможно.

В свете этого Колиного высказывания вопрос о том, действительно ли что-то было зарыто три года назад на том месте, где сейчас предполагалось начать раскопки, в общем-то, переставал казаться существенным. Был, правда, извлечен на свет некий чертеж с планом захоронения, но, как я понял, у многих возникали сомнения и по поводу того, что на нем изображена та самая поляна, и по поводу правильности избранной ориентации этого плана на местности - т.е. было не очень понятно, каким из трех возможных способов следует установить соответствие между тремя точками на плане и тремя колышками, вбитыми на поляне у корней деревьев. К тому же всем присутствовавшим было ясно, что инициаторы и руководители всего этого дела находятся в не вполне адекватном состоянии (под воздействием паров алкоголя). Из-за сочетания этих факторов, затея с раскопками выглядела поначалу довольно-таки бредовой, если не сказать безнадежной. С другой стороны, опять таки в свете упомянутого высказывания Н.П., здесь для меня вновь актуализировалась поднятая Борхесом проблема пригодности для участия в подобных раскопках людей, знающих, как выразился Борхес, "про экспериментальный характер поисков". Борхесовское положение о непригодности таких людей косвенно подразумевает, что даже в том мире, где идеализм господствует на протяжении многих веков, основанное на нем мировоззрение остается несовместимым с практической деятельностью, - а это, в свою очередь, равносильно признанию того, что полное торжество идеализма возможно лишь при условии упразднения практической сферы. Я совершенно не исключаю, что так оно и есть, и поэтому на ранней стадии раскопок я следовал борхесовскому рецепту, стараясь держаться подальше от раскапываемой ямы, но подготовившись, тем не менее, при появлении на поверхности обещанных вторых часов вести себя совершенно спокойно, - как будто не произошло ничего необычного.

Тут мы разговорились с Ирой, которая нашла великолепный ослепительно-красный мухомор. Ей при этом никак не удавалось почувствовать какую-либо внутреннюю связь с происходящим в плане акции, т.е. она не могла понять, почему происходящее должно быть интересно, - в частности, конкретно ей, не знающей толком предыстории и контекста. Я попытался объяснить ей, что, скажем, "неинтересное" - это как раз один из важных эстетических ориентиров КД, предмет их постоянных манипуляций и исследований. В то же время, она не могла не согласиться со мной в том, что в ходе акции постепенно на первый план вышел какой-то необычный аспект достаточно обычных по содержанию явлений, в результате чего все происходящее окрасилось, условно говоря, в сюрреалистические тона. Это одновременно обнаружившееся у нас обоих ощущение можно было в какой-то степени объяснить действием съеденных грибов, однако и "про себя", и в разговоре с Ирой я настаивал на том, что ощущение это возникло гораздо раньше, и что характер его определяется в данном случае групповой синергетикой, - а это значит совокупностью всех без исключения действующих факторов, ни один из которых не может расцениваться как достаточный сам по себе. Более того, если рассматривать проблему шире, то необходимо иметь в виду, что "мощь" некоторых психоделиков способна оказывать только разрушительное действие на лежащий в основе синергетического эффекта хрупкий динамический баланс сил и отношений.

Рассуждая на эту тему, я не мог не почувствовать некоторую дополнительную сопричастность тому, что творилось на фронте раскопок. А там, несмотря на бурную деятельность, пока не видно было никаких существенных результатов. Диаметр и глубина ямы, копаемой в найденном путем тщательных измерений месте, все увеличивались, но на дне ее по-прежнему не было видно ничего кроме комьев земли, слипшихся корней и прочих хтонических ужасов. Был момент, когда Монастырский уже в одиночку и с некоторой, как мне показалось, безнадежностью продолжал медленно расковыривать яму какой-то сучковатой палкой, - лопата была у кого-то в машине, но за

ней почему-то никто не сходил. Тут уже было как-то даже неудобно не вмешаться. Но, кроме того, мной завладел кощунственный азарт: а что, если Борхес все же не прав, и (по крайней мере, в каких-то из возможных миров) присутствие на раскопках людей, "знающих про экспериментальный характер поисков", является не только желательным, но даже необходимым? Почему бы, собственно, нам не найти часы благодаря (а не вопреки) тому, что раскопки будут проходить с участием тех, кто уверен в том, что часы в этом месте никогда никто не закапывал? Именно с таким настроением я примостился у края ямы и начал углублять ее в направлении, указанном Монастырским (и взятом им, в чем я был убежден, абсолютно "с потолка"). Рядом со мной, я помню, трудился Миша Лейкин.

Вдруг среди пронизанной корнями земли блеснуло что-то серебристое. Мы стали осторожно обкапывать этот предмет, и через некоторое время он приобрел отчетливую форму гриба (тут необходимо добавить, что во время нашего с Ирой предыдущего посещения Киевогорского поля мы вели с Монастырским переговоры о возможности отправиться на поиски железного гриба, установка которого принадлежит к ряду его личных акций). Обнаружив этот "серебряный гриб", я, не долго думая, попытался вытянуть его из земли, ухватив его за шляпку. При этом в голове у меня навязчиво крутилась фраза из известного романа Вертинского: "Тихо вышел карлик маленький и часы остановил" (издевательский намек на "подвиг Паниткова"). "Часы, - думал я, - наверное, находятся в шляпке гриба". Но как я ни старался, гриб никак не желал вылезать из земли. Тогда мы несколько расширили радиус окапывания. Скоро выяснилось, что "гриб" закреплен в центре круглой площадки с чуть загнутой вверх кромкой, тоже "серебряной" (покрытой слоем фольги). В ходе дальнейших раскопок площадка эта оказалась крышкой небольшой кастрюльки, основная часть которой находилась все еще под землей, - "площадка с грибом" представляла собой ни что иное как крышку этой кастрюльки. Наконец, кастрюлька тоже была освобождена от земли и представлена на всеобщее обозрение. При попытке открыть крышку обнаружилось, что под слоем фольги (покрывавшем всю кастрюльку) находится застывший черный вар. Мы сняли фольгу, и я начал откалывать куски вара по периметру крышки. Однако, скоро я заметил, что из больших пальцев обеих моих рук обильно течет кровь. Здесь явно "сработала" строка из другой, когда-то популярной песни, - "Я ломал стекло как шоколад в руке" (В.Бутусов), - оказалось, что и кастрюлька, и крышка были стеклянными. Почему-то нас с Лейкиным никто не счел нужным об этом заранее предупредить. Порезы мои были тут же обнаружены стоящими вокруг людьми, после чего я был решительно отстранен от участия в дальнейших операциях по вскрытию кастрюльки. Отставку эту я принял совершенно спокойно, поскольку главным и наиболее "чудесным" событием в тот момент мне казался сам факт обнаружения чего-то в земле, причем даже не очень важно, чего именно. Варя, подруга Манюры М.-Х. по Полиграфическому институту, подсказала мне быстрый и очень эффективный способ остановить кровь - плотно зажать порезы другими пальцами.

Проблему со снятием крышки с кастрюльки решить так и не удалось. Но поскольку кастрюлька была стеклянной, то ее, не долго думая, просто аккуратно разбили, и затем Панитков торжественно достал из нее долгожданные часы. Кажется, они стояли, но когда и по какой причине остановились - понять было намного труднее, чем в случае часов, снятых со столба.

На этом рассказ об акции "Мешок" можно было бы, наверное, закончить. Можно было бы еще порассуждать о том, случайно или нет название акции совпало с названием военной операции, проведенной незадолго до описываемых событий в Чечне генералом Шамановым. Но раз уж я объявил в начале, что лейтмотивом этого дня были грибы, то в конце мне придется перечислить, не останавливаясь подробно ни на одном из них, два

финальных эпизода акции, в которых грибная тема достигла, в некотором смысле, своего апогея.

1) Последними с поля уходили мы с Панитовым, и по дороге Коля рассказал мне об одном из своих наиболее ранних и сильных переживаний счастья: это был день, когда они вдвоем с мамой собирали грибы в березовой роще на краю этого самого Киевогорского поля, и за 2-3 часа нашли 27 белых. Закончил он эту историю примерно следующей фразой: "Вот, Сережа, скоро мне уже пятьдесят лет будет, а я с тех пор вот так по этому полю и прыгаю".

2) Покинув поле, мы вышли большой группой на шоссе и пошли в сторону Лобни, на ходу обсуждая наиболее яркие впечатления от акции. Однако, поскольку говорить в таком положении было не очень удобно, то все искали глазами на обочине место, где можно было бы ненадолго устроиться посидеть с каким-то минимальным уровнем комфорта. И вдруг справа, среди деревьев, словно по волшебству вырос стол, грубо вытесанный из дерева и расписанный в виде гигантского красного мухомора, в окружении таким же образом обработанных пеньков-сидений.

Здесь в компании участников и устроителей, за бутылкой водки и разговорами, мы с Ирой просидели довольно долго (не меньше часа), - и просидели бы еще дольше, если бы я не вспомнил, что мне необходимо вернуться в Москву до закрытия сберкасс, чтобы отправить срочный денежный перевод. Правда, по приезде в Москву выяснилось, что эта затея была с самого начала обречена на неудачу, потому что я неправильно запомнил время закрытия сберкасс.

Белые грибы и мухоморы (их изображения, сделанные в виде этих грибов игрушки и т.п.) впоследствии стали попадаться мне на глаза в контекстах, заставлявших видеть в них некую "статистическую проекцию" постепенного проникновения на глубинные сакральные уровни коллективной организации опыта влияний со стороны "черношапочной" и "красношапочной" ветвей тибетской школы кагьюгпа.

Кроме вышеописанных событий день акции был ознаменован для меня еще и серьезным изменением в топографии Москвы - в тот день я впервые столкнулся с фактом существования Алтуфьевского шоссе.

декабрь 2001

Алена Иванова

Рассказ об акции «Мешок»

...В полумиле от них, на рейде, уже стоял "Рангун" с развевающимся на мачте флагом. Пробыло одиннадцать часов.

...Раз или два ему удалось увидеть мистера Фогга, который охотно проводил время в большом салоне "Рангуна" - или в обществе миссис Ауды, или за своим неизменным вистом.

...В одиннадцать часов "Рангун", наполнив бункеры углем, снялся с якоря, и несколько часов спустя пассажиры уже потеряли из виду высокие горы Малакки

...Третьего и четвертого ноября разразилось что-то вроде бури. Шквал яростно хлестал по волнам.

"Рангун" вынужден был на целые полдня лечь в дрейф, его винт делал лишь по десять оборотов в минуту, чтобы судно могло хотя бы противиться волнам. Все паруса были убраны, и ветер ревел среди голых снастей. Скорость пакетбота, естественно, сильно уменьшилась, и можно было предполагать, что если буря не утихнет, то он придет в Гонконг с опозданием часов на двадцать, если не больше, против времени, установленного расписанием.

...В шесть часов лоцман поднялся на борт "Рангуна" и стал на мостик, чтобы ввести судно в Гонконгский порт.

...В час дня "Рангун" пришвартовался к набережной и пассажиры начали высаживаться.

Жюль Верн. Вокруг света за восемьдесят дней.

03.03.02

Сейчас могу точно вспомнить покупающего мороженое Бакштейна и Мироненко за газетой, когда сели в электричку.

В Лобне прошли торговые ряды с мухоморами и сели в автобус. В автобусе имелась карта местности, по которой протекала р. Рейн.

Бакштейн, как мне показалось, был вожатым и говорил «заходим» и «выходим около подушек». Вышли около подушек. Мы двинулись дружным строем по узкоколейке, напоминая пионерский отряд, шли по парам и практически в ногу (шпалы). Много незнакомых мне людей. Я иду и делаю вид, что делаю то же, что и они. Делаю вид скорее для себя, потому что им-то все равно. Смотрю на елочки и на лес.

Можно сказать, что дальше ничего не помню, как будто шла в полном одиночестве. Эти люди тащат говорящий мешок, по видимому - тяжелый. Остановились. Пошли дальше. Несущие обливались потом и менялись. Сопровождаю процессию несущих говорящий мешок. Все нормально.

Пришли на лужайку. Все расселись на пеньки или стали бродить и рассматривать все. Справа - Киевогорское поле, слева - лес. Мухоморы, целая семья.

Велено взять по 4 картошки в руку и идти. Мы медлили, остались одни, т.к. обнаружили интересные для нас грибы, которые решено было тут же съесть. Так произошла достаточно важная вещь, чтобы написать о ней.

Все кидали по очереди и матерились. Помню, что в столб пару раз я попала, но целью были часы, которые добил Панитков под угрожающие крики А.М. Этот этап вспоминаю как приятный и веселый. Часы были разбиты, и это что-то значило (мне казалось). Идем в лес. А.М. и Панитков ищут необходимое дерево.

Местонахождение мха на деревьях противоречит схеме Паниткова и А.М., на это Панитков говорит, что про мох придумали в XIX веке какие-то Жульверны. Нашли. Начинают копать. По очереди. Я смотрю из-за затылков. Очень интересно.

В земле что-то серебряно-черно-стеклянно-смоляное. Это кастрюля.

Расковыривая смолу, Ситар режет эти самые нервные пальцы о край стеклянной кастрюли. Он не заметил, но другие его уведат. Очень интересно. После нескольких манипуляций, ударов палкой по кастрюле и криков осторожней, так нельзя... - лицо

Паниткова и в каждой руке - часы. Думаю, что вид Паниткова с часами удержал меня от припадка осознания всей космической серьезности происходящего: работающие часы были зарыты 5 лет назад, **НО НЕИЗВЕСТНО, КОГДА ОНИ ОСТАНОВИЛИСЬ И НИКОГДА НЕ СТАНЕТ ИЗВЕСТНО**, тем более, синхронно идущий двойник этих часов прожил все 5 лет на полке у А.М. И еще эта фраза - «выставлены по рангунскому времени».

Перейдя дорогу мы вышли "оттуда". Все вышли на шоссе и постепенно разъехались. Вдоль дороги расставлены пустые рекламные щиты, обитые фанерой. Содержат, оказывается, массу информации.

Остались несколько человек. Мы пошли на придорожный «мухомор», где выпили. Началось настоящее (как мне тогда представлялось, сейчас думаю, что это было одними и теми же действиями по смыслу или отсутствию его), то есть непридуманное - мы просто разговаривали.

На следующий день я обо всем забыла (кроме Паниткова с часами).

...он следил за движением стрелки стоявших на камине часов, которые одновременно показывали часы, минуты, секунды, дни недели, числа месяца и год.

...На камине стояли электрические часы, соединенные с часами в спальне Филеаса Фогга, и оба маятника ударили одновременно - в одну и ту же секунду. "Это как раз по мне, это как раз по мне", - повторял про себя Паспарту.

М. Сумнина

Рассказ об акции «Мешок», написанный через много месяцев и за тысячи километров от места и времени действия

До самого действия я, А.М. и М.Л. посещали эти места с целью изучения. Тогда это было испытанием, так как я была совсем неподходяще одета и мы довольно быстро, свернув с комфортабельного железнодорожного полотна, оказались в зарослях крапивы и хлещущих по лицу веток и паутины, и мои голые ноги сильно пострадали. Продираясь сквозь заросли, мы обсуждали разные варианты окончания действия. Проблуждав, обнаружили заросшую просеку и, поразмышляя, нельзя ли будет нанять то ли танк, то ли трактор, пошли в обратном направлении снова сквозь крапиву. Потом мы свернули в густой лес, чтобы проверить, насколько трудно будет продираться сквозь чащу с мешком.

К этому времени мое внутреннее хныканье прошло фазу страдания и раздражения и я, идя в конце, оказалась в состоянии отключенной бесчувственности, защищающей от крапивного зуда и царапин. Плетясь в конце и не издавая никаких звуков, я вела внутренний диалог не помню о чем, что-то рассказывала по-английски. Потом мы выбрались на березовое бревно, где, наконец, сели и съели воблу, резиновый мармелад, яблочное пюре и бутерброд не помню с чем. Прошли сквозь поселок. На участке недостроенного дома работали мужчина и женщина. Женщина была худая, молчаливая, в подоткнутой юбке, и месила бетон. Мужчина был ниже ее и, скорее, руководил процессом. Вокруг топорщилась капуста. Мужчина в подробностях объяснил, как можно купить здесь землю и к кому обратиться. Пошли дальше. Встретили собаку и угостили ее остатками еды. Проверили ангары. Вернулись домой.

Когда подошло время самой акции, мы были уже в середине процесса сборов в Америку. Поэтому любое действие, связанное со знакомыми людьми и местами, приобрело для меня иную окраску - а именно субъективного жадного заглатывания образов и попытки размазать свое присутствие.

В день акции я, М.Л. и В.П. сели в машину. Я была за рулем. И поехали к месту назначения по дороге, переговариваясь с А.М. по мобильному - определяя наши координаты и что-то, типа, какого вина купить.

Приехали к подушкам, когда все уже были далеко впереди. Я повела своих спутников по шпалам. Так я заимела роль ведущего-управляющего, и мне нравилось, что есть сейчас еще место и время, где я могу знать, что к чему и руководить какими-то, хоть и минимальными, процессами. Потому что очень скоро я должна была этого лишиться. Этому моему чувству подыграла Е.Е., которая спрашивала меня, в каком направлении тащить мешок, и А.М., с которым мы перезванивались на протяжении всего пути и которому я докладывала обстановку и передавала его указания.

Мы догнали всех зрителей уже у входа в лес. И встретить всех для меня означало не приобщение к искусству, а просто всех повидать, потому что многих в последний раз. Что я про себя и отметила.

Дальше потащили мешок. Сначала я сновала между людьми, а потом просто присоседилась к мешку и слушала, что он говорит.

Потом тащившие устали и получился привал на сваленной поперек тропинки березе - видимо, она и преградила их движение. Тут мешок сказал что-то очень подошедшее к моменту - получилось смешно, но что именно, я не помню. Что-то типа «сядь, отдохни, выпей чаю». Скоро все-таки достигли поляны с главной поваленной березой, у которой и должно было прекратиться движение. Дальше все перестали знать, чего делать и стали выпивать, а некоторые пошли по грибы. Потом мне было велено всем раздать картошку из мешка и послать попарно в лес.

Когда все исчезли, мы пошли тоже, и оказалось, что на просеке из земли торчит серебряная труба, к которой один под другим примотаны скотчем часы и два магнитофона, и надо кидать картошкой в часы. Попасть я не попала. А.М. и Н.П. страшно матерились, от чего я начала расстраиваться, потому что мой сентиментальный пафос значительности и таинства происходящего сильно от этого страдал. Потом Н.П. схватил картофелину и расфигачил часы в момент. После этого все переместились в другую часть леса, где с помощью чертежа и рулетки, которые, однако, не совпадали с воспоминаниями или по крайней мере с методами определения сторон света по мху и т. п., нашли-таки нужное место и стали копать палками яму в гипотенузе веревочного треугольника, растянутого между маленькими серебряными трубками. Исступленный С.С. стал рыть яму своими женскими, но цепкими пальцами, отпихнув А.М. с палкой. Дело у него пошло действительно быстрее и вскоре показалась серебряная поверхность, а потом и объем завернутой в фольгу кастрюли - стеклянной кастрюли с запаянной крышкой. Тут у С.С. экстатически засияли глаза и он стал «ломать стекло как шоколад в

руке» и заливать его своей кровью. Отодрав его от кастрюли и вылив ему на руки бутылку воды, обнаружили в кастрюле часы. Которые, увы, не ходили, как к ним не прислушивались.

После этого мы вернулись к машине и поехали домой.

27 марта 2002 г.

Нью-Йорк

А. Монастырский

Об акции «625-520», «Мешок» и «пустом действии»

Еще очень давно в своих созерцательных настроениях я представлял себе общую картину деятельности КД в такой ландшафтно-схематической метафоре: вот некое поле, вдали-стена леса, потом опять поле и лес- и т.д. Эта схема мне представлялась очень простой и заманчивой. Я ее часто рисовал на каких-то бумажках и всегда ставил крестик на условно обозначенной стене леса, как бы отмечая им некую еще не наступившую событийность, следующую акцию КД. В результате акции мы должны были всегда продрагаться сквозь очередной лес и очутиться на новом поле, в пустоте. Это- с эстетической и ментальной точки зрения. В реальности обычно это бывало одно и то же поле- Киевогорское, и, соответственно, всегда один и тот же лес, окружающий это поле. Причем реально другое поле было чуть ли не один раз всего- на акции «Звуковые перспективы ПЗГ», в 83 году (было еще небольшое поле в Суханово, которое два раза использовалось в 1 томе ПЗГ- акции «Картины» и «Монастырскому»).

Я мыслил себе акцию 625-520 именно как «лесную» и только. Никакого «поля» за этим лесом я себе не представлял: Киевогорское застроили и оно давно перестало выполнять функцию «следующей пустоты», да и сама эстетическая технология «пустоты за пустотой» была явно под угрозой в моем фрустрированном сознании.

Накануне акции, совершенно случайно по телевизору я увидел фрагмент какого-то многосерийного польского детектива, а именно сцену, где локомотив с прицепленной к нему открытой платформой, полной вооруженными автоматами людьми, подъезжает ночью к воротам в лесу, они открываются- видно, что это одноколейка, уходящая в ночной лес- они въезжают туда, люди напряжены, автоматы навскидку. Тревожная атмосфера ночного леса, поворот одноколейки, поезд исчезает в лесу. Дальше шла реклама и я не смотрел, чем дело кончилось. Наверняка какая-то обычная разборка между бандами или что-то в этом роде. Но образ въезжающего в лес локомотива по одноколейке- деревья вплотную к поезду, тревога, полная неизвестность- произвел на меня сильное впечатление в связи с предстоящей акцией, которая тоже должна была проходить в таком же ландшафте над одноколейкой в лесу.

Акция была сделана 4 марта. На самом деле ее событийность была оборвана, поскольку угол тряпки оторвался и запланированного времени насыпания снега на ткань не было. По ощущению это было близко к последней акции 6 тома «Запуск воздушного змея в Проре»- там тоже оборвалась нить и змей улетел в море. И там, и здесь возникло чувство неподконтрольности и фрустрации. Не важно, по каким (ерундовым, в сущности) причинам это происходило. Важно, что это касалось главной (для меня) эстетическо-созерцательной ценности- «протекания акционного времени», о чем я много раз писал. Это время «включалось» нами и длилось ровно столько, сколько и было запланировано. И вот этот «обрыв времени», его непослушание, исчезновение больно ударяло по восприятию и переживанию.

В предисловии к 4 тому ПЗГ (которое является текстом-лозунгом акции с «совой и собакой») я писал о том, что время и пространство (в эстетике КД) с определенного момента начинают не созерцаться, а воспроизводиться, генерироваться сознанием. Тот текст был опасен с точки зрения «проходимости» дискурса, его дальнейшей судьбы. Это было последнее, фундаментальное касание, последнее прегнантное координирование эстетики «пустого действия». Все последующие тексты по этому поводу носили уже чисто прикладной характер.

Здесь я хочу акцентировать эту тему несколько иначе, а именно, что сквозь «пустое действие» проступает другая («пустая») природа предметности и событийности- хотя все фактичности остаются теми же самыми.

В акциях 8 тома (как и в большинстве 7-ого) нет четкого механизма «пустого действия» внутри акционных сюжетов, кроме «оставленности» послеакционных инсталляций: в «625-520»- это тряпка над узкоколейкой с книгой и магнитофоном, примотанными друг к другу, в акции «На просвет»- огороженное веревкой пространство с картиной на дереве и обгоревшим зонтом, в «Деревнях»- четыре зайчика на растяжке и вертикально стоящим справа от них шестом с «деревнями» и т.д. Это все примеры «пустого последствия» по принципу «Лозунгов» или «Либлиха». Но все это- довольно громоздкие конструкции по сравнению с «Либлихом» или «Лозунгами», наполненные инсталляционными смыслами и порождающие шизоаналитические потоки комментирования, которые, в сущности, непродуктивны. Непродуктивны для чего? Думаю, что для дискурса «современного искусства». Но в то же время именно то, что дискурс современного искусства вообще как единая идеологема, на мой взгляд, закончился к середине 90-х годов и обрел свои исторические рамки, именно это и является причиной, порождающий этот шизоаналитический поток в виде мусора, свалки такого рода текстов. Прежде всего я имею в виду свой текст «Эстетика и опасность», посвященный истории придумывания акции «Мешок». Я не поместил его в этот том «Поездок» именно по причине его полной «сломанности»: если для меня и просматривались, чувствовались еще какие-то остаточные «токи» дискурса современного искусства ко времени его написания, то после него - и в нем, через него- они полностью растворились.

Но это не значит, что эстетическая практика «Коллективных действия» и другие современные эстетические практики также заканчиваются с этим общим дискурсом современного искусства. Они с ним не совпадают полностью, по своим контурам и векторам. А там, где они «совпадают» и возникает этот шизоаналитический мусор «совпадений» (в комментариях). Пример такого текста-«совпадения» я привожу ниже, помещая его в кавычках:

«Сначала мне показалось, что в акции «Мешок» более-менее удалось избавиться от налипания шизофренических смыслов на уровне комментирования, поскольку там центральным оказался образ «фильма в мешке» и о нем трудно что либо сказать в силу его простоты и одновременно идиотичности. Но инерция «считывания» этих «смысловых краев», шизоаналитических «загрязнений» берет свое, и я обратил внимание, что фильмы с Шинтаро Катцу (саунд-трек одного из которых мы и поместили

в мешок с картошкой), я начал собирать в 97 году. В том же году мне пришел японский журнал Асахиграф с публикацией КД и одновременно с мемориальными материалами о Ш. Катцу, который умер в 97 году. Уже тогда это сочетание в журнале мне показалось необычным. Но ведь и «Библиотеку» мы зарывали в 97! И вот теперь, в 2001, почему-то решили ввести в сюжет акции «Мешок» и линию «Библиотеки» (повесили на столб контрольные часы из этой акции, а потом разрыли и «подземные» часы). Произошла «привязка» (по году) последней части акции (разрывание часов) с «фильмом в мешке». Это первое «шизоаналитическое» совпадение в структуре «Мешка».

Второе я обнаружил, просматривая видеозапись акции. Когда мы пошли искать место зарытой «библиотеки», первым делом мы должны были найти маркировочные металлические трубки, которые Макаревич в 97 вбил в землю у трех деревьев в качестве ориентиров. Мы нашли их без труда. Эти трубки оказались игрушечными копиями - по цвету и форме - того металлического столба (вертикальной газовой трубы), к которой были привязаны магнитофоны и контрольные часы акции «Мешок» (по ним зрители кидались картошкой). То есть получается, что когда мы со зрителями пришли на место «Библиотеки», эти столбики как бы «трансцендировали» само место (поляну) по отношению к предыдущему (большая труба с магнитофонами и часами на просеке) как более «высокое», что ли, точнее- расположенное на другом текстовом уровне: та труба через эти маркеры предстала перед нами в чрезвычайно «уменьшенном» виде. На этапе «бросания картошкой» она возвышалась над нами, а здесь, на полянке с зарытой библиотекой КД она как бы уменьшилась в сотни раз и мы смотрели на нее сверху как какие-то гиганты.

Кроме того, что она «уменьшилась», она еще и «растроилась»- ведь таких ориентировочных трубок там было три, - определяя площадку разрывания часов как локализованную, выделенную и «трансцендентную» по отношению к двум предыдущим этапам акции (волочение мешка по лесу и бросание картошкой в столб с магнитофонами и часами). Между этими двумя этапами как бы включился механизм «уменьшения-увеличения» наподобие описанного Кэрроллом в «Алисе в стране чудес» (с пирожком и эликсиром).

Интересно, что этот столб (большой) мы выбрали с Панитковым в последнюю минуту акции. Сначала мы хотели привязать магнитофоны и часы к дереву. Но попробовав, как он звучит, решили остановиться на металлическом столбе.

Надо сказать, что я отношусь к двум последним этапам акции «Мешок» как к техническим. Сама акция- это только волочение мешка с «фильмом внутри», а бросание картошкой в магнитофоны и часы- это просто «выход» из акционной ситуации, чисто техническое записывание фонограммы для ее дальнейшего использования в другом событии. Так же как и эпизод с разрыванием часов «Библиотеки». Не попади Панитков в эти часы, еще неизвестно, сколько лет они продолжали бы идти. Но теперь, раскопав «подземные» часы «Библиотеки» и обнаружив, что они давно остановились (видимо, промерзли в первую же зиму 97-98 годов), мы уже не связаны с этими контрольными часами и можем вырыть книги когда захотим, по настроению. То есть и этот, третий этап акции «Мешок»- также технический и не связан непосредственно с самой акцией, а только с нашими (КД) дальнейшими манипуляциями с акцией «Библиотека».

Итак, если вернуться к общим рассуждениям, то я полагаю, что именно «пустое действие» как эстетический метод КД- это как раз то, что выходит за контуры дискурса современного искусства, который закончился. Поскольку «пустое действие»- это отсутствие всякого дискурса, это проступание сквозь любое заданное знаковое поле сферы непосредственного, недискурсивного и «всего, чего угодно». Знаковые слои, поля могут быть очень «толстыми» и конструкты «пустого действия» соответственно могут быть громоздкими, странными- как в наших акционных инсталляциях 8 тома. Но они

продолжают нести свою основную функцию конструирования «пустого действия» (как просто «оставленность», например).

В принципе, «пустое действие»- это эстетический аналог буддхическому (или детскому может быть) состоянию сознания, которые являются целью буддистских и христианских духовных практик. В этих практиках предполагается, что, если человек достигает такого рода состояния сознания, то он так в нем и остается. В то время как «пустое действие»- это акт, а не состояние, это каждый раз по-новому конструируемая недискурсивность, причем не какое-то «приближение» к ней, или создание рамок, условий для нее, а именно сама недискурсивность как «вещь в себе», не как состояние сознания, а как наличность, не в сознании, не вне сознания, а просто «по ходу дела». «Пустое действие»- это констатация такого рода наличия, такой интенциональности, которая недискурсивна на самом деле и не имеет никакого отношения к любому дискурсу, включая и такие как бы близкие к «недискурсивности» состояния-описания типа «невывразимости» и т.п.

Интересно, что инерция развалившегося дискурса современного искусства еще довольно велика и на этой волне слома возникают мусорные текстовые завалы. Естественно, что больше всего они заметны именно в дискурсивных разделах «Поездок за город» как книги- таких, как «Предисловие» и «Комментарии». Поэтому я и помещаю этот свой текст, тоже комментирующий, но как бы со стороны по отношению ко всем этим процессам, в раздел «Рассказы участников»- текстовой раздел, наименее подверженный этой «мусорности».

К заявлению о том, что «сквозь «пустое действие» проступает «пустая» природа предметности и событийности» следует добавить, что, поскольку «пустое действие»- это своего рода «разрыв» в *демонстрационной* ткани (внедемонстрационность), то эта «пустота» параллельно с просто состоянием созерцания неизбежно порождает- в последующих комментариях- знаковые конstellляции *экспозиционных* знаковых полей, которые лежат, как слои, как бы «под» демонстрационным слоем, в котором «пустое действие» проделывает своего рода «дыру», паузу. И тут возникает такой интересный эффект. Если во время своего протекания, переживания «пустое действие» является *просветом*, касанием к незнаковой и недискурсивной реальности, то во время комментирования, напротив, оно порождает «черную дыру», *провал* шизоанализа (текстовые события на экспозиционном знаковом поле). Возникает новая горизонталь, глубина просвета утрачивается, темнеет, растворяется на плоскости шизоаналитического письма. Конечно, можно относиться к этой «темноте» как к интересному текстовому пространству, «темнота» которого на самом деле является просто неизвестностью- как будто человек попадает в совершенно незнакомое помещение. Но как бы то ни было, это чисто текстовой эффект, не имеющий никакого отношения к самому «пустому действию» и его недискурсивности.

Travelling

No pre-conceptions, abandoning expectation and waiting to see what will happen. Boarding the morning train, uncertainty and anticipation beckon. Arriving at an empty field bordered by a forest, I have no precise knowledge of where I am. Becoming a spectator relies upon placing complete trust in the originators of the action.

The coded letters and numbers of a global positioning device locate our position. An unmanned technological surveillance device, millions of miles above tracks our progress. To proceed one person must go on ahead – disappearing into the forest. The rest must track and follow; the traces of ski marks in the snow direct our path. Moving into the forest ensures direct and vibrant interaction with the elements. Small branches quiver and bend on impact with the body, footsteps crunch in the snow and cold air rushes into your lungs.

Arriving

Ski tracks fold onto ski tracks – looking behind only one path can be seen. Following, moving inwards into the forest the horizon line is no longer visible – surrounded on all sides by trees. Seeing no one and being seen by no one. At the inner circle of the action radios hang suspended from trees, others perch on branches. A jarring beep, a buzzing, and signalling sound breaks the white silence. The frantic communication of one radio, then a second, a third and so on. They surround us and then some words are spoken.

Being/Non being

My distancing (an inability to speak Russian and an uncertainty about what has/will happen) becomes my point of connection. Not understanding what these words signify, I move beyond language. I hear vibrations, rhythms, and patterns. These words and sounds merge with the elements. At certain moments, the group establishes a sense of unity and togetherness, then at other times one experiences things alone. Many times during the action, I become conscious of my own insignificance amongst the natural world. Self-identity and the dominance of the ego slip away. The absence of geographical and linguistic contexts (constants in a changing world), mean that I enter another space. The presentation of a map tracking the grid location of K/D's 83rd action does not 'root' or fix the action. Thought opens up in a rhizomatic movement, moving outwards and deterritorialising. This dynamic movement leads to a multiplicity of interpretations.

Returning

Gradually we move outwards in order to return to the city. The radios remain in the trees; they continue to signal endlessly as if conveying a secret code within the snowy forest. They will continue to signal until they are removed or the battery power ceases. Long into the night in a remote location, the circle of communication will continue to emit strange encoded sounds. These traces mark an interaction with the environment.

Following the track of the skis once more, it takes some time to return to the field where we began. The tracks we follow in are tracks, which have been crossed many times before- ley lines- lines of energy. The protracted time of the return allows for reflection and readjustment. The journey towards the action deurbanises the mind and body, the movement back towards the city, marks the return to the urban everyday.

Перевод текста (Г.К.):

«83»

Путешествие

Никаких предубеждений: оставляю всякие чаяния, и жду то, что произойдет. Сажусь на утренний поезд; неуверенность и предчувствие манят. Оказавшись в открытом поле, обрамленном лесом, я не имею точного представления о том, где я нахожусь. Стать зрителем значит полностью довериться организаторам акции.

Закодированные буквы и цифры прибора Глобальной Системы Навигации определяют наше местонахождение. Неуправляемый аппарат для технологического наблюдения в миллионе миль над нами отслеживает наш путь. Чтобы мы могли двигаться, один человек должен идти впереди, и он исчезает в лесу. Остальные должны следовать за ним: следы лыж на снегу направляют наше движение. Вход в лес гарантирует прямое и звучное взаимодействие с природой. Маленькие ветки трепещут и гнутся под тяжестью тела, шаги скрипят на снегу, и холодный воздух врывается в легкие.

Прибытие

Лыжня набегает на лыжню – оглядываясь назад, видишь только один путь. Иду вслед, двигаюсь внутрь леса: линия горизонта больше не видна – я со всех сторон окружена лесом. Никого не вижу, и никем не видима. Во внутреннем круге акции радиоприемники свисают с деревьев, иные пристроились на ветках. Неровный гудок, жужжание, сигнал нарушает белое безмолвие. Лихорадочный обмен информацией на одном радио, потом на втором, на третьем, и так далее. Они окружают нас, а потом произносятся несколько слов.

Бытие/Небытие

Мое отстранение (неспособность говорить по-русски и неуверенность в отношении того что произошло/произойдет) становится моей точкой связи. Не понимая, что означают эти слова, я двигаюсь за пределы языка. Я слышу колебания, ритмы и узоры. Эти слова и звуки сливаются с природой. В некоторые моменты, группа создает чувство единства и общности; в другое время мы ощущаем все поодиночке. Множество раз за время акции я осознаю свою собственную незначительность среди природы. Самоидентификация и господство моего эго исчезают. Отсутствие географических и лингвистических контекстов (являющихся константами в меняющемся мире) означает, что я попала в иное пространство. Появление на свет карты с маршрутом движения по топографической сетке 83-й акции КД не «укореняет» и не укрепляет акцию. Мысль раскрывается в нелинейном, хаотичном движении, двигаясь наружу и избавляясь от территории. Это динамичное движение ведет к множественности интерпретаций.

Возвращение

Постепенно мы двигаемся наружу, чтобы вернуться в город. Радиоприемники остаются на деревьях: они продолжают безостановочно посылать сигналы, как бы передавая снежному лесу секретный код. Они будут сигналить до тех пор, пока их не снимут, или пока не сядут батарейки. И глубокой ночью, в далеком краю, круг связи будет по-прежнему издавать странные закодированные звуки. Это следы взаимодействия с окружающей средой.

Вновь ступая по лыжне, нам не сразу удастся вернуться на поле, откуда мы начали путь. Следы, по которым мы идем, много раз пересекались до нас - древние дороги паломников, линии энергии. Длительное время возвращения позволяет поразмышлять и привести себя в порядок. Поездка к месту акции деурбанизирует ум и тело; движение назад в город возвращает к городской повседневности.

Примечание А.М.: Хотелось бы отметить тот факт, что автор этого текста вместе со своим другом и фотографом D.Cook'ом впервые приехали в Россию из Англии именно на акцию КД «83», которая оказалась наиболее технически-сложной для зрителей (труднодоступность места проведения акции- глубокий снег в лесу, бурелом и т.п.).

Анна Альчук

Отчет об акции КД «83»

Было около нуля градусов, и снег превратился в плотный и твердый наст, по которому оказалось довольно легко скользить, как только я встала на лыжи. Я не проделывала это лет десять, и, если бы не акция КД, наверное, не осуществила никогда. (Между тем, лет 30-20 назад я ходила в лес на лыжах практически каждый день). Так что в некотором смысле для меня это было возвращение в прошлое, и я, испытывая давно забытое удовольствие от легкости скольжения по снегу, пошла вслед за Андреем, прокладывая лыжню остальным участникам перформанса. Мы дошли до места прошлой акции, и я узнала железный столб, в который осенью безуспешно пыталась попасть выданной нам картошкой, затем мы пересекли просеку, прошли по лесной дороге и вышли к кладбищу. После этого началось нечто совершенно беспрецедентное: все время сверяясь с таинственным прибором (как выяснилось потом, это был навигатор), Андрей повел нас через лесные завалы. Упавшие деревья громоздились друг на друге, припорошенные снегом, приходилось забираться на них и скатываться вниз, стараясь не сломать лыжи или, хуже того, ноги, что было весьма вероятно, учитывая частоту, с которой мы натыкались на стволы. Лес казался совершенно непроходимым. К счастью все кончилось благополучно, и даже те из участников, которые встали на лыжи первый раз, добрались до места акции.

Это было подобие поляны, окруженной со всех сторон деревьями, где члены КД стали развешивать на деревьях радиоприемники разной формы и величины. Затем все они были настроены на волны, где не была слышна человеческая речь, а раздавались самые разнообразные неантропоморфные звуки; так что вскоре мы оказались как бы внутри очень странной звуковой среды, отрезанными от цивилизации посреди зимнего леса. Андрей вначале безуспешно пытался сместить зрителей из центра действия на его края, к поваленным стволам близлежащих деревьев. Однако никто, проваливаясь по колено в снег, не согласился уходить от места основных событий. Как я думаю теперь, мы были не правы, потому что, оказавшись по краям действия, мы, возможно, сильнее почувствовали бы момент остранения, необходимый для восприятия этой, по сути дела, саунд-акции.

На самом деле все толпились на маленьком утоптанном снежном пятачке, подкреплялись захваченными А.М. коньяком и закуской и переговаривались между собой, создавая тем самым дополнительный шум, мешавший сосредоточиться на происходящем. Далее по заведенной традиции раздали подарки: фрагмент карты Киевогорского поля, с выделенным на ней квадратом под цифрой 83 и перечислением на обратной стороне названий акций под их порядковыми номерами. Номер последней акции, в которой мы участвовали, был 83, собственно говоря, он же совпадал с ее названием.

Киевогорское поле – знаковое место, т. к. большинство акций КД происходило именно здесь. Обычно место действия на нем определялось достаточно произвольно, в последней акции этот поиск решено было передоверить независимым, безличным силам. Как объяснил Андрей, навигатор указывает место расположения того или иного пространственного квадрата в зависимости от сигналов, идущих от космических спутников; так что, задавшись целью найти точку 83, мы были ведомы некими высшими, «небесными силами». Вероятно, они же позаботились о том, чтобы перформанс, несмотря на всю его рискованность, прошел благополучно и оставил самые приятные воспоминания.

О. Саркисян

Об акции «83»

Когда А.М. пригласил меня на акцию КД, в городе еще был снег. Правда, через несколько дней он начал таять. Снег таял и таял и я очень беспокоилась последнюю неделю перед акцией. Мне казалось, что вот сейчас все отменят из-за независящих от нас и данных нам в ощущении природных условий. Я даже звонила Андрею и Коле, но оба были настроены однозначно: в том, что за городом есть снег и он не растает, они были уверены. Хотя, на мой взгляд, эта уверенность была необоснованной. Через неделю после акции снег действительно растаял везде, даже в лесу.

Акция началась в тот момент, когда я вышла из подъезда своего дома, в 11 часов. Среда. Все граждане спешат на работу. По весеннему теплая погода, проталины и солнце. Это исключает до невозможности как раз то, что делаю я и еще человек пятнадцать в разных концах города. Все мы с лыжами невозмутимо направляемся в сторону ВДНХ. Эта первая часть перформанса подготавливает зрителя, вводит его в параллельную реальность. Когда на тебя смотрят в метро и автобусе простые обыватели, чувствуешь себя очень особенно. Они без стеснения разглядывают все необычное. И я бы испытывала паническое ощущение инаковости, если бы мысленно не представляла "наших".

Я не помнила код, подходя к подъезду А.М., но около двери увидела Николая Паниткова, который уже открывал дверь. Поспешив, я успела войти вместе с ним. У Андрея дома, когда мы пришли, уже почти все собрались. Решали последние вопросы с лыжами. Андрей распоряжался, распределял всех по машинам. Ему помогал Ромашко. Я

разговорила с Аней Альчук о феминизме. В противоположном углу комнаты, у балкона, сидели незнакомые мне люди, как потом выяснилось - англичане.

Затем Коля Панитков и Игорь Макаревич погрузили все лыжи на багажники своих машин. Еще Андрей заказал пару такси с рацией. Все расселись по машинам. Я ехала в машине с незнакомыми мне Виктором и Адель, итальянкой, которая подбежала к нам в самый последний момент, когда все уже рассаживались по машинам. Водитель переговаривался по рации с Андреем, как я думала - Монастырским, но потом я поняла, что с Андреем этот водитель не знаком и, значит, говорил он или с другим водителем, или с диспетчером. Мы должны были остановиться и взять еще кого-то около кинотеатра Ереван. Но наш водитель проскочил мимо и ему пришлось объезжать вокруг кинотеатра и возвращаться. На остановке стояли Юлия Овчинникова и Максим. Максим сел в нашу машину. Он не смог найти лыжи и собирался участвовать в акции без них. От Виктора я узнала о приборе навигатор, который имел какое-то значение в акции. Адель никогда не стояла на лыжах и очень надеялась, что снега не будет. И его действительно не было ни в городе, ни за городом. Но в километре от поля он появился.

Мы вышли из машин, надели лыжи и отправились на опушку леса, где происходила осенняя акция «Мешок». Затем все по лыжне отправились по просеке. Лицо постоянно хлестали прутья кустов, сквозь которые мы пробирались. Потом мы, кажется, свернули, прошли еще немного и оказались на краю другого поля. Здесь мы неожиданно обнаружили кладбище. Возможно, мы перемещались прямо по могилам, которые почти полностью скрывал снег. Снег был прекрасный: твердый, покрытый ледяной корочкой. Он не проваливался и очень хорошо скользил (почти как на коньках). Я сошла с лыжни, которую намечали идущие впереди меня Андрей и Аня, и стала скользить по кладбищу.

Потом мы пробирались напролом через бурелом. Под снегом - непроходимые летом завалы из поваленных деревьев. Но, покрытые снегом, они превращались в небольшие бугорки - от этого лыжи тоже постоянно оказывались навесу. Из-за кустов и сгустков елок приходилось постоянно виражировать. Я попала в ритм и чувствовала себя летящей поверх дремучего страшного леса на снежной подушке. Бессильные щупальца леса хлестали ветками, но не могли меня задержать надолго. Мы шли зигзагами за А.М. В его руках был навигатор и он периодически по нему что-то сверял. Хотя сам процесс сверки оставался для меня загадкой. Кажется, только на точке я выяснила у А.М. как работает навигатор. Уже на месте оказалось, что мы шли по никем никогда не хоженному маршруту. А.М. наметил точку на карте, ввел ее в навигатор и, собственно говоря, мы шли по ниточкам сигналов, которые посылают спутники, превращая время прохождения сигналов в расстояние. Стало понятно, почему на нашем пути сплошной бурелом. Вспомнилась популярная песенка из детства про нарисованного человечка: "как легко на ... карте точки прочертить, а потом идти придется через горы и овраги..."

Навигатор отслеживал наш маршрут. Андрей, немного подумав, взглянув на навигатор и прикинув что-то на глаз, указал точку нашего назначения. Это оказалась очень уютная, небольшая (10 кв. метров) почти полянка. Мы стали ждать, когда подтянутся все участники. Постепенно все собрались. Было очень жалко Лёну Елагину, у которой порвались лыжные крепления. Коля Панитков тоже бросил свои лыжи где-то по дороге.

Подготовка к акции заняла еще некоторое время, члены группы КД доставали из сумок, которые они принесли, и развешивали по ближайшим деревьям радиоприемники. Остальные грелись и пили водку, закусывая бананами. Почти все приемники были разными и демонстрировали изыски попсового дизайна. Такие приемники всегда можно купить в палатках у любого метро, но разнообразие моделей говорило о том, что выбирались они по эстетическому принципу. Потом включили эфир. Каждый из приемников издавал свой особенный шум. Вместе они издавали звук похожий на шум душа в ванной. Мы стояли в холодном заснеженном лесу, неизвестно где, просто в точке, поставленной ручкой на листе бумаги. Пропасть увеличивалась и потому, что пришли

мы сюда неизвестно зачем. Собственно, все совершили что-то, выходящее за рамки повседневных пространства и действий. Поэтому мы были какие-то беззащитные - мне было всех очень жалко.

Эфирные волны начали отстаиваться. Два передатчика попали в параллельные волны - позывные сигналы на одном отвечали на ритм сигналов на другом. Сережа Ситар запомнил ритм и обещал узнать значение. Мы продолжали стоять в эфирном потоке. Вдали от родной постиндустриальной цивилизации я чувствовала себя высадившимся на другой планете космонавтом. Эфирные волны исполняли роль космического корабля, - это было единственное, что принадлежало к моей цивилизации. Наверное, другие участники акции иначе воспринимали происходящее. Многим лес был по ощущению ближе, чем мне.

Мы начали выбираться оттуда. Дорога назад уже известна. Знаешь приблизительно направление и расстояние. Даже если меняешь путь. На обратном пути замеры Андреем точек местности посредством навигатора уже не имели того значения, как на пути "туда". Они скорее предназначались для документации. Все самостоятельно, не соблюдая прежней упорядоченности, ломанулись обратно. Те, кто были без лыж, сильно попортили лыжню. И, заглядывая в дырки, оставленные их следами, я видела на глубине полуметра воду и зеленую траву. Значит, многие возвращались с мокрыми ногами. На поляне был ветер и, ожидая остальных, мы с Сергеем Ситаром стояли у просеки. Уже подошли самые последние - итальянская девушка, Максим (они шли пешком), но все еще не выходили из леса Монастырский, Панитков, англичане и исчезнувший Сергей Ситар. Я углубилась опять в лес. Никаких звуков я не слышала и, проехав по лыжне довольно долго, начала сомневаться, что поступаю правильно. Но вскоре слева от меня, в лесу, обозначился хруст веток. Оказалось, что часть людей, более опытных акционеров, решила выйти с другой стороны поля. Мы скользили по ледяным дорожкам между новоотстроенными дачами. Этот дачный поселок, по рассказам участников Коллективных Действий, появился лет пять назад, как факт времени.

Собравшись у дороги, мы стали думать как нам всем выбраться. Такси с рацией уехали и машин оказалось в два раза меньше. Поймали газик, который согласился довезти часть участников до станции. В машине Коли Паниткова оказалась я, Сергей Ситар и Андрей Монастырский. У станции мы посадили еще Дашу. Остальные, как традиционно было заведено в акциях КД, отправились на электричке.

Около дома Андрея все молниеносно исчезли. Каждый растворился в своих делах, в темных, мерцающих огнями фонарей и окон, улицах. Ситар побежал по своему личному маршруту, Монастырский отправился в магазин и, оставив Дашу в подъезде, мы с Колей уехали. Коля подбросил меня до метро. Я торопилась на звуковой перформанс, который проводила моя знакомая австрийская художница. Я успела в ЦДХ за полчаса до закрытия, но выяснилось, что перформанс отменили. Когда я выходила из ЦДХ, мне позвонил Андрей и я сразу поехала обратно.

У Андрея за столом собрались приехавшие электричкой. Они ужинали и обсуждали событие, участниками которого многие стали впервые. Выяснилось, что английская художница со своим другом специально прилетели вчера вечером из Лондона. Поев картошки в мундире и попив вина, стали расходиться. Когда остались я, Даша и Максим, Андрей решил сверить наш путь с картой. Он подключил навигатор к компьютеру, открыл файл с картой, на которой была отмечена точка нашего паломничества. Наш путь появился на экране в виде красной линии. Выяснилось, что мы не попали в точку 83, которую Андрей наметил как место проведения акции (ему приглянулся желтенький квадратик с этой цифрой, произвольно поставленный рукой картографа). Мы провели акцию в ста метрах от намеченного места. В комнате у Андрея перед присутствующими разверзлась пропасть между планируемым и действительным. Удивительным мне

показалось, и одновременно закономерным, что мы в действительности выбрали самую высокую точку на участке № 83.

Меня очень давно интересуют сходства и различия между такими пространствами, как идеальное, воображаемое и реальное. На мой взгляд, на акции я пережила проникновения идеального в реальное и апофеоз воображаемого как эфирные потоки. С общепризнанной точки зрения этот перформанс уместно обозначить как новый для КД способ документирования. Эта акция отличается от всех других акций КД тем, что документирование происходило до акции и стало механизмом ее осуществления.

Виктор Алимпиев

Рассказ об акции «83»

Я приехал к Андрею в условленный час. В квартире уже собрались почти все участники и зрители, кругом стояли лыжи. После пары перекуров мы вышли на улицу и расселись по машинам. В дороге появились сильные сомнения насчет передвижения на лыжах (и вообще какого-либо передвижения по свежерастаявшему снегу: в городе его не было вообще, на полях мелькали белые штрихи, в лесу между стволов что-то белело, не обнадеживая). Однако, по приезде эти сомнения более-менее рассеялись: Киевогорское поле оказалось ровно покрытым снежным панцирем, причем, именно это поле. Снег был тяжелым и скользким, в его толще (если провалиться) была вода; видимо, необходимое для таяния тепло шло от земли. Пройдя по полю, после небольшой остановки, мы двинулись вглубь леса, где выяснилось, что идти лучше без лыж, через шаг проваливаясь в лыжню (вне лыжни – каждый шаг; на лыжах – тоже самое, с ускорением скольжения). Собственно, это касалось только меня, обладателя пластиковых детских снегоступов, и молодой итальянки, не умевшей и не хотевшей ходить на лыжах. Дорога была тяжелой; на последнем отрезке пути, когда мы свернули с опытного поля Института кормов им. Вильямса, (на его кромке из снега торчали могильные ограды и кресты (несколько)), прямо в поломаный лес, дорога стала тяжелой и для тех, кто был на полноценных лыжах. Кувыркание по валежнику совсем отвлекло от какой бы то ни было рефлексии, будь то по поводу акции, красоты мокрого леса, созерцания собственной усталости как запланированной преграды и т.п.

Наконец мы вышли на поляну (точнее, на то, что условно можно было так назвать, возможно, из-за того, что я пришел туда далеко не первым: стоящие и прогуливающиеся люди обозначили это (долгожданное) место, было натоптано и т.п.), появилась возможность отдохнуть. Андрей, Панитков, Ромашко и Елагина стали развешивать на деревьях радиоприемники (это были разномастные "китайцы" и пара советских аппаратов; запомнилась почти восхищенная реплика "- Квадро!" Сергея Ромашко по поводу одного из устройств с двумя дополнительными колоночками размером с бульонный кубик по сторонам от основных; таких приемников было тоже два), затем появилось угощение. Так прошло некоторое время: жуя, запивая и глаза по сторонам,

пока устроители настраивали приемники на волны эфирных шумов. В промежутках вещательных частот. Когда какая-то часть приемников была настроена, стала ясна музыкальная сторона акции: спутниковые позывные, различные в шумах, подхватывали друг друга, складываясь буквально в мелодию, удивительно красивую, «стильную» минималистскую импровизацию, воодушевляющую, как всякая осмысленная импровизация.

Доносимые со всех сторон звуки («квадро!») создавали "видимость" какой-то болтовни, даже тесноты, и атмосфера вокзала наполнила совершенно заброшенное пространство. Наша условная "поляна" погрузилась в звуки условного контрапункта (комната есть, музыка - есть, все необходимое на месте – «мир в шатре хана» (Бойс)), причем, не стала от этого поляной, то есть было ощущение именно случайного «посреди леса»; местообразования не случилось, а была как бы взаимная дань уважения мытарствующих "субстанций". Подобное было на акции «Рыбак», но там имел место несостоявшийся диалог человеческих голосов, Чудо Утаивания, Смолкания, а здесь реально общались фикции («поляна» и «музыка»). Было, кстати, забавно говорить *оттуда* по мобильному телефону.

Совершенно лирическим моментом стала сама материальность звучащих устройств: горделивая дешевизна (откуда, отчасти, образ вокзала), трогательная в педантизме своих липовых технических обозначений, нарядная какой-то утешающей, лживой и ни в чем не повинной нарядностью, замыкала парад видимостей, этих случайных встреч промежутков. Возможно, что образ "дешевого Китая" (утопического, вездесущего, дешевого, грустного трансцендирования) был как-то отрефлектирован группой. Два советских приемника, впрочем, тоже не выпадали из этого ряда.

Насладившись музыкальным впечатлением, подкрепив силы, мы двинулись назад, к Киевогорскому полю. Приемники остались, брошенные, висеть на деревьях, какое-то время они были слышны, затем тяготы пути симметрично заслонили раздумья. Дойдя до шоссе я был рад избавиться от лишней ноши: фуфловые снегоступы полетели поверх дороги, поверх машин в помойный контейнер на другой стороне.

За несколько месяцев до начала акции Андрей рассказал мне о ее местоположении: намерении прийти на место, занимаемое на плане местности цифрами "83", порядковым номером акции. Это фигура примерно 50 на 50 метров, и местом акции (о чем я узнал уже на самой акции) был промежуток между восьмеркой и тройкой.

С. Ситар

Видимое-невидимое

(Об акции «83»)

В романе Апдайка «Беги, кролик, беги» теологические споры главного героя Гарри Энгстрема с молодым священником епископальной церкви Экклзом проходят за игрой в гольф. В отличие от своего партнера, Энгстрем почти не умеет играть, однако опытным взглядом бывшего «звездного» баскетболиста сразу отмечает в движениях Экклза несвойственную его возрасту странную «закостенелость», «вялую основательность», которая напрашивается на сравнение с часто фигурирующим в православных проповедях понятием «теплохладность в вере». В центре их разговора находится трансцендентное «оно» - т.е. то, что стоит за всеми вещами, и то, что должно, по идее, присутствовать в каждом браке - хотя именно это Энгстрем мучительно не может найти в своем. При этом в плане игры Энгстрем постоянно «мажет», «неуменье обволакивает его как неприличная болезнь». Но вот, при переходе к очередной лунке, ему наконец удастся выполнить блестящий, неопиcуемый по силе и точности удар. И в этот момент, глядя на подрагивающий, превратившийся в точку на фоне далеких облаков мяч, Энгстрем

возвращается к сакральному предмету разговора: «Вот *оно!* - кричит Гарри и, повернувшись к Экклзу, с торжествующей улыбкой повторяет: - Вот *оно!*».

Чего-то такого непроизвольно ждешь от каждой следующей акции КД. Кажется, что и сам жанр события, и все условия конкретной «игры» придуманы и придумываются настолько просто и гениально, что акции не остается ничего иного, как превратиться в такую захватывающую «теургию», в единодушный, слаженный «прорыв в трансцендентное». Ведь требования к участникам и зрителям всегда предъявляются самые минимальные, - а кроме того, представляется, что, даже в случае отсутствия каких-то необходимых поведенческих навыков, участники и зрители (будучи людьми интеллигентными, или «мистиками», наподобие Гарри Энгстрема) всегда в состоянии эти необходимые навыки в себе быстро выработать, экстраполировав или перенеся на новую почву какие-то из уже имеющихся у них многочисленных других навыков.

Однако на практике момент «какофонии» (Энгстром-Неуклюжий) оказывается в постоянном контрапункте с - или даже преобладает над - моментом «симфонии» (Энгстром - Прирожденный Гольфист).

Особенно ярко это проявилось во время лыжного похода к месту проведения акции «83», когда часть зрителей и участников продемонстрировала не просто неуклюжесть, а прямо таки катастрофическую неспособность к такому виду перемещения. Впрочем, именно в процессе анализа этого опыта приходит в голову, что эта «неуклюжесть», это состояние разрывов, промахов и периодических падений есть ни что иное, как обратная (и потому необходимая) сторона все той же, отличающей акцию как тип события, «теологической» установки. При воспоминании о беспомощном барахтанье в снегу приехавших на акцию иностранцев и некоторых членов КД настойчиво всплывают в сознании известные слова Хармса, которому когда-то посчастливилось встретить во время зимней прогулки лыжника и конькобежца:

И долго я стоял у речки
И долго думал, сняв очки:
«Какие странные дощечки
и непонятные крючки».

Хармс предстает здесь в характерном для него амплуа радикального феноменолога, только что успешно осуществившего «трансцендентальное эпохе», и теперь «медленно охуевающего» от нездешней мощи обступившего его нового мира. Естественно, что за такие переживания приходится расплачиваться утратой части необходимых для жизни навыков: свежеепеченный трансцендентальный субъект и должен быть беспомощным как новорожденный младенец (отсюда, наверное, и общеизвестная нелюбовь Хармса к детям - он чувствовал в них сильных конкурентов в эволюционной борьбе). Похожее состояние часто описывается и у французских сюрреалистов (например, у Арагона). Но интересно, что в русском контексте такого рода «трансцендирование в/через непонимание» (на сленге МГ - «шапка Гугуце») систематически связывается именно с лыжами и лыжниками. Есть, например, известная картина Э.Булатова, где типичный лыжник с советского спортивного плаката энергично «прорывается в запредельное». Потом вспоминается еще популярный анекдот про Штирлица: «Из своего укрытия Штирлиц в течение часа беспрепятственно наблюдал, как немецкие солдаты надевают лыжи. «Лыжники» - промелькнула у него в голове внезапная догадка».

Приходится признать, что мое впечатление от акции было в итоге сильно «омрачено» вышеупомянутой неуклюжестью ряда зрителей-участников. Перемещаясь на лыжах спокойно и уверенно (даже без палок), я не мог не чувствовать себя на их фоне эдаким «преподобным Экклзом», «закостеневшим в своих навыках». Кроме того, меня

переполняли волны неуместного сострадания, которому «телесный» характер проблемы придавал какой-то отчетливо либидозный оттенок. Все это - еще один повод погрузиться о том, насколько плотно и неустранимо Символический порядок (все еще) вписан в телесный регистр, в самую что ни на есть «схему тела».

Что касается, собственно, «звучания», то и здесь само присутствие людей, только что впервые в жизни прикоснувшихся к лыжам (в частности, англичан) по инерции неумолимо «оттеснило» меня в состояние обыденного восприятия. Получалось, что «оно» в данном случае зарезервировано главным образом для них, принесших ради него физические жертвы. Мне же оставалось только ловить отблески этого «оно» на их просветленных лицах. Хотя, конечно, были отдельные моменты, обладавшие непосредственным воздействием. Во-первых, был период напряженного «излучения тишины» (пополам с «излучением ожидания») - когда приемники уже развесили на деревьях, но еще не включили. Во-вторых, был момент предельной полярности и, в то же время, какой-то «сверхъестественной тождественности» захламленного сухостоями, буреломом и хилыми молодыми побегами леса и полившегося вдруг из радиоприемников эфирного шума, который воспринимался на фоне леса как гипертехногенный «электронный дождь». Т.е. эфирные шипения и потрескивания превратились в «дождь», в то время как спутанная заброшенная растительность (лес-в-себе) превратилась в артефакт, какую-то инопланетную, подчиненную непонятным схемам «сеть».

Тут, по-видимому, и началось то неизбежное апостериорное «вчитывание» смысла в увиденное, которого в данном случае мне хотелось избежать, но без которого, похоже, сам механизм текстообразования отказывается действовать. Решающим толчком в этом направлении стала, вероятно, картина, которую я увидел, покидая место «звучания»: последними там оставались два «видеооператора» (Ю.Овчинникова и, кажется, С.Ромашко или И.Макаревич), молча снимавшие друг друга в различных ракурсах, так что их взаимные перемещения на поляне напоминали какой-то экзотический брачный танец двух исследовательских зондов. Но на самом деле, кроме операторов на поляне оставались в этот момент еще двое. Все участвовавшие в «звучании» приемники были настроены на «пустые», вернее, наполненные невнятным «эфирным мусором» частоты, но два из них почти сразу стали передавать сквозь гул помех вполне внятные повторяющиеся сигналы в телеграфном коде. Первый, тоном немного пониже, передавал с равными промежутками: .---. , .---. ; второй, с более тонким голосом, передавал, как будто отвечая первому: -... , -... . Так они «переговаривались» между собой, «то громче, то тише» на протяжении всего нашего пребывания на месте «звучания» и, наверное, переговаривались еще очень долго после того, как все зрители-участники покинули это место. Уже удалившись от «поляны» метров на 100, я все еще достаточно ясно мог слышать эти два голоса у себя за спиной. Что же это были за голоса, и какова их роль во всем этом деле?

К ответу на этот вопрос приводит сама логика построения акции. Место в лесу, где было организовано «звучание», примечательно лишь тем, что на одной из карт этого района на этом месте стоит число «83» - порядковый номер данной акции. Таким образом, первоначально место это было «привязано» только к координатному пространству карты. Затем, узнав по карте его координаты, А.Монастырский, предводительствовавший лыжной процессией, нашел это место в лесу, пользуясь «спутниковым навигатором». Но поскольку прибор это очень небольшой, и никто, кроме А.Монастырского, пользоваться им не умеет, то вся эта «навигационная» часть акции оставалась скрытой от участников-зрителей на всем протяжении похода. Поэтому со стороны лыжного каравана все это выглядело как какое-то беспорядочное блуждание, постепенно углубившееся в совершенно хаотический лес. И здесь, в глубине леса, эта обступившая нас со всех сторон «дезориентация» была еще дополнительно усилена хаосом передаваемых приемниками

шумов (кто-то сказал, что каждый отдельный щелчок соответствует грозовому разряду, произошедшему в данный момент где угодно, т.е. в любой точке земной атмосферы). Однако «прошупанный» приемниками на многих частотах эфир сразу же принес и какие-то очень конкретные, устойчивые и постоянные сигналы. Характер этих сигналов не оставляет сомнения в том, что это были сигналы радиомаяков, которым в «Кратком политехническом словаре» дается следующее определение: «РАДИОМАЯК - радиопередающая наземная станция с известными географическими координатами, подающая определенные характерные для этой станции сигналы. Дает возможность пеленгаторным радиостанциям самолетов, дирижаблей или морских судов определять их [т.е. свое] местоположение...». Иными словами, имей мы в тот момент с собой необходимую для пеленга простейшую рамочную антенну, а также таблицу, в которой «позывным» радиомаяков поставлены в соответствие их «известные географические координаты», мы могли бы с помощью двух обнаруженных маяков достаточно точно «закоординировать» собственное географическое местоположение, просто решив соответствующий треугольник (т.е. уже без помощи спутников и дорогой электроники). Но дело, конечно, не в самой этой гипотетической возможности, а в том, что через «звучание» и появление на аудиальном плане сигналов радиомаяков пространство «радиоэлектронной навигации», незримо стоявшее за предшествующими перемещениями группы, было в итоге эксплицировано, т.е. открыто для группового чувственного созерцания. Правда, это осуществилось ценой некоторой «профанирующей» подмены: «пространство *небесной* навигации», в котором работал до прихода на место Монастырский, было посредством «звучания» как бы «сведено на землю», т.е. заменено «пространством *наземной* навигации» (навигации с помощью наземных устройств). В духе конститутивной теории опыта можно сказать еще и так: небеса (в очередной раз) передали земле эстафету Означающего-в-себе. В целом, все это приводит к мысли, что акцию «83» следует рассматривать как развитие той диалектики небесной и земной картографии, которую А.Монастырский ввел в своем предисловии к «Словарю терминов Московской концептуальной школы». С одной единственной оговоркой: «небеса», о которых говорится в предисловии, располагаются все же не там, где летают навигационные спутники.

22. 3. 2002.

В. Тупицын
Два воина (об акции «Приключения слепого»)

В 2001 году во Франкфурте, в помещении местного Университета была запланирована реконтекстуализация перформанса КД, осуществленного перед тем в России. За час до

начала акции, я вышел из отеля и направился в сторону Университета. Оказавшись на его территории, можно было издали наблюдать за людьми, столпившимися перед входом в здание, где обычно проводятся культурные мероприятия. Отличить или, точнее, выделить Монастырского, Паниткова, Макаревича и Елагину из общей массы не составляло труда. Даже на расстоянии 400 метров было видно, что у них несколько иная осанка и они как-то по-другому двигаются, иначе соприкасаются с пространством, и вообще кажутся более воображаемыми, чем аборигены «воображаемого Запада». С моей точки зрения это и было началом акции – *Arche*.

Потом, уже подойдя к зданию, я стал свидетелем загадочного перетаскивания мешков с картошкой: некоторые из них можно было обнаружить на лестнице, другие в вестибюле и т.д. Они были тяжелыми, в чем нисколько не уступали участникам группы, которые производили такое же впечатление, не переставая при этом казаться воображаемыми. По всей видимости «спектральные» персонажи переносят гравитацию с меньшей легкостью, чем обычные (рядовые, ординарные) люди.

Когда, наконец, публика собралась в зале, на сцене появился большой экран, а справа в углу – экран меньшего размера; не первом демонстрировалась подмосковная видеозапись «картофельного» перформанса, а на втором – японский фильм «Слепой самурай». С объяснением выступил С. Ромашко, а пока он говорил, я думал о чем-то своем. О чем именно – не могу вспомнить, но когда я поделился этими мыслями с Андреем, он попросил зафиксировать их на бумаге и прислать ему в качестве комментария к акции. Чтобы возместить убытки, я попытаюсь заменить те, прежние размышления, новыми, которые возникли несколько лет спустя:

Итак, в середине декабря 2003 года Илья Кабаков обменялся со мной мнениями по поводу доклада, который я ему переслал по просьбе автора – Андрея Монастырского. Начну с того, что в моем ответном письме Андрею я уже отреагировал на его текст – в основном, положительно, хотя некоторые «критические» дизезы представляются спорными. Андрей – типичный художник-теоретик в том смысле, что он теоретик не культуры, а себя, своего символического места, которое он конституирует посредством своих текстов. Как и у Паши (П.П.), его критическое сознание пребывает в эмбриональной фазе, в состоянии «вечного становления», поскольку наличие или актуализация такого сознания подразумевает дистанцированность не столько от предмета обсуждения, сколько от собственного инфантилизма. В символическом регистре (т.е., в сфере языковых референций и текстуальной рефлексии) нет более амортизированного понятия, чем «свое место». Наблюдение за детьми – лишнее тому подтверждение. Презумпция своего места – инфантильная иллюзия, т.к. каждое «свое место» при ближайшем рассмотрении оказывается «чужим» или – точнее -- общим местом. При этом любой позиционный трюизм, любое общее место в символическом космосе представляет собой позицию обзора, откуда мы совершаем эстетические «вылазки» и куда мысленно возвращаемся для осуществления эстетических отправок. Другое дело – в какую сторону направлено зрение субъекта. И в этом плане у меня с Андреем меньше сходств, чем различий.

По ходу дела замечу, что в процессе просмотра картофельной эпопеи, слепой самурай непрерывно побеждал не только своих зрячих врагов, но и то, что показывалось на большом экране. Наивно думать, что члены группы КД не просчитали такой возможности. Напротив, именно она и была *point de capiton* франкфуртской акции. Для «пущей важности» сошлюсь на Декарта, согласно которому слепой воин заманивал

соперников во тьму пещеры, чтобы лишить их единственного преимущества – зрения. В данном случае на роль жертвы претендовали сразу два соперника: перформанс группы КД и зрительская аудитория, поставленная перед дилеммой -- чему отдать предпочтение: японскому китчу или незатейливым сценам в подмосковном лесу. По-видимому картофельная видеозапись являлась подсадной уткой в том смысле, что пока слепой самурай действовал на малом экране, слепой воин Декарта демонстрировал нам имманентную слепоту наших глаз, заблокированных эйдестикой общих мест и зрелищных штампов с повышенным уровнем аттрактивности. Фактически, здесь действовали два воина – каждый на своей территории: один на уровне неискушенной оптики, другой за ее пределами – там, где само зрение становится спектаклярным объектом.

В докладе о Кабакове поразили высказывания Монастырского о соцарте, на тему которого написано немало достаточно серьезных теоретических текстов. Учитывая их уровень, я ожидал от него какого-то блестящего, нестандартного поворота мысли – пусть нелицеприятно, но заслуживающего внимания анализа взаимоотношений между соцартом и официальной культурой. Вместо этого был предложен трюизм, уже не раз фигурировавший в не-интеллектуальных художественных и критических публикациях. Меня (как читателя) в данном случае интересует не соцарт, а Андрей, присвоивший себе «общее место» без каких-либо попыток создать иллюзию (дымовую завесу) идиоматической активности, которой теоретик его калибра не в праве пренебрегать ни при каких обстоятельствах.

Я отнюдь не поклонник соцарта. Тем более, что он прекратил свое существование в конце 80-х, начале 90-х годов (хотя похороны и поминки продолжаются по сей день). Однако, воспринимать его как диссидентское орудие борьбы с Соцреализмом и Советской властью – глупо. Соцарт – не критика, а деконструкция, специфика которой именно в том и состоит, чтобы внешне почти не отличаться от «контрпартнера». Иной оказывается телеология (а не «пульс» или «ритмика»). То, чем соцартисты привлекли наше внимание в начале семидесятых годов, это предпринятая ими (в лабораторных условиях) реконтекстуализация соцреализма, благодаря чему коммунальная перцепция авторитарных образов уступила место индивидуальной. Единственное, что они изменили, это себя -- свое восприятие официальной иконографии.

Презумпция иного пульса и ритма противоречит практике переноса отцовской функции («the-name-of-the-father» у Лакана) с авторитарных икон (или анти-икон) советского региона на не менее авторитарные образы «воображаемого Востока». Я имею в виду непрекращающиеся реверансы Коллективных Действий в сторону китайской, тибетской или индуистской мистики, которую Андрей «проел» (как моль мандалу) еще в эпоху застоя. Но если тогда их можно было воспринимать как игровую аналогию между двумя парадигмами стагнации -- конфуцианской и брежневской, то теперь совершенно непонятно, в какой из контекстов вписываются все эти дежурные ссылки на И-Цзин, не преследующие никаких целей, кроме аффирмации а) самого принципа аналогии и б) мистики как универсального a priori. Последнее – невыносимо хотя бы потому, что -- как правильно сказал Шпет -- «вульгарная номенклатура не в состоянии отличить метафизику от мистики». Различие между ссылками на И-Цзин (КД) и иконоборческим пафосом (соцарт) несущественно в той мере, в какой апелляция к

возвышенному и апелляция к «низринутому» (Counter-Sublime) сопряжены с использованием одних и тех же процедур и знаковых комбинаций в символическом регистре. Во всяком случае, ничто так не мешает восприятию дискурса КД в качестве светского феномена, как его «мистическая корректность» (термин Н. Алексеева). Неужели секулярный контекст КД -- это опустевший перрон в инсталляции Кабакова «В будущее возьмут не всех», где виден хвост поезда, на котором риторику мистической корректности увозят в бессмертие?

Понятно, что по силе воздействия критика идеологии КД не в состоянии соперничать с фильмом «Слепой самурай» или заменить собой предмет обсуждения, к которому я отношусь с неизменным трепетом и пиететом. Единственное, на что этот текст претендует, это статус «второго воина», наделенного – по причине собственной слепоты – повышенной чувствительностью к слепоте Другого. Назвать его *метатекстом* мешает скепсис в отношении метаязыковых конструкций, свойственный представителям школы Лакана. На вопрос с чем это связано – есть два ответа: один можно почерпнуть из *Ecrits*, другой из истории отношений между западными интеллектуалами. Лакан, как известно, дружил с Романом Якобсоном, который (в пятидесятых годах) часто останавливался у него в Париже -- в основном, чтобы общаться с ... Леви-Строссом. К Лакану Якобсон относился пренебрежительно и несколько раз отказывался от совместных (с ним) публикаций. А вот с Леви-Строссом – сотрудничал. Не исключено, что Лакан упразднил понятие метаязыка (милое сердцу Леви-Стросса) в качестве компенсации за этот моральный ущерб.

Чтение Андрея напомнило попытку Игоря Копыстьянского убедить меня в том, что ему ни разу (?) «не пришлось испытать на себе влияние советской ментальности или коммунального мироощущения» и что он «всегда был настоящим человеком в настоящей стране»...

Наивный нарциссизм аналогий оказывается не столь безобидным, когда тебе дают понять, причем не какие-то махровые реакционеры, а умные и тонкие авторы типа А.М. и Ю.Л., что отдаленное прошлое – бомба замедленного действия, «всегда уже» подложенная под настоящее. Переходя на другую тему, попытаюсь воспроизвести факс Кабакова, полученный минуту назад в ответ на фрагменты моего комментария:

“Дорогой Витя! Благодарю за доклад Андрея и за твои соображения по этому поводу. ‘Все правы’ -- и Андрей и ты, пишущий о его статье, и я, который пишет этот факс о твоём комментарии к Андрею... в доме, который построил Джек (имя бывшего хозяина нашего дома). Мой комментарий сводится к слову ‘место’. Что означает смотреть с ‘моего’ места? Или с какого-нибудь другого (непонятно какого) ‘места’? И всегда ли, действительно, связаны два понятия – ‘смотреть’ и ‘место’. Они связаны, как мне кажется, местоимением ‘кто’. Другими словами, ‘кто-то’ сидит на месте и ‘смотрит’. Но вот неординарный случай: ‘некто’(не—‘кто’) не имеет «места» и смотрит, не видя. Но чтобы ‘видеть’, надо быть кем-то и иметь место. Для этого ‘некто’ должен стать ‘персонажем’, т.е. ‘быть’, но только в одном смысле, а именно – быть ‘видным’ самому себе, а значит -- другим. Выгода понятна: в дебете – ‘очевидность’ и, следовательно, эстетичность, художественность и прочие ‘блага’; в кредите – обманность, липовость ‘персонажа’, стратегичность и условность – одним словом, ‘концепт’ (или как теперь говорят -- ‘проект’). В результате, завершенность уже с самого начала, т.е. тупик (по

Андрею, что справедливо). Но в чем же тогда смысл этих ‘качелей’, если ‘быть’ в отличие от ‘не быть’ можно только в виде ‘персонажа’ (или ‘персонажей’). Твой Илья».

Заканчивая, еще раз напомним о формате этого комментария – о попытке хоть как-то (пусть неудачно) восполнить пробел в памяти, связанный с перформансом КД во Франкфурте.¹⁾ Восполнение этого пробела в сочетании с критикой доклада Монастырского о Кабакове соответствует моему представлению о взаимоотношениях между большим и малым экранами, на которых демонстрировались акция КД и фильм «Слепой самурай». Их оппозиция – предлог для возникновения еще одного горизонта (горизонт «второго война»). По аналогии с призраком, «рыщущим по Европе», этот горизонт можно назвать спектральным.

Париж, 16 декабря 2003 г.

1) Я благодарен Андрею за напоминание о «параллелизме другого рода: ведь в мешках с картошкой находились магнитофоны, воспроизводившие саунд-треки японского фильма, который демонстрировался на телевизионном экране. А сам фильм шел без звука (т.е. звук исходил из мешков и с другого экрана, где показывалась «картофельная» акция)».

Анна Альчук

Об акции 14 : 07 – 15 : 13

Меня приятно порадовало известие, что на перформанс повезут на машинах, возникло ощущение комфортности предстоящего. К тому же по предыдущим акциям я знала, что все продумано и предопределено и, каким бы сложным ни оказался маршрут, какие бы буреломы ни пришлось преодолевать, в конце-концов все окажутся на шоссе, ведущем к Лобне (тут иногда начинались реальные сложности: безуспешные попытки остановить машину, долгое ожидание поезда, когда до Киевогорского поля добирались своим ходом). На сей раз эти проблемы снимались – Андрей определил, что мы с Мишей поедем в машине Володи Мироненко вместе с Ситаром. К тому же, придя на место встречи, я была приятно удивлена, увидев среди присутствующих своих хороших знакомых: Михаила и Наталью Вяткиных.

Подъехав к полю и узнав, что его надо пересечь, мы сразу поняли, что путь будет не легким. Снег только что стоял и предстояло идти в грязи, по развороченной дороге. Мы, вслед за Ромашко, попытались пройти в обход, но вскоре наткнулись на болото и возвратились обратно на дорогу, по которой, опередив нас, прошли остальные. Среди отставших была Кэти Дипвэлл, несшая за спиной ребенка. Я была удивлена ее решимостью: идти даже с пустыми руками было не легко, каково же было пробираться среди кустов с довольно крупным младенцем, все время отслеживая, чтобы ему было комфортно!

Вскоре все собрались на поляне, и члены КД с помощью веревок закрепили в ее центре часы. Далее двинулись вдоль веревки, которую тянули за собой Панитков и Монастырский. Теперь мы шли по лесу, и то тут, то там попадались нерастаявшие участки снега, густо засыпанные еловыми иголками. Между вершинами деревьев сквозило небо, и я в который раз была благодарна членам КД за то, что оказалась в Подмосковье в неурочное время (обычно это происходит для меня летом на даче), в теперь уже отчасти знакомом, я бы сказала, знаковом, месте. Сколько раз я пересекала это поле, брела по этому лесу, проваливаясь по колено в мокрый снег или же забираясь на лыжах на поваленные стволы зимой, месила грязь сапогами весной и осенью. Помню

пару летних поездок, когда, словно запыленное стекло, любовь и ревность застилали для меня прелесть окружающих видов, а солнечный день омрачался мрачными мыслями. Впрочем, все это было в прошлой жизни, с тех пор я давно научилась жить реальным моментом, и теперь для меня не существовало ничего, кроме желтых иголок на снегу и синих прорезей неба.

На одной из полян из подвешенного магнитофона довольно долго звучал текст, который я не сразу идентифицировала как воспоминание одного из папанинцев о зимовке на льдине, после чего все снова пошло по лесу вслед за веревкой. Наконец мы вышли из леса и стали наблюдать, как Андрей с Колей Панитковым с помощью Ситара, залезшего на дерево, закрепили вторые часы. После этого всем роздали подарки: ламинированные карточки с изображением, по-видимому, маршрута советских зимовщиков и фотографию нескольких людей, тянувших по льдине веревку. Я была в полной уверенности, что перформанс закончен, однако нас снова повели в лес по просеке. Вскоре я увидела натянутый между двумя деревьями маленький портрет мужчины в странном головном уборе, который напомнил мне тубитейку. Между тем все собирались фотографироваться около этого «узбека», так я мысленно определила персонажа портрета. И только, когда все **выстроились**, («для того, чтобы **встроиться** в историю» – мелькнула не лишенная иронии мысль) для общей фотографии, меня осенило, что на портрете изображен Хайдеггер, ведь задолго до акции, Андрей говорил, что будет делать перформанс, посвященный немецкому философу. Тут я вспомнила, что когда-то в какой-то книге видела этот портрет. Здорово же я отключилась от всех культурных наслоений, если приняла великого философа за анонимного узбека!

Интересно, что, когда мы двинулись дальше по просеке к полю, на электростолбах стали встречаться люди, тянущие провода, то есть как бы продолжившие работу КД, оставивших протянутые веревки вдоль своего пути...

Татьяна Горючева

14 : 07 - 15 : 13 (39-52)

Репортаж о ходе акции

К 12:00 группа приглашенных для участия в акции собиралась у дома Андрея Монастырского на ул. Цандера, недалеко от м.ВДНХ. Большинство людей, как я поняла, регулярные участники акций Коллективных действий, мне были не знакомы. Через какое-то время Андрей, держа в руках предварительно подготовленную схему, разделил нас на группы по 4-5 человек по числу имевшихся машин, в которые мы тут же и погрузились. Я оказалась в машине с Сабиной Хэнсен, Марией Константиновой и еще одной женщиной, имени которой уже не помню и которой, собственно, машина и принадлежала. Мы выехали первыми и после примерно часа езды, проехав Лобню, неожиданно остановились на границе какого-то дачного поселка, немного не доезжая, прямо напротив грязной проселочной дороги, ведущей вдоль поля в сторону леса, как потом выяснилось того самого Киевогорского поля. Мы немного перекусили и начали

переобуваться в резиновые сапоги (Андрей несколько раз напомнил о необходимости их захватить, что оказалось впоследствии действительно необходимо). К этому времени начали подъезжать остальные. День был теплый и тихий. Собравшись, мы все двинулись по дороге к лесу. Дорога была очень грязной и сырой, комья грязи липли к сапогам и идти было неудобно, но, к счастью, лес был совсем близко. Войдя в него, мы подождали пока подойдут остальные, и затем, ведомые Андреем, вышли на маленькую поляну, окруженную елями и все еще покрытую снегом.

Андрей встал в центре поляны с большими круглыми настенными часами в руках, в то время как Николай Панитков начал привязывать к ним с четырех сторон веревки. Вместе они довольно быстро с этим справились, после чего противоположные концы веревок были привязаны к деревьям. В итоге часы оказались висящими посреди поляны так, что, подойдя, можно было видеть сверху циферблат. Часы шли и показывали время около двух часов. После этого послышалась аудиозапись какого-то монолога, раздававшаяся из небольшого портативного магнитофона, который находился в рюкзаке С. Ромашко. Звук был очень слабым, поэтому пришлось подойти совсем близко. Это был голос Монастырского, который, похоже, описывал процесс установки радиостанции с различными техническими подробностями. Конец одной из веревок, на которых висели часы, не был отрезан и остался на большой катушке, напоминавшей своим размером те, что можно видеть у связистов в фильмах о Великой отечественной войне. Двое организаторов акции, взяв в руки катушку с двух сторон, начали углубляться в лес. Разматывающаяся с катушки белая веревка повисала на кустах и цеплялась за деревья, с точностью маркируя путь людей с катушкой, по которому мы все следовали в течение примерно пятнадцати минут.

В какой-то момент люди с катушкой остановились, и Андрей с Николаем начали натягивать веревку между двумя деревьями. Посередине был привязан белый плюшевый чехол, в который Андрей вложил магнитофон и включил запись. Нам было дано указание оставаться на месте, в то время как Андрей и несколько организаторов акции удалились в лес, разматывая черную нитку, привязанную к белому чехлу с магнитофоном. Мы стояли и слушали магнитофонную запись, на которой голос Монастырского продолжал повествовать о радиоэкспериментах на Северном полюсе. Мне тогда показалось, что это была некая фиктивная симуляция отчетов или дневников советских полярников с какими-то даже сюрреалистичными забавными моментами, как например, обнаружение голоса маленькой радиостанции какого-то колхоза среди огромного количества пересекающихся на Северном полюсе радиотрансляций со всего мира, или массированный обмен приветственными посланиями с общественностью, восхищенной очередным героическим достижением, и в собенности, механическая выработка необходимой для работы станции энергии, кажется, с помощью какой-то педальной конструкции, отчего в помещении возникала нехватка кислорода. Однако впоследствии выяснилось, что это были документальные материалы, статьи полярников Э. Т. Кренкеля «Радиостанция «UPOL» и Е. К. Федорова «Астрономические определения», опубликованные в 1940 г. Минут через десять у Оксаны Саркисян зазвонил мобильный телефон – ей было передано сообщение, что организаторы возвращаются.

После этого мы продолжили путь по веревке, разматываемой с катушки, и проследовали так через лес еще минут 10-15 в сторону поля, уже другого. Черная нитка вела куда-то глубже в лес. Выйдя к краю леса, я увидела, что один из участников акции вскарабкался на дерево. Ему был передан конец веревки, который он привязал к суку. Другой ее конец был привязан к часам, похожим на первые, которые также были закреплены на веревках, но уже с трех сторон, таким образом, что они оказались в диагональном положении над землей. Стрелки показывали около трех часов. После этого двое организаторов продолжили разматывать веревку, двигаясь к центру поля. В какой-

то момент они остановились, и мы все пошли к ним. Дойдя до этой точки, мы обернулись и зафиксировали для себя зрительно вид часов издалека. Веревка была разрезана на довольно длинные куски, которые были розданы каждому участнику вместе с двумя небольшими картинками. На одной был рисунок с изображением людей во льдах, тянущих кабель, где на переднем плане была крупная фигура человека, стоящего в лодке с веслом в руках. Второе изображение было похоже на аэросъемку местности, скорее всего, льдов, с какими-то черными пятнами, напоминающими кляксы, которые потом я проидентифицировала как корабли. На обратных сторонах картинок значилось «КД, 2003» и загадочные номера, непонятно к чему имеющие отношение: 98 на одной и 152 на другой. Нам было дано указание привязать эти картинки через специально проделанные дырочки к противоположным концам веревки. После этого мы вернулись к часам и сделали на их фоне несколько групповых фотографий.

Возвращались к машинам мы уже другой дорогой по грязной просеке с глубокими рытвинами. Выйдя на нее, мы заметили монтеров, натягивавших кабель на столбы. Юрий Лейдерман тут же заметил, не является ли это продолжением акции. Люди, тянувшие кабель, и впрямь были словно с только что полученной нами картинки. Почти напротив того места, где они трудились, группа вновь была остановлена. Между двумя деревьями по ходу на нитках был повешен маленький портрет Хайдеггера. Расположившись за ним кучно, мы снова были сфотографированы. Дальше уже через поле мы вернулись на дорогу, с которой начинался наш путь, и по ней - к машинам.

Когда все были в сборе, вскоре подошел Андрей, который возвращался назад в лес за магнитофоном. Он включил нам запись, которую нам не удалось дослушать во время второй остановки. Это была цитата из статьи «Время и бытие» Хайдеггера, где речь шла о протяженности.

Спонтанная интроспективная интерпретация

Через пару дней после акции я написала последовательный репортаж о ней на английском языке для своего друга. Через какое-то время я получила от Андрея подробное детализированное описание акции в том виде, как она и была проведена организаторами в соответствии со сценарием. Сравнив это и мое описание, я обнаружила, что в моем тексте ход акции описывается, главным образом, во времени и в категориях времени: шли столько-то, ждали до такого-то момента, когда, в то время как, затем и тд. А в описании Андрея преобладают пространственные измерения: через столько-то метров, на такой-то высоте, в пункте номер такой-то. Возможно, на превалирование временного переживания акции определяюще повлияло введение с самого начала темы времени через его прямую предметную репрезентацию посредством манипуляций с часами, к тому же часами идущими. На то, что отсчет времени данными конкретными часами важен, обратил внимание вопрос Андрея «сколько там времени?», после чего он поторопил остальных. Это явно наводило на мысль об имеющихся в плане организаторов временных границах акции, а следовательно, и четком ритме ее хода. Фиксация траектории пути с помощью веревки очевидным образом и также конкретно обнаруживала важность в логической структуре акции связи временной маркировки действия с визуализацией его маршрута в пространстве. Причем, у меня было фоновое ощущение настойчивого присутствия в самой форме предметной репрезентации намеренного абстрагирования этих умоэмеральных измерительных конструкторов пространства и времени от их естественных внешних определяющих, таких как: природа, ход солнца, расположение деревьев, взаиморасположения леса и полей, что координирует ориентацию человека в природном пространстве в отсутствии измерительной техники. Словно ритуальное, подвешивание часов в пространстве циферблатом вверх на открытой поляне, сообщало, на мой взгляд, своеобразную замкнутость этому как бы символическому жесту, хотя по идее авторов он и не имел

таковой функции. Информация о времени адресована небу, а небо само является важным информационным источником для самоориентации человека во времени и пространстве (по солнцу, по виду луны, по звездам) и традиционно помогало ему соотноситься со своими действиями на земле (в земледелии, мореплавании, сухопутных путешествиях).

Тема подвешенного или воздушного состояния (между небом и землей) информационных объектов: часов – содержащих информацию о времени и веревки – информации о пути, – получила свое развитие в звуковом, скажем так, плане акции, а именно – воспроизведении магнитофонной записи с чтением документальных материалов об установке радиостанции на Северном полюсе. Как известно, информация, передаваемая через эфир по радио, может быть обнаружена на той или иной частоте (или канале), определяемой длиной звуковых волн и ритмом (или частотой) их передачи. В то же время измерительная система радиоволн накладывается на мировую систему пространственно-временного измерения. Интересно, как умозрительные абсолютные и общие измерительные конструкты для пространства и времени материализуются и визуализируются в физических устройствах и механизмах, чья работа на них основана или напрямую от них зависит. В данной ситуации неожиданным образом в тематику акции встроился коммуникативный аспект, где аудиосвязь, представленная воспроизведением определенного исторического момента ее развития, который, в свою очередь, напрямую был связан с покорением пространства, стала противопоставлением эфирного аудиоприсутствия материальному визуализированному присутствию. Это можно также рассматривать и в исторической перспективе «от технического измерения пространства к его техническому преодолению», где научное концептуальное и экспериментальное освоение физики бытия непосредственным образом трансформировало умозрительное представление о присутствии как таковом и его психологическое переживание. Настоящий исторический момент (рубеж 20-го – 21-го веков) развития средств коммуникации ознаменовался бумом в развитии нового поколения беспроводных технологий связи, где по-настоящему революционным, особенно в социальном плане, стало стремительное распространение персональной мобильной связи. Короткое вторжение звонка на мобильный телефон на фоне текста аудиозаписи ввело для меня еще один план в эту тему: еще одна дихотомия, на этот раз, это сопоставление процессов трансляции (масс-медиа, в частности, радио) и собственно коммуникации (межличностного непосредственного общения по телефону). Причем интересным образом эта тема проявилась и в сюжете аудиоповествования: после того, как заработала трансляционная радиоточка на Северном полюсе, казалось бы большое технологическое достижение в области развития и распространения средств коммуникации, тем не менее настоящая двусторонняя коммуникация началась только тогда, когда граждане, испытывающие потребность в осуществлении обратной связи, прямом обращении к героям, начали заваливать полярников письмами, причем полярники также отвечали им письменно! То есть мы имеем дело с двумя уровнями опосредованной коммуникации: репрезентации информации (масс-медиа) и общения (почта, телефон).

19.04.2003

М. Рыклин

Воспоминание о воспоминании

Я стал зрителем работ КД уже на стадии воспоминания. Первая акция, в которой мне довелось участвовать, - «Картина-1», последняя, в которой участвовал Илья Кабаков – была римэйком работы, сделанной в прошлом и известной мне только по документации. За периодом воспоминания последовал период воспоминания о том, первоначальном воспоминании.

Сейчас в моей жизни – и здесь я, скорее всего, не исключение – почти не осталось жестов, не подчиненных какой-либо цели. По отношению же к работам КД любое «зачем» стало неуместным; поэтому те, кто поддался обаянию актуальности и восприимчивости, просто перестали их посещать. Акции КД советского периода более отвечали критерию целесообразности, обеспечивая групповую связность определенной части художественной среды (отсюда выражение «круг КД»). Теперь и эта функция перешла на стадию воспоминания о воспоминании: большинство участников последней акции *те же* и в то же время *другие*, те, кто были членами одного круга, когда тот еще существовал, те, кто сохранили об этом времени благодарную память.

На этот раз на полянах дважды натягивались часы и один раз Андрей Монастырский читал текст радииста-челюскинца Кренкеля.

Смысл акции для меня был связан с преодолением пространства. Было еще очень грязно, резиновые сапоги я не взял; пришлось идти в ботинках, обвязанных целофановыми пакетами. Один пакет лопнул, другой задрался, и к финишу я пришел грязным и мокрым. Там между деревьев был натянут портрет Хайдеггера, который, как известно, любил проселочные дороги (*Holzwege*), но о такой грязи мог знать разве что от своих сыновей, побывавших в советском плену.

Часы почему-то напомнили мне начало фильма Бергмана «Земляничная поляна», где во сне старик, как переспелый плод, лопается и вытекает на мостовую, а с циферблата часов исчезают стрелки.

Челюскинцы и Хайдеггер – современники, какое-то время служившие символами режимов, которые потом называли тоталитарными, хотя сходства между ними от этого не прибавилось.

Раньше, на стадии воспоминания, мы встречались на Савеловском вокзале и добирались электричкой до Лобни, а оттуда ехали на автобусе. На этот раз зрителей привезли на машинах.

Чем больше советское время будет удаляться от нас, тем сильнее будет замечен в акциях КД элемент воспоминания о воспоминании. Уже сейчас трудно себе представить, что *тот* временной ритм существовал; мы вспоминаем об этом только в пространстве акций КД, ставших его хранителями. Погружение в прошлое воспринимается амбивалентно: с одной стороны, мы уже привыкли к некой продуктивности, и нас невольно раздражает совершение действий, в настоящем беспричинных и мотивированных только воспоминанием; с другой стороны, это вызывает ностальгию по временам блаженной неэффективности и бесполезной созерцательности.

Короче, неизменно возникает сложный клубок противоречивых чувств.

Уникальность КД состоит в исключительном долголетии; ни одной группе не удавалось сохраняться в течение 27 лет. С этим связана и проблема: долгожительство отодвигает на второй план собственно эстетическую сторону дела, заставляя фокусироваться на привычном ритуале.

В этом перформансе не было загадочных элементов; было ясно, что он привлекает внимание ко времени своего протекания (отсюда часы).

Если бы он состоялся на неделю позже, когда земля подсохла и грязь перестала быть отвлекающим фактором, его структура прочитывалась бы лучше.

Вообще присутствие – не эстетическая категория, в него нельзя погрузить произвольно, с помощью сколь угодно хитроумного плана. Это воспоминание о воспоминании..., но возведенное в неопределенно высокую степень, когда исчезает разница между собой и другим и все вспоминается одинаково ясно.

Михаил Рыклин

Москва, 19 июня 2003 г.

М. Вяткин

МОИ ВПЕЧАТЛЕНИЯ

«14.07 – 15.13»

По натуре я – контактный человек, однако, когда доводится разговаривать достаточно развернуто, себя сдерживаю, ограничиваю в проявлении эмоций и высказывании мыслей. Более того, участвуя в каком-либо проекте, для выполнения которого приходится общаться с другими людьми, стараюсь вынести за скобки свои собственные переживания, привычки, интересы. Но сейчас придется обойтись без подобных рамок, иначе будет трудно описать впечатления.

Почему и как я попал на эту акцию?

Я знал о существовании акций КД достаточно давно, читал о них в журналах, книгах. В домашней библиотеке есть книга Е.А. Бобринской «Концептуализм» (М. ГАЛАРТ. 1994). Неоднократно встречал работы участников акций на различных художественных выставках. Думаю, что если бы я проявил активный интерес, то смог бы принять участие в одной из акций раньше.

Решающими стали, однако, две причины.

Первая, в январе-феврале 2003 года я много думал о возможных творческих вечерах в Клубе искусствоведов, которым руководит моя жена, Наталья Вяткина. Перебирал в уме возможные тематики, авторов, идеи и т.д. Одна из мыслей была такая. Современные художественные акции могут быть связаны своими корнями с народным искусством, с древними действиями, архаической психологией, с чем-то еще подобным. Я листаю «Концептуализм».

Причина вторая. Сравнительно недавняя пережитая мною метаморфоза, приведшая мой собственный интерес в область литературного абсурда. Произошедшая

перемена заставляет меня искать авторов, затрагивающих (или затрагивавших) абсурд. Одним из приятных открытий стала покупка в феврале этого года книги Андрея Монастырского «Маленькому носатому домику на пути в Паган» (М. ОГИ. 2001). Приехав из магазина домой, обнаружил, что у стихов и акций один автор.

Интерес сфокусировался.

Совершенно интуитивно я задал вопрос о Монастырском поэту Анне Альчук. В это время в Клубе искусствоведов шла подготовка вечера, посвященного современной авангардной поэзии. Анна была не только одной из центральных фигур, но и главной движущей силой подготовки этого вечера. Я не знал, что она была участником нескольких акций КД. Большое спасибо ей, она откликнулась на мой вопрос.

Так возникла связующая нить, которая привела меня и Наталью на акцию 14.07 – 15.13.

Какие у меня возникли переживания второго плана?

Главное ощущение, которое не смогли затмить все остальные – хождение по апрельскому полю и лесу. Да, меня предупреждали, что надо брать с собой сапоги. Да, запоздалая весна. Да, понятно, что там нас ждет – грязь по колено, лужи, местами снег.

Прыгаю по кочкам, в глаза тычутся ветки. Листочков нет и в помине. Хорошо, что дождик не поливает. Похоже на книгу, которую не знаешь с какой стороны читать. Однако день идет, куда-то идет.

Сценарий не известен, по крайней мере, по лицам нельзя угадать, кто из окружающих знает больше других. Слава Богу, нет надуманных улыбок и глубокомысленных взглядов.

Можно так нанизать предложение, что невозможно будет разобрать, где кончаются вводные слова и начинаются знаки препинания.

Пытаюсь определить, кто красивый, а кто нет. Некрасивых нет. Наблюдения надоедают. Иду по кочкам. Хочется отстать.

Когда вошли в лес, мелькнуло, хорошо бы пустить по кругу бутылку кагора, чтобы каждый выпил по глотку. Кагора тоже нет.

Придется настраиваться по другому.

Вспоминаю открытую мною когда-то схему ролей участников игры или акции. Стараюсь выбрать что-то подходящее.

Я маска карнавала? Нет!

Я – зритель...

Я – участник карнавала...

Я – созерцатель...

Стоп. Как созерцатель? Я же куда-то иду. Кочки, ветки, грязь.

Ага – это динамическая медитация.

Поехали.

Опасение, что это – гипноз, не возникало.

Крутилось циклически: кочки, зритель, ветки, лица, кагор, грязь, медитация, лица, хорошо, что дождик не поливает, участник, опять ветки в глаза, хочется отстать, кочки, неопределенность, по кругу, кто знает сценарий, ботинки не промокли, лица, вводные слова, карнавал, в сапогах было бы еще хуже...

Откуда-то выскочила фраза: «Разрежу небо бритвой...».

Какие у меня возникли переживания первого плана?

Волею случая, некоторые элементы акции затронули специфические точки сознания. Таковыми были часы (одни были повешены в лесу, а вторые на опушке) и рассказ, который мы слушали по магнитофону, о том, как полярники связывались по радио с Большой землей.

Ассоциаций с часами слишком много. Большинство из них для меня не привлекательны, просто потому, что я интересуюсь временем в гораздо меньшей степени, чем пространством. В этом смысле веревка, соединившая часы, символ и связности, и одномерности. Более чувственное, что ли, явление.

Когда громкость магнитофона стала достаточной, как раз там, где ответвилась черная нить, мелькнуло: «Жаль советских пионеров и всех убогих людей. Меня тоже пытались превратить в придурка». Но вот прослушанное превысило по объему некую критическую массу (это произошло между третьей и четвертой минутой), захотелось смеяться, но смеяться было неловко. Вместо кагора, хорошо бы пошел анекдот про чукчу. И с полярниками бы срифмовалось

Выход – нахожу расстояние, когда и слышишь и не слышишь. Уверен, что все равно не засну. Динамическая медитация стоя.

Радио-эфир – способ сношения с миром не очень элегантный. Хорошо, что я не сижу на льдине или в концлагере. Радио я не люблю, это – какой-то зачаточный телевизор или недоделанный телефон. Дома вырвал с корнем радиоточку. В чем-то эта штука подобна мусоропроводу. Аналогия такая, мусоропровод – явление с одной стороны полезное, но тараканы гарантированы.

Наконец идем дальше.

Опять эта фраза: «Разрежу небо бритвой...».

Лес светлеет.

Несмотря на внутренние и внешние препоны, удастся попасть в состояние участника карнавала. А тут и опушка леса и вторые часы. Стараюсь на них не смотреть. Свидетельства об участии в акции. Искренние улыбки. Вроде затемнения особенного и не было, но просветление настало.

До появления листьев веревка будет хорошо видна.

Все искренне улыбаются. Теперь домой. Куда наступает ботинок – в грязь, в лужу или на сухое место – уже безразлично.

Обычно избегаю фотографироваться. Как странно – я с удовольствием встал в общую группу для финального снимка. Значит, какого-то воздействия я все же не уловил. Что сумело прокрасться в подсознание?

Что обнаружилось такое, чего я не ждал?

Если кратко, это были три взаимосвязанные позиции – неопределенность временных точек, косоугольность географии и отсутствие явных входов.

Постараюсь пояснить.

Когда я говорю, «такое, чего я не ждал», то не имею в виду, что обнаружили какие-то сюрпризы. Все перечисленные три позиции случались в жизни бесчисленное количество раз. Тем не менее, их не было в ожидаемом ядре ощущений. Я совершенно сознательно на протяжении нескольких дней, предшествующих акции, старался, по возможности, настроить свое внутреннее состояние как «чистый лист бумаги». Но заранее определить точный формат такого листа невозможно.

Когда первый раз идешь на встречу с незнакомыми людьми, боишься опоздать, а, вдруг, они уедут без нас? Оказалось, что оговоренное время – начало встречи, а не момент отъезда. Место в Москве, где мы встречались, было для меня незнакомым. Перед тем, как ехать, посмотрел на карту. Показалось, что все просто. Как потом выяснилось, посмотрел я плохо. От метро до нужного места пешком идти минут пять, мы шли пятнадцать по какой-то нелепой спирали. Начал нервничать. В результате пришли ровно в назначенное время, были практически самыми первыми.

Косоугольность географии обнаружилась еще несколько раз. Например, от асфальтовой дороги, где оставили машины, до леса надо было идти по краю пашни, и в начале было очень грязно. Мы, беспаспортные, пытались обойти ее, но вляпались в совсем непроходимую топь. Когда акция завершилась, можно было пойти напрямки до асфальта. А мы дали нелепого кругаля. Да и маршрут проложенной веревки, на мой взгляд, состоял из каких-то странных дуг. Было ли это все заранее задумано? Не знаю...

И еще. Я так и не понял, когда началась акция. Вроде бы ее название состоит из времени начала 14 часов и 7 минут и завершения 15 часов 13 минут. Но этот отсчет очень уж субъективен. К тому же никаких пояснений организаторы акции не давали. Предполагаю, что это – сознательный и принципиальный стиль. Вот и пригодился настрой «чистый лист бумаги».

Чего я ждал напрасно?

Я думал, что акция будет связана с другими слоями сознания. Слой был для меня совершенно непривычный. Я знал, безусловно, знал, что такой слой есть, и мне много раз случалось забредать на него. Но мне он казался непродуктивным, то есть для меня непродуктивным. Когда все же случалось попадать туда, я, руководствуясь инстинктом, искал тамошнюю вершину или колодец, чтобы поскорей сменить внутреннюю ситуацию. Разумеется, продуктивные слои у каждого свои. Но в начале акции у меня было желание, чтобы организаторы стали совместно со всеми искать возможные переходы. Я таких попыток не уловил. К тому же удивила довольно-таки жесткая детерминированность в их поведении. Ситуационная креативность практически не присутствовала.

Кагор или какое-нибудь другое терпкое, но сладковатое вино (в обычной жизни я предпочитаю красное сухое) было бы в начале очень желательным элементом. Глоток, ну максимум два-три, ни в коем случае не больше.

Но еще сильнее не хватало чая после акции. Ведь какое-то просветление было, оно могло принести чистые и незамутненные временной дистанцией мысли, о произошедшем. Хотелось сесть в кружок, завести под горячий чай неторопливую беседу.

Какие еще чувства и мысли пережил во время поездки?

Очень приятно, что нас безлошадных привезли, а потом и отвезли назад в Москву на машине. Я уже обленился. Ездить в метро в выходной день терпеть не могу. Подвожившим – искреннее спасибо. Однако. Может быть, поездка на электричке привела бы к несколько другим эффектам? Может быть...

Показалось, что некоторые участники акции пресыщены, то ли подобными мероприятиями, то ли жизнью вообще...

Было чувство неловкости. Вопрос материального характера. Я не предложил подвозившим меня людям денег за бензин. Авторы акции покупали часы, веревку, делали фотографии и ламинировали их, а потом раздали нам. Для нас все это было бесплатно. Из-за этого – чувство неловкости.

При этом я хожу в театры, на концерты, или на выставки только, если мне дают бесплатные билеты (ну в 90% случаев). Я так поступаю совсем не потому, что я скряга. Просто я обычно считаю, вот я иду куда-то и трачу свое время. Мне за то, что я потратил время, организаторы спектакля или выставки почему-то не считают нужным платить. Где здесь справедливость?

Мне представляется – искусство должно жить на добровольные пожертвования. Коммерция губит искусство.

Однако, здесь ситуация была совсем иной. Камерной, некоммерческой. Она имела свою внутреннюю эстетику. Но это был не спектакль. Скорее всего – карнавал без масок, с шаманами.

*Михаил Вяткин
27 апреля 2003 года*

О. Саркисян

Рассказ об акции «14 : 07 – 15 : 13»

Я вспомнила об акции КД, которая проходила в апреле 2003 года, совершенно в неожиданном контексте 25 мая. Несколько дней я посвятила изучению японских садов. Читая книги, я натолкнулась на добуддийские японские легенды. В связи с хаэйскими аристократами, которые, поступая в соответствии с легендой о божестве земли Идзумо, как и оно, решили увеличить пределы своей маленькой страны, притянув за веревку другие территории. В другой книге описывались так же древние культы камней, которые японцы обвязывали веревками. Я вспомнила веревку, которую мы привязали к часам (они были распяты среди елок в том месте, где в 1997 году были закопаны 13 книг, акция «Библиотека») и потом, обвязывая вокруг стволов деревьев эту веревку, прошли, таким образом, сквозь лес на поляну. Устроено все было очень удобно. Веревка была намотана на большую катушку, сквозь которую продели специально изготовленный Игорем Макаревичем железный стержень. Поэтому она довольно легко разматывалась. Шли мы

довольно быстро. Больше затруднений вызывала мягкая, пропитанная талой водой лесная почва. Каблуки неизбежно проваливались в прошлогоднюю листву, и нежная грязь липла на обувь. На поляне мы закрепили на этой веревке другие часы. Лена Елагина и Коля Панитков отправились с веревкой в поле. Они ушли довольно далеко, когда Андрей Монастырский, который, как и все остальные, остался на опушке леса, стал кричать им (и все многоголосьем его поддержали), чтобы они возвращались. Потом веревку разрезали и раздали всем участникам по отрезку. Вместе со странными ламинированными фотографиями, похожими на документацию наскальных рисунков. Всмотревшись в них можно было обнаружить в одной (аэрофотосъемка во льдах) - треугольник из кораблей, связанных веревками, на другой (просто старая фотография) — люди на льдинах протягивают веревки.

Моя странная находка, то есть легенда про Идзумо, неожиданно заставила меня по-новому взглянуть на акцию КД. Я вспомнила коллекцию фильмов (11 серий) Андрея Монастырского про слепого японского самурая и подумала, что это все неспроста, то есть вовсе не простое совпадение.

До этого момента акция ассоциировалась у меня исключительно с абстракционистской философией Хайдеггера о времени и пространстве. Собственно постскриптум акции намекал именно на такое прочтение события. На обратном пути, когда все участники акции фотографировались, найдя на просеке, где ничего не понимающие рабочие ремонтировали линию электрических проводов, фотографию Хайдеггера, растянутую на веревках между берез. Собственно я даже пыталась читать «Время и бытие», отрывок из которой дважды прозвучал во время акции. Первый раз в лесной тучи (никто тогда его не слышал, потому что, оставив магнитофон включенным висеть на веревках, мы все, влекомые Монастырским, шли на опушку), второй раз он прокрутил эту запись уже у дороги, когда мы рассаживались по машинам (тогда еще кто-то, кажется Панитков, оставил свои грязные ботинки на обочине).

В философии Хайдеггера я ничего не понимаю. В его вывернутом понимании пространства происходит метаморфоза знания, которое превращается в метафору.

Так же, по аналогии, наше движение сквозь лес по веревке соотносилось с героической работой полярников, устанавливающих радиоточку на северном полюсе, кажется, до второй мировой войны. В каком-то смысле мы ведь тоже были затерявшимся в пространстве и времени осколком цивилизации. Когда Андрей Монастырский оставил нас стоять среди берез вокруг магнитофона, из которого звучали воспоминания одного из участников полярной экспедиции Кренкеля, я очень живо представила себе одинокую среди льдов стоянку, на которой вместо традиционного огня - очага поддерживался радиоэфир. И весь пафос трансцендентного, который возникал, когда мы слушали отчет Кренкеля о приеме и отправке сообщений на далекой радиоточке, концентрировался в точке растяжки магнитофона, вокруг которого мы и стояли.

Для меня продолжает оставаться загадкой то пространство внутри скульптуры, которой Хайдеггер заполняет мифом, но очень понятна стратегия Идзумо.

И. Бакштейн

Об акции Коллективных Действий в Апреле 2003 года

Главным моментом, который определял мое отношение к акции, было то, что я приехал на поле в деревне Киевы горки не один, а с семьей – женой Katy и девятимесячным сыном Jacob' ом.

С самого начала было понятно, что будет очень трудно таскать младенца по полям и лесам, оврагам и болотам, к тому же лес еще не просох и под ногами была даже не грязь, а жидкое месиво, которое еще и хлюпало, грозя засосать все живое, пытающееся перемещаться по его постоянно изменяющей свой рельеф поверхности.

Я не ожидал ничего необычного для себя во время акции, так как, принимая участие в акциях КД в качестве зрителя уже многие годы, считал, что репертуар возможных ходов, приемов, жестов, манипуляций с реквизитом уже настолько сложился, что все новое или неожиданное было бы воспринято как насильственная попытка само-модернизации, попытка немолодых уже людей следовать не до конца им самим понятной эстетической моде, забвение собственных принципов, уже легитимированных историей искусства, частью которой КД уже стали.

Интересным могло быть то, сумеет ли группа – уже внутри собственных кодов – найти какое-то новое измерение, изначально запрограммированный, но все еще нереализованный акт, акт, с одной стороны выполняющий логику и эстетику всего перформативного схематизма КД, но одновременно парадоксальным образом «новый», новизна которого не может быть убедительным образом объяснена, но может быть только воспринята и пережита.

Только своего рода катарсис может констатировать состоявшееся эстетическое событие, в состоянии этого катарсиса элитарный, интеллектуально емкий акт неотличим от - «хорошей песни», А.Монастырский, о речитативе которого пойдет речь, - от группы «Тату».

Я, собственно, хочу упомянуть ту часть акции, когда, как всегда из магнитофона, доносился голос Монастырского, читавшего некий текст.

Текст этот опознавался как «советский текст из 30-х».

Сначала он показался техническим описанием чего-то, имеющего отношение к радиотехнике и метеорологии. Но, постепенно, становилось понятно, что это мемуары советского полярника, видимо, Кренкеля, путешествовавшего с группой товарищей на Северный полюс, возможно, речь шла о первой Дрейфующей станции «Северный полюс». Этот сюжет был мне и всему моему поколению знаком с детства. Героические подвиги советских людей в экстремальных условиях.

Слушая голос Андрея, я еще раз убеждался в том, какими незаурядными актерскими способностями он обладает. Первый раз я с очевидностью понял это в июне 1987 года, когда во время акции «Пароход», на борту корабля, который мы арендовали за 600 рублей, Андрей, кстати, тогда в истории деньгами не участвовал. В тот день Андрей прочел довольно короткий рассказ В.Сорокина «Ссаная вонь». Эффект от чтения был такой, что все присутствовавшие (а их было около 200) просто катались по палубе от

хохота. Со слушателями случилась просто истерика. И дело было не только в том, что «Ссаная вонь» - шедевр короткого рассказа, произведение, ярко демонстрирующее особенности эстетики Сорокина...

Помимо энергии совращающих модуляций, дело было в том, как в пространстве голоса А.М. расчерчивалось пространство авторства. В этом пространстве различались следующие под-голоса:

- автора текста, В. Сорокина, через стилистику и другое,
- голос персонажа, от имени которого ведется повествование,
- голос читающего,
- голос самого А.М.

Особенность манеры А.М. состояла в том (и эта особенность сохранилась при осуществлении комментируемой акции), что она, эта манера, позволяла опытному слуху провести все эти различия.

Осталось понять выбор текста для чтения. Во-первых, следует заметить, что этот текст читался довольно долго, по меньшей мере минут сорок. В тексте присутствовал «сдержанный оптимизм» советского человека, уверенность в значении и значимости совершаемых им действий. Кроме того, в тексте присутствует аура коммунальности, не имеющей ничего общего ни с аурой коммунальной квартиры, ни с аурой европейской, хорошо темперированной гражданской общности. Это была торжествующая, победительная советская коммунальность, советский народ, только еще складывающийся как новая историческая общность.

К сожалению я не могу поставить запись, озвученную А.М. в умопостигаемую связь со структурой и смыслом всей акции, в частности с местом, которое в акции занимают часы, веревка и другие атрибуты. Но мне все же представляется, что именно магнитофонная запись является смысловым ядром акции, так как она единственная обладает важнейшим качеством эстетического объекта – непосредственным художественным воздействием, в то время как остальное в акции воздействует опосредованно, только через возможность интеллектуальной реконструкции замысла авторов акции, притом реконструкции убедительной...

Ирония произнесения или АМ как художник, который больше, чем художник.

Я не хочу возвращаться к известной сентенции Евтушенко: «Поэт в России больше, чем поэт». Я имею в виду только особое личностное качество, которое делает возможным и интересным акт перформативного произнесения текста.

Я имею в виду качество, которое присуще некоторым актерам, таким как Клинт Иствуд, а из отечественных Олегу Ефремову, как ни странно, покойному Сергею Бодрову, Фаине Раневской и, наверно, некоторым другим. Эти люди очень хорошие, интересные актеры, не обязательно великие. Напротив, великие актеры как правило лишены этого качества, например, Смоктуновский. Эти актеры, которые больше, чем актеры способны демонстрировать эту дистанцию между собой, своим умопостигаемым Я и своим перформативным актом. В них виден некий неразстворимый экзистенциальный остаток и это не плохо спрятанные личные качества, проявление которых могли бы фонить, мешать выполнению актерской задачи. Это проявления самой личности, наличие которой технически связано не только с масштабностью конкретной актерской фигуры, как в случае Ефремова, а часто с наличием просто-напросто другого неактерского образования.

Вот этот личностный масштаб и слышен в голосе АМ.

Обратный пример или контр-пример- это манера, в которой Ю.Л. произносит некий текст, произведение, которое он демонстрировал во время приема для коллекционеров в отеле Арарат-Хайат. Она раздражала как неартистичной интонацией, так и особенно одесско-еврейским акцентом, от которого Ю.Л. не мог избавиться за долгие годы жизни в Москве.

Нет, я не против такого акцента в обычной житейской ситуации, но педалировать акцент в ситуации, когда нет знаков различения автора и персонажа — опасно для состоятельности самого художественного произведения, когда не ясна значимость акцента.

Другим примером такого рода коллизии и тактики выстраивания пространства произнесения служит, на мой взгляд, одна из видео инсталляций ирландского художника Вилли Докерти, которую я видел на выставке в Белфасте. На двух экранах воспроизводились истории вокруг деятельности представителей Ирландской Республиканской Армии. Видеоизображения комментировал голос, который мог бы быть воспринят как голос автора. Но зрителю, из местных, сразу становилось понятно, что произносимый текст, даже если он и написан автором, читается актером.

При этом у актера совершенно специфический северо-ирландский акцент человека, принадлежащего к католической общине Ольстера и, вообще говоря, с пониманием относящегося к деятельности ИРА и который тем самым имеет право на некоторые дозированные скептические замечания в адрес ИРА. И вся эта гамма взаимоотношений слышна британскому уху.

С. Ситар

Об акции КД 52/98 (14 : 07 - 15 : 13)

(Мотивационно-результатирующие контексты)

Но я абсолютно спокоен

Как часы...

Знаю: скоро

Знаю: скоро!

П.Мамонов, из ранних произведений

"Попытка в "Бытии и времени" §70 возводить пространственность человеческого присутствия к временности не может быть удержана".

Я позволю себе начать текст об акции 52/98 с "интерпретационно-технического" раздела, и поясню сразу, что "жесткость" такого подхода к изложению в данном случае кажется мне абсолютно оправданной, и даже предопределенной - *вопиющей красноречивостью факта появления рабочих, разматывающих кабель с большой катушки, в том самом лесу и в тот самый день и час, где и когда группа участников и зрителей акции занималась медитативным разматыванием веревки и нитки с маленьких катушек*. Представленные в эпиграфе тексты подсказывают, что Хайдеггер в данной акции не был часами (вторыми или третьими - это уж как кому удобней считать) одновременно по двум причинам - во-первых, потому, что он был, пусть и растянутым веревками, но все же портретом (а не часами), а во-вторых, потому, что портрет изображал "позднего" Хайдеггера, т.е. Хайдеггера "Времени и бытия" (1962 г.), - а не Хайдеггера "Бытия и времени" (1926 г.), серьезно претендовавшего на роль часов в самом широком смысле (если угодно, на роль "всемирных" часов, - и бывшего, возможно, в тот момент этими самыми Всеми́рными Часами).

Что же такое тогда Хайдеггер "Времени и бытия", задействованный так или иначе в акции 52/98? По моему скромному разумению суть этой его работы можно свести - в меру волюнтаристским образом - к утверждению первичности взаимозависимого происхождения (1) по отношению к пространству и времени. Именно в этом смысле Хайдеггер "Времени и бытия" - это уже не Кант с его априорными репрезентациями, и не Гуссерль с его интенциональным конституированием. Однако само это позаимствованное из буддийской терминологии понятие "взаимозависимого происхождения" требует здесь дальнейшего уточнения в связи с понятием "протяженности", - понятием, фигурировавшим в том самом отрывке из "Времени и бытия", чтением которого сменилось на пленке внутри "мехового магнитофона" чтение отчета полярной экспедиции. Об этом отрывке и о факте его присутствия на пленке я узнал от А.Монастырского как раз когда стоял перед "растянутым портретом", в то время как рабочие на просеке за нашими спинами продолжали тянуть кабель. Мне запомнилось, что А.М. кратко обозначил отрывок в своем сообщении именно как рассуждение М.Х. о *протяженности*, - хотя в каких-то предварительных разговорах, связанных с "Временем и бытием", он был скорее склонен делать акцент на "просвете" (Lichtung). Мой собственный повышенный интерес к "протяженности" в тот момент объяснялся недавно состоявшимся знакомством с некоторыми аспектами теории Бергсона, а также встреченным мной в одном источнике свидетельством о влиянии этого бергсоновского концепта на Делеза.

В данном случае явно неуместно задаваться вопросом о том, насколько полно и непосредственно соответствуют значения "протяженности" в системах Хайдеггера и Бергсона - это вопрос для специалистов по истории философии. Есть, однако, три ключевых момента, позволяющих утверждать, что эти две "протяженности", по крайней мере, растут из одного какого-то места.

Во-первых, это зафиксированная в буквальном значении термина непрерывность, противостоящая делимости и дискретности: так, скажем, Хайдеггер специально подчеркивает противостояние протяженности "расчисленному времени", а также постоянно отклоняемым "настающему" и "осуществившемуся"; что же касается протяженности (длительности) Бергсона, то она отмечена непрерывностью изначально, поскольку по одной из линий ведет свое происхождение от римановских "непрерывных многообразий", - также не сводимых к числам.

Второй момент - это именно то, что позволяет Хайдеггеру говорить о "просвете" протяженности, а Бергсону отождествлять протяженность с субъективностью.

Наконец, третий момент - это допространственность или первичность по отношению к пространству - Хайдеггер говорит о протяженности как о "месте" пространства и времени; Бергсон - о пространстве как об одной из форм протяженности, предельно разреженной (расслабленной) и существующей лишь в интеллекте как план или схема².

Развивая далее эту тему, кажется естественным попытаться ответить на следующие два вопроса: 1) На каком основании и в каком именно смысле допустимо сближение концепта "протяженности" с категорией "взаимозависимое происхождение" (пратитья-самутпада)? и 2) Какое именно отношение эта "протяженность" имеет к творчеству КД и, конкретнее, к акции 52/98?

1. Что касается хайдеггеровской протяженности, то немецкий философ сам высказался в какой-то момент столь недвусмысленно, что в его словах легко увидеть прямую отсылку к понятию из буддийской традиции: "Наступающее как еще-не настоящее протягивает и одновременно несет с собой уже-не настоящее, осуществившееся; и наоборот, это последнее, осуществившееся, протягивает себе свое будущее. Взаимосвязь обоих протягивает и одновременно приводит с собой настоящее" (ВБ). У Бергсона, с его непростым отношением ко времени, все не так буквально, но зато более фундаментально: интересующая нас отсылка заключена уже в самом определении "протяженности" как *допространственного* (или альтернативного пространству) непрерывного многообразия. Спрашивается, чем может быть обеспечена непрерывность многообразия, если нет ни возможной только в присутствии пространства *рядоположенности*, ни способного преодолеть количественные различия *числа*? Вопрос позволяет заострить внимание на том аспекте протяженности, который будет интересовать нас в дальнейшем: несмотря на свою до(вне)пространственность, протяженность представляет собой не просто последовательность явлений и состояний, но последовательность связную и *артикулированную* в качестве связной. Единственный приходящий в голову общедоступный пример подобной внепространственной связности - это связность текста, или, вернее, синтагматическо-парадигматическая связность, которую мы привыкли называть связностью "по смыслу".

Примером опоры на такую связность может служить знаменитый фокус Иакова с подкладыванием в поилки полосатых прутьев для выведения пестрого скота - прием, лежащий где-то между обычным скотоводческим "ноу-хау" и магией, и зафиксированный преданием задолго до того, как европейской цивилизации понадобилось отделить от магии науку и технику.

2. Для ответа на вопрос о роли "протяженности" в проблематике КД мне придется процитировать еще раз отрывок из вступления к пятому тому ПЗГ, который я уже приводил один раз в эпиграфе к статье "Четыре лозунга Коллективных действий" (ПР №21): "В коммунальной синергетике взаимодействия двух знаковых полей [демонстрационного и экспозиционного - СС] естественно было бы ожидать появления "ответного" архитектурного дискурса на экспозиционном знаковом поле, возникшего в результате нашей демонстрационной деятельности".

Первое, что стоит отметить в связи с этим высказыванием, - это что с самого момента своей "демаркации" (в текстах КД) граница между демонстрационным и экспозиционным знаковыми полями была как бы сознательно дестабилизирована - можно даже заподозрить, что она была введена на волне (или с целью) ее торжественного дискурсивно-творческого преодоления. В том же эссе "Земляные работы", где вводятся понятия ДЗП и ЭЗП, были проанализированы "сакральные

инспираторы" КД и Кабакова - разного рода крупномасштабные сооружения, индуцировавшие художников в те или иные творческие периоды. Чуть позже, в цитирувавшемся уже предисловии к пятому тому, описывается еще один "инспиратор" (Ангарты на северо-западе), который уже хочется назвать "обратным", учитывая, что по тексту он возникает *в результате* предшествующих походов КД на Киевское поле. Любопытно, кстати сказать, и еще одна фраза А.М. из этого же предисловия, брошенная как бы вскользь и не совсем по этому поводу: "Вопрос, что чему предшествует остается открытым". Такое интенсивное взаимопроникновение ДЗП и ЭЗП приводит к мысли о том, что в порядке предвосхищения полной диффузии этих терминов стоило бы ввести объединяющее и фиксирующее их амбивалентность понятие - например, "мотивационно-результатирующие контексты".

Теперь второй момент, который тоже может показаться противоречием. С одной стороны, исходно и на всем протяжении "Земляных работ" А.М. предпочитает говорить об "экспозиционном поле" и об "инспираторах" в ракурсе их *предметности*, в силу которой они противопоставляются языку и полностью абсорбированному языком существу (означившемуся "сущему") в качестве новой "опоры". С другой стороны, эта "контекстуальная предметность" тем не менее постоянно "отдает" все той же знаковой - так, к примеру, в цитирувавшемся отрывке из Предисловия инспиратор "Ангарты" анонсируется как "ответный архитектурный *дискурс*". Кроме того, ЭЗП советского города, по причине его идеологизированности, объявляется "выявившимся как напряженно знаковое". Как быть с этим парадоксом?

Ключ к его разрешению можно обнаружить в том же эссе "Земляные работы", где концептуальный дискурс представляется как перевернутый с ног на голову - собственно, поэтому вводимая в ЗР контекстуальная предметность, хоть и занимает формально нишу "кантовской дорецептивности", на деле оказывается не пред-знаковой, а, так сказать, *после-знаковой* (постсемиотической) - а главное, *пост-дискурсивной* предметностью. Это замечание возвращает к концу наших рассуждений о "протяженности", в ходе которых она была определена как *допространственное многообразие со смысловым и текстуализируемым типом связности*. Очевидно, что именно по отношению к таким образом понятой протяженности контекстуальная предметность может, наконец, занять место обычной "реальной" предметности - как результат "опространствливания" этой протяженности, проецирования ее в пространственно-временной континуум. В этом свете имело бы смысл несколько уточнить мое собственное высказывание о контекстуальной предметности в "Четырех лозунгах", где вместо "внутриконтекстуальная предметность обладает бесконечным разрешением, бесконечным ресурсом развертывания..." следовало бы сказать: "внутриконтекстуальная предметность, как проекция протяженности, может развертываться бесконечно, не утрачивая своей непрерывности"³.

Как бы то ни было, в ходе акции 52/98 интрига с "инспираторами" подошла к своего рода короткому замыканию: на этот раз обнаружилось, что с точки зрения формы концептуальные художники и простые рабочие занимаются практически одним и тем же. Что же касается "плана содержания", то возникшее в данном случае между демонстрационным и экспозиционным знаковыми полями текстовое отношение было, в частности, предельно адекватным отображением известного дерридианского концепта *différance* - оно свелось к глубокомысленно "подвешенной в воздухе" оппозиции между "занятием делом" и "валянием дурака" (которая, несомненно, представляет собой один из заветных "тайных нервов" концептуалистского дискурса).

В заключение осталось добавить несколько слов по поводу моих сугубо личных, лирических переживаний во время этой акции. В сравнении с предыдущими опытами переживания отличались повышенной интенсивностью и какой-то уверенной в себе, устойчивой эйфоричностью - на грани пребывания внутри некой "демо-версии реинкарнации в мире богов". Погодно-климатические признаки сложились в своего рода "песню о вечности": под ногами была переливчатая амальгама из золотистых осенних листьев, чистейшего снега, прозрачной, играющей на солнце бликами воды и уже вполне матерой зеленой травы, выглядевшей ничуть не моложе снега и желтых листьев. Примерно такая же "сезонная невнятность" имела место и на небе - то бурлящие облака стягивались в совершенно зимнее предвестие снежной бури, то вдруг сыпался мелкий, теплый, и отчетливо весенний дождик, то вдруг солнце начинало припекать с нездешней силой, - совсем по-калифорнийски. Одним словом, все было окутано остраивающей "кинематографической" дымкой с оттенком легкой позитивной делириозности - потом я подумал, что виной тому могла быть свойственная для такой погоды повышенная концентрация в воздухе водяных паров. В эту атмосферу очень органично вплелся "просветленно-маразматический" голос Монастырского, читавший отчет полярной экспедиции. Когда магнитофон был "вмонтирован" в "протяженность", и все остановились, чтобы дослушать фонограмму, я, в силу давно уже обнаружившейся у меня непоседливости (проявившейся также в "Мешке"), последовал по черной нитке за "живым" Монастырским и Константиновой вплоть до просеки, где сквозь полупрозрачную стену подлеска я разглядел, что они укрепляют на веревках между деревьями маленький прямоугольный предмет, показавшийся мне издали похожим на икону. Надо сказать, что присутствие рабочих в этот момент на просеке ощущалось уже достаточно явно, хотя в чем конкретно оно проявлялось - я не помню. Потом я вернулся к группе, дошел вместе со всеми до "нового поля", где по просьбе Андрея залез на дерево, чтобы помочь укрепить верхний конец веревки для вторых часов. Когда все закончилось, и мы пошли в сторону просеки, я понял, что по плану мы должны "как бы ненароком" пройти мимо загадочного прямоугольного предмета - и стал с некоторым нетерпением ждать его появления. Несколько отвлекли меня от этого ожидания рабочие, прокладывающие кабель, - в особенности тот факт, что они по очереди залезали на столбы точно так же, как я только что залезал "для прокладки протяженности" на дерево. Наконец, появился долгожданный подвешенный предмет, и, помню, на расстоянии нескольких шагов от него у меня голове вихрем пронеслось: "Ой, мамочка - Гитлер!". Это при том, что этот портрет Хайдеггера, украшающий заднюю обложку издания из серии "Мыслители XX века" 1993 года, знаком мне очень хорошо и давно - и, кстати сказать, эта мерзкая рожа с заплывшими глазами, отвислой кожей на скулах и ядовито-презрительными складками вокруг рта всегда вызывала у меня мысль о престарелом Гитлере "пережившем самосожжение". И все же тот факт, что я так "истерически" обознался, хорошо иллюстрирует то состояние глубокого гипнотического сна, в котором мой разум находился в течении всего этого странного дня.

1. Термин "взаимозависимое происхождение" используется здесь как эквивалент таких хайдеггеровских конструкций как "просвет взаимного протяжения наступающего, осуществившегося и настоящего", "протяжение просвета четырехмерной области", "сбывающееся событие" и др. Частичное обоснование этой эквиваленции дается дальше в тексте.
2. Является ли протяженность Бергсона также первичной по отношению ко времени? - Да, в той мере, в какой единое, качественное и виртуальное время Бергсона также не "расчислимо", как и "до-время" Хайдеггера, - т.е. не является временем в обычном смысле (и даже в смысле теории относительности).

3. Т.е. не "выпадая" в количественную дискретность - или, как сказал бы Делез, "она может актуализироваться, оставаясь неотделимой от движения собственной актуализации", - Ж.Делез, Бергсонизм, - В кн.: Эмпиризм и субъективность... М. 2001, с. 256).

С. Ситар
Деревни

Где был ты, когда я полагал основания земли? Скажи, если знаешь.

Книга Иова 38, 4.

«...похоже, испытываю какой-то суеверный страх перед импровизацией "в пространстве и материале". Самое яркое переживание за последние полторы недели связано у меня именно с этой проблемой. Меня пригласили участвовать в "закрытой" (без зрителей) акции КД, центральным сюжетом которой была попытка общими усилиями установить вертикально в центре поля 20-ти метровую деревянную "рейку", собранную с помощью гвоздей и скотча из десятка тонких штакетов сечением где-то 2.5х5 см (т.е. соотношение длины и поперечника примерно 500/1). То, что задача наша будет состоять именно в этом, до последнего момента мне лично было неизвестно. И самыми незабываемыми были как раз ощущения с той минуты, когда я, наконец, понял, что именно в этом заключается план акции (прекрасно при этом отдавая себе отчет в невозможности его осуществления), и до того момента, когда "рейка" (вернее, сохранившаяся ее часть) была все же "воздвигнута" на поле. В промежутке между этими двумя этапами мы, по сути, просто "выпихивали" - кто-то руками, а я, например, с помощью 5-ти метровой "рогульки", сооруженной из найденного в соседней роще сухого древесного отростка - "выпихивали" в небо этот извивающийся, упругий и предельно нестабильный идиотский предмет. Затея, разумеется, "провалилась с треском". Причем неоднократно. Но радости (как мне показалось - общей) не было предела.

Откуда же взялась эта радость? Чему, скажите на милость, радовались участвовавшие в акции почтенные и многое повидавшие на своем веку люди?

Во-первых, выяснилось с предельной наглядностью, что, когда наши действия сильно концентрируются на каком-то физическом объекте, мы как-то автоматически почти полностью с ним отождествляемся - и, соответственно, когда объект начинает парить (пусть даже это продолжается какие-то секунды), мы начинаем парить вместе с ним. Но, пожалуй, более важное для меня открытие состояло в том, что необыкновенно приятно «делать невозможное». Именно не придумывать как сделать невозможное возможным

(чем так или иначе периодически занимается архитектор и художник), а без лишних предварительных сомнений просто брать и делать это невозможное - а уж что получится, то получится. Ведь когда мы говорим "ничего не получится", мы, на самом деле, наивно преувеличиваем свои способности...»

Из письма А.Б.
22.10.03

В приведенном выше кратком описании акции «Деревни» упущены два существенных обстоятельства: 1) не упомянуто о том, что перед началом манипуляций с «рейкой» на краю поля на растяжках были закреплены миниатюрные изображения золотых зайцев, которые в какой-то степени символически «замещали» неприглашенных зрителей; 2) на самой «рейке» по всей ее длине перед «установкой» были наклеены этикетки с названиями исчезающих российских деревень и с указанием числа оставшихся в них жителей – эта деталь дает ключ к названию акции. Кроме того, важным компонентом был маячивший над/за горизонтом купол классицистической церкви ПСТ Воздвиженское.

Учитывая, что мои собственные профессиональные занятия в последнее время как-то неовратно стягиваются к области анализа культурно-обусловленных трансформаций системы расселения, было бы естественно коснуться в этом тексте этой второй «деревенской» линии – даже имея в виду то обстоятельство, что в акциях КД как правило «показывается то, на что не надо смотреть» (вспоминается, почему-то, «настольная лампа во второй комнате» из комментария И.Бакштейна к акции «Юпитер»). Когда мы ехали к месту акции по Ярославскому шоссе – страшно долго, из-за непрекращающейся многокилометровой пробки – у меня возникло «мучительно реальное» ощущение, что акция с таким названием уже однажды была КД осуществлена – в чем А.М. меня немедленно и настойчиво разуверил. Теперь я склоняюсь к мысли, что, возможно, эта парамнезическая иллюзия была навеяна «черными деревнями» из «Мифогенной любви каст» Ануфриева и Пепперштейна. Но, как бы то ни было, название «Деревни» было воспринято как что-то «гиперорганичное» в общем контексте творчества КД, - вроде того, что, если такой акции еще и не было, то ее, безусловно, следовало придумать и провести. Чем было обусловлено это труднопреодолимое ощущение? Даже если отвлечься от эстетической стороны вопроса и рассмотреть исключительно то, что всплывало на поверхность текстовых манифестаций, легко уловить тесную связь между практикой КД и процессом ускоренной урбанизации России, большая часть которого (увеличение доли городского населения с 15 до 75%) пришлась на советский период. В контексте урбанистики сегодня вполне легитимно смотрится предположение, что весь советский строй был ни чем иным как специфическим, характерным для данного культурного региона модусом урбанизации – ответом определенного сообщества на «вызов» урбанизации, гарантировавшим некоторую степень культурно-организационной преемственности (общинность, соборность, «крестьянский мир»). В приближении к пониманию всей радикальности этой урбанистической трансформации для меня в свое время огромную роль сыграла вступительная часть предисловия Монастырского к 5-му тому ПЗГ, - та самая часть, где впервые (как кажется) на сцену выступила мыслеформа «крестьяне в городах». Лейтмотивом этого текстового фрагмента можно условно считать формулу: «Городская топография, в отличие от сельской, – топография по преимуществу знаковая». Из контекста предисловия было при этом понятно, что имеется в виду не только роль знакового измерения в топографии как таковой (в смысле конвенционального представления жизненного пространства) – сам Монастырский тут же распространил «воцарение» знаковой стихии в сознании новоиспеченных городских

жителей на восприятие ими современного искусства. Ясно, что подобным же образом этот тезис можно перенести на все другие уровни организации жизни и взаимодействий между людьми – и здесь, кстати сказать, немалую помощь оказывает проведенное А.М. пизоаналитическое толкование слова “сема” как “знания множества”. Такое расширение перспективы, позволяя, с одной стороны, по-новому взглянуть на процессы, изменяющие в настоящий момент до неузнаваемости лица пост-социалистических городов (такие, например, как испещрение едва ли не всей свободной внешней поверхности города иллюстрированными текстами рекламных объявлений), с другой стороны, вновь возвращает нас к проблематике КД, но уже в ее “фундаментально-догматическом” ракурсе – т.е. в ракурсе систематической дискредитации дискурсивно-понимающего типа восприятия, “семантической деструкции языка искусства” (как выразился И.Бакштейн) и т.д. То, что для КД границы “валентности” знаковых систем в известном смысле совпадают с границами города, не является каким-то новым наблюдением – так или иначе это всегда отражалось в дискуссиях по вопросу о том, почему именно “загород” стал предпочтительным местом проведения акций.

Помимо терминологической идиомы А.М. “крестьяне в городах” в “Словаре терминов Московской концептуальной школы” имеется еще один термин, который как бы сам собой просится быть включенным в наметившуюся здесь интерпретационную перспективу – это термин С.Ануфриева “АГМ” - “анти-гравитационные мероприятия”. Знаменательно, что именно архитектурная история Москвы, столицы “первого в мире социалистического государства”, позволяет без особого труда продлить использованную Ануфриевым для определения этого термина линию растения->насекомые в направлении города как феномена человеческой культуры. Вполне очевидно, что одним из ключевых этапов развития этой линии в XX веке стала эпопея проектирования и строительства Дворца Советов, которая, в случае успеха, должна была забросить монументализированную фигуру Ленина за облака, “на внешнюю сторону неба”. После того, как идея Дворца Советов дезактуализировалась (лопнув от напора собственной сакральности) и осела на теле Москвы в виде ожерелья из семи т.н. сталинских высоток, правопреемниками архитекторов и строителей стали, по-видимому, конструкторы космических кораблей и их пилоты – космонавты. При этом триумфальный выход людей на орбиту Земли имел одно довольно любопытное и редко обсуждаемое продолжение – все удлиняющиеся периоды пребывания космонавтов в статичной техногенной обстановке орбитальных станций вскоре (и, судя по рассказам, - с подачи самих космонавтов) стали рассматриваться как несущие серьезную угрозу для их психического равновесия и даже психического здоровья. Для решения этой проблемы – и особенно в связи с планировавшимся началом колонизации Луны - при ОКБ Королева было сформировано особое подразделение под руководством архитектора Игоря Козлова. Этим подразделением с конца 70-х и на протяжении 80-х годов разрабатывались программы комплексного воздействия на органы чувств космонавтов, т.е. проводились эксперименты по созданию изменяющихся искусственных образно-смысловых сред, призванных приблизить повседневный опыт (пространственно-временные переживания) несущих космическую вахту людей к опыту их земного существования¹. Программы эти были дополнением к спортивным тренажерам, обеспечивавшим стимуляцию мышц для предотвращения их постепенной атрофии в условиях невесомости. В рамках данного рассмотрения, как нетрудно догадаться, важно в первую очередь то, что, хотя целью этих программ была “естественность” переживаний, конструировалась эта “естественность” исключительно в порядке репрезентации. Интересно также, что средства, с которыми экспериментировали ученые для достижения поставленной цели – слайд-фильмы с видами земных ландшафтов, изменения режима освещения, фонограммы – были практически идентичны тем, что использовались в квартирных акциях КД типа

“Юпитера” (при прямо противоположной интенции, которую в случае космонавтов можно описать, перефразировав Шопенгауэра: “Не дать спящему проснуться”).

Ни к чему иному, кроме вышеупомянутых программ сенсорной и мышечной стимуляции, не приходит в голову возводить генеалогию современных вездесущих фитнес-салонов, компьютерных игр и интерактивной виртуальной реальности, составляющих как бы квинтэссенцию сегодняшних городских “анти-гравитационных мероприятий”. Инженеры, работающие в сфере т.н. “технологии умного дома”, в настоящий момент доводят до совершенства компьютерные системы, способные управлять по заранее написанным “партитурам” всеми свето-звуковыми, коммуникационными и климатическими параметрами среды внутри городского жилища, которое по степени замкнутости и самодостаточности превращается, таким образом, в аналог космического корабля. В связи с этим складывается впечатление, что такое в полном смысле глобальное предприятие как освоение космоса понадобилось “сознанию согласованной реальности” по сути лишь для того, чтобы как-то озаглавить, отпраздновать переход из мира познаваемых “законов природы” в мир конституируемой тотальной репрезентации – т.е. от мира декартовского к миру пост-кантианскому. Относительно “полной осознанности” этого перехода обольщаться, конечно, не стоит – российский город только начинает адаптироваться к своему новому истинно городскому *raison d’être*, который заключается не в производстве необходимого, но в производстве выразительного. Что уж там говорить о широком осознании исчерпанности самой процедуры репрезентации. После оккупации китайцами Тибета надежду на перемещение общекультурного эпицентра АГМ на “постсемиотический” уровень остается связывать, разве что, с подвижнической дятельностью разбросанных по миру отдельных групп энтузиастов – и их способностью создавать, подобно КД, новые типы интересубъективных практик.

В сложившейся ситуации не трудно, конечно, встать на позицию культурного пессимизма и признать, что сам по себе переход в пансемиотическое пространство (обретение городом своей подлинной сущности) еще ничего не гарантирует, и что развитие в этом направлении должно, скорее, привести к какому-то невиданному по масштабам коллапсу.

Наш путь к месту проведения “Деревень” настраивал именно таким образом. Вязко облепившие нас со всех сторон потоки машин воспринимались как живое воплощение интенсифицировавшихся информационных потоков, буксующих по причине собственной неоправданной избыточности. Это была массовая коммуникация (пусть и лишь транспортная), и при этом каждый ее участник оставался предельно изолированным, отчужденным от всех остальных жестяной оболочкой своего автомобиля, – цвет, “фасон” и марка которого в условиях восторжествовавшего рынка стали одной из общепринятых форм выражения индивидуальности владельца, наряду с костюмом и прической – т.е. редуцировались до уровня знака. Кто-то из сидевших в нашей машине робко предположил, что причина непрекращающегося затора – строительный рынок, расположенный где-то в районе Мытищ или Королева. Однако мы миновали “ползком” эти населенные пункты, оставили позади несколько гигантских рынков, а долгожданного просвета в движении по-прежнему видно не было. Жесткую и, надо сказать, оправдавшую себя в ходе дальнейших событий позицию в обсуждении “пробки” занял управлявший машиной Николай Панитков, который присек ростки “левацких настроений” (дескать, во всем “рынок” виноват), настаивая на том, что у затора нет никаких других причин, кроме самого города – чтобы движение нормализовалось, нужно просто удалиться от него на значительное расстояние.

Так, парадоксальным образом, постепенное (а не скачкообразное) рассасывание пробки привело к сгущению туч на городом, ибо оно подтверждало “анти-городскую” версию Паниткова. Однако постепенность эта означала также, что никакого “катаклизма” не

произошло – за исключением, пожалуй, нашей собственной временной топографической дезориентации - в какой-то момент мы утратили понимание того, где находится нужный нам поворот с шоссе, и для его обнаружения вынуждены были положиться уже на непосредственное (т.е. не опосредованное дорожными знаками) “чтение” ландшафта.

(На этом месте в процессе написания текста наступил небольшой вынужденный перерыв, во время которого я неожиданно оказался в одном вагоне метро с давно потерянным из виду Иосифом Бакштейном. Я напомнил ему про его тексты периода «квартирных акций», а он в ответ передал мне ксерокопию своей недавней статьи в «Коммерсанте» по поводу инсталляции Олафура Элиассона Weather Project в лондонской галерее Tate Modern, темой которой было как раз воспроизведение «естественного» феномена откровенно искусственными средствами, - что очень перекликается с обсуждавшимися выше космическими экспериментами 2).

Деревни (как и природа) сегодня предстают как остаток, постепенно исчезающий след того периода «райской безответственности», когда на работу Бессознательного еще вполне можно было полагаться – или когда Бессознательное еще не было «структурировано как язык». Мир «тотальной искусственности» противопоставляет этой ситуации чреватую постоянной фрустрацией диктатуру «закона Мёрфи», подразумевающую, что, если что-то не полностью контролируется (т.е. не полностью опосредуется языком), то из двух «одинаково» возможных событий произойдет худшее. Так проявляет себя Бессознательное в распространенном сейчас понимании этого слова – Бессознательное как «логово монстров». Соответственно, для перехода в следующую, постсемиотическую «сенильную» фазу необходимо принятие того, что хуже «имеющегося в наличии» уже ничего быть не может. И хотя в данном тексте (как, например, и у Ницше в «Рождении трагедии») предпринимается попытка «встроить» это осознание в некоторую историографическую перспективу, по сути своей оно является абсолютно внеисторическим – т.е. его с равным успехом можно «отсчитывать» и от Гагарина, и от Канта, и от Христа, и от книги Иова и т.д..

Было бы, следовательно, весьма наивно, приняв всерьез «сгустившуюся» вокруг КД в ходе их деятельности и в ходе настоящего повествования «анти-урбанистическую» ауру, ожидать от акции «Деревни» какого-то ностальгического «восстановительного» жеста в отношении исчезающих деревень. К той же мысли подталкивал и непосредственно предшествовавший акции этап, когда мы с Панитковым искали последний неспаханый участок поля, оживленно беседуя при этом отнюдь не о святой пустоте деревень, а о радикализованной искусственности – обсуждались, я помню, голландские телешоу с участием людей, прошедших в целях рекламы клиник пластической хирургии через процедуру тотального косметического усовершенствования, а также неотвратимо надвигающиеся перспективы «технологического» бессмертия. Подходящий участок мы в результате все же нашли. Он располагался в самом дальнем от начала нашего пешего маршрута углу поля, ограниченного с четырех сторон оврагом, озером, Ярославским шоссе и поворотом на Абрамцево, и был покрыт бархатно-золотистой стерней – под цвет зайцев, которых там предстояло развесить.

Развеска зайцев, как я теперь понимаю, послужила своего рода сигналом для постепенного снижения до нуля интенсивности внутреннего и внешнего дискурса – наподобие введенной недавно на авиарейсах команды выключить свои мобильные телефоны на время взлета и набора высоты. Примерно с этого момента у меня в голове звучал только нарастающий хохот, который, с некоторыми перерывами, продолжает звучать до сих пор. Уже далеко не в первый раз оказавшись свидетелем акции, и будучи уже неоднократно так или иначе вовлеченным в ее осуществление на телесном уровне, я, по-видимому, впервые по-настоящему плотно соприкоснулся с тем глубинным течением в практике КД – именуемым то «созерцательно-действенным восприятием», то «физической акциденцией», то просто «механикой» действия, - с поверхности которого

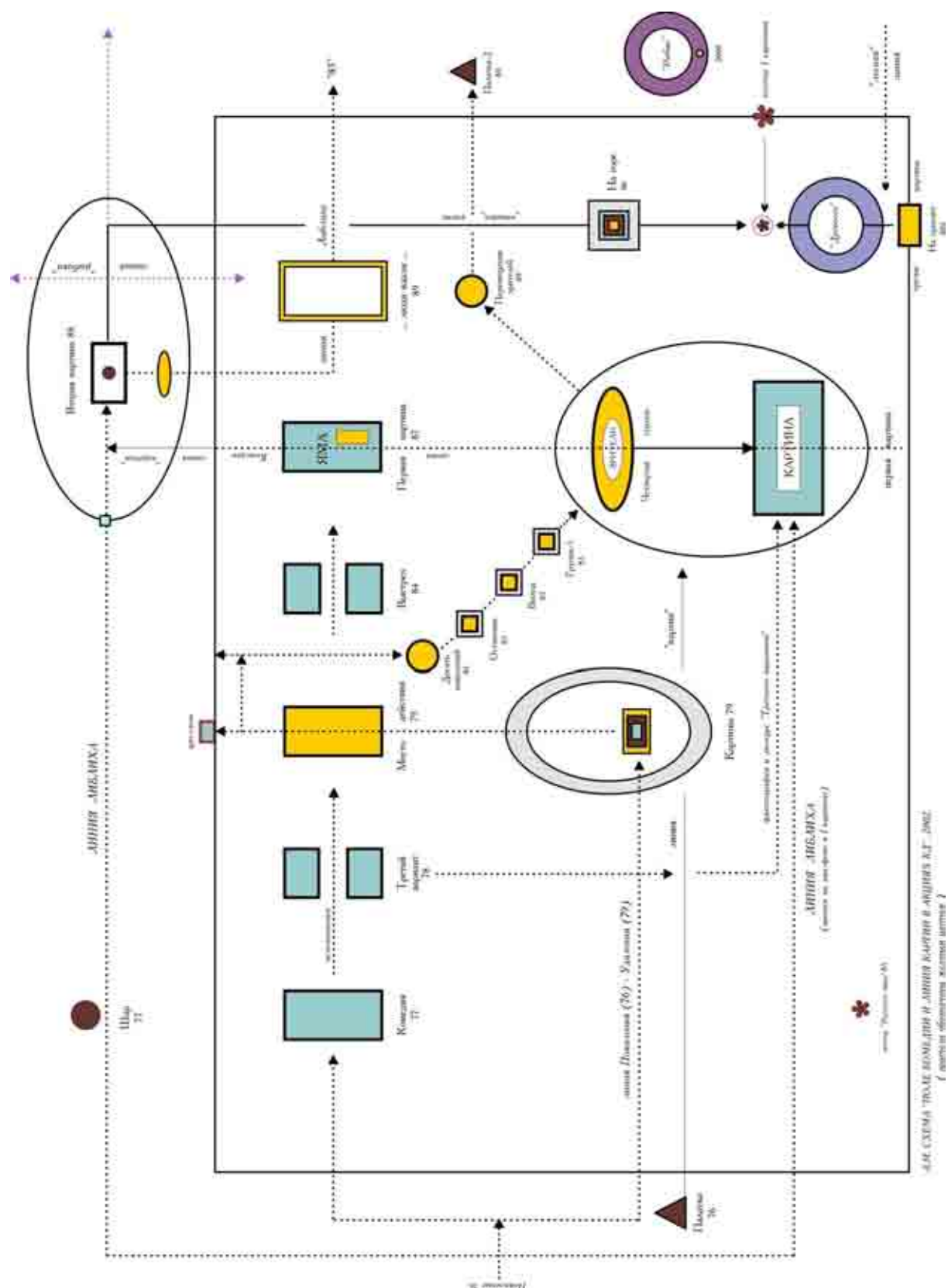
любое текстообразование соскакивает как вода с раскаленной сковородки. Убедить себя взятся за составление этого комментария мне удалось только в силу предположения, что этот поразительный эффект вряд ли бы возник, если бы в упомянутый «телесный план» не были втянуты и опрокинуты, если бы им не были с какой-то веселой «людоедской» бесцеремонностью поглощены вкратце проанализированные здесь контексты.

21.12.03

1. В середине 80-х эти исследования были продолжены на специальном модуле в Институте медико-биологических проблем, с развитием их направления в сторону изучения влияния свето-цветового климата на работоспособность человека в условиях «замкнутого пространства ограниченного объема» (См. «Проект Россия» №15, М., 2000).

2. И если уж зашла речь об этом тексте Бакштейна, следует добавить, что он поразил меня своей предельно сухой дескриптивностью – т.е. очевидным отказом от какой-либо «авторской» интерпретации.

КОММЕНТАРИИ



А.В. СХЕМА РАДИО СТОИИЩА АВТОМ. АВТОМ.ХА В РАДИО С.Т. 2002
 (схема на основе радио С.Т. 2002)

А. Монастырский
ПОЛЕ КОМЕДИИ И ЛИНИЯ КАРТИН
комментарий к схеме

Схема «Поле Комедии и Линия Картин» представляет собой необязательную и чисто гипотетическую интерпретацию одного из метасюжетов акций КД, взятых как единое целое, как одна большая «гантельная схема», состоящая из организаторов и зрителей акций 1976-2002 годов.

У КД всегда было два вида зрителей. Во-первых, знакомые, специально приглашенные на акцию. Во-вторых- случайные анонимные зрители, оказавшиеся, например, в лесу около оставленной нами «Палатки» и т.п. За последнее время в трех «выездных» акциях- «625-520 в Берлине», «Приключения слепого» во Франкфурте и «51» в Париже в центре Помпиду появились зрители, купившие билет на акцию или приглашенные на нее (но не нами).

В схеме рассматривается группа знакомых нам зрителей-участников, которых мы приглашали на акции, процесс их поэтапного, постепенного «трансцендирования» и «репродуцирования»- от позиции свободных наблюдателей в акции «Комедия» до замещения их изображенными на картине персонажными «зрителями» акции «На просвет».

Инструментом этого «трансцендирования-репродуцирования» служили изображенные на схеме ямы и картины, использованные нами в акциях в качестве технических средств для создания определенных демонстрационных отношений.

В общем-то, речь идет о многолетнем, постепенном процессе "исчезновения" зрителей как элемента демонстрационной модели. То пространство, где разворачивался этот процесс условно можно назвать «Поле Комедии».

В акции «Комедия» 77 года я "исчез" как бы "вспышечно", быстро и сразу, а группа зрителей, чтобы "исчезнуть" в репродукции смотрящих «зрителей» (персонажей) на "вспышечность" горящего зонта акции «На просвет» (он сгорел почти мгновенно) прошли через множество степеней "трансцендирования" и "репродуцирования".

Действительно, можно предположить, что эстетически-экзистенциальная напряженность этого «Поля Комедии» сохранялась много лет за счет того, что в акции «Комедия» я «исчез» в яме и как бы все последующие годы метасюжет на поле разворачивался вокруг этого «исчезновения» как неоконченного «пустого действия». Я сам (как один из организаторов акции, но в роли «отсутствующего» в *метасюжете*) всегда был положительно отстранен от всего, что впоследствии происходило на этом поле. Но само поле- дискурсивно и глубинно-психически- не было отстранено от меня как от фигуры «исчезнувшего» на нем много лет назад в определенном сюжете с неизвестным концом. Эта герметическая линия («линия Комедии») сохранялась в течение 10 лет до акции «Произведение изобразительного искусства- картина» (далее- «Первая картина»), когда в яму этой акции рядом со мной был помещен неосведомленный о сюжете акции зритель (Сорокин) и, следовательно, на одном из зрительских уровней герметическое «пустое действие», начатое в акции «Комедия», закончилось. Произошла частичная разгерметизация «линии Комедии».

Однако до этого момента «линия Комедии» работала как своего рода механизм «герметической возгонки» для зрителей- и в созерцательном смысле как наблюдение «странного» в различных акциях, например «Третий вариант», «М», «Русский мир» и т.д., так и в событийно-деятельном смысле различных пространственно-временных

перемещений (удалений, появлений, исчезновений) зрителей на демонстрационном «поле Комедии», например, в акциях «Десять появлений» и «Место действия», где каждый зритель осуществлял на поле все эти демонстрационные фигуры и отношения, включая «лежание в яме» («Место действия»).

На протяжении всех 10 лет и более наши зрители в своем созерцательном путешествии по акциям КД должны были как бы попасть в то умозрительное пространство «отсутствия» (его вполне можно назвать и «репродукционным»), знание о котором выражалось той частью меня как одного из организаторов акции, которая метасюжетно «отсутствовала», исчезнув в «Комедии», проявляясь время от времени в странных образах, например, в виде человеческой фигуры с шаром вместо головы («Третий вариант») или удаляющейся и исчезающей в снегах фигуры в акции «Картины», которая в том числе еще и изображала некие литературные персонажи (например, сцену из романа «Сон в красном тереме»: исчезновение Бао Юя в сопровождении буддийского и даосского монахов и т.д.).

Эта фигура длящегося отсутствия таким образом разворачивала метасюжет акций, что и сами зрители постепенно «втягивались» куда-то «на ту сторону», в то же самое «положительное отсутствие», исчезая с «поля комедии» как по степеням эстетического «трансцендирования», так и просто в силу исторической необходимости (всякому делу и всякой истории рано или поздно приходит конец). Важно лишь подчеркнуть, что этот метасюжет выстраивался нами не специально, а разворачивался сам собой, по своим каким-то законам, которые, кстати, на протяжении всех этих лет и мы, и наши зрители пытались отслеживать и понимать в многочисленных интерпретациях, дескрипциях и нарративах. Вскользь замечу (здесь эта линия не рассматривается), что и на уровне текста и, главное, *речи* в серии акций «Перспективы речевого пространства» происходило то же самое «исчезновение» зрителей в различных фигурах повторов и умолканий.

Но что, в сущности, значит это «исчезновение» и «отсутствие», к какому типу переживаний оно отсылает? Интонация этого «отсутствия» очень важна. В нашем контексте акции «Комедия» «исчезновения» и «отсутствие» носят не символический характер, а сугубо инструментальный. Это не исчезновение в какой-то грандиозной метафизической пустоте, не модернистское «растворение в белом» и «запредельном». Напротив, это отсутствие и «исчезновение» мыслилось нами скорее в той интонации, как оно происходит в детской игре в прятки. Просто эти «прятки» происходили в тексте, в различных его видах- в дескрипциях, нарративах, дискурсах, документации, фактографии и т.д. Зрители должны были «водить», т.е. искать спрятанные смыслы (которых на самом деле, конечно же, не было) от акции к акции, от текста к тексту, а главное- искать самих себя, «спрятанные» слои своего сознания, поскольку речь всегда шла о том, что именно сознание зрителей и было предметом изображения наших акций. И если наша посылка «спрятанности», «исчезновений» и «отсутствий» была детской игрой в прятки, то у зрителей в процессе их поисков в своем собственном сознании могли возникать и возникали любые виды интерпретаций этого «отсутствия» вплоть до «растворения в белом», «ухода в запредельное», «перехода на тот свет» и т.п.

Наша задача, задача устроителей и организаторов состояла лишь в том, чтобы в очередной акции, очередной интерпретации «от авторов» ставить под сомнение такого рода «возвышенные» направления этих поисков, каждый раз возвращая зрителей в «непонятную событийность» для того, чтобы эти поиски продолжались на физическом уровне пространственно-временного переживания- от ямы к яме, от картины к картине, а не угасли бы сразу в каком-то «окончательном», все проясняющем и завершающем тексте. То есть «между акциями» все время работал текст наподобие того, который звучит в той же игре в прятки: «раз, два, три, четыре, пять, я иду искать, кто не

спрятался- я не виноват». Этот механизм и выстраивал метасюжет акций КД и работал довольно долго.

В начальной для «линии картин» акции «Картины» 79 года («протоакцией» в этой линии является «Палатка», но мы здесь ее не рассматриваем, так как она связана с анонимным зрителем) каждый зритель получил свою собственную картину. Эти картины мыслились нами как некие «ложные вещи», которые служили отвлекающим маневром для того, чтобы зрители не обращали внимания на то, что происходит на поле. На поле же происходило удаление от зрителей и исчезновение «в снегах» трех фигур организаторов акции. Из-за этих картин, из-за того, что зрители «удаления» были заняты картинами и не обращали внимания на само «удаление» как центральное событие акции, оно, удаление, и смогло центрироваться таковым лишь в тексте. Текст (а не реальное поле действия) был заявлен тем «пространством», где и происходят все эти фигуры акций- «появления», «удаления», «исчезновения» и т.д. Но в то же время они были и созерцаемы в «боковых» зонах зрительского восприятия. Через эти фигуры, собственно, и осуществлялось пространственно-временное развертывание событийности, в то время как зрители имели дело с символическими слоями события («картины» с различными надписями в том числе и с надписью на одном из конвертов «картин», что происходит «удаление»). Развертываясь где-то «сбоку», незаметно для зрителей, событийность акции как бы была «близка к нулю», была задана в интонации «ничего не происходит», кроме самого течения времени и развертывания пространства, которые были даны в простейших, элементарных изменениях: уменьшение фигурок на поле по мере их движения вдаль от зрителей, исчезновение их за горизонтом, пустое поле. То есть важно подчеркнуть, что в этих элементарных действиях нет никакой целевой событийности, это как бы пауза, промежуток между возможными событийностями, те почти незаметные пространственно-временные изменения, которые не говорят ни о чем другом, кроме как о самих себе.

До акции «Картины» зрители свободно созерцали то, что им показывали устроители- так было в «Комедии» и «Третьем варианте». В «Картинах» же они первый раз в метасюжетном смысле «поля комедии» стали что-то делать, были вовлечены в какое-то физическое действие- раскладывали картинки на снегу, склеивали их, читали надписи и т.д. И в этой же акции одновременно для них устроителями был проложен некий «путь» в то пространство и время «между действиями», где «ничего не происходит», проложен маршрут следующей акции- «Место действия»- переход поля вдаль. В «Месте действия» зрители делали то, что в «Картинах» делали организаторы- переходили через поле. И более того- исчезали один за другим в яме этой акции, так как это делали устроители в акциях «Комедия» и «Третий вариант».

Пройдя первичную ипостась «удалившихся», «исчезнувших» и «репродуцированных» в «Месте действия» в слайд-фильме этой акции, зрители опять «появились» в «Десяти появлениях» уже на новом уровне «репродукционности», когда им вручили прямо во время этой акции фотографии, изображающие якобы их фигурки, появляющиеся из леса. А поскольку уже в «Месте действия» была формообразована демонстрационная «полоса неразличения», где происходила подмена фигур с помощью механизма ямы за фиолетовым занавесом, то аутентичность фигур на этих фотографиях «Десяти появлений» с точки зрения эстетического дискурса была совершенно неважна: реальное и знаковое было разведено и стало ясно, что «трансцендирование» и «репродуцирование» касается исключительно знаковой части наших зрителей. Экзистенциальный сюжет всегда оставался в рамках той или иной конкретной акции, в то время как метасюжет, о котором здесь идет речь, развивался только с этой «отсутствующей» частью зрителей.

Пройдя через «эйдосы» последовательного трансцендирования в «картинность» трех групп в акциях «Остановка», «Выход» и «Группа 3» зрители как демонстрационная

часть модели оказались, наконец, в виде «четвертой группы» перед картиной акции «Произведение изобразительного искусства- картина». Не вдаваясь в подробности, скажу лишь, что эта акция и вся эстетическая метасюжетная предыстория была построена таким образом, что эта четвертая группа зрителей оказалась перед картиной на том же эстетическом уровне, что и сама картина, в той же самой *демонстрационной* зоне. То есть она, группа, была такой же составляющей *одного* эстетического акта, как и сама картина, она составляла с ней единое целое в более широком экспозиционном пространстве акции, в то время как в обычной ситуации «*зритель перед картиной*» ничего подобного не происходит- зритель находится в своем эстетическом пространстве, картина- в своем. Их объединяет (на экспозиционном уровне) разве что пространство (конвенция) музея, галереи и т.п. В нашем же случае, утрируя, можно сказать, что зрители несли в себе это экспозиционное пространство (например, «музей»): «музей» как эстетическое пространство был «внутри» этой «четвертой группы» зрителей, а не снаружи, как это бывает в обычной жизни. Не забудем, что все эти созерцания касаются лишь «отсутствующей» части наших зрителей (и, конечно же, обратим внимание на этот каламбур), которая прошла многолетнюю «возгонку» по эстетическим небесам «репродуцирования» «поля комедии».

Эта акция («Первая картина») стала переломной в метасюжете КД с точки зрения «зрителей». Например, для Кабакова как постоянного и деятельного зрителя-участника «поля комедии» она оказалась достаточной и завершающей: «внутреннее» пространство «музея» естественным образом перешло во «внешнее» (его отъезд на запад и разработка западных музейных пространств «тотальными инсталляциями»). Не вдаваясь здесь в подробности значения и роли каждого нашего зрителя (что на самом деле стоило бы сделать, поскольку с точки зрения метасюжета КД зрители являются одновременно и нашими невольными соавторами), скажу лишь, что после «Первой картины» дискурсивную «опорность» во всем этом процессе нам продолжал оказывать Лейдерман (примерно до акции «Негативы» 96 года) и Рыклин (до акции «Шведагон» 99 года), которому была отведена особая и в чем-то ключевая роль в акции «Первая картина».

Окончательная разгерметизация «линии комедии» произошла в 89 году в акции «Прогуливающиеся люди вдаль- лишний элемент акции». В этой акции перестала работать (буквально «звучать») яма как один из механизмов «возгонки» демонстрационных отношений. Картина же, как другой механизм, была «разобрана» за год до этого в акции «Вторая картина».

Что происходило дальше (с 90 года до теперешнего времени) сейчас сказать трудно. То ли мы сами и наши зрители (по большей части уже другие) работали на каких-то ошметках и обрывках этого «поля комедии» и его линий (Комедии, Либиха, Картин и т.д.), то ли демонстрационные отношения, выстраиваемые в последующих акциях, стали более сложными- не совсем ясно. Во всяком случае в акции «На просвет» 2002 года зрители «обнаружились» изображенными на картине и созерцающими работу «дровосеков» (вырубка подлеска). Но в чем же состояла тогда демонстрационная (или экспозиционная?) «работа» фигурки рыбака в акции «Рыбак» 2000 года, которая стояла далеко в снежном поле напротив зрителей, и между ними, зрителями и рыбаком, проезжали «санки с разговором» о Рыбаке и Дровосеке?

PS. Акция «На просвет», которая провоцировала меня на написание этого текста и схему может показаться «тупиковой» акцией хотя бы с точки зрения какой-то неприятной по ощущению «изжитости» зрителей- во-первых, и во-вторых по той причине, что она- просто литературно-иллюстративная составляющая в герметичной традиционной китайской паре «Рыбак-Дровосек»- и не более того. Однако на мой взгляд в ней есть некоторая странность, «открывающая» эту акцию для дальнейшего дискурса. Ведь зрители-персонажи на нашей картине- манекенщики. Их профессиональная (и репродукционная) природа такова, что смотрят-то («зрительствуют») не они, а на них. Они демонстрируют то, на что

положено смотреть зрителям, а не наоборот, как это представлено в нашей акции. Просто они были помещены нами в ту зрительскую позицию в пространстве акции, так локализованы и у них на картине такое «смотрящее» выражение лиц, что на первый взгляд они действительно вполне играют роль зрителей-персонажей «горящего зонта». Но природа их совершенно другая, принадлежащая к другой демонстрационной модели. Кроме того, в топографии Киевогорского поля они расположены практически точно там же, где стояли зрители акции «Комедия» 77 года. То есть все эти странные обстоятельства вполне могут быть предметом дальнейшего обсуждения с точки зрения трансформации демонстрационных и экспозиционных знаковых полей. Мне было очень любопытно обнаружить на нескольких фреймах видеозаписи этой акции трех ее организаторов, которые стоят и смотрят на горящий зонт точно в таких же позах и в такой же композиции, как и фигуры манекенщиков, расположенных чуть сзади и сбоку от них. Схожесть столь удивительна, что между двумя фигурами слева и одной справа есть точно такая же щель, «просвет», как и у трех фигур на картине.

А.М. декабрь 2002.

А. Монастырский
МЕНТАЛОРЕМОНТ
(об акции «На просвет»)

В этом небольшом тексте акция «На просвет» мне интересна не столько с эстетической стороны, сколько с точки зрения ее ментальной доминанты. Поэтому прежде всего следует выяснить, что здесь подразумевается под «ментальностью». Под этим понятием я имею в виду некие очень общие и устойчивые (и в то же время ускользающие, постоянно меняющиеся, как погода) умственные конструкции, наподобие абстрактных метафор, своего рода «мотивационные поля», обладающие не столько каким-то определенным смыслом и значением, а, скорее, лишь направленностью и тенденцией смысла. То есть я полагаю этот термин примерно в той же семантической зоне, где обычно используется термин «интенциональное», наделяя его еще большей степенью неопределенности и размытости, но в положительном, продуктивном для дискурса смысле.

Например, в данном случае, применительно к акции «На просвет» можно говорить о понятии «лес» как о ментальной конструкции, которая выстраивалась нами (или выстраивала нас- и именно эта оговорка характеризует «ментальную доминантность») на протяжении нескольких последних акций, а именно «625-520», «Мешок» и «83», действие которых происходило в лесу. «Лес» как ментальная конструкция- это прежде всего «семантические» и метафорические «леса» развертывающихся смыслов, некое умственное пространство-текст из области таких, например, широко известных выражений, как «темный лес», которое употребляется, когда хотят сказать о чем-то трудном для понимания. То есть «лес» как ментальная доминанта- это словесная событийность со всеми пространственно-временными характеристиками, свойственными событийности, со своей сюжетикой и историей.

Описывая «лес» как ментальную конструкцию, мне прежде всего хочется сказать, что в лесу нет *горизонтов*- в буквальном смысле этого слова. Лес состоит из вертикалей (стволов деревьев). А поскольку ментальное очень связано с реальным, изоморфно реальности (миметично), то, по-видимому, в ментальном «лесу» нет и ментальных

«горизонтов» как неизвестно куда развернутых метафор, исходящих из обыденной метафоричности «горизонта» как некоей дали и цели текста.

Поскольку всякий текст и всякая конструкция (включая ментальную) требует целевой законченности, нам и потребовалось ввести «ментальный горизонт», пристроить его к «ментальному лесу», который сам по себе такого горизонта не имеет, а порождает лишь «лесной текст» в его «вертикальной» и бесцельной бесконечности одного-и-того-же блуждания в сюжетном тупике.

Ментальный «горизонт»- это внутреннее, текстовое событие и, следовательно, «пристройка» его к другой ментальной конструкции (в данном случае- к «лесу» с его «вертикальностями») должна быть тоже текстовой, что мы и сделали с помощью горящего зонта в акции «На просвет»: в русском языке слово «горизонт» может быть представлено как словосочетание «гори» (императив глагола «гореть») и «зонт». То есть «горящий зонт» в данном случае- это внутренний, ментальный горизонт, являющийся местом «выхода» из «лесного текста», из ментальной конструкции «ЛЕС», построенной нами в акциях «625-520», «Мешок» и «83». *(Кстати, некий ментально-текстовый оттенок, имеющий отношение к характеристике «лесной ментальности» как «вертикальной» можно усмотреть в акции «Мешок», где использовалась картошка, которая наверняка вертелась в мешке и в воздухе, когда зрители волокли ее по лесу и потом кидали в столб).*

Из всего вышесказанного ясно, что «ментальное» не так-то легко отличить от бреда, а «ментальность»- от психической зависимости, вовлеченности в ту или иную идею фикс. Но поскольку искусство в одном из своих оснований имеет «психопатологическую» природу, то так или иначе приходится считаться и с возможностью такого взгляда на художественную событийность.

На эстетическом уровне вся эта описанная громоздкая конструкция, собственно, не имеет никакого значения и, можно сказать, просто не существует. Акция «На просвет»- это третья акция серии «Картины» (первые две акции из этой серии- «Произведение изобразительного искусства- картина» и «Вторая картина»). Будучи «Третьей картиной» в этой серии, акция «На просвет» формообразует ситуацию, когда зрители становятся персонажами на картине.

В отличие от первых двух акций, акция «На просвет»- без зрителей: вместо реальных зрителей есть зрители, изображенные на картине в определенных зрительских позах. Здесь возникает ситуация «зритель-персонаж» и сама акция приобретает новые жанровые черты, а именно- «персонажной» акции. Она как бы естественно вырастает в жанровом становлении на протяжении этих трех акций с картинами и становится новым жанром. Его можно рассматривать как «следующий» жанр после работ И. Кабакова, построенных по принципу «художник-персонаж». И с этой точки зрения, когда зритель становится персонажем (в данном случае мы использовали картину, изображающую трех северокорейских парней-манекенщиков, демонстрирующих верхнюю мужскую одежду), совершенно не связанным с нами никакими эстетическими и дискурсивными интересами, то, что «показывается» этому зрителю на картине (трем манекенщикам), может быть чем угодно. Это может быть и горящий зонт, и фокус с плюшевым кроликом и так далее, включая любую степень «попсовости» показываемого. Показываемое никак не связано с нашими эстетическими предпочтениями, стилями и исследованиями. В сущности, «горящий зонт»- достаточно идиотское «событие», представляющее собой что-то вроде ребуса или шутки, весьма ограниченной «по мысли» и «среде обитания»- она может быть понята только русскоязычным человеком (то, что под «горящим зонтом» имеется в виду «горизонт»). То есть с помощью механизма «персонажности» эта акция как нечто предметное и «художественное» как бы изымается из ряда акций КД в силу

своей «чуждости» эстетике КД. Мы к ней, к ее содержанию и событийности не имеем отношения. Здесь нет экзистенциально подлинного времени акции, которое всегда было в акциях и переживалось как «волшебное», вынутое из текущего бытового времени. С точки зрения акционности наш эстетический интерес (совпадающий - как всегда в акциях КД - с чисто физическим интересом) ограничен лишь расчисткой подлеска - временем прямого восприятия через действие.

Однако после того, как предметы и пространство акции с зонтом были огорожены белой веревкой и возникла инсталляция «Третья картина» - с определенными размерами, расположением по отношению к лесу и полю, северокорейским тематизмом (что связывает ее с акцией «На горе»), некоторой, даже в чем-то веселой, «цветностью» и т.д., т.е. когда через инсталляционность картина акции обрела цельность и законченность, снова возникла возможность говорить об эстетическом интересе, но уже на другом уровне и на другом дискурсивном поле.

11. 11. 2002.

А. Монастырский
«Лозунг-2003» (четырнадцатая книга)
комментарий к акции с часами

Акцию с часами и Хайдеггером следует рассматривать в контексте цикла «лесных» акций. В первой акции этого цикла - «625-520» использовалась книга Канта. При всех других значениях здесь важно подчеркнуть удивительную толщину этой книги, ее странный вид: при обычном формате необычная толщина. Эта курьезная книга на тряпке вместе с магнитофоном, к которому она была привязана, осталась в лесу над узкоколейкой на месте действия и, по-видимому, была снесена и утащена по рельсам поездом-снегоочистителем. Мы видели этот поезд и прятались от него в сугробе, когда приехали на следующий день после акции «измерять» ее правильное название (по расстоянию от Рогачевского шоссе).

Координаты той акции строились на расстояниях, метраже, то есть были прежде всего пространственными координатами, о чем и говорится в названии акции - «625 метров-520 метров». Акция же с часами координировалась временными характеристиками - «14 часов 7 минут – 15 часов 13 минут» - начало и конец акции.

Зрители подошли к портрету Хайдеггера на просеке уже вне временных рамок акции. Портрет Хайдеггера был связан с акцией с часами и магнитофоном, но связан пространственно и буквально - нитью, протянутой по лесу от магнитофона до портрета, но он никак не связан с временными параметрами акции.

Портрет был неким маркером ментально-целевого объема созерцания, ради которого и была создана вся эта система «смотровой площадки», выстроенная часами, веревкой, магнитофоном с фонограммой и т.д. И это пространство (объем «места на просеке») было свободно от временных рамок, которые были четко зафиксированы и «сняты» «смотровой площадкой» акции - через установку часов, работу фонограммы и через раздачу фактографии, обозначающую конец акции.

Созерцание портрета Хайдеггера происходило в «другом» времени, не акционном. Это было чисто топографическое событие, переживание.

Кроме того, особенная пространственность, вычлененность и акцент на этом подчеркивались необычным размером портрета - он был очень маленьким - 6,5 см. на 9 см. Этот *ракурс размера* - так же, как и в случае с толщиной книги Канта - подчеркивал пространственное качество события через *искажение* пластики использованного

предмета: слишком толстая книга в первом случае и слишком маленький портрет во втором.

Можно сказать и так, что пребывание зрителей у портрета Хайдеггера было уже другой акцией, а именно акцией под названием «Лозунг-2003».

Все «Лозунги», которые мы делали, рассчитывались на анонимного зрителя. Они оставлялись нами в разных местах- и за городом, и в городе. Их существование в этой анонимной зрительской зоне было «пустым действием», внедемонстрационной (для нас) событийностью с неизвестным концом.

С годами эта зона («пустое действие») захламлялась оставленными там предметами, превращалась в мусорную свалку символов. На этой свалке скопились не только предметы «Лозунгов», но и вообще все оставленные предметы акций, которых было много (включая и, например, книгу Канта, тряпку с надписью «Шведагон», оставленную на месте после одноименной акции и т.п.). Эта зона постепенно приобрела крайне нежелательное для эстетики КД качество какого-то «тайного», сакрального места, не абстрактной категориальной «потаенности», например, а именно чулана, кладовки с конкретными вещами, оставленными там «тайно» от зрителей.

Фигура такого «тайного» оставления была проделана и в акции с часами, когда я и Маша Константинова пошли от магнитофона, разматывая черную нитку, вешать на просеке Хайдеггера, запретив зрителям следовать за нами.

Опредметив таким образом эту «тайную зону», мы вернулись к зрителям и закончили акцию на поле. Если бы после акции мы не пошли по просеке мимо портрета Хайдеггера, повели бы зрителей другой дорогой к машинам, эта зона, «кладовка» так и осталась бы «запертой», «сакральной». Более того, в ней бы прибавилось еще «тайного» хлама в виде этого портрета. Но поскольку зрители на обратном пути после акции оказались рядом с портретом и смогли его увидеть, эта зона десакрализовалась, перестала быть анонимной. Конкретика «потаенности» редуцировалась, «кладовка» очистилась от всего накопленного в ней ранее. Было очищено *место* «пустого действия». Конечно, в ней остался этот портрет. Его потом кто-то увидел и сорвал. Но все это произошло уже как бы на «пустом месте», в автономной от акции с часами акции «Лозунг-2003».

Мне представляется, что именно в этом жесте феноменологической редукции по отношению к зоне «пустого действия» и состоял смысл акции с часами как некой пространственно-временной конструкции, на которой и был «повешен» «Лозунг-2003». Он был повешен как бы на очень длинной веревке, которой мы инсталлировали лес, с помощью технических приспособлений в виде двух больших часов, магнитофона с фонограммой и того дискурса, который воспроизводился на магнитофоне. Эти сугубо технические приспособления (никакого символического значения «времени» в часах не предполагалось и не было- они использовались исключительно как механизмы определения рамок и названия акции) позволили создать- через *технизацию* времени- пластическую конструкцию из времени (время как *технизм*), с помощью которой и был повешен «Лозунг-2003» в виде маленького портрета Хайдеггера, растянутого на четырех нитях на просеке.

Но прежде всего техническим дискурсом акции с часами выстраивалась и выявлялась *метафизика места*, где был повешен портрет Хайдеггера.

Сначала конкретная (неметафизическая) привязка к месту и его тематизация произошла на полянке, где зарыта «Библиотека» и где были повешены первые часы акции. Там, под землей, лежат и *действуют* книги акции «Библиотека», постоянно двигаясь во времени этого подземного сюжета в совершенно неопределенном направлении, неопределенность которого возросла до полной абстракции и неизвестности мотивов после того, как в акции «Мешок» там были вырыты часы, установленные на время Рангуна. Погруженность этого места во время «движения земли», в поток нечленимого поэзиса

как бы раскрутила (как пружина) временной сюжет с веревкой, прокладываемой через лес ко вторым часам акции.

Техническая, временная сторона этого «разматывания» и «раскручивания» обеспечивалась чистой потаенностью, коренилась в погруженном под землю сюжете с книгами как «посылочными» предметами («почтовыми» свертками, зарытыми в земле). Этот мотивационный контекст действия – поэтическая (а не метафизическая) сторона происходящего в акции. В то время как метафизическая линия, ведущая к месту на просеке с Хайдеггером, *проступала*, возникала через трансформацию предметно-книжного дискурса в речевую фонацию фонограммы на магнитофоне. Она прочерчивалась как бы «сбоку», на ответвлении и «возвышении».

От футляра из белого меха с магнитофоном, подвешенным над землей в лесу, который своим видом почти точно повторял форму подземных свертков с книгами и из которого раздавался текст, в сущности, ничем не отличающийся от текстов в зарытых книгах и тем самым являющийся как бы озвученной *четырнадцатой книгой* (в «Библиотеке» зарыто 13 книг), шла нить к месту на просеке с портретом Хайдеггера, которое (место) *проступало* в результате всех этих дискурсивно-текстовых и пластических трансформаций как некое возвышенное, приподнятое и метафизированное событие. Через четырнадцатую звуковую книгу трансцендировалось две визуализации: одна – это фактографические иллюстрации из книги о полярниках, врученные зрителям в конце акции с часами, вторая – *проступание* места с портретом Хайдеггера (который тоже был взят из сборника статей Хайдеггера, откуда читался завершающий фонограмму «четырнадцатой книги» текст философа).

Важный здесь момент «проступания» как динамической фигуры акта трансцендирования и перевода поэзии в метафизику уже использовался нами в акции 6 тома «Поездок за город» под названием «Альбом для путевых заметок и зарисовок», где в большой черной тетради был помещен портрет Стефана Георге, наглухо закрытый белым листом бумаги таким образом, что его (портрет) можно было видеть только в случае, если плотно прижать этот белый лист к подложке, на которой был наклеен портрет – тогда он *проступал* сквозь лист в виде белого контура.

Итак, звуковая «четырнадцатая книга» этой акции (магнитофон в чехле из меха) служила механизмом трансцендирования в двух направлениях. С одной стороны – открывающегося простора (Die Gegend) нового для КД поля, на краю которого были вывешены вторые часы и где раздавались фотографии с полярниками как бы «вынутые из-под земли» из книг «Библиотеки». Это по преимуществу свободное и чисто поэтическое разворачивание пространства, своего рода игра в «полярников» на новых «полях» или что-то в этом роде. С другой стороны трансцендирующий механизм «четырнадцатой книги» включал метафизику места (Ort), обнаруженную на возвратном пути зрителями «на проселочной дороге» (просеке), иконически маркированную портретом метафизика Хайдеггера.

Анализируя и описывая становление этого места (на просеке) как особого и «трансцендентного» по отношению к акции с часами (к «смотровой площадке», с которой оно созерцается в нашем дискурсе), важно иметь в виду, что речь идет не о конкретном портрете Хайдеггера, повешенном там-то и там-то (портрет – это только одна из составляющих художественного, а не эстетического акта) и не о других эмпирических подробностях этой просеки. Речь здесь прежде всего идет о крупных эстетических блоках, о демонстрационной знаковой зоне, демонстрационном поле, «снятая» потаенность части которого превращает эту часть («просеку») – через его контекстуальное экспозиционирование – в демонстрационное поле «второго уровня», «трансцендентное» по отношению к демонстрационности всей предваряющей истории с часами, веревкой и магнитофоном. И созерцаются здесь не те или иные акциденции на

этом поле, а сама его структура, ландшафты и планы разнопорядковой пустоты. Это как если бы мы попали внутрь картины, пейзажа и переместились на ее дальний план. Конечно, мы увидели бы там и какие-то подробности (типа портрета Хайдеггера, ниток, веток и т.п.), но главное созерцательное событие в этом приключении- все же то, что мы оказались в этих едва различимых объемах дальнего плана, в пустоте другого пространства с невидимыми с исходной позиции горизонтами, высотами, мотивами и обстоятельствами, уже открытыми для нас, но еще никак не обозначенными. Там нет ничего, кроме других возможностей и новых направлений движения, кроме другой истории со своими пока не существующими подробностями и значениями.

Продолжая аналогию с дальним планом картины и обнаружив, что мы ничего не можем сказать о том, что там, впереди нас, еще дальше от того места, куда мы попали, в будущем (это может быть обнаружено только в следующем конкретном пространственно-временном эстетическом акте, в нашем случае жанрового предпочтения- в следующей акции), мы можем в то же время обнаруживать ближние, пройденные планы (прошлые) в виде различного рода интерпретационной шелухи и аллюзий, связанных с художественной конкретикой наших маркировок этих самосозерцательных объемов.

Так, например, забавными представляются две фотографии, снятые на просеке у портрета. Одна из них изображает группу зрителей необычно плотно стоящих за портретом Хайдеггера между березами. Группа не просто стоит в свободных позах как это обычно бывает на групповых фотографиях зрителей КД, сделанных после акций, а как бы интимно-целестремленно демонстрирует свое стояние в лесу, где лесом является не просто местность, поросшая деревьями, а метафорическая фигура речи, фигура Volkisch-дискурса в стиле кружка Стефана Георге (можно даже сказать, что зрители изображают не сами себя, участников акции КД, а членов George-kreis- и даже в большей степени именно кружка Стефана Георге, как мне это почему-то представляется по наитию свободной аллюзии, чем группу почитателей Хайдеггера, зачем-то собравшихся в лесу у его портрета).

Вторая странная фотография снята С.Хэнсен, когда она одна пошла от магнитофона по нитке к портрету вместо того, чтобы вместе с другими участниками акции двигаться дальше в лес за веревкой. На фотографии изображен сидящий на бревне рабочий-монтер, а напротив него совсем рядом- портрет Хайдеггера. Если бы вместо рабочего на бревне сидел крестьянин, возникла бы полная аллюзия с философской агиографией из речи Хайдеггера «Почему мы остаемся в провинции», где повествуется о том, как Хайдеггер по вечерам сидит в молчании рядом с крестьянином и делается вывод, что «место философии- среди крестьянского труда». Но и фигура рабочего здесь не менее интересна, поскольку вполне может быть прочитана как иллюстрация к «Der Arbeiter» Э. Юнгера- весьма важной книги для Хайдеггера.

Надо сказать, что на всей довольно болотистой просеке место, где мы повесили портрет, было единственным подходящим (мы обнаружили это через несколько дней после акции)- оно было сухим, возвышенным, с тремя большими березами (в других местах просеки- сплошной кустарник), с интересным фоном леса за ним. Разматывая черную нитку от магнитофона, мы вышли на него совершенно случайно, но именно сразу на него.

Портрет Хайдеггера- позднего периода. Он изображен в куртке лесничего (с дубовыми листьями на лацканах). В этот период творчества он не мало занимался «метафизикой места» и в этом смысле его портрет вполне подходил для маркировки «вневременной» событийности эпизода с «Лозунгом-2003».

Очень яркий элемент «Рыбака», который возник в акции в виде монтеров, прокладывающих кабели для лэп на просеке (действительно, эти монтеры как будто сошли с тех фотографий полярников, которые мы раздали в конце акции зрителям), на

мой взгляд, не имеет никакого «итогового» звучания и значения и вряд ли относится к подробностям «дальнего плана» из нашей аналогии с картиной, а, скорее всего, целиком принадлежит к *технической* по отношению к «Лозунгу-2003» акции с часами. Конечно, эта «мистическая» рутина совпадений каким-то образом конкурировала с уже другим пространством «Лозунга-2003» (монтеры как нарочно крутились около портрета и когда мы его с Машей вешали, и когда подошли к нему со зрителями), но шла как бы «параллельно» и «чуть сзади» события «Лозунга».

С. Хэнсен, А. Монастырский
ДИАЛОГ ОБ ЭСТЕТИЧЕСКОЙ СИТУАЦИИ (В КРУГУ КД – 2003 г)

С. Х.: Я хотела бы вернуться к жанру “диалога”, который – как мне кажется – играл важную роль в становлении московской школы концептуализма. Хотя сразу возникает вопросительная интонация – в случае московского концептуализма мы действительно имеем дело с диалогом или это все-таки замаскированная форма монолога? Какую именно функцию выполнил этот жанр в истории нашего круга? Уже были сформулированы разные предположения: главный аргумент, видимо, состоит в том, что через атмосферу разговора произошло создание собственного эстетического контекста в рамках официальной советской культуры, которая исключила определенные литературные и художественные формы из поля своего внимания. А если диалог должен был выполнить функцию самоподтверждения, может быть тогда это скорее была замаскированная форма монолога, своего рода мантрическое говорение, подтверждающее собственное существование и таким образом порождающее свое пространство в культуре. Как можно рассмотреть диалогическую деятельность в московском концептуализме? Это была скорее коллективная речевая практика для отграничения от речевой агрессии внешнего пространства или все-таки форма внутреннего диалога, с помощью которого вырабатывались новые эстетические позиции – полифоническое пространство как полигон индивидуализации опыта? Такие рассуждения касаются истории “диалога” в московском концептуализме, а в нынешней ситуации, может быть, этот жанр даже стал “лишним”? Самоподтверждение произошло, Московская концептуальная школа уже вошла в историю искусства. Какие теперь еще могут быть перспективы? Между прочим, из московских диалогов общеизвестны стали лишь разговоры Кабакова с Гройсом. Они всплыли на поверхность культуры и служат внешней репрезентацией русского концептуализма на международной сцене. Их печатают не только в книгах, но и часто в каталогах, поскольку они в очень живой форме демонстрируют некоторые эстетические позиции, связанные с русским миром. Многие другие диалоги не опубликованы, они остались в архивных глубинах культуры. Какие ты тут видишь диалогические слои? Они, кажется, скорее, имели внутреннюю функцию, являлись, что ли, костылями для поднятия на новые эстетические платформы? Или, как ты считаешь, опыт внутреннего диалога опять может способствовать созданию собственного контекста в новой мировой ситуации и как-нибудь внутренний диалог даже перейдет в новые формы контакта с внешним миром? Так что в начале диалога саморефлексия диалога...

А.М.: Мне представляется, что кроме всех перечисленных тобой функций, диалог в московском концептуализме имел еще значение “речевого персонажа”, то есть нес в себе отстраняющую функцию: одно дело автор такой-то, другое дело- его участие в диалоге с

другим автором. Как, например, в античных диалогах, когда, например, какой-то персонаж в тексте-диалоге Платона высказывал как бы его, Платона, точку зрения, но все же не совсем, это был не полностью Платон- он оставался как бы за рамками. Вот это рамирование высказываний, ускользание от полной идентификации в тексте и имело место в диалогах московского концептуализма. Диалог как одна из форм ускользаний. Поэтому московский концептуализм и существовал так долго, почти тридцать лет. Московский концептуализм появился в первой половине 70-х, даже в начале точнее. Тогда и на западе концептуализм еще не кончился, хотя он начался там раньше, во второй половине 60-х. Причем тогда здесь, как и на западе, он носил направленные черты, стилистические и эстетические, а уже рефлексия над советской идеологией появилась в нем позже. Вообще концептуализм для меня- это прежде всего структуры. Это все-таки “искусство после философии” или “философствующее искусство”. Поэтому и жанр диалогов здесь был так естественен, поскольку диалог- это форма философствования, чему полно примеров в философской литературе вплоть до Хайдеггера. Это проблематика “вечных вопросов”: КД, например, как занимались пространственно-временными структурами и созерцаниями, так и занимаются ими до сих пор. Но у этих занятий есть своя динамика, своя “погода”, что ли. Уже несколько лет эта погода крайне неблагоприятная: все занесло снегом, с трудом можно куда-нибудь пробраться, ситуация как на полюсе на отколовшейся льдине, связь барахлит, припасов мало, да и нашу “станцию”, может быть, уже и забыли на “материке”- там свои дела. Между прочим, акцию с часами можно и так тоже проинтерпретировать- ведь там образ “полярников”- центральный в каком-то смысле. Может быть, ты в этом диалоге напишешь свое впечатление и свой рассказ об акции с часами?

С. Х.: У нас все-таки не прямой диалог, а диалог по электронной почте, поэтому ты не можешь видеть мое лицо и мою реакцию на свое предложение. Ты, конечно, сделал хитрый шаг, что ли прием ускользания, провоцируя меня написать рассказ внутри диалога. Но мне кажется, что теперь жанр рассказа на самом деле также под вопросом, как и диалог, поэтому тут могу только дать название возможного рассказа: “По пути от Канта к Хайдеггеру”.

Ты обратил внимание, что к выездным акциям нет рассказов, по крайней мере не из общей публики? Я помню, как Ромашко в Берлине старался агитировать зрителей писать рассказы, но, по-моему, никто ничего не написал. Может быть, рассказы в традиции КД все-таки были внутренним, достаточно лирическим занятием? Они возникли в месте, где поэзис переходит в метафизику, – абстрактные категории описываются на опыте непосредственного телесного переживания определенной ситуации. На уровне документации, таким образом, реальные люди, которые принимали участие в конкретном действии, становятся персонажами своеобразной новой литературной формы, – может быть ее можно назвать “новым эпосом”.

В большом объеме толстых документационных томов как раз возникают те сложные соотношения между автором и персонажами, та взаимная релятивизация, которую ты имел в виду. Своей литературностью, мне кажется, Московский концептуализм и отличается от американского (западного) концептуализма. В программной работе 1965г. “Один и три стула” Джозеф Кошут сопоставляет реальный стул с фотографией стула и со статьей из лексикона о “стуле”. Вот этот подход Кошут сам характеризует как “искусство после философии”. Он превращает философский дискурс об искусстве и его структурах в предмет своего творчества. Эта абстрактная позиция, ориентированная на философию языка, по-моему, в советской культуре 70-х годов находит литературную конкретизацию. Объективирующий комментарий Кошута у Кабакова расщепляется в бесконечный ряд рассказов, относящихся к визуальному изображению, также расширяя

рамки произведения искусства. У Кабакова мы имеем дело с высказываниями и мнениями фиктивных зрителей, прежде всего маленьких людей, которые комментируют то, что они видят на картине. Принцип рассказа в советском контексте ведет к размножению комментирующих голосов, достаточно амбивалентных, неопределенных, иногда и противоречащих друг другу. В группе КД комментарии, сопровождающие акционные действия, принадлежат не придуманным, а реальным персонажам: художникам, литераторам, теоретикам, критикам и т. д. Коммуникативные процессы в художественной среде, таким образом, становятся материалом искусства. Персонажи дискурса преобразуют теоретическое высказывание в эстетический жест, который служит и самостилизации, и самомифологизации.

Если перейти рамки элитарного круга Московской среды и перевести эстетические принципы КД в общий контекст, как ты думаешь, может ли быть трансформирован тот интерактивный потенциал, который особенно чувствуется в таких концептуальных жанрах как диалог или рассказ? Или стоит как раз сохранить экспериментальное поле особой герметической ситуации в контрапункт массовой культуре, которая создала свой анонимный контекст восприятия искусства в глобальном масштабе? Мне было очень интересно наблюдать у тебя какой-то сдвиг в метафоризации изменяющего контекста: раньше ты употреблял для исследовательской позиции Московского концептуализма образ “Ливингстонов в Африке”, а теперь у тебя возникли “полярники”, которые на северном полюсе держат связь с центром в Москве через радио. Я пока еще не могу проинтерпретировать этот метафорический сдвиг.

А.М.: Ну, я не имел в виду эту метафору как связь с Москвой. И вообще акция- это одно, а общая ситуация в культуре- другое. Ведь в структуре акции с часами остановка зрителей в лесу около белого свертка с магнитофоном (как бы “куска льда”), их ожидание, пока мы с Машей не вернемся с просеки, как раз и может быть описана метафорой “ожидание полярников на дрейфующей льдине”, и не более того.

Жанр диалогов, рассказов- это университетские жанры, их совершенно бессмысленно рассматривать вне этого контекста. Вообще для истории культуры массовая культура совершенно не обязательно должна быть “центральной”. Как раз напротив, в исторической перспективе массовая культура- это маргинальное явление. Ведь, в сущности, что такое массовая культура? Это праздники деревень, деревенские развлечения на заваленках- пляски, песни, драки и т.п. И тот факт, что на сцену какой-то банальной драки в фильме “Матрица” затрачено 60 миллионов долларов, не делает план содержания этой сцены какой-либо другой, кроме как сценой драки. Было бы другое дело, если бы такие деньги тратились на сцены драк, например, при экранизации романа “Путешествие на запад”, это было бы замечательно! Но массовая культура никогда не будет экранизировать такого рода произведения, они для нее непонятны, в лучшем случае (или в худшем) это было бы экзотическим суррогатом- такая экранизация со стороны массовой культуры. Ведь массовая культура потому и называется массовой, что она ориентирована на массы- и чем их больше, тем лучше. Именно в такой интонации эскалации количества она действует. В то время как настоящая культура ориентирована в прямо противоположном направлении- на одного человека. Один-единственный человек, вне коммунального экстаза, и есть идеальный адресат настоящей культуры. И в этом смысле как раз наши с тобой “индивидуальные” акции 6 тома “Поездок”, рассчитанные для одного конкретного человека и другие акции КД, сделанные по тому же принципу, являются наиболее “культурными”, идеальными по интенции. Ведь человек и умирает, и созерцает, и “трансцендируется” в одиночестве, один. Встреча с подлинным происходит именно тогда, когда он вне коммунальности. На самом деле человек всю жизнь читает свою единственную книгу, которой нет больше ни у кого (у каждого своя). И если культура ориентируется именно на эту книгу и как-то хочет вступить в контакт с таким

положением дел в мире и в человеке, тогда и можно говорить о культуре настоящей, в отличие от массовой. Так что отвечая на твой вопрос относительно герметичности: не только надо ее сохранять, а просто ее отсутствие говорит о культурной неподлинности того или иного жеста, события. Кроме того, главным героем любой массовой культуры, ее планом содержания и целевой интенцией являются деньги, а деньги как цель – это выражение страха и ничего больше.

Сейчас тот “общий контекст”, “глобальный масштаб”, о которых ты говоришь, не имеют никакой культурной ценности – они разрушены этим страхом, коррумпированы им и совершенно не интересны. Для меня интересно только то, что связано с “индивидуальными проектами”. На горизонте этих проектов и деньги имеют совершенно другое значение – просто как средство для их осуществления, и их количество не является решающим, главным по отношению к самому содержанию проекта.

С.Х.: По поводу твоих размышлений вспоминается акция не из 6 тома, а уже реализованная позже – из общего корпуса Бохумских акций: “Красные числа” Юрию Альберту. Эта акция проводилась индивидуально для одного человека, но в общем пространстве большого супермаркета “Глобус”. Когда в 90-е годы в уни-центре вместо “Карштадта” появился “Глобус”, я сразу обратила внимание на странное, “символическое” название... В этой связи я хотела бы вернуться к вопросу, каким образом за последние годы, за последнее десятилетие так существенно изменилась общая ситуация, изменился контекст, в котором воспринимаются отдельные эстетические жесты. Пока мы обозначили эти изменения разными метафорами. Если более прямо говорить, может быть, эта новая ситуация как раз отличается тем, что исчезло ощущение границы в каком-то метафизическом смысле. В советские 70 – 80-е годы запад был некоторым мистическим воплощением понятия мира другого. Когда стояла Берлинская стена, вокруг минные поля и солдаты, которые должны были стрелять в любого человека, пытающегося без официального разрешения перейти эту границу, – ощущение границы была непосредственно связано с привкусом смерти. Абсолютно контролируемая государственная граница с одной стороны имела эффект ограничения индивидуальных возможностей – то, что называется репрессией, но с другой стороны породила специфическую атмосферу закрытости и герметичности. В художественной среде Московского концептуализма в это время можно было наблюдать своего рода сверхрефлексивность, самоопределение происходило именно по отношению к этому миру другому, эстетические жесты якобы отправлялись в какой-то потусторонний мир. А теперь такое метафизическое измерение секуляризировалось, растворяясь в глобальном циркулировании денежных потоков. В некоторых отношениях этот процесс обусловил нормализацию ситуации. Путешествия по миру теперь представляют собой чисто прагматическую трудность, художественная среда переструктурируется по более четким профессиональным критериям, то ли академическим, то ли коммерческим, но особенно с эстетической точки зрения эта так называемая нормализация и вызывает вопросы: может быть новая унификация мира под знаком экономии порождает еще более тотальную систему, чем политические тоталитаризмы двадцатого века, в том смысле, что уничтожается ощущение границы и вместе с тем восприятие кого-либо другого. Но я с тобой не совсем согласна, что точно можно определить, где настоящее и где не-настоящее, где аутентичное и где не-аутентичное. Я считаю, что и теперь центр и периферия находятся в сложных взаимоотношениях и даже могут меняться местами. Как раз интересно, когда возникают диалогические отношения между разными сферами культуры. Все-таки и массовая культура в некотором смысле отражает настоящие желания или страхи людей, иначе это кино и т. д. вряд ли было бы успешным, а с другой стороны и элитарное искусство работает разными обманами. В традиции живописи даже

есть такой термин *trompe l'oeil*. Я думаю, что невозможны простые сопоставления, все гораздо сложнее... Для концептуальных художников, наверное, теперь самый существенный вопрос, может ли быть “искусство после идеологии”? Этот вопрос и касается “Коллективных действий”. Если предположить, что эстетика КД развивается между двумя полюсами, между идеологией и феноменологией, то идеологический полюс находит свое особое выражение в текстуальной организации документационных томов. Как раз жанр томов структурирует восприятие по всеобщей системе. За долгие годы аккумулировался огромный корпус текстуальности, определенные конвенции интерпретации, которые наложились толстым слоем на ускользающую событийность. А как ты думаешь, есть ли- помимо логики большой системы- альтернативные формы или жанры документирования, чтобы в большей степени акцентировать феноменологический полюс и обновить восприятие атмосферы открытости бытия, незначительных деталей, нюансов и т. д., которые не входят в языковую игру?

А.М.: Литературная (или поэтическая) составляющая КД настолько существенна, что без книжного “моря текста” вряд ли можно обойтись. Давно уже очевидно, что именно текстовые структуры КД порождают акционную событийность, а не наоборот. Единственная альтернатива, которая есть- это полное недокументирование некоторых акций, как, например, произошло с акцией “Не полагайтесь на письменные знаки”, которую мы сделали в Бохуме в прошлом году. Во внутренней мифологии КД она имеет важное значение как методологическая- но именно только в форме “недокументирования”. Есть фотографии, но нет описательного текста и рассказов об этой акции. И лично для меня из этого отсутствия, как из открытого окна, поступает какой-то свежий воздух.

Что касается “массовой культуры”, то на самом деле, как мне кажется, это вообще не культура, а бизнес, который использует некоторые клише, взятые из культуры, но именно в виде клише. Дискурс и практика массовой культуры по происхождению марксистские, коммунистические. В советские времена разные “маскульты” были частью государственных идеологических структур. И там, и на западе (где маскульт- это бизнес, как и в России теперь) массовая культура была и есть выражением негуманистического взгляда на жизнь. Скорее следует говорить о новом тоталитаризме и идеологии бизнеса, где массовая культура одна из его составляющих.

Твои рассуждения о границе совершенно справедливы. Именно на той “пограничной” коллизии возникала метафизичность. Но метафизичность может возникать и на границе между языком и непосредственной событийностью- эта граница никуда не делась. Компьютерно-виртуальные спекуляции и реализации последнего времени никаким образом не преодолевают эту границу- просто возник некий “карман” языка, иллюзорная языковая полость виртуальности, которая как бы “скользит” вдоль этой границы- именно вдоль, а не навстречу непосредственности и поэтому без этого усилия “навстречу” в виртуальности и нет никакой метафизичности. Она возникла на какое-то время в самом начале 90-х годов и потом исчезла, поскольку компьютерная виртуальность оказалась “одноразовым шприцем”, повторное использование которого с точки зрения получения эффекта “метафизичности” оказалось бесполезным и ничего не может дать в этом смысле, кроме опасности “заражения спидом”, так сказать. В полете американцев на луну без всяких компьютеров неизмеримо больше метафизичности, чем во всей силиконовой долине конца 90-х начала 2000-х годов.

Мне представилась такая акционная метафора (для КД), “метафизирующаяся” на границе языка и событийности. Описательные тесты акций 8 тома увеличиваются на листы А 0, склеиваются друг с другом по вертикали в ленту один за другим, к последнему листу приклеивается чистый лист (пустой) того же размера (или это может быть титульный лист 9 тома ПЗГ, еще не существующего). Эта бумажная лента

раскладывается на снег где-то в поле. 14 человек (зрителей) становятся напротив каждого листа с описательным текстом, рядом, вдоль, а кто-то из КД- напротив пустого листа (или титульного). Потом по сигналу все прыгают на эту ленту (листы). Все описательные тексты от этих прыжков рвутся, мнутся и только пустой (или титульный) лист не рвется и не мнется, поскольку под него подложена твердая поверхность (фанера, толстый картон). Эта твердая фанера (или картон) под пустотой и есть граница между языком и непосредственностью, ее метафора. Пластическая, ситуативная “судьба” этой фанеры в уже конкретной акции (если ее делать) пока мне еще не ясна. Но это- 16-ый элемент всей этой конструкции (15 листов вместе с пустым), сначала скрытый, а потом обнаруженный через свое свойство (твердость). Например, он может быть поставлен вертикально в снег и на него может быть примотан магнитофон с какой-то фонограммой (не текстовой). И так оставлен в снежном поле. Остальные листы ленты (вместе с пустым или титульным) просто комкаются и зарываются в снег, чтобы не были видны. Здесь мне кажется интересным, что мы имеем дело не с текстовой структурой (лента с текстами и пустым листом), а с пластикой технического приспособления (фанерой), которая потом центрируется как несущая в конкретной структуре возможной акции- на ней строится некая “даль”, перспектива выхода из ситуации.

С.Х.: Любопытно, что в Бохуме из-за другого климата выход из ситуации таким образом, как ты предлагаешь, никак нельзя реализовать. Тут у нас зимой просто недостаточно снега, чтобы совершить такое действие. Значит, не только культурные традиции, но и природные условия играют свою роль. Хотя форма универсальная, содержание определяется и региональными особенностями. Поэтому я хотела бы предложить параллельный акционный проект также обыгрывая пограничную зону между языком и событийностью, но рассчитанный на специфику того места, где я нахожусь. Действие опять же основывается на жесте освобождения от накопленной массы текстуальности, – оно, как в твоём проекте, ориентировано на открывание нового горизонта событийности. Мне представляется, что по реке или Рур, или Рейн по образцу старо-китайских поэтов в белой картонной коробке отправить вниз по течению комплект описательных текстов 8го тома – скорее всего и с переводами на немецкий язык. Снаружи на коробке должна быть только наклейка с названием акции, что ли своего рода издания для одного анонимного читателя. Но вполне возможно, что такое издание и останется без всякого читателя, если никто на эту коробку не обращает внимание. Между прочим, может быть у тебя есть предложение, как назвать такую акцию?

Дальше хочу аргументировать от персонажа «издателя», и с этой точки зрения чрезвычайно интересны твои размышления о границах документирования. Что касается, однако, акции «Не полагайтесь на письменные знаки», я не совсем уверена, что в этом случае действительно можно говорить о «недокументировании». Я сказала бы, что это слабо документированная акция: все-таки есть название и есть фотографии, хотя нету развернутой текстуальной документации. В этой связи как ты считаешь, не нужен ли минимальный уровень документированности, чтобы акция стала эстетическим фактом?

Как «издателя» меня как раз интересуют всевозможные нюансы и градации в процессе документирования, – разные формы документации, соотношения изображения и текста, «устности» и письменности, композиция документационных материалов, «идеологическое» структурирование через предисловие и т. д.

Я уже вижу большую разницу в публикации целостного корпуса материалов «Коллективных действий» и в публикации лишь отдельных фрагментов акционной документации в более общем контексте сборника, каталога или журнала. Тут можно наблюдать любопытные сдвиги в переходе от внутреннего контекста, созданного самой группой, к внешнему контексту, который прежде всего формулируется искусствоведами, историками или критиками. Если более конкретно говорить, то меня теперь волнует, как,

например, документировать «Бохумские акции», проводимые в особом месте, в постиндустриальной зоне рурской области в отличие от общего корпуса «КД», который образовался на колхозных полях во время Брежневского застоя. Не знаю, можно ли говорить о Бохумских акциях как о филиале «КД»? И если да, какие тогда особенные признаки? Ты сам говорил о более индивидуализированной форме, что ли... И, может быть, такая более высокая степень индивидуализированности и должна отразиться в документации?

А.М.: Но ведь бохумские акции документированы- те же описательные тексты, фото, видео и т.п. Да и «Красные числа» вставлены в 8 том, то есть в «основной» ряд, я не вижу тут особых проблем.

И мой проект с текстами на снегу, и твой с коробкой по реке, как мне кажется, говорят о желании «избавления от текстов». С одной стороны здесь усматривается классический дзенский сюжет «Бодхидхарма разрывает рукописи», с другой стороны- просто неврастенический синдром, часто возникающий от «затекстованности», когда мир уже описан и нет сил его «переописать». Но эта тема шире темы затекстованности КД. Я считаю, что некая символическая книга под названием «Современное искусство»- причем со множеством ссылок, примечаний и т.д. закончилась к концу 90-х годов. Закончился «левый» дискурс современного искусства, его текст «сломался» и это некомфортное чувство сломанности, конца и порождает неврастению. Ясно, что этот дискурс начался с футуристов, с первой революции в России 1905 года и закончился распадом СССР и концом «холодной войны». Каждый из нас по-своему переживает этот «конец» в своем собственном творчестве.

Я, например, усмотрел этот «конец» у себя в пластическом выражении- в проекте инсталляции «Фонтан», которую придумал в 96 году. Ведь одна из первых работ этой символической книги современного искусства и всего его дискурса- это работа «Фонтан» Дюшана 1917 года, представляющая собой писсуар, выставленный им на выставке. Интересно, что это именно 17 год- год октябрьской революции в России. В ней можно усмотреть все что угодно, в этой дюшановской работе, в том числе и отвратительное состояние сортиров на протяжении всей истории коммунизма в России (СССР). То есть тему сортиров как самого важного эстетико-бытового аспекта человеческой жизни. В моей же одноименной инсталляции «Фонтан» дюшановский писсуар (аллюзия на него) представлен в виде восьми изображений советских гидроэлектростанций, представляющих собой гигантские бетонные стены, по которым стекает вода- то есть на самом деле в символическом смысле этой «книги современного искусства», о которой идет речь, это- гигантские писсуары. То есть трансформация того первого, дюшановского писсуара-«фонтана». И одновременно это аллюзия на хайдеггеровский образ гидроэлектростанции, где он объясняет через этот образ свое понятие «поставы». В моем «Фонтане» получается, что колоссальный сноп коллективности, коммунальности (который в центре фонтана «Дружба народов») как бы размыт, растерт в муку работой этих гигантских гидроэлектростанций-писсуаров. Этот центральный сноп фонтана «Дружба народов» можно понимать как символ и экстаз некой «сверхнации», заявленной коммунистической идеологией. Здесь как бы усматривается двухэтапная иерархия «врагов индивидуализма»- это немецкий национализм (Хайдеггер) и более мощный и победивший его «сверхнационализм» советского человека, который тоже в конце концов как бы «побеждается» этими писсуарами-гидроэлектростанциями, превращается в пыль, муку, исчезает. И в этой успешной борьбе со «сверхнационализмом», по видимому, и состоял нерв дискурса современного искусства по линии дюшановского писсуара как некоего «тайного» оружия индивидуализма (парадоксального), заложенного в эту «книгу современного искусства» в 1917 году. В таком плане рассмотрения становится ясным, что современное искусство- это искусство

идеологической войны, войны индивидуализма с коллективизмом в различных его формах.

Я понимаю, что в случае параллелей двух «Фонтанов»- дюшановского и моего- мы имеем дело с аутической аллюзией с моей стороны, поскольку и в той, и в другой работе достаточно своих смыслов. Но эта аутическая «полость» сюжета «между фонтанами», когда она была латентна- до 96 года (до проекта инсталляции «Фонтан»)- порождала во мне некий экзистенциальный творческий «объем», люфт, внутри которого я как бы хорошо себя чувствовал, двигался, был наполнен неясной мне до конца эстетической и идеологической событийностью и целью. То есть тогда присутствовал некий пульс, чувство «большого смысла», возникающее от того, что происходило, от всех этих странных идеологических «сражений» и т.п. А с 96 года, после того, как я придумал инсталляцию «Фонтан»- хоть она до сих пор не реализована- началась фрустрация, я превратился в своего рода «инвалида холодной войны».

Я не исключаю, что есть и другие линии в этом процессе, в этой книге, но в моей инсталляции «Фонтан» выражена именно эта. Конечно, такое пластическое, итоговое выражение законченности длительного исторического процесса порождает опустошенность и неврастению при попытках как-то дальше комментировать уже несуществующий процесс. С другой стороны- текст это вещь, не менее материальная, чем любая другая. И сейчас опять, видимо, идет речь о «ненайденности места текста», как это было в середине 80-х годов, о привязке его к новому коммунальному процессу (возможно, глобализации?). С другой стороны, если сквозь текст просматривается пустота- то все в порядке, невроза нет. А ведь от невроза избавиться интереснее, чем от текстов 8 тома «Поездок за город». Так что я думаю, что оба наши с тобой проекта не стоит осуществлять. Главный критерий проекта любой вещи КД- это *непонимание* и на этапе до реализации, и какое-то время после нее. И реализация проекта зависит от степени и чувства нужности этого непонимания. Непонимание противостоит комментированию, от которого невроз.

И вообще эстетика КД- это не только «искусство войны», что-то мрачное и агрессивное. Сквозь текстовые и идеологические структуры КД все равно просматриваются какие-то дали чистой событийности, положительной бессмысленности- ветки, звуки, тишина, небо и т.д. И в этом она выходит за рамки книги «современное искусство», за рамки законченности.

С.Х.: Чтобы раскрыть эти рамки, – чтобы выйти из ситуации обсуждения актуальных вопросов и перевести наш разговор на более общий уровень рефлексии над формальной структурой вопросительного подхода, который мне кажется существенным для сохранения открытого горизонта, в качестве заключения и одновременно комментария к акции «Лозунг 2003» предлагаю поставить текстовой ready-made, кусок из Канта:

Von dem Unterschiede der reinen und empirischen Erkenntnis.

Daß alle unsere Erkenntnis mit der Erfahrung anfangt, daran ist gar kein Zweifel; denn wodurch sollte das Erkenntnisvermögen sonst zur Ausübung erweckt werden, geschähe es nicht durch Gegenstände, die unsere Sinne rühren und teils von selbst Vorstellungen bewirken, teils unsere Verstandestätigkeit in Bewegung bringen, diese zu vergleichen, sie zu verknüpfen oder zu trennen, und so den rohen Stoff sinnlicher Eindrücke zu einer Erkenntnis der Gegenstände zu verarbeiten, die Erfahrung heißt? D e r Z e i t n a c h geht also keine Erkenntnis in uns vor der Erfahrung vorher, und mit dieser fängt alle an.

Wenn aber gleich alle unsere Erkenntnis m i t der Erfahrung anhebt, so entspringt sie darum doch nicht eben alle a u s der Erfahrung. Denn es könnte wohl sein, daß selbst unsere

Erfahrungserkenntnis ein Zusammengesetztes aus dem sei, was wir durch Eindrücke empfangen, und dem, was unser eigenes Erkenntnisvermögen (durch sinnliche Eindrücke bloß veranlaßt,) aus sich selbst hergibt, welchen Zusatz wir von jenem / Grundstoffe nicht eher unterscheiden, als bis lange Übung uns darauf aufmerksam und zur Absonderung desselben geschickt gemacht hat. Es ist also wenigstens eine der näheren Untersuchung noch benötigte und nicht auf den ersten Anschein sogleich abzufertigende Frage: ob es ein dergleichen von der Erfahrung und selbst von allen Eindrücken der Sinne unabhängiges Erkenntnis gebe. Man nennt solche *Erkenntnis* *a priori*, und unterscheidet sie von den *empirischen*, die ihre Quellen *a posteriori*, nämlich in der Erfahrung haben.

Jener Ausdruck ist indessen noch nicht bestimmt genug, um den ganzen Sinn, der vorgelegten Frage angemessen, zu bezeichnen. Denn man pflegt wohl von mancher aus Erfahrungsquellen abgeleiteten Erkenntnis zu sagen, daß wir ihrer *a priori* fähig, oder teilhaftig sind, weil wir sie nicht unmittelbar aus der Erfahrung, sondern aus einer allgemeinen Regel, die wir gleichwohl selbst doch aus der Erfahrung entlehnt haben, ableiten. So sagt man von jemand, der das Fundament seines Hauses untergrub: er konnte es *a priori* wissen, daß es einfallen würde, d. i. er durfte nicht auf die Erfahrung, daß es wirklich einfiel, warten. Allein gänzlich *a priori* konnte er dieses doch auch nicht wissen. Denn daß die Körper schwer sind, und daher, wenn ihnen die Stütze entzogen wird, fallen, mußte ihm doch zuvor durch Erfahrung bekannt werden.

Wir werden also im Verfolg unter Erkenntnissen *a priori* nicht solche verstehen, die von dieser oder jener, / sondern die *schlechterdings* von aller Erfahrung unabhängig stattfinden. Ihnen sind empirische Erkenntnisse, oder solche, die nur *a posteriori*, d. i. durch Erfahrung, möglich sind, entgegengesetzt. Von den Erkenntnissen *a priori* heißen aber diejenigen *rein*, denen gar nichts Empirisches beigemischt ist. So ist z. B. der Satz: eine jede Veränderung hat ihre Ursache, ein Satz *a priori*, allein nicht rein, weil Veränderung ein Begriff ist, der nur aus der Erfahrung gezogen werden kann.

(Immanuel Kant: Kritik der reinen Vernunft, Stuttgart 1966, S. 49-51)

С. Ситар

Письмо к А.М. о демонстрационных и экспозиционных знаковых полях

Вопрос, который вы подняли в своем последнем письме, является настолько для меня важным, и, кроме того, он настолько глубоко пропитывает весь контекст моего трепетного отношения к вашей деятельности, что я даже не знаю, как к нему в данном случае подобраться - с чего начать. Я попробую выстроить это (сугубо предварительное, конечно) приближение в следующем порядке:

- 1) Взаимодействие ДЗП и ЭЗП (т.е. то, чего вы прямо коснулись в последнем письме);
- 2) Проблема «наглядного мышления» (с отсылкой к той «рискованной» формуле из предисловия к 4-му тому, о которой вы упомянули в своем тексте для 8-го тома);
- 3) Возможная роль и функция текста во всей этой истории (в частности, того текста, который вы называете «гнилым»).

Все мои дальнейшие высказывания будут, похоже, носить довольно проблематичный характер, но иначе в сложившейся ситуации действовать невозможно. Надеюсь, что вы меня поправите, если что. Итак:

1. ДЗП и ЭЗП. Сам выбор и лексический состав этих терминов показывает, что рассматриваемые взаимодействия целиком располагаются внутри парадигмы «тотальной знаковости», и что выход за ее пределы возможен (отныне?) только как «просвет», некое «разрежение» внутри, в обрамлении из знаковых сгустков, - вернее, «сгустков отлаженных знаковых цепей». Здесь чувствуется эхо позиции Лакана (первичность «символа-концепта» и слова по отношению к миру вещей), а также, разумеется, феноменологии и всей идеалистической традиции, включая антично-средневековый реализм, для которого явленные вещи – лишь слабые «тени» трансценденталий, обладающих большей онтологической мощностью (Паперный, кстати, хорошо уловил парадоксальную связь между этим реализмом и «социалистическим»). Знаковость здесь предстает как поддерживающее лакановский Символический порядок «навязчивое говорение об одном и том же» - метафорой ее может служить поп-музыка в интерпретации Адорно. В этом смысле акция оказывается метафизическим актом (по Хайдеггеру - «выходом за пределы сущего»), где знаковость является уже плотью сущего. ДЗП оказывается как бы вынужденно втянутым в эти исходные знаковые контуры, поскольку кроме них ничего и нет, - хотя целью происходящего на ДЗП все же является трансгрессия. С другой стороны, - и именно на это я опирался в своем тексте про «Протяженности», - по мере продвижения вперед «земного и небесного путешествия КД» постепенно выясняется, что связь между ДЗП и ЭЗП «навигаруема» и в обратном направлении – и здесь в качестве примеров могут фигурировать не только «ангары» и «кабелеукладчики» из акции с часами, но и, скажем, снежный катаклизм в «Вороте». Этот момент «обратимости» я, собственно, и пытался акцентировать в тексте про «Протяженности», - поскольку, оставаясь в некоторой степени за кадром дискурса, он, в то же время, по своему эффекту вполне созвучен «пустому действию» - ведь он приводит к радикальнейшему дистанцированию, «вытаскивая» на наличный актуальный план до-пространственность, до-временность и до-причинность, вокруг которых разворачиваются хайдеггеровско-бергсоновские поиски и определения «протяженности» и многое другое. Из новейшей физики мы знаем, что колебание крыла бабочки над Атлантикой может спровоцировать крупномасштабный тайфун над странами Карибского бассейна – «механику» такого процесса физики уже в состоянии описать благодаря их пристальному, исторически сложившемуся вниманию к происходящему в математике. И даже если мы, в отличие от физиков, не провозглашаем себя законченными материалистами, а воспринимаем сущее как «согласованную галлюцинацию», то что нам мешает, в то же время, отнестись к «ткани» этой галлюцинации как подвижному во всех своих точках осмосу, не менее чувствительному к ничтожно малым воздействиям, чем земная атмосфера в представлении физиков? Соответственно, вся «чуждость», «магичность» перечисленных событий может предстать лишь как идеологическая «изнанка» самого акта дистанцирования – этим ощущением «чуждости» и «магичности» мы всего лишь ретроактивно заверяем акт дистанцирования, выделяя его из повседневного опыта в особое пространство – т.е. само ощущение «чуждости» выступает, на самом деле, как *реакционный* компонент переживания.

Мне здесь кажется важным, прежде всего, переход к представлению самого мышления (и возникающего в ситуации плотной дискурсивной связки группового «синергетического» мышления) как действия. Мышление, кроме всего прочего, уже всегда, изначально и непреодолимо есть коммуникативный акт – оно ищет выход, но уже исходно ориентируясь на «транслируемость» результатов этого поиска. Поэтому, в частности, поток переживаний сумасшедшего никому не придет в голову называть «мышлением». Художник, музыкант, писатель, сценограф и т.д. – все они, в отличие от клинического безумца, производят продукт, «поддающийся каталогизированию и рыночно-коммерческому обращению», - т.е. самое что ни на есть «образное»,

музыкальное или озабоченное только «волей к власти» мышление всегда социально, и всегда «протягивается» от непрерывности к дискретности, к удобоваримым «квантам». В этой связи категория «эстетической автономии» (за которую, конечно, всегда было удобно прятаться) – сегодня предстает не иначе как изживший себя мотив из пьесы «Холодная война». Это к вопросу об исчерпанности дискурса современного искусства: во время недавнего посещения Баухауза в Дессау (где долго преподавал Кандинский) я дополнительно убедился в том, что оппозиция «автономия-солидарность» была мотором драматургии «современного движения» (те. модернизма) начиная с самых ранних его стадий – со времен легендарных «пионеров авангарда». По мере дальнейшей поляризации приверженцы «автономии» постепенно оседали на буржуазном западе, а «коллективисты» по большей части размалывались жерновами деспотий на востоке, т.е. становились жертвами «перепроизводства коммунальности». И после их исчезновения «автономия» продолжала подпитываться почти исключительно идеологическим противостоянием восток-запад, которого больше нет. Ее можно, конечно, удерживать в обращении как «законодательный» (сугубо ограничительный, защитный) принцип, но не как действующий инструмент. В теперешней ситуации, когда индивидуальное творческое мышление уже открыто «повязано» со всех сторон с социумом и детерминировано господствующими знаковыми конвенциями и потоками, его способность к трансгрессии (в значении, например, платоновского «познания») становится прямо пропорциональной плотности и дискурсивной интенсивности его непосредственного коммуникативного окружения – плотности соборного «мышления» того самого «круга заинтересованных лиц» (сангхи, если угодно), который как буфер «фильтрует» образно-смысловой «базар», т.е. определяет исходно-результатирующую высоту «дискретного», «пульсирующего», «знакового» горизонта творческого акта.

Картографии этого вот горизонта я и предлагал в тексте про «Протяженности» назвать «мотивационно-результатирующими контекстами», понимая их как место или «лоно» «контекстуальной предметности» - т.е. как такую соборно-коммуникативную «паратантру», - еще не остановленную, но уже «уравновешенную» (в смысле «чудесного» неразличения причин и следствий, возможного и невозможного) взглядом на нее со стороны контекстуальной предметности. Если же просто сказать, что ДЗП «растворилось» и осталось только ЭЗП, то, мне кажется, будет упущен важный коммуникативно-динамический и социально-групповой аспект происходящего. Или уж лучше тогда сказать, что «растворилось», наоборот, ЭЗП, и осталось только ДЗП.

2. Положение о сознании, «генерирующем пространство и время», при кажущейся очевидности, действительно несет с собой массу дискурсивных затруднений, - и прежде всего оно требует уточнить, что имеется в виду под «сознанием», «пространством» и «временем» (а это уже фундаментальная философская проблематика). Если речь идет о «чистых» пространстве и времени, а под сознанием (в таком случае) подразумевается кантовский «чистый разум», то ситуация, конечно, сильно облегчается, хотя, согласитесь, становится крайне абстрактной и схоластической. Есть ведь другая ситуация, описанная в «Закрытом городе» - ситуация «ментальности», когда, как вы пишете, «мышлению, оперирующему не существующими в согласованной реальности понятиями, удается подчинить себе механизмы и, главное, ритмы согласованного восприятия», и когда, таким образом, «сознание определяет бытие». Эту ситуацию можно еще определить как «наглядное мышление» - с отсылкой к тому же Канту. Для Канта, учитывая т.н. «переходный характер» его философии, было важно отделить друг от друга способности мышления и наглядного представления (отсюда фундаментальное деление «Учения об элементах» на две части – эстетику и логику, отсюда же и кантовское «опровержение идеализма»). При этом, говоря об инстанции мышления, лишенного способности наглядного представления, Кант сознательно употребляет термин «рассудок» - т.е. имеет в виду «манас», а не «алая-виджняну». Трансцендентальная логика (аналитика)

строится как восхождение от мира эмпирических данных и суждений к априорным категориям, которые являются атрибутами «чистого рассудка», и под которые в процессе мышления рассудок «подводит» чувственные данные. Собственно, с переходом к анализу «разума» у Канта уже происходит некий переворот, поворот в сторону «умного делания», но только в смысле «законодательства». Хотя уже здесь можно увидеть ответ на сложный вопрос о том, почему, если реальность производится сознанием, ее отдельные аспекты остаются согласованными между собой – «зеленость» продолжает совпадать с формой растения, звук шагов продолжает сопровождать ходьбу и т.п. Т.е. Кант, на самом деле, подготавливает (где-то вопреки самому себе) дискурсивную почву для понимания деятельности сознания как движения в обратном направлении – от априорных категорий и принципов («управляющих дхарм») к непосредственному «чувственному» опыту, – которое является уже не движением обобщения и абстрагирования, а движением воплощения и диверсификации. Полностью этот переворот (после объективных идеалистов, которых я касаюсь здесь не буду) осуществил уже Гуссерль, введя понятие «трансцендентального конституирования» и соответствующий метод анализа. Он же попытался ответить на еще более сложный вопрос о том, почему, если реальность производится сознанием, результаты этого производства остаются согласованными и в плане интерсубъективности – т.е., грубо говоря, почему мы с Иваном Ивановичем одновременно видим, что на окно прилетела птичка, а стоявший внизу Петр Семенович потом это тоже подтверждает. По Гуссерлю, ответ заключается в том, что полная рассогласованность невозможна в той степени и постольку, поскольку «другие» также являются продуктами интенционального конституирования – «другими я». Другое дело, что вовлеченное в процесс такого «дважды трансцендентального» конституирования *эго* – это уже никакое не эмпирическое «я», хотя оно и остается в известном смысле центрированным (т.е. центрированным именно на смысле, на проблеме смысла бытия). Тут вспоминаются концепции современной лингвистики, утверждающие, что «я» – это лишь «лингвистический оператор», которым говорящие обмениваются по ходу разговора в целях одной лишь композиционно-структурной ясности. Но, как бы то ни было, опираясь на гуссерлевский подход можно сказать, что наша «согласованная реальность» отличается от «клинической галлюцинации» лишь тем, что «клинический больной» в какой-то момент начисто отщелкивается от процесса нашего взаимного интенционального конституирования (мы перестаем конституировать его как «себя», а он – нас как свое «я»), – *но сама природа того и другого идентична*. В этом положении для меня лично значим некий «романтический» аспект, состоящий в том, что нет никаких «чудес» и «сверхъестественных событий», которые не могли бы стать частью не только индивидуального, но и интерсубъективного опыта, – т.е. что сущее в принципе абсолютно ничем не ограничено в своих проявлениях. И если есть до сих пор какие-то общечеловеческие проблемы, которые воспринимаются как «насуточные», «серьезные» и «реальные», то (потенциально) все они разрешаются через постепенный отказ от неравномерности в распределении авторитета и переориентацию синергетического мышления в сторону «умного делания» (наглядного мышления). Возможно, все это уводит несколько в сторону от «магистральной линии» – «догмата шуньи», достижения татхаты и т.п. Но есть, например, недавно ставший нобелевским лауреатом академик Гинзбург, который занимается чудесами в области сверхпроводимости и сверхтекучести, и для которого при этом презумпция субстанционального существования материи вне сознания является одним из базовых, фундаментальных компонентов его «интенционального конституирования», внезапно лишившись которого он может запросто «сойти с ума». Проблему эту, на мой взгляд, можно решить только на основе какой-то новой синтетической дискурсивности.

Это последнее замечание подводит к еще одному серьезнейшему вопросу - вопросу о смысле «физических действий» внутри «согласованной галлюцинации» - т.е. о смысле пространственных перемещений, манипуляций с материалами, смысле писания текстов и даже говорения, которое тоже ведь представляет собой физическое действие. Единственное оправдание всему этому, которое я могу сформулировать на данном этапе, заключено в соучастии всего этого в процессе конституирования трансцендентальной интерсубъективности. Хотя в целом это очень сложная проблема, подразумевающая построение какой-то гораздо более «пространственной» дхармической иерархии, чем кантовская и гуссерлевская, - где наряду с направлением «логической общезначимости» должно, например, появиться направление «субстанциональности» - т.е. какие-то дхармы являются управляющими только потому, что они аккумулируют в себе соборные представления о субстанциональности, и поэтому, например, «дело» в культуре постоянно успешно конкурирует со «словом». С этой проблемой как раз вплотную смыкается сюжет «Земляных работ».

3. О тексте в этой связи мне хотелось сказать особо. То, что я хочу сказать во-многом навеяно моим последовательным чтением Предисловия к 4-му тому, и уже однажды было заявлено в статье «Четыре лозунга», где я попытался определить этот 4-й лозунг как «инвариант акций этого тома». В каком-то смысле это действительно «инвариант», во-первых потому, что текст посвящен выявлению общих закономерностей построения акции как пространственно-временного переживания. Но меня поразило (и неоднократно) то, что в процессе чтения этого, в общем, довольно трудного для понимания текста, само это понимание периодически «срывалось со знаковой цепи» - причем именно в окрестностях того места, где текст переходил к обсуждению «пустого действия». И в результате возникала «таковость» самого текста - т.е. чтение без всякого понимания, но с осознанием себя как погруженного в процесс чтения. Это привело к мысли, что текст, будучи, с одной стороны «как бы» рассуждением по поводу акций, с другой стороны, «пластически» сам построен как акция - где сначала что-то демонстрируется, а что-то при этом скрывается, затем скорость движения читателя замедляется «с помощью» введения какого-то неожиданного элемента, отсылки к какому-нибудь «труднопроходимому» контексту, а затем, за счет еще какой-нибудь «ловушки восприятия» возникает полный смысловой разрыв - хотя где именно он произойдет и происходит предсказать и зафиксировать невозможно. Но ведь и в акциях это должно быть примерно так! И этот параллелизм между текстом и акцией кажется совершенно естественным - ведь текст и в процессе написания, и в процессе чтения - это все то же «пространственно-временное переживание» (только в текстовом пространстве и с временным зазором между «исполнителем» и «зрителем»). С этой точки зрения мне всегда казалась не очень оправданной устойчивая в кругу КД установка на «вторичность», «инструментальность» и «подчиненность» текста, представляющая его как какую-то «пену», «накипь» на чайнике, в котором главным является кипятилок. Хотя понятно, что это реализация все той же основной догматики, воинственного отношения к знаковости вообще. Но может быть все же настала пора «уравнять в правах» текст и действие - в особенности если речь идет о текстах типа 4-го лозунга? Пусть даже это потребует гораздо более ответственного подхода к самому письму - которого нет ни в «гнилых текстах» (насколько я успел заметить) ни, скажем, в тексте этого моего письма к вам. При этом что касается собственно «гнилых тестов», то в приблизительно очерченную выше догматику «трансцендентальной интерсубъективности» они вполне укладываются, а это «уже не мало».

27.12.03

Письмо, которое я послал вам в ответ на поднятый вами вопрос о новом отношении ЭЗП и ДЗП, как я уже сказал, было (для меня) подведением черты под определенным этапом моего последовательного погружения в проблематику КД. Началом этого этапа можно считать мой комментарий к акциям “Вторая речь” и “Гаражи”, где в первом абзаце главы “Мост” эта тема уже затрагивалась именно в связи с линией, возникшей у вас в “Земляных работах”, в Предисловии к 5-му тому, а также в связи с моей “архитектурной укорененностью” и нынешним состоянием архитектурной дисциплины, для которого характерно повышенное внимание к “потенциалу неспланированного и неспроектированного” – т.е. постепенное осознание включенности всего спектра жизненных явлений в палитру профессиональных средств архитектора. Там же речь шла об установлении повсеместной первичности эстетического дискурса (эстетической легитимации), что несколько перекликается с упомянутым вами пессимистическим прогнозом Кабакова. Дополнения, которые я намереваюсь сделать, будут, отчасти, попыткой показать, что угроза “тотальной полит-экономизации” художественной практики является по существу мнимой – т.е. что выявленную Кабаковым тенденцию следовало бы квалифицировать скорее как “предсмертную уловку” глобального полит-экономического дискурса, чье право на “первичность” постепенно подрывается самой динамикой глобальных цивилизационных трансформаций.

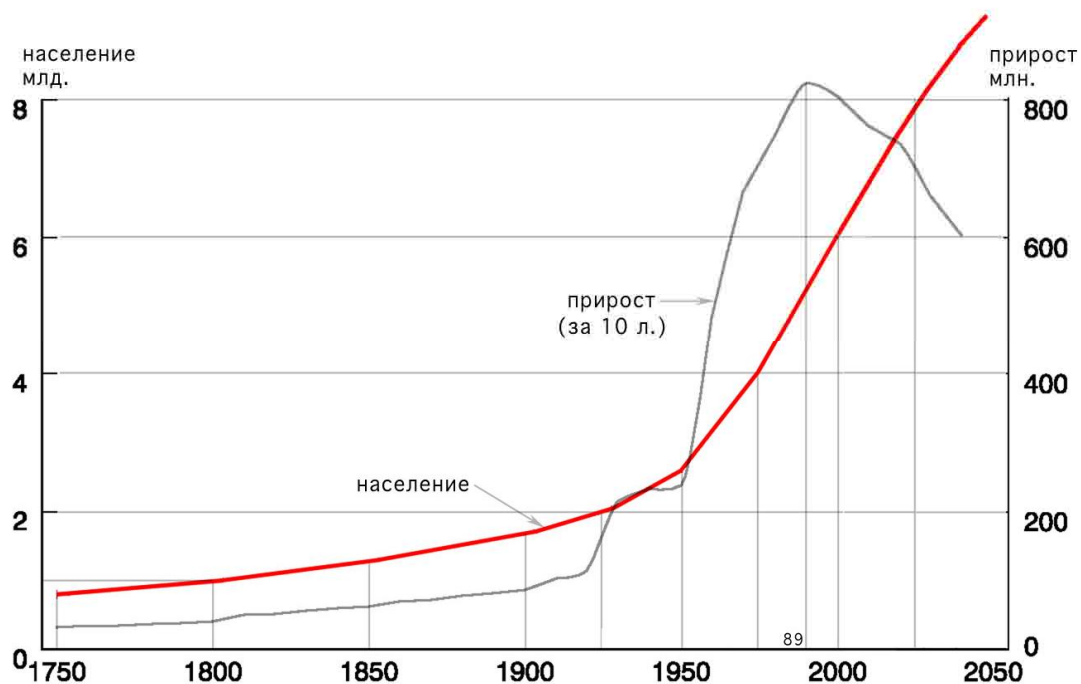
В этом “аппендиксе” мне хотелось бы взглянуть на проблему ЭЗП/ДЗП уже не с философской, а именно с этой “внешней” гео-статистической стороны, опираясь на непосредственную вовлеченность архитектуры в сферу социально-экономического производства. В первую очередь здесь бросается в глаза то любопытное обстоятельство, что в силу каких-то “кармических” причин мы оказались современниками глобального перехода порога 50-ти процентной урбанизации – по статистике ООН до момента, когда большую часть населения Земли составят горожане, осталось менее двух лет (а согласно некоторым другим источникам этот момент уже наступил где-то на рубеже 2000-го года). Это событие трудно не связать с подъемом и установлением т.н. “экологического сознания”, которое (не на параноидальном, а на своем шизофреническом полюсе) утверждает именно “тотальную просвеченность” природы intersubjectивностью – т.е. по сути несет с собой полное уничтожение природы в исконном “стихийном” смысле. Здесь вспоминается, к примеру, голландское общество *birds watchers* (“птичьих смотрителей”), членам которого благодаря слаженности, оперативности и высокой технической оснащенности удается осуществлять постоянный мониторинг перемещения диких птиц на всей территории Голландии – причем делается это исключительно ради развлечения, в свободное от основной работы время. Другой пример – британские активисты партии защиты животных, придумавшие целый арсенал средств и уловок, позволяющих им эффективно саботировать традиционные лисьи охоты английских аристократов (тайное закармливание борзых собак мясом, опрыскивание лисьих нор дезодорантом и т.п.), – для них, таким образом, каждая “спасенная” лиса давно превратилась в “трофей” не менее вожделенный, чем затравленная лиса для охотника.

Параллельно с перемещением большей части людей в города происходит процесс т.н. экономической реструктуризации, в ходе которого доминирующими в экономике становятся уже не сельское хозяйство и промышленное производство, а сфера торговли-сервиса (3-й сектор) и сфера информатики (4-й сектор). В наиболее развитых странах пересечение порога 50-ти процентной “терциаризации” (верхние сектора в сумме начинают охватывать большую половину экономики) произошло уже в середине 20-го века; в России – происходит в настоящий момент. Нетрудно заметить, что отличительная особенность верхних секторов состоит именно в том, что их основной “оперативной” стихией является область коммуникационно-знакового обмена – иными словами, по мере их воцарения мир переходит от экономики манипуляций с природой и веществом к экономике манипуляций со смыслом – или от “экономики содержания” к “экономике

выражения”. Предпосылкой производства в такой экономике становится уже не “природная необходимость”, а чья-то способность убедить “множество” в том, что что-то конкретное должно быть потреблено или усвоено – “непосредственная” убедительность производства уступает место “эстетической” убедительности риторики. К месту или нет всплывает в памяти кантовское замечание о том, что обладание вкусом становится “интересным” только с появлением общества. И вот, возможно, еще один из ключей к обсуждаемой нами проблеме: “конец ЭЗП” (в этом смысле) – это конец эпохи “незаинтересованных” знаковых систем, – точнее, конец стоящих за ними неотрефлексированных “природно-экспансивных” и ”социально-экспансивных” интенций.

Есть, кроме того, еще одно макро-обстоятельство, до сих пор выпадавшее из моего поля зрения, и при этом представляющееся достаточно продуктивным для данной линии рассуждений – оно касается динамики численности земного населения. Население Земли, как известно, продолжает расти, однако с некоторых пор оно перестало расти в геометрической прогрессии. На начало 60-х годов 20-го века пришелся пик ежегодного прироста в относительном представлении (в процентах от предыдущего года), хотя абсолютный прирост после этого продолжал увеличиваться еще какое-то время – т.е. это был перелом в т.н. “темпе роста” . Перелом в абсолютном ежегодном приросте произошел совсем недавно – в 1989 году, – в год, когда падение берлинской стены послужило убедительной наглядной иллюстрацией лиотаровского тезиса о “кризисе больших нарративов”. С этого момента на Земле ежегодный перевес новорожденных над умершими стал устойчиво снижаться – и поскольку никакие “временные” глобальные катаклизмы (типа войн или эпидемий) на это существенно не повлияли, речь, по-видимому, идет об изменении сугубо имманентной тенденции – впервые с начала мировой истории. В какой-то степени мой интерес к этому факту предопределен, разумеется, и тем, что как раз в 1989 году на Киевогорском поле и в тексте “Поездок” дебютировал “ответный архитектурный дискурс”, ставший для меня мостиком ко всему корпусу документации КД и (опосредованно) ко многим текстам мировой философской традиции. С другой стороны, для обсуждавшейся в декабрьском письме проблемы конституирования трансцендентальной интересубъективности этот статистический факт, похоже, имеет не меньшее значение, чем “замыкание” Земли в сферу или произведенная Эйнштейном релятивизация пространства и времени.

Ниже в качестве приложения я помещаю график динамики населения Земли со “средневзвешенным” прогнозом на ближайшее будущее, а также числовые данные о приросте населения с 1950-го по 2003 год.



год	население	прирост%	прирост чел.
1950	2,555,360,972	1.47	37,785,986
1951	2,593,146,958	1.61	42,060,389
1952	2,635,207,347	1.71	45,337,232
1953	2,680,544,579	1.77	47,971,823
1954	2,728,516,402	1.87	51,451,629
1955	2,779,968,031	1.89	52,959,308
1956	2,832,927,339	1.95	55,827,050
1957	2,888,754,389	1.94	56,506,563
1958	2,945,260,952	1.76	52,335,100
1959	2,997,596,052	1.39	42,073,278
1960	3,039,669,330	1.33	40,792,172
1961	3,080,461,502	1.80	56,094,590
1962	3,136,556,092	2.19	69,516,194
1963	3,206,072,286	2.19	71,119,813
1964	3,277,192,099	2.08	69,031,982
1965	3,346,224,081	2.08	70,238,858
1966	3,416,462,939	2.02	69,755,364
1967	3,486,218,303	2.04	71,882,406
1968	3,558,100,709	2.08	74,679,905
1969	3,632,780,614	2.05	75,286,491
1970	3,708,067,105	2.07	77,587,001
1971	3,785,654,106	2.01	76,694,660
1972	3,862,348,766	1.95	76,183,283
1973	3,938,532,049	1.90	75,547,134
1974	4,014,079,183	1.81	73,265,577
1975	4,087,344,760	1.74	71,797,582
1976	4,159,142,342	1.72	72,213,985
1977	4,231,356,327	1.69	72,172,286
1978	4,303,528,613	1.73	75,085,409
1979	4,378,614,022	1.71	75,655,181
1980	4,454,269,203	1.69	75,864,564
1981	4,530,133,767	1.75	80,105,008

1982	4,610,238,775	1.73	80,253,764
1983	4,690,492,539	1.68	79,312,007
1984	4,769,804,546	1.68	80,596,505
1985	4,850,401,051	1.68	82,324,417
1986	4,932,725,468	1.71	85,142,812
1987	5,017,868,280	1.69	85,667,332
1988	5,103,535,612	1.66	85,671,996
1989	5,189,207,608	1.66	86,677,681
1990	5,275,885,289	1.58	83,940,351
1991	5,359,825,640	1.55	83,939,711
1992	5,443,765,351	1.48	81,404,054
1993	5,525,169,405	1.44	80,191,434
1994	5,605,360,839	1.43	80,626,257
1995	5,685,987,096	1.38	79,173,661
1996	5,765,160,757	1.37	79,745,131
1997	5,844,905,888	1.34	78,784,175
1998	5,923,690,063	1.31	78,308,546
1999	6,001,998,609	1.27	77,008,373
2000	6,079,006,982	1.23	75,318,861
2001	6,154,325,843	1.20	74,315,460
2002	6,228,641,303	1.18	73,845,390
2003	6,302,486,693	1.16	73,395,376

В заключение необходимо все же добавить, что сама по себе релятивизация экономического дискурса – т.е. его углубляющаяся зависимость от риторики (как “поэтического кривотечения”), соотносимая, в частности, с прекращением экспоненциального роста населения – еще, конечно, ничего не гарантирует. Ведь экономическому дискурсу присуща и своя собственная, имманентная и достаточно мощная риторика – риторика квантифицированного экономического Бессознательного, экономического азарта. В этой связи мне только что приснился сон о скромном самоироничном человеке, который проиграл кому-то огромную сумму в игорно-развлекательном комплексе, построенном на месте молчаливо отошедших в вечность деревень. Сон завершается эпизодом в духе клишированных сценариев современного российского кино. На рассвете из разговора героя с администратором казино, в ходе которого происходит подсчет и “реструктуризация” ночных долгов, выясняется, что герой был близким другом Андрея Сахарова. Далее в формате диалога:

Администратор: И что же, Владимир Аркадьевич, вы тоже хотите спасти мир?

Владимир Аркадьевич: А вы разве нет?

15.01.03

С. Ромашко
УЛЕТ

В статье к прошлому тому я написал, что в работе КД появилось какое-то вертикальное измерение. Оказалось, что наблюдение было не только верным, но и стало почти прогнозом того, как развивались события в последние три года. Акции КД стали отрываться от ассоциации с определенным местом, в первую очередь – с Киевогорским полем, в течение долгого времени бывшего по сути дела *полем действий* КД.

Не то чтобы в предшествующие годы не было акций, не связанных с Киевогорским полем – они были. Не то чтобы в этот раз не было акций, с этим полем связанных, – были и они. И все же в работе КД наметился существенный сдвиг. Конечно, была у всего происходившего одна довольно простая причина практического характера: Киевогорское поле стало исчезать. То есть в настоящее время его, должно быть, и вовсе нет как такового, оно покрыто дачами. Это обстоятельство заставляло КД сдвигаться в сторону, все больше осваивать прилегающие к полю территории, кружить по окрестностям, а то и просто отправляться куда-нибудь в поисках нового пристанища.

Объяснение вроде бы простое, и в то же время достаточно существенное, если задуматься. Ведь застройка поля – непосредственное следствие новой общественной ситуации, сдвиг того самого общего контекста, в который впаяно любое искусство, но современное – сильнее всего. Когда-то, в советское время, загородное пространство было ничейной землей, бесконтрольной территорией, на которую никакие общественные законы вообще не распространялись. В этом была его прелесть: достаточно было свернуть с шоссе (шоссе еще было общественным пространством, размеченным и подчиняющимся представителям закона), и ты выпадал из какого бы то ни было общественного контекста как такового, проваливаясь в совершеннейший *Urwald*, первобытную чащу, тайгу, джунгли, сельву, что угодно. То есть возникала ситуация *tabula rasa*, чистого листа, на котором можно было выстраивать что угодно без каких-либо специальных рамок. Возникал сильнейший контраст в сопоставлении с находившейся совсем рядом Москвой, где общественным пространством было просто все, каждый сантиметр поверхности и объема. Теперь эта руссоистская идиллия стала расползаться на глазах, потому что уже почти каждый клочок загородной земли втянут в общий цивилизационный (хотя и диковатый все же) контекст.

Именно с этим, думается, связано и определенное беспокойство, некоторая нервозность, проявившиеся в последних акциях. Какое-то постоянное бесприютное блуждание, странные попытки найти ориентацию или установить ориентиры: то с помощью спутникового навигатора, то с помощью наспех протянутых через лес веревок. Отсюда и еще более подчеркнутая в некоторых случаях оторванность действия от земли, как в акции «83», где место ее проведения определялось через небесные сферы, а возникшая в результате звуковая картина тоже оказалась обращенной словно к небу, ни к кому, в какое-то другое пространство (характерен в этом отношении заключительный кадр видеодокументации, снятой Ю.Овчинниковой: верхушки деревьев на фоне неба и шум десяти приемников, словно люди при этом и не предполагаются). В некоторых случаях попытка уйти от общественного контекста не удавалась, потому что контекст настигал нас, заставлял врасплох, как поезд-снегоочиститель на второй день акции «625-520». Снежный залп, которым он обдал нас, был достаточно ощутимым вторжением реального контекста в расчищенное было пространство чистой эстетики.

В такой ситуации только и остается, что отрываться от земли, попытаться перейти в иное измерение, без привязки к поверхности, к разметке и контекстным растяжкам. Поиск места для акции, ее мотивация все больше перемещается с земной поверхности в картографическое пространство, в спутниковые снимки и прочие внеземные измерения. В этом заключается новая интрига, потому что картография – картографией, но никогда не знаешь в точности, что ожидает тебя в реальности, когда выходишь в обозначенный на плане район или через что придется двигаться по указке космического навигатора.

Другая возможность выхода в иное пространство отмечена в названиях акций, становящихся все более абстрактными. Цифры хотя и привязаны к объектам, но привязка эта условная, к тому же числа замыкаются сами на себя, образуя последовательность внутри фактографии КД, еще одного неземного пространства.

Отрыв от привычного поля получил выражение и в совершенно новой стороне деятельности группы: КД впервые вышли в общественное пространство. Правда, и в старое время было несколько акций, проходивших в городе (например, «Остановка», «Группа 3»), но там они были словно спрятаны в городской среде, делались так, чтобы их нельзя было опознать как специальное действие. Выход на публику – другое обращение с наступающим контекстом. Если в загородных акциях группа от него словно убегала, то здесь она попыталась двинуться навстречу надвигающемуся, словно против ветра. Ситуация совершенно новая и опыт чрезвычайно интересный: КД на сцене! Такого еще не было. Ощущение очень свежее, в самом начале почти интригующее, к тому же здесь перед тобой не просто пустое пространство (приглашенные знакомые в загородных акциях – совсем не то, что пришедшая публика, это свои люди), а именно публичная ситуация, в которую необходимо войти и которой предстоит овладеть. Первые публичные акции во всяком случае показали, что эстетика КД достаточно сильна, чтобы справиться и с этой, жесткой и своенравной ситуацией. От дальнейших комментариев пока что воздержусь, потому что требуется и новый опыт в этом направлении, и более серьезное его осмысление. Попутно следует заметить: в некоторых случаях и здесь контекст наступает на нас. Театральные люди то там, то тут вдруг выхватывают что-нибудь из инвентаря концептуального искусства и вытаскивают на сцену. При этом случившееся тут же объявляется невероятным новаторством, тогда как для нас это все далеко не ново, а порой и просто старый хлам. Что делать? Обижаться, понятно, не имеет смысла.

Современное искусство живет контекстом, даже когда по видимости всячески старается от него избавиться – просто его присутствие не всегда носит очевидный характер. Вот это напряженное отношение, удаление с постоянным ощущением присутствия и составляет одну из основных частей опыта акционного искусства КД. И все же отрыв, мгновение свободы, парения составляет самый острый момент. Пусть даже попытка подъема над земной поверхностью заранее обречена на неудачу, как в акции «Деревни».

Москва, декабрь 2003 – январь 2004

**ИНДИВИДУАЛЬНЫЕ АКЦИИ,
ИМЕЮЩИЕ ОТНОШЕНИЕ
К «ПОЕЗДКАМ ЗА ГОРОД»**

С. Хэнсен, А. Монастырский

ЛОЭНГРИН

В. Захарову

Организаторы акции С. Хэнсен и А. Монастырский взяли напрокат водный велосипед в виде лебедя, предварительно отправив В. Захарова с видеокамерой и радиопередатчиком на берег озера (в такое место, откуда ему не было видно ту часть озера, по которой плыли организаторы). Перед тем, как появиться в поле зрения Захарова, А. М. предложил ему (с помощью второй трубки передатчика) надеть на голову купленный перед акцией жокейский шлем, достать из специальной коробочки и закурить сигарету с гашишом (сорт «White widow») и включить видеокамеру на запись. Подплыв на лебедь к Захарову и вручив ему конец веревки, организаторы акции привязали другой конец веревки к лебедю, отплыли от берега на расстояние 30-40 метров и стали надувать воздушные шарики, вкладывая их в пододеяльник и наволочку золотого цвета. Однако вскоре проплывший между берегом и лебедь парусник зацепился за веревку и вырвал ее из рук Захарова, протаскивая за собой- пока веревка не была обрезана ножницами- лебедь по озеру.

Надув шарики и вложив их в пододеяльник и наволочку (приколотые друг к другу булавкой), организаторы привязали к полученному аморфному изделию нитку, опустили его в воду, подплыли к Захарову и вручили ему конец нитки. Отплыв на исходную дистанцию, Захарову (по рации) было предложено подтянуть к себе «изделие» за нитку, вытащить на берег и проткнуть шарики иголкой, не вынимая их из тканевых футляров (наволочки и пододеяльника), что и было им сделано. О других действиях В. Захарова, предпринятых им по собственной инициативе во время акции см. рассказ Захарова «Первая корректура к Коллективным действиям».

Бохум

6. 5. 2000 г.

Вадим Захаров

Первая корректура к "Коллективным действиям"

"Лознгрин" - акция, посвященная В. Захарову.

(6 апреля 2000 г., Бохум)

1.

Многолетняя практика работы группы "Коллективные действия" со строго инструктируемым участником и зрителем навела меня на размышления о возможных поправках к ортодоксальному методу "КД". Действительно, все без исключения акции группы - это выполнение участником тех или иных действий, указаний, рекомендаций, разработанных организаторами акции заранее. От зрителя-участника требовалось негласное согласие следовать указаниям "сверху". И "ведомый" оказывался в результате выполнения этих дисциплинарных действий перед решением неординарных задач и их нестандартным осмыслением. Об этом уже много писалось.

Размышляя о творчестве КД, я подумал, что было бы интересно и важно несколько сменить акценты в самой структуре деятельности группы, при этом не разрушая традиционной её ткани. Для этого нужно было проявить некоторое своеволие, приложить некое усилие, что не всегда приемлемо на территории чужой мысли. Было разработано несколько "поправок", имеющих разную степень нажима и корректуры. Со временем, постепенно, они будут выявлены и объяснены. Начать же я решил с "корректуры удовольствия" - я хотел поменять местами "удовольствие автора" на «удовольствие участника». Я страстно желал своими действиями доставить удовольствие тому, кто был лишен его на протяжении 25 лет. Об этом можно сказать и по-другому - Андрей Монастырский оказался лишенным долгое время того, что сам требовал у зрителей - "удовольствия от отсутствия самих себя". Это показательно и в том смысле, что сам Андрей Монастырский как бы стал помехой самому себе. Монастырский-Тело заслонил Монастырскому-Автору тот самый "горизонт понимания", за который Автор отослал не один десяток людей, тем самым отрезав самому себе "отход от собственного тела". Автор в последние годы активно прячется за спиной Тела, выставляя напоказ его слабости, раздражительность, физические недостатки, тяжесть в животе и прочее. При этом непомерно разросшееся Тело придавило, подмяло под себя, как мне подсказывает мое субъективное наблюдение, столь безнадежно неудовлетворенного Автора. Когда Андрей Монастырский сказал, что собирается сделать акцию, посвященную мне, я подумал, что это подходящий момент попробовать, наконец, доставить Монастырскому-Автору хоть небольшое удовольствие, проколов этот непомерно раздувшийся образ бесцеремонного Тела.

2.

В октябре 1991 года там же, в Бохуме, Андрей и Сабина Хэнсен уже делали для меня акцию "У озера", которая по моей глупости не удалась так, как планировали авторы. Подготовка новой акции (в апреле 2000) проходила под негласным названием "Возвращение к Озеру". По крайней мере Сабина по телефону и при встрече говорила об этом. Мне был назначен день и час. От Кёльна до Бохума - чуть больше одного часа езды на поезде. Мы договорились, что я подъеду в Бохум в 12.32 и мы сразу на машине отправимся к месту акции.

За несколько дней до этого Андрей Монастырский попросил меня помочь в перезаписи его старого видеоматериала, который готовился для выставки "Возвращение

из Вены". На пленке можно было видеть какой-то странный механизм с вращающимся картонным циферблатом. В день акции (рано утром) я заканчивал эту перезапись и обратил внимание на указанное время картонных часов - 10.10 .

Тогда же утром я решил взять с собой диктофон для скрытой записи разговоров "предъакционных". Но начать запись я решил с шума вращающегося циферблата ещё у себя дома (шумом я назвал тот скрежет и треск, исходящий от неуклюжего механизма, напоминающий кустарные аппараты из старых фильмов о Франкенштейне). Я подумал, что этот звук будет сразу узнан Андреем и даст ему ключ к пониманию того, что я задумал, и ко всей последующей моей записи, начавшейся на вокзале в Бохуме сразу, как я вышел из поезда.

Идея была проста. Я планировал воспроизвести всё, что записал до акции на диктофон, в тот момент после акции, когда Андрей, как обычно, просит прокомментировать происшедшее, и тем самым неожиданно поставить Автора в положение Участника той акции, в которой он был полноправным хозяином. Он должен был оказаться вплетённым в ткань другого сюжета, не подозревая об этом. Самое подходящее для этого время - когда Андрей усердно занят "своим" делом - дирижированием чужими мозгами, забыв на время про свои. Вот это неизвестное для самого Андрея состояние "отключки" от рефлексии и контроля над собственными мыслями и чувствами я и хотел ему продемонстрировать, дав прослушать запись того момента его жизни, который на протяжении почти двадцати пяти лет ускользал от него самого.

Я предполагал, что готовящаяся для меня акция может коснуться моей последней работы "Секты, пророки, гештальт", которую Андрей и Сабина видели на выставке в Jue de Raume, в Париже, участниками которой они тоже были. В связи с этим я взял с собой брошюрку очередного русского пророка Виссариона. Также я взял с собой маленькую книгу "О Сезанне" - Воллара (абсолютно вне всякой логики), предполагая, если понадобится, прочесть последнюю страницу о последнем дне жизни Сезанна. Зачем? Почему? Я не знал тогда и не знаю сейчас. И последнее, что я взял с собой, - мои короткие рассказы из ещё незаконченной книги "Крым - воспитание глупых". Слава Богу, что и это чтение никому не понадобилось.

Распихав по карманам книги, засунув в портфель видеокамеру, штатив, фотоаппарат, диктофон, наушники, я отправился на кёльнский вокзал. И тут начались, по сути, "традиционные штучки" КД. На вокзале царил хаос. Чтобы объяснить моё крайнее удивление, скажу, что за десять лет моей жизни в Кёльне такое случилось впервые. Все компьютеры были заблокированы вирусом "I love you". Соответственно все поезда, а тем более люди находились в состоянии крайнего беспорядка и раздражения. Единственный, кто был абсолютно спокоен, это я. Я-то понимал, что происходит. Всё вокруг оказалось подчинено никому неизвестному механизму, центром которого был я. (Так, наверно, видит, ощущает себя в мире шизофреник, когда Всё имеет основание, причину, ответ в нем самом). Да, я был и причиной, и центром, и беспределом этого момента. Состояние это забываемо и, честно говоря, я радовался всплывшему во мне ощущению безумия.

Окинув обстановку хозяйским взглядом, я решил пойти позвонить Андрею в Бохум. Трубку с той стороны никто не брал. Я понимал, что немцы справятся с вирусом "I love you" очень быстро и вряд ли я опоздаю больше, чем на два часа. Я был предельно спокоен, пока на информационных табло не появилось объявление, что поезд в Бохум будет через 45 минут и отправится вместо того, который по расписанию должен был следовать в 10 часов 09 минут (на моих часах было уже около двенадцати). Я опять-таки, как безумец, убедившийся в который раз, что всегда прав, затрепетал от волнения, сопоставив время на картонном (10.10), предлагаемом (10.09) и реальном (11.54) циферблатах. Я не сомневался, что всё движется в русле акции, но совпадение времени заставило меня все же оцепенеть - я двигался по расписанию, негласно, случайно,

нарочно (как хотите) установленному Андреем. В моей голове завертелось картонное время, и этот образ бесконечного повтора и безысходности не покидал меня, пока я не сел в поезд. Да и там лишь чередование двух фраз: "возвращение к озеру" и "возвращение из Вены" ещё как-то удерживало голову в согласии с телом.

Расстояние до Бохума наконец было преодолено. Я вышел из поезда.

Обойдя вокзал, я никого из "авторов беспорядка" не нашел. Зато оказался в толпе полицейских и футбольных болельщиков. Последние распевали песни, а первые ощупывали их пьяные, вызывающие у меня давнюю брезгливость, тела. Я ещё несколько раз обошел вокзал. Сделал запись телефонных гудков, когда пытался в который раз дозвониться до Сабины. Снова подойдя к футбольным фанам, записал их крики, песни, хохот. Опять позвонил. Сделал собственные фотографии на фоне вокзала, для последующего доказательства, что я все же добрался до Бохума. Затем прождав ещё минут двадцать, выяснил в информационном бюро, когда ожидается поезд обратно в Кёльн, записав на диктофон и этот разговор. Сел на скамейку и приготовился ждать поезд, размышляя, что странным образом и вторая акция со мной в Бохуме опять сорвалась..... А может, получилась? Вполне можно было предположить, что Андрей с Сабиной находятся где-то рядом, делают фотографии или видеозапись. Я начал внимательно оглядывать вокзал, но, естественно, никого не обнаружил, лишь поймав себя на мысли, что не следует влезать в бред предложенной ситуации слишком глубоко. Просидев так минут десять, я вдруг увидел идущего ко мне Андрея. Я включил диктофон.

Не буду сейчас описывать разговоры, связанные с выяснением причин долгого поиска друг друга (я сделаю это позже). Скажу только, что по пути к озеру мы заехали на блошинный рынок, где я выбрал себе странную картинку под стеклом, на ней была изображена обнимающаяся пара - нежный волк и смазливая овечка. И ещё надев себе на голову настоящий жокейский пробковый картуз, решил с ним уже не расставаться. Сабина тут же, несмотря на мои протесты, заплатила за то и другое.

Далее мы заехали к Сабине за батареей для видеокамеры, и пока она поднималась к себе, Андрей инструктировал меня, как пользоваться рацией.

- После каждой реплики я буду говорить - "over". После того, как ты закончишь говорить, ты тоже должен сказать: "over", - повторил "over".

- "Овер", - повторил я.

- Хорошо, не забудь в этот же момент нажимать на кнопку! Всё понятно?

Давай попробуем.....

Сабина вернулась, и уже через десять минут мы вышли из машины и направились к намеченной цели. Мы подошли к большой карте. Андрей показал мой маршрут, выдал мне маленькую коробочку со строгим предупреждением не открывать её до поры до времени. Сунул в руку схему акции и согнутый пополам плотный серый лист картона, которым я должен был перекрывать себе вид справа по пути к точке моего назначения.

- Встретимся на этом месте, - сказал Андрей, и они с Сабиной исчезли в толпе полураздетой, спортивно-вальяжной публики. А публика эта, разгорячённая первым теплым весенним днём, то заваливалась грудой бездыханных, плотных, обнаженных тел в кустах, то пулемётной очередью проносила мимо меня, то слипшимися парами извивалась в молодой траве.

Я шел, раскрасневшийся, потный, нагруженный каким-то хламом, закрывая себе, как выяснилось потом, изумительный вид на озеро. Вскоре показалась метеовышка, за которой был спуск вниз к озеру и место, указанное на схеме. Я опустил правую руку с серой картонкой и мое левое полушарие наконец соединилось с правым. Незабываемое впечатление усиливалось открывавшейся передо мной сверкающей на солнце озерной гладью, напоминающей скорее лед, чем воду, беззвучно разрезаемой треугольниками яхт разного размера и цвета.

Я расставил штатив, достал видеокамеру и тут же понял, что не смогу её закрепить на нём - забыл переходник. Прикрутив её всё же кое-как ремнём, я услышал сигналы рации.

- Вадик, ты на месте? Овер.

- Да, жду указаний. Овер.

- Тогда достань коробочку и раскрой её. Там в серебряной фольге что-то для тебя лежит. Если хочешь, можешь использовать по назначению, но мы не настаиваем. Скажи также, наденешь ли ты жокейскую шляпу или нет. Овер.

- Я уже стою в ней и раскуриваю ваш косяк. Овер.

- Хорошо. Овер.

- Когда включать камеру? Овер.

Пауза. Я стоял на крайней точке узкого мыса в чёрном жокейском картузе, в чёрных модных очках, моя фигура уже почти скрылась в густых облаках голландского косяка "Белая вдова". Я слышал позади себя смехи, а из проплывающей рядом лодки кто-то что-то спросил (как выяснилось потом, на видео, меня спросили по-немецки - Где твоя лошадь?), а я что-то ответил по-английски (оказывается, я сказал - движется). Вдали справа и слева едва виднелись берега, а впереди..... Тут я услышал сигнал по рации.

- Включай камеру, мы уже здесь. Овер.

Я ничего не видел, вглядываясь вдаль. Где высматривать Андрея и Сабину? Куда направлять камеру? И вдруг краем глаза я почувствовал, что с правой стороны движется что-то странное. Я повернул голову и..... Не буду описывать весь комплекс охвативших меня чувств. Но могу заверить, что это было посильнее любого косяка, - передо мной плыл огромный белый лебедь, на спине которого, в небольшом углублении, сидели улыбающиеся Сабина и Андрей. С опозданием (которое можно понять) я включил видеокамеру.

Подплыв ко мне как можно ближе, Андрей бросил мне моток веревки, один конец закрепив где-то в чреве лебедя.

- Держи!

Они начали отплывать, а я сосредоточился на разматывании клубка, который стремился выскочить из рук, расслабленных, неуверенных. Лебедь уже отплыл на расстояние около ста метров, когда (опять-таки с правой стороны) появилась двигающаяся на большой скорости яхта. Она зацепила килем веревку, вырвала её у меня из рук и потащила за собой моего лебедя. Он сопротивлялся, но яхта уносила его дальше и дальше, пока кто-то не догадался разрезать веревку.

Всё на минуту замерло, как бы оценивая нанесенный резким вторжением чужого ущерб. Но вскоре там, внутри лебедя, зашевелились, появился какой-то золотой мешок, который извивался, дергался, увеличиваясь постепенно в размере, - ткань акции, видимо, оказалась восстановлена.

Вскоре лебедь подплыл снова, и опять Андрей бросил мне, но уже не верёвку, а маленький моток чёрных ниток. И опять мой лебедь стал отплывать. И опять началось копошение в золоте. Долгое, бессмысленное, но завораживающее. Потом эту аморфную золотую массу выбросили в воду, и я осторожно потянул к себе нечто, напоминающее то ли умершую, но уже успевшуюся раздуться, золотую рыбку, то ли чей-то труп, завёрнутый в золотой саван. Тем временем, пятясь задом, лебедь исчез. А я ещё минут десять вытягивал мне неизвестное. В конце концов я извлёк из воды пододеяльник и наволочку, внутри которых находилось всего лишь шесть шаров. Опять раздался сигнал по рации.

- Вадик, ты вытащил из воды мешок? Овер.

- Да. Овер.

- Тогда достань из той же коробочки, где лежал косяк, иглу и, не вынимая шарики, проколи их. И если сможешь,ними это на видеокамеру. Овер.

- Я так понимаю, что это ваших рук дело. Это вы устроили весь этот беспредел на немецкой железной дороге.

- Там что-то случилось с электричеством.

- Я не знаю ничего по поводу электричества. Когда я пришёл на вокзал, все поезда в сторону Бохума были отменены.

- Не в сторону Бохума, а везде было отменено.

Сабина: А каким поездом ты приехал?

Вадим: 10.09

Андрей: Потому что электричество было отключено больше чем на час.

Вадим: У меня была идея позвонить в Кёльн.

Андрей: Один раз подошла мать Маши, я всё время забываю как её зовут.

Надежда ...

Вадим: Надежда Васильевна.

Андрей: А Крупскую как звали?

Вадим: Надежда Константиновна.

Андрей: Машиного отца зовут Владимир Ильич, а мать - Надежда Васильевна.

Вадим: У Кости Звездочётова маму зовут Надежда Константиновна.

Андрей: Значит, Надежда Васильевна, а то мне всегда неудобно. (обращаясь к Сабине)

Где твоя машина?..... Внизу? Зачем?

Сабина: На улице не было места.

Андрей: А что у тебя в сумке?

Вадим: Камера, штатив, фотоаппарат, подзарядочное устройство - я заряжал батарейки прямо в поезде, наушники, ну что ещё - плеер, твоя кассета...

Андрей: А, кассета! Давай её сразу, а то забудешь. "Мастер" ты тоже взял?

Сабина: А полиция тебя не остановила?

Вадим: Слава Богу, нет, - вы видите сколько у меня проводов, торчащих из сумки. Могли бы обратить внимание. Зато я попал в толпу болельщиков, а это ещё страшнее. Я даже подумал, что произошла ошибка и акция посвящена не мне, а Юре Лейдерману. В общем вы устроили...

Андрей: Мы вчера уже начали. Сегодня я еле поднялся. Все болело страшно. И сейчас ещё болит, но слабее. Мы вчера купили случайно две вещи.....

Вадим:я сяду на заднее сидение.

Андрей: Почему?

Вадим: Реквизита слишком много.

(в машине)

Андрей: Мы можем ещё для развлечения заехать на фломаркт, мы туда прошлый раз Альберта возили. Не хочешь посмотреть?

Вадим: С удовольствием...

Андрей: Сабина, не забудь показать Вадике книгу, которую мы купили - от чего всё и пошло.. неожиданная книга...

Вадим: Что за книга? У вас её с собой нет?

Сабина: Куда мы сейчас едем? (смех). Конечно, мы могли бы тоже сообразить, что все поезда опаздывали и ты мог бы сесть на любой.

Андрей: Ты сел не на свой поезд.

Вадим: Я вам сейчас всё объясню....

Сабина: Андрей, я отдала тебе карточку? Ну, что едем на фломаркт?

Андрей: Это всего пять минут. Вадик, а ты Маше звонил сегодня в больницу?

Вадим: У неё телефон в палате не установили.

Андрей: А она может уже ходить?

Вадим: Нет, нет.

Андрей: То есть у неё все ещё кружится голова?

Вадим: Да, да. Она не встаёт.

Андрей: Вот у меня то же самое было. Я два месяца лежал. Это было в 73-м году, я не мог встать - всё было ужасно... А звенит в голове?

Вадим: Ты знаешь, никаких побочных явлений, кажется нет. Только провалы.

Андрей: Что за провалы?

Вадим: Летит куда-то, неизвестно куда.

Андрей: А-а, нарушение координации. Это вестибулярный аппарат.

Вадим: Понимаешь, она лежит в отделении "Ухо, горло, нос"...

Андрей: Так.

Вадим: Они говорят, что она их пациент. И всё дело в среднем ухе.

Андрей: А оно болит?

Вадим: Нет..

Андрей: Что же это такое, не болит...

Сабина: И не звенит?

Андрей: А раньше так никогда не было?

Вадим: Не припомню.

Андрей: Главное, что не болит. А она не испугана?

Вадим: Машу сложно запугать. А почему она должна пугаться?

Андрей: Я был бы страшно напуган, кричал бы, требовал бы транквилизаторов (смех)...

Андрей: А началось ночью?

Вадим: ээээ Днём.

Андрей: Неожиданно?

Сабина: А с желудком стало лучше?

Вадим: Это другая история.

Андрей: А как ты думаешь, отчего это возникло - от стресса?

Вадим: Думаю, стресс, перегрузка.

Андрей: Перегрузка семейная.

Вадим: Можно сказать так - я и семья.

Андрей: А ты что делал?

Вадим: Я же ужасно тяжёлый человек.

Андрей: Ты кричал на неё?

Вадим: Ты что, я никогда не ору. Я создаю напряжение...

Андрей: Что за напряжение? Почему? Ты ведь постоянно занимаешься своими делами у себя наверху. А у неё нет своей комнаты? Ты позволил себе раздражение...

Сабина: Андрей, ты пристегнулся?

Андрей: Пристегнулся..

Сабина: Как пристегнулся, если ремень висит... он меня обманывает..

·
(на фломаркте)

Вадим: А из чего она сделана, из керамики?

Сабина: Все равно из чего. Андрей для Ани Альчук ищет. Смотри, какая вещь, написано Гюнтер Кабутки, а это что такое... о, отличная вещь, это же голубь. Андрей, посмотри...

Андрей: Посмотри, какой неожиданный образ.

Сабина: Андрей, а вот какая замечательная...

Андрей: Нет, этого не надо. Посмотри, какая абстрактная работа. Что это такое? Что это такое?

Вадим: Я нашел гениальную вещь. Андрей, это просто гениально...волк с овцой в обнимку, посмотри на её морду, это...

Андрей: Не бери, ну зачем. Что ты будешь с ней делать? Она плохого качества.

Вадим: Кажется, это то, что надо.

Андрей: Потом это все выбрасывается.
Вадим: Сабина, а зачем тебе эти открытки?
Сабина: Это такие редкие фашистские фотографии.
Вадим: Сколько они стоят?
Сабина: Десять марок. Отлично. По-моему, это можно купить.
Я прошлый раз не могла купить.
Вадим: Почему?
Сабина: Не могла пересилить себя. Не могла купить. Посмотри, альпы, опера, а вот страшная...
Андрей: Возьми, возьми, хорошая вещь, во всяком случае Сорокину подаришь. Он обожает такое.
Вадим: Сабина, посмотри, мне подходит, не маленькая...
Андрей: Размер подходит?
Вадим: Идеально.
Андрей: Вадик, тогда ты будешь в нём?
Вадим: Пожалуйста, я не возражаю..
Андрей: Только, наверно, в нём будет жарко.
Сабина: Давай я сфотографирую.
Андрей: Сейчас не надо - во время действия.
Вадим: Это настоящий жокейский картуз, пробковый.
Сабина: Отличная вещь!
Андрей: Ты можешь использовать в своих работах.
Сабина: А можно по-русски сказать "жокей"?
Андрей: Действительно, это же жокейская шапка, а я вначале подумал, что для мотоцикла.
Сабина: Жокей родился.

(Далее на плёнке запись проверки работы раций, уже частично воспроизведённая выше, поэтому здесь не воспроизводится.)

(в машине)

Андрей: У тебя могут быть проблемы с солнцем.
Ты должен будешь навести камеру прямо на воду.
Вадим: Если будут прямые лучи, камера начнёт мигать, но я думаю, что этого не произойдёт.
Андрей: А в камере нет защитного фильтра...
Вадим: Ну, в таких случаях обычно используют дополнительный фильтр, который накручивают на объектив. Долго ли нужно снимать?
Андрей: Минут пятнадцать, восемнадцать. Тебе должно хватить батареек. Если нет, то вставишь нашу. У тебя есть какой-нибудь карман, в который можно коробочку положить? Вот возьми. Открывать только, когда будет сказано тебе по рации. Где карман? Клади. Это важная коробочка. Вот для тебя ещё картонка, ей ты будешь голову прикрывать и загораживать себе вид справа. Вадик, только честно, не смотри направо. Тебе же неинтересно будет..... Сабина, куда ты поехала, ну ты даёшь..... Вадик, а Юра тебе рассказывал про акцию, которую мы ему сделали?
Вадим: Да, он, кажется, должен был все время что-то считать....
Андрей: Сейчас цифр не будет. Сейчас будут антицифры....
Сабина: Анархия.
Андрей: Сабина, ты же едешь в обход, не видишь? Ты же здесь живёшь.
Сабина: Что же ты не сказал раньше?

Андрей: - Ну, ты совсем... куда ты едешь? Где озеро? Почему ты не повернула направо? Сабина, куда-ты едешь? Сабина.....
....."

4.

На этом, собственно, можно было бы и закончить. Но стоит еще, видимо, несколько слов написать о совпадениях, сопутствующих акции. Как я уже сказал, первым совпадением было время. Время картонных часов 10.10. (разница в одну минуту) оказалось временем отправления поезда, который из-за вируса "I love you" и поломки компьютеров отправлялся по старому расписанию в 10.09. Второе: выставка, к которой я делал перезапись видеоматериала Андрея, называлась "Возвращение из Вены", тогда как моя носила предварительное название "Возвращение к озеру".

Третье: моя идея незаметного "переключения режима" с автора на участника была случайно подкреплена местоположением авторов и участника в двух посвященных мне акциях - «В. Захарову». Если в первой акции на правом берегу озера находился зритель-участник, а авторы - на мысу, у метеовышки, то во второй акции места были "зарезервированы" наоборот.

Пятое: голландский косяк назывался "Белая Вдова", тогда как в 1987 году у меня был проект для студентов Академии в Осло под названием "История Чёрной вдовы", более того, и в моём проекте, и в акции, посвященной мне, присутствовали клубки с нитками, которые в первом случае разматывали (вязали) студенты, а во втором я сам.

И последнее. Появление лебедя было шокирующим не только потому, что я курил "Белую вдову", и не только от неожиданного возникновения неизвестного. А от того, что это "неизвестное" сразу было мной прочитано и оценено на должном уровне. Было достаточно доли секунды, чтобы выстроить в голове всю цепочку, предшествующую этому появлению - давняя моя работа, где под музыку Чайковского из "Лебединого озера" крутился, как в спиритическом сеансе, стол с балетными тапочками, мои ночные прогулки по Праге вдоль Влтавы с белыми лебедями,двигающимися в тягучей, чёрной воде (тогда меня страшно напугавшими своей ночной жизнью). Затем всплыли в голове сюжеты последующих моих рассказов о Праге, где лебеди были представлены неким ужасающим, потусторонним явлением. Затем фотография в журнале "Пастор" с темой "Патологии и Норма", где можно видеть три чёрные, крайне изумлённые фигуры перед естественно белым, спокойно стоящим на берегу лебедем. Затем вечерний разговор с Андреем в Москве, когда я показывал готовый журнал и мы долго говорили о лебедях, и Андрей даже показал мне старую свою работу, где на одном листе были изображены улетающие лебеди. Наконец, совсем близкое - мой видеосюжет о сектах, демонстрируемый на выставке в Jeu de Paume. Там начало и конец "сошествия в ад" были проиллюстрированы плавающим (на шестиметровой стене зала) огромным лебедем. Приблизительно в таком размере он и появился передо мной, выплыв с экрана (ещё более утрируя и усугубляя гиперболу) в сторону шокирующей реальности. Но я был шокирован глубиной узнавания. Последним, что всплыло в моей голове (перед тем, как я забил её многочисленными указаниями к действию), была моя очередная прогулка с композитором Иваном Соколовым в Кёльне: мы плавали в красной лодке по линденталевскому озеру и делали фотографии лебедя, который, собственно, и был тем самым, из фильма о сектах.

Сабина и Андрей, как настоящие психоаналитики, вытащили этот мой лебединый комплекс последних лет из моего подсознания, предъявив его моим глазам, моему сознанию. Одновременно и я тоже выступил как некий хитрый доктор, выставив напоказ то, что всегда было за кадром. Поэтому эта акция и имела глубинный успех, так как затронула одновременно две стороны в их психопатологическом состоянии. Это подтверждается и тем, что выбросив в воду некое аморфное, явно больное тело (нечто

подобное делают шаманы, демонстрируя родственникам и самому больному болезнь воочую, в виде кровавого шарика с перьями, якобы вытащенного из нутра человека), Андрей и Сабина заставили меня его проколоть, т.е. уничтожить болезнь, с которой не могли справиться сами. Одновременно я прокалывал и свои "мыльные пузыри кельнского пастора" (см. три мои работы с мыльными пузырями) - собственно, непомерно раздутый образ Другого.

Таким образом, мы прокололи друг друга, освободив свой горизонт от навязчивой идеи второго "я".

- Андрей, Андрей, ты меня слышишь? Ты опять молод, красив и здоров!

PS. И последнее. Так получилось, что данный текст, по сути, обращен к одному из авторов акции- Андрею Монастырскому. При этом первый автор проекта- Сабина Хэнсен, осталась без должного критического внимания. Я официально заявляю, что сама акция, ее реализация, доводка до умопомрачительного эффекта- заслуга Сабины Хэнсен. Роль второго автора- А. Монастырского- просто сомнительна, возможно, даже, ничтожно мала, а попросту- не обязательна (впрочем, как и всегда).

Лоэнгрин.
май-июнь 2000 г.

А. Монастырский
ВАЗА ДЛЯ 601-800

У входа в бывший павильон "Лесное и охотничье хозяйство" (ВДНХ) А. М. и Н. А. провели сеанс тибетской игры "Путешествие в нирвану". Н. А. играла китайской вазой с изображенным на ней быком (внутри вазы был вставлен скрученный рулоном машинописный лист с текстом № 771 из "Поэтического мира" А. М., в котором местоимение мужского рода было заменено на женский род).

А. М. играл цифровой видеокамерой, включенной на запись (Panasonic NV-EX3EN/ENA), которая была куплена по дороге к месту действия в павильоне "Оптика" (ВДНХ). Выиграла ваза.

Игра происходила на игровом поле, увеличенном до размера приблизительно "А минус 2" и было составлено из четырех кусков (каждый размером А 0).

[Эта акция- третья из серии акций с использованием игры «Путешествие в нирвану». Первая, «Шт. Андре», состоялась 31. 05. 1993 г. в Мюнхене; в ней использовались бронзовый орел и керамическая модель греческой церкви в качестве игровых фигур. Вторая, «Фотоаппарат и орел», состоялась 17. 06. 1995 г. также в Мюнхене; в качестве игровых фигур использовались тот же бронзовый орел и маленький фотоаппарат, снимающий процесс игры].

Москва,
26 мая 2001 г.

С. Хэнсен
Акция в Кенигсберге
(перемещение зрителей-2)

Перед приходом зрителей на сцене было установлено 13 стульев. При входе в зал зрителям были розданы номера на карточках размером с визитку (карточек было 100 штук, зрителей было меньше и карточки раздавались не по порядку). Каждый номер карточки соответствовал порядковому номеру акций в «Общем списке» акций КД.

Затем на экране (позади стульев) показывались следующие слайды акций КД: Появление (№ 1), Палатка (№ 3), Лозунг-77 (№ 4), Шар (№ 5), Комедия (№ 6), Лозунг-78 (№ 8), Третий вариант (№ 9), Время действия (№ 10), Кизевальтеру (№ 15), Остановка (№ 22), Выход (№ 23), Группа-3 (№ 24), Красные числа (№ 88).

Одновременно с показом слайдов с магнитофона воспроизводилась фонограмма соответствующего описательного текста акции, а затем читался ее перевод на немецкий язык (С. Хэнсен).

Во время показа слайдов и чтения описательных текстов из зала на сцену приглашались те зрители, у которых были соответствующие номера акций на карточках (все номера были черного цвета за исключением № 88- этот номер был красного цвета). Зрители рассаживались на стулья, стоящие на сцене.

В конце акции каждому зрителю на сцене выдали описательный текст той акции, номер которой у него был.

Кенигсберг,
11 сентября 2003 г.

С. Ромашко
Шаги и хлопки

Акция проводилась в пустом репетиционном зале площадью 182 м². Участники акции были поделены на две шруппы, по четыре человека в каждой. Члены первой группы двигались по залу, каждый по своей прямой линии от одной стены до другой и обратно (расстояние между стенами: 19,5 м), согласно заданному каждому из них ритму движения и стояния (схемы ритмики движения см. в приложении). Члены второй группы располагались в линию вдоль траектории движения первой группы, каждый из них следил за своим партнером в первой группе и отмечал каждый пятый шаг партнера хлопком в ладоши. Начало и конец акции обозначил ударом в треугольник С. Ромашко. Длительность акции – 3'18».

Амстердам, здание центра DasArts, 24.09.2003

Сергей Ромашко

Гюнтер Хеег, Хасан Хубасси, Марта Р.М. Писко, Алессандро Н. Савино (первая группа)
Никола Норд, Петра Ардаи, Ребека Санчес Агилар, Ги Амитай (вторая группа)

Приложение

Схемы движения участников первой группы

1. 4 шага движения – стояние в течение времени, необходимого для 4 шагов
2. 3 шага движения – стояние в течение времени, необходимого для 3 шагов
3. 2 шага движения – стояние в течение времени, необходимого для 4 шагов
4. 4 шага движения – стояние в течение времени, необходимого для 3 шагов

ПРИЛОЖЕНИЕ 2

Fisherman

This performance consisted of two parts. The first part took place at A.M.'s apartment on the 28th of February 2000 (without viewers). For 40 minutes A.M. and N.P. recorded dialogue on two tape-recorders, in which they discussed the plan of the "Fisherman" performance proposed by A.M. Panitkov wasn't aware of A.M.'s plan, so he offered one alteration and some ideas that were discussed during the conversation. The recording was done in such a way that during Monastyrskij's speech Panitkov put his tape-recorder in the "play" mode, and Monastyrskij put his tape-recorder in the "record" mode. And vice versa – when Panitkov spoke, Monastyrskij put his tape-recorder in the "play" mode and Panitkov in the "record" mode. Thereby two recordings were made – one had only Monastyrskij's speech with such pauses in it that matched Panitkov's part in the conversation, another – only Panitkov's speech with pauses that matched the time of Monastyrskij's speech.

After this recording A.M. and N.P. listened to the two tape recordings of the discussion of the plan for the "Fisherman" performance. However, because of differences between the tape-recorders, and because it was impossible to synchronize the process absolutely – the timing of these two recordings was relatively disjointed: sometimes the voices superimposed each other, etc. So it was decided to synchronize the two recordings using a computer program. S.Zagnij did this a few days later using a 'Cool Edit' program. After the tracks had been synchronized and digitalized, they were again recorded onto an analogue medium – these cassettes were then used in the second part of the performance. The second - "field" part of the "Fisherman" performance took place on the 20th of March 2000, in the presence of viewers.

Before the viewers (17 persons) arrived on the scene, the organizers laid out on the snow two white cords, parallel to each other and spread across the field – from one side of the forest to another. The length of the cords was approximately 400 meters, the distance from one cord to another – 6-8 meters.

At the end of the cord (to the right of the viewer's position) was attached a red plastic sledge, to the end of the other cord – a blue plastic sledge.

After this the organizers returned to the initial (viewers) position that was in the centre of the field, at a distance of about 6-8 meters from the closest cord, and they held tape recorders and waited for the viewers' arrival.

When the viewers arrived, and had walked half of the way towards the performance scene (the whole distance was 300-350 meters), Panitkov and Monastyrskij simultaneously put their tape-recorders in the "play" mode (Panitkov had a tape-recorder with Monastyrskij's speech and vice versa) and they started to walk in different directions: Panitkov walked left (from the viewers point of view) towards the forest, where the blue sledge was located, Monastyrskij walked right towards the forest and the red sledge.

The tape-recorders (now playing the tape recordings) were placed on the sledges and Panitkov (with the help of M.Konstantinova) and Monastyrskij (with the help of S.Romashko) began slowly pulling the cords with the sledges and tape-recorders towards themselves.

And so the sledges containing the tape-recorders went past the viewers down the snow-covered field: at first the sledges moved towards each other (the red sledge from the right, close to the viewers, the blue – from the left far from the viewers); then, after the sledges passed the point of optical "intersection" (not exactly parallel to the viewers, but slightly to the side), they started to move in opposite directions, until they disappeared into an "invisibility zone" – the red sledge to the left side of viewers, the blue – to the right. The time it took to move the sledges was about 10 minutes.

Because the area of audibility was narrow (by reason of distance, wind, etc.) the viewers could catch only a few phrases from A.M. – N.P.'s dialogue when the sledges moved nearby (meaning that from 40

minutes of dialogue only 10 minutes were used in the “field” part of the performance, and the majority of it occurred in an “inaudible zone” of performance – to the left and to the right side of the viewers).

Then Panitkov pulled the red sledge with the tape-recorder (contained the cassette with his speech) towards himself, he removed the tape-recorder from the sledge, turned it off, and took the cassette out and disassembled it. And accompanied by M.K., he started walking towards the viewers unreeling the tape from the cassette. Monastyrskij and Romashko did the same with the blue sledge, the tape-recorder and the tape with Monastyrskij’s speech.

As the tapes fluttered in the wind, the organizers estimated the number of viewers and cut the tape into 17 pieces (one piece for each viewer), then they put them into small transparent plastic bags and handed one to each of the viewers as performance documentation (factography).

Also enclosed inside these bags were factographic labels – rectangular pieces of cardboard (4.5 x 8.5 cm.), with the following text on one side: “CA. Fisherman. 20.3.2000. Losinyj Ostrov, Abramtsevo), and a color print – an image of a ceramic figure of the Chinese “Fisherman” (a famous classic figure). Then, the viewers were offered the possibility of looking at this figure using binoculars. The “Fisherman” figure was installed before the start of the performance; it was situated on the snowy field, 80 – 100 meters distance from the viewers’ position and behind the route of the sledges. The height of the figure was 20 cm and so it was impossible to see it with the naked eye.

The figure remained on the field after the viewers and organizers had left the field. This figure had been used in the first part of the performance: during the recording of A.M.-N.P.’s dialogue it had been standing on a table between the tape-recorders.

20th of March 2000.

Moscow Region, Losinyj Ostrov (behind MCAR), near Abramtsevo village.

A.Monastyrskij, N.Panitkov, S.Romashko, E.Elagina,
M.Konstantinova, I.Makarevich

Red Numbers

(for Y.Albert)

In a “Globus” supermarket (in Bohum, Germany), using a microphone and tape recorder, Y. Albert read aloud for 15 minutes. He read aloud the prices (only the numbers not the product’s names) of products from a different grocery and manufactured products store.

Then, in a campus of the University of Ruhr, he was asked to listen to a tape recording and write down 105 numbers using a red marker at the bottom margin of an A0 size piece of paper. This sheet was a photocopy taken from the book “Snuff bottles from China”, by Helen White, Bamboo Publishing Ltd., London, 1992 (plate 11). Then he was asked to add up all of these numbers using a calculator and to write down the total using a black marker, writing the figure below the red numbers. The result was – 3148,58.

After this the copy was given to Y.Albert, he was asked to exhibit this as his own artwork and to try to sell it for the total of the 105 red numbers i.e. 3148,58 (marks in Germany, dollars in USA, pounds in England, etc)

Bohum
29 4.2000

A.Monastyrskiy, S.Hansgen

The Second Speech

Inside a pedestrian crossing (shaped like a glass tube), above the MCAR (Moscow Circle Auto Road), N.Alekseev made a 9 minutes speech in the presence of 15 viewers. The viewers had been brought to this location (between Altufjevskoe and Dmitrovskoe highways) in 5 cars. During his speech N.Alekseev used 21 red tomatoes and was wearing a red T-shirt and blue trousers. Before the speech, he took off his boots and stood in white socks on the tiled floor of the pedestrian crossing.

Moscow, above MCAR
29th of July 2000

N.Alekseev, A.Monastyrskiy, N.Panitkov, S.Romashko, E.Elagina, I.Macarevich.

The garages

After “The second speech” performance viewers were offered a car ride to Golden Street. What is specific about this street is that it contains no apartment buildings: along one side is a fence belonging to “Salut” factory, along side the other is a row of garages. Some of the garages are colored blue and have no numbers, whilst the others, close to Burakov Street, are colored green and numbered. The green garages are numbered as follows (looking from left to right): the first three garages are numbered 87, 88, 89, the following garages are numbered 1, 2, 3, 4 and so on up to 86. (Therefore the last three garages of the “green section” are effectively relocated at the beginning of the row).

The organizers approached the beginning of the row of garages, the “green section”, and began by attaching sheets of A1 format paper to the green metal garage doors, attaching the sheets to the left of the numbers. These sheets of paper (a total of 13 printed photocopies) contained the names of CA performances from volume 1 to 5 (1976-1989).

First the three sheets with the performances names from 1987, 1988, 1989 were attached to the garages. Then, both the organizers and the viewers moved together along the row of garages from numbers 1 to 76 and attached 10 more sheets on the garages numbered 76-86 (except for the 82nd garage because no performances took place in 1982).

As the participants passed garage number 45 a group picture was taken. This garage was chosen as Golden Street became “Location #45” in “CA’s location” list. (Just as “The second speech” performance was named as “location #44”).

Once all 13 sheets had been attached and left on the garages, a document (factography) was distributed to the viewers and the participants left the scene.

Moscow, Golden (Zolotaya) street
29th July 2000 (performance began approximately at 4:30 pm)

A.Monastyrskiy, N.Panitkov, S.Romashko, N.Alekseev, I.Macarevich, E.Elagina, M.Konstantinova,
M.Sumnina.

625-520 (For Zagnij)

In a forest, above a snow-covered single-track railway line, and using ropes attached to trees, a piece of fabric (3x3 meters) was stretched as an awning (at a height of approximately 1.6 – 1.7 m above the surface of the snow).

When this was done, it was suggested that S.Zagnij should lie down on the snow under the awning and read aloud a fragment from the book: “*Metaphysical Principles of Virtue*“, by Immanuel Kant (Minsk, 2000) (from the third part of the work “Universal Natural History and Theory of the Heavens” 1755). The peculiarity of this book was its extraordinary thickness (10cm) combined with the regularity of its other dimensions (13x20.5cm).

Before the reading took place, a tape-recorder was switched to “Recording” mode and was placed on the fabric (in the center of the awning). Whilst Zagnij read aloud, participants of the performance (using shovels) threw snow onto the fabric (and correspondingly onto the tape-recorder which was placed with its microphone facing downwards and covered with plastic film).

The fabric sagged under the weight of the snow and after 5-7 minutes it covered Zagnij and so it became impossible for him to continue reading.

Once Zagnij had climbed out from under the awning, the tape recorder was taken from the fabric. The cassette with the recording of Zagnij’s reading was replaced with a tape recording that had been prepared in advance: 45 minutes from the soundtrack “Magic. The Gathering” (a computer game). Then the tape-recorder was put switched to “Play” mode and attached to the Kant book with transparent Scotch tape. This object was then placed on the fabric awning, which had been cleared of snow.

The participants left the tape-recorder playing this recording and went away. It was decided to call the performance by the distance (measured in meters) from Rogachevskoe highway, along the single-track railway line up to the scene of action. This distance had been estimated previously (using the scale of a detailed map and counting steps) and was understood to equal 625 meters.

Two days later, the three organizers returned to the single-track railway line in order to conduct the exact “measurement of the name” of the performance, using a 26 meter rope as a measuring tool. The distance proved to be 520 meters. The object they had left had disappeared (most likely it had been swept away by a locomotive-snow plough, which was working at the time of the “measurement of the name”). This measuring action comprised the second part of the performance.

Moscow region, Krasnopolyanskoe forestry
4.3.2001 (625) - 6.3.2001 (520)

A.Monastyrskij, N.Panitkov, S.Romashko, S.Hansgen, I.Makarevich,
E. Elagina, M.Konstantinova, I.Sumnin, N.Sheptulin.

625-520 in Berlin

Two similar video recordings of the action ‘625 – 520’ were projected onto the wall (dimensions of the projected frame 5 x 4m). Then the organizers cut sections of maps from the “Railroads in USSR”

atlas (40 maps, A0 size each) and lined them on the floor of the theatre where the performance took place. Each paper section was attached to the next with a stapler creating a strip of sections.
The length of the strip – 33 meters.
Performance time – 45 minutes.

Berlin, Schaubuhne
9th June 2001

S.Haensgen, S.Romashko, N.Panitkov, A.Monastyrskij.

The Sack

The viewers (20 persons), dragged a sack through the forest. This sack was filled with potatoes and a tape-recorder playing the soundtrack from “On the road” a film directed by K.Yasuda and featuring Shintaro Kutsu in the role of Zatoichi (1964). The viewers moved about 2 km along a single-track railway (the same site where the “625-520” performance had taken place) to the Kievogorodskoe field. Then the viewers were asked to throw potatoes at two tape-recorders (the tape recorders were placed in “record” mode) and the control-clock from the “The library” performance. These items were attached to a vertical metal pipe situated in a clearing in the woods. The plan was to dig out the clock from “The library” performance, (which had been buried near this site in 1997). This was just in case the control-clock was hit and stopped working.
This task was done by the viewers and organizers.

Moscow region, Savelovskaya railroad, forest around the Kievogorodskoe field
15th of September 2001

A.Monastyrskij, N.Panitkov, I.Makarevich, E.Elagina, S.Romashko, S.Haensgen.

83

In a wood in winter, 10 radioreceivers emitting noises of signalling radio waves were hung on trees and left there. The place for this action was located and noted on a card with the help of a Global Positioning Satellite receiver GPS 12 XL (Garmin). The site was noted under the sign "83" - the card showed a section of the wooded area located to the north of Kijevogorski field.
The spectators (11) and organizers of the action reached this place on skis.

Moscow region, Savelovskaja railway,
20. 02. 2002.

A. Monastyrskij, N. Panitkov, S. Romashko, E. Elagina, I. Makarevich.

Adventures of the blind

(TheSack-2)

Six sacks filled with potatoes were deposited around the grounds and inside the premises of the Frankfurt Goethe University (former I. G. Farben). Inside the sacks were placed six tape-recorders in “play” mode. These tape recorders played soundtracks from the Japanese film “Adventures of the blind” featuring Sh.Kutzu in the role of Zatoichi (60 minutes long).

At the same time a video was projected onto a wall (this video was an edited version of the action ‘The sack’). The screening was silent and the video consisted of 3 parts: 1 – 5 minutes “the sack on the rails”, 2 – 20 minutes “the viewers dragging the sack”, 3 – 5 minutes “close up: potatoes are being thrown onto a pole which has two tape-recorders and clock attached”). Whilst the video was playing, the film “Adventures of the blind” was transmitted on a TV (with sound).

After this a tape recorder was turned on (30 minutes of recorded sound taken from one of the tape-recorders on the pole during the “The sack” performance – the sound of potatoes hitting the pole). As this happened the video projector on the wall started screening the video “Vasnetsov” – a section of “The sack” performance – that contained the scene in which viewers were throwing potatoes at the pole (filmed at a distance).

Meanwhile, The “Adventures of the blind” continued to play on the TV but this time without the soundtrack. At the same time participants of the action, started bringing the sacks into the auditorium and arranging them in a row near the stage (the tape-recorders inside sacks continued to play the soundtrack from “Adventures of the blind”). The sacks were untied and the ropes were handed to S.Romashko, who was sat at a table behind the stage and he had begun to produce the performance factography (documentation): small pieces of rope from the sacks were attached to paper cards which contained details of the date of the action.

When the tape recordings and the film “Vasnetsov” had finished, the tape-recorders were taken out the sacks and placed on the stage. The recordings finished at different times (this was because at the very beginning of the action, the tape recorders in the sacks were not switched on simultaneously and consequently they were switched off at different times as well). The soundtrack of the film playing on the TV was resumed, and the factography (documentation) was handed out to viewers.

Frankfurt

26th of April 2002

N.Panitkov, A.Monastyrskij, S.Romashko, E.Elagina, I.Makarevich, S.Haensgen.

51

(Archeology of Light – 2)

This performance consisted of the framing, alteration and transformation of CA performance “Archaeology of Light” into object 51, via its projection onto a video screen (white board 210 x 270 cm) (71minutes).

Firstly, the frame was made using sheets of black paper (A3 size) these were placed so that they surrounded the image (the video image was smaller than the board onto which it was projected by about the width in each dimension of an A3 sheet of paper).

Then the participants hammered 4 big nails into each corner of the board and spooled a white rope between them in a way similar to the board with spools that A.M. made for CA performance “The Score”. Then the whole surface of the board was covered with sheets of black paper (A3 size). And, then inscriptions were attached to certain places on the board. The following inscriptions (in English) taken from the scheme “Installation with exposition board of CA’s performance “The Score” by A.M, were attached either to or alongside the board : ‘A Demonstration sign field’ (noted on the board), ‘Resulting contexts’ (noted on the board), ‘Artistry as “embellishment”’ (noted on the board), ‘An Exposition sign field’ (noted alongside the board), and ‘Motivational contexts’ (noted alongside the board).

Instead of the inscription ‘Ground and construction works’, the participants labeled this space number “51” (in the locations list of CA performances, the Pompidou Center, where this performance was taking place became location #51).

When the video ‘Archaeology of Light’, was projected a close-up luminous circle of light appeared (as a consequence of night shooting), at this place on the board N Panitkov cut into the black paper creating a round hole (diameter – 10.5cm).

27 of September 2002
Paris, Pompidou Centre

A.Monastyrskij, N.Panitkov, S.Romashko, I.Makarevich, E.Elagina,
S.Haengen (“Archeology of Light” videorecord), D.Novgorodova (photo).

On the Clearing

On the fringes of the forest, a picture (55x80 cm) was attached to a tree facing the field. This picture was a reproduction from a North Korean art album made from oil on cardboard. Shortly after, the trees between the picture and the field (undergrowth) were cut down (approximately 80 trees). A wire was stretched between the two remaining trees and an upside down umbrella and some branches soaked in flammable liquid were attached to the wire. Participants turned on a tape-recording – consisting of noises and sounds of a railroad depot (3 minutes 50 seconds), and then the umbrella was set on fire. After that, white rope was stretched from the sides of the picture to the trees with the burned umbrella - together they formed a trapezoid with the following dimensions: the length of wire with the umbrella - 3,3m; picture width - 55cm; rope’s length (distance between picture and umbrella) - 18 m; wire height - 210cm; height to the bottom of picture - 133cm; width of the cut down area - 9m. All objects were left at the scene.

Moscow region, Kievogorskoe field

November 6, 2002

A.Monastyrskij, N.Panitkov, E.Elagina, I.Makarevich, S.Romashko,
M.Konstantinova, D.Novgorodova.

14 : 07 - 15 : 13

(39-52)

In a forest, in a small glade, (at the site where the “Library” action was made), a round watch (D-25 cm) was attached above the snow. Viewers and organizers tied an end of white rope, (coiled on a bobbin and about 1 km length), to the watch, then turned on a tape-recording (the tape recorder was in a back pack carried by S.Romashko) and started moving through the forest. Whilst moving they uncoiled the rope and attached it to every few trees in order to keep it taut.

The tape-recording consisted of chronologically taped articles by north-pole researchers: E.T.Krenkel “Radio station UPOL” and Y.K.Fedorov “Astronomical definitions” (from the book “Works by drifting station ‘North Pole’”, publ. Glavsevmorput, 1940). At the end of the tape-recording was a fragment of M.Heidegger’s article “Time and Entity”. After they had walked 400 metres through the forest, the group stopped. The organizers used the same rope to attach the working tape recorder between the trees at a height of 150 cm. The tape recorder was put in a white fur case.

After that A.Monastyrski bound black thread to the tape recorder’s case and started moving through the forest reeling out the thread and coiling it around tree trunks. He moved toward the vista, located approximately 200 metres away from viewers. Between two trees, on the same thread, A.M and M.K. hung up a small framed portrait of Heidegger (6.5x9 cm). On the reverse of the portrait with black marker was written: “39-52”. (“39” – according to the “CA list of places” this is the number of the place of the “Library” performance, the same place at which the watches are now attached; “52” – is the anticipated final location of this action).

Then A.M. and M.K. joined the viewers and they continued moving through the forest continuing to reel out the rope. They left the tape recorder playing the recording of Krenkels’ text, this was now out of the group’s audibility. The group emerged on the edge of nearby field (located south-east from Kievogorskoe field; the whole route was about 1 km). Here the organizers, using the same rope, hung up the second watch (D-42cm), tilting it towards the field, and attaching it much higher than the first one. Organizers reeled about 100 m more of rope (attached to watch) and handed each of the viewers a document – this consisted of 2 laminated photos from the book, “27 months on a drifting ship” by George Sedov publ. Glavmorsevput, 1940. They used lengths of rope to tie up these two pictures of polar experiences.

After the document had been distributed, the second part of the title of the performance was made - the second watch showed “15 (hours) 13 (minutes)” (the first part of the title – “14 (hours) 07 (minutes)” – was defined by the time on the first watch at the moment when the tape-recording was turned on and movement through the forest with the rope began).

After the performance was finished, viewers stopped near the Heidegger portrait and the group photoportrait was done. The tape-recording with Heidegger’s text was not audible for viewers, as they were too far from the tape-recorder.

All the objects were left at the scene.

Moscow region, north from Lobnya
19 April 2003

A.Monastyrskij, N.Panitkov, E.Elagina, S.Romashko, I.Macarevich, S.Haensgen, M.K.,
D.Novgorodova

Slogan 2003

On the fringes of a forest, amongst the trees, was hung a framed portrait of Heidegger. The portrait was framed under glass and had the following dimensions 6.5 x 9 cm.

Moscow region, Savelovskaja railroad, near Riovi Gorky village
19th of April 2003

A. Monastyrskij, M. Konstantinova, S. Haensgen. N. Panitkov, S. Romashko, E. Elagina,
I. Makarevich, D. Novgorodova.

Villages

On the edge of a field, rope was used to hang 4 frames with images of golden hares under glass. Then, using nails and tape, 11 wooden canes sticks (4,5x1,8 cm; 2m length each) were connected together to create one pole of 17m 22cm length.

22 labels with the names of villages in the Moscow region and the number of inhabitants residing there in early 1980's (information gained from scanning a map from the 1980s), were attached to all 11 sections of the pole. In between the labels were attached golden wings (railroad symbol).

In an attempt to raise the pole – it arched, and pieces from the edges broke off. In the second attempt to raise the now shortened pole - the same thing happened. Only after the pole had lost several pieces, becoming about 8 m long, was the attempt to raise it successful. We fixed the pole to the tree, next to the section of rope with the golden hares attached to it.

The segments with labels were cut from the broken pieces and handed out to participants as a document. The following list of village names were on these sections, (population indicated in brackets): Abramtcevo (0,96), Andreevskie vyselki (0,27), Dedovo-Talyzino (0,03), Dobrynino (0,10), Novuj (0,81), Pesterugino (0,02), Repishe (0,34), Staronikolskoe (0,01), Tyazhino (0,14), Chistoe Severnoe (0,2), Shubinka (0,01).

The remainder of the pole, (8 m length), was attached vertically to the tree from which the golden hares were suspended. On this section of pole were the remaining labels with the following names of villages: Barynino (0,17), Bolshie Pastbisha (0), Vasil'evskoe (0,34), Danilovo (0,42), Krukovo (0,26), Legkovo (0,17), Olino (0,01), Podvyaznovo (0,07), Podporino (0,04), Staraya (0,01), Strunino (19,3).

Moscow region, Yaroslavskoe roadway, 58 km, in the field across from Vozdvizhenskoe.
11 October 2003

A.Monastyrskij, N.Panitkov, E.Elagina, S.Romashko, I.Makarevich,
M.Konstantinova, D.Novgorodova, S.Sitar, U.Ovchinnikova.

ЗРИТЕЛИ АКЦИЙ КД

1. ПОЯВЛЕНИЕ

13 марта 1976 г.

А. Абрамов, А. Рабинович (?), М. Сапонов, И. Головинская, В. Чинаев, Н. Панитков, Н. Недбайло, Р. и В. Герловины + 20 человек.

2. ЛИБЛИХ

2 апреля 1976 г.

Шт. Андре, О. Этингф, Н. Панитков, В. Грибков, Р. В. Герловины, О. Яковлев, отец Л. Меркушовой (Вешневской), Л. Меркушова, В. Вешневский, В. Скерсис, А. Аникеев, И. Пивоварова, В. Митурич-Хлебникова, М. Константинова + 5 человек.

5. Ш А Р

15 июня 1977 г.

Мадис Кольк, И. Биньямини + 1

6. КОМЕДИЯ

2 октября 1977 г.

И. Кабаков, В. Мочалова, Э. Гороховский, С. Шаблавин + 8 человек.

9. ТРЕТИЙ ВАРИАНТ

28 мая 1978 г.

И. Кабаков, В. Мочалова, Л. Талочкин, С. Бордачев, В. Вешневский, А. Урусов, А. Рохлис, + 10 человек.

10. ВРЕМЯ ДЕЙСТВИЯ

15 октября 1978 г.

Ф. Инфанте, И. Затуловская, Л. Соков, Л. Бажанов, Л. Талочкин, И. Чуйков, И. Пивоварова, П. Пепперштейн, В. Мочалова + 5-6 человек.

11. КАРТИНЫ

11 февраля 1979 г.

И. Кабаков, М. Митурич-Хлебников, Р. Арутюнян, Р. Герловина, В. Сохранский, В. Некрасов, Э. Гороховский, И. Пивоварова, В. Добросельский, В. Мочалова, И. Бакштейн, Б. Гройс, Н. Никитина, Л. Соков, И. Чуйков, И. Головинская, + 5-10 человек.

12. МЕСТО ДЕЙСТВИЯ

7 октября 1979 г. 31 октября 1979 г.

И. Кабаков, И. Бакштейн, В. МIRONENKO, Д. Пригов, О. Васильев, Э. Булатов, В. Некрасов, В. Мочалова, И. Пивоварова, И. Яворский, И. Чуйков, С. Гундлах, А. Аникеев, Л. Рубинштейн, С. Ромашко, М. Елагина, Л. Бажанов, А. Филиппов, К. Звездочетов, В. Макаревич, П. Пепперштейн, Н. Шибанова + 7-10 человек.

13. Н. ПАНИТКОВУ

(Три темноты)

17 февраля 1980 г.

четыре-пять человек на даче у Стаммы (плюс В. Добросельский и В. МIRONENKO)

16. ДЕСЯТЬ ПОЯВЛЕНИЙ

1 февраля 1981 г.

И. Пивоварова, Н. Козлов, В. Скерсис, Л. Талочкин, О. Васильев, И. Кабаков, И. Чуйков, Ю. Альберт, В. Некрасов, А. Жигалов.

17. ВОСПРОИЗВЕДЕНИЕ

1 марта 1981 года.

В. Скерсис, С. МIRONENKO, В. МIRONENKO, Ю. Альберт, В. Захаров, Н. Занегина, Д. Пригов, В. Кара-Мурза, Н. Козлов, И. Юрно, И. Пивоварова, П. Пепперштейн.

18. ГЛЯДЯ НА ВОДОПАД

12 февраля 1981 г.

В. Некрасов, Н. Абалакова, С. Гундлах, Г. Берштейн, А. Аникеев, Ю. Альберт, А. Жигалов, Н. Козлов, И. Юрно + несколько человек.

21. ЗВУКОВЫЕ ПЕРСПЕКТИВЫ ПОЕЗДКИ ЗА ГОРОД

14 февраля 1983 г.

В. Некрасов, В. Макаревич, К. Звездочетов, В. МIRONENKO, И. Бакштейн, Н. Козлов, Д. Пригов, С. Ануфриев, И. Яворский, И. Нахова, В. Сорокин, жена В. Макаревича, + 3 человека + несколько человек на слайд-фильме (И. Головинская, Л. Рубинштейн, И. Кабаков и др.).

22. О С Т А Н О В К А

6 февраля 1983 г.

И. Кабаков, Э. Гороховский, Н. Гороховская, Ф. Инфанте, И. Чуйков, К. Звездочетов, С. Ануфриев, Ю. Альберт, А. Аникеев, Н. Абалакова, А. Жигалов, В. Мироненко, В. Сорокин, И. Нахова, И. Бакштейн + несколько человек.

23. В Ы Х О Д

20 марта 1983 г.

И. Кабаков, И. Бакштейн, И. Нахова, С. Хэнсен, В. Мироненко, А. Жигалов, Н. Абалакова, В. Некрасов, Э. Гороховский, А. Аникеев, Ю. Альберт, А. Филиппов, В. Захаров, Н. Козлов, Л. Талочкин, С. Гундлах + 14 человек.

24. Г Р У П П А - 3

24 апреля 1983 года.

И. Кабаков, Д. Пригов, Л. Рубинштейн, Л. Талочкин, С. Бордачев, И. Бакштейн, В. Мироненко, И. Пивоварова, И. Чуйков, С. Гундлах, А. Аникеев, Ю. Альберт, С. Мироненко, + 5 человек.

26. РАЗДЕЛЕНИЕ

29 мая 1983 г.

С. Гундлах, И. Бакштейн, А. Жигалов, Н. Абалакова, Е. Барабанов, Ю. Альберт, Л. Бажанов, С. Ануфриев, В. Мироненко, С. Мироненко, В. Наумец, А. Аникеев, И. Нахова, Б. Орлов, В. Грибков, Д. Пригов, В. Сорокин, М. Константинова, С. Бордачев, А. Филиппов, К. Звездочетов, В. Захаров, В. Скерсис, Литиция + 65 человек.

29. М

18 сентября 1983 года

И. Кабаков, Ю. Лейдерман, С. Мироненко, Э. Булатов, Наташа, В. Сорокин, В. Мироненко, С. Гундлах, В. Наумец, Н. Козлов, Э. Гороховский, Нина, И. Чуйков, В. Захаров, И. Пивоварова, П. Пепперштейн, И. Панитков, С. Бордачев, И. Бакштейн, И. Нахова + 6 человек.

30. ИЗОБРАЖЕНИЕ РОМБА

И. Кабакову

20 октября 1983 г.

И. Кабаков, И. Бакштейн, В. Сорокин, Ю. Лейдерман, В. Мироненко, А. Жигалов, Н. Абалакова, Д. Пригов, И. Пивоварова, И. Чуйков, Э. Гороховский, С. Гундлах, Ю. Альберт, А. Филиппов, В. Захаров, Т. Диденко, Вс. Некрасов, Инфанте, С. Бордачев, С. Летов, Марк, М. Асс, И. Затуловская, Л. Талочкин, В. Добросельский + 5-6 человек.

33. ВЫСТРЕЛ

2 июня 1984 года.

В. Некрасов, И. Бакштейн, В. Сорокин, И. Нахова, Ю. Лейдерман, Л. Скрипкина, О. Петренко, Т. Диденко, Е. Романова, Н. Стахеева, А. Жигалов, Н. Абалакова, С. Гундлах, Л. Звездочетова + 13-16 человек.

34. РУССКИЙ МИР

17 марта 1985 года.

И. Кабаков, В. Сорокин, И. Нахова, И. Бакштейн, Н. Абалакова, А. Жигалов, Е. Жигалова, М. Чуйкова, С. Ануфриев, Э. Гороховский, Нина, В. Наумец, В. Захаров, Д. Пригов, А. Пригов, Ю. Лейдерман, Г. Витте, С. Хэнсен, И. и С. Копыстьянские, Н. Алексеев.

35. ГОЛОСА

4 января 1985 г.

И. Кабаков, Вс. Некрасов, И. Бакштейн, В. Сорокин, Ю. Лейдерман, А. Жигалов, Н. Абалакова, Д. Пригов, В. Мочалова, Л. Рубинштейн, С. Хэнсен, С. Летов + 3 человека

36. ПЕРЕВОД

археология пустого действия

6 февраля 1985 года

И. Кабаков, И. Бакштейн, И. Нахова, Ю. Лейдерман, А. Жигалов, Н. Абалакова, Д. Пригов, В. Мочалова, Л. Рубинштейн, Г. Витте, Э. Добрингер, С. Летов + 3 человека

37. ЮПИТЕР_

4.33

13 апреля 1985 года.

В. Сорокин, Ю. Лейдерман, И. Бакштейн, М. Константинова, И. Нахова, И. Алейников, Н. Абалакова, А. Жигалов, Г. Витте.

38. БОЧКА

31 мая 1985 г.

И. Кабаков, И. Бакштейн, И. Нахова, Д. Пригов, Вс. Некрасов, Ю. Лейдерман, И. Чуйков, Н. Козлов, Е. Романова, А. Жигалов, В. Мочалова, Н. Дроздецкая, Л. Рубинштейн, А. Филиппов, А. Абрамов, Г. Витте, С. Хэнсен, М. Еремина.

39. ОБСУЖДЕНИЕ

28 сентября 1985 года.

И. Кабаков, С. Летов, Л. Рубинштейн, И. Бакштейн, Д. Пригов, В. Мочалова, В. Сорокин + 2 немца из посольства.

40. В О Р О Т

27 октября 1985 г.

И. Кабаков, В. Мочалова, А. Филиппов, Д. Мачибели, И. Бакштейн, Ю. Лейдерман, Б. Михайлов, И. Пивоварова.

41. П А Р Т И Т У Р А

Звуковые перспективы речевого пространства

26 ноября 1985 г.

И. Кабаков, В. Сорокин, И. Нахова, Вс. Некрасов, В. Мочалова, И. Бакштейн, Ю. Лейдерман,

43. ОБСУЖДЕНИЕ - 2

22 марта 1986 г.

И. Кабаков, В. Некрасов, И. Чуйков, Д. Пригов, И. Макаревич, И. Бакштейн, А. Жигалов, И. Нахова, Н. Абалакова, Ю. Лейдерман, В. Сорокин, Е. Модель, М. Фляйшер + 10 человек.

44. Б О Т И Н К И

15 июня 1986 г.

И. Кабаков, В. Мочалова, Ю. Лейдерман, Э. Гороховский, Нина, М. Чуйкова, Н. Абалакова, Д. Пригов, И. Нахова, Т. Диденко, И. Бакштейн, А. Раппопорт, В. Мироненко, С. Гундлах, С. Ануфриев, А. Пригов + 4 человека.

48. ПРОИЗВЕДЕНИЕ ИЗОБРАЗИТЕЛЬНОГО ИСКУССТВА - КАРТИНА

24 октября 1987 г.

И. Кабаков, М. Рыклин, В. Сорокин, А. Альчук, В. Захаров, Е. Барабанов, И. Бакштейн, Н. Козлов, А. Аникеев, Н. Осипова, А. Филиппов, С. Ануфриев, М. Чуйкова + 3 человека

51. ВТОРАЯ КАРТИНА

10 июля 1988 г.

В. Пивоваров, П. Пепперштейн, И. Бакштейн, В. Сорокин, И. Нахова, А. Жигалов, Н. Абалакова, С. Ануфриев, Айме Хансен, А. Альчук, М. Рыклин, М. Чуйкова, С. Волков, Дж. Гэмбрел, Копыстьянские, Н. Козлов, Ю. Лейдерман + 10 человек.

54. Е. ЕЛАГИНОЙ

Место съемки

18 апреля 1989 г.

3 человека.

57. ПЕРЕМЕЩЕНИЕ ЗРИТЕЛЕЙ

II июня 1989 г.

В. Сорокин, И. Бакштейн, Ю. Лейдерман, М. Чуйкова, С. Волков, Перцы, Е. Бобринская, Л. Шмиц, Дж. Гэмбрел, Е. Петровская, Е. Штейнер, Дж. Янечек, А. Альчук, М. Рыклин + 6 человек.

58. ПАЛАТКА - 2

(Н.Алексееву)

15 июля 1989 г.

И. Бакштейн, А. Альчук, М. Рыклин, Э. Соломон, Л. Шмиц, М. Тупицына, В. Тупицын + 4 человека.

59. ПРОГУЛИВАЮЩИЕСЯ ЛЮДИ ВДАЛИ - ЛИШНИЙ ЭЛЕМЕНТ АКЦИИ

2 сентября 1989 г.

В. Сорокин, Е. Бобринская, Ю. Лейдерман, Д. Пригов, Е. Лунгин, В. Мироненко, А. Альчук, М. Рыклин, С. Волков + 5-6 человек.

60. ЗВОНОК В ГЕРМАНИЮ

(А.Монастырскому)

30 сентября 1989 г.

7-8 человек.

62. НА ГОРЕ

17 марта 1990 г.

И. Бакштейн, Д. Россс, Б. Богданова, С. Блумберг.

63. Б А Н К И

12 мая 1990 г.

Н. Бриллинг, Е. Бобринская, Н. Тамручи, А. Филиппов, А. Альчук, М. Рыклин, С. Кусков, С.Рид, Е. Нестерова, А. Обухова, И. Бакштейн, М. Константинова, М. Орлова, Ю. Овчинникова, Е. Деготь, В. Левашов, Качарава, Ю. Альберт.

66. Н Е Г А Т И В Ы

8. 1. 1996

А. Альчук, Е. Бобринская, В. Захаров, М. Константинова, Ю. Лейдерман, Перцы, М. Рыклин, В. Сорокин, А. Филиппов.

67. М. Р Ы К Л И Н У

(Лозунг - 96)

6. 4. 1996.

И. Бакштейн, А. Альчук.

68. Л И Х О Б О Р К А

25 сентября 1996 года

А. Альчук, Ю. Лейдерман, С. Волков, М. Рыклин, М. Тупицына, В. Тупицын, П. Пепперштейн, Е. Бобринская. Е. Деготь.

69. Р А С С К А З Ы У Ч А С Т Н И К О В

24. 3. 1997.

С. Летов, А. Филиппов, А. Петрелли, Е. Бобринская, Н. Шептулин, А. Тобашов, М. Чуйкова, Т. Антошина, Е. Нестерова, И. Чацкий, А. Панов, М. Сидлин, В. Софронов, В. Митурич-Хлебникова, М. Перчихина, Ю. Лейдерман, О. Саркисян, М. Константинова, С. Ануфриев, Перцы, Н. Палажченко, Ю, Овчинникова.

72. Т Р У Б А

(Два радиоприемника)

13. 3. 1998

А. Петрелли, М. Тупицына, С. Летов, В. Воляк, А. Филиппов, Н. Палажченко, Х. Орошаков, М. Чуйкова, В. Сорокин, М. Рыклин, А. Альчук, Ю. Лейдерман, П. Пепперштейн, Ю. Семенов, Е. Бобринская (+ еще 6-8 человек, из них трое из съемочной группы «Arte»).

74. ШВЕДАГОН К АКЦИИ «МЕСТО ДЕЙСТВИЯ»

31 марта 1999 г.

М. Рыклин, А. Альчук, Н. Козлов, Ю. Лейдерман, И. Бакштейн, Перцы (2), М. Чуйкова, А. Филиппов, Н. Шептулин, Ю. Овчинникова, С. Летов, А. Панов, В. Сальников, Н. Котел, Зузи Франк, В. Стигнеев, П. Ширковский, М. Сидлин, М. Орлова, А. Романова, М. Фрид с 2 детьми, М. Илюхин, И. Корина, Максим Горелик, О. Алимбиева, В. Алимбиев, Ю. Жунина, Е. Ковылина, Н. Магидова, Е. Морозова, В. Воляк, О. Егорова.

87. Р Ы Б А К

20. 3. 2000

Ю. Лейдерман, Е. Лукьянова, О. Алимбиева, В. Алимбиев, В. Мироненко, Перцы (2), М. Чуйкова, С. Загний, Ю. Семенов, П. Пепперштейн, И. Бакштейн, М. Рыклин, А. Альчук, В. Сорокин, Е. Бобринская, Ю. Овчинникова.

89. В Т О Р А Я Р Е Ч Ь

29 июля 2000 г.

С. Загний, В. Мироненко, Ю. Овчинникова, М. Орлова, А. Обухова, С. Ситар, Н. Шептулин, И. Корина, И. Бакштейн, М. Константинова + 4 человека.

90. Г А Р А Ж И

29 июля 2000 г. (начало акции- приблизительно- 16. 30).

С. Загний, В. Мироненко, Ю. Овчинникова, М. Орлова, А. Обухова, С. Ситар, Н. Шептулин, И. Корина, И. Бакштейн, М. Константинова + 4 человека.

92. «6 2 5 - 5 2 0» В Б Е Р Л И Н Е

9 июня 2001 г.

Примерно 200 человек (зрители в театре).

93. М Е Ш О К

15 сентября 2001 г.

Ю. Лейдерман, И. Бакштейн, В. Мироненко, А. Альчук, С. Ситар, И. Мелдрис, А. Иванова, И. Бурый, М. Сумнина, М. Лейкин, Н. Овчинников, Ю. Овчинникова, С. Воронцов, М. Чуйкова, О. Саркисян, Шеффер + 2 человека.

94. «8 3»

20 февраля 2002.

В. Алимпиев, А. Альчук, М. Крекотнев, Д. Новгородова, А. Обухова, Ю. Овчинникова, О. Саркисян, С. Ситар, С. Pritchard, D. Cook, A. Du Ruokko.

95. ПРИКЛЮЧЕНИЯ СЛЕПОГО (МЕШОК - 2)

26 апреля 2002 г.

Шт. Андре, М. и В. Тупицыны + 50-70 человек.

96. «5 1»

(археология света-2)

27 сентября 2002 г.

100-150 человек.

98. «14 : 07 - 15 : 13»

(акция с часами)

19 апреля 2003 г.

И. Бакштейн, В. Мироненко, Ю. Лейдерман, М. Рыклин, А. Альчук, Ю. Овчинникова, О. Саркисян, Н. Шептулин, В. Алимпиев, С. Ситар, Т. Горючева, М. Вяткин, Н. Вяткина, В. Булат, Н. Заровная, Н. Бреславцева, И. Южина, Кэти Дипвел, Дж.С.Дипвел-Бакштейн.

99. Л О З У Н Г - 2 0 0 3

19 апреля 2003 г.

Те же, что и на предыдущей акции.

СОДЕРЖАНИЕ

ОТ АВТОРОВ	2
ПРЕДИСЛОВИЕ (А.М.)	3
ОПИСАТЕЛЬНЫЕ ТЕКСТЫ	
Рыбак	9
Красные числа	11
Вторая речь	12
Гаражи	13
625-520	14
625-520 в Берлине	15
Мешок	16
83	17
Приключения слепого	18
51	19
На просвет	20
14 : 07 - 15 : 13	21
Лозунг - 2003	23
Деревни	24
ПРИЛОЖЕНИЕ	
Схема к акции «Рыбак»	26
Диалог А.М. и Н.П. для акции «Рыбак»	27
Схема расположения плакатов на гаражах в акции «Гаражи»	36
Маршрут акции «Мешок»	37
Трек на карте акции «83»	38
Оригинальная карта акции «83»	39

Фактография акции «83»	40
Места КД	41
Вырубка подлеска в акции «На просвет»	42
План-карта акции с часами и Лозунга-2003	43
Образцы этикеток к акции «Деревни»	44

РАССКАЗЫ УЧАСТНИКОВ

Об акции «Рыбак»

А. Монастырский	46
П. Пепперштейн	48
Михаил Рыклин	50
Анна Альчук	52
Ольга Алимпиева	53
Виктор Алимпиев	55
В. Мироненко	57
В. Сорокин	58

Об акции «Красные числа»

Ю. Альберт	60
------------	----

Об акции «Вторая речь» и «Гаражи»

Н. Алексеев	62
А. Монастырский	65
С. Ситар	70

Об акции «625-520»

С. Загний	79
-----------	----

Об акции «625-520 в Берлине»

С. Хэнсен	82
-----------	----

Об акции «Мешок»

С. Ситар	84
Алена Иванова	100
М. Сумнина	102
А. Монастырский	103

Об акции «83»

Clare Pritchard	108
Анна Альчук	110
О. Саркисян	111
Виктор Алимпиев	114
С. Ситар	116

Об акции «Приключения слепого»

В. Тупицын	119
------------	-----

Об акции «14:07-15:13»

Анна Альчук	123
Татьяна Горючева	124
М. Рыклин	128
М. Вяткин	129
О. Саркисян	134
И. Бакштейн	135
С. Ситар	138

Об акции «Деревни»

С. Ситар	143
----------	-----

КОММЕНТАРИИ

Схема «Поле Комедии и линия картин» (А.М.)	150
А. Монастырский. Поле Комедии и линия картин	151
А. Монастырский. Менталоремонт	156
А. Монастырский. Лозунг-2003 (четырнадцатая книга)	158
С. Хэнсен, А. Монастырский. Диалог	162
С. Ситар. ДЗП и ЭЗП	171
С. Ромашко. Улет	180

ИНДИВИДУАЛЬНЫЕ АКЦИИ

С. Хэнсен, А. Монастырский. Лоэнгрин	183
В. Захаров. Первая корректура к «Коллективным действиям»	184
А. Монастырский. Ваза для 601-800	194
С. Хэнсен. Акция в Кенигсберге	195
С. Ромашко. Шаги и хлопки	196

ПРИЛОЖЕНИЕ 2

Описательные тексты акций 8 тома на английском языке	198
Зрители акций КД	207
