

КОЛЛЕКТИВНЫЕ ДЕЙСТВИЯ

ПОЕЗДКИ ЗА ГОРОД

1

БИБЛИОТЕКА
МОСКОВСКОГО КОНЦЕПТУАЛИЗМА
ГЕРМАНА ТИТОВА

К О Л Л Е К Т И В Н Ы Е Д Е Й С Т В И Я

Н. АЛЕКСЕЕВ Г. КИЗЕВАЛЬТЕР А. МОНАСТЫРСКИЙ Н. ПАНИТКОВ

ПОЕЗДКИ ЗА ГОРОД

1

Вологда 2011

Фото:

А.АБРАМОВ
И.МАКАРЕВИЧ
Г.КИЗЕВАЛЬТЕР
Н.АЛЕКСЕЕВ

*На обложке использован снимок оригинального переплета
первой книги ПЗГ, предоставленный галереей «Риджина».*

ISBN 978-5-91967-048-3

© КД, материалы, 1976-1980

© Монастырский А.В., текст, составление, 1980-2011

© Сумнина М.А., макет, обложка, 2011

© Библиотека Московского Концептуализма Германа Титова, 2011

В основу структуры книги положено оригинальное машинописное издание «ПОЕЗДОК ЗА ГОРОД», выпущенное в 1980 году в количестве 4 экземпляров.

Н.АЛЕКСЕЕВ, Г.КИЗЕВАЛЬТЕР, А.МОНАСТЫРСКИЙ, Н.ПАНИТКОВ

ПОЕЗДКИ
ЗА ГОРОД

Москва 1980 г.

ОТ АВТОРОВ

Эта книга представляет собой сборник текстовой документации по загородным акциям, которые мы проводили в течение последних пяти лет.

Те авторы, чьи фамилии выставлены на титульном листе книги, являются постоянными членами нашей группы, то есть выполняют своего рода авторско-административные функции. Однако каждая акция имеет свой список авторов. За последнее время постоянными нашими соавторами были С. Ромашко, И. Яворский, Е. Елагина, И. Макаревич. Мы приносим благодарность как им, так и нашим «зрителям» и надеемся продолжить нашу совместную работу в тех пограничных областях языка и сознания, интерес к которым нас и объединяет.

Мы приносим также свою благодарность И. Макаревичу и А. Абрамову, взявшим на себя труд фотографически документировать осуществленные акции.

И, наконец, мы благодарим И. Кабакова, И. Чуйкова, И. Пивоварову и В. Мироненко за рассказы об акциях, которые мы включили в эту книгу.

сентябрь 80 г.

ПРЕДИСЛОВИЕ

Большинство описанных здесь акций представляет собой ситуацию, когда группа людей позвана организаторами акции участвовать в каком-то неизвестном им действии. Все, что происходит в подобной ситуации, можно разделить на происходящее в эмпирической сфере (по предварительному плану организаторов) и происходящее в сфере психического, то есть переживания того, что происходит в зрительном поле участников во время действия, и переживания того, что предвещает и сопутствует действию.

Поскольку нас в нашей работе интересует именно область психического, «внутреннего», то нам приходится уделять особое внимание всякого рода предварительным событиям – тому, что происходит как бы «по краям» демонстрационного «поля» акции. Само демонстрационное поле расширяется и становится предметом рассмотрения: мы пытаемся обнаружить на нем зоны, обладающие определенными свойствами и взаимоотношениями. Эти свойства и отношения, как нам представляется, воздействуют на формирование уровней восприятия, на одном из которых может быть достигнуто переживание происходящего как происходящего по преимуществу «внутри» освобождающегося сознания – такова общая задача акций. В конструктивном отношении задача состоит в том, чтобы не выходить произвольно за рамки прямого восприятия, в которых развертывается начало практически каждой акции.

В этой связи, естественно, изменяется и отношение к сюжетам акций. Мифологическое или символическое содержание сюжета не является важным (по замыслу организаторов) относительно конструирования того уровня восприятия, для создания которого – как один из конструктивных элементов – он (сюжет) используется в качестве инструмента.

Однако любое действие на демонстрационном поле – как бы оно ни было минимально – влечет за собой интерпретацию, и на один метафорический слой самого демонстрационного поля ложится еще один: зритель начинает думать, что означает то или иное действие и в конце-концов «обнаруживает» его мифологическое или

какое-нибудь иное содержание. Правда, построение некоторых акций таково, что они включают в себя и интерпретационный процесс («интерпретационность» как таковую), то есть во время их реализации необходимость «проинтерпретировать» как психическая необходимость осуществляется в форме определенно направленного, причем, заведомо для устроителей ложного, понимания. Таким образом во время акции расширенная интерпретация исключается, но потом она неизбежна, а так как акции обычно кратковременны, у участников может создаться впечатление, что эта «мифологичность» была прочитана ими во время самого действия. Проблема свободной интерпретации является для нас принципиально важной. Мы рассматриваем свободную интерпретацию как демонстрационную позицию «внешнего наблюдателя». На этой и только на этой позиции находится, например, читатель описательных текстов акций. Однако есть некоторые способы, которые препятствуют формированию этой позиции во время самой акции и, главным образом, какое-то время после ее видимого завершения. Одним из таких способов является введение внедемонстрационного элемента, действие которого продолжает уровень переживания и создает впечатление неопределенности временного конца акции. Введение внедемонстрационного элемента в демонстрационную структуру на различных этапах действия и его протекание во времени демонстрации мы будем в дальнейшем называть «пустым действием».

Для того, чтобы зрителям стало ясно, что их сознание было вовлечено в конструирование события (или в подготовку к акту самосознания) и – по познающему воспоминанию – ими был бы осмыслен тот факт, что во время происходящего их сознание и было объектом демонстрации для несуществующего на физическом плане «внешнего наблюдателя», мы и вводим «пустое действие», которое, означивая систему демонстрационных отношений, формирует сознание зрителей-участников одновременно и как одну из составляющих эстетического акта.

Здесь мы определили «пустое действие» как принцип, однако, в каждой акции оно выражается по-своему и рассматривается как определенный временной отрезок акции, когда зрители, если можно так выразиться, «напряженно не понимают» или «неправильно понимают», что происходит. Забегая вперед, отметим, что те средства-акты или средства-события, с помощью которых реализуется «пустое действие» (появление, исчезновение, удаление, раздвоение и т. д.), не только создают условия для медитации на уровне прямого восприятия, но и становятся ее темой.

Весьма важным элементом демонстрационной структуры мы считаем отношение объектности и субъектности в динамике их взаимосвязи. Читателю не трудно заметить, что движение фигур и объектов в описанных акциях происходит в основном по прямой линии в двух направлениях: либо от зрителей, либо к зрителям. В данном контексте это движение нужно понимать как движение по своего рода «линии восприятия», которая является принадлежностью демонстрационной модели.

Итак, все фигуры и этапы действия акций являются как бы «следом карандаша», очерчивающего края, зоны и отношения пустого (чистого) демонстрационно-го «поля», по которому «проходят» участники и устроители акции по мере ее осуществления. Здесь мы кратко хотим остановиться на самом демонстрационном поле. В общих чертах постараемся описать некоторые его этапы, состояния и структуры, принимая во внимание и в какой-то мере основываясь на впечатлениях участников.

Первоначальное переживание участника-зрителя, позванного на акцию, можно определить как состояние ожидания. До начала события на эмпирическом поле это «поле» ожидания наполняется всякого рода предчувствиями и предположениями. Очевидно, что чем «неизвестнее» обещанное в приглашении событие, тем менее конкретно оформляются эти предчувствия и предположения. Тенденция этого переживания такова, что, если свести эту конкретность к минимуму, то поле ожидания практически будет оставаться пустым и напряженным до самого начала действия. Здесь большую роль играют различные контексты, складывающиеся в определенный историко-контекстуальный фон, который необходимо учитывать при планировании акции, чтобы, с одной стороны, она была с ним связана, а с другой как бы выходила за его пределы, тем самым меняя этот общий контекстуальный фон. (В этом смысле нам кажется знаменательным и определяющим проникновение некоторых элементов, а главное – принципов, различных духовных практик в современную эстетику).

Итак, если поле ожидания «пусто», то и само ожидание как психическое переживание концентрируется и ощущается как почти достаточное (пред-достаточное) состояние. Возникает впечатление, что действие уже началось, в то время как в действительности переживающий это состояние еще не подошел к тому месту, откуда ему будет видно (или слышно) действие.

Мы использовали два средства для создания этого предварительного впечатления, которое можно назвать пред-ожиданием. Во-первых, это форма приглашения (или предварительная инструкция), во-вторых – пространственно-временные особенности путешествия к месту события. В отношении к дальнейшему разворачиванию демонстрационного поля мы будем называть полем пред-ожидания такое психическое поле, которое еще не «сомкнулось» через зрительное поле с реальным (эмпирическим) полем, на котором предполагается «увидеть» некое ожидаемое событие.

Здесь мы можем дать предварительное определение демонстрационного поля как совокупности психических, зрительного и эмпирического полей, в которую включаются – что важно отметить – как предваряющие само действие переживания и события, так и продолжающиеся после завершения действия.

Размытые пространственно-временные границы пред-ожидания концентрируются в более жесткие пространственные и временные ограничения уже собственно

ожидания в момент выхода участников-зрителей из леса на открытое пустое поле с помощью простейшей инструкции-предупреждения типа «вот здесь это произойдет». Необходимо подробнее остановиться на этом реальном поле, которое в такой психологической ситуации безусловно и бессознательно снабжается эпитетом «пустое». Реальное поле может быть коричневым, зеленым, ровным, горбатым и проч., но совершенно ясно, что в этот момент главной его особенностью для человека, пережившего пред-ожидание и теперь переживающего ожидание, является его «пустота».

Переживание этой «пустоты» реального поля и продолжающееся переживание ожидания как пустого «поля ожидания» – смыкаются. Реальное поле метафоризируется и в какой-то момент может восприниматься как продолжение поля ожидания, наделяясь при этом качествами, присущими психическим полям: «невидимость», необъектность, расположенность «внутри», то есть непротивопоставленность сознанию. Надо сказать, что именно свободный простор реального поля довольно больших размеров, когда зрительное поле как бы свободно разворачивается в пространство и вместе с ним «разворачивается» поле ожидания, дает эффект сохранения на длительное время концентрированного ожидания.

Здесь возникает проблема не нарушить это состояние грубым вторжением какого-нибудь объекта или события в зрительное поле. Как мы уже говорили выше, у нас нет задачи что-либо «показать» участникам-зрителям. Задача состоит в том, чтобы сохранить впечатление от ожидания как от важного, значимого события. Однако, если пред-ожидание требует своего разрешения в ожидании, что и осуществляется, то и ожидание в свою очередь требует своего разрешения в каком-то новом переживании, то есть оно необходимо требует начала действия – иначе не может осуществиться как свой предмет. Здесь важно, сохранив освобожденность сознания от непосредственной сферы обыденного восприятия, достигнутую в результате «проведения» его как бы по периферии демонстрационного поля, воздействовать на него через запрограммированное событие самой акции таким образом, чтобы оно не вернулось в исходное состояние, предшествующее пред-ожиданию, а сохранилось внутри самого себя в этой своей освобожденности при восприятии вполне реальных событий.

Для решения этой задачи (здесь мы будем иметь в виду определенную группу акций: Появление, Комедия, Третий вариант, Картины, Место действия) мы используем прием постепенного выведения объекта восприятия (фигуры участника-строителя) из невидимости – через зону неразличения – в зону различимости на эмпирическом плане демонстрационного поля.

И все же, если до сих пор мы имели переживание чистого ожидания, то теперь, при появлении на реальном поле объекта восприятия, это переживание прекращается, прерывается и начинается процесс усиленного смотрения, причем возникает жела-

ние понять, что значит этот объект. С нашей точки зрения этот новый этап восприятия является паузой, необходимым этапом процесса восприятия, но ни в коем случае не тем событием, ради которого все и затевалось. Сразу скажем, что само действие акции совершается «для отвода глаз». Природа ожидания требует, чтобы мы осуществили этот этап и уклониться от этого в рамках поставленной задачи невозможно, но можно «обмануть» восприятие, то есть осуществить его, но потом дать понять, что «в то время, когда все смотрели в одну сторону, главное событие происходило совсем в другом месте» – в данном случае в сознании самих зрителей.

Здесь есть одна важная особенность, которую необходимо уяснить, а именно: событие происходило, то есть к моменту понимания, что это «смотрение» было «смотрением не туда», главное событие уже произошло, о нем можно только вспомнить в настоящий момент, но сознательно за ним следить нельзя, так как в то время, когда оно протекает, сознание занято другим, направлено на восприятие другого.

Но что же происходило на самом деле? Если то, что происходило на реальном поле – ложно, то относительно какой истинности понимается эта ложность, на что она указывает? Очевидно, что на этом этапе демонстрации мы «окружены» довольно большим «полем» ожидания, мы как бы углубились в него на значительное расстояние от краев и теперь замкнулись на самих себя – так как то, что нам демонстрировалось, на самом деле было демонстрацией нашего восприятия – и ничего больше. Вот это чистое ожидание и есть то, что происходило на самом деле, причем такое ожидание, которое совершилось. Совершилось, произошло не то, что мы ожидали, не какое-то конкретное событие, противопоставленное нам, а именно само ожидание совершилось и произошло. Другими словами, пауза восприятия объекта закончилась тем же ожиданием, но оно происходит уже на другом уровне восприятия и во время его протекания не воспринимается за таковое: оно было пережито через воспоминание о нем в определенный момент действия. После этого момента завершение действия (уход фигуры с поля) воспринимается совершенно непосредственно, как бы вне его условности – наряду с деревьями, травой, самими зрителями, то есть оно разметафоризовано.

Важно понять, что реальное «поле действия» опять становится «пустым» полем еще до того, как участник-устроитель с него ушел. В результате определенного действия участников-устроителей это поле опять метафоризируется как «пустое»: на нем возникает место, уровень своего рода «возвышенной пустоты», с которым вспоминающее (понимающее) сознание участников-зрителей вступает в метафорическую связь, тогда как участник-устроитель как бы «соскакивает» после этого момента действия на эмпирическое поле, то есть, находясь все еще в эмпирической зоне демонстрационного поля, перестает восприниматься как демонстрируемый по плану акции объект – он просто человек, который уходит и ушел в лес, так же, как в начале он был просто человеком, появившимся вдали из леса.

Следует оговориться, что в этом предисловии мы рассматриваем только одну, поверхностную часть всей ситуации, то есть «для зрителей», и более-менее связанную с эстетическими проблемами. Внутренний смысл ее, связанный с главной целью акций, а именно – получением определенного духовного опыта, по существу своему не знакового, и который имеет реальное значение исключительно для действующих на поле устроителей, здесь не рассматривается.

Итак, для создания подобного рода ситуации все объекты, фигуры движений (как мы говорили выше, у нас это обычно прямая линия от появившегося объекта восприятия к субъекту или наоборот, то есть движение как бы по «линии» субъектно-объектного отношения), используемые в действии, не должны иметь самостоятельного значения, на них как бы «ничего не должно быть написано» сверх того, что фигуры участников имеют значение именно и только «участников» относительно «зрителей», а если используется какой-либо предмет, то он должен использоваться исключительно для создания определенных условий восприятия, например, чтобы создать невидимость или впечатление одинаковости и т. п.

Как мы говорили выше, появление объекта восприятия в наших акциях происходит из невидимости через неразличимость, что требует известной аккомодации зрения воспринимающего. Этот прием дает возможность согласовать психологические и эмпирическую зоны демонстрационного поля.

Итак, вслед за появлением фигуры разворачивается некое «ложное» событие в зоне «различения» и, наконец, возникает резкое разделение происходящего на 1) эмпирическое событие, выведенное в область непосредственного после момента понимания зрителями, что действие было ложным, «пустым», и на 2) психическое событие – переживание совершившегося ожидания.

В момент этого разделения сознание как бы отторгается от конкретности своего ожидания, то есть совершившееся через воспоминание ожидания – это ожидание, снятое в своей конкретности. Следовательно, память в данной ситуации также является психической зоной демонстрационного поля. Этот момент можно описать таким образом. Истинность действия кончилась в тот момент, когда объект восприятия вышел из зоны неразличения в зону не прямого, противопоставленного восприятия. Манипуляции участников-устроителей в зоне различения производились для того, чтобы оставить аутентичность действия в прошлом, не выводя в настоящее: «оно кончилось тогда», но не «оно кончилось сейчас». Но мы узнали об этом только сейчас. В промежутке между «тогда» и «сейчас» мы обманывались, но в момент «сейчас» нам сказали об этом. Этот временной промежуток между «тогда» и «сейчас» – дистанция (в нашей памяти) между нашим ожиданием и нами. Мы «смотрим» на него отсюда, пребывая в состоянии «безобманности», мы освобождены от самообмана в одном его конкретном, длившемся во времени, выражении-установке. «Смотреть» на ожидание есть на самом деле переживать ожидание как

ожидание совершившегося освобождения от самого себя. Вероятно, необычность этого переживания в условиях демонстрации (хотя оно может быть и не осознано в том виде, как описано здесь, и даже не должно быть так осознано) и рождает чувство, что обещанное совершилось, что «не обманули».

В сугубо же эстетическом смысле можно было бы охарактеризовать представленные здесь акции как попытки сделать необычным восприятие обычного появления, исчезновения, удаления, света, звука и т. д.

А. Монастырский
июнь 80 г.

ОПИСАТЕЛЬНЫЕ ТЕКСТЫ

ПОЯВЛЕНИЕ

Зрителям были разосланы приглашения на акцию «Появление». Когда приглашенные собрались (30 человек) и разместились на краю поля, через 5 минут с противоположной стороны, из леса, появились двое участников акции, пересекли поле, подошли к зрителям и вручили им справки («Документальное подтверждение»), удостоверяющие присутствие на «Появлении».

Москва, Измайловское поле.

13 марта 1976 г.

А.Монастырский, Л.Рубинштейн, Н.Алексеев, Г.Кизевальтер

ЛИБЛИХ

В разосланных приглашениях предлагалось посетить «Либлих». До прихода зрителей (25 человек) в центре Измайловского поля под снег был зарыт включенный электрический звонок, который оставался звенеть и после ухода зрителей и участников с поля.

Москва, Измайловское поле.

2 апреля 1976 г.

А.Монастырский, Н.Алексеев, Г.Кизевальтер

ПАЛАТКА

Двенадцать картин-стилизаций размером 1м x 1м, написанные Н.Алексеевым, были сшиты в одно полотнище и в виде палатки установлены и оставлены в подмосковном лесу.

*Моск.обл., Савеловская ж-д., станция «Депо».
2 октября 1976 г.*

*Н.Алексеев, М.К., А.Монастырский, Г.Кизевальтер, Н.Панитков,
В.Митурич-Хлебникова, Штеффен Андре*

ЛОЗУНГ-1977

На холме между деревьями было повешено красное полотнище (10м x 1м) с надписью белыми буквами: «Я НИ НА ЧТО НЕ ЖАЛУЮСЬ И МНЕ ВСЕ НРАВИТСЯ, НЕСМОТРЯ НА ТО, ЧТО Я ЗДЕСЬ НИКОГДА НЕ БЫЛ И НЕ ЗНАЮ НИЧЕГО ОБ ЭТИХ МЕСТАХ». (Цитата из книги А.Монастырского «Ничего не происходит»).

*Моск. обл., Ленинградская ж-д., станция «Фирсановка».
26 января 1977 г.*

*А.Монастырский, В.Митурич-Хлебникова, Н.Алексеев,
Г.Кизевальтер, Н.Панитков, М.К., А.Абрамов*

ШАР

Из цветного ситца была сшита оболочка шара (4м в диаметре). Затем в лесу в течение шести часов, под дождем мы надували воздушные шарики и наполняли ими ситцевую оболочку. После чего, вложив внутрь «шара» включенный электрический звонок, пустили полученную стогообразную форму вниз по реке Клязьме.

*Моск.обл., Горьковская ж-д., станция «Назарьево».
15 июня 1977 г.*

*А.Монастырский, Н.Алексеев, Г.Кизевальтер,
Л.Вешневская, А.Абрамов, М.К.*

КОМЕДИЯ

Приехавшие по приглашениям зрители (10 человек) были встречены на станции «Лобня» одним из участников акции (время поездки на электричке – 40 минут). Доехав на маршрутном автобусе до деревни «Киевы Горки» (время поездки – 20 минут) и пройдя через лес (10 минут), зрители вышли на край поля, с противоположной стороны которого появились два других участника акции. Один из них – ростом значительно выше другого – был одет в широкий длинный балахон светлого охристого цвета, второй, идущий позади и держащий полы балахона, был одет в обычную одежду. Когда до зрителей оставалось 80 метров, участник в балахоне остановился лицом к зрителям. Другой, в обычной одежде, залез под балахон, и таким образом оба они двинулись по направлению к зрителям. На расстоянии 25 метров от зрителей участник в балахоне поднял его и стало видно, что участника в обычной одежде под балахоном нет. Затем участник в балахоне повернулся направо и ушел в лес.

*Моск. обл., Савеловская ж-д., поле возле деревни «Киевы Горки».
2 октября 1977 г.*

*А.Монастырский, В.Митурич-Хлебникова, Н.Панитков,
Н.Алексеев*

ФОНАРЬ

На горе под г.Загорском в сумерках с помощью веревок между деревьями нами был подвешен электрический фонарь, на стекло которого была наклеена фиолетовая слюда. Красный воздушный шар был привязан снизу к фонарю в качестве паруса. Конструкция вращалась и раскачивалась под ветром. Фиолетовые вспышки света разной яркости и отделенные друг от друга паузами темноты различной длительности были видны на расстоянии около двух километров. В поле зрения не было никаких других источников света, кроме вспышек фонаря.

(В течение нескольких дней до 15 ноября и несколько дней спустя стояла прекрасная солнечная погода. 15 ноября выдался неожиданный пасмурный день с мокрым снегом).

Моск.обл., Ярославская ж-д., станция «Каллистово».

15 ноября 1977 г.

А.Монастырский, Н.Алексеев, И.Яворский, И.Пивоварова

ЛОЗУНГ-1978

На берегу реки было повешено темно-синее полотнище (12м x 1м) с надписью белыми буквами:

«СТРАННО, ЗАЧЕМ Я ЛГАЛ САМОМУ СЕБЕ, ЧТО Я ЗДЕСЬ НИКОГДА НЕ БЫЛ И НЕ ЗНАЮ НИЧЕГО ОБ ЭТИХ МЕСТАХ, – ВЕДЬ НА САМОМ ДЕЛЕ ЗДЕСЬ ТАК ЖЕ, КАК ВЕЗДЕ, ТОЛЬКО ЕЩЕ ОСТРЕЕ ЭТО ЧУВСТВУЕШЬ И ГЛУБЖЕ НЕ ПОНИМАЕШЬ».

Моск.обл., Белорусская ж-д., под г.Звенигородом.

9 апреля 1978 г.

А.Монастырский, Н.Алексеев, И.Яворский,

В. и Л. Вешневские, Г.Кизевальтер

ТРЕТИЙ ВАРИАНТ

Приехавшие по приглашениям зрители (около 20 человек) были размещены на краю поля. Справа из леса, на расстоянии 50 метров от зрителей, появился участник в фиолетовом балахоне, прошел некоторое расстояние по полю (параллельно линии зрителей) и лег в яму так, что его не было видно. Через три минуты из другой ямы, вырытой на расстоянии 30 метров слева от того места, где исчез участник, появилась его фигура в том же фиолетовом балахоне, но с красным воздушным шаром вместо головы. Проткнув палкой шар, на месте которого возникло облако белой пыли, участник – теперь уже без головы – снова лег в яму, из которой он только что появился. Одновременно с его исчезновением из первой ямы (в 30 метрах справа) появился он же, но уже в обычной одежде и, засыпав землей яму, из которой он вылез, ушел в лес в том же направлении, откуда вышел в начале акции.

*Моск.обл., Савеловская ж-д., поле возле дер. «Киевы Горки».
28 мая 1978 г.*

*А.Монастырский, В.Митурич-Хлебникова, Н.Панитков,
Н.Алексеев, М.К.*

ВРЕМЯ ДЕЙСТВИЯ

В лесу, недалеко от края поля между деревьями была подвешена катушка, на которую предварительно нами было намотано семь километров белой веревки. Катушку подвесили таким образом, чтобы ее не было видно с противоположной стороны поля, куда – через двести метров открытого пространства, по вспаханной земле – был выведен конец веревки и где находились зрители (20 человек) и два участника акции (третий участник во время действия стоял в лесу возле катушки).

Начиная с 13 час. 30 мин. и до 15 час. 00 мин. (полтора часа), участники акции и некоторые зрители поочередно и непрерывно вытягивали веревку, которая сматывалась с катушки. Конец веревки не крепился к катушке и таким образом в процессе действия вся веревка была вытянута из леса.

*Моск. обл., Савеловская ж-д., поле возле дер. «Киевы Горки».
15 октября 1978 г.*

*А. Монастырский, Н. Алексеев, Н. Панитков,
А. Абрамов (фото)*

КАРТИНЫ

Сто сорок четыре конверта, сшитые из цветной и белой бумаги, были вложены один в другой и составили 12 комплектов, в каждом из которых находилось по 12 конвертов (самый большой конверт – 40 x 42 см, самый маленький – 13 x 8 см). На всех конвертах были написаны варианты имеющих формообразующее значение моментов события по следующим двенадцати парадигмам: 1 – указание для зрителей, 2 – время действия всей акции, 3 – место действия, 4 – погода, 5 – цвет конвертов, 6 – звук, 7 – объект восприятия, 8 – время окончания жеста (действия), 9 – реакция зрителей, 10 – значение жеста (действия), 11 – интерпретация, указание, 12 – фактография. Эти комплекты были розданы на поле приехавшим по приглашениям зрителям (30 человек, двенадцать из них получили комплекты). В то время, как зрители вскрывали конверты и раскладывали их на снегу в линию (около 50 м) перед собой, трое участников, отделившись от зрителей, пересекли поле и скрылись в лесу. После прочтения надписей на всех конвертах зрители сложили и склеили каждый комплект конвертов таким образом, что получилось 12 цветных картин-«рам»: в основании – самый большой конверт, затем на нем – меньше и т.д. Все надписи, за исключением текста фактографии (т.е. указания места действия, время действия и списка фамилий участников), оказались скрыты под конвертами. Затем эти картины были розданы зрителям как фактографический документ акции.

*Моск. обл., Павелецкая ж-д., ст. «Расторгуево», парк «Суханово».
11 февраля 1979 г.*

А.Монастырский, Н.Алексеев, Н.Панитков, И.Яворский

БЛИЗНЕЦЫ

Приехавшие по приглашениям зрители были встречены тремя участниками и приведены на поле, где расположились на расстоянии 50 метров от линии леса. Затем два участника, отделившись от зрителей и двигаясь параллельно линии леса, отошли на 200 метров влево. Одновременно третий участник отошел на то же расстояние вправо от зрителей.

Затем один из двух участников (слева) – он будет называться «первый» – скрылся в лесу. Второй участник (слева) продвинулся в сторону зрителей на 20 метров.

Через 5 минут 20 секунд (пройдя по лесу вправо 400 м, т.е. невидимый все это время зрителям) первый участник вышел из леса справа и остановился, не дойдя пяти метров до третьего участника. Затем оба эти участника, двигаясь параллельно друг другу и линии леса, прошли 20 метров в сторону зрителей, и первый участник вновь скрылся в лесу. Третий участник продвинулся вдоль леса в сторону зрителей на 20 м.

Через 4 мин. 50 сек. (пройдя 360 м по лесу влево) первый участник появился слева от зрителей и, повторив ту же фигуру движения вместе со вторым участником, скрылся в лесу. Второй участник продвинулся вдоль леса в сторону зрителей на 20 м.

Через 4 мин. 20 сек. (320 м вправо) первый участник появился справа и, повторив ту же фигуру движения с третьим участником, скрылся в лесу. Третий участник продвинулся на 20 м.

Через 3 мин. 50 сек. (280 м влево) первый участник появился слева и, повторив движение, скрылся в лесу. Второй участник продвинулся на 20 м.

Через 3 мин. 20 сек. (240 м вправо) первый участник появился справа и, повторив движение, скрылся в лесу. Третий участник продвинулся на 20 м.

Через 2 мин. 50 сек. (200 м влево) первый участник появился слева и по той же фигуре движения скрылся в лесу. Второй продвинулся на 20 м.

Через 1 мин. 00 сек. (160 м вправо) первый участник появился справа и так же скрылся в лесу. Третий продвинулся на 20 м.

Через 1 мин. 50 сек. (120 м влево) первый участник появился слева и остановился, ожидая второго участника, который направился к нему. Затем оба они вошли в лес одновременно с третьим участником, который вошел в лес справа от зрителей на расстоянии 80 м от того места, где скрылись первый и второй участники.

Как только все три участника скрылись в лесу, первый участник вышел из леса справа от зрителей на расстоянии 80 метров от того места, где он только что вошел в лес, то есть он появился там, где вошел в лес третий участник.

Следуя на расстоянии 8 метров за первым участником, из леса вышел четвертый участник, который до прихода зрителей на поле и во время действия находился в лесу.

Затем четвертый участник вручил зрителям заранее приготовленные экземпляры этого текста.

Моск.обл., Савеловская ж-д., поле возле деревни «Киевы Горки».

6 мая 1979 г.

*А.Монастырский, В.Мироненко, С.Мироненко, А.Сумнин,
Г.Кизевальтер*

МЕСТО ДЕЙСТВИЯ

1. СЪЕМКА

Приехавшие по приглашениям зрители (30 человек) были приведены на край поля, и им было предложено сфотографироваться для слайд-фильма в процессе их последовательного продвижения по прямой линии через поле в направлении к противоположной стене леса (длина пути – 350 метров). Линия пути была предварительно обозначена лежащими на земле маленькими кружками из картона, на каждом из которых был написан номер позиции съемки (всего 15 позиций: от №1 – самой близкой до №15 – самой далекой от исходной позиции съемки). Эти позиции делили линию пути на равные отрезки приблизительно по 23 метра каждый. Подходя к позициям, зрители должны были поворачиваться лицом к исходной позиции (к снимавшему их фотоаппарату) и, постояв пять секунд, двигаться дальше (подробный план съемок см. в приложении №2). Съемка каждого последующего зрителя начиналась тогда, когда предыдущий зритель скрывался в лесу на противоположной стороне поля. После того, как таким образом была проведена съемка 15 зрителей, была произведена дополнительная съемка (частично – в этот же день, частично – 13 октября 1979 г.).

2. ЗАНАВЕС

До начала съемок между 13-й и 14-й позициями (т.е. на расстоянии 300 метров от исходной позиции съемки) нами был установлен занавес из фиолетовой ткани (3 м x 2 м), который в первоначальном положении (т.е. в момент подхода к нему первого зрителя) был собран (сдвинут) в левую сторону. Зрители были предупреждены, что, дойдя до занавеса, им необходимо развернуть его таким образом, чтобы развернутый занавес скрыл зрителя от группы людей на исходной позиции съемки, т.е. чтобы зритель оказался по ту сторону занавеса. С изнанки на занавесе была

прикреплена надпись, предлагающая заменить предыдущего зрителя, лежащего в яме (яма была предварительно вырыта нами у 14-й позиции съемки и, до прихода первого зрителя к яме, в ней лежал один из участников акции с фотоаппаратом). Таким образом скрытый занавесом от группы зрителей на исходной позиции зритель сменял лежащего в яме, а сменяемый им человек возвращался к занавесу и снова сдвигал его влево (об этом действии так же информировала надпись на занавесе). Затем уже этот зритель, прежде лежавший в яме, фотографировал заменившего его в яме зрителя, оставлял ему фотоаппарат и сам снимался на оставшихся двух позициях (14-й и 15-й).

Таким образом снявшись на всех позициях линии съемки и осуществив акцию «Занавес», зрители один за другим переходили в лес, где на дереве был укреплен щит (130 см x 90 см), на котором схематично был изображен план съемки зрителей, план дополнительной съемки участника, а также последовательность частей слайд-фильма и состав черно-белой экспозиции, которые предполагалось собрать на материале проведенных съемок (см. приложение №2, текст которого был на щите). У щита находился один из участников с магнитофоном, записывающий высказывания зрителей, принявших участие в акции.

*Моск. обл., Савеловская ж-д., поле возле дер. «Киевы Горки».
7 октября 1979 г.*

3. СЛАЙД-ФИЛЬМ

На материалах проделанных съемок был собран слайд-фильм (см. приложение №3) и черно-белая экспозиция (см. приложение №2, 7-й раздел). После демонстрации слайд-фильма был прослушан комментарий к нему в магнитофонной записи (см. приложение №4). Затем была показана дополнительная документация в виде слайдов, демонстрация которой сопровождалась магнитофонной записью, сделанной 7 октября у щита.

*Москва.
31 октября 1979 г.*

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

Н. ПАНИТКОВУ (три темноты)

ЗАМЕЧАНИЕ К ОПИСАТЕЛЬНОМУ ТЕКСТУ (ПЛАН АКЦИИ)

1. Не зная, в чем должна заключаться акция, Панитков и В.Д. в дневное время приходят на снежную поляну в лесу. В снегу выкапывается небольшая яма, и в нее ставится стул. Панитков садится на стул, после чего остальные участники, накрыв сидящего Паниткова сверху щитом (с помощью вертикально укрепленных в снегу столбиков по углам ямы), начинают сыпать на щит снег таким образом, чтобы образовался снежный холм, внутри которого в темноте находится Панитков.

Предварительно участники договариваются с Панитковым о том, что он должен встать со стула и поднять над собой щит сразу, как только второй раз наступит тишина, – во время всего действия вблизи и вокруг холма Паниткова включены на полную громкость шесть радиоприемников на разных волнах.

2. После того, как холм Паниткова построен, таким же образом вплотную к нему строится второй холм, в котором сидит В.Д. (Панитков не знает об этом втором холме, так как шум работы, сопровождающий изготовление второго холма, заглушается радиоприемниками).

Предварительно участники договариваются с В.Д. о том, что он должен встать со стула и поднять над собой щит сразу, как только первый раз наступит тишина.

3. После того, как холм В.Д. построен, на холм Паниткова накладывается черная светонепроницаемая ткань размером не менее 4 х 4 м.

4. С помощью веревок, привязанных к деревьям, и черной светонепроницаемой бумаги или ткани над двумя снежными холмами строится коробка, длина которой – 5 м, ширина – 4 м, высота – 2,5 м.

5. После того, как светонепроницаемая коробка построена, внутрь нее входит участник с фотоаппаратом со вспышкой.

Все радиоприемники выключаются.

В.Д. встает внутри своего холма и поднимает над собой щит.

В этот момент участник с фотоаппаратом делает несколько снимков, и затем оба они выходят из коробки, предварительно уничтожив снежную насыпь, оставшуюся от холма В.Д.

Вновь включаются радиоприемники.

6. Спустя три-четыре минуты после выхода из коробки двух участников радиоприемники выключаются второй раз.
7. Панитков, сидящий в темноте все это время внутри холма (первая темнота холма), встает со стула и поднимает над собой щит.
8. Вскрыв таким образом холм, он по-прежнему остается в темноте (вторая темнота ткани), так как поверх холма лежит светонепроницаемая ткань.
9. Стянув с себя ткань, Панитков по-прежнему остается в темноте (третья темнота коробки).
10. Дальнейшие действия Панитков предпринимает по своему усмотрению.

ОПИСАТЕЛЬНЫЙ ТЕКСТ

План акции в том виде, как он был задуман, осуществить не удалось. Был построен только холм Паниткова, причем, темнота ткани не формообразовалась, так как ткань оказалась мала и была сброшена Панитковым вместе со щитом. Темнота коробки оказалась (из-за мельчайших дырочек в бумаге) несколько светлее темноты холма.

Моск.обл., Рижская ж-д., станция «Снегири».

17 февраля 1980 г.

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

А. МОНАСТЫРСКОМУ

Семь участников акции выстроились в ряд на расстоянии 15 шагов друг от друга лицом к зрителю (А.Монастырскому) на нехоженном заснеженном поле, ограниченном с одной стороны лесом. А.Монастырский находился напротив четвертого участника на расстоянии 20 шагов от него.

Перед самым началом акции Монастырскому был вручен магнитофон и сделано устное указание: после команды одного из участников включить магнитофон на воспроизведение. Дальнейшие инструкции относительно действий участников и Монастырского были записаны на магнитофонной пленке.

Команды (см. приложение) давались последовательно каждому участнику с небольшим интервалом, таким образом движение нескольких участников происходило одновременно, т.е. со стороны Монастырского создавалась картина непрерывного движения всей группы участников по определенному, но не читаемому для него плану.

Через 10 минут после начала акции последовала первая команда для Монастырского, предполагающая перемещение его из «зоны наблюдения» на заранее предусмотренную позицию, которая находилась на линии первоначального расположения участников. Таким образом заданная временная дистанция (10 минут) между началом движения участников и началом движения Монастырского сохранилась на протяжении всей акции и была выявлена к концу действия, когда все участники, пройдя каждый свой маршрут, уже скрылись в лесу, а Монастырский еще в течение 10 минут двигался один по полю, следуя указаниям, записанным на магнитофонной пленке (соответственно временные интервалы между командами, предназначенными теперь уже только для одного Монастырского, были увеличены).

Передвижение по полю было сопряжено со значительными физическими усилиями, так как глубина снега достигала 50-60 см.

Следы участников, которые предположительно должны были достаточно точно воспроизвести на снегу «общую схему перемещений», естественным образом изменили ее рисунок.

Продолжительность акции – 30 минут.

Павелецкая ж-д., ст.Расторгуево.

16 марта 1980 г.

Н.Панитков, Н.Алексеев, Е.Елагина, И.Макаревич, В.Д.,

С.Ромашко, И.Яворский

Г. КИЗЕВАЛЬТЕРУ (ЛОЗУНГ – 1980)

ВЕСНОЙ, НА КРАЮ ПОЛЯ, МЕЖДУ ДЕРЕВЬЯМИ Г.КИЗЕВАЛЬТЕРОМ БЫЛО ПОВЕШЕНО БЕЛОЕ ПОЛОТНИЩЕ (950 см х 80 см) С НАДПИСЬЮ КРАСНЫМИ БУКВАМИ.

*Якутская АССР, под г.Мирный.
13 апреля 1980 г.*

*А.Монастырский, Н.Алексеев, Е.Елагина, Н.Панитков,
В.Д., С.Ромашко, И.Яворский, И.Макаревич*

ДОКУМЕНТАЦИЯ

ПОЯВЛЕНИЕ *(Образец справки, удостоверяющей присутствие на «Появлении»)*

Документальное подтверждение
того, что _____
являлся(лась) свидетелем
ПОЯВЛЕНИЯ,
состоявшегося 13 марта 1976 г.

ЛИБЛИХ *(Образец приглашения)*

Приглашение

В субботу 3 апреля с.г. в 15 часов
в Измайловском парке Вашему вниманию
предлагается

ЛИБЛИХ

Мы будем ждать Вас в 14 час. 30 мин. на станции метро
«Измайловская» у первого вагона из центра.

КОМЕДИЯ

Время действия на поле – три минуты. Яма была вырыта на расстоянии 80 метров от зрителей в том месте, где участник в обычной одежде залезал под балахон. Когда участник в обычной одежде пролез под балахоном и лег в яму, второй участник, имитируя поднятыми под балахоном руками то пространство под балахоном, которое занимал бы участник в обычной одежде, если бы находился там, двинулся по направлению к зрителям.

Начало действия происходило при морозящем дожде, конец совпал с резким прояснением погоды – прекратился дождь, выглянуло солнце.

ТРЕТИЙ ВАРИАНТ

В акции участвовали два человека в одинаковой одежде. Второй участник (с укрепленным на голове воздушным шаром) находился в яме (левой) до прихода зрителей и оставался в ней до ухода зрителей с поля в общей сложности в течение 30 минут.

Время действия на поле – восемь минут.

КАРТИНЫ *(надписи на конвертах)*

Надписи, после которых нет пометки «б.ц.» (белый цвет), были написаны на конвертах из цветной бумаги, с пометкой «б.ц.» – на белых конвертах.

1. а) – В то время, как участники готовятся к действию, просьба вскрывать конверты и раскладывать их на снегу таким образом:



(б.ц.)

(эта надпись повторяется во всех 12 комплектах).

б) – 13.30-13.35 (б.ц.), в) – подмосковье, г) – туман, д) – изумрудно-зеленый цвет, е) – шум самолетов, ж) – действие, з) – 13.35 (эта надпись повторяется во всех комплектах), и) – раздражение, к) – значение жеста – «удаление» (б.ц., повторяется во всех комплектах), л) – №64 _____ Вэй-цзи (Еще не конец!), м) – 11 февраля 1979 г., Моск. обл., Павелецкая ж-д., «Суханово», А.Монастырский, Н.Алексеев,

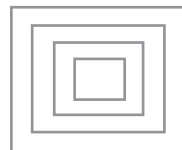
Н.Панитков, И.Яворский, Г.Кизевальтер. (Повторяется во всех комплектах, напечатана на машинке; все остальные надписи – от руки).

2. а), б) – 13.30-13.41, в) – Суханово, г) – снегопад, д) – сине-зеленый цвет, е) – кашель, ж) – картины (б.ц.), з) – осуждение, к), л) – Sein zum Ende(), м).

3. а), б) – 13.30-13.42, в) – загород, г) – мороз, д) – белый цвет (б.ц.), е) – шуршание бумаги, ж) – жест (б.ц.), з), и) – чувство пустоты, к), л) – Ганс Касторп исчезает на полях сражений первой мировой войны, м).

4. а), б) – 13.30-13.43, в) – лес, г) – оттепель, д) – розовый цвет, е) – скрип снега, ж) – конверты, з), и) – удивление, к), л) – Бао Юй возвращается на небо в сопровождении двух монахов, м).

5. а), б) – 13.30-13.44, в) – сцена, г) – вьюга, д) – алый цвет, е) – звук удаляющихся шагов (б.ц.), ж) – одежда, з), и) – безразличие, к), л) – теперь нужно собрать конверты таким образом: (б.ц.), м).



6. а), б) – 13.30-13.45, в) – парк, г) – солнечная погода, д) – ржаво-красный цвет, е) – крики птиц, ж) – текст, з), и) – сомнение, к), л) – меньше конверты – меньше удаляющие фигуры участников, м).

7. а), б) – 13.30-13.46, в) – река, г) – слякоть, д) – васильковый цвет, е) – голоса, ж) – упаковка, з), и) – скука, к), л) – на конвертах белого цвета – «правильные надписи», м).

8. а), б) – 13.30-13.47, в) – поле (б.ц.), г) – облачно, д) – малиновый цвет, е) – шепот, ж) – участники, з), и) – непонимание, к), л) – действие с конвертами придумано для того, чтобы «удаление» не сразу было понятно зрителям, м).

9. а), б) – 13.30-13.48, в) – парк, г) – мелкий дождь, д) – серый цвет, е) – шум ветра, ж) – зрители, з), и) – воображаемые ценности и реальные вещи, м).

10. а), б) – 13.30-13.49, в) – лес, г) – пасмурный день, д) – ультрамарин, е) – музыка, ж) – приглашение, з), и) – понимание (б.ц.), к), л) – «рамочки» Андрея Абрамова, м).

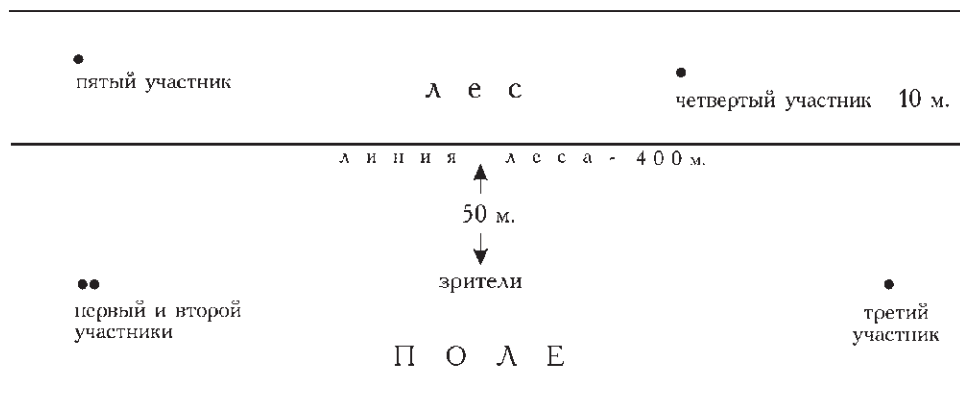
11. а), б) – 13.30-13.50, в) – галерея, г) – ветер, д) – палевый цвет, е) – звон в ушах, ж) – скрепки, з), и) – неприятие, к), л) – портреты Люцинды Шлегель, м).

12. а), б) – 13.30-13.51, в) – сцена, г) – мокрый снег, д) – рыжий цвет, е) – звук дыхания, ж) – клей, з), и) – восхищение, к), л) – время (б.ц.), м).

Примечание:

1. Текстовые обозначения цветов на конвертах не совпадали с реальным цветом конвертов (были смещены в оттенках).
2. Цифры 1-12 (левый столбец) обозначают номера комплектов; буквы (а...м) – номера конвертов от самого большого – «а» – до самого маленького – «м».
3. На конверте «л» (1 комплект) – последняя гексаграмма «Книги перемен».
4. На конверте «л» (3 комплект) – эпизод из романа «Волшебная гора».
5. На конверте «л» (4 комплект) – эпизод из романа «Сон в красном тереме».

БЛИЗНЕЦЫ

Схема первоначального расположения фигурСхема движения фигур

1. После того, как первый и второй участники встали на позицию 1, а третий участник – на позицию 8, первый участник через п.2 перешел на п.4 (через п.3). В это время второй участник перешел с п.1 на п.13, а пятый участник с п.2 на п.11.

Далее первый перешел с п.4 на п.5, а третий одновременно с ним с п.8 на п.9. Затем первый перешел с п.5 на п.6, а третий с п.9 на п.10.

Через 4 минуты 20 секунд по сигналу, данному первым участником с помощью веревки, которая была протянута по лесу (длина – 400 м), пятый участник перешел с п.11 на п.12, а первый с п.6 на п.7. Затем пятый перешел с п.12 на п.14 и на п.15.

Одновременно с ним второй перешел с п. 13 на п.16 и затем, после того, как пятый скрылся в лесу, на п.17 – и так далее.

2. Такая схема движения обусловлена тем, что именно первый участник, вступивший в контакт со зрителями до начала действия, должен был в конце действия выйти из леса и подойти к зрителям. Пятый участник, его брат-близнец, не вступает в контакт со зрителями, хотя они одинаково одеты и внешне очень похожи друг на друга. Фамилия пятого участника в приглашениях не была названа, и зрители не были предварительно знакомы с братьями-близнецами.

3. Фамилия четвертого участника была названа в приглашении первой, и зрители знали, что он принимает участие в акции. Его функция сначала (до его появления из леса в конце акции) заключалась в том, чтобы стать «объяснением» временной неувязки в седьмом заходе (160 метров за 1 минуту) и затем в последнем заходе, когда участник практически мгновенно преодолевает расстояние в 80 метров, т.е. зрители могут объяснить себе эти два невозможных (особенно последний) временных интервала тем, что в эти моменты появляется не первый участник, а загримированный под него четвертый. И, наконец, его задача заключается в том, чтобы «снять» это «объяснение» своим быстрым появлением из леса в том месте, где вышел первый участник – вслед за ним (с интервалом в полминуты).

4. В разосланных приглашениях акция имела различные названия(в каждом приглашении – свое): «Лес», «Путешествие», «Рекорд», «Челнок», «Четвертый вариант», «Два события», «Церемония», «Комментарий», «Входы», «Выходы», «Неосуществленное».

Примечание: акция «Близнецы» – единственная неосуществленная акция, помещенная в эту книгу.

МЕСТО ДЕЙСТВИЯ *приложение №1*

КРАТКОЕ ПОЯСНЕНИЕ

1. «Место действия» состоит из трех частей:

- 1 – акция «Съемка»,
- 2 – акция «Занавес»,
- 3 – слайд-фильм.

2. Акция «Съемка» формообразует:

- 1 – организацию и проход зрителей через поле,
- 2 – «полосу неразличения».

3. Акция «Занавес», происходящая в «полосе неразличения» акции «Съемка», создает для зрителей возможность переживания, которое аналогично переживанию «исчезнувшего» участника в акции «Комедия» (2 октября 1977г.).

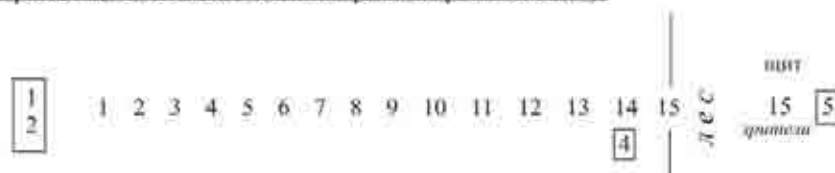
В результате акции «Занавес» (замена одного зрителя другим) на последних двух позициях линии (14-й и 15-й), в процессе продолжающейся после акции «Занавес» съемки, происходило смещение на одного человека в каждом проходе зрителей. Таким образом на двух последних позициях вместо одного зрителя, который был снят на первых 13 позициях, снимался другой – предыдущий зритель. Но так как эта замена происходила за занавесом, а съемка на двух последних позициях производилась в «полосе неразличения», факт этой замены не был прочитан ни еще оставшимися на исходной позиции зрителями, ни снимающим их проходы фотоаппаратом.

4. Слайд-фильм дает возможность участнику «появиться» не из леса (как это было в акции «Появление» 13 марта 1976 г.), а из «полосы неразличения», организованной в процессе акции «Съемка». Причем это «появление», формообразованное исключительно на условном материале демонстрационных отношений, «неразрешимо» в действительность, так как обусловлено системой замещений одного зрителя другим, происходящих в процессе акции «Занавес» (см. схему раскадровки слайд-фильма с 29-го по 90-й слайд), где на линии продвижения «из далекого – в близкое» происходит взаимная смена зрителей и участника, не дающая участнику возможности «закончить» свое движение, т.е. перестать быть условным «образцом» и «идеей» (см. принцип перехода документации с 1-го по 15-й слайд, через «полосу неразличения», с 16-го по 28-й слайд, в интерпретацию, с 29-го по 90-й слайд, на схеме раскадровки слайд-фильма).

5. Акции «Съемка» и «Занавес» являются демонстрационным приемом, который аналогичен приему с конвертами в акции «Картины», где этот прием позволил создать эстетическую ситуацию «удаления». В данной работе «Место действия» акции «Съемка» и «Занавес» формообразуют ситуацию «появления», которое происходит «там, куда ушли участники 11 февраля 1979 г. («Картины»)».

Причем, зрители, участвовавшие в акции «Съемка», т.е. удалявшиеся по той же линии, по которой удалялись участники акции «Картины» 11 февраля 1979 года, были как бы «приведены» на то «место действия» (т.е. в слайд-фильм), где и происходит настоящее «появление» участника.

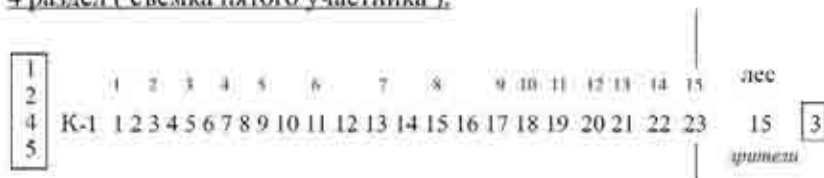
А.Монастырский, И.Макаревич, Н.Алексеев, Н.Панитков, Е.Елагина

2 раздел (съемка, сделанная третьим участником).

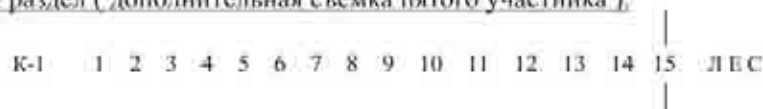
- Примечание: 1.- Третий участник с двумя камерами К-1, двигаясь по всем позициям к лесу, снимает последовательно с каждой позиции на ч.-б. пленку находящиеся на исходной позиции первого и второго участников.
 2.- Одновременно со всех позиций на цветную пленку он снимает лес.
 3.- Так же на цветную пленку снимает сверху четвертого участника в яме (до начала этой съемки он сменил в яме 15-ого зрителя).
 4.- Снимает на ч.-б. пленку зрителей в лесу у щита.

3 раздел (дополнительная съемка, сделанная третьим участником).

- Примечание: Третий участник с 15-ой позиции снимает на ч.-б. пленку четвертого участника со спины в процессе его продвижения к исходной позиции.

4 раздел (съемка пятого участника).

- Примечание: 1.- Первый участник снимает пятого участника в процессе его продвижения с 23-ей позиции на исходную позицию на цв. пленку К-1.
 2.- Расстояние между 23 и 15 позициями на этой схеме равно расстоянию с 15 до 8 позиции на предыдущих схемах, а с 15 по 1-е 8 по первую (соответствие с позициями первой схемы дано сверху маленькими цифрами).

5 раздел (дополнительная съемка пятого участника).

- Примечание: Первый участник снимает пятого участника на цв. пленку К-1 на разных полях, но по тем же позициям (смена позиции- смена поля).

6 раздел (последовательность частей слайд-фильма).

1. Пять слайдов прихода зрителей на место действия (чистая документация).
 2. Десять слайдов из 1-го раздела, снятых на К-2 (переходная документация).
 3. Пять слайдов из 1-го раздела, снятых на К-1=2 («полоса неразличения»).
 4. Пять слайдов из 4-го раздела, снятых на К-1 (с 23 по 19 позицию) («полоса неразличения»).
 5. Три слайда из 4-го раздела, снятых на К-1 (с 18 по 16 позицию) (начало слайд-фильма).
 6. Оставшиеся пятнадцать слайдов из 4-го раздела (с 15 по 1 позицию) смешаны с
а) – пятнадцатью слайдами зрителей, снятых на К-1 и К-1=2 из первого раздела;
б) – пятнадцатью слайдами леса из второго раздела; в) – одним слайдом четвертого участника, лежащего в яме из второго раздела; г) – пятнадцатью слайдами из 5-го раздела.
- (Всего – 90 слайдов).

7 раздел (состав черно-белой экспозиции).

1. 210 фотографий зрителей, снятых на К-1 из 1-го раздела.
 2. 15 фотографий зрителей, снятых на К-3 из 1-го раздела.
 3. 15 фотографий первого и второго участников из 2-го раздела.
 4. 5 фотографий зрителей из 2-го раздела (4-й пункт примечания).
 5. 14 фотографий четвертого участника из 3-го раздела.
- (Всего 259 фотографий).

8 раздел (магнитофонная запись, сделанная пятым участником у щита).

Запись сопровождает показ слайд-фильма.

9 раздел.

1. 10-15 фотографий общей документации, снятых посторонней камерой во время съемок на поле и в лесу и во время демонстрации слайд-фильма и черно-белой экспозиции.
2. Описательный текст акции «Место действия».

Примечание: текст «Приложения №2» был написан на щите, который был установлен в лесу (см. первую схему в первом разделе «Приложения №2»).

МЕСТО ДЕЙСТВИЯ приложение №3

ПОСЛЕДОВАТЕЛЬНОСТЬ КАДРОВ СЛАЙД-ФИЛЬМА

1. Чистая документация (с 1-го по 15-й слайд)
 1. Встреча зрителей.
 2. Зрители на дороге к полю.
 3. Зрители проходят через лес.
 4. Зрители читают правила съемки.
 5. Первый зритель идет на первую позицию съемки.
2. Переходная документация; снято боковой камерой К-2 в процессе ее приближения с десятой боковой к исходной позиции съемки (с 6-го по 15-й слайд).
 6. Первый зритель на первой позиции, снятый с десятой (дальней) боковой позиции; в этом же кадре слева – группа остальных зрителей, а в центре кадра – участник, снимающий зрителя в фас.
 7. Второй зритель на второй позиции, снятый с девятой боковой позиции; в этом же кадре слева – часть группы остальных зрителей и чуть левее центра – участник, снимающий зрителя в фас.
 8. В центре кадра – третий зритель на третьей позиции, снятый с восьмой боковой позиции; слева в кадре – участник, снимающий зрителя в фас, и за ним – один-два зрителя из группы остальных зрителей.
 9. Четвертый зритель на четвертой позиции, снятый с седьмой боковой позиции; слева в кадре у рамки – участник, снимающий зрителя в фас.
 10. Пятый зритель на пятой позиции, снятый с шестой боковой позиции.
 11. Шестой зритель на шестой позиции, снятый с пятой боковой позиции.
 12. Седьмой зритель на седьмой позиции, снятый с четвертой боковой позиции.
 13. Восьмой зритель на восьмой позиции, снятый с третьей боковой позиции.
 14. Девятый зритель на девятой позиции, снятый со второй боковой позиции.
 15. Десятый зритель на десятой позиции, снятый с первой – самой близкой к исходной – боковой позиции.

Примечание: десять боковых позиций, по которым двигался снимающий эти слайды участник, отстояли друг от друга на два метра. Таким образом линия, по которой двигались зрители, и боковая линия съемки составляли прямой угол, вершиной которого являлась исходная позиция съемки, на которой стоял участник, снимающий зрителей в фас.

3. «Полоса неразличения»: снято камерой К-1 на исходной позиции в фас (с 16-го по 25-й слайд).
 16. Одиннадцатый зритель на одиннадцатой позиции, снятый в фас.
 17. Двенадцатый зритель на двенадцатой позиции, снятый в фас.
 18. Тринадцатый зритель на тринадцатой позиции, снятый в фас.
 19. Четырнадцатый зритель на четырнадцатой позиции, снятый в фас.
 20. Пятнадцатый зритель на пятнадцатой позиции, снятый в фас.
 21. Участник на 15-й позиции.

Примечание: далее все слайды сняты в фас, причем, участник один и тот же (на плане съемки он обозначен пятым номером).

22. Участник на 14-й позиции.
 23. Участник на 13-й позиции.
 24. Участник на 12-й позиции.
 25. Участник на 11-й позиции.
4. Начало слайд-фильма как специфического вида демонстрации художественного материала, диспаратного документации: выход участника из «полосы неразличения» (с 26-го по 28-й слайд)
 26. Участник на 10-й позиции.
 27. Участник на 9-й позиции.
 28. Участник на 8-й позиции.
5. Интерпретация. Один из бесчисленных вариантов смещения пятнадцати оставшихся кадров участника (см. 4-й раздел приложения №2) с другими слайдами (см. 6-й пункт 6-го раздела приложения №2) (с 29-го по 90-й слайд).
 29. Лежащий в яме (см. 3-й пункт 2-го раздела приложения №2).
 30. Десятый зритель на 10-й позиции (все зрители в этой части слайд-фильма сняты с исходной позиции съемки в фас с К-1).
 31. Лес, снятый с 10-й позиции (см. 2-й пункт 2-го раздела приложения №2).
 32. Одиннадцатый зритель на 11-й позиции.
 33. Первый зритель на 1-й позиции.
 34. Второй зритель на 2-й позиции.
 35. Участник на 3-й позиции (здесь и далее номера позиций участника даны в соответствии со схемой 4-го раздела приложения №2).
 36. Участник на 4-й позиции на 3-м поле.
 37. Участник на 5-й позиции на 4-м поле.
 38. Лес, снятый с 6-й позиции.

39. Участник на 5-й позиции.
40. Четвертый зритель на 4-й позиции.
41. Третий зритель на 3-й позиции.
42. Участник на 2-й позиции на 5-м поле.
43. Лес, снятый с 2-й позиции.
44. Пятнадцатый зритель на 15-й позиции.
45. Участник на 15-й позиции на 6-м поле.
46. Лес, снятый с 14-й позиции.
47. Участник, снятый с 1-й позиции.
48. Лес, снятый с 13-й позиции.
49. Шестой зритель на 6-й позиции.
50. Пятый зритель на 5-й позиции.
51. Участник на 6-й позиции на 7-м поле.
52. Участник на 14-й позиции.
53. Участник на 13-й позиции.
54. Участник на 12-й позиции.
55. Участник на 11-й позиции.
56. Третий зритель на 3-й позиции.
57. Лес, снятый с 1-й позиции.
58. Четырнадцатый зритель на 14-й позиции.
59. Тринадцатый зритель на 13-й позиции.
60. Двенадцатый зритель на 12-й позиции.
61. Участник на 7-й позиции на 8-м поле.
62. Участник на 10-й позиции.
63. Участник на 9-й позиции.
64. Участник на 8-й позиции.
65. Участник на 7-й позиции.
66. Участник на 2-й позиции.
67. Участник на 10-й позиции на 2-м поле (см. 5-й раздел приложения №2).
68. Лес, снятый с 15-й позиции.
69. Лес, снятый с 12-й позиции.
70. Лес, снятый с 11-й позиции.
71. Лес, снятый с 9-й позиции.
72. Участник на 14-й позиции на 9-м поле.
73. Участник на 13-й позиции на 10-м поле.
74. Участник на 12-й позиции на 11-м поле.
75. Участник на 11-й позиции на 12-м поле.
76. Участник на 9-й позиции на 1-м поле.
77. Участник на 8-й позиции на 14-м поле.

78. Лес, снятый с 8-й позиции.
79. Лес, снятый с 7-й позиции.
80. Лес, снятый с 5-й позиции.
81. Лес, снятый с 4-й позиции.
82. Участник на 3-й позиции на 15-м поле.
83. Участник на 1-й позиции на 16-м поле.
84. Участник на 4-й позиции.
85. Лес, снятый с 3-й позиции.
86. Девятый зритель на 9-й позиции.
87. Восьмой зритель на 8-й позиции.
88. Седьмой зритель на 7-й позиции.
89. Участник на 6-й позиции.
90. Двенадцатый зритель на 12-й позиции.

МЕСТО ДЕЙСТВИЯ *приложение №4*

КОММЕНТАРИЙ К СЛАЙД-ФИЛЬМУ, ПРОСЛУШАННЫЙ ЗРИТЕЛЯМИ
В МАГНИТОФОННОЙ ЗАПИСИ ПОСЛЕ ПОКАЗА СЛАЙД-ФИЛЬМА
31 ОКТЯБРЯ 1979 Г.

Показанный слайд-фильм является документацией действия, проведенного 7 октября 1979 г.

На первых слайдах фильма изображены зрители в процессе их продвижения к месту действия.

Затем следует серия слайдов, снятых сбоку по отношению к исходной позиции съемки.

Последовательность этих боковых слайдов соответствует происходившему в действительности одному проходу зрителя по линии удаления, на которой были отмечены позиции съемки. Однако факт замены на позициях одного зрителя другим, которая происходит в этой части фильма, требует пояснения.

Такая последовательность слайдов возникла здесь в соответствии с реализованным в «полосе неразличения» акции «Съемка» следующим демонстрационным отношением.

Каждый зритель, вступивший на линию удаления, снимался на отмеченных позициях и проходил к яме, где лежал предыдущий зритель (для первого зрителя – участник, который до начала съемки проходов лег в яму). При закрытом занавесе зритель сменял лежащего и на двух последних позициях (на экспозиционном щите

фотографий это четырнадцатая и пятнадцатая фотографии в каждом горизонтальном ряду) снимался уже не он, а тот, кого он сменил. Причем, для оставшихся на исходной позиции зрителей эта замена, происходящая в «полосе неразличения», не воспринималась ни визуально, ни информативно в виде предварительного сообщения (см. описательный текст акции «Занавес»).

Таким образом возник внедемонстрационный элемент текста, который мы называем «пустым действием» и используем в каждой акции. В психологическом плане для человека, который осуществляет «пустое действие», переживание этого состояния приближено к переживанию такой ситуации, когда «тебя уже нет, а все происходит так, как будто ты есть». Человек остается один не только по собственному произволу, но он как бы заброшен в абсолютное одиночество другими людьми, для которых ясно, что он еще с ними, в то время как на самом деле его уже нет.

Очевидно, что «пустое действие» не может быть документировано прямым способом – в таком случае оно перестает быть внедемонстрационным элементом и непосредственным переживанием.

Эта часть слайд-фильма (боковая съемка) и является его косвенной документацией, т.е. ее структура организовалась таким образом в результате осуществления зрителями «пустых действий».

Далее следует часть фильма, где – хронологически – наступает «полоса неразличения», а факт условно сконструированной замены одного зрителя другим перестает читаться и дальнейшая, хронологически соответствующая развитию событий последовательность слайдов перестает документировать «пустое действие». Поэтому адекватным документированием происходящего теперь является не боковая съемка, а съемка и демонстрация снятого с исходной позиции. Этим и обусловлен факт постепенного приближения и затем совпадения боковой камеры с прямой. Это прямое документирование соответствует так же и заключительному (хронологически) действию, т.е. выходу (а не уходу, как это было со зрителями) из леса участника для того, чтобы сменить последнего зрителя, лежащего в яме.

Дальнейшая последовательность слайдов является прямой документацией появления участника из «полосы неразличения» и акта его приближения к исходной позиции съемки.

Однако та демонстрационная среда (т.е. слайд-фильм), в которой происходит его приближение, была организована в процессе осуществления и косвенного документирования «пустых действий» через последовательность боковых слайдов, построенную на замещении одного зрителя другим. От этого процесса остался корпус слайдов прямой съемки с исходной позиции, которые изображают зрителей во время их проходов по линии удаления. Причем эта съемка и явилась собственно объявленной в приглашениях акцией «Съемка».

Очевидно, что по логике повествования о событии эти слайды так же, как и слайды приближающегося участника, должны быть использованы в этой части фильма. Кроме того, должны быть использованы не нарушающие прегнантную структуру фильма три серии слайдов, а именно: пустой лес, снятый со всех позиций, участник в разных полях по тем же позициям и один слайд, изображающий участника, лежащего в яме (см. планы дополнительных съемок). Причем участник в фильме понимается не как «участник такой-то», а просто как «участник» в оппозиции к «зритель» (в функции «участника» выступало три человека: один в фотоэкспозиции и два в фильме).

Единственной возможностью введения этих слайдов в линейную структуру фильма оказался акт смешения серий друг с другом. Но поскольку в результате акта смешения возникает последовательность слайдов, снятых в разные времена и в разных местах (хотя и по одной линии), эта последовательность перестает быть «документальной», а становится однозначным толкованием (т.е. единственно возможным в этой демонстрационной минимальной структуре) акта появления как происходящего на другом уровне демонстрации, который не связан «выходом» с уровнем события (в прямом смысле слова этот выход осуществляет участник, но он происходит в «полосе неразличения»), но входом куда – через «полосу неразличения» – является «пустое действие», осуществленное в процессе акции «Съемка». Это толкование подчеркнуто произвольной метафоризацией слайда, на котором изображен участник, лежащий в яме. То есть по отношению к предыдущим документационным частям фильма идея интерпретации как таковая дается здесь самим актом смешения, а вариант этого смешения (их может быть несколько) является частной интерпретацией, составленной произвольно и субъективно.

Возможность варьирования этой последовательности создает относительную автономность слайд-фильма в демонстрационном поле всей работы «Место действия».

Однако показ слайд-фильма вместе с фотоэкспозицией является одноразовой акцией, проведенной 31 октября 1979 г.

30 октября 79 г.

МЕСТО ДЕЙСТВИЯ *приложение №5***СТЕНОГРАММА ОБСУЖДЕНИЯ СЛАЙД-ФИЛЬМА**

Л.РУБИНШТЕЙН: Мои соображения относятся к «дофильмовому» периоду. Я их сформулировал сразу после события. Мне эта акция кажется удачной – даже по отношению ко всем предыдущим – так как в ней, на мой взгляд, позитивно решены соотношения, в предыдущих случаях, на мой взгляд, двусмысленные, – между событийными и документальными рядами, во-первых, и между категориями «авторы» и «зрители», или, лучше сказать – «свидетели», во-вторых. Чисто техническая задача – в данном случае съемка слайд-фильма – сама по себе явилась системой координат всех пространственно-временных и понятийных элементов этой структуры. Более того, эта технологическая задача может быть воспринята как некое реальное содержание вещи, что гораздо более оправдано, чем более или менее многозначительные толкования событий в символическом и метафорическом ключе. Поиск содержания в денотации мнимого символа вообще сводит на нет необходимость существования событийной серии в том виде, в котором она существовала и существует. В большой степени конструирующим моментом представляется опыт перспективно-ретроспективного переживания происходящего. Ожидание и предвкушение документальной версии как некоего его результата и даже, возможно, цели и смысла, и переживание документа – того, что мы сегодня переживали – как ключа к реконструкции реального события, одновременно участниками и свидетелями которого были все, кто так или иначе в этом участвовал. Безусловно, ощущение тех, кто был и там, и здесь, совершенно иное и единственно реальное, нежели ощущение тех, кто только видел фильм. Структура вещи строится на довольно прозрачных оппозициях: пространственных – «там и здесь», и временных – «теперь и потом». И даже как некий результат пространственно-временных манипуляций из таких квази-социальных оппозиций типа «мы-они», но не функционально, т.е. «авторы-зрители», а именно как пространственно-временные, т.е. «мы уже здесь, а они еще там». Эту ситуацию, безусловно, переживали все. Конструктивная ситуация перетекания группы участников с одного края поля на другой – наподобие песочных часов – где в процессе этого перетекания из одной группы образуется сначала две, а затем снова одна, метафорически минимальна. И вследствие этого, на мой взгляд, изящна. Минимальна и лапидарна. Какие-то элементы в структуре мне показались неудачными, и в качестве неудачного мне бы хотелось назвать элемент, который многим кажется узловым, а именно элемент лежания. Он мне показался неудачным, потому что представился как рудимент квази-метафорического ряда. Впрочем, эти элементы, которые могут восприниматься как неудачные, очевидно, тоже делают свое дело, потому что придают рабочий привкус в общем-то

стерильной во всем остальном структуре. Еще раз повторяю, что эти соображения «дофильменные».

Э. БУЛАТОВ: А после просмотра фильма изменилось что-нибудь?

Л. РУБИНШТЕЙН: Изменилось то, что мне эти соображения показались теперь более мизерными, чем казалось сначала, потому что я сейчас подавлен визуальным рядом, который очень силен. Тут проблематика сместилась. Я эту структуру переживал как видимую реально, а сейчас меня несколько подавила красота – в самом широком смысле этого слова – и даже величие того, что мы видели. Но возможно, что это и отрицательный момент.

И. КАБАКОВ: Я хотел бы сказать о том впечатлении, какое на меня произвел сегодняшний показ. Очень сильно подействовали и реально существуют все три части. Первый фильм, затем речь Андрея и второй фильм. Хочу сказать как работает и какое производит впечатление первая часть. Это, конечно, суггестивно и субъективно, но дело вот в чем. Я почувствовал новое и чрезвычайно сильное переживание, когда я смотрел на то, что показывали на экране. Там был человек, потом лес, потом другой человек – я старался следить за содержанием, понять, что к чему, каков эффект леса с кучей облаков и т.п., то есть хотел включиться в то, что нам показывали. Но по мере продвижения фильма, по мере монотонного щелканья и непрерывной смены черного одним и тем же лесом, а потом лицом и так далее, вдруг мгновенно я понял самый сильный – для меня, конечно, – эффект и впечатление, которое это производит. Это – невероятное течение времени, которое переживает зритель в момент его присутствия перед этой переменной кадров, то есть это было чистое перетекание времени в самом чистом состоянии. То есть человек сидит, и время его сидения перед экраном является главным действующим лицом, которое и приводит к особому состоянию – от сонливости и одурения к проблескам смысла. Но действие происходит не на экране, а со зрителем, причем, повторяю, полностью включено время. Я пережил такое состояние потока времени перед экраном, которое чрезвычайно сгущено и само по себе представляет особую и очень важную акцию. Эта протяженность времени мне и кажется главным, генеральным в этом показе. Причем важно, что смыслы, которые там возникают: пустое время, лес, нет никого, потом лица, потом дивный солнечный день, представляются как совершенно неразличимые и равнозначные, тем самым впечатление времени усиливается. Вот то, что касается первого, основного фильма.

К этому, фактически данному как предмет, времени замечательным контрастом служит речь – комментарий, записанная на магнитофон. Она полна интеллектуального запала, но буквально через три секунды, как в фильме, ты понимаешь, что увя-

зать смысл по поводу речи невозможно. Это то же самое, как мы смотрим учебник тригонометрии для высшей школы. И только читая дома, в одиночестве, в специально выбранный для этого момент, можно, конечно, понять. Сам же голос, производящий эту смысловую технику, производит замечательное впечатление. Ты начинаешь понимать любопытную вещь, что после того очень живого и необыкновенного переживания времени эта полная интеллектуализмом и смыслом речь приобретает совершенно комичный характер. Причем как комичный: область интеллектуальности, которой мы все обременены, как бы буквально вынесена из нашей головы и поставлена в качестве какой-то нелепой комичной скульптуры куда-то на стол. Вдруг из нашей головы вынули, как у Хармса, некий шар, и ты чувствуешь необыкновенное удовольствие, свободу от непрерывного в нашей жизни груза понимания, ухищрения, всевозможных программ «действий №8».

Эта свобода от понимания, заложенная в речи, была усилена первым фильмом, который не требует никакого понимания, а чистейшего бытия во времени.

Невероятное толпление, шевеление и копание вокруг чудовищной пустоты во втором фильме создает впечатление, что мы охвачены абсурдом и дикостью сборища вот этих людей, которые проделывают странные поступки: смотрят вдаль, поднимают зонты для сигналов, фотографируют, указывают – буквально какое-то поле Бородино, т. е. мы видим чудовищное действие со снятым смыслом, потому что мы знаем, что в этом ничего нет. И тут как бы с другого конца мы понимаем смысл жизни этих людей: вот они там толпились, кутались, жгли костер, смотрели, но смысл вынут точно так же, как в первом, и во втором случае. Вот эта «вынутость», изъятость смыслообразования или целеполагания во всех трех случаях дает невероятное ощущение полноты, глубины, я бы даже сказал – катарсиса, который происходит и в первом, и во втором и в третьем случаях, и в результате этого просмотра в целом. Удачей этой работы я считаю прежде всего освобождение от наших пут понимания и глубокое прикосновение к явлениям, которые находятся по ту сторону нашего сознания. Освобождение от интеллектуализма возможно именно тогда, когда он до такой степени исчерпывающ. Если бы это была шутка, то освобождения от нашего понимания не произошло, а здесь все в порядке. Я теперь понимаю: этот дикий щит, который висел на берегу, он, собственно, и играет важнейшую роль как комок нашего понимания, сжатого до комического, грязного, прибитого гвоздем предмета. Вот это я и хотел сказать.

О. ВАСИЛЬЕВ: Все это представляется мне трехчастным действием, смысл которого – в отторжении меня как участника события от этой ситуации, в буквальном смысле слова – выход за ее пределы. В первой части как участник я пережил эту ситуацию, и она на меня очень сильно подействовала – особенно впечатление неба, которое я увидел, лежа в яме. Никакого соотнесения с этой схемой не было. Но смотря первый фильм и слушая магнитофонную запись, я теперь вижу, что графическая схема

есть – она ложится графическим знаком этого действия. Но сама демонстрация для меня новая, так как там есть кадры дополнительной съемки, в которой я не участвовал, которые как бы разрезают эту ситуацию. Поэтому фильм превращается для меня в неорганизованный поток из-за этих чужих для меня кадров, т. е. эта новая информация вытесняет меня из того, что я пережил.

Второй фильм я бы определил как двойной хаос: хаос показа слайдов, так как они показывались без определенной программы, и хаос голосов, который мы слышали на магнитофоне (запись у щита). И эти два хаоса рожают свой сюжет. Здесь можно уже следить за разрастанием ситуации, то есть возникает уже совсем как бы посторонний взгляд. В этой связи мне бы хотелось услышать мнение постороннего человека, который не участвовал в действии.

И. КАБАКОВ: Я хотел бы еще добавить по поводу хаоса, который присутствует в материале, а самое главное – в воспроизведении в последней части первого фильма. Он выражен в безнадежности психо-цепей, которые там можно было бы установить. Вот человек пошел, пошел, пошел – вдруг, оказывается, нет, не пошел, оказывается, Петров стал ковырять в носу. Эта необыкновенная оборванность создает невероятную густоту и значимость, которая во много раз превышает значимость любой цепи, которая там обнаруживается.

О. ВАСИЛЬЕВ: И эти три части как бы отдельно существуют. Первая как была, так и осталась, следующая образует следующий круг и так далее.

Э. БУЛАТОВ: Тогда, в первый день, для меня решающим был занавес, отделение от всех и смотрение в небо, вверх, после того, как весь день смотрел вниз. И это превращение. И сразу после этого переживания – щит с объяснением, который воспринимался дико, странно и казался какой-то нелепостью.

Однако было и ощущение важности иметь кроме личного переживания еще и внешний взгляд, чтобы увидеть потом все это как целое. Но тем не менее сегодняшний фильм оказался совершенно неожиданным, и что-то оказалось абсолютно новым. Картина, действительно, стала законченной, но узналась она только сейчас. И я думаю, что это очень хороший признак, потому что все живое узнается при встрече именно в конце.

Но здесь получилась такая штука. Этот щит с объяснением в лесу обрел свой ряд. Оказалось, что вот тот ряд личного переживания остался так и не затронутым, личным – ничего с ним не случилось. А этот щит обрел ряд своего существования, который оказался целой системой каких-то объяснений, бумажек, объявлений, т. е. одно за другим выстроился какой-то ряд, который никакого отношения к жизни, к событийному переживанию не имеет. Но он оказался очень важным. (Запись оборвалась.)

В. НЕКРАСОВ: Я чувствую, что здесь все не так просто. Когда я проработаю до конца всю эту документацию, я не смогу так просто к этому отнестись, как теперь. Поэтому я не то чтобы мнение хочу высказать, а скорее подозрение относительно своего мнения. Меня послали и заставили делать все эти странные действия. А почему мне это интересно, а ведь интересно, я и хочу понять. Пожалуй, мне было интересно не столько увидеть небо, а сначала Булатова в яме, а потом Кабакова, который приближался ко мне и должен был увидеть меня, как я видел Булатова. Вот это мне кажется самым интересным. Для меня это центральный момент, на котором строится переживание. И вокруг этого организуется все остальное. И вроде как бы все хорошо построено. Но возникает такое подозрение, что вот это «пустое место» («действие»), которое никак нельзя продемонстрировать, может быть, оно лучше всего могло выразиться, если бы люди в яме снимали друг друга на пустую камеру. Тем более мы видим, что этого ряда в документации почему-то и не получилось, может быть, по техническим причинам, может быть – нет. То, что говорил Илья о «разрушении ряда» – это от собственного опыта, у него даже альбом такой есть. Может быть, здесь такого смысла и не было.

Было задумано очень интересно, но, может быть, как-то слишком теоретично, с желанием как-то слишком это объяснить. Вот если бы я, например, писал стихотворение и вдруг в середине потребовал от читателя какого-то участия в скрупулезном и, может быть, даже очень серьезном, но в общем-то внутреннем анализе. Любой практик знает, что описывать то, что делаешь, всегда можно, но это неудобно и малопродуктивно, потому что либо описывать, либо делать. Но, с другой стороны, можно заняться и этим. Но слишком настаивать на проведении этого анализа нельзя, иначе ничего не останется. К счастью, что-то остается. Это было в общем очень здорово и хорошо, работали такие-то и такие-то моменты, на мой взгляд, для других работали какие-то другие моменты, что-то несомненно работало. В общем авторы все это предусмотрели и учли, и рассчитали. Но как все это трактовать, мне кажется, не совсем их дело. Но, может быть, когда я просмотрю все эти материалы, меня эти трактовки заинтересуют более непосредственно, чем я сейчас думаю. Я не согласен с Кабаковым по поводу смысла. Дело не в том, что здесь нет смысла. Ведь, если мы идем, значит, какой-то смысл есть – тут никуда не денешься. Ведь мы здесь в несколько этапов пытаемся сообразить, в чем тут дело, читая комментарии и сами комментируя. И это интересно.

Д. ПРИГОВ: Рубинштейн выступил и сказал, что полнейшая удача, Васильев и Булатов сказали, что полнейшая удача, но, кстати, то, что удача для Булатова, с точки зрения Рубинштейна как раз и неудача – момент лежания. А с точки зрения Кабакова вообще удача в том, что мы здесь собрались и смотрели этот фильм. Инте-

ресно же понять вещь адекватно желанию авторов. Ведь можно наслаждаться чем угодно совсем в другом смысле, например, забивать скульптурой гвоздь. У всех, кто выступал до меня, основным камертоном звучал опыт личного участия в акции и у них не было необходимости искать структуру, они и так помнили, что явно какая-то структура есть. Я же вынужден был ее искать – и не нашел. Я не узнал ни точек съемок, ни значения и места появления Паниткова. Оказалось, что это некая вещь в себе. Я пришел и посмотрел, что нечто произошло, возможно осмысленное, возможно нет. Для меня эта вещь осталась вещью закрытой, существующей для участников действия и для авторов. Очевидно, что между ними произошел какой-то род конструктивной мистерии. Конструкция, понятая как мистерия. Могу сожалеть, что я не участвовал в этой акции.

Э. БУЛАТОВ: Я бы хотел сказать относительно того, что все по-разному поняли то, что происходило. Здесь нет ничего плохого, напротив, это признак как раз очень хороший. Ведь это значит, что вещь получилась живая, она создала такую живую среду, которую каждый смог наполнить своим. Для одного сработало так, для другого иначе. Важно, что для всех, кто участвовал, эта конструкция сработала.

И. КАБАКОВ: Я хотел бы сказать в ответ на выступление В. Некрасова. Эта работа показывает замечательную вещь. Если бы намерения авторов не были бы чрезвычайно серьезны, и вся программа действительно не имела бы подлинного глубокого смысла, который вкладывают и до последней степени внимательно прослеживают сами изготовители, этот смысл не мог быть отброшен и не возник бы новый смысл. Этот таинственный парадоксальный механизм гениально срабатывает в этой вещи. Если хотя бы на секунду Андрей сделал эту вещь как пародию, то есть дал бы эту программу в качестве неубедительной и нелогичной, не продуманной и не имеющей бесконечного количества связей, этот смысл не мог бы отодвинуться, а был бы осуществлен. Для того, чтобы этот смысл был отброшен, он должен быть полностью представлен. Мало того, нужно сказать «хуже». Надо, чтобы сам автор безумно верил в этот смысл, чтобы за его спиной возник новый. Цель ведь состоит не в том, чтобы замысел авторов осуществился. Никто не знает настоящего замысла. Каждый из нас осуществляет только свой замысел. И прекрасное состоит в том, что мы должны до конца осуществлять свой замысел, а другой, тот, кто не автор, тогда поймет смысл, который находится в другом месте, а не там, где замысел автора. Мы сейчас видели гениально выраженное ядро и фокус искусства. Поэтому я не в том смысле хотел сказать, что, мол, Андрей, что ты говоришь, Лева, что ты комментируешь, а замечательно, что он говорит, замечательна вся эта программа, которая висела на стене, и на березе и еще где-то напечатана будет. Это все должно быть и без этого не работает вещь. Только благодаря крайней серьезности, многотрудности и многосмысленности этих вещей

работает то, что должно работать в искусстве. Поэтому я не в том смысле говорю, что это плохо, а напротив, в восторге от этого. Например, то, что хотел сделать Сезанн, остается в пределах замысла этого художника. Мы видим то, что там возникло именно благодаря необыкновенной маниакальности и чрезвычайной многопродуманности замысла этого автора. Если бы этого не было, ничего бы не работало. Я полностью за то, что это произошло. Смысл для того, чтобы открылся новый смысл.

31 октября 1979 г.

МЕСТО ДЕЙСТВИЯ *приложение №6*

ПОСЛЕСЛОВИЕ

Присутствуя на показе слайд-фильма и фотоэкспозиции, зрители как бы вновь собираются на исходной позиции съемки и рассматривают собственные следы и следы участников, оставленные на месте действия 7 октября 1979 года.

Итак, замкнулся круг, в центре которого в полной неприкосновенности и защищенности от рефлексии и понимания остается то переживание самого себя*, которое, возможно, испытали «зрители» (во всяком случае могли бы испытать), осуществляя акцию «Занавес»: сначала удаляясь от остальных по пустому полю – но еще связанные невидимой нитью договоренности «изобразить» удаляющегося человека, а затем и полностью освобождаясь – с помощью друг друга – от давления механической предопределенности, как бы «ныряя» под нее и – хотя бы на время – переставая быть мишенью постоянно нацеленного на нас смысла**, который был вычленен, вынут и – втянутый в «полосу неразличения» – использован для обретения свободы от него самого.

1 ноября 1979 г.

* Важно подчеркнуть герметичность этого переживания: «не перед другими», так как перед «другими» в это время предстоял «другой», но воспринимаемый зрителями и фотоаппаратом как тот, кто на самом деле уже лежал в яме.

** В виде фотоаппаратов, слайдов, фтографий, магнитофонных записей с толкованиями и мнениями участников и зрителей, схем, пояснений (включая и это), сюжетов «исчезновения» и «появления», символов и метафор – т. е. в виде всего, что организует и организуется «текстом», вынесенным за скобки «пустым действием» акции «Занавес».

Причем все использованные акты и объекты (которые зрители произвольно метафоризировали, как например: яма – «могила» и т. п.) использовались только как технические приспособления (яма, например, была вырыта для того, чтобы человек, ложившийся в нее, не был виден другим).

А. МОНАСТЫРСКОМУ

ПОСЛЕДОВАТЕЛЬНОСТЬ КОМАНД, ЗАПИСАННЫХ НА МАГНИТОФОННУЮ ПЛЕНКУ

Елена Елагина – 20 шагов назад, Игорь Макаревич – 20 шагов назад, Сережа Ромашко – 20 шагов назад, Никита Алексеев – 40 шагов назад, Володя Добросельский – 40 шагов назад, Игорь Яворский – 20 шагов назад, Коля Панитков – 40 шагов назад

(Далее команды подавались для участников в той же последовательности. Условные обозначения «л» – влево, «п» – вправо, «н» – назад, «в» – вперед).

30 – л,	30 – л,	15 – п,	15 – л,	30 – л,	60 – п,	15 – л,
20 – н,	40 – н,	20 – н,	20 – н,	40 – н,	20 – н,	20 – н,
15 – л,	45 – л,	15 – л,	15 – п,	30 – л,	120 – л,	15 – п,
20 – в,	20 – в,	20 – н,	20 – н,	20 – н,	20 – н,	20 – н,
15 – л,	15 – л,	30 – л,	45 – л,	45 – п,	15 – л,	60 – л,
80 – н,	20 – в,	20 – н,	20 – в,	20 – н,	20 – н,	40 – н,
15 – л,	15 – л,	15 – л,	15 – п,	15 – л,	15 – л,	30 – п,

Андрей Монастырский – 20 – н.

20 – в,	40 – н,	40 – в,	40 – в,	20 – н,	20 – н,	20 – н,
53 – л,	15 – л,	15 – п,	45 – л,	30 – л,	45 – л,	15 – п, 60 – л,
20 – н,	20 – н,	40 – н,	40 – н,	40 – н,	40 – в,	20 – н, 20 – в,
15 – п,	15 – п,	30 – л,	15 – л,	30 – л,	30 – л,	15 – л, 15 – л,
40 – н,	20 – н,	20 – н,	20 – н,	20 – н,	20 – н,	20 – н, 20 – н,
15 – п,	30 – л,	15 – л,	15 – л,	15 – п,		30 – л, 15 – л,
20 – н,	20 – н,	20 – в,	40 – н,	40 – н,	40 – н,	20 – н, 20 – н,
60 – л,	30 – л,	30 – л,	30 – п,	15 – л,	30 – л,	15 – л,
20 – в,	20 – н,	40 – н,	20 – н,	20 – н,	Володя – двигаться налево	

по направлению к лесу, Игорь Яворский – идти налево по направлению к лесу,

Коля – идти налево по направлению к лесу.

15 – л,	15 – л,	15 – п,	90 – л,	30 – п.	
40 – н,	20 – в,	20 – н,	Сережа – налево по нап. к лесу,		20 – н.
30 – п,	15 – л,	45 – л,	60 – л.		
20 – н,	20 – н,	Игорь Макаревич – налево по нап. к лесу,			20 – в.
15 – п,	45 – л,	45 – л.			
20 – в,	Лена – налево по нап. к лесу,			20 – н.	
15 – п,	Никита – идти налево по направлению к лесу.				

Следующие маршруты только для Андрея: 40 – н, 75 – л, 20 – в,

15 – л, 40 – н, 30 – л, идти левее по направлению к лесу.

Г. КИЗЕВАЛЬТЕРУ

Г.Кизевальтеру было послано из Москвы три сопроводительных письма и посылка с лозунгом.

ПЕРВОЕ СОПРОВОДИТЕЛЬНОЕ ПИСЬМО

1. Получив посылку со свертком, ни в коем случае не разворачивай его.
2. Отправить телеграмму в Москву о получении посылки. (Телеграмма получена 2 апреля 1980 г. Текст телеграммы: «Посылку получил. Выбираю день. Георгий»).
3. Выбрать свободный день, взять с собой сверток, фотоаппарат, конверт с надписью «Второе сопроводительное письмо» и ехать за город. В поездку с собой никого не брать, ехать одному.
4. Найти уединенное место, значительно удаленное от жилья, где есть большое поле, окруженное лесом, или стена леса с открытым пространством перед ней.
5. На поле вскрыть конверт с надписью «Второе сопроводительное письмо».

5.3.80.

подписи

ВТОРОЕ СОПРОВОДИТЕЛЬНОЕ ПИСЬМО

1. Развернув сверток и убедившись, что он представляет собой лозунг, надпись которого закрыта темным полотном, необходимо, найдя подходящее место, повесить его между деревьями, ни в коем случае не снимая темное покрывало, которое пришито к белой ткани лозунга лесками.
2. Вешать полотнище нужно таким образом, чтобы надпись на покрывале «верхний левый угол» заняла соответствующее положение.
3. Лозунг нужно вешать покрывалом к открытому пространству (т. е. к себе) так, чтобы свободный отход от полотнища был не менее 130-150 метров.
4. Повесив лозунг, необходимо вытянуть две боковые лески, прикрепляющие черную ткань покрывала к белой ткани по вертикали.
5. Взяв с собой все вещи, чтобы уже больше не возвращаться к лозунгу, и взяв четыре бобины с намотанной на них леской, четыре конца которой прикрепляют покрывало к белой ткани по горизонтали, нужно осторожно, чтобы ни в коем случае не вытянуть леску из полотнища, отойти вместе с бобинами на

расстояние приблизительно 130 метров (т.е. на длину лесок), сматывая леску с бобин.

6. Встав напротив закрытого лозунга на расстоянии смотанных лесок, вскрыть «Третье сопроводительное письмо».

18.3.80

подписи

ТРЕТЬЕ СОПРОВОДИТЕЛЬНОЕ ПИСЬМО

Теперь, ни в коем случае не приближаясь к лозунгу, нужно вытянуть лески из полотнища так, чтобы покрывало, пришитое лесками к белому полотну, упало на землю. Для этого нужно вытянуть сначала две нижние лески, а затем две верхние.

Когда ткань, скрывающая надпись, упадет, нужно сделать фотоснимок открытого лозунга, не приближаясь к нему.

С этого расстояния прочесть надпись на лозунге невозможно. Для того, чтобы акция состоялась, необходимо преодолеть в себе желание прочесть надпись на полотнище и, не приближаясь к лозунгу, повернуться к нему спиной и уйти с этого места.

18.3.80

подписи

РАССКАЗЫ УЧАСТНИКОВ

РАССКАЗ И.КАБАКОВА ОБ АКЦИЯХ «КОМЕДИЯ», «ТРЕТИЙ ВАРИАНТ», «КАРТИНЫ»

Прошло уже много времени и любопытно вспомнить то, что ты тогда переживал. Любопытно, что сохранилось в голове из тех впечатлений, которые были тогда. Видимо, то, что запомнилось как переживание, прочно осталось как осадок, оно уже не улетучится. Я сейчас вспоминаю то, что я действительно помню, а не то, что мне хотелось бы вспомнить или какие-нибудь дополнительные подробности.

Первая вещь, которую я видел, была «Комедия». Я впервые присутствовал на подобном представлении, вернее – событии и, надо сказать, что вначале самое сильное впечатление было неожиданно приподнятое и приятное, комфортабельное состояние, связанное с мыслью, что вот мы все едем, а ведь я точно знаю, что я еду не по делу. Это путешествие необыкновенно потому, что впервые, может быть, в жизни, оно не имеет целью не только совершение какого-то дела, но даже предпринято не для приятного проведения времени, которое тоже является делом. Ты буквально отрезан и лишен всякого личного намерения. Тут высвобождаются действительно какие-то очень комфортабельные слои психики, ты как бы внутренне подпрыгиваешь от чувства безнаказанности, свободы в самом точном смысле – это больше свобода, чем свобода практическая или социальная, или любая другая. Впереди тебя ожидает только то, что ты даже представить себе не можешь. Возникает интересный вакуум. Даже когда тебя зовут на праздник и ты точно знаешь, что ничего не будешь делать, кроме как смотреть или есть – все равно знание того, что тебя ожидает, уже отравляет в тебе какую-то скрытую, нечувствительную сторону психики. А здесь то, что, во-первых, ты не по делу едешь, а во-вторых, что ты никаким образом не можешь догадаться, что случится, дает эйфорическое состояние. Вакуум этого психического пространства обладает невероятной степенью радости, заряженности и готовности воспринять на самых высоких уровнях то, что должно случиться. Можно сказать, что это как бы предошущение чуда, во всяком случае полная готовность к нему.

Далее я хочу отметить наше продвижение по лесу. Ты находишься в каком-то двойственном состоянии: с одной стороны – ты просто идешь по лесу, по которому многие годы ходил, но ходил, вспоминаешь, всегда с какими-то определенными и ясными намерениями – отдохнуть, подышать воздухом, пообщаться, вообще всяким образом сделать что-нибудь приятное, а тут ты идешь явно с неизвестностью результата и в то же время по тому же лесу, по которому ты раньше гулял. И вот лес приобретает совершенно новый и какой-то необычайный характер. Вроде это тот же лес, но он невероятно активизирован. Все эти ветки, травки и дорожки, по которым ты, казалось бы, много раз гулял – ничего подобного, ты трогаешь листья буквально впервые и траву топчешь первый раз. И это легкомысленно-веселое и в то же время страшно обостренное и напряженное состояние не проходит.

И вот, наконец, ты выплываешь из этого невероятного леса. Я отмечаю, что никакого предваряющего ощущения, что вот я сейчас выйду, а там что-то есть, я не чувствую, потому что уже действие леса является необыкновенным, необычайным. Тут нам говорят, что вот здесь надо остановиться. Я помню холодок, когда все другие уже остановились, а я все еще шел – острые какие-то боли в сердце, что вот, да, не обманули, а именно вот здесь оно и случится. Замечательно то, что доверие к участникам такое высокое, что не зарождалось мысли, что тебя обманут, что вот какой-то подлец тебя вел, а потом скажет: вон станция, в двух шагах, а ты, как дурак, крутился здесь. Нет, все именно так, как ты ожидал. Этот момент безобманности был очень важен. Вот действительно ты сейчас это увидишь. Переживание несравнимо: вот ты как бы дожил до этого мгновения – до какого конкретно, тебе не важно, поскольку ты вообще находишься в состоянии предожидания какого-то события, и все выступает окрашенным на фоне того события, которое сейчас случится.

И вот это горбатое пустое поле. Оно необыкновенно, оно целиком окрашено твоим состоянием предожидания. Тут возникает любопытная общность между людьми, которые специально пришли: пришли мы сюда не потому, что нам что-то покажут, а вот именно это случится, причем случится сразу и в воздухе, и в лесу, и внутри нас. Я не понимаю, откуда возникает это чувство – позванности, что ли, увидеть что-то – это очень сильное переживание. Возникает ощущение, что и воздух, и поле – все это неспроста и все готово для того, чтобы это произошло. Не чувствуется никакого прозаизма, художественности или искусственности, что, вот, мол, привели и сейчас покажут, что-то придумали, – а, ну, ну, покажите, что же вы тут придумали – ничего подобного не возникает. Никаких кулис, машинерии нет; ты полностью согласен со всем, ты понимаешь, что даже тот, кто тебя привел и в курсе всего, сам будет также удивлен. Никакого деления на актеров, которые покажут, и зрителей, которые будут смотреть, не существует. Такое впечатление, что первый раз, всем и для всех.

Важно, что поле – это поле ожидания, что пространство является пространством ожидания. И время, когда ты ничего не видишь, но чувствуешь его – это тоже

сплошное ожидание. Оно, собственно, и является вакуумом. Все это состояние и есть вакуум, какой-то необыкновенный резервуар, континуум ожидания, вырезка во времени-пространстве ожидания.

И вот кто-то говорит: вон, вон, смотри, смотри. Я отлично помню, что только что на этом поле никого не было, а в следующую секунду – чрезвычайно важную, когда вот ничего не было и вот оно стало видно – я увидел две колышющиеся точки, брезжуще и неразлично, увидел, что они движутся по полю. Это необыкновенное переживание, потому что все происходило на таком расстоянии, что это происходящее полностью зависело от усилия твоего смотрения. Я понял, что моя психика сомкнулась с моим усилием зрения. Когда я глазами напрягался, я их видел, когда я не напрягался, я их не видел – мог смотреть на дерево и т.п. Я почувствовал, что это смотрение связано с психическим тропом, с психической притчей: если будешь смотреть, то увидишь, а не будешь смотреть – так ничего и не увидишь. Это как бы воочию тебе была преподана художественная метафора. Все зависело от твоей воли, от твоего сознания. Должен сказать, что это мне сразу очень понравилось. Это не то, когда кто-то тебе на морду набрасывается, а именно твое согласие, вернее, аккомодация твоего внимания и зрения являлась гарантией и условием всего события.

Постепенно я убеждаюсь, что их движение происходит не мимо, но и не на нас, как бы наискосок, как бы приближается, но и не совсем приближается. Эта гипотенуза, вернее, как бы равнодействующая между параллельным нам движением и движением на нас – тоже производила сильное впечатление. Вроде и не заинтересованы те, кто двигается, в нас, а с другой стороны, как-то заинтересованы, поскольку они все-таки приближаются. Тут болезненное и мучительное какое-то состояние: все виднее, виднее, но не настолько, чтобы уж совсем было видно, вроде немножко для нас, но и не совсем для нас все это происходит. И вот постепенно, но уже отчетливо я вижу: двигаются две фигуры. Надо сказать, что никаких вопросов – почему две фигуры, что это означает – не возникало. Потрясение необычностью происходящего таково, что все вопросы как бы истребляются. Производила очень сильное впечатление цветовая раскраска балахона. Дело в том, что все вокруг было понятно. Лес, при всей своей необычности – понятен, и небо понятно, т.е. все узнается и понятно, а вот раскраска балахона совершенно непонятна. Если бы раскраска балахона была, допустим, локальная – красная и т.д., то она была бы столь же понятна: человек идет в таком одеянии, странно, конечно, но странность можно отнести за счет события. А здесь балахон был покрашен, как небо, как лес, как земля. Эта его недокрашенность, туманная середина, другой низ и т.д. – производила очень сильное впечатление – видимо, потому что необъяснимость и невероятность этой покраски как бы легко удваивалась и входила в необычность происшествия.

Наконец фигуры остановились. Что-то там с ними произошло. Сюжет я потом себе уяснил. Но вот, вспоминая, тогда создалось впечатление, что они там беседуют, что-то непонятное, какая-то у них там жизнь происходит. Потом одна фигура исчезла, и с этого момента округлилась форма балахона, – одна фигура под него залезла. А, все понятно; это как бы рождение обратно, вспять, и вот теперь в состоянии «беременности» движется одна большая фигура. Здесь у меня какой-то провал в памяти. Но вдруг, помню, что балахон как бы снимается с этого человека, вернее, он приподнимает его и несет под мышкой, как бы демонстрирует свою вскрытую полость, и вот там никого нет, никого и ничего там нет. Как это вспоминается ... куда же он ... жуткое состояние. То есть он как бы родил и уже даже не беременен, и не зачат как бы, я не могу сейчас вспомнить, – но это очень сильное впечатление оставляет, – как бы утраченного зачатия. Однако, как ни странно, но этот момент я могу описать сейчас только рационально, то есть понятый как рождение вспять, т.е. как потеря. Бывает такая искусственная беременность – живот растет, а там ничего нет – это такие психические аномалии, неврозы.

Меня совершенно не интересовало, куда он исчез. Я уже испытал достаточно состояний, остальные вещи, дезавуирующие, разоблачительные меня не интересовали. Я, правда, слышал голоса зрителей весьма беспокойные: куда исчез, не простудится ли и т.п. Меня это совершенно не интересовало. Этот центральный момент я понял, повторяю, как рационально-понятийный. Бессознательное впечатление находится в других местах. Хотя сама эта притча произвела сильное впечатление. Потом было переживание от ухода этого человека в кусты на определенном расстоянии от нас. Особое впечатление произвело то, что я стал различать его человеческие черты: брюки, руки, движение ног, затем кусты, в которых он исчезал. А ведь до этого он был на таком отдалении, что был почти неразличим как человек. Видно было только его фантастическое действие вместе с природой, с воздухом, с моим психическим настроением. Вот этот момент, что «ничего страшного», то есть вот я просто шел и ухожу, по контрасту с тем возникновением из небытия и пространственной пустоты произвел опять-таки – как замыкающий момент – очень сильное впечатление. То есть любопытно, что центр акции, ее содержание оказался за пределом моего впечатлительного порога. Саму акцию я воспринял рационально, а приход, лес, появление фигур, ожидание, медленное движение и уход воспринял как чрезвычайно впечатляющие. Для меня событие завершалось на мне, и я даже и не предполагал поэтому, что кто-то остался в поле.

Интенсивное впечатление от балахона сразу отнесло все это построение в область каких-то магических, библейских действий, причем именно библейского характера, а не восточного. Я думаю, что в основе этой акции лежит образ «рождения».

●●●

Теперь скажу немного о «Третьем варианте». Так как я уже второй раз путешествовал по этому лесу, то новых впечатлений от пути не было, а было повторение тех же переживаний. Помню, что мы пришли на то же самое место, немного сбоку. Был очень хороший день.

И вот, помню, что некто очень высокий шел и потом лег. Прошло какое-то количество времени ожидания. Ну, думаю, и лег, ну и что же будет. И вот я дождался. На расстоянии примерно метров тридцати от того места, где он лег, поднялся другой человек. Вместо головы у него был каплеобразный предмет, по-моему, красного цвета. Острым концом эта капля опиралась на балахон. Потом эта фигура как-то пошла. Должен сказать, что у меня в памяти сейчас возникает какое-то психическое неудобство, хотя я очень внимательно за всем следил и мне нравилось то, что происходило: и то, что человек шел и лег, и больше его не стало, и то, что через какое-то время поднялся человек на нужном месте. Любопытно, что в памяти эта вторая фигура чуть-чуть пошла (на самом деле она не двигалась). Я чувствую, что здесь срабатывает инерция прохода первой фигуры, когда она шла и затихла. Видно, ее кинетизм продолжал жить в психике, и поэтому вторая фигура немножко пошла. Но с другой стороны, несмотря на одинаковость одежд фигур, реализм окружающей обстановки был таков, что я не мог допустить проползание этой фигуры по какой-то траншее, и поэтому у меня не сложилось впечатления, что эта фигура та же самая. Итак, вторая фигура продвинулась, у нее лопнул шар и пошел дым. Должен сказать, что это произвело впечатление скорее экстравагантное, чем естественное. Но так как все происходило на природе и соблюдены были условия и поля, и расстояния, и таинственности, и интриги и т. д., – это не прозвучало дисгармонично, но прозвучало как бы игрово, скандально. Хотя само действие на этом не закончилось и опять-таки художественная завершенность была реализована. Неудовольствие крылось не в плане всей акции в целом, а, в сущности, в одном – в слишком коротком временном расстоянии между двумя важнейшими этапами: между залеганием первой фигуры и появлением второй. Это расстояние оказалось до болезненности коротким. На мой взгляд тянуть это время нужно было раза в три-четыре дольше. Потому что вот этот момент: ну и лег в яму, ну и что, а в то же время пред-ожидание, что что-то должно быть. Натяжение этой нити нужно было тянуть, тогда на исходе этого ожидания... То есть из-за скоропалительности «пустое» время не работало.

Возвращение после акции производит такое же приятное впечатление, как и приход. Ощущение, что тебя не обманули, что было что-то такое безобманное, сохраняется, затем постепенно исчезает, вот уже болото, мостик, платформа, электричка – и на всех этих этапах сохраняется осадок события. Психический комфорт предожидания сохраняется.

●●●

Теперь по поводу третьей вещи, которую я видел – «Картины». Эта вещь произвела на меня самое хорошее впечатление, и никаких вопросов не возникало. Из сильных впечатлений я помню то, что мы все должны были что-то делать, – но столь неприятное и в то же время такое не мучительное и легкое, что это была как бы та самая легкая и необязательная шутка, которая легко выносилась и за ней легко было следовать. И инструкция, и вся программа была проста и не осложнена пониманием, – то есть само понимание манипуляций не мешало ожиданию того, что произойдет, хотя пока не ясно, что же, собственно, произойдет.

Расстановка на равных расстояниях, большое расстояние от каждого, где каждый был занят своим делом – и в то же время все занимались этой чепухой, как это казалось. Вот эта необщественность, несолидарность, а в то же время какая-то объединенность – все это создавало свободное поле.

На бумажках было написано то же самое, что мы проделывали, все это узнавалось, написано было то, что, собственно, и проделывалось – и это производило очень приятное и хорошее впечатление. Если там было написано «зима», то вокруг и была зима, было какое-то удовольствие, что написано то, что и происходило. Но одновременно на этом контрасте, т. е. написано то, что и было, – они и расходились в разные стороны. Вот это написано – ведь это чепуха, буквы, слова, а с другой стороны – вот эта природа, т. е. они, соединяясь, страшно разводили впечатление.

Но самое замечательное произошло тогда, когда это все наклеилось вместе и мы получили своего рода блок-компот, т. е. ты получил предмет – это и производило самое замечательное впечатление: все эти слова заклеивались одно за другим – и никогда уже в будущем ничего нельзя раскрыть. Замечательно то, что это полностью сомкнулось с памятью об этом дне и обо всем этом событии, повторить же это все невозможно: ни проход, ни выкладывание этих бумажек – все это сомкнулось на завершении дня. Все погрузилось и заглубилось внутрь этих проблем. И мы унесли эти картины. Я помню, что когда я показал их Антону, я почувствовал себя необыкновенно по контрасту с ним. Я-то присутствовал там, а он – нет. Но перед нами обоими лежала эта картина. Для меня все время разворачивания ее было наполнено, а для него это простая бумажка в ряду иконографических схем, репродукций и т. п. Тут я и понял разность между тем, кто не видел, и мной. Замечательно, что сама эта вещь и была знаком вот этого момента, т. е. момента, когда я знаю, но не могу никому сказать, так как это невозможно. Другой видит то же самое, но на самом деле ничего этого не знает. Но красота, любопытно, существует и для меня, и для него. Эта красивая, радужная четырехугольная арматура для меня наполнена содержанием, а для него она наполнена просто формальной геометрической красотой.

Когда все мы клеили эти картины, уход участников уже совершился. Они расплылись в духе фокусника Кио. Мысли об аплодисментах или желания смотреть на них не возникло, потому что внимание быстро и резко переключилось на меня самого, на все процедуры, на соседей и т. д. Поэтому, когда участники ушли, ну, я думал, и ушли, ну и что, собственно, т. е. участники вообще никак не отмечались, не фигурировали – все переключилось на внутреннее переживание. Сама эта игра, путешествие, снежный день, все в зимних одеждах; причем все едут ради этой шутки, чепухи, а вот тут же идут по делу, а мы ради чепухи – это опять создает ту самую объединенность. Замечательно, что такое количество людей идут просто ради чепухи, а другое количество людей идут не для чепухи, а идут по делу. Момент этой изоляции, разрыва создал ту среду, нишу, в которую все это событие легло. Ожидание было вознаграждено. Результат, который получился, был обеспечен и как бы лег в лунку, полость совпала с наполнением этой полости.

Затем эффект этого подарка на память производит потрясающее впечатление. Мы как бы присутствовали при изготовлении этого подарка. Мы как бы сами делали свой день, проводя время, а время сомкнулось и оказалось в качестве подарка этого дела. Тут, видимо, раскрывается вообще ситуация и сущность подарка, потому что подарок это не есть коммерческая сделка: вы потратили время – получайте бутерброд с собой. Здесь же есть только память – на память о приятно проведенном времени.

●●●

Общий характер всех этих вещей я бы определил как действия вокруг предожидания и совершения чуда. Причем, не разоблачения и возвращения чуда в обман – что вот там бумажка и больше ничего, а именно чудо ожидается и происходит. Причем, каждый раз это чудо происходит в разных сферах, но оно всегда происходит.

Как ни странно, но это напоминает посещение консерватории, когда приезжает гастролер. Трудность доставания билета, обязательно надо приехать вовремя, затем раздевалка, – все эти мучительные моменты. И неужели он обманет, сколько я потратил времени и сил. Наконец, выходит человек. Смотришь на него жаркими глазами: неужели вот этот он, этот толстый или худой, или противный, или некрасивый, вот он сейчас что-то сделает, ради чего я сюда пришел. Вообще, надежды мало – эта скрипка какая-то блестящая, знакомое место такое скучное, и дышать тяжело – душно очень. В общем, ничто, кроме самого ожидания и обещания, не предвещает ничего особенного. Все вполне буднично. Ну, конечно, фонари горят и начищена арфа, но вообще это еще не гарантия. И вот наступает самый главный момент: дирижер начинает махать палкой, этот там трубу поднял, другой скрипку,

ты как бы ждешь, удастся ли ему с тобой что-то сделать. То, что он будет что-то делать – это ясно, но удастся ли ему этот номер со мной – тут большие сомнения, хотя ты как бы и готов на все сто процентов, чтобы это произошло. Вот такая ситуация и близка к этим действиям.

Исключая небольшую неудачу в «Третьем варианте», но она снимается, поскольку замысел работает сам за себя, вот это ожидание и осуществление этого ожидания в разных областях – оно совершается. Действительно, Штерн пищит, и из его писка возникает что-то такое, что ты не можешь понять, но благодаря чему ты потом спокойно уходишь домой.

С первого раза у меня возникала мысль, что все, что происходит, происходит «во мне». В этих вещах соблюдены расстояние, тишина, время, расширенность, мифологичность, неожиданность – соблюден целый ряд демонстрационных условий для возникновения впечатления от происходящего как происходящего «внутри» зрителя, а не вовне. Ни на что не нужно смотреть наружу. С другой стороны, не форсируются те эмоции, которые переживает зритель – нет давления в виде физических или психических мучений.

апрель 1980 г.

РАССКАЗ И. КАБАКОВА ОБ АКЦИИ «МЕСТО ДЕЙСТВИЯ»

Я сейчас попробую вспомнить тот день, но, в сущности, рассказать не то, что было на самом деле, а то, что представляет себе человек, которого пригласили и который поехал.

Мы поехали на электричке в середине дня – в основном все приятели и знакомые. Мы сошли с электрички, перешли через железнодорожный мост и увидели, что автобус, который нас должен был куда-то везти, уже стоял. Мы в него вошли. Он долго был без водителя, и некоторые из нас уже стали выходить из автобуса на улицу, но потом появился водитель и все опять зашли в автобус. Была большая давка. Мы поехали. Ощущение, что едем неизвестно куда и что ты совершенно отпущен от своих дел, было необыкновенно приятно, спокойно, потому что это было контрастом с обычной запрограммированностью и озабоченностью.

Наконец, автобус остановился на каком-то повороте, и мы всей толпой вышли и пошли по шоссе. Была осень. Хотя было очень сыро, но не было ни слякоти, ни дождя. Было очень мокро и очень тихо – настоящий осенний тихий день. Мы некоторое время шли по шоссе (я помню, что проехало две машины) и очень быстро повернули сначала вниз на какую-то грязную дорогу, а потом вошли в лес и пошли гуськом по этому лесу, один за другим. Кругом были деревья, серая, тихая погода. Приятно было, что не нужно думать и что какой-то кусок времени будет полностью вырезан и не включен в твою историю.

И вот мы вышли очень скоро – долго мы не шли, не брели, – на опушку леса. Перед нами было поле, а вдаль – очень далеко – другой лес. Это горбатенькое поле, старая, видимо, пашня, может быть, уже перепаханное, было абсолютно пусто.

Мы выстроились на этой опушке, – я бы сказал, как французы перед Бородино, – думая, что же здесь такое, но абсолютно ничего такого не было – было просто пусто.

Андрей, совещаясь с Игорем, устанавливали фотоаппарат и бесконечно смотрели вдаль в сторону того леса. Видимо, готовилась какая-то программа. Ну, пусть они

там все это устраивают, а мы тут спокойно постоим. Стояли уже долго. Было приятно, хорошая погода. Чтобы чем-то заняться, мы стали разводить костер. Это состояние напоминает состояние ожидания, когда ничего, кроме интереса и тишины, не будет – от этого было чрезвычайно спокойно. Наконец, Андрей, имея на груди бинокль и в руке зонтик, стал вызывать по одному участников готовящегося происшествия. Однако эти участники были как бы вдали, им что-то поясняли, они что-то делали, но так как мы стояли толпой в стороне, то скорее беседовали друг с другом, чем участвовали. Но вот Андрей позвал и меня. Я подошел к фотоаппарату, где были Игорь и Андрей с биноклем и с зонтиком, и он сказал следующее: нужно двигаться через это поле вон к тому лесу, причем двигаться определенным образом. Выяснилось, что от этого аппарата вдаль как бы протоптана по склизкому и довольно рыхлому, грязному полю какая-то кургузая дорожка. На этой дорожке можно было разглядеть первые столбики, которые уходили вдаль, в туман к тому дальнему лесу. Андрей попросил, чтобы я, когда буду двигаться в сторону леса по этой протоптанной, промятой грязной дороге через поле, останавливался возле каждого белого колышка и поворачивался – ясно, для того, чтобы быть сфотографированным. Итак, я понял, что возле каждого колышка нужно останавливаться, поворачиваться, а, в сущности, двигаться в лес. Я, конечно, спросил, а что вот там такое маячит бесконечно далеко, но Андрей неопределенно сказал, что вообще, там будет ясно.

Ну что ж, я так и сделал, двинулся по этому полю. Повернулся возле первого колышка, потом повернулся возле второго колышка и все время двигался по протоптанной дорожке к тому лесу. Надо сказать, что каждый раз, когда я поворачивался, происходил необыкновенный эффект потери и оставления тех близких приятелей, с которыми я только сейчас стоял. Вот они уже стали совсем маленькими – стояли у леса и тоже совершенно на меня не смотрели. Точно так же они не смотрели на меня, как я не смотрел, стоя с ними, на тех, кто удалялся по этому полю. В этом не было ничего специального, но тем не менее это как-то производило впечатление – то, что они совершенно не обращали внимания на меня, когда я двигался через это поле. Наконец, они превратились совсем в небольшие группки, просто неразличимые: и Андрей с Игорем, и приятели – все. И я оказался один двигающимся по этому полю. Надо сказать, что оно было достаточно большое, чтобы я смог быстро пересечь его, то есть огромный кусок времени я проводил посреди этой грязной пашни между двумя опушками как бы в какой-то необыкновенной пустоте. Но двигался я в то же время по просьбе и по заданности, то есть точно знал, что, конечно, не побреду вбок куда-нибудь, а буду продвигаться по этой протоптанной канавке туда, вдаль. И надо сказать, что это состояние – движения неизвестно куда, но в то же время по известному маршруту, когда кругом невероятная пустота – производило очень сильное впечатление: как бы шутка, но в то же время что-то такое трагичная. Я добровольно это делал, в то же время впереди было неизвестное,

но это не было страшно, – в общем, это трудно передать. Это продолжалось довольно долго – было потеряно достаточно времени. Помню, что я не очень интересовался, куда, собственно, я двигаюсь, хотя постепенно вырисовывалась опушка другого леса, а, главное, перед этой опушкой нечто фиолетовое, висящее как бы между двумя палками. Но я не любопытствовал: мало ли что там висит. Но вот, тем не менее, поворачиваясь возле каждого колышка, которые были на моем пути, медленно приближился к этому фиолетовому – это оказался фиолетовый занавес.

Надо сказать, что впечатление от этого занавеса и близкой уже опушки оказалось совершенно другого сорта переживанием, чем впечатление от той опушки, на которую мы пришли после электрички и автобуса. Там, я бы сказал, было какое-то событие совершенно естественное в ряду жизни, а здесь – после перехода этого поля приближение к этим новым, вполне реальным вещам, т. е. к занавесу и опушке, воспринималось как после какого-то необыкновенного переживания. Фактически здесь можно говорить о состоянии, близком ко сну. Ведь сон резко отличается от того, что мы имеем в действительности, и хотя это была абсолютно та же земля, после перехода через пустоту появление этих новых вещей почему-то производило впечатление как происходящее уже в другом психическом мире. Итак, я приблизился к этому занавесу – не знаю, что можно было бы о нем сказать. Я не совсем понимал, почему здесь занавес, то есть неясность занавеса на поле воспринималась вполне естественно, и не потому, что это какая-то задуманная вещь, а просто – ну, мало ли что, вот, значит, занавес здесь оказывается... То есть как во сне бывает: если корова величиной с дом – ну и что же. Одним словом, никаких вменяемых нормальных переживаний у меня этот занавес не вызвал. Тем не менее, когда я приблизился к занавесу, я – трудно сказать – спокойно или с удивлением, а может быть как во сне с каким-то мягким удивлением, увидел, что прямо за этим занавесом, в яме, лежит Сева Некрасов. Но опять-таки повторяю, что из-за того, что я как бы попал в новое состояние, то и лежащий в яме, в земле Сева меня несколько не удивил. Надо сказать, что Сева даже что-то такое там разглядывал в этой яме. Он, имея палку в руке, целился в меня как бы из какого-то пулемета – у меня сложилось такое впечатление. Но все это не производило впечатление гнетущего или тяжелого, во-первых, потому, что Сева улыбался, а во-вторых, я же знал, что это палка – откуда у Севы пулемет там может быть, и вообще ничего такого там не может быть, потому что все должно быть странно, но приятно.

Как только я появился у этой ямы, Сева стал подниматься, сначала на четвереньки, потом вылез на край и мягким жестом пригласил меня лечь на его место, в яму.

Но я ничего не сказал об этой яме. Не думайте, что это была яма, полная грязи – ничего подобного. Это была необыкновенно комфортабельная яма – это сразу же бросалось в глаза. Дно ее было уложено пленкой, чтобы не было сыро, а в самой яме лежал изумительный матрас – такой, на котором мы все любим лежать на пляже

или где-нибудь на лоне природы, добавляя как бы массу приятности и удовольствия к валянию на этой природе, которая сама по себе или колет, или жмет, или еще что-нибудь от нее всегда ожидаешь. Здесь же момент комфортабельности был предусмотрен настолько, насколько в этих условиях это возможно. Тем не менее оптический эффект ямы полностью сохранялся.

Сева, взяв фотоаппарат, видимо, хотел запечатлеть мое пребывание в яме. Повернув фотоаппарат, он меня сфотографировал. Потом выяснилось, что он напрасно его вертел – только все испортил. Я сразу понял, что и мне надо сфотографировать того, кто после меня окажется в яме. После всего этого Сева удалился в сторону того леса. Надо сказать, что яма находилась метрах в пятидесяти от новой опушки. Вот в этом весь и фокус, что человек думает, что он попадает на опушку, а он оказывается в этой яме – прямо тут же, за занавесом.

И вот я лег в яму. Не могу сказать, что я смотрел в небо, лежа в этой яме. Я просто в ней тихо отдыхал, можно сказать, просто даже на боку валялся. Я понял, что сейчас кто-то должен идти из тех оставшихся на том берегу друзей, но почему-то интересоваться, кто именно, у меня не было никакого желания. Я просто лежал и ждал той самой минуты, когда кто-то за мной последует. Так что, в сущности, я был занят лежанием в яме и никаких любопытств, что будет потом и куда ушел Сева, у меня не было.

Когда, по моему предположению, прошло достаточно времени и должен был появиться персонаж, персона какая-то, я выглянул из этой ямы, повернулся, надо сказать – с некоторым даже неудовольствием, и увидел, что приближается ко мне дама в осеннем балахоне, которая, конечно же, не знает, что я лежу в яме. Но у меня не было никакого желания полюбопытствовать, что эта дама будет испытывать, когда обнаружит большую яму и меня в ней – потому что, повторяю, состояние спокойного лежания было самым главным.

Да, действительно, появилась дама над краем ямы, но она не проявила особенного удивления или шока, увидев меня. Потоптавшись у занавеса, она стала интересоваться, стоит ли расправить занавес. Я говорю: если хотите – расправьте занавес – я не знал ее имени – она стала расправлять его. Я говорю: надо, видимо, развязать его (занавес был завязан узлом), но можно, видимо, и не завязывать – пусть он так будет висеть; нет, она педантично исполнила все, что было предписано (на занавесе была этикетка, чтобы развязать, потом завязать) – я же этого не выполнил. Она же все это выполнила дотошно из ей известных, разумеется, мотивов. Потом я сказал, чтобы она легла в яму – но она и так догадалась, что ничего другого ей не остается. Она легла в яму, вытянула ноги в ботах, я не стал вертеть – я ничего не понимаю в фотоаппаратах – и нажал на курок, на спуск фотоаппарата и, помню, аккуратно положил его, не бросил – дорогая ведь штука. После чего я спокойно, с сознанием исполненного долга, отправился в сторону, куда пошел Сева.

Опушка была уже близко. Надо сказать, что слякоть этого края поля, а оно, повторяю, было горбатое, сильно увеличилась, почти уже лужи были на этой растоптанной и проторенной тропинке. Я прыгал с кочки на кочку, но не упал, правда, несколько раз ботинок был полностью в грязи. Наконец, я стал выбираться на траву и приближаться, выходить на ту опушку уже нового леса. И вот тут я увидел большое количество людей, естественно, всех знакомых, и увидел Эрика, который там стоял, Севу увидел. Должен сказать – сразу же, с первого мгновения у меня было ощущение, что на том свете все происходит. Но должен сказать, что они тоже с хохотом меня спросили: ну как тебе на том свете. Я сказал, что на том свете очень приятно: во-первых, все близкие, родные, во-вторых, я сразу увидел, что там костер есть и что, если холодно, можно погреться. Меня мучил страшный голод, и я спросил, нельзя ли что-нибудь пожрать – оказывается, было и пожрать: в прозрачном мешке лежали куски хлеба и даже колбаса. Я испытывал необыкновенную радость, во-первых, на том свете, во-вторых, так приятно, замечательно. Однако выяснилось, что не все тут просто. Надо было подойти к доске – не помню, кто меня пригласил, но тем не менее прямо на березе была прибита доска. Я подошел к этой доске. У доски уже кто-то стоял из «новосветских» – так бы я сказал – и внимательно читали. Я тоже стал читать, но почувствовал крайнюю невозможность прочесть после первой строчки то, что написано. Пункт А фотографирует пункт Б – единственное, что я понял, персонаж Е двигается к точке Ж. Меня, надо сказать, даже резануло от подобной профанации «того света». Я тут почти после смерти и, можно сказать – летаю, а тут вот опять оказывается учет, переучет и строгая регламентация всего происходящего. Впрочем, мало ли что, значит, и вот такое здесь существует.

Я был полон приятного ощущения, т. е., повторяю, что переживание мистерии случилось, произошло.

Дама, которая лежала в яме, уже приблизилась, а на ее месте уже кто-то другой лежал. Вообще этот порядок шествия, порядок перемен был чрезвычайно приятен, т. е. как во сне вдруг был виден, оказывается, непременный, неизбежный поток через эту яму вот сюда, к нам, на эту опушку.

Тут Эрик предложил – пока все окончательно не перейдут с той опушки на эту – прогуляться по осеннему лесу. Прошлись мы втроем с Севой, тихо беседовали, главным образом шуршали листьями. Сева нашел два гриба и наколот их на какую-то палку, которую он подобрал. Но больше грибов не было.

Потом все перешли на эту опушку, стали топтаться, говорить, ну, в общем, все оказались здесь, на этой стороне. В сущности, этим и кончаются все переживания – вот все, что было в этот день. А потом мы поехали домой на электричке.

ноябрь 1980 г.

РАССКАЗ В. МИРОНЕНКО ОБ АКЦИИ «МЕСТО ДЕЙСТВИЯ»

Когда мы все пришли на поле, я никаких особых, индивидуальных ощущений не испытывал. Ничего еще не происходило – просто собралась группа знакомых и незнакомых людей, которые собирались что-то неизвестное для меня предпринимать.

По очередности я пошел вторым, то есть получилось так, что кто-то пошел до меня, и если для него это была полная неизвестность – потому что он тоже не был предупрежден, что ему придется там делать, то я в качестве уже какого-то последователя не испытывал такой неопределенности. Я уже знал, что человек дошел до того места и ничего шумного, страшного не произошло.

Когда я начал идти по этому полю, то первые 50 шагов, когда я еще ощущал, что за моей спиной стоят люди, я чувствовал на себе их внимание и был как-то с ними связан. Когда я стал уходить все дальше и дальше – причем, это было этапами, рывками, потому что я останавливался, мне давали знак, и я шел дальше – я постепенно как бы освобождался от влияния этих людей, пропадало ощущение некоторой зажатости и возникало ощущение, что есть только один я и больше никого вокруг нет. Было ощущение огромного пространства вокруг – поле было большое, погода пасмурная – она соответствовала такому настроению. Наверное, самое свободное ощущение я испытал где-то посередине, между тем пунктом, откуда я начал идти, и тем, куда я должен был прийти – до занавеса.

Затем я снова начал ощущать приближение чего-то живого, материального. Я увидел занавес. Я догадывался, что там есть какой-то человек и что там, дальше в лесу, тоже люди какие-то есть. Я уже как бы опять входил в мир людей – но это все было смутно. Все-таки я испытал удивление, когда открыл занавес и увидел, что он там лежит. Это была странная поза, ракурс – мне даже стало немножко смешно. Потом я сделал все, что полагалось – это было интересно, любопытно, ну и лег в эту яму.

В яме я опять же себя почувствовал – и в еще большей степени – оторванным от всего. Я знал абсолютно точно, что за эти самые 10 минут, сколько я там буду лежать, никто меня не тронет, я могу делать все, что хочу, – не в том смысле, что куда-то там уходить, а просто возникло ощущение полной свободы. На это у меня была установка: я знал, что прошел по полю где-то за 10 минут, следующий, значит, придет не раньше, чем через 10 минут – т. е. в моем распоряжении было 10 минут, чтобы осмыслить то, что происходит. Именно это мне было приятно.

Мне дали книжку «Россия во мгле». Но она как-то совсем не читалась, хотя раньше я ее и не читал. Я пробовал ее читать, но это было совершенно невозможно. Значительно интереснее было не читать эту книжку, а именно находиться в состоянии какого-то кайфа, что ли, переживать необычность ситуации, в которой я оказался, необычность положения, в котором я лежал в этой яме – все это было несколько абсурдно.

Когда пришел следующий и начал меня фотографировать, я почувствовал какой-то заговорщический тон в наших отношениях, потому что мы как бы делали одно дело – не в том смысле, что мы занимались каким-то обманом, а именно мы двое делали общее дело, а другие, которые были на той и на другой стороне поля, нас совершенно не касались.

Когда я встал из ямы и пошел в «конечный» пункт прибытия, то я опять стал вливаться в общий круг. Однако ощущение было совсем иное по сравнению с тем, что я испытывал, стоя на поле до того, как пройти по нему. Когда я стоял в начале, на первом этапе, то было ожидание, неизвестность. Я не знал, что будет – поле большое, мало ли что там может быть, возможно, там ямы вырыты и я в них упаду – одним словом, приходили в голову всякие глупые мысли. Я не знал, как все получится – удастся или не удастся.

А теперь было ощущение, что что-то уже позади. И сами эти люди уже отличались от тех людей, которые стояли в начальной точке на противоположном конце поля. Они испытали те же ощущения, которые испытал и я, прошли тот же путь и были обременены тем знанием, которым не обладали другие, остающиеся еще на противоположной стороне поля. Здесь тоже возникало какое-то единство, все иронично улыбались и молчали.

Теперь скажу немного об этом фиолетовом занавесе. Он, кроме того, что естественно отгораживал меня от тех людей на конце поля, которые ничего не знали, еще как бы и служил таким укрытием, саваном, что ли, который меня как бы защищал от тех людей на начальном пункте, которые пребывали в светской атмосфере, смеялись и т. п., т. е. от обычной, ничем не примечательной обстановки. Когда я лежал за занавесом в яме, все это как-то забылось. Во время лежания в яме произошло какое-то выпадение памяти. Я не мог в то время составить никаких конкретных впечатлений, они пришли потом. А в тот момент было хорошо и ничего не хоте-

лось – у меня это редкий момент, когда мне абсолютно ничего не хочется, совсем ничего – пустота вокруг, тишина, небо огромное. Когда на него смотришь снизу вверх, впрямую, то оно со всех сторон окружает – в такой позе редко оказываешься в жизни.

Таким образом происходил процесс как бы постепенного забывания. Когда я пошел, я стал забывать, что сзади меня стоят какие-то люди, что там велись и ведутся какие-то разговоры, все это куда-то уходило по мере того, как я уходил все дальше и дальше. Потом опять, с приближением занавеса возникало какое-то напряжение: за ним что-то есть, не просто же он так. На первом этапе я находился в движении, я уходил, физически освобождался. В яме происходил как бы другой, духовный процесс, работало сознание и подсознание. Там уже ничего не надо было делать – куда надо я уже пришел своими ногами, теперь оставалось какими-то другими органами работать.

Интересно, что впечатление от этого события сложилось именно как жизненное впечатление, как опыт от странного события, но не в ряду впечатлений от произведений искусства.

июнь 1980 г.

РАССКАЗ И. ЧУЙКОВА ОБ АКЦИЯХ «ВРЕМЯ ДЕЙСТВИЯ», «КАРТИНЫ»

Для меня эти работы объединяются некоторой единой точкой зрения. Видимо, это связано с моими собственными интересами, и это естественно. Каждый рассматривает эти работы в каком-то собственном контексте. Для меня этот контекст связан с неким чудом, которое происходит при восприятии работы – то, что я для себя называю иллюзией. Именно иллюзия позволяет в какой-то момент, когда ты осознаешь, что это – иллюзия и связываешь с тем, что происходит, пережить откровение. Этот опыт откровения – видимо, единственное, что действительно интересно во всякой работе.

Начну с «веревки» («Время действия»). Эта работа очень чистая, цельная, без вторых пластов и вторых идей, что мне очень нравится. Мы пришли на поле и увидели лежащую через поле веревку. Потом ее начали тянуть. Больше ничего не происходит, все довольно скучно, однообразно. Первое, что приходит в голову, когда начинаешь осмысливать происходящее, интерпретировать еще в момент действия, это время, протяженность времени, чистое действие. Но это все рассуждения, это не то, что работает. То, что работает (происходит это неожиданно), связано с представлением – представляешь себе всю эту веревку. Но это представление приходит не сразу. Сначала я ждал, что, может быть, что-то появится. Мог кто-то выйти, могло что-то вытянуться; были разные предположения. Но довольно скоро становится ясно, что именно в этом дело, в самом действии, это действие как таковое, чистое действие. Но это опять рационализация, причем, похоже, такая, которая приходит потом, после непосредственного переживания. Еще и потому, что, как мне кажется, я тогда не знал названия «Время действия». А то, что переживаешь в момент действия, очень трудно адекватно выразить словами, самое большое приближение к тому откровению, которое я испытал там, это просто сказать, что я представил себе лежащую веревку. Суть в том, что в данной ситуации, когда представляешь

себе эту веревку, происходит объективация, то есть время непосредственно и объективно представлено этой веревкой. Оно превратилось в некоторую пространственную величину, представимую, лежащую. Но это опять рационализация. А суть как раз в представлении, в образе, в иллюзии. Конечно, некая иллюзия, некое чудо, хотя и чудесного тут вроде ничего нет. Но на самом деле это чудо, потому что происходит откровение. Для меня это произошло скачком, ближе к концу действия. Для меня это стало смыслом работы, тем, что она мне дала. Причем, очень интересно, что сразу понимаешь: это невозможно. Не может лежать вся веревка, ее не протянешь, она оборвется. Вообще все это понятно, но в том-то именно и чудо, то есть ты представляешь ее себе уходящей, и, поскольку длина ее неизвестна, она может представляться бесконечной, можно тянуть ее день, два, три, она уходит в неизвестное. Вот это сработало.

Я говорю – иллюзия. Иначе она происходит в «Картинах». Там происходит просто подмена. Очень интересна вся игра, то, что мы проделывали с конвертами. Насколько я помню, там были надписи и инструкции, относящиеся к делу, совпадающие с реалиями этого события – с погодой ли, с местом ли, с временем. Были описания, относящиеся к предметам, которые мы держали в руках, к самим картинам. Были и несовпадения. На зеленом написано «пурпурное» и т. д. То есть после первых двух конвертов ты уже просто начинаешь играть в это. Вернее сказать, тобой играют, но тебе интересно то, с чем ты встретишься, и насколько это будет совпадать, во-первых, с твоими ожиданиями, и, во-вторых, с той реалией, к которой они относятся. И потом – все это было просто очень красиво. Красивые картины, разложенные на снегу, это было удивительно. И вдруг ты обнаруживаешь, что это – подмена, обман, что на самом деле суть вовсе не в этом, а в другом (кстати, я случайно видел, как участники уходили, но не обратил на это внимания, я думал, что они отошли куда-то). В этот момент и происходит озарение, вспышка, потому что ты понимаешь, что тебя надули. Тобой поиграли – это не обидно, тебя это не раздражало, было весело, тем более, что обстановка была очень приятной, можно даже сказать лирической. И люди собрались знакомые. Этот неожиданный поворот происходил в очень хорошем контексте. Все это очень приятно, но ты понимаешь, что это была иллюзия, какая-то ситуация фиктивности. Тебе подсунули одно, а на самом деле происходило другое. Все это было для меня интересно еще и потому, что совпадает с тем, что меня занимает все время. Возможно, есть и другие толкования, но для меня это было самым важным.

И, наконец, хотя я и не был на «Месте действия», я тоже хочу сказать несколько слов об этой работе. С ней у меня тоже связано откровение, и произошло это не тогда, когда я увидел документацию, и не тогда, когда мне описал акцию кто-то из тех, кто на ней был. То есть я понял из описания, что я ничего не понял: я понял схему, но не понял, в чем дело. Откровения не было до тех пор, пока кто-то не сказал два

слова: «зона неразличения». Не выступление Андрея, которое там было, довольно программное – было растолкование. А именно эти два слова. Тогда все стало на свое место, все, как замок, сцепилось и произошла эта вспышка. Но здесь, поскольку я не присутствовал на действии, я не знаю, чего я лишен. В отличие от «Времени действия», эта работа очень многослойная, на основной стержень – момент откровения – навернуто еще много слоев. И очень интересно (именно из-за того, что я там не присутствовал) было слушать выступления разных участников – там было разделение на тех, кто прошел, и тех, кто не прошел. Поэтому возникает сравнение: что испытали прошедшие и как это воспринимали те, кто не прошли. «Зона неразличения» скорее оставалась для тех, кто смотрел. Тот, кто прошел, приобрел совершенно закрытый, герметический опыт: они могут делиться впечатлениями друг с другом, но никак не могут поделиться с теми, кто смотрел, но не проходил. Здесь опять возникает та самая иллюзия, как нечто умозрительное: проявляется во втором слое как сравнение несравнимых вещей. Потом третий слой – слайд-фильм, потом – четвертый: то, что происходило у Игоря в мастерской. И так это разрастается, как снежный ком – можно продолжать до бесконечности. Но мне кажется, что такая разрастающаяся работа была бы интереснее, если бы она была построена вокруг пустого места. Если бы внутри этого кома была пустота. Здесь же, по-моему, совместились две работы: одна – та, что составляет ее центр, само действие, и вторая – суть которой заключается в многослойности. Я не знаю, недостаток ли это, потому что многосмысловые вещи имеют шанс на более длительное существование внутри человека, на более длительное осмысливание и прочтение. Монолитная вещь остается неразвитой: тебя осенило – и этот стержень так и остался. Здесь же возможно какое-то развитие.

Еще раз хочу подчеркнуть, что во всех работах происходит откровение, но оно всегда происходит на уровне субъективного зрительского сознания. В каждом случае принципиально важен именно зрительный образ, не поддающийся описанию.

июль 1980 г.

РАССКАЗ И. ПИВОВАРОВОЙ ОБ АКЦИЯХ «ЛИБЛИХ», «ФОНАРЬ», «ВРЕМЯ ДЕЙСТВИЯ»

Первое действие, на котором я присутствовала – «Либлих», происходило года 4 назад. Мы доехали до метро «Измайловская» и вышли; там были деревья – парк рядом с метро. Мы решили подождать всех, кто должен был приехать. Опоздавшие подходили и скоро все собрались – нас было, кажется, человек 15. Хотя было начало апреля, но было холодно, еще лежал снег. Серый ноздреватый снег таял, было довольно-таки по-зимнему. Все отправились в парк, шли какое-то время по талому снегу и вскоре приблизились к месту, где как бы из-под земли, из-под снега раздавалось тихое жужжание, что-то вроде звонка... не знаю, как это сказать – такое впечатление, как-будто звоночек какой-то под землей звенел. Все стали удивленно смотреть на землю и друг на друга и видно было, что каждому хотелось спросить или «что это такое?», или «ага! стало быть это и есть то самое, для чего мы пришли». Но на всякий случай все еще оглядывались по сторонам и думали, нет ли еще чего-нибудь такого, что связывалось бы с этим неожиданным звоночком под снегом. Ну, кажется, больше ничего неожиданного вокруг не было. Было серое обычное небо, был ранне-весенний лес, были лужи, протаявшие между бугристыми пластами снега. Все так посмотрели друг на друга, посмотрели на деревья, посмотрели на небо и стояли, и слушали этот звоночек. Все было абсолютно непринужденно: кто-то болтал друг с другом, кто-то кого-то о чем-то спрашивал – как здоровье, какие новости московские. Так мы потоптались некоторое время на месте, потом ушли и, кажется, звоночек так и продолжал звенеть. Потом мы все очень мило гуляли по парку. Помню еще, что незапланированным впечатлением этой прогулки было то, что мы увидели здоровых молодых людей в плавках, которые окунались в холодный пруд и напоказ нам растирали свои гигантские мускулы.

Вторая акция, на которой я присутствовала, называлась «Фонарь». Это тоже было давно, и поэтому у меня воспоминания не слишком отчетливые. Мы доехали до

станции «Каллистово» Моск. жел. дороги. Нас было 4 человека: Никита Алексеев, Андрей Монастырский, Игорь Яворский и я. День удивительно походил на тот, когда происходил «Либлич», хотя теперь был разгар зимы. Тоже таял снег, тоже мы шли по лесу, по узенькой тропинке. Идти было удивительно приятно – люди мне симпатичные, давно знакомые. На ходу мы разговаривали, шли друг за другом. Ноги у меня промокли совершенно, и Никита и Андрей дали мне по полиэтиленовому пакету. Я завязала их веревочками на ногах – получились неожиданные калоши. Мы вышли к оврагу и остановились на склоне, покрытом снегом. Снизу была то ли маленькая река, то ли полузамерзший пруд: там росли камыши и сухая чахлая желтая полузамерзшая осока. Мы перешли по мостику на ту сторону оврага и стали взбираться на гору. Выбрали на склоне два подходящих дерева, Андрей залез на одно, привязал веревку. Перекинули веревку на другое дерево, к ней посередине привязали фонарь, к нему привязали большой воздушный детский шар и сильно веревку закрутили. Потом отпустили этот закрученный фонарь, и он завертелся, и свет стал мелькать, мелькать очень быстро по поляне. Свет фонаря был огорожен фиолетовым стеклом. Это было очень приятное и очень быстрое мелькание, высветлялись по очереди все деревья и какие-то пространства сквозь деревья. Эти деревья как бы выхватывались из темноты. Впечатление усиливалось тем, что быстро наступили густые, плотные сумерки, и мы как бы смотрели фильм с участием деревьев: высоких, тонких, толстых, белых, коричневых, покрытых листьями или голых. Это была как бы круговая панорама леса. На небольшом пространстве вокруг фонаря по очереди каждое дерево показывало свое лицо и исчезало тут же, потом снова мелькали эти деревья. Шарик был привязан к фонарю, видимо, для того, чтобы несколько замедлить ход этого мелькания, а, может быть, для того, чтобы ветер смог сыграть свою роль, когда мы уйдем – дул довольно сильный ветер – и при помощи шарика, уже без нас, ветер мог раскачивать этот фонарь. Мы посмотрели еще какое-то время и стали спускаться. Удаляясь, мы все время оглядывались на этот мелькающий фиолетовый свет. Потом перешли на ту сторону оврага и остановились. Тут пошел снег – в плотных сумерках пошел белый снег. Я отчетливо помню быстрое движение снега, и за снегом возникало это мелькание фонаря, мелькала фиолетовая светящаяся точка. Было такое впечатление, как будто кто-то там стоял и сигналил, но при этом мы знали, что никого там нет, а в то же время место – то, которое мы покинули, было как бы живым, место как будто само работало, та маленькая полянка с деревьями и фонарем сама устраивала для нас маленький сюрприз. Как будто было творчество этого места, этой поляны, этих деревьев. Это было приятно, не натужно, спокойно. Мы смотрели с удовольствием сквозь движущийся снег. Потом тут было приятное совпадение разного движения – пелены, плоскости снега перед нами, дальше, совсем далеко, далеко, совсем другое движение, не совпадающее с этим. Но тем не менее все было в ритме, в ритме надвигающейся ночи, может

быть, даже в ритме нашего настроения. Все было удивительно спокойно, мирно и, я бы даже сказала, целомудренно. И вот мы постояли какое-то время и совсем уже стало темно. Мы повернулись и пошли по деревенским заснеженным улицам на станцию. Больше мы не оглядывались, потому что, если бы мы стали оглядываться и дальше, мы не увидели бы ничего – только дома и крыши деревни. Потом мы сели в поезд и приехали в Москву.

Следующая акция, на которой я была – «Время действия», происходила два года назад. День был совсем уже другой – это был яркий, видимо, раннеосенний день. Мы доехали от Савеловского вокзала до станции «Лобня», сели в автобус и поехали. Вышли на остановке и дошли до большого поля, наполовину заросшего зеленой травой, а наполовину вспаханного. Там, видимо, была картошка посеяна и картошку эту собрали, отдельные картошины еще валялись, виднелись в черной и жирной земле. Мы пришли как раз на край, туда, где кончалась земля, заросшая травой, и начинались эти вспаханные борозды. И вот тут и началось само действие. От того края поляны, окруженного лесом, к нам по полю была протянута веревка и конец веревки лежал перед нами. Кто-то взялся за веревку и стал ее тянуть... Монастырский, наверное... Тянул, тянул веревку. Мы все стояли – народ, который собрался, стояли и ждали, что же будет дальше. Все смотрели, как он тянет веревку, ибо понимали, что акция уже началась, но Монастырский все не кончал тянуть веревку, это было очень долго. Некоторые из нас сели, некоторые принялись разгуливать и смотреть по сторонам. Кто-то другой стал тянуть веревку. Уже порядочно было перетянута, а веревка все не кончалась. Потом третий – седой московский художник – стал тянуть веревку с некоторым кокетством. Но веревка совершенно не думала кончаться. Зигзаги этой веревки падали на землю и все думали: ну, батюшки, ну что же это такое, что будет дальше, вот интересно. Вдруг на том конце веревки появится какой-нибудь там привязанный заяц или, скажем, кастрюля с вареной картошкой. Но нет, ничего такого не появилось, а продолжалась бесконечная линия веревки, которую кто-то перематывал чрезвычайно энергично, размашисто, кто-то перематывал ее, как моряк на торговом судне, кто-то это делал, сменяя моряка, изящными педерастическими движениями, кто-то это делал, «работая» на публику – с некоторыми ужимками и театральными эффектами. Кто то чрезвычайно неуклонно это делал, кто-то очень застенчиво. Те же, кто не принимал участия в самом физическом процессе, так и продолжали прохаживаться по полю, смотреть. День был очень красивый. А веревка все тянулась, тянулась. Присутствующие успели проголодаться, вытащили бутерброды, яблоки, стали есть. Среди нас были дети, они стали шалить, баловаться. А веревка все тянулась, тянулась и тянулась... Похоже было, что прошел час или два, а веревка все тянулась, тянулась и тянулась. Потом мы увидели человека, который ходил по краю поля и собирал картошку в сумку – это всех привлекло и несколько развлекло, потому что всем успела поднадоесть немножко эта

бесконечная веревка и, так сказать, что дальше? Вербка и веревка – очень мило, конечно, замечательно, потрясающе, но как бы народ уже жаждал нового действия, новых впечатлений. Поэтому все с большим удовольствием глядели на этого пожилого гражданина, который подбирал картошку. У всех возникла уже алчная мысль – не набрать ли картошки. На некоторое время про веревку даже забыли и все уже хотели потихоньку проявить свои хозяйственные наклонности, поскольку, кажется, картошки в это время в Москве не было. Что же было дальше? А дальше кто-то из нас – женщин, по-моему, Маша, Наташа Шибанова, да, они пришли с другого конца поля, оттуда, откуда тянулась эта веревка – пошли туда, откуда тянулась веревка, и я пошла с ними, мне очень хотелось посмотреть, в чем дело, что за фокус. Они меня туда проводили. Там стоял длиннейший Коля Панитков рядом с высоким деревом, рядом с барабаном, на который было намотано еще о-го-го сколько веревки, огромное количество. Я подумала – Боже, когда же все это кончится, наверное, до самого вечера. Это, конечно, страшно замечательно, очень интересно, но, тем не менее, как бы непривычно при московской суетливой быстрой жизни. Мы, люди, привыкшие беречь каждую минуту, каждую секунду, мы вечно в беге, вечно в сутолоке, вечно в спешке, ничего не успеваем, а тут вдруг такая непозволительная трата времени, что же это такое? Время так свободно, свободно льется, тратится как будто бы ни на что. В то же время приятно было осознавать именно это. Вдруг осознать, что... а почему бы и нет, может быть, та экономия, которой мы занимаемся, идет впустую, а может быть, это длительное действие и есть очень наполненное время. По крайней мере от всего этого не было ощущения пустоты, а было ощущение такой насыщенности, достаточности. Я не могу объяснить, почему было ощущение насыщенности, может быть, оно было не в самой веревке, а в чудном осеннем дне в сочетании с вспаханным полем, картошкой, с этой веревкой, в том, что дети бегали рядом. Как бы каждый занимался своим делом, а веревка все продолжала тянуться. А может быть, тут как-то чисто подсознательно какая-то аналогия возникла, что веревка – это время, которое идет, идет, мы занимаемся своей жизнью, а веревка тянется, тянется и все же, несмотря на ее бесконечность, она рано или поздно кончится. И так оно и случилось. Несмотря на ее бесконечность, она кончилась. Этот барабан, на который она была намотана, опустел, а на рубеже травы и черной земли возникла огромная груда веревки. Все с некоторым облегчением вздохнули – ну что ж, наконец-то. Хотя непонятно, почему все так вздохнули. Должно быть, потому, что в нас есть какое-то рефлекторное чувство необходимости законченности действия, что ли. Протяженность действия непременно должна чем-то кончиться, мы не привыкли к действию самому по себе, без «точки». Ну вот, «точка» наступила – в виде огромной кучи веревки на поле. Довольно удивительно – если подумать, откуда эта куча взялась – это совершенно невозможно. Допустим, мы уйдем, подойдет этот гражданин или какая-нибудь другая гражданка, которая пришла на поле

за картошкой, подойдет к этой веревке, долго будет гадать, откуда здесь такая прекрасная веревка. У некоторых возникло желание взять эту веревку с собой – но ее было так много, такое гигантское количество. Потом, кажется, ее все же утащили на дачу. У Коли Паниткова дача там рядом в тех местах. Мы тоже все пошли на дачу, очень мило там посидели, выпили. Более далекие знакомые разошлись, более плотный кружок остался на даче – мы там посидели до вечера, а вечером, довольные и усталые, поехали домой.

ноябрь 1980 г.

РАССКАЗ Г. КИЗЕВАЛЬТЕРА ОБ АКЦИИ «Г. КИЗЕВАЛЬТЕРУ»

Примерно в середине марта я получил письмо с предложением сделать самостоятельно очередную вещь из серии наших «личных» акций, причем, было указано, что эта рассчитана именно на условия и специфику моей якутской жизни. В конверт было вложено и первое сопроводительное письмо. Я, естественно, был рад этому предложению и стал ждать посылку. Исходя из содержания первого письма, я предположил, что мне нужно будет повесить или установить на краю поля либо какой-нибудь лозунг, подобный работам 1977-78 гг., либо какую-то мягкую конструкцию. В своих предположениях я большей частью исходил из возможностей объема посылки – ибо что еще можно послать по почте, чтобы этот объект поддавался перспективному обзору – на что указывалось в пункте 4 (1-го сопроводительного письма), но не был бы громоздким и тяжелым. В ближайшее время из телефонного разговора с А. М. выяснилось, что мне придется залезать на деревья, т. е. мои догадки частично подтверждались, причем А. М. посоветовал мне подыскать подходящую пару деревьев заранее. Найдя за городом поле нужного диаметра и обследовав растущие на опушке деревья, я обнаружил, что залезть практически ни на одно дерево невозможно: в данной местности высокие деревья имеют, как правило, высокую крону при почти голом стволе, т. е. ветки начинают расти лишь на высоте 6-7 м. от земли. Следовательно, до получения посылки мне нужно было решить техническую проблему: как забраться на дерево да еще укрепиться на нем для предстоящей работы. Выход вскоре был найден: металлические клинья длиной около 30 см были изготовлены по моему заказу на местном заводе. Пока их делали, я успел получить посылку, еще два сопроводительных письма и отправил телеграмму, подтверждающую мою готовность. Посылка была на ощупь мягкая и цельная, так что я предположил окончательно, что это какой-то лозунг. 12 апреля я отправился на место со всем оборудованием, включая посылку, письма, фотоаппарат, молоток, клинья и т. п. На опушке леса я нашел выбранные деревья, отстоявшие друг от друга на 25 м, и начал забивать клинья в стволы. Тут вдруг выяснилось, что я могу вбивать их, лишь стоя на земле: забравшись на уже вбитые клинья и держа в одной руке молоток, а в другой очередной клин,

мне не удавалось сохранить равновесие при работе – нужны были пояс или веревка. Вдобавок резко испортилась погода, повалил снег, так что я решил возвратиться, оставив рюкзак со всеми вещами в лесу под снегом. Настроение было, конечно, испорчено, тем более, что я устал и вымок – работать приходилось по колено, а то и по пояс в снегу. На следующий день, 13 апреля, я захватил веревку солидной прочности и вновь поехал на поле. На этот раз я сумел приспособиться, хотя работа эта даже с веревкой, обвязанной вокруг пояса и ствола, была очень тяжелой. Забравшись таким образом на высоту 6 м, или выше я распаковал посылку и прочитал второе письмо. В посылке действительно оказался лозунг, текст которого был закрыт черной тряпкой, прошитой леской по краям; леска была намотана на 4 бобины. (Ранее меня предупреждали, чтобы я обращался с посылкой осторожно и не повредил какую-то леску – вот почему у меня возникли вначале ассоциации с некой легковесной паутинообразной конструкцией, которую надо повесить в лесу). Теперь мне предстояло одному повесить этот лозунг ровно и симметрично, причем вес намокшего полотна был уже солидный, а порывы ветра бывали временами довольно сильными. Больше всего я боялся, так же, как и «изготовители» (в посылку была вложена масса разных инструкций, советов и рекомендаций), что черное полотно спадет при повеске и задача акции не будет выполнена. Однако все получилось удачно даже без каких-либо расчетов и вычислений: лозунг повис вполне ровно и красиво. Когда же я стал вытягивать вертикальные боковые лески, правая за что-то зацепилась и скомкала весь край; пришлось снимать правое крыло, вынимать леску и натягивать лозунг заново; при этом край черной тряпки чуть отогнулся, обнажив красные буквы в конце лозунга, – догадаться, впрочем, о словах, которым эти буквы принадлежали, было невозможно, да я и не старался: время поджимало, а мне еще предстоял маршрут в поле по «целине». Забрав с собой вещи и разматывая сразу по две бобины, я отошел в поле на полную длину лесок (на 130 м), т. е. мне пришлось трижды преодолеть этот путь в глубоком снегу. На окончательной позиции, стоя в поле перед лозунгом, я прочитал третье письмо. Накопившаяся усталость и даже раздражение, возникшее из-за всех помех, сменилась удивлением, каким-то катарсическим смехом, пониманием и согласием. Следуя указанию, я выдернул лески, отойдя соответственно с бобинами влево и вправо от своей позиции: здесь все прошло гладко, несмотря на расстояние. Теперь мне предстояло сфотографировать открывшийся лозунг и уйти от него прочь, так и не узнав его содержания. Однако, смотря в видоискатель на лозунг, я вдруг обнаружил, что могу при желании разобрать текст даже с такого расстояния! Искушение, конечно, было велико, но я сумел побороть его еще раньше: при получении посылки, писем, развешивании лозунга и т. п., поэтому, чтобы не испортить замысла вещи, где мое зрение учтено не было, я просто старался не вглядываться в лозунг, несколько раз сфотографировал его и ушел.

3 апреля 1980 г.

**ИНДИВИДУАЛЬНЫЕ АКЦИИ,
ИМЕЮЩИЕ ОТНОШЕНИЕ
К «ПОЕЗДКАМ ЗА ГОРОД»**

АНДРЕЙ МОНАСТЫРСКИЙ. КУЧА (1975)

На подставке, укрепленной на стене, размещены следующие предметы: слева – белый подиум с прибитой к нему вертикально черной планкой, на которой сделана белая отметка на высоте 15 см от подиума. Справа от подиума на подставке лежит тетрадь для записей. Над подставкой на стене укреплен лист инструкции. На стене слева от инструкции – коробка с бланками справок.

В инструкции предлагается желающим принять участие в акции «Куча»: положить на подиум любой предмет (но не больше спичечного коробка), который окажется у участника при себе в момент акции. Затем участник должен сделать запись в тетради по следующим графам: 1 – порядковый номер, 2 – дата его участия в акции, 3 – фамилия, 4 – название положенного предмета. После чего ему вручается справка, подтверждающая его участие в акции «Куча».

В тексте инструкции сказано, что «акция закончится, когда вершина кучи достигнет белой черты на линейке».

Первая «Куча» была реализована в домашних условиях с 12 декабря 1975 года по 18 марта 1976 года. Количество положенных предметов – 87. Число участников – 44.

Вторая «Куча» была реализована в выставочных условиях с 14 мая по 23 мая 1976 года. Количество положенных предметов – 106, число участников – 106.

АНДРЕЙ МОНАСТЫРСКИЙ. ПУШКА (1975)

Объект представляет собой черную коробку из картона с черной трубой, укрепленной перпендикулярно к передней стенке коробки – в левой ее половине (см. фото). Внутри коробки помещен электрический звонок, переключатель которого расположен на левом боку висящей на стене коробки. На передней стенке коробки, справа от трубы, помещена инструкция, в которой предлагается участвовать в акции «Пушка». Для этого участник должен смотреть левым глазом в трубу и одновременно левой рукой включать «аппарат».

Когда участник включает «аппарат», то вместо ожидаемого визуального эффекта в коробке раздается звук электрического звонка.

АНДРЕЙ МОНАСТЫРСКИЙ. ПАЛЕЦ (1977)

Черная, вытянутая вертикально коробка, у которой отсутствует дно, укрепляется на стене. В верхней половине передней стенки сделано круглое отверстие. На нижней половине передней стенки помещен следующий текст: «Палец, или указание на самого себя как на предмет внешний по отношению к самому себе».

Желающий принять участие в акции «Палец» просовывает руку в коробку снизу и через круглое отверстие в верхней половине передней стенки коробки направляет свой указательный палец на самого себя.

АНДРЕЙ МОНАСТЫРСКИЙ. **ДЫХАЛКА** (1977)

Объект представляет собой черную коробку, к передней стенке которой, ниже центра, прикреплен мундштук. К объекту не приложено инструкции. При правильном понимании назначения объекта участник акции «Дыхалка» вдует внутрь коробки через мундштук воздух, который затем сам через этот же мундштук выходит наружу. (Внутри коробки к мундштуку прикреплена оболочка воздушного шара).

НИКИТА АЛЕКСЕЕВ. СЕМЬ УДАРОВ ПО ВОДЕ (май 1976)

Акция состояла в том, что весной, на берегу Черного моря Н. Алексеев семь раз ударил палкой по воде.

НИКИТА АЛЕКСЕЕВ. СПИРАЛЬ (июнь 1979)

На берегу реки Вори была построена спираль диаметром 16 м (внешний круг).

В землю было вбито 100 палок (высота – 130 см), на которых была натянута веревка (расстояние между кругами спирали – 1 м). На палках сверху были укреплены белые этикетки с надписями (см. приложение).

На разосланных приглашениях на акцию «Спираль» была нарисована карта дороги, включающая, кроме реальных ориентиров, два несуществующих.

Приехавшие по приглашениям зрители (около 30 человек) сначала, пользуясь картой, нашли спираль, а затем прошли внутрь спирали до ее центра.

Надписи на этикетках: берег; перекресток; золото; поляна; шоссе; дачный поселок; вспаханное поле; поворот; опушка; заросший пруд; свалка; футбольное поле; кирпичный завод; река; косогор; вороньи гнезда; мост; растоптанная лягушка; дупло; кротовья куча; крики вдаль; стена; ветер; озеро; ворота; колодец; воробьиное кладбище; радуга; качели; камень; звон облаков; крутая дорога вверх; пустой дом на горе; зеркальное небо; блуждающий лес; ветряная яма; горящий круг; бездонное море; куча сухих листьев; лестница; дырка в земле; болтливые цветы; солнечный склон; колокольня; прорубь; ароматный и прохладный сад; калитка великанов; смоковница; странные следы; утренний туман; пустыня; петляющая тропинка; меч в камне; пропасть – гора; железный водопад; колючая проволока; цель путешествия, видимая вдаль; дырявый валун; порог; дорога маленьких существ; связанная трава; зрячий гриб; золотые, яшмовые и лазурные ступени; семь ручьев; город волчий зуб; кружной путь; звездное святилище; остров счастья; трещина поперек дороги; сверкающее облако; черное яблоко; клуб пыли; крылья бабочки; мокрая зола; мертвый корень; пена на волне; сильный шум; иней; терновник; раскаленная земля; тройное дерево; бесконечная гряда холмов; столб на поле; рыба на земле; улитка; прямой путь до конца; водоворот; ветер на вершине; трава, белая, как сны; еще один поворот; сломанное колесо; граница; люди; полевые цветы; пустое поле; горы, долины; благодатная страна; остановившаяся река; отражения; тоскливый путь обратно; перекладина.

НИКИТА АЛЕКСЕЕВ. 10 000 ШАГОВ (март 1980)

Я прошел расстояние в 10 000 шагов от станции Каллистово до Городка (Радонежа) и дальше до села Голыгино, останавливаясь через каждую тысячу шагов. На каждой остановке я писал два текста: один на бумажной карточке, которую клал на снег, а второй – в тетрадь, которую нес с собой. Затем я делал четыре фотографии: вид вперед, направо, налево и фотографию текста на карточке.

Наложение жесткой числовой схемы и необходимость внимательно считать шаги, чтобы не сбиться, на природную среду и естественное передвижение по ней (обусловленное только тропинками, направление которых я приблизительно знал); совмещение запрограммированной необходимости писать тексты двух видов и эмоциональной переменчивости (усугубленной тем, что на каждой остановке я выпивал несколько глотков красного вина); несовпадение между заранее придуманным маршрутом и физической тяжестью движения (часто глубоко в снегу) – все это, на мой взгляд, дало возможность создать опыт пути в его чистом виде.

Имеющиеся в результате тексты и фотографии не являются «стихами», «размышлениями» и «пейзажами» как таковыми; это достаточно эфемерная «разметка» пути.

ТЕКСТЫ НА КАРТОЧКАХ

1.

Летающие рукава,
легкие ткани.
Сухая трава.

2.

Солнце.

Едет поезд.

Ходить так, чтобы
обе ноги были в воздухе.

3.

«Лучше здесь, чем никогда».

Потом, подняв руку
над головой:
«Здесь очень пусто».

4.

Сколоченные
доски. Щелканье
ветра. Как парус.
Откуда знать?

5.

It's ok mrs Brown.

Все прекрасно.
Где звенят пустые поля?

6.

Я все ближе.
Ветер все
холоднее.

7.

Счастье дающему.
«Как закончится
день?»

8.

Нас только двое:
птицы, снег
и трава.

9.

Коза на солнечном
склоне;
Я люблю их.

10.

Слава Тебе!
Слабые ноги-
моя вина.

ТЕКСТЫ В ТЕТРАДИ

1.

Конец марта, но еще зима. Дорога от Каллистова в Городок. Тихо, пусто, каркают вороны, слышно щелканье белок. Мелкий медленный снег.

2.

Усталость, постоянство одного и того же, внезапная радость. Что и как – понятно, но неясно, как идти к цели. Если проходящая мимо собака останавливается и обнюхивает меня, это значит: вроде бы я не один. А общее значение таково: до некоторой степени малодушная попытка оторваться от «постоянства одного и того же».

3.

Как бумажная дорога. Stretches меня занимают давно; отсюда и эта работа. Сама по себе она, конечно, «пуста». Сперва я хотел ходить по лесу и по полям с совершенно дурацкой плоской скульптурой из оргалита, я ее даже сделал; ходить, ставить ее, а рядом бросать крошечную бумажку с микроскопическим текстом. Тексты – обиженные, радостные, ругательные, политические, эротические и т. д. И фотографировать это. Потом понял, что полная ерунда. Сейчас вроде бы лучше. Это своего рода пространство для писания слов. Я ведь не знаю, где окажусь через тысячу шагов, и при этом у меня есть «список тем». Из этого и должно – вместе со словами, которые я пишу на карточках – что-то получится.

4.

Сейчас все очень хорошо. Никого вокруг нет и очень красиво, хотя сейчас я пришел не в самое красивое место. Немного раньше я видел склон, освещенный солнцем. Он был очень яркого, светлее белого, серо-голубого цвета, и над ним серо-желтое солнечное зимнее небо, темнее снега. Просто впитать бы это как можно больше

и понять если не до конца, то хоть к началу приблизиться. Такое тяжелое время, злобное, кошмарное. Сейчас у меня будто нет земли под ногами, тем тяжелее потом окажутся башмаки. Идти и идти – а потом слоняться по кругу? Басё вперемешку с Тургеневым.

5.

Здесь вокруг лес. Немного дальше какая-то машина с грохотом валит деревья. Сейчас она умолкла. Еще дальше – еще что-то. Или я не понимаю смысла этого «дальше»? Почему-то мне интереснее смотреть на сухую еловую иголку на расстоянии 50 см от моих глаз; мне почему-то не удастся перешагивать границы все время расходящихся кругов. Рядом кричит сойка, которая – разумеется – будет кричать и если я ее слушать не буду; поезд вдали проехал, поехал, наверно, к Брежневу в Кремль или повез арбузы в Афганистан. Я хоть одно, слава Богу, знаю – куда сейчас иду.

6.

Помимо прочего, я потихоньку пьянею от вина. Пьяный ходок. Сейчас мне прозрачно – хорошо; но в последнее время я себя ощущаю инертным газом, мутным и с дурным запахом. Я делаю себя все более одиноким и не умею быть один. Ужасно строить дом на камне, да не том. Основная мечта последнего времени: «оказаться где-нибудь не здесь». Сегодня я не здесь, но это праздник, который вечно кончается.

7.

Теперь я подойду к бывшему Радонежу, где св. Сергей родился. Хотя я сюда шел, удивительно, что пришел все-таки, и как раз вовремя: солнце так прекрасно светит сквозь деревья на купол. Дальше я еще 3 000 шагов куда-нибудь пройду – теперь я уже пришел.

8.

Здесь, на валу, мы уже были лет пять назад – это было так хорошо! Дышать этим и тем – что теперь – выдыхать в промежуток; даже петляя и возвращаясь, приближаться к концу. Это странно – хорошо знаю, что ничего хорошего в конце не заслужил – и все равно, в минуты ясности бегу, тороплюсь к Нему. Хорошо мне быть здесь, ближе к концу, где сковородка.

9.

Я стою за деревней, у какой-то овчарни. Под вечер солнце разбушевало. Наверно, везде так же хорошо. Однако все время чувство странности: странное место, странное время. Либо такое, либо другое, перебежками, подпрыгивая над сугроба-

ми и кочками, падая иногда лицом в снег. Романтическое путешествие в письмах, когда смотришь на солнце сквозь бумажный листок, а на луну – прикрыв ладонью глаза.

10.

Только бы не остановиться, не пустить корни, не построить свой личный канон. Если мне дано теперь и здесь жить, как можно пускать корни и дробить камень? Лучше быть сухой травинкой у обочины. По дороге пусть кто-нибудь едет. Без остановки, по ветру лететь. Если Господь по Своей мудрости сделал меня слабым, то как можно думать о решенности? Это позор – быть травинкой и засохнуть у обочины, на полпути идущего. Сеющего, собирающего. Так с сухим треском, еле слышным, и сломается все. Но и текущей водой быть не лучше, и неподъемным камнем. Либо надо на самом деле подпрыгнуть, поджать под себя ноги и так и остаться висеть предостережением для едущих мимо, либо научиться каждым прикосновением ноги к земле отмерять путь, не просто идти, а приближаться.

НИКИТА АЛЕКСЕЕВ. РЕЧЬ (апрель 1980)

В лесу я окопал на тающем и посеревшем снегу площадку размером приблизительно 70 x 70 см. Затем, покрасив ее белой нитроэмалью, я встал на нее босиком и произнес текст, примерная запись которого следует:

Примерное содержание сказанного:

«Прежде всего необходимо, на мой взгляд, определить местоположение той деятельности, которую не слишком верно называют «концептуализмом» или «авангардом» в социокультурном ландшафте. С первого взгляда ясно, что она является чем-то «посторонним», «неорганичным», попросту ненужным в сложившейся среде; даже те конвенциональные явления здешнего искусства, которые претендуют на название «чистого искусства» – то есть имеют слабые связи с аппаратом пропаганды и массовой культуры, функционирующим в нашем обществе – представляют собой маргинальные элементы структуры, которая может обойтись без них без опасности распада. Из-за этой периферийности «чистое искусство» и в еще большей степени «авангард» (хотя он противоположность первому и имеет очевидные внешние сходства со своим западным контрапунктом и вообще стремится к внедрению на интегральных правах в мировой процесс) превращаются в нечто в высшей степени герметическое и «раритетное». Все – довольно немногочисленные, к тому же – факты участия в мировом «авангарде» (выставки, публикации, личные контакты) являются иллюзорными, они работают в одном направлении – только сюда. С этим можно не соглашаться, но пока нет никаких возможностей реально оспаривать это. Специфические качества работ местного круга настолько разительны, что эти работы попросту не могут найти себе рабочее место в общем процессе. Перемены в этом, видимо, возможны, но они ни в коем случае не должны выражаться в попытках резко измениться; это было бы возможным только в случае поверхностных различий. Дело обстоит наоборот: налицо поверхностные сходства. Одним из основных факторов, обуславливающих особенности деятельности местных художников «авангарда», является как раз их полная социальная

необусловленность, абсолютная свобода, поскольку единственное ограничение их деятельности – это полное неприятие сложившейся структурой всех их усилий. Это ограничение, разумеется, вообще нельзя считать ограничением: если, несмотря на совершенную незаинтересованность, в этой стране что-то происходит, это значит, что люди, участвующие в происходящем, полностью свободны от социального давления. Другие виды давления, более государственные, в этом смысле можно не принимать в расчет. Следствием этой ситуации является огромная личная ответственность участников местного «авангарда» при невероятно широком выборе возможностей. Невозможность вложить миллионы долларов в художественную акцию, использовать вертолеты или лазерную технику, очевидная для местных художников, не уничтожает этого выбора возможностей. Положение, на мой взгляд, уникальное, очень трудное и одновременно очень энергетически заряженное».

СЕРГЕЙ РОМАШКО. ВЗАИМОДЕЙСТВИЕ

Участникам акции (Е.Елагиной и И.Макаревичу) на середине поля были вручены инструкции (см. ниже), после чего им было предложено разместиться на исходных позициях: Елагиной – на левой опушке поля, Макаревичу – на правой, прямо противоположной исходной позиции Елагиной. Причем исходные позиции были выбраны таким образом, чтобы участники, находившиеся на этих позициях, не видели друг друга.

Предварительно участникам было сказано, что, как только они окажутся на исходных позициях, им необходимо совершить те действия, которые указаны в инструкциях (участник знал содержание только своей инструкции). Дальнейшие действия участники совершали в соответствии с инструкциями.

Путь каждого участника из леса навстречу друг другу составил примерно 30-50 метров при расстоянии от одной стены леса до другой (длина поля) – 400 метров.

10 мая 1980 г.

на поле в окрестностях с. «Воздвиженское» под г. Загорском

ТЕКСТ ИНСТРУКЦИЙ

Для первого участника (Елагина):

1. Выйти из леса на поле и двигаться по направлению к противоположному краю поля.
2. Если другой участник появится на поле, повернуть назад и уйти с поля.

Для второго участника (Макаревич):

1. Если другой участник появится на поле, выйти из леса на поле и двигаться по направлению к противоположному краю поля.
2. Если другой участник уходит с поля, повернуть назад и уйти с поля.

КОММЕНТАРИИ

Н. АЛЕКСЕЕВ. О КОЛЛЕКТИВНЫХ И ИНДИВИДУАЛЬНЫХ АКЦИЯХ 1976-1980 гг.

Целью этих заметок является рассмотрение тех наших работ, которые не были описаны в «Предисловии»; для этого, естественно, необходимо будет коснуться и тех работ, которым оно в основном посвящено. Сам факт, что «Предисловие» умалчивает о достаточно многочисленной группе акций, указывает на существование в рамках «корпуса» нашей деятельности по меньшей мере двух тенденций, различных настолько, что метод анализа, употребленный в «Предисловии», мало пригоден для акций, следующих «второй» тенденции. Разумеется, это не значит, что различия превосходят сходства, вовсе нет, в противном случае достаточно долгая коллективная деятельность и сознание принадлежности всех работ, принятых группой, к единому «корпусу» оказались бы невозможными. Именно присутствие внешне разнонаправленных вещей в «корпусе», по моему мнению, является очень положительным и плодотворным признаком, пока не дающим участникам замкнуться на какой-либо одной идее и форме.

Однако различить в рамках «корпуса» две группы акций достаточно легко. Между ними не существует точной границы: попросту одни из акций склоняются к одному полюсу, другие – к другому (притом двуполюсность является не более, чем принятой в целях дискурса условностью). За один полюс можно принять «Третий вариант», за другой – «Палатку». Эти акции разновременны и неравноценны по весомости в контексте нашей деятельности, но, на мой взгляд, одинаково не могут быть причислены к удачным и дающим возможность дальнейшего развития.

Полосу между полюсами я представляю себе так: «Третий вариант» – «Комедия» – «Картины» – «Место действия» – «Время действия» – «Кизевальтеру» – «Паниткову» – «Появление» – «Монастырскому» – «Лозунг-77» – «Лозунг-78» – «Фонарь» – «Либрих» – «Шар» – «Палатка». Причем, удаленность от полюсов не является оценочным признаком: таковой в силу неких причин приложим только к крайним акциям.

Условную границу между группами, по-моему, можно проложить между «Появлением» и «Монастырскому»:

«Третий вариант» (28 мая 78 г.) «Монастырскому» (16 марта 80 г.)

«Комедия» (2 окт. 77 г.) «Лозунг-77» (26 января)

«Картины» (11 февр. 79 г.) «Лозунг-78» (9 апр.)

«Место действия» (7 окт. 79 г.) «Фонарь» (15 нояб. 77 г.)

«Время действия» (15 окт. 78 г.) «Либлич» (2 апр. 76 г.)

«Кизевальтеру» (13 апр. 80 г.) «Шар» (15 июня 77 г.)

«Паниткову» (17 февр. 80 г.) «Палатка» (2 окт. 76 г.)

«Появление» (13 марта 76 г.)

Эта группировка позволяет увидеть некоторые закономерности. Во-первых, со временем в нашей деятельности усиливается первая тенденция, во-вторых, более поздние акции как первой, так и второй групп отходят дальше от полюсов.

Здесь я хочу еще раз заметить, что такое разделение несет на себе явственную печать произвольности, и принципы, по которым оно проведено (и о которых дальше), отнюдь не безусловны. Наша деятельность по своей сути «апофатична», и всякий анализ в общем не имеет внутреннего смысла, поскольку оказывается насилием над ускользающим от самих авторов смыслом. Эта не увенчивающаяся и не могущая увенчаться победой погоня за смыслом (в рамках конвенциональной системы, каковой, так или иначе, является наша практика) как раз и есть, по-моему, важнейшая ценность нашей работы. Однако неизбежное комментирование заставляет конструировать некие схемы, в случае удачи дающие возможность реконструкции из вторичного материала образа единичной и эфемерной в своем бытовании работы.

Впрочем, такая возможность минимальна, поскольку, как показывает опыт, никакие комментарии и объяснения пока не позволили передать людям, не участвовавшим лично в реализации акций, того, ради чего они предпринимались.

Я выстроил последовательность акций и проложил границу между двумя группами при помощи довольно грубого метода: определения «валентности» некоторых структурных особенностей в отдельных акциях. Эти особенности, выясненные в многочисленных комментариях и разговорах, таковы:

Для первой группы: «движение по прямой линии от чего-то к чему-то» (система оппозиционных отношений), «трюк» (подмена, отвлечение внимания, обман чувств – то есть то, что является принадлежностью паратеатральных и театральных форм творчества).

Для второй группы: «предметность» (наличие легко распознаваемого в среде объекта или текста, его замкнутость, то есть то, что является принадлежностью аудиовизуальных форм творчества – пластические искусства, традиционная музы-

ка), «оставление» (уход от этого предмета в среду) и «провокация» (стимуляция сознания неконвенциональными в данном случае средствами, но без трюкового обмана).

Легко заметить, что набор этих особенностей в совокупности дает идеальный полифункциональный тип трикстера – культурного героя, который всегда, разумеется, остается идеальным и вынесенным за рамки наличного действия. Однако сам факт возможности такого обобщения, на мой взгляд, значителен, поскольку конечной целью нашей деятельности, как и вообще процесса, происходящего в мировом «поставангарде», является достижение уровня нового народного искусства, существующего в условиях странной и пока никому толком не понятной цивилизации. Реальная замкнутость в очень узкой культурной и социальной нише и такие амбиции, конечно, противоречивы, но динамически это противоречие может уменьшаться.

Необходимо заметить, что ни в одной акции набор упомянутых структурных особенностей не присутствует в полной чистоте. Кроме того, все работы имеют общие признаки, стоящие над уровнем условной дихотомии. Несмотря на явные различия в методе и ориентации, существует общая направленность, выражающаяся в таких понятиях: выделенность из косного существования, праздничность; экзистенциальная оставленность, концентрирующаяся в прозрачные и хрупкие формы; коммунальность, проявляющаяся в постоянном ломании и налаживании междоличностных связей; нерезультативность в смысле неучастия в прогрессе, стремящемся к заранее ясному гуманитарному или техническому результату. Эти качества двойственны, они и плодотворны, и могут быть губительны: «праздничность» ведет к отрыву от реального процесса, к построению псевдоканонических правил, оставленность – к интеллектуальной замкнутости, хрупкость и неопределенность – к слабости, коммунальность – к групповому снобизму, нерезультативность – к необоснованности и бессмысленности.

Теперь я попробую интерпретировать особенности, характерные для обеих групп акций, более подробно.

«Движение по прямой линии от чего-то к чему-то». Такое движение, естественно а priori, предполагает, что конечный и начальный пункты движения разнятся между собой. Даже если и в физическом, и в психическом смыслах это кажется не так, все равно подразумевается какое-то еще более глубокое различие, которое может внешне реализоваться именно как идентичность начала и конца.

Таким образом, имеются: (а) пункт, где находится «публика» и (б) пункт, откуда к ней идут «авторы» («Появление», «Комедия»); (а) пункт, где находится «публика» и (б) пункт, пространственно удаленный от первого по прямой линии, и где происходит действие («Третий вариант»); (а) пункт, где «публика» первоначально находится и (б) пункт, куда она затем перемещается («Место действия»); (а) пункт, где находятся и «публика» и «авторы» и (б) пункт, откуда к ним нечто движется

(«Время действия»). Везде явственно разделение пространства акции на две позиции, между которыми лежит некоторое (обычно условно большое) расстояние, то есть то, что А. Монастырский удачно называет «гантелью», и то, что является предпосылкой традиционного театра и вообще «art of performance» (концепции тотального театра, хотя и снимают разрыв между позициями, по-моему, все равно неизбежно к нему возвращаются, иначе речь просто перестает идти о театре). Дистанция между «зрителем» и «актером», между «публикой» и «автором», то есть ручка «гантели» сама по себе семантически в малой степени или вообще не несет иной семантики, кроме связующей два комплекса, дающей возможность «поднять» ситуацию. Даже если – как это было в «Месте действия» – расстояние структурировано и, более того, в него внедрен семантически весомый элемент – яма за фиолетовым занавесом, оно не перестает быть только расстоянием, пространством, которое необходимо преодолеть. В этом смысле знаменателен факт того, что яма и занавес, хотя и являлись первоначально только техническими приспособлениями для «трюка», потом были осознаны как отдельная акция «Занавес» внутри акции «Место действия».

Путь от одного пункта к другому может быть воспринят двояко: во-первых, как перемещение «отсюда-туда», когда расстояние суть то пространство, которое необходимо миновать, и, во-вторых, как путь как таковой, когда начальный и конечный пункты являются только ограничениями пространства пути. В акциях первой группы путь воспринимается в первом смысле. Они пространственны, прямоперспективны, исходный образ у них один: тело, передвигающееся в пустом пространстве к-или-от воспринимающего, причем делающее это прямолинейным, экономическим способом. Уже довольно давно А. Монастырский говорил мне, что было бы хорошо поставить такую ситуацию: на поле появляется из леса белый круг и резкими, быстрыми движениями то приближается, то удаляется от зрителей. Мне кажется, что последующие акции «на поле» хотя и разветвлялись, и расцветали самым неожиданным образом, имеют в своей основе этот пространственный опыт, генетически «эвклидовский», но стремящийся прорвать сам себя, выйти из прямоперспективного пейзажа в мир, не поддающийся определениям «ближе-дальше». Ведь материал, пространство, природная среда, участники, зрители, вообще максимальное количество факторов, создающих акцию, должны предварительно – для успеха дела – пройти трансформацию в категории, отношения, интенции, быть предельно обобщены. Только потом, в том случае, если акция идет удачно, они снова возвращаются к реальному и даже еще более полноценному бытию. Если же этого не происходит, как, на мой взгляд, случилось в «Третьем варианте» и неизбежно в еще более явной форме произошло бы в неосуществленных «Близнецах», все эти полусуществующие категории и отношения вырождаются в обычную постановочную ситуацию, не многим отличающуюся от консервативного театра, но не

имеющую его спасательных средств – актерской техники, текста пьесы, жесткой и выверенной обусловленности отношения «актер-зритель».

Теперь о «трюке». Неожиданным образом оказывается, что чистая пространственная ситуация не поддается реализации сознанием чистым образом. В «Появлении» это было возможно потому, что «Появление» – первая акция, по сути «пролог» к последующей деятельности. В дальнейшем для того, чтобы «продырявить» плоскость оппозиционных отношений, А. Монастырский и мы пришли к необходимости введения в структуру акции иллюзионистического компонента (в первый раз в «Комедии»). Схема действия фокуса, вызываемое им удивление и «катарсис», следующий за возвращением обратно в реальность, хорошо понятна и нет смысла описывать ее еще раз. В «Комедии» фокус был применен в чистом, незамаскированном виде, и результат вполне себя оправдал. Необходимо заметить, что «трюк» присутствует в акции первой группы совершенно органично, он не является внешним приемом. Поскольку налицо сценичная система, когда две группы людей разделены дистанцией, в этой дистанции в силу неизбежного напряжения между двумя «шарами» возникают завихрения, абберации, и для восстановления связи эти завихрения и искажения должны быть укрощены. В этот момент рождается и срабатывает «трюк». Он может приобретать разные формы: фокуса (как в «Комедии» и «Третьем варианте»), отвлечения внимания (богатый визуальный материал в «Картинах»), подмены («Место действия»), несбывшегося ожидаемого (как во «Времени действия» или «Кизевальтеру»), сильного психофизического потрясения («Паниткову»). Последняя акция, кстати, внешне могла бы быть отнесена к акциям второй группы, но, потому что «трюк» играет в ней основную роль, я включил ее в первую группу; она близка к «Шару», но по конструкции своей ей противоположна.

В заключение общего рассуждения об особенностях, объединяющих акции первой группы – о некоторых других их общих качествах. В первую очередь это их суггестивность. Условием их восприятия является, во-первых, их заряженность достаточно мощной суггестивной энергией и, во-вторых, предварительное согласие «публики» поддаться этой энергии. Центром содержания этих акций является языковое отношение между «автором» и «зрителем». Затем общей является для них «результативность», которая превышает таковую же акций второй группы. Результаты, к которым стремятся эти акции, зачастую разные и всегда неокончательные (поскольку за ними находится область недостижимого, куда нацелена вся наша деятельность), но в каждом данном случае они ясны. Обычно это исследование или обоснование процессов, происходящих в сознании участвующих (как «зрителей», так и «авторов»), «протянутом по прямой линии» в пространстве происходящего. Это связывает их с ранними вещами Кейджа и второй серией альбомов И. Кабакова. Акции второй группы значительно менее суггестивны и менее «результативны». Они как бы просто находятся в пространстве происходящего, и линии, по которым

сознание взаимодействует с предлагаемым событием, не запрограммированы и не всегда прямы. В еще большей степени это касается акций, реализованных мной вне группы (см. III раздел).

II

Этот раздел посвящен акциям, отнесенным мною ко второй группе: «Либлих», «Палатка», «Лозунг-77», «Шар», «Лозунг-78», «Фонарь», «Монастырскому». Комментарий построен в порядке перечисления – хронологически.

«Либлих» (2 апреля 1976 г.) Это вторая по счету акция в «корпусе». По конструкции она близка к «Пушке» Монастырского (о ней, как и о других индивидуальных работах – в следующем разделе), но отличается от нее чистым эмоциональным тоном, лирическим в основе. «Пушка» имеет в высшей степени обнаженно-исследовательский психологический характер. Корни «Либлиха» – в искусствоведческом смысле – в работах Дюшана и Кейджа, в попытках при помощи резкой перемены точки зрения изменить психический спектр воспринимающего, столкнуть его с привычной почвы в «пустое пространство», где вещи предстают иными. Но в «Либлихе» очень силен романтический характер мировосприятия, что, по-моему, сильно отличает ее от привычного «авангардного» стиля. Это указывает на личностный, а не внутри – культурный ее генезис, со всеми происходящими отсюда возможностями и опасностями.

Совпадение большого количества факторов (ранняя весна, тающий снег, прекрасная погода, легкий теплый ветер, ощущение праздничности, доброжелательности и какая-то приятная обескураженность «публики») привело – во всяком случае в моем восприятии – к реальному изменению точки зрения, к тому, что воздух на некоторое время стал еще более прозрачен. Говорить об устойчивых последствиях этого изменения бессмысленно, так как они вообще вряд ли возможны; но даже столь эфемерный опыт дает возможность приближения к незволюционному способу развития.

Теперь о компонентах, вычлененных для акций второй группы. «Предметность». В этой акции она лишена массивности: звонок и его звучание только очень маленькая точка в пространстве происходящего. Она настолько мала, что не сразу была замечена (сам звонок был скрыт под слоем снега). Но будучи замеченной, она делается центром ситуации во все время ее существования (включая и «пустое действие», когда и участники, и «публика» покинули место).

«Оставление». В «Либлихе» оно не достигает той мощности, как в некоторых других акциях. Дело прежде всего в том, что ситуация переживается почти исчерпывающе во время «присутствия», и вторая фаза – неизвестное и независимое от

нас развитие акции – делается менее значимой. Но тот факт, что в «Либлихе» этот принцип был применен нами впервые и был воспринят нами как очень важный, дает возможность говорить о его значимости для этой работы.

«Провокация». В «Либлихе» она присутствовала как первый конструирующий элемент: собранная «публика» вообще сначала не понимала, для чего она приглашена и что происходит, а услышав тихий звон из-под снега, должна была выбрать один из двух возможных вариантов отношения к происходящему – либо считать его хэппенингом (в том смысле, какое это слово приобрело у нас), либо оторваться от конвенциональных оценок. Мягкость «провокации» не делает ее в данном случае менее действенной.

«Палатка» (2 октября 1976 г.) Третья акция в «корпусе». «Палатка» более всего отличается от остальных групповых акций. Конструкция ее очень проста: в природную среду внедрен предмет, ей совершенно чуждый, но имеющий «зацепку», которая позволяет как-то связать одно с другим. В лесу ставится палатка (не киоск «Пепсиколы»), и это является основанием для нормального отношения гипотетического прохожего к предмету, встреченному им на пути. Но то, что палатка изготовлена из картин, «сшибает» его с обыденной точки зрения на лес, на палатку, на картины. В довершение всего картины отнюдь не являются шедеврами (это не значит, что их автор считает себя способным создать шедевры живописи, а значит то, что неспособность была употреблена сознательно) и написаны на «любой вкус». При различной эстетической направленности и любой эстетической подготовленности прохожий, видимо, должен был понять, что ни «информель», ни «концепт», ни «геометрическая абстракция», ни «советский нонконформизм» не являются хорошими образцами стиля. Налицо явная провокация, принуждающая прохожего переменить свои мнения, а в случае неудачи – злущая или веселящая его. Несмотря на возможную этическую погрешность в этой работе (холст с масляной краской вполне могут восприниматься в лесу как мусор), «провокация» происходит, по-моему, без грубого давления на сознание.

«Предметность». Здесь она очень сильна, хотя несколько размывается эстетической усложненностью. Палатка – это предмет, находящийся в среде неопределенное время, с ним можно что-то делать – процесс не детерминирован.

«Оставление». В этой акции оно проявляется в чистом виде. После того, как мы поставили палатку – а ставили мы ее не для себя, она начала неизвестное нам существование, и реакция на нее нам почти неизвестна (через год мы пришли на место и увидели, что истлевшая палатка лежит на земле и двух картин не хватает – «обнаженной» в стиле Модильяни и картины в «нонконформистском» духе, на которой был изображен алкоголик, сидящий на дереве над городом).

Впоследствии стало ясно, что «предмет», оставляемый в результате акции, или само «действие» в пространстве акции являются по сути отметинами на ландшафте,

некими вехами на пути; «предмет» или «действие» развоплощаются, они становятся чертами «внутреннего пейзажа». В идеале работа такого рода может приблизить к реальному упорядочиванию этого пейзажа – неразрывно связанного с пейзажем видимым – и таким образом к реальной экологической и духовной регуляции, то есть к упомянутому выше «новому народному искусству».

Неудачной (хотя и необходимой в контексте нашей деятельности) я считаю «Палатку» потому, что в ней еще очень явственны отголоски дискуссий на темы «искусство – не искусство», «авангард – рутина авангарда», «перенос искусства из галереи в реальную жизнь» и т. д. Это приводило к трактовке «Палатки» в свете подобных концепций, например: «концептуальная идея» живопись как дом (аспект совершенно периферийный и попросту иронический для авторов). Кроме того, структура этой акции грубовата.

«Лозунг-77» (6 января 1977 г.) Четвертая по счету акция. Конструкция «Лозунга» проста и до некоторой степени сходна с конструкцией «Палатки»: лирический текст был совмещен с формой лозунга. Образ советского лозунга – полоса красной ткани с надписью белыми буквами – для всякого гражданина СССР является воспринятой с самого раннего детства психологической данностью; каждый прекрасно знает, что примерно может быть написано на лозунге, набор текстов не столь уж велик. Контраст между предполагаемым текстом и действительным, а так же менее резкий контраст между тем, что лозунг висит в лесу, и тем, что обычно лозунги в лесу не висят, и является исходной точкой восприятия этой работы. Первоначально ее содержание и для авторов ограничивалось этим контрастом. Продолжение серии лозунгов не предполагалось, последующие сложные интерпретации еще не были возможны.

Отправным и наиболее мощным пунктом воздействия «Лозунга» была «провокация». Гипотетическая схема восприятия «Лозунга» случайным прохожим такова: увидев издали висящий на холме над рекой лозунг, он удивляется, почему он там висит, будучи однако уверен, что написана на нем одна из обычных пропагандных формул. Подойдя ближе, он, к своему вящему удивлению, читает текст, совершенно естественный как выражение мыслей и эмоций человека, находящегося среди природы, но абсурдный в том виде, в каком он подан. Личностность высказывания: «Я ни на что не жалуюсь и мне все нравится, несмотря на то, что я здесь никогда не был и не знаю ничего об этих местах» одновременно и увеличивается, и разрушается тем, что оно дано абсурдно, как советский лозунг в незнаковой, природной среде, почти не затронутой системой пропаганды. В этом случае прохожий оказывается в психологически пустом пространстве. Разумеется, эта схема не обязательно реализовалась в таком виде; вполне возможны другие реакции – злоба, смех, полное пассивное непонимание и т. д., в зависимости от качеств воспринимающего. Но если у прохожего не проявляются нежелательные, хотя и естественно возможные в этой ситуации ре-

акции, то есть если он оказывается достаточно открытым и терпимым, он уходит от «Лозунга» с некоторым «осадком», который в принципе является неплохой почвой для позитивных изменений в его интерперсональных и персонально-социальных связях. Я вовсе не склонен преувеличивать возможной действенности «Лозунга». Она эфемерна по сравнению с системными средствами пропаганды или рекламы, однако, по-моему, именно эфемерность является – даже в пропагандном смысле – сильной стороной волеизъявления, данного в «Лозунге».

Мы не имеем ни малейшего понятия о скрытой от нас фазе действия «Лозунга»: кто его прочел, сколько он провисел. Это незнание, работа в «пустоту», вообще, как уже говорилось, очень важный аспект нашей деятельности. Мы оставили «Лозунг» висеть на месте и, уходя и оборачиваясь, видели, как он из длинной ярко-красной полосы с белыми буквами превращался в красную черточку на черной полосе леса между серым зимним небом и белым полем, как он перестает быть чужеродным телом, как увеличивается расстояние между нами и абсурдностью построенной ситуации.

Что же касается «предметности», то «Лозунг-77» (как и последующие) наиболее «станковая» из наших акций. Здесь использован простой выставочный принцип: в какое-то пространство помещается какой-то предмет и зрители на него смотрят. Правда, в данном случае «станковость» нейтрализовалась пограничностью ситуации – предмет был не тем предметом и находился не там, где нужно.

Наконец, о последующих авторских интерпретациях «Лозунга». В какой-то момент после осуществления «Лозунга» мы начали смотреть на его текст не как на единичное сообщение, а как на одно из обращений к «нам» (и «авторам», и людям, увидевшим «Лозунг») откуда-то «оттуда», «из-за стены», оттуда, «где нас нет». Тогда появилась идея продолжить серию «Лозунгов», попытаться выразить эту идею «посланий», то есть построить некий «роман в письмах» (с односторонней корреспонденцией), причем эти послания должны были оставаться на вербальном уровне разговора и не содержать никаких символических, «таинственных» образов. Примерно через год и был осуществлен «Лозунг-78».

«Шар» (15 июня 1977 г.) Пятая акция. В этой работе впервые в нашей деятельности аспект совместного труда приобрел очень большое значение. Труд был довольно тяжел: пять часов непрерывного надувания шаров под непрекращающимся дождем, борьба с мокрой тканью, тяжесть получившегося предмета, который мы тащили к реке. Предмет приблизительно шарообразной формы – ожидаемого шара не получилось – вызвал у участников настоящую радость, смешанную с радостью избавления от труда. Очень важно, что этот труд, непрагматичный и абсурдный с обыденной точки зрения, воспринимался участниками как необходимый – но не «обязательный». То, что происходило, было «мучением-радостью» и привело

к «катарсису». Я взял эти слова в кавычки, но вид шара, тихо звенящего и медленно уплывающего по петляющей среди отлогих холмов реке, был для нас – во всяком случае для некоторых из нас – причиной истинного катарсиса.

Я воспринимаю эту акцию (ту ее сторону, которая была открыта для нас), ее психофизический образ как отражение соборного труда в небольшой группе людей, живущих в отсутствии канона. Совершенно очевидно, что соборность не может быть реализована в секуляризованном, питающемся остатками или эрзацами общего духовного канона, мире; даже отражение в этом мире необходимо окажется искаженным. Претендовать же на создание канона, на мой взгляд, невозможно, так как он не создается усилиями группы или отдельной личности, но дается на каком-то этапе процесса благодаря объединенным усилиям. Коммунальность, даже социальность пока остаются наиболее подходящими терминами для активности такого рода. Джон Кейдж в статье «О будущем музыки» пишет, что опыт совместного труда, вернее, жизни музыкантов, играющих современную недетерминированную музыку, показывает, что они могут обойтись без навязываемых внешне нормативным обществом правил, без правительства и без законов, что такой опыт является зародышем некоего счастливого будущего. Эта идея, несмотря на множество огороков, – она утопична, наивна, зародыш этот столь нежизнеспособен, что трудно рассчитывать на его развитие, вообще счастливое будущее в этом мире вещь абсурдная – правильна. Более того, она мне представляется единственно возможной в деле социализации, налаживания междуличностных связей, которые являются естественным условием общества, переходящего в другой мир.

Еще раз повторяю, что в «Шаре» в значительно большей степени, чем в других наших акциях, был важен психофизический аспект. Открытая для нас сторона акции выразилась именно через физические – отраженные психикой усилия. То, что аксесуары оказались очень красивы, было счастливой случайностью. В период подготовки нас интересовали практические вопросы – цена и прочность шаров и ткани. Цепь совпадения опять привела (как и в «Либлихе») к возникновению сильного эстетического образа: разноцветные шары на мокрой траве, темно-красная с белыми, зелеными и синими цветками ткань, вечерний рассеянный между соснами свет – все это было очень красиво. Но этот образ исчез, когда мы наконец набили оболочку шарами, вложили звонок и потащили получившийся предмет к реке. Придумывая акцию, мы думали, что создание четырехметрового шара приведет к игре, катанию по холмам. Но полученный предмет был только приблизительно шарообразен, очень тяжел, а мы настолько устали, что ни о какой игре уже думать не приходилось. В результате «шар» сразу бросили в реку, что оказалось единственно правильным решением. Чуждость «Шара» окружающей среде была снята тяжелым трудом, это давало возможность нам – а, может быть, и тем, кто не участвовал в этом труде, – посмотреть на странную ситуацию с иной точки зрения.

Теперь о звонке, вложенном в «Шар». Его присутствие первоначально было совершенно неоправдано. В структуре акции звонок и производимый им звон были лишним элементом, функционально и формально необозначенным. Однако если цвет ткани и шаров были случайными, то звонок таковым не являлся. Тем не менее, именно этот лишний в структуре элемент при реализации акции придал ей полноту, без него «Шар» оказался бы немым. Показательно, что в одном из первых комментариев о «Шаре» было написано только: «уплыл, звеня, по реке».

О второй фазе развития «Шара» можно высказать только общие предположения: несомненно, его появление вызвало удивление жителей прибрежных деревень. Причем в противоположность провокативности «Палатки» и «Лозунгов» провокативность «Шара» была полностью лишена прямолинейно социальных или культурных аспектов. Шар, набитый шарами, требовал к себе более интровертного отношения: непонимание, вызванное его появлением, можно сравнить с реакцией, вызываемой появлением звучащего космического объекта из «Близкого контакта третьего уровня», с той очень важной психической разницей, что «Шар» был полностью лишен научно-фантастической, футуристической образности. Его кардинальное отличие от «артефактов», поражающих своей технологической немыслимостью или невозможностью существования в реальных условиях, совершенно очевидно. Скорее «Шар» может быть связан с детством, ему присущ явственный ностальгический призыв. Впрочем, ностальгия выразилась в компактном и чистом от психологических, сентименталистских комплексов образе.

Полоса «пустого действия» этой акции, по моему мнению, может быть предположена как очень обширная. «Пустое действие» продолжалось до угасания непонимания, а ввиду того, что непонимание это было в малой степени сопряжено с социокультурными условностями, оно должно было существовать дольше, чем, например, в «Палатке», «Лозунгах» или «Фонаре».

В «Шаре» «объектность», «провокация» и «оставление» проявились наиболее чисто. В этом смысле «Шар» я рассматриваю как «эталонную» акцию для второй группы – так же, как «Место действия» для первой группы акций.

«Фонарь» (15 ноября 1977 г.) Седьмая акция. «Фонарь» схож по схеме с другими акциями второй группы (кроме «Монастырскому»): участники приходят к месту действия, оставляют там какой-то предмет и уходят. Однако если во всех этих акциях предмет был придуман заранее, и в малой степени его действие было неожиданным для участников (это касается и «Шара», хотя меньше, чем других акций), в «Фонаре» дело обстоит иначе. Предмет был изготовлен на месте и в соответствии с очень общими предварительными идеями. Важнейшим, формообразующим элементом акции была недетерминированность вспышек света. Фонарь, висевший на веревке с привязанным к нему в качестве паруса воздушным шариком, раскачивался и вертелся от ветра. Серии вспышек, паузы между ними, продолжительность

вспышек и пауз от нас никоим образом не зависели. Удаляясь через поле, все время останавливаясь и оборачиваясь, мы дошли наконец до той точки (примерно 1,5 км), откуда свет фонаря уже не был виден. На этом пути мы оказались погруженными в больше не зависящую от нас ситуацию. Слабые вспышки фиолетового света на фоне ночного леса сами по себе являются визуальным образом, дающим возможность множества интерпретаций. Разумеется, эти интерпретации были различными для «авторов» «Фонаря» и для случайных его зрителей, но в этой акции мы были до некоторой степени уравнены в правах со «зрителями» (причиной чему – малый объем предварительной подготовки).

Видимо, за содержание «Фонаря» можно принять «мелькание». Если оно свободно от тяжелых чувственных ассоциаций, то может способствовать возникновению очень концентрированного внимания. Человек, берущий на себя труд сосредоточиться на недетерминированных сериях вспышек слабого фиолетового света, может на какое-то время освободиться от кружения по ассоциативным спиральям. В принципе такая ситуация соответствует дальневосточной концепции мимолетности, «пены на волне», с тем важным различием, что, будучи в конечном счете порождением европейского мировоззрения, не представляет «мелькание» как вечный процесс, поддающийся разделению исключительно на дискретные и равнозаряженные частицы (в литературе это стили дзуйхицу или хокку), а видит это «мелькание» как нечто исключительное, отличное от того, что вокруг, как веху, межевой камень, ворота, даже если пространство, где лежит этот камень, потеряло дифференцированность. Для Кэнко-хоси тема каждого из данов его «Записок от скуки» равна теме любого другого: его внимание перемещается с одного на другое, и все, что он видит, он испытывает полностью; в «Фонаре» мы видим пустоту и свет, мелькающий в одной из ее точек. Во время осуществления акции «Фонарь» шел снег, но мы смотрели не на снежинки, пытаясь охватить своим умом отдельную снежинку и видеть ее, пока она не исчезнет среди мириада подобных ей, а на мелькающий вдалеке свет.

Все в этой акции неопределенно и труднообозначимо. Сам предмет – фонарь с привязанным шаром, висящий на дереве, – абсурден, но не настолько и не так, чтобы представлять собою нечто самодостаточное в своей абсурдности. Провокация, вызов сознанию человека, наталкивающегося на «Фонарь», также очень неопределенна и не то, чтобы мягка, а скорее слаба и непонятна; правда, видимо, прохожий должен был почувствовать некоторую опасность и угрозу. Из трех компонентов в полную силу работает только уход, «оставление».

В этой, самой эфемерной из всех коллективных акций присутствуют все три признака, характерных для акций второй группы (два из них, как уже говорилось, работают приглушенно), но они растворяются в неопределенности психологического пространства. Показательно, что «Фонарь» оказался единичным в контексте нашей

деятельности, все последующие попытки создать работы подобного типа оказались неудачными.

«Лозунг-78» (9 апреля 1978 г.) Восьмая акция. На первый взгляд, текст второго лозунга антитетичен тексту первого. На самом деле отношения между ними более сложные. Первый текст однозначен и ясен в своей эмоциональной выраженности; второй – кончается словами «и глубже не понимаешь», он рефлексивен и замутнен. Цвета лозунгов – красный и темно-синий – также не противоположны. Красный и синий по ставшей уже устойчивой традиции предполагают наличие третьего члена системы – желтого цвета (при подготовке акции, однако, это нами не принималось во внимание, важнейшими были легкая читаемость текста и отсутствие социальных ассоциаций). Ясно, что первый и второй лозунги не находятся ни в антитетичных, ни в комплементарных отношениях. Структура усложнилась до предела и исчерпала себя. Мы это, впрочем, поняли не сразу и попытались продолжить серию «Лозунгов», результатом чего была полная неудача с третьим лозунгом.

Схема работы первого и второго «Лозунгов» идентична, но имеются важные, хотя и второстепенные различия. Во-первых, «Лозунг-78» был повешен в значительно более скрытом, чем «Лозунг-77», месте. В первом случае это был холм на лесистом высоком берегу реки, во втором – полянка на дне глубокого оврага. Во-вторых, «Лозунг-77» был повешен таким образом, что, удаляясь, мы могли читать (он висел «лицом» к дороге на холм и «спиной» к реке); «Лозунг-78», наоборот, висел «спиной» к ведущей к нему тропинке, и, чтобы прочесть его, необходимо было пройти под ним.

Наконец, я хотел бы привести некоторые соображения по поводу акции «Кизевальтеру». Она, хотя я ее и причислил к первой группе, использует материал «Лозунгов». Но этот материал включен в структуру, присущую акциям первой группы: имеются и «трюк», и «прямолинейность». Текст, написанный на лозунге, является описанием (описательным текстом) самой акции (см. описательный текст). Этот прием уже был использован в «Картинах», где надписи на разноцветных конвертах, отвлекавших внимание публики от происходящего, так же описывали происходящее во время акции. Этот прием можно сравнить с бесконечным отражением в двух зеркалах, стоящих одно против другого, ведущим к дурной бесконечности, если не происходит что-то, прекращающее внезапно это противостояние. В «Картинах» это произошло благодаря моментальному пониманию, возникшему, когда публика увидела, что значение акции – «удаление». В «Кизевальтеру», где зеркальность, герметичность выражена значительно яснее, это произошло благодаря «трюку»: вытянув веревки, поддерживавшие чехол, Кизевальтер увидел, что он не может прочесть текст на лозунге.

Акция «Кизевальтеру» оказалась логическим выходом из безуспешных попыток продолжить линию «Лозунгов». В ней простая схема, работавшая в «Лозунге-77»

и «Лозунге-78», но замкнувшаяся потом на себя, наконец снова открылась и позволила достичь чистого переживания. Единственное, что мне кажется недостаточным в этой акции, это ее концептуальная чистота; вторая акция такого рода «Время действия». Обе эти акции, по моему мнению, являются успешными результатами отдельных серий опытов, чистыми и изящными, но неподвижными в смысле дальнейшего развития.

«Монастырскому» (16 марта 1980 г.) Четырнадцатая акция. Эта акция – вторая в начатой недавно серии «внутригрупповых» акций (первая – «Паниткову», третья – «Кизевальтеру»). Она занимает промежуточное место между двумя условными группами акций и в этом схожа с «Паниткову», причем, внешне «Монастырскому» больше похожа на акции первой группы, такие, как «Комедия», «Картины» или «Место действия». Несмотря на то, что в ней использованы приемы, присущие этим акциям, структура ее совершенно иная: отработанный и приобретший уже черты некоторой статичности язык «полевых» акций, пройдя через новую призму, приобрел иной характер.

В «Монастырскому» очевиден, например, такой компонент, присущий всем «полевым» акциям, как передвижение из одной точки в другую по указанному маршруту. Но здесь важны не начало и конец пути, а сам путь. Первоначально А. Монастырский был отделен от других участников; затем, подчиняясь командам, раздававшимся из висевшего на его груди магнитофона, включился в их движение. Это движение, что немаловажно, происходило не прямолинейно, а по сложным пересекающимся траекториям. В конце все участники оказались в одной точке, но движение по сложным и запутанным маршрутам снимало ощущение перспективного «ближе-дальше». В тот период акции, когда все участники, включая Монастырского, находились на поле и выполняли команды, движение приняло характер танца, простое движение от начала к концу стало предметным и самооценным. Хореография совершенно естественно возникла из графической нотации акции; она слилась с графическим образом акции – протоптыванием на нетронutom снегу пересекающихся дорожек. Если в «Месте действия» тропинка, протоптанная через поле, была визуальным воплощением связи между «здесь» и «там», то в «Монастырскому» пересекающиеся прямоугольные траектории оказались отпечатком объективированного движения, танца.

В начатой серии «персональных» акций наша деятельность замыкается – во время реализации – на нас самих; роль неизвестного участника принимает на себя один из членов группы, к которому обращена акция. Во всех трех акциях использована неожиданность или во всяком случае неизвестность «героя» акции того, что произойдет. В «Кизевальтеру» он не может прочесть текст, предположительно обращенный к нему; в «Монастырскому» – это голос, дающий команды участникам и «герою», но совершенно от него не зависящий, хотя он и «держит этот голос

в руках», в «Паниткову» «герой» вообще изолирован от того, что происходит с ним и вокруг него. На мой взгляд, такой переход от посторонних, более или менее неизвестных адресатов к адресату хорошо нам известному, хорошо знающему тех, кто делает для него акцию, и владеющего тем же условным внутригрупповым языком, очень интересен и показателен. Он указывает на сознательное «закрывание в гетто». Эудженио Барба, употребивший это выражение в своих «Плавучих островах», считает, что «гетто» является плодотворным для перерастания незрелой субкультуры в зрелую и имеющую реальную значимость культуру группы. Дело, видимо, обстоит так. В наличных условиях можно или принять пленочный модус развития, вписаться в определенные рамки на географической карте артистического мира, а следовательно, общества, обуславливающего этот мир (карту можно сделать трехмерной, но это дела не меняет), или пытаться реально и жизненно создавать условия существования культуры, сперва противостоящей установленной, а затем изменяющей ее. Разумеется, это весьма утопично, но других возможностей для «поставангарда», «искусства после направлений» выжить и оказаться явлением, более важным, чем очередное направление, я не вижу. Промежуточной фазой этого перехода для нас было «Место действия», где мы вовлекли «зрителей» (в основном хорошо знакомых людей) в происходящее, сделав их полноправными участниками акции, и уничтожили на структурном (но разумеется, не на психологическом) уровне разделение на «актеров» и «публику». Знание человека и предусматриваемость его реакций, работа в одном семантическом поле, с одной стороны, ограничивают область возможных действий, с другой – делают эти действия более «глубокими» и более ответственными. Закрывание на внутригрупповых проблемах по идее произойти не должно, поскольку обитатели – возделыватели нашего «плавучего острова» сильно между собою разнятся, разнятся и их проблемы, а также потому, что работа на кого-то из участников не значит иллюстрирования наших о нем представлений, это не взаимоподкармливание легкоусвояемой пищей. На «материале» определенного человека мы пытаемся решить все ту же занимающую нас во всех работах проблему – возможность создания ситуации реального опыта.

III

В этой части заметок рассматриваются работы, осуществленные вне группы. Это «Пушка», «Дыхалка» и «Палец» А. Монастырского. «Семь ударов по воде», «Спираль», «10 000 шагов», «Речь» Н. Алексеева и «Взаимодействие» С. Ромашко.

Прежде всего необходимо оговорить, что хотя эти работы и не вписаны в реестр работ группы и могут рассматриваться как индивидуальные опыты, генетически они неразрывно связаны с групповой деятельностью. Они являются путями, на-

правляющимися к той же цели, что и групповые работы, но зачастую далеко отклоняющиеся от линии этих работ.

Между работами А. Монастырского, с одной стороны, и Н. Алексеева и С. Ромашко, с другой, есть важная разница: первые были сделаны до или в самом начале групповой деятельности, вторые (за исключением «Семи ударов по воде») относятся к значительно более позднему времени.

1. А. Монастырский, «Пушка» (1975 г.). Об этой работе я упоминал в связи с «Либлахом». На самом деле схема «Пушки» почти буквально повторена в этой второй нашей акции, но в совершенно иной сфере. Все три работы Монастырского можно рассматривать как подходы к групповым акциям. Они, хотя и являются «объектами», то есть могут быть показаны и восприняты, условно говоря, в любое время, начиная с момента их создания, обладают чертами, давшими затем возможность естественно перейти к акциям. Это прежде всего полная их бессмысленность как «произведений искусства»; они таковыми и не являются. И «Пушка», и «Дыхалка», и «Палец» – лаконичные, почти анекдотические воплощения определенных идей. Но в этом одновременно заключается и важное их отличие от акций – они «одноканальны». Даже наиболее однозначная из наших акций «Время действия» оказывается «многоканальной», поскольку сама атмосфера акции, длящейся недолго, включающей в себя сложные междуличностные связи и после своего конца оставляющей только документацию, но не саму себя, препятствует развитию по одному, четко направленному каналу. Классическое произведение искусства также не дает возможности направить процесс по определенному руслу, поскольку оно самодостаточно и замкнуто в себе. Поэтому работы А. Монастырского представляются мне находящимися в промежуточной зоне между двумя очень разными областями деятельности – «искусством», «духовной практикой» и «пропагандой», «научным исследованием». Положение их неустойчиво, сущность их шатка и «не технологична», как и их внешнее исполнение, и в этом для меня заключается их рабочее качество.

Очень скрупулезный и исчерпывающий анализ действия «Пушки» сделал В. Д. Хотя этот анализ, по-моему, грешит слишком смелыми перебросами в область «духовного», он дает адекватное представление о сути прыжка от ожидаемого к данному. Этот метод прекрасно известен в практике современного искусства, начиная (естественно, условно, так как определить первый пример невозможно) с дадаистов, футуристов и кубистов 10-х – 20-х годов. Очень сильное воздействие на «Пушку» и последующие работы оказали, кроме того, мистические практики и в особенности дзенский коан. «Пушка» может быть воспринята как вещественный коан, но одновременно она – «gaget». Человек смотрит в трубу, нажимает на кнопку и, вместо того, чтобы увидеть что-то интересное, слышит пронзительный звон («гэджетами») являются и две другие работы А. Монастырского этого времени).

Это дает возможность отнести к «Пушке» как к очередной игрушке для взрослых, что позволяет сразу же более или менее оправданно отступить за черту понимания. Если же человек, вступивший в контакт с «Пушкой», по каким-то причинам этого не делает, то после психологического толчка он обосновывает «увиденно/услышанное» прецедентами из практики авангарда и эстетико-философскими обобщениями. Если эти обоснования не исчерпывают воспринятого им (что происходит редко, хотя работа, по-моему, этому дает возможность), он снова оказывается в странной пустоте между «формой» и «содержанием». В эту пустоту, абсурдную с точки зрения эстетики, но наиболее значимую в той области искусства, в которой мы работаем, позволяет (в принципе) прыгнуть «трюк», потом так укоренившийся в акциях.

2. А. Монастырский, *«Палец»* (1977 г.). Если «Пушка» является воплощением идеи пустоты между двумя данными понятиями, то «Палец» можно воспринять как воплощение хорошо известной дзенской диалектической триады: «трава зеленая, цветы красные; трава не зеленая, цветы не красные; трава зеленая, цветы красные».

Черный цвет коробки, машинописный текст на белом листе, приклеенном к коробке, – эта визуальная жесткость неизбежно ассоциируется с «концептуальным» стилем (то же касается и двух других работ), но, будучи помещенной в местный контекст, эта жесткость начинает осциллировать между китчем и иронией. Способствует этому и «нетехнологичность» исполнения: вещи такого рода должны быть сделаны не из картона, покрашенного черной темперой, а из черной пластмассы, ценного дерева или полированного металла. Неважно, что автор делал их из обувных коробок не специально, а потому, что сделать их на «западном уровне» для него было невозможно; но независимо от его желаний вещь предстает такой, какая она есть. Неумелость, несделанность придают этим вещам более независимое от устоявшихся стилистических приемов существование. Их в этом можно сравнить с работами русских футуристов и конструктивистов 10-х – 20-х годов. Они также часто вынужденно пользовались отбросами и материалом дурного качества – не из соображений, которыми руководствовался, например, Швиттерс, а просто потому, что под руками ничего другого не оказывалось, а времени на поиски не было. И благодаря этому работы их, избежав эстетической формализации (до некоторой степени), воспринимаются живо. Они – больше факты динамического отношения к миру, чем факты отдельного художественного стиля.

3. А. Монастырский, *«Дыхалка»* (1977 г.). Еще один «гэджет», но теперь «гэджет» о равнозначности обеих частей структуры: воздух, вдуваемый в резиновый шар внутри коробки, неизбежно выходит наружу. Движение «туда-сюда», а между ними ничего: – а-б-. Человек, контактирующий с «Дыхалкой», выбрасывается наружу, зацепиться ему не за что. Легочное усилие, необходимое для того, чтобы вдуть воздух

внутрь, уравнивается сжатием резиновых стенок шара. «Дыхалка» погружена в собственное непонятное существование. Ситуацию можно себе представить так: человек идет по берегу реки и видит лежащий над водой камень. Он походя ударяет его ногой, камень покачивается туда-сюда и застывает на месте. Человек ударяет еще раз, происходит то же самое. Он ударяет еще раз, понимая теперь, что камень с места не сдвинется: так и есть. Человек идет дальше, камень лежит на месте.

И в «Пушке», и в «Пальце», и в «Дыхалке» уже имелись зародыши методов, использованных в позднейших акциях. Это и общая для всей нашей деятельности ориентация на органическое развитие работ, нежелание отрабатывать какой-то один способ выражения и присущие отдельным акциям особенности: «трюк», «подмена», «провокация». В акциях «иллюстрирование» идеи уступило место более живому и менее детерминированному формированию структуры восприятия.

4. Н. Алексеев, *«Семь ударов по воде» (30 апреля 1976 г.)*. Это первая моя внегрупповая акция и вообще первая работа «не предметного» типа. После того, как я осуществил эту акцию, я до 78 года не делал «своих» работ. В 78 г. была сделана работа «Птицы-рыбы», не включенная в эту книгу, а в 1979 г. – «Спираль». И первая, и вторая очень отличаются от «Семи ударов по воде». По своей структуре они ближе к «Палатке»: построены они, в конечном счете, на предметах, вставленных в среду, причем предметы эти не являются совершенными сами по себе, они представляют собой продукт иронии, внедренный в «пустое пространство», – если считать таковым природную среду. В «Семи ударах» нет ни предметности (поскольку сам автор, бьющий палкой по воде, предметом все-таки не является), ни иронического отношения к действию. Кто-то из самодержцев древности сек море, но связать «Семь ударов» с рефлексией по этому поводу трудно. В этой акции также не присутствуют компоненты, перечисленные выше для групповых акций. Поэтому ее можно считать случайной, не имевшей корней и видимых побегов. На самом деле корни «Семи ударов» были в моих более ранних работах, например, серия «Содержание», «The Mahogany stick», сделанный чуть позже альбом «Как собрать бусинки?» были результатом поисков того же рода. По идее после «Семи ударов по воде» мое развитие должно было бы происходить в сторону дискретных акций, нанизываемых на одну нитку, и, возможно, схожих с работами Вите Аккончи, Майкла Дракса или Хатчинсона. Этого не произошло; напротив, почти все мои работы вплоть до последнего времени двигались в сторону усложнения их ткани, внедрения многочисленных предполагаемых трактовок и уклонения от прямой речи в сторону «лукавости». Апогеем такого рода деятельности для меня явились «Спираль» и «Маленькие люди» (не включенные в книгу).

Только в последний год «Семь ударов по воде» связались для меня с моими последующими работами и приобрели то значение, которое я им придаю теперь: речь

идет об упомянутой уже выше разметке ландшафта, о работе с «вещами», имеющими смысл только в качестве координат, которые позволяют ориентироваться в пространстве.

5. Н. Алексеев, *«Спираль»* (31 мая 1979 г.). В этой работе, которую я считаю очень неудачной, яснее, чем в других, проявилось желание «конструирования», «делания» работы, являющееся, несомненно, реликтом художнического метода. Поскольку я совершенно лишен способности делать вещи, ценные сами по себе, а могу делать только что-то, приобретающее некоторое значение в развитии (то есть такие вещи, которые в нормальном смысле не могут быть обозначены как произведения искусства, т. к. в них не проявляется ни искусство делать что-нибудь, ни факт конечного существования), в процессе подготовки «Спирали» я неизбежно опирался на готовые схемы, приобретавшие ироническое значение. Исходной была форма спирали, универсальная по своему культурному значению. Конкретной спиральной схемой, на которой была построена топонимика этой работы, было «The pilgrim's Progress» Баньяна. Приглашенные должны были идти (начальным пунктом можно считать их выход из дома) «по прямой» в соответствии с предоставленными им картами до «Спирали», где путь их закручивался в жестко обозначенную область представлений, являющихся фиктивными потому, что эта область была сгустком, упавшим непонятно почему на землю, не предназначенную для этого и сопротивляющуюся этому. Впоследствии мне стало ясно, что таким образом прояснить существующую структуру духовного пути невозможно, поскольку неэкономичность самой формы «разговора» вместо того, чтобы кончать этот разговор, предполагает его дальнейшее – *ad infinitum* – продолжение. Разумеется, вывод этот не нов, но для меня он явился очень важным. Результатом были «Маленькие люди», где схему «Спирали» я попытался свести до – пространственно – уровня «вверх-вниз» и – вербально – уровня болтовни, причем, все было наложено на провокативную наготу «Маленьких людей». Это не оказалось выходом из ложного силлогизма.

6. Н. Алексеев, *«10 000 шагов»* (1980, март). Эта работа была осуществлена как одна из работ «зимней серии», однако серия, за исключением «10 000 шагов» и «Речи», была затем уничтожена. В «10 000 шагах», на мой взгляд, наиболее явно выразился интерес к проблематике взаимоотношений между сознанием и пространством, между человеком и средой, короче говоря – к теме «пути»; причем, произошло это в данной акции достаточно иллюстративно. Это является самым слабым местом работы. Однако мне кажется, что личностная ясность и простота структуры до некоторой степени могут компенсировать эту слабость.

Исходная точка структуры, наложение на свободный и пространственно разнообразный путь жесткой числовой схемы давали возможность возникновения вну-

тренного напряжения, то есть содержания всей работы. Путь от платформы Каллистово до Городка и дальше к Ярославскому шоссе – один из моих самых любимых, и я его проделывал много раз. Но это всегда было прогулкой, во время же «10 000 шагов» это оказалось большим трудом, поскольку часто приходилось идти по глубокому снегу и потому (в основном), что необходимость считать шаги и не сбиваться требовала сконцентрированного внимания и одновременно отрезала меня от окружающего и давала какую-то пульсирующую возможность восприятия. Кроме того, необходимость через каждую тысячу шагов «маркировать» свое положениеписанием двух текстов и фотографированием также способствовали разрыву обычной существующей замкнутой цепи восприятия; фотографии и тексты являются видимыми последствиями этих разрывов. По сути дела в «10 000 шагах» была очень механистично смоделирована ситуация скачков с одного плана сознания на другой (возвращение опять на первый план и скачок на второй, возвращение и т. д.). Но, с другой стороны, жесткой и заранее предусмотренной структуре противоречило сознательное опьянение (к концу пути я уже был сильно нетрезв).

Важной особенностью «10 000 шагов» было еще то, что в отличие от, например, «Семи ударов по воде», сама акция, ее реальная форма (преодоление расстояния) была в высокой степени предметна. Промежуток между приездом на место действия и оставлением его являлся насыщенным и был, по сути дела, тождественен переходам через поле в наших групповых акциях, то есть обладал различным существованием в качестве «произведения», «постановки», «делания». «Семь ударов по воде» – так же, как и ситуация «Речи» – были узелками на нити, одними из многих, которые по произволу автора приобретают выделенное значение, но сами по себе таковым могут и не обладать, они в довольно малой мере выделены из окружающего. Об этом же свидетельствует и факт того, что «10 000 шагов», будучи в формальном смысле очень схожими с «путевыми заметками», «путешествиями» (вообще эту акцию вполне можно отнести к жанру «путешествий»), реально таковыми не являются: слишком мало пространство передвижения, слишком искусственна и преднамеренна структура реакции на происходящее.

В этой акции, как я считаю, я впервые для себя смог (несмотря на те слабости и неудачи, о которых я уже упомянул) обозначить ситуацию как открытую для самого себя. В этом смысле она для меня явилась обновлением и новым обоснованием наших ранних акций. «10 000 шагов» в плане теории более ясно определили для меня (я не претендую на общую приложимость моих мнений) необходимость движения в сторону меньшей формальной детерминированности структуры и меньшей суггестивности работ. Я снова имею в виду подход к работе, как к камню, лежащему на дороге, как к чему-то, находящемуся в нужном месте в нужное время, то есть такой подход, когда «произведение искусства» есть не более и не менее, чем черта ландшафта, не дающая заблудиться. Такой чертой может быть и камень, и

летающая стрекоза, и «зарубка на борту плывущей лодки, сделанная для того, чтобы найти уроненный в реку меч». В этой связи необходимо упомянуть о смысле остающихся материалов – фотографий, эскизов, текстов и т. д. Как показывает опыт, эти материалы, если они не принимают на себя первостепенную роль, делая все предшествующее только подготовкой к ним, неспособны раскрыть для людей, не участвовавших в происходящем, реальности этого происходившего. Даже в случае, когда эти люди настроены в высшей степени благожелательно и сами занимаются близкой деятельностью, то есть знают язык, на котором эти материалы передаются, они могут быть для них только указанием, в какую сторону идет развитие. Они дают возможность ориентироваться. На мой взгляд, это очень важно, потому что говорит о реальном существовании языка, о возможности культуры. Эти материалы ни в коем случае не должны приобретать качество самоценных фактов – поскольку в таком случае о возрастании культуры, о рождении канона снова будет говорить невозможно, дело неизбежно кончится замыканием на переменах – возможно, очень важных, – внутри искусства, остающегося без корней. Точно также эти материалы не должны становиться персональными психологическими свидетельствами – потому, что имплицитно в них дано больше.

7. Н. Алексеев, *«Речь» (1980 год, апрель)*. Пока эта акция остается последней, писать мне о ней труднее, чем о предшествующих. Дело в том, что я никак не считал ее результатом, итогом прежней работы (за ней должны были следовать другие акции, подготовленные, но не осуществленные); точно также она не является началом новой серии, хотя в ней и проявились некоторые новые для меня моменты. К таким я отношу большую ее дискретность и эфемерность, а также декларативность. Произнесенная «речь» на самом деле содержит идеи, важные для меня. Но эти идеи, даже если они и правильны, сами по себе остаются в сфере прагматических разговоров на тему «что делать и как жить в болоте?», то есть не выходят за пределы вторичных, опосредованных представлений. То, что эта «речь» произносится в странной обстановке – среди леса, стоя босиком на снегу, покрашенном белой нитроэмалью, – и адресована маленькой группе людей, которым и так известно сказанное, создает, на мой взгляд, интересную ситуацию. Произнесенные слова могли существовать соответственно своему смыслу, если бы были сказаны в качестве доклада на некоем семинаре или были напечатаны как статья. Но обстановка явно отмечена всеми чертами «акции», «перформанса». Рефлексия по поводу современного искусства оказывается впечатанной в одну из ситуаций современного искусства: цепь замыкается. И однако – я, во всяком случае, оставляю за собой надежду на это – в каком-то из звеньев вдруг происходит разрыв.

8. С. Ромашко, *«Взаимодействие»* (1980 г., май). Эта акция, пожалуй, является самой прозрачной и точной из всех работ, представленных в книге. Акция предельно проста, она не может быть редуцирована, вместе с тем она не может и быть усложнена: она полностью решает сама себя. Она на самом деле является идеальным по своей ясности образом взаимодействия двух сил, двух людей (при условии, что они подчиняются в своих действиях третьей силе). Эта акция предельно театральна и сценична: вход-выход, мизансцена, которая может быть прочитана как ключевая в идущем спектакле (причем, границы его трудноопределимы), более того, она может быть воспринята как универсальная для определенной «сценической традиции». Однако я должен заметить, что поскольку сам я не присутствовал на акции «Взаимодействие» и знаю ее только по рассказам и описаниям (то есть оказываюсь – впервые в моей практике – в положении заинтересованного лица, знающего, о чем может идти речь, но вынужденного по вторичному материалу восстанавливать единичную в своем существовании ситуацию), я неизбежно трактую эту акцию как замкнутую структуру, которой она наверняка не является. При всей своей самодостаточности она есть один из элементов растущей структуры, включающей в себя множество элементов и, в частности, все работы, представленные в этой книге. С одной стороны, «Взаимодействие» обладает чертами, позволяющими сблизить эту акцию с «Появлением» и «Местом действия», с другой стороны, она, в противоположность им, не дает возможности расширяющихся, концентрических интерпретаций, она есть то, что она есть. Это в первую очередь и отличает ее от всех других наших работ. Точность этой работы подразумевает отношение к ней как к замкнутому целому (у нее нет периферии), и в этом смысле она – наиболее «станковая» вещь в нашем контексте, она практически лишена процессуальных качеств. Вернее, процесс сжат до вещественного воплощения. Если в «классических» групповых акциях процесс, проходя стадию категориального отвлечения, выражается как ситуация, в моих внегрупповых работах процесс «маркируется», то во «Взаимодействии» он (хотя внешне ничего, кроме чисто процессуального передвижения в пространстве не имеется) материализуется как объект. Причем, на мой взгляд, материализация эта иного рода, чем отвлеченно схематическое отображение какого-то процесса в виде формулы или диаграммы. «Взаимодействие» – это не изображение взаимодействия средствами редуцированного условного языка, это само взаимодействие; это не является противоречием сказанному выше о том, что эта акция может быть рассмотрена как идеальный образ, ключевая мизансцена спектакля о двух взаимодействующих силах, подчиненных третьей. Образ – это не изображение, это реальное существование в одном языке феномена, присущего другому языку (причем обычно более высокого уровня). Очень важно и то, что акция «Взаимодействие» не предполагала зрителей, а также то, что она имеет очень ограниченный вторичный материал. В противоположность всем другим акциям здесь нет ни

«эскизов», ни фотографий, единственное, что от нее осталось, это описание акции. Человеку, желающему разобраться в том, что произошло, приходится остановиться на том, с чего он начинает – на коротком описании ситуации. Возможна личная медитация на эту акцию, но комментирование, интерпретирование – нет. Поэтому и моя попытка разобраться в ней заранее бессмысленна. В случае этой акции возможно только прямое понимание, которое либо возникает, либо нет. Всякая рефлексия по ее поводу есть не более чем шелуха, кожура, причем парадоксальным образом как бы не имеющая существенного отношения к ядру. Даже обычная роль, которую играет кожура – затруднить обладание ядром, сделать его более ценным, в настоящем случае не присутствует.

•••

В заключение я хочу еще раз указать на то, что этот текст не претендует на то, чтобы быть систематическим анализом нашей деятельности. Работы, представленные в книге, очень разные, часто они могут быть восприняты вообще как противоположные и несоединимые в одном «корпусе». Я попытался определить, почему они все-таки были объединены нами, а также то, какие черты присущи отдельным работам и группам работ. Наверняка имеется большое количество других точек зрения, позволяющих, возможно, трактовать описанное в этой книге более точно и исчерпывающе. Эта открытость наших работ для различных интерпретаций при том, что за всеми интерпретациями различима цель, трудноопределимая на аналитическом уровне, мне представляется качеством очень важным.

Эта книга вполне может быть оценена как «мешок, в который можно насыпать что угодно». Для меня, однако, самым важным является то, что ни книга, ни общая договоренность, приведшая к ее возникновению, ни теперешняя атмосфера наших суждений не должны оказаться результатом, «надгробием» нашей деятельности 75-80 годов. В ней, по-моему, заложены важные и интересные возможности, часто еще недостаточно проявленные и отягощаемые чужими призывками; каким путем пойдет дальнейшее развитие, сказать невозможно. Для меня важно, чтобы оно не оказалось кристаллизацией по искусственному модусу.

август-сентябрь 1980 г.

Г. КИЗЕВАЛЬТЕР. АКТ ВОСПРИЯТИЯ КАК ПРЕДМЕТ ИЗОБРАЖЕНИЯ

1. Постановки нашей группы делятся (условно) на два типа: со зрителями и без них. Зрители выступают в постановках в двух функциях: как субъекты и как объекты восприятия. Являясь (частично) материалом постановки в аспекте содержания и внутриконструктивным элементом в аспекте формы, зритель функционирует в определенные моменты как предмет искусства по отношению к самому себе. В постановках со зрителями очевиден театральный принцип построения акции (ее событийной части): в большинстве постановок на долю зрителей как субъектов восприятия отводится только наблюдение за событием, что отличает наши акции от принципов организации хэппенинга. Несмотря на эту «театрализованность», существенной чертой, отличающей постановки со зрителями от театральных перформансов, является отсутствие персонажей-посредников: участники никого не изображают, их «посредническая» модальность – низшего уровня, сводимая к функции технических приспособлений, позволяющих организовать символизацию того или иного понятия, взятого из наличного бытия в «чистом виде», т. е. вне контекстов, ассоциаций и прочих культурно-социальных оправ.

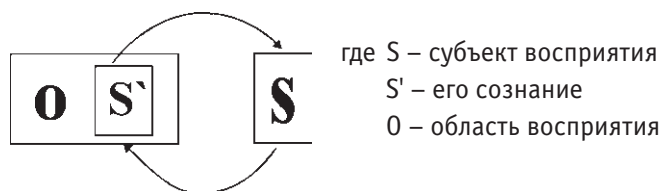
Постановки без зрителей преследуют ту же цель, что и постановки со зрителями: организацию сопереживания некоторых простейших идей, экзистенциальных данностей, свободных от вышеуказанных культурно-социальных оболочек и эмпирического знания, но уже в аспекте личного «мистического» опыта.

2. Сущность структуры постановки со зрителями, воспринимаемой только как единое целое, характеризуется двумя взаимосвязанными этапами, соответственно делящими текст постановки на две части. Значение первого, подготовительно-смыслообразующего этапа, включающего «приглашение», поездку до места события и некоторые другие верификационные системы различных уровней, для постановки огромно. Первая часть текста, актуализирующаяся на уровне иррацио-

нальных рефлексий, создает условия для реализации второй, событийной части. Она – *Stimmen* – выступает, таким образом, в целевой модальности подготовки зрителей к восприятию и к сопереживанию неких идей за счет освобождения их сознания от прочих поверхностных установок и создания определенного настроения. Время постановки отсчитывается, следовательно, от момента получения зрителями приглашений.

3. Важнейшим элементом структуры и семантическим ядром события является «пустое действие», позволяющее актуализироваться идее постановки и организовать – через «непонимание» – вовлечение зрительского сознания внутрь события, т. е. в содержание постановки. Сознание индивида, взявшее на себя в ходе постановки формообразующую функцию, необходимо утрачивает автономию в событии, становясь элементом последовательности со скрытым за пределами восприятия представлением руководства. Детерминированность сознания в данной последовательности создает условия для его объективизации, для появления (на какой-то срок) – единого, «группового» сознания. Ситуация сопереживания, следовательно, реализуется главным образом на основе или в связи с «пустым действием». Вследствие этого главным принципом постановки вообще является актуализация «пустого действия» внутри демонстрационной части текста на базе некоторых общеизвестных понятий типа: «исчезновение», «раздвоение», «появление», «общение», «удаление», «время», «пространство» и пр. (Постановки не строятся по принципу эволюции понятий или их взаимосвязи).

4. Таким образом, главными отличительными чертами наших постановок являются: а) начало акции задолго до ее демонстрационной фазы; б) «пустое действие», организующее сопереживание вышеуказанных понятий; в) дискретный процесс вовлечения сознания зрителей в содержание постановки, в ее текст, происходящий на обоих этапах постановки, в результате чего процесс восприятия текста трансформируется в сложный акт развития индивидуального сознания в групповое и последующий регресс к начальной фазе – но уже на более высокий качественный уровень сознания индивида:



5. Принципы построения текста (язык постановки) заложены в его содержании; следовательно, событие постановки представляет собой демонстрацию языка-в-себе, а не иллюстрацию его с помощью метаязыков комментирования и критики (т. е. – «мир», а не «о мире»).

Принцип построения текста и план восприятия в аспекте участия зрителей в постановке по отношению к содержанию текста вторичны; они актуализируются лишь в плане формальной новизны относительно предшествующих опытов подобного рода. (Форма нашей постановки, в сущности, всего лишь элемент ряда: бесконечной-и-ограниченной вариативности средств выражения в искусстве. В то же время ее содержание есть частичка нашей повседневной жизни, иногда, быть может, и трансформированная в свою противоположность). С другой стороны, мы акцентировали в постановках план восприятия как вторичного образа бытия, и в этом аспекте оно также является содержанием событий; детерминированное, следовательно, обостренное восприятие есть главное условие максимально возможного переживания, переосмысления взаимоотношений между «собой», «другими» и окружающей средой, условие общения с миром.

август 1979 – ноябрь 1980

С. РОМАШКО. ЭСТЕТИКА РЕАЛЬНОГО ДЕЙСТВИЯ

Собранные в этой книге работы производят, несмотря на разнообразие, впечатление единства. Указание на основы этого единства было сделано в «Предисловии», но там был представлен «взгляд изнутри». Вместе с тем ощущается потребность дополнить определение природы этого явления взглядом, направленным «извне», т.е. очертить границы, в которых это явление находится.

I

В XIX веке закончился длительный процесс, который можно было бы назвать эмансипацией эстетической деятельности. Произведение искусства обрело самостоятельность, самоценность, перестало быть приложением к какой-либо иной деятельности. Организационным выражением этого изменения было появление выставочного зала, галереи. Созерцание произведения искусства получило статус самостоятельной деятельности. Все это, в сочетании с новыми техническими возможностями, открыло и новые возможности для искусства, понимаемого как эстетическая деятельность (а не как совокупность определенных технических средств и методов). Возможности эти были осознаны далеко не сразу, вначале художники постепенно, шаг за шагом нащупывали их в своей практике. Освоение этих возможностей не закончено и сейчас.

II

Что такое произведение искусства? Обыденное сознание в попытке ответа на этот вопрос цепляется за внешние, но легко узнаваемые признаки: материал, метод, оформление. Получается, что произведение искусства – это картина, скульптура, рисунок, музыка и пр. Совершенно ясно, что такой ответ ничего не дает по существу дела. Многие поиски современных художников – это воплощенные в материале ответы на вопрос: каким может быть произведение искусства? Художник оказался вынужденным постоянно заниматься этим вопросом, поскольку эмансипация эсте-

тической деятельности постепенно сняла ограничения на материал в искусстве. Это понятно, раз сущность искусства состоит в определенном подходе, отношении к действительности. (Ср. высказывание С. ЛеВитта: «Не важно, на что похоже произведение искусства»). Старые границы исчезли, новые границы пока не ясны. В этих условиях деятельность художника превращается в освоение все новых и новых областей, в опробывание новых и новых возможностей (Дж. Кошут: «Быть художником в наше время значит исследовать природу искусства»).

В этих условиях появляется возможность достижения необычайного эстетического напряжения. Когда в качестве материала художник выбирает то, что еще недавно казалось находящимся за пределами искусства, относящимся к реальной жизни, зритель оказывается вынужденным решать самостоятельно, где проходит грань между утилитарной и эстетической деятельностью. Зритель лишен удобных внешних ориентиров, он должен непосредственно соотносить эстетический опыт с опытом реальной жизни. Зритель тоже должен искать ответ на вопрос о сущности искусства.

III

Искусство прежнего времени создавало иконические знаки: оно изображало что-то, создавало подобие чего-то; такой подход назывался мимезисом. Исключение составляла разве что музыка, но и в ней не раз пытались найти изображение чего-то или старались ее с таким изображением соединить (балет, опера и пр.). Особенно парадоксально этот принцип находил выражение в театре: реальные люди (актеры) и реальные вещи (реквизит) служат для изображения того, чем они не являются. Но почему бы художнику вместо изображения чего-то не перейти к созданию реальной вещи – предмета, действия, ситуации? Явных ограничений, которые препятствовали бы этому, не существует. Этот переход можно было бы условно назвать переходом от мимезиса к поэзису. Художники открыли эту возможность и приступили к ее реализации.

IV

Работы, представленные в этой книге, как раз и относятся к числу тех, которые реализуют указанные возможности.

Каждое из произведений направлено на создание определенной ситуации (в некоторых случаях ситуация сжата до одного предметного компонента, как в «Лозунгах», «Шаре», «Фонаре», но это не меняет общего положения). Эта ситуация не символическая, а реальная, даже в тех акциях, которые внешне напоминают театральное действие («Комедия», «Третий вариант»). Эта ситуация реальна, потому что состоит из реальных действий, которые не должны представлять, изображать что-то, а должны существовать, быть тем, что они есть. По привычке хочется за-

дать вопрос: что значит вот это действие? Но вопрос, довольно сомнительный даже в приложении к традиционным формам искусства, оказывается просто бессмысленным в отношении этих работ (постольку, поскольку «значить» понимается как «обозначать»). Никто не говорит, что такие работы вообще лишены значения, значимостей, соотнесенности с содержательной деятельностью, связи с реальной практикой – просто пока много еще не ясно, многое основано на интуиции. Ясно, что мы имеем дело с эстетической практикой, направленной на создание ситуаций, которых нет в повседневной жизни и которые потребностями повседневной жизни не могут быть порождены.

V

О том, что работающее с реалиям искусство предельно активизирует восприятие и сознание, уже говорилось. Но во многих акциях оказывается затронутой и деятельность зрителя. Он не просто созерцает происходящее, а становится участником, совершает какие-то действия. Более того, в некоторых случаях акция вообще оказывается возможной только потому, что действия «зрителя» (точнее было бы называть его участником) входят в нее как составная часть («Место действия», «А. Монастырскому», «Г. Кизевальтеру», «Н. Паниткову»). В определенном смысле эти работы являются противостоянием технизированной культурной ситуации, в которой роль зрителя оказывается предельно пассивной: эта пассивность, рассеянность восприятия превращают человека в мало разборчивого потребителя навязываемой ему в большом количестве массовой художественной продукции. С необычайной силой эту пассивность демонстрируют кино и телевидение. Наверное, не случайно местом проведения акций была выбрана природная среда: выезжая из города, люди получают больше возможностей для освобождения от давления культурной среды, обрекающей их на пассивность. На природе человека не окружают бесконечные знаки и символы самых различных порядков. Основу акций составляют предельно простые эффекты: появление и исчезновение, передвижение, звук, свет. Конечно, нельзя не учитывать, что художники были лишены сложных технических средств. Но думается, что предельная простота работ объясняется скорее построением художественного образа, начинаемым как бы на пустом месте, из простейших элементов. Эта «простота» также служит активизации эстетического сознания: она дает хорошую отправную точку для самостоятельной работы.

VI

Предельная эстетическая напряженность действия, являющегося вполне реальным, но не имеющим практической значимости, не означает отсутствия связей этого действия с другими областями человеческой жизни, находящимися за пределами собственно эстетического. Сильный конструктивный момент, свойственный всем

акциям, указывает на близость их к современной научной деятельности. Проникновение элементов науки в искусство не должно удивлять в наше время, в которое наука даже в чисто количественном отношении занимает значительное место в человеческой жизни. Происходит эстетическое освоение тех изменений, которые несет с собой возрастание роли науки.

Поскольку акция является реальным действием, границы, отделяющие ее от повседневной жизни, становятся довольно размытыми. Рамки акции расширяются, захватывая события, происходящие до собственного действия (ожидание действия и пр.) Именно этому расширенному пониманию уделяют немалое внимание авторы (см. «Предисловие»). Они все больше и больше смещают акцент на состояние психики зрителя, определенного рода воздействие на зрительскую психику рассматривается как основная цель акций. Все это дает авторам основание говорить о близости их деятельности к духовной практике.

...

Всякое рассмотрение актуального культурного процесса является ограниченным. Мы обращаем внимание на то, что отвечает состоянию нашего сознания, связано с нашими потребностями. Какого рода результаты таит в себе происходящие процессы, не всегда ясно заранее. Процессы, происходящие в современном искусстве, носят характер явно переходящий, говорить об их завершении пока рано. В. Беньямин писал, что подобно тому, как в первобытные времена искусство было настолько вплетено в культ, что рассматривалось как инструмент магии, эстетическая ценность которого была осознана значительно позже, «так и сейчас произведение искусства вследствие абсолютной значимости его демонстрационной ценности становится структурой с совершенно новыми функциями, среди которых та, что является для нас осознанной, художественная, может впоследствии оказаться побочной».

ПРИЛОЖЕНИЕ

*В этом разделе собраны некоторые тексты 70-х годов,
которые не были опубликованы
в оригинальном машинописном издании
«ПОЕЗДОК ЗА ГОРОД» 1980 года*

ОБЩИЕ ЗАМЕЧАНИЯ К НАПРАВЛЕНИЮ

1. Само течение производства наших ситуаций раскладывается на четыре стадии: ИДЕЯ, ПРОЦЕСС, РЕЗУЛЬТАТ и МЕДИТАЦИЯ.

В свою очередь эти четыре компонента связываются таким образом:

идея – результат, процесс – медитация.

Целесообразно рассмотреть эти компоненты с двух точек зрения: с хронологическо-поступательной и попарно.

2. ИДЕЯ. Ощущение, материал окружающей жизни и рациональное обобщение рождают субъективный образ ситуации – хорошо известная картина механизма творческого мышления, за исключением того, что изначальная задача предполагает выбор доминанты не из определенного вида искусства, а из любой области человеческой деятельности.

3. ПРОЦЕСС. В данном случае работа с материалом не является «кухней» и только, но есть постепенный переход от идеи к результату (по принципу хэппенинга).

На этой стадии производство обретает поверхностно – эстетическое значение.

4. РЕЗУЛЬТАТ. Конкретное воплощение идеи в материале, созданная среда. Поглощает эстетическое напряжение процесса производства и дает толчок к медитации – цели всего производства.

5. МЕДИТАЦИЯ. Идея, трансформированная производством, возвращается к своему изначальному, несемантическому существованию, становится общественным духовным фоном и катализатором дальнейшей деятельности.

6. При попарном рассмотрении компонентов легко обнаружить два плана: субъективный (идея – результат) и объективный (процесс – медитация). При дискретном

наложении их друг на друга можно видеть, что кульминация волны приходится на отрезок «процесс – результат», здесь и лежит поверхностный смысл производства, его материал.

7. В нашу задачу входит прежде всего работа по разматериализации результата, то есть чтобы вышеописанная поверхностная волна по возможности была минимальной и стремилась к состоянию покоя, к самоуничтожению – в этом случае, мы считаем, создаются условия для наиболее глубокой медитации.

8. В психологическом смысле та духовная энергия, которая выявляется в результате производства, носит не суггестивный характер, а интроспективный, свободной экзистенции дается возможность праздновать свое «я» в спокойной обстановке минимальной среды.

1976

ФРАГМЕНТ 1976 ГОДА

Акции «Появление» и «Либлих» с точки зрения авторов являются новой формой публичных чтений.

Также в некотором смысле они являются семинарами.

Основная задача этих семинаров – разработка возможных форм духовных контактов между всеми нами с использованием минимального материала, мало поддающегося структурному анализу.

Предположительно, первая серия акций будет направлена против оппозиции «читатель – слушатель».

Однако соблюдение дистанции будет сохраняться за счет постоянно новых форм акций.

Большое внимание уделяется ритуалу – эти акции как предмет эстетический имеет смысл рассматривать именно с точки зрения ритуала.

1976

ФРАГМЕНТ 1977 ГОДА

Зритель или читатель, не знакомый с кругом наших увлечений, вряд ли сможет разделить с нами удовольствие от праздников, которые мы иногда устраиваем сами себе. Тем не менее хотелось бы в общих чертах описать тот контекст эстетической действительности, который дает нам возможность моделировать и реализовывать ситуации наших постановок.

Но прежде всего хотелось бы отвести от нашей деятельности призму социальной значимости, через которую особенно настойчиво разглядывают «советский нео-авангардизм». Все наши интересы сосредоточены на внутреннем мире человека, социальная среда не является контекстом наших ситуаций ни в идейном установочном плане, ни в смысле психологической детерминированности. В самом общем функциональном смысле наши произведения есть ни что иное, как метамузыкальные композиции, в большей или меньшей степени рассчитанные на то, чтобы создать у присутствующих такое состояние сознания, при котором ему открываются (или должны открываться) духовные ценности формообразующих наше сознание онтологических сущностей. Повесть о существовании личности, которую мы «пишем» на этом метаязыке, и можно считать произведением искусства. Отдельно же взятая постановка, как и любой вырванный из какого-нибудь повествования эпизод, искусством быть не может. Однако нужно оговориться, что на самом деле написание таковой повести не есть окончательная цель нашей деятельности, более того, мы осознаем вынужденность писания этой повести, и вынуждены мы её писать по тем же причинам, по которым человек должен пахать землю, чтобы не умереть с голоду. Целью же нашей деятельности являются праздники сопереживания, которые мы устраиваем себе, реализовывая постановки. Таким образом, истинная ценность нашей деятельности может быть осознана только в узком кругу друзей, с распадом которого исчезнет и её реальность, а то, что является значимым в анналах искусства, имеет для нас негативный, хотя и формообразующий смысл. Прежде, чем коснуться сюжета повести, нам кажется необходимым сказать несколько слов

о языке, которым она написана, и выяснить, есть ли основания к тому, чтобы он был понятен современному человеку. Очевидно, что любой язык – явление условное, а, следовательно, чтобы понять его, нужно знать законы этого языка.

Предположим, что, очутившись в начале девятнадцатого столетия, мы, начинающие музыканты, решили сделать ЛИБЛИХ (зарыть под снег звонок) и пригласили Шуберта с компанией посетить наше предприятие. Единственная реакция, которая могла бы возникнуть у присутствующих, – это изумление перед источником неслыханного звука (тогда не было ЭЛЕКТРИЧЕСКИХ звонков). Успехи физических наук в этой демонстрации затмили бы собой духовную сущность этой акции. Впрочем, в контексте того времени ситуация Либлиха и не имела бы никакой духовной сущности, потому что язык ее был не понятен. Совершенно иную оценку получила бы эта акции, если бы на ней присутствовала компания Кейджа, потому что язык ей понятен (хоть и узкому кругу). «Ожидание» Кейджа может быть исполнено сколько угодно раз, потому что это произведение с искусственно организованной временной структурой. Но 4.33 уже не произведение, это уже определенная ситуация, которая может возникнуть только один раз, пережита один раз чтобы стать легендой. Это уже праздник, правда, еще ограниченный стенами концертного зала.

Внутри ситуации 4.33 время ничем не организовано, это окно в вечность, в раме этой акции значимым становится все: начиная от кашля в зале – до звуков, которыми сопровождалось сотворение мира.

Либлих был включен до прихода зрителей и остался звенеть после того, как все разошлись. Итак, во время контакта с Либлихом зритель воспринимал не только Все происходящее во время этого контакта, но и ясно понимал, что ситуация Либлиха символически вечна, т.е. «рама» Либлиха не имеет ни начала, ни конца (в отличие от 4.33). Почему у нас есть основания думать, что зритель воспринимает Все происходящее как-то особенно в ситуации Либлиха, отлично от того, как он обычно воспринимает окружающую действительность? Да в силу того, что ему больше ничего не остается. Он идет на Либлих с мыслью, что ему что-то покажут, как-то воздействуют на его духовное существо, и на самом деле в силу этой установки его духовное существо активизируется, настраивается на восприятие духовного. Но монотонность звучания самого объекта, ради которого он пришел, никакой информации сознанию дать не может, оно может только подчеркнуть особенность времени действия, продлить духовную активность, в состоянии которой человек иначе воспринимает окружающее, вернее, уже не воспринимает, а переживает, ибо в такой ситуации все приобретает значение явления. Таким образом Либлих провоцирует сознание к переживанию самого себя как духовной личности в духовной явленности времени и пространства. Здесь мы забежим немного вперед и коснемся развертывания нашего сюжета в связи с подготовкой сознания к переживанию более высоко уровня информации, нежели информации о «чистом» самосознании. Либлих и другие наши вещи явились для нас теми элементами

языка, с помощью которых мы смогли построить и, главное, понять ситуацию Фонаря. Эти элементы-ступени позволили нам подняться в нашем самосознании до той высоты, на которой открывается мир высшей, нетварной реальности, мы смогли увидеть Фаворский свет, просиявший для нас под Загорском 15 ноября 77 г.

Кабаков перевертывает листы своих комедий, показывая, что на них нарисовано. Движения его однообразны, однообразно и то, что нарисовано на листах: человек, стоящий под душем. Некая струя воды на каждом листе изменяет свою форму. Итак, процесс восприятия можно разделить на три момента: 1 – физическое условие демонстрации, т.е. автор, перевертывающий листы; 2 – обще-знаковое условие демонстрации или принцип текста – фигура под душем, и, наконец, 3 – информативное содержание демонстрации – изменяющаяся струя воды. Внимание рассматривающего альбом волей-неволей, ибо первые два уровня демонстрации отталкивают сознание, приученное следить за направленным развертыванием события, сосредоточивается на изменении водяной струи, возникают ассоциации, например – «это похоже на крылья, на профиль» и т.п. – хотя на самом деле ни крылья, ни профиль не нарисованы, конкретные образы ускользают. Создается впечатление, что все тварное – иллюзия, некое вечноменяющееся Дао.

Итак, объект демонстрации неустойчив, неопределенен. Устойчивым остается только впечатление происходящего, и не в том смысле, что происходит нечто, а именно происходящее как безобъектный процесс.

Безусловна и однозначна духовная ценность происходящего, времени бытия. Думается, что подобное впечатление могло бы возникнуть от чтения любой напечатанной книги, не происходит это от того, что прямоугольники напечатанного на страницах текста от частого использования утратили значение рамы и само содержание текста в подавляющем большинстве носит чисто развлекательную или определенно-догматическую функцию систематизации правил поведения в иллюзорном мире. Во «Времени действия» для воспринимающего сознания выделяется принцип текста – человек, вытягивающий веревку (у Кабакова – человек под душем), в то же время принцип текста является и физическим условием демонстрации (человек, вытягивающий веревку, что-то вытянет из леса; у Кабакова – автор, перевертывающий листы). Итак, между «автором» и принципом демонстрируемого им текста нет дистанции. Информативное содержание демонстрации здесь – это реальное состояние ожидания зрителей того, что появится из леса, и увеличивающееся пятно белой веревки у ног вытягивающего – при рассматривании этого пятна можно было разглядеть псевдо-образы, т.е. это пятно – единственный отзвук «искусства» во времени действия.

Закономерно, что оно не привлекало внимание как искусство. Внимание сосредоточивалось на вытягивающем и самой еще не вытянутой веревке.

ОБЩИЙ КОММЕНТАРИЙ (1977)

Представленные здесь материалы являются документами коллективных акций, проведенных нами в 1976 – 1977 годах. При восприятии этого материала в таком виде, как он представлен здесь, следует учитывать наличие двойной дистанции между объектами и зрителями, вследствие чего появляется искусственный контекстуализм, избежать которого в данном случае, к сожалению, невозможно. Адекватное восприятие может возникнуть только при непосредственном участии в постановках.

При поверхностной классификации формы представленного материала акции можно разделить на паратеатральные действия и медитативные экзерсисы, хотя в плане содержания последнее понятие включает в себе все ситуации – в том смысле, что они были психофизической и ментальной практикой: в первом случае участники были разделены на зрителей и авторов, во втором случае такого разделения не было.

В данных акциях хронотопная композиция и категория демонстрации (включая и внедемонстрационное время) – не только формообразующий элемент структуры, но и то семантическое поле, языком которого является вся ситуация в целом. Для нашей интерпретации большинства акций (за исключением «Появления» и частично «Комедии») факт интеллектуального существования внедемонстрационного времени объекта есть функционирующая явленность его онтологического потенциала в такой же степени, как зимний пейзаж или социальная условность красного полотна «Лозунга».

В основе каждой ситуации лежит образ, возникший в результате интровертного переживания и сохраняемый при конвенции в неприкосновенном виде.

1977

КОММЕНТАРИЙ (30 июля 1978)

Представленные здесь фотографии и тексты являются документами коллективных действий, сюжетно связанных между собой и проведенных нами в 1976 – 1978 годах. При знакомстве с этим материалом следует учитывать, что адекватное переживание его может возникнуть только при непосредственном участии в акциях, так как хромотопная композиция постановок – значимый элемент структуры.

Таким же значимым элементом является демонстрационный ряд, в который входит и внедемонстрационное время большинства постановок. С нашей точки зрения акции целесообразно разделить на следующие серии: ПОЯВЛЕНИЕ – КОМЕДИЯ – ТРЕТИЙ ВАРИАНТ; ЛИБЛИХ – ПАЛАТКА – ШАР – ФОНАРЬ; ЛОЗУНГИ.

Во всех осуществленных акциях серии ПОЯВЛЕНИЕ – КОМЕДИЯ – ТРЕТИЙ ВАРИАНТ главной нашей задачей было конструирование «пустого действия» как эстетически переживаемой категории (общий сюжет постановок в этих комментариях не рассматривается, так как действие еще не закончено). Под «пустым действием» мы понимаем внедемонстрационное время происходящего, которое является драматическим центром постановки. ПОЯВЛЕНИЕ в этом смысле – вводная акция, направленная на построение системы координат, в которой возможно «пустое действие» дальнейших постановок этой серии. Ситуацию ПОЯВЛЕНИЯ как эстетически осознанную акцию нельзя рассматривать вне «рам» бесконечного «леса» «появлений» в нашей жизни, посреди которого 13 марта 1976 года было «вырублено» Измайловское поле. То, что в этой акции участвовало два человека, а не какое-либо другое число участников, обусловлено не случайным совпадением обстоятельств, а определенностью общего сюжета, [странное заявление! Как раз именно из-за случайного совпадения обстоятельств я не пошел участвовать в акции – мы поругались с Рубинштейном, и я остался дома. – АМ, 2008].

Если рассматривать звонок, зарытый под снег, или фонарь, повешенный на горе, с точки зрения контекста какого-либо искусства, то в том виде, в каком они были нами сконструированы, не только нельзя найти им место в ряду произведений

определенного вида искусства, но невозможно будет обнаружить без больших натяжек и сам этот контекст. Для постороннего наблюдателя, не знакомого с общим сюжетом, который является единственно правильным контекстом для этих постановок, трудно эстетически осмысленно пережить ситуацию ЛИБЛИХА или ФОНАРЯ. Для участников же такой проблемы не существует, так как сам процесс их жизни моделируется (взаимообразно) общим сюжетом.

ПАЛАТКА, ШАР, а также другие работы (Фонарь, Лозунги, Либлих) предназначались главным образом для функционирования вне условно культурной демонстрации времени их существования. Это образы для случайного зрителя, натолкнувшегося на них. При создании ПАЛАТКИ и ШАРА мы испытывали в высшей степени силу сопереживания совместного действия, что и было целью этих акций в их демонстрационном времени существования.

При знакомстве с ЛОЗУНГАМИ нужно обратить внимание на то, что фразы, которые написаны на полотнищах, «произносятся» так далеко друг от друга во времени и пространстве, что значение их становится совершенно иным, чем если бы эти же строки были написаны на бумаге. К сожалению, фотографии ЛОЗУНГОВ не могут передать в полной мере этот эффект.

Конструируя ситуацию ФОНАРЯ, мы выбирали такое место, чтобы в поле зрения не было никакого источника света, кроме фиолетовых вспышек фонаря. Несколько дней до 15 ноября и несколько дней спустя стояла прекрасная солнечная погода. 15 ноября выдался неожиданный пасмурный день с мокрым снегом, голыми деревьями и блеклым, низко нависшим небом. Всю дорогу от фонаря, до тех пор, пока он не перестал быть виден, мы шли, постоянно оглядываясь на мелькающий на горе огонь. Во время проведения всех наших постановок, может быть, за исключением ТРЕТЬЕГО ВАРИАНТА (чересчур роскошный солнечный день несколько мешал сосредоточиться на происходящем), нам везло с погодой, а именно была «плохая» погода, часто с дождем – такой психофизический фон соответствовал содержанию постановок и нужным образом настраивал зрителей.

В связи с КОМЕДИЕЙ и ТРЕТЬИМ ВАРИАНТОМ хотелось бы сказать несколько слов о назначении зрителей в наших постановках. Драматическим центром этих постановок (для участников) является «пустое действие». Но оно может быть реализовано только при наличии зрителей подобно тому, как эффект «исчезновения» (в КОМЕДИИ) или «раздвоения» (в ТРЕТЬЕМ ВАРИАНТЕ) персонажей возможен в том случае, если на поле вырыты ямы. Таким образом, значение зрителей здесь чисто конструктивное: зрителям предлагается следить за разворачиванием мистерии (профанический уровень происходящего), а участники в это время, пользуясь их присутствием, получают возможность реализовать «пустое действие», являющееся объектом медитации для участников в разворачивании общего сюжета.

В заключение хотим обратить внимание на неожиданность для присутствующих на постановках зрителей того, что они видят – в приглашениях указывалось только название действия.

А. Монастырский

Н. Алексеев

Н. Панитков

Г. Кизевальтер

30 июля 1978 г.

Москва.

ДОПОЛНИТЕЛЬНЫЙ КОММЕНТАРИЙ (октябрь 1978)

В предыдущих комментариях к нашим работам мы ввели понятия «внедемонстрационное время» и «пустое действие», предварительно не оговорив, что они относятся к плану выражения наших перформансов. Впрочем, и без этой оговорки странно думать, что мы зарыли под снег звонок с той только целью, чтобы спрятаться в кустах и наблюдать, какое воздействие он окажет на человека, идущего в магазин за водкой. Да если б даже он от этого растворился в воздухе – никакого духовного значения это не имело бы. Мы оставляем некоторые наши объекты существовать вне демонстрации (после того, как демонстрация их состоялась) исключительно по композиционным соображениям (о чем подробнее ниже).

В плане содержания единственная задача, которую мы ставим перед собой, это – сохранить для сознания наше представление (а не знание) о мире ином, постоянно говорить о нашей личной внеисторической причастности к нему на том языке, который вырабатывается эстетическим контекстом современности. Становление языка, непрерывное вырабатывание принципа построения текста, в сущности, и есть демонстративно-динамическое пребывание духовного в нашей реальности. Мы убеждены, что методическое понимание этой особенности современной эстетики есть залог действенности частных проявлений современного искусства (прим.: «Но, конечно, только того искусства, которое занимается проблемами перцептивной онтологии»). Эстетические основания наших перформансов яснее всего будет вывести из музыки через метамузыку, разработанную Кейджем вполне достаточно, чтобы она стала фактом эстетической действительности. Тем более музыка наиболее прозрачна по своему содержанию и функциональности, и труднее всего поддается воздействию и изменению с помощью отбойных молотков научного мышления.

Метамузыка как действие, организованное во времени, вбирает в себя непосредственное через все каналы восприятия, в отличие от музыки (действию, организованном во времени с помощью звуков) и экстраполируется на любой творческий

акт, при котором сама демонстрация происходящего является и объектом демонстрации, неповторимым во времени и пространстве по своей эстетической установке. Чтобы подготовить почву для реального существования метамузыки, Кейджу потребовалось постепенно вообще отказаться от музыки в смысле организованных во времени звуков (принцип постепенности – формообразующий закон, и если бы не было произведений Кейджа «Ожидание» и «4.33», мы не смогли бы осуществить ситуацию «Либлиха»).

«Ожидание» (1952) – еще вполне музыкальное произведение с той особенностью, что пауза перед пассажем в силу своей длительности не укладывается в теорию аффектов, и «молчание» (как чистая потенциальность, содержащая все возможности) впервые в истории музыки самоизображается, а не организует звукоряд как орудие музыкальной композиции. Но значимость этой паузы действительна только внутри пьесы, т.е. в оппозиции к звуковому пассажиру.

«4.33» воспринимается уже в контексте всего концерта: среди других вещей, исполненных такого-то числа там-то и там-то «прозвучало» произведение Кейджа «4.33». Таким образом, произошло событие, в сущности, неповторимое, вышедшее за пределы музыки или, вернее, выводящее музыку за свои пределы. Впервые в рамках «4.33» стало значимым все происходящее (непосредственное), начиная от скрипа кресел до звуков, которыми сопровождалось неизвестно что. Но этот праздник первого прорыва в новую эстетическую действительность (новоевропейскую) по законам преемственности был необходимо ограничен стенами концертного зала и определенным временным интервалом его существования. Для нас было важно сделать следующий, естественно оправдываемый создавшимся контекстом, шаг – создать ситуацию «Либлиха» (не нужно думать только, что мы сделали этот шаг за Кейджа, и, войдя в открытую им дверь «4.33», так гуськом за ним и пошли; мир за этой дверью огромен, и каждый может выбрать себе место по вкусу. Нас больше привлекают горы, реки и т.п.).

В сущности, «Либлих» – это озвученное молчание (та же чистая потенциальность, как и действие «Фонаря» и «Время действия»), не ограниченное ни временем, ни пространством: звонок, зарытый под снег, был включен до прихода зрителей и остался звенеть после того, как все разошлись. Таким образом во время контакта с «Либлихом» зритель воспринимал все происходящее, которое предлагалось ему этой ситуацией, как все происходящее всегда, а не только в течение четырех минут тридцати трех секунд в концертном зале. Почему у нас есть основания думать, что зритель должен воспринимать все происходящее как-то особенно в ситуации «Либлиха», отлично от того, как он обычно воспринимает действительность? Да в силу того, что ему больше ничего не остается. Зритель идет на «Либлих» (не зная, что это такое) с мыслью, что ему что-то покажут, как-то духовно воздействуют на него. В силу этой психологической установки его духовное существо активизиру-

ется, настраивается на восприятие. Но монотонность звучания объекта, который он обнаруживает, никакой информации сознанию дать не может, он служит только для того, чтобы подчеркнуть особенность ситуации, продлить духовную активность, в состоянии которой человек иначе воспринимает действительность (от слова «действие»), вернее, уже не воспринимает, а переживает (экзистировать), а в таком состоянии, как в любви, все происходящее приобретает значение «явленности». Итак, «Либлич» провоцирует сознание к переживанию самого себя как духовной личности в духовной явленности существующего в неограниченном времени и пространстве.

Предыдущая и первая по счету акция «Появление» имеет для нас прямо противоположное, неблагоприятное, значение сюжетной завязки повести, вернее – трагедии, который мы вынуждены писать, подчиняясь закону тождества противоположностей, который действует на уровне демонстрации материала.

Принцип сюжета прост: происходят смены помраченных состояний сознания просветленными. Вот наш «герой», трагически разделенный данностью наличного бытия на участника драмы и на ее зрителя, вступает в мир повествования («Появление»), осознавая свою полную зависимость от законов действительности. Затем – пауза остающейся за пределами напряженного обобщения личной жизни (вне искусства). В зависимости от того, как складывается его (наша) судьба в этот период, ему дается либо пережить чистоту «Либлича» и высокое значение «Фонаря», либо оказаться потерявшимся («Комедия») и раздвоенным («Третий вариант») в самом себе – но всегда и раздвоенным на зрителя и участника, в отличие от просветленных состояний, когда происходит праздник сопереживания (Либлич, Палатка, Шар, Фонарь, Время действия). Он вывешивает лозунги, пытается как бы отделаться от самого себя, осознавая в себе «героя» искусственной драмы и помещая его в «мир иной», откуда, якобы, тот подает голос, информируя самого себя о своем состоянии там. В сущности, все действия нашего сюжета происходят на границе этого и того мира, и не абстрактно, а вполне конкретно (сюжетно). Если линия «Лозунгов» – это как бы неудачная попытка описания мира иного (что ясно из рефлектирующего содержания второго «Лозунга»), то «Фонарь», например, – императив «оттуда», не поддающаяся толкованию сокровенная явленность. Таким образом фактом жизни, а не искусства, является для нас только «праздничный» цикл наших действий, в отличие от «героического» цикла, который можно рассматривать в сфере искусства перформанса.

Вот в кратком изложении те основные эстетические и идейные принципы, которыми мы руководствуемся в своих действиях.

октябрь 1978 г.

КРАТКИЙ КОММЕНТАРИЙ К АКЦИЯМ 1976 – 1979 гг.

1. Акции условно можно разделить на два вида: со зрителями и без зрителей. Но поскольку в акциях со зрителями (серия «Появление», «Комедия», «Третий вариант», «Время действия», «Картины», «Близнецы») зрители вовлечены в ситуацию как элемент семантической структуры акций, то это деление не актуально.

2. Содержанием почти всех представленных акций является принцип построения текста и план восприятия.

3. Время акции отсчитывается от момента получения зрителями приглашений до вручения им фактографического документа (в тех акциях, где он имеет место).

4. Пример структуры акции («Комедия»):

1.Приглашение. 2.Поездка до места события. 3.Событие: а) – появление двух фигур, б) – драматическая завязка (один участник залезает под балахон другого участника), в) – движение к зрителям участника в балахоне с иллюзией присутствия под балахоном другого участника (здесь реализуется «пустое действие» акции для участника, лежащего в яме, которое длится до момента ухода зрителей с поля, и для участника в балахоне, которое длится до момента поднятия им балахона), г) – момент поднятия балахона – кульминация действия, д) – уход участника в балахоне с поля, е) – уход зрителей с поля, ж) – уход участника, лежащего в яме, с поля.

С момента «б» восприятие устанавливается на жесткую однозначность происходящего (движение фигуры с иллюзией присутствия под балахоном другого участника), затем следует резкий срыв этой установки (поднятие балахона).

5. Элементом структуры акций является также подготовка к восприятию – *Stimmung*, т.е. психофизиологическое «освобождение» сознания от поверхностных установок и создание определенной настроенности. Подготовка – сложный комплекс, куда входят контексты различных уровней, верификация, объектные элементы структуры и т.д. Например, в «Комедии» в этом смысле объектна поездка к месту события (ее хронотопная композиция), в «Появлении» – текст приглашения (т.е. слово «появление» как название акции).

Приглашения также объектны в «Спирали» – карта дороги, и в «Близнецах» – разные названия акции.

6. Семантика фактографической документации символизирована в следующих акциях:

«Появление» – документы, розданные зрителям и удостоверяющие их присутствие на акции.

«Время действия» – то же самое, но к каждому документу приложен кусок веревки.

«Картины» – 12 склеенных из конвертов картин, которые были вручены двенадцати зрителям-участникам акции.

«Близнецы» – описательный текст акции, врученный зрителям.

(Как фактографические документы акций могут рассматриваться и оставленные на месте события объекты, продолжающие действовать неопределенное время после контакта с ними участников во время их создания: «Либих» – звонок, «Палатка» – палатка, «Лозунги» – лозунги, «Шар» – шар, «Фонарь» – фонарь, «Спираль» – спираль).

7. Акция «Лозунг-78» не имеет самостоятельного значения, с реализацией этого лозунга «Лозунг-77» (имеющий самостоятельное значение) и «Лозунг-78» становятся одной акцией, в которой актуализируется временной интервал между первым и вторым лозунгами (один год).

8. В акциях «Комедия», «Третий вариант», «Время действия», «Картины», «Близнецы» центральной (в этой акцентировке) понимается актуализация «пустого действия» в демонстрационном времени акции на материале (понятиях) минимального объема: «исчезновение» – «Комедия», «отсутствующее время» – через «раздвоение» – «Третий вариант», «вытягивание», транспортирующееся на «время» и символизация процесса символизации – «Время действия», «удаление» через «непонимание» – «Картины», «отсутствующее время» через «время» – «Близнецы».

9. Под «пустым действием» здесь понимается внедемонстрационное (для зрителей) время происходящего, которое является драматическим центром акции.

10. В плане личной интерпретации акции «Появление», «Либих», «Лозунги», «Шар», «Комедия», «Фонарь», «Третий вариант», «Время действия», «Картины», «Близнецы» являются реализацией серии «Элементарная поэзия», куда входят так же мои книги «Элементарная поэзия» № 1,2,3,5 («Я слышу звуки» 1975г.), пять книг 1976 года, объекты: «Куча», «Пушка», «Палец», «Сэмпэр идэм» (75-78гг.).

11. В плане литературной пост-интерпретации вышеназванные акции имеют общую мифологию: «герой» в соприкосновении с «миром иным», т.е. «говoreние о смерти» в заданности религиозного переживания и осмысления происходящего.

12. Данный комментарий не является нормативным для группы.

Работа строится по принципу «автор» и «соавторы», т.е. член группы самостоятельно разрабатывает план акции во всех деталях и затем выносит его на обсуж-

дение. Если акция удовлетворяет членов группы, она реализуется без изменений – в том виде, как она была представлена. Такой метод работы позволяет сохранить интровертированную направленность деятельности группы. Этим же объясняется наличие подписей под каждым описательным текстом, их количество и порядок их расстановки.

13. Документация акций состоит из: 1 – описательного текста, 2 – текста приглашения (не для всех акций), 3 – фактографического документа (не для всех акций), 4 – фотографий (слайдов).

А.М.

Москва.

26 июня 1979 г.

Н. АЛЕКСЕЕВ. КОММЕНТАРИЙ К КРАТКОМУ КОММЕНТАРИЮ А. МОНАСТЫРСКОГО

Этот «комментарий к краткому комментарию А.Монастырского» не преследует цели составления теории деятельности нашей группы, я высказываю в нем некоторые свои мнения по поводу интерпретаций, данных Андреем Монастырским; пункты соответствуют пунктам его текста.

1. По моему мнению, деление акций на два рода (со зрителями и без них), несмотря на свою сугубую очевидность и вопреки включению зрителей в ситуацию в качестве «семантического элемента» (если имеет смысл говорить о таковом) все-таки актуально. Такое разделение позволяет увидеть глубокое различие между «Появлением», «Комедией», «Третьим вариантом», «Близнецами» (неосуществленное) с одной стороны, и «Палаткой», «Шаром», «Фонарем» – с другой. В «Комедии» и других акциях этого ряда очень силен «театральный» принцип построения текста. Несмотря на все бросающиеся в глаза различия между традиционной театральной постановкой и акцией этого плана, остается ненарушенной важнейшая общая форманта: ситуативное «неучастие» зрителей в том, что им показывается. Все использованные нами методы «штиммунга» не меняют сути дела: зрители остаются «семантическим элементом структуры акции» в той же мере, что и в любом хорошем спектакле. Демонстрация требует воспринимающего, иначе ее не может быть, эта истина, невзирая на ее тривиальность, не перестает существовать. Наличие же в структуре акции «пустого действия», переживаемого участниками в «Комедии», «Третьем варианте» и др., парадоксальным образом конституирует другое существование акции, создает «внутреннюю пустоту» в структуре, не смыкаясь с демонстрацией и никак не воздействуя на зрителя. Эта «двуипостасность» и является единственным существенным отличием наших акций «со зрителями» от театральной постановки, так как очевидно, что хотя «пустое действие» и может спонтанно возникнуть во время спектакля, там оно не является важным элементом текста.

Одновременное существование различных по духовному модусу демонстрации и «пустого действия» – это ценнейшая черта наших акций «со зрителями». Особенно сильно и ясно оно проявилось в «Комедии», «Появлении», неосуществленных «Близнецах», в несколько ослабленной форме – в «Третьем варианте», «Картинах» и отчасти – во «Времени действия». Видимо, для возникновения оптимальных условий его существования необходимо, чтобы материал демонстрации обладал «минимальным объемом» (см. пункт 8 А.М.), иначе разнородность демонстрируемого перенимает на себя слишком много энергии.

2. Что касается того, что содержанием почти всех представленных акций является принцип построения текста и план восприятия, то это мне кажется неверным. В пункте 11 своего комментария А.М. пишет: «В плане литературной постинтерпретации вышеназванные акции имеют общую мифологию: «герой» в соприкосновении с «миром иным», т.е. «говорение о смерти» – в заданности религиозного переживания и осмысления происходящего». Это «говорение о смерти», которое я понимаю как одну из сторон взаимоотношения между Богом и человеком, представляется мне столь всеобъемлющим, что не может быть постинтерпретацией, а есть (во всяком случае для меня) экзистенциальная данность, единственно реальная, которая и позволяет делать что-либо. «Построение текста» и «план восприятия» находятся по отношению к человеку в инструментальном подчинении и дают возможность ему, несущему названную данность, внятно говорить о ней. Это никаким образом не значит, что акции являются механическим переложением данности при помощи определенных методов: данность неоднократно переживает-ся заново и только в таком случае поддается восприятию.

6. Мне представляется, что «семантика фактологической документации» никак не символизировалась документами (или через документы), переходившими из наших рук в руки зрителей. В тех случаях, когда приглашение или удостоверение присутствия участвовали в построении текста непосредственным образом («Появление», «Картины», «Спираль»), они естественно являлись интегральной его частью и символизировались вместе с ним; в случаях же слабого влияния на текст (другие акции со зрителями) символизации вообще не происходило, документация оставалась *strictu sensu* документацией. Кроме того, объекты, продолжавшие существовать неопределенное время после конца акции для нас или для зрителей, мне не кажутся фактографическими документами акций. В широком смысле, разумеется, все может считаться документацией, но эти объекты естественнее рассматривать в той же категории, что и создаваемая художником картина или написанная писателем книга.

10,12. Существеннейшей чертой нашей коллективной деятельности 76-79 годов явилось то, что вне зависимости от того, кто был формальным автором идеи каждой акции (таковым в большинстве случаев был А.М.), все участники этой деятельности воспринимали акции как реализацию своей позиции в жизни и де-

тельности в различных областях искусства. Подписи же ставились по принципу «первый среди равных». В этом смысле замечание «работа строилась по принципу «автор» и «соавторы» кажется мне излишне иерархизирующим наш метод работы. Ситуация «единодушия», как мне представляется, допускает возможность только конвенционального авторства. Даже в случаях, когда «соавторы» реально не принимали участия в разработке идеи и ее реализации, сам факт принятия ее не был пассивным, но свидетельствовал о жизненном ее соответствии их позициям.

И, наконец, некоторые соображения по поводу существования в нашей коллективной деятельности акций разного типа и следования различным тенденциям в текстообразовании. В этом смысле для меня был ценен анализ В.Д. по этому поводу. Смысл его таков: поскольку А. Монастырский «исторически» является поэтом, Н. Алексеев – художником, а Н. Панитков и Г. Кизевальтер (последний – в меньшей степени), не имея «артистической» профессии, стоят в свободной позиции, естественно, что при принципиальной идентичности направления материал в акциях, предложенных каждым из них, различен. Если акции А.Монастырского в большинстве случаев стремятся к активному воздействию на зрителей, то акции Н.Алексеева предполагают более пространное отношение зрителей к тексту. В акциях А.М. материал обычно крайне прост, однозначен, нарицателен и одновременно заряжен очень большой энергией (см. пункт 8), в акциях Н.А. материал обычно разнороден, распылен, ироничен, зритель не может иметь уверенности в адекватности своего понимания его (разумеется, речь идет о некоей «идеальной акции»), большее значение имеет среда, «пейзажность». В большинстве акций А.М. присутствует единовременный трюк, генетически они близки притче и анекдоту; акции Н.А. трюка не используют и не имеют сценария. В крайне обобщенном смысле можно сказать, что в акциях А.М. «статический» материал (настолько простое и единое явление как «появление» или «исчезновение» не могут развиваться в себе) динамичен; в акциях Н.А. – наоборот, динамический материал, генерирующий обширное поле догадок и интерпретаций, – статичен, и для переживания акции необходимо «сломать генератор», снять это поле. Еще более обобщив сказанное, можно прийти к тому выводу, что в акциях А.М. по преимуществу выражается темпоральная стихия, а в акциях Н.А. – спатальная, хотя, разумеется, такое отвлечение по сути дела абсурдно.

В этом смысле интересно полное отличие от двух вышеописанных тенденций структуры неосуществленной акции «Колокольня», предложенной Н. Панитковым, где при кажущейся театральности и абсурдности ситуации дается возможность переживания не благодаря этой абсурдности, а, так сказать, «по касательной» минуя ее.

Все вышесказанное является личной интерпретацией нашей деятельности и не претендует на конструкцию исчерпывающей теории.

11 июля 1979.

А.МОНАСТЫРСКИЙ: ЗАМЕЧАНИЕ ПО ПОВОДУ «КОММЕНТАРИЯ» Н. АЛЕКСЕЕВА

Во втором пункте «Краткого комментария» я писал, что принцип построения текста и план восприятия, т.е. напряжение системы отношений, является для меня информационным ядром наших акций. Поясню это подробнее.

Условия, необходимые для реализации текста, кроме всего прочего, требуют наличия того, кто передает информацию (А), и того, кто ее принимает (В). Сам текст в таких координатах, т.е. в условии демонстрации, выступает не только в целевой модальности, но прежде всего в модальности посредника, которую я здесь акцентирую как адекватную реальным фактам концепцию.

В акции «Появление» была смоделирована ситуация с наличием «А» и «В». Предварительно «В» было информировано текстом-1 (название акции – «Появление») о тексте-2 (самой акции). При реализации текста-2 произошло полное совпадение его в плане содержания с текстом-1, хотя текст-2 имел другую субстанцию выражения. Таким образом при коммутации (перемене единиц в плане выражения) не произошло изменений в плане содержания и, следовательно, знаковая функция не проявилась на этом этапе развертывания системы, т.е. текст отсутствовал. Но поскольку текст есть процесс, стремящийся к наполненности, то план содержания текста-2 в акте интерпретации сформировался на метауровне «посредника», т.е. демонстрационная структура формообразовалась как конкретный акт речи. Итак, в процессе отрицательной коммутации (не вызвавшей изменения в плане содержания) возник знак демонстрационной структуры или плана восприятия, а, следовательно, возник и текст, так как реализовалась знаковая функция, состоящая из двух функтивов: А-В (план выражения и план восприятия) (план содержания). Таким образом текст акции в процессе пространственно-временного переживания знака информировал не о «появлении», а о границе закрытости мира, которая проходит через план восприятия.

В целевой модальности (уровень которой описывает Н.А. в своем комментарии) текст «Появления» и других акций – частные случаи, оптимальные (возможно) варианты в конкретных контекстах.

Пустое действие как внедемонстрационное время, которое использовалось нами в последующих за «Появлением» акциях, в какой-то степени метафорично, хотя структурные основания его были заложены в акции «Появление», а именно на том этапе развертывания текста, где происходит процесс отрицательной коммутации.

Что касается театрального принципа построения, о котором пишет Н.А., то я вижу в этом ненужное затемнение смысла. Проще говорить о демонстрационном принципе, так как видовые различия жестко определяются на уровне «посредника», каковым в театральном действии является персонаж, а в случае недостаточности его формообразования как элемента в системе отношений (у нас это именно так, потому что участники никого не изображали во время действий) нет театрального принципа построения текста. В системе отношений в наших акциях место «посредника» занято пустым действием, которое достаточно по формообразованию, следовательно о «двуипостасности» можно говорить только на уровне целевой модальности текста.

Когда я писал о «говорении о смерти» в той фразе, которую цитирует Н.А., я имел в виду такое содержание этого понятия, которое раскрывается только в «герое», но во время демонстрации у нас не было «героя», поэтому я и отнес это содержание в область литературной пост-интерпретации.

Н.А. пишет, что план восприятия и условия формообразования (принцип построения текста) позволяет человеку говорить о «говорении о смерти» – это непонятно. Так же неясно, как может это «говорение», которое является волевым рефлексивным модусом бытия-к-смерти, быть экзистенциальной данностью (экзистенциальными данностями являются экзистенциалы, которых, по мнению их изобретателей, крайне ограниченное количество).

И, наконец, основной упрек в сторону Н.А.: может ли восприятие, на уровне которого нам дан мир, «находиться по отношению к человеку в инструментальном подчинении»?

В остальных пунктах я совершенно согласен с интересным и важным для меня комментарием Н.Алексеева.

30 августа 1979.

КРАТКИЙ КОММЕНТАРИЙ К АКЦИЯМ 1976 – 1979 гг. (НОЯБРЬСКИЙ)

1. Смысл представленных здесь акций может быть прочитан и как полагающийся в своем содержании, и как в высшей степени контекстуальный, так как на уровне процессов понимания во время коммуникации в демонстрационной среде некоторые акции «бессмысленны», т.е. содержание их ничем не отличается от непосредственных актов, бесконечно совершающихся в действительности.

Например, смысл акции «Появление» возникает в результате осуществления ряда интерпретационных обобщений: 1) – в процессе развертывания языковой системы через сопоставление планов выражения двух текстов: вербального (слово «появление» в приглашениях) и паралингвистического (жеста «появления» двух фигур из леса); 2) – в результате первого обобщения формообразуется план восприятия как значимый элемент текста, что объективирует систему демонстрационных отношений (субъект – посредник – объект), где план содержания действия положен не только в объекте (как, например, в картине, ограниченной в пространстве, или в пьесе, ограниченной во времени), но вся эта система в целом является внешне-положенным по отношению к интерпретационному акту знаком; 3) – в эстетизации этого жеста через сопоставление бесконечной массы «появлений» в нашей жизни с выполнением этого такого-то числа и в таком-то месте в условной среде перформанс'а (каждый человек имеет опыт «появления», но этот опыт, будучи постоянно осуществляющимся в своем однообразии, стерт в нашем сознании); 4) – и, наконец, в переживании онтологической картины явленного мира, которая связывает нас с трансцендентным.

В других акциях также используется непосредственный материал (понятия) минимального объема: «исчезновение» (Комедия), «удаление» (Картины), «свет» (Фонарь), «звук» (Либлич), «время» (Время действия, Лозунги) и т.п. Однако этот материал в перечисленных акциях чаще всего представлен как результат, получен-

ный в процессе реализации в тексте этих акций какого-либо интерпретационного обобщения.

2. Акция «Лозунг-78» не имеет самостоятельного значения. С реализацией этого лозунга «Лозунг-77» (имеющий самостоятельное значение) и «Лозунг-78» становятся одной акцией, в которой актуализируется временной интервал между первым и вторым лозунгами (один год).

3. Значимые элементы акций (на примере акции «Комедия»):

1. Приглашение (текст). 2. Поездка до места события (*stimmung*). 3. Событие: а) – появление двух фигур, б) – «драматическая» завязка (один участник залезает под балахон другого участника), в) – движение к зрителям участника в балахоне с иллюзией присутствия под балахоном другого участника (здесь реализуется «пустое действие» акции для участника, лежащего в яме, которое длится до момента ухода зрителей с поля), г) – момент поднятия балахона – кульминация действия (т.е. резкий срыв установки восприятия на жесткую однозначность происходящего), д) – уход участника в балахоне с поля, е) – уход зрителей с поля, ж) – уход участника, лежащего в яме, с поля. 4. Интерпретация.

Кроме того, в других акциях такими элементами могут являться фактография (включая объекты) и документация.

4. «Пустое действие» здесь понимается двояко. Во-первых, как элемент, выявляющий демонстрационную структуру как таковую наравне с материалом (понятиями) минимального объема. Во-вторых, как внедемонстрационное для зрителей время происходящего, переживаемое участниками или некоторыми зрителями как семантический центр акции. «Пустое действие» имеет пространственно-временную и психическую бытийственность. Оно положено на демонстрационное поле акции как некий по отношению к нему пробел, но именно на границе различения «демонстрации» и «недемонстрации».

5. Данный комментарий только намечает область наших исследований и акцентирует ее как некий условный ряд языковых правил и отношений, имеющий подготовительное и инструментальное значение.

ноябрь 1979 г.

ПРЕДИСЛОВИЕ К СБОРНИКУ ОПИСАТЕЛЬНЫХ ТЕКСТОВ (ПЕРВЫЙ «АПРЕЛЬСКИЙ» ВАРИАНТ ПРЕДИСЛОВИЯ К 1 ТОМУ ПЗГ)

Для читателя этого сборника, не присутствовавшего на акциях и не имеющего живого впечатления от них, может показаться, что все, о чем здесь пойдет речь, принадлежит к области спекуляций. В связи с этим необходимо оговорить, что только непосредственное присутствие или участие в событиях, описанных ниже, может быть условием правильной их интерпретации.

Определим инструментальные элементы акций. При ознакомлении с документами и описательными текстами очевидным становится тот факт, что везде так или иначе присутствует образ направленного движения, визуально видимый для всех присутствующих (одним из вариантов этого образа является «хождение по полю»). Оппозиционным к визуально видимому элементу является внедемонстрационный элемент «лежание в яме». Третьим, инструментальным по отношению к сознанию зрителей, элементом является «отвлекающий» (или метафоризирующий) элемент, например, костюмы участников, названия акций, указанные в приглашениях, конверты и т.д.

Следует так же учесть и ту важную роль контекстов-установок и настроений-отношений зрителей, которые сопутствуют реализации акций.

И, наконец, при чтении этих текстов нельзя забывать, что процессы и состояния сознания, такие, как ожидание, переживание неожиданности, незнание, понимание и т.д., конструирующие содержание акций, не могут быть ни повторены, ни запечатлены в документации.

...

В «Появлении» – первой акции этого ряда акций – фигура движения участников («хождение по полю») была сформулирована как «линия» субъектно-объектного

отношения, так как единственным конструктивным содержанием этой акции было формирование в сознании зрителей членов этого отношения. Момент появления из леса участников в этой акции равнозначен появлению объекта демонстрации в его чистой объектности. Название акции (слово «Появление» в приглашениях) предварительно создало в сознании зрителей определенную пространственно-психологическую установку. Действие участников – простое их появление из противоположного леса и движение по направлению к зрителям – не повлекло за собой никакой дополнительной метафоризации относительно указанного в приглашениях названия акции. Маршрут их движения – прямая линия – полностью совпадал с воображаемой прямой линией «зрительного луча», который был предварительно обусловлен названием акции. «Вычертив» таким образом эту воображаемую линию, связывающую объект (участники) и субъект (зрители) восприятия своим физическим движением по полю, участники, совместно со зрителями (первые – активно, вторые – пассивно), не создавая никакого образа или символа, как бы «проявили» невидимую демонстрационную структуру, означив отношение объектности и субъектности в динамике их взаимосвязи. Эту воображаемую субъектно-объектную связь демонстрационной структуры, которая довольно часто буквально совпадает с прямой линией направленного движения объектов или участников, будем для краткости в дальнейшем называть «линией восприятия», не забывая при этом ее условность, т.е. что носителем этой «линии восприятия» является интерпретирующее сознание. Другими словами «линия восприятия» – это принадлежность демонстрационной модели, которой в реальном событии соответствует либо «хождение по полю», либо другой вариант направленного движения.

Для того, чтобы демонстрационная модель приобрела значение и динамику, необходимо было ввести в действие оппозиционный по отношению к ней элемент – внедемонстрационный. Можно привести такой пример: мы попадаем в темное помещение, кто-то неожиданно включает свет, и мы на мгновение видим, где мы находимся. Свет выключается, мы вновь в темноте, и хотя опять ничего не видим, но – по воспоминанию об увиденном – понимаем, где мы находимся. Внедемонстрационный элемент приблизительно соответствует вспышке света в этом примере, а само помещение (или мы сами, наше сознание) – демонстрационной модели. Введение внедемонстрационного элемента в демонстрационную структуру и его протекание во времени демонстрации мы будем в дальнейшем называть «пустым действием» [здесь ошибка: не его «протекание во времени демонстрации», а его наличие в тексте события, включая его авторские интерпретационные слои. – АМ, 2008].

Итак, если в акции «Появление» элемент «хождение по полю» буквально совпал с «линией восприятия» демонстрационной модели, то в «Либлихе» – второй по времени осуществления акции этого ряда акций – был сконструирован элемент «лежание в яме», но не в его конкретном виде, а в функциональном значении вне-

демонстрационности: невидимый зрителям предмет (в данном случае электрический звонок под снегом) являлся источником впечатления. В «Либлихе» ожидание визуального впечатления (в соответствии с предшествующим контекстом и установкой) «разрешается» на аудиальном плане. Но важно не то, что этот план конкретно в данном случае аудиальный, а то, что он другой по отношению к ожидаемому. В акциях, где использован элемент «лежание в яме» в его конкретном виде, для зрителей так до конца и не ясно, есть ли на пустом поле «исчезнувший» участник или его там нет. Но так как к этому времени сознание зрителей уже осуществилось как свой предмет, это уже не важно.

Продолжающееся невидимое для зрителей «лежание в яме» понимается зрителями как происходящее не на физическом плане, а на идеальном: если бы участник до ухода зрителей встал из ямы, и они увидели его, произошел бы возврат на физический план, и «идеальная» действительность, сконструированная в ходе акции, была бы разрушена. Таким образом конструирование некоего другого плана, на котором зрителями понимается – переживается (а не читается) происходящее, является целью акций с «пустым действием». Этот «другой» план конструируется в каждой акции заново (примерно так же, как художник, собирающийся писать картину, должен сначала подготовить холст для своего действия). «Холстом» в этих акциях служит демонстрационная модель (структура), носителем которой является вспоминающее (познающее) сознание зрителей. Для того, чтобы эта модель сформировалась в сознании зрителей, необходимо предпринять некое действие, в результате которого зрителям станет ясно, что их сознание было вовлечено в конструирование события (или в подготовку к акту самосознания) и – по воспоминанию – ими был бы осмыслен тот факт, что во время того, что только что происходило, их сознание и было объектом демонстрации (для несуществующего на физическом плане внешнего наблюдателя). Итак, это действие, которое означает систему демонстрационных отношений, мы называем «пустым действием» на том основании, что все, что во время его видят зрители (фигуры движений участников, их одежду, вспомогательные предметы и т.д.), является «пустым» по своему содержанию, является лишь средством вовлечения сознания в конструирование события. Здесь мы определили «пустое действие» как принцип, однако в каждой акции он выражается по-своему и рассматривается как определенный временной отрезок акции, когда зрители, если можно так выразиться, «напряженно не понимают» или «неправильно понимают», что происходит. В «Комедии» и в «Третьем варианте» термином «пустое действие» можно обозначить демонстрационные паузы: зрители видят перед собой пустое поле довольно длительное время, но воспринимают эту «пустоту» не как перерыв в действии, а, напротив, как его напряженное протекание.

Забегая вперед, отметим, что те средства-акты, средства-события, с помощью которых реализуется «пустое действие» (появление, исчезновение, удаление, раздво-

ение и т.п.), не только создают условия для медитации, но и становятся ее темой, т.е. акции обладают герметичной, исчерпывающей себя структурой.

В свете всего вышесказанного рассмотрим теперь, что происходило в акции «Комедия». Когда два участника (один из них был в балахоне) появились из противоположного по отношению к зрителям леса, внимание зрителей сконцентрировалось на участниках. Участники начали двигаться по направлению к зрителям (по прямой линии). Дойдя до середины пути, первый участник (в обычной одежде) залез под балахон второго участника, и началось «пустое действие» акции. В данном случае зрители представляли себе не то, что на самом деле происходило: они «видели» (были в этом уверены), что первый участник идет под балахоном второго участника, в то время как на самом деле первый участник лежал в яме, а второй участник поднял руки под балахоном, имитируя под ним пространство, которое занимал бы первый участник, если бы он находился там. Итак, «хождение по полю» совпадало с направлением «линии» зрительского внимания, причем «хождение по полю» первого участника «вычерчивалось» только в сознании зрителей, и когда в определенный момент второй участник поднял балахон, у зрителей произошло понимание того факта, что определенное время совершаемое действие «совершалось» только в их воображении. В этот момент воображаемая зрителями линия «хождения по полю» и становится «линией восприятия» демонстрационной структуры. После поднятия балахона второй участник стал уже как бы пустой оболочкой, из которой «вывалилось» содержание, и он мог свободно «сойти» с этой «линии восприятия» и, повернувшись направо, уйти в лес. Теперь исчезновение первого участника могло пониматься зрителями только как исчезновение «из этого мира». Для воспринимающего сознания зрителей важно, что первый участник находится теперь там, где он был потерян, т.е. в воображении, а не в яме. В этом состоянии сознания критический разум, который указывает, что участнику негде быть, как только в яме, подавлен. Он бы обрел силу в том случае, если бы первый участник вновь появился на поле, но поскольку этого не происходит, то «исчезнувший» участник как бы продолжает невозвратно находиться где-то там, в «другом-прошлом» мире.

В акции «Время действия» физическим воплощением линии восприятия было не «хождение по полю», а непрерывно движущаяся к зрителям веревка, которая направляла зрительское внимание на определенную точку пространства, расположенную напротив зрителей, из которой эта веревка и вытягивалась. В этой точке помещался невидимый зрителям источник, порождавший движущуюся веревку таким же образом, как в «Либлихе» невидимый зрителям электрический звонок порождал однообразный звон, аналогичный в своем однообразии монотонности непрерывно вытягиваемой веревки. Итак, внимание зрителей было приковано к этой точке. В течение примерно двадцати минут сама веревка и процесс ее вытягивания не воспринимался зрителями как содержание акции – зрители напряженно ждали,

что веревка что-то вытащит из леса, и в той точке пространства, откуда она вытягивалась, появится объект демонстрации. Но так как никакого объекта так и не появилось, зрители постепенно могли понять, что они были сосредоточены на одном из членов субъектно-объектного отношения демонстрационной структуры – в данном случае на идее объекта. Для зрителей процесс вытягивания веревки был подготовительной работой, в результате которой – как они могли предположить – будет сконструировано содержание действия в виде какого-либо объекта. Но, как мы уже говорили выше, эта подготовительная работа была на самом деле направлена не на то, чтобы в результате ее проведения возник какой-то объект, а осуществлялась для того, чтобы еще до конца акции в сознании зрителей возникло осмысление факта, что само сознание (восприятие) было предметом демонстрации. Здесь важно отметить, что начало акции не воспринималось зрителями как начало, а конец (момент осмысления) продолжался длительное время (во «Времени действия» – около часа, в «Комедии», «Третьем варианте», «Либрихе» – неопределенное время). Этот длящийся конец можно сравнить с задержанием заключительного аккорда музыкальной пьесы, исполняемой на органе, где это задержание можно осуществлять в течение очень длительного времени. Причем, если аналогом этого заключительного аккорда является внедемонстрационный элемент «лежание в яме», то время его задержания увеличивается до бесконечности, т.е., продолжаясь вне демонстрации, действие этого элемента естественно и необходимо продолжает уровень переживания и препятствует свободной интерпретации того, что произошло, с позиции внешнего наблюдателя, не давая ей сформироваться. Во «Времени действия» это задержание осуществлялось в течение часа в виде продолжающейся вытягиваться веревки уже после того, как зрителям почти стало ясно, в чем дело.

Раскладывая конверты и читая надписи на них в акции «Картины», зрители «свели» за удалением участников (не понимая еще, что происходит именно «удаление») не по фигурам участников, (реально уменьшающимся в перспективе поля), а по конвертам, причем сами выкладывали схему этого удаления: линия раскладки каждого комплекта конвертов своей структурой повторяла, совпадая во времени своего разворачивания, с ним, процесс удаления объекта в том виде, как он зрительно воспринимается – чем дальше фигура, тем меньше ее размер (размер конвертов по мере их вынимания друг из друга уменьшался). Надписи на конвертах (до конверта, на котором было написано «значение жеста – удаление») давали исключительно пространственно-временные и психологические характеристики, которые реально могли сопровождать в одном из своих вариантов происходящее удаление участников (идущих в глубину поля от зрителей). В определенный момент акции (когда был вынут вышеназванный конверт в каждом комплекте) эти две линии «удаления» – схематическая (на конвертах) и реальная («хождение по полю») совпали в процессе понимания зрителями того, что на самом деле происходит. С этого

момента продолжающееся удаление участников до их полного исчезновения в лесу было «длящимся концом», на фоне которого зрители могли продолжать переживать происходящее на уровне познающего воспоминания. Прием с конвертами построил такое пространство, в котором непосредственный «обыденный» уход участников от зрителей, якобы совершаемый ими для подготовки некоего действия, превратился в условное «удаление-исчезновение» из «этого мира», причем уже не участников, а «людей вдали» (пока зрители были заняты вниманием конвертов и чтением надписей, участники успели дойти до половины пути, и зрители «первые», т.е. осознанно, увидели участников в виде маленьких фигур на поле). После того, как «удаление» совершилось и участники «исчезли», зрители – по указанию на одном из конвертов – наклеили конверты друг на друга, скрыв, таким образом, надписи, описывающие эмпирический план удаления. Двенадцать картин, которые получились в результате склейки, воспроизводили схему удаления в программном, статико-эзотерическом варианте – уменьшение к центру «глубины-высоты», тогда как картина раскладки, сопровождавшая удаление участников, воспроизводила динамическую схему удаления слева направо. В самом центре этих схем-картин помещались фамилии «исчезнувших» участников, а также место и время, где и когда это произошло. Затем эти своего рода «надгробные плиты» были розданы зрителям одним из участников, который во время действия оставался со зрителями.

•••

Нам показалось уместным поместить в ряд осуществленных акций описательный текст неосуществленной акции «Близнецы», чтобы подчеркнуть признак осуществленности акций и выделить интерпретационный уровень их понимания. Таким образом, смысл ее будет пониматься не в конкретном содержании текста, а в акте его помещения в ряд осуществленных акций, и для читателя будет яснее различие между «пустым действием» на уровне дискурса и переживанием «пустого действия» во время демонстрации.

А. Монастырский

Н. Панитков

Н. Алексеев

Г. Кизевальтер

Москва, апрель 1980 г.

ФОТОГРАФИИ

ПОЯВЛЕНИЕ



Реконструкция 1980 года





ЛИБЛИХ

















ПАЛАТКА



















Палатка год спустя



ЛОЗУНГ – 1977















A photograph of a winter landscape. In the foreground, there is a thick layer of snow. A large, dark evergreen tree stands prominently in the center. Behind it, a red banner with white Russian text is visible. The background shows a snowy field and some bare trees under a pale sky.

СЬ И МНЕ ВСЕ ПРАВИТСЯ, НЕСМОТРЯ НА ТО.
Е БЫЛ И НЕ ЗНАЮ НИЧЕГО ОБ ЭТИХ МЕСТАХ.





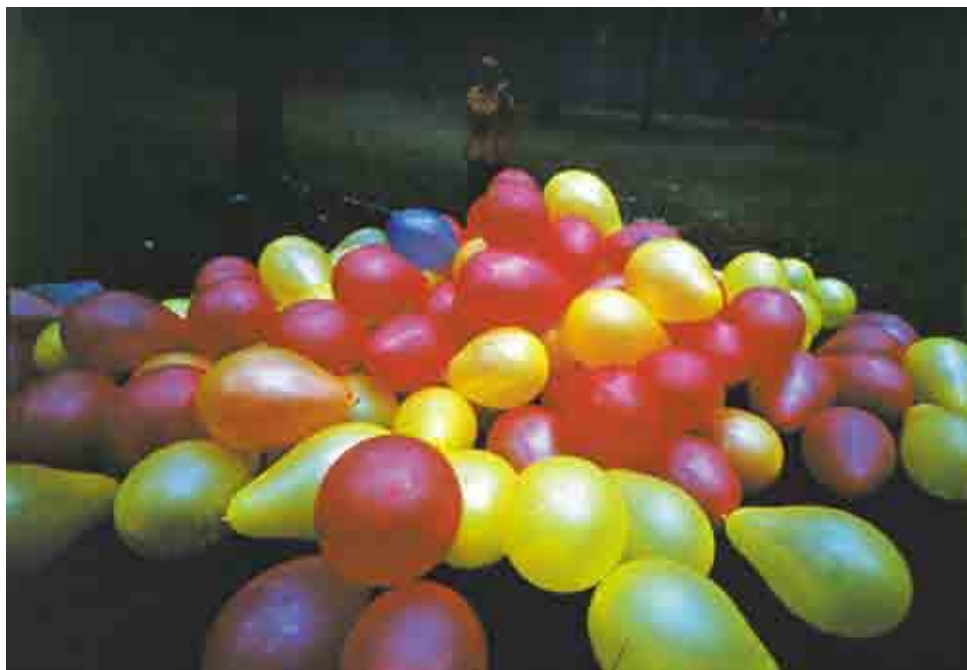
ШАР





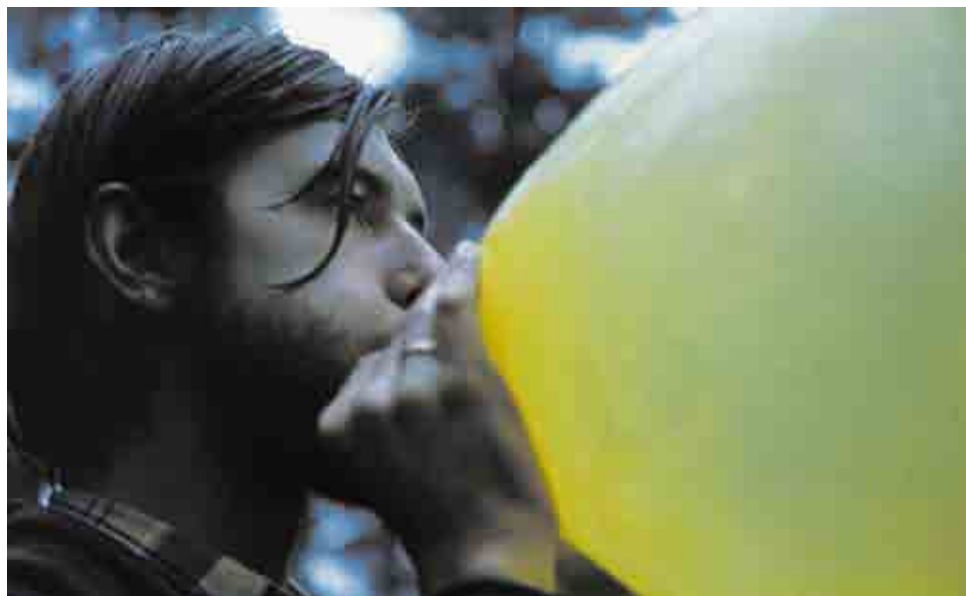




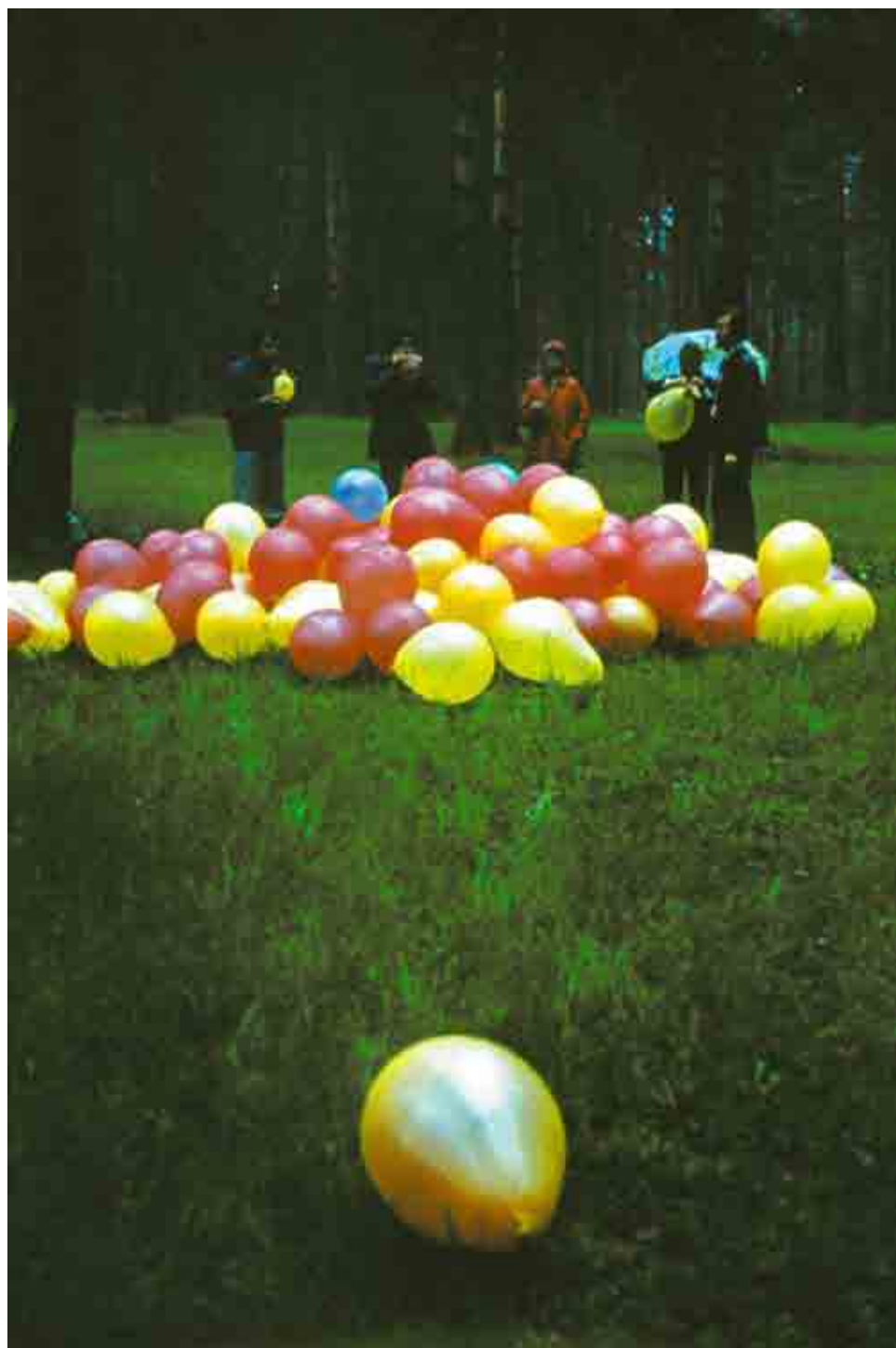








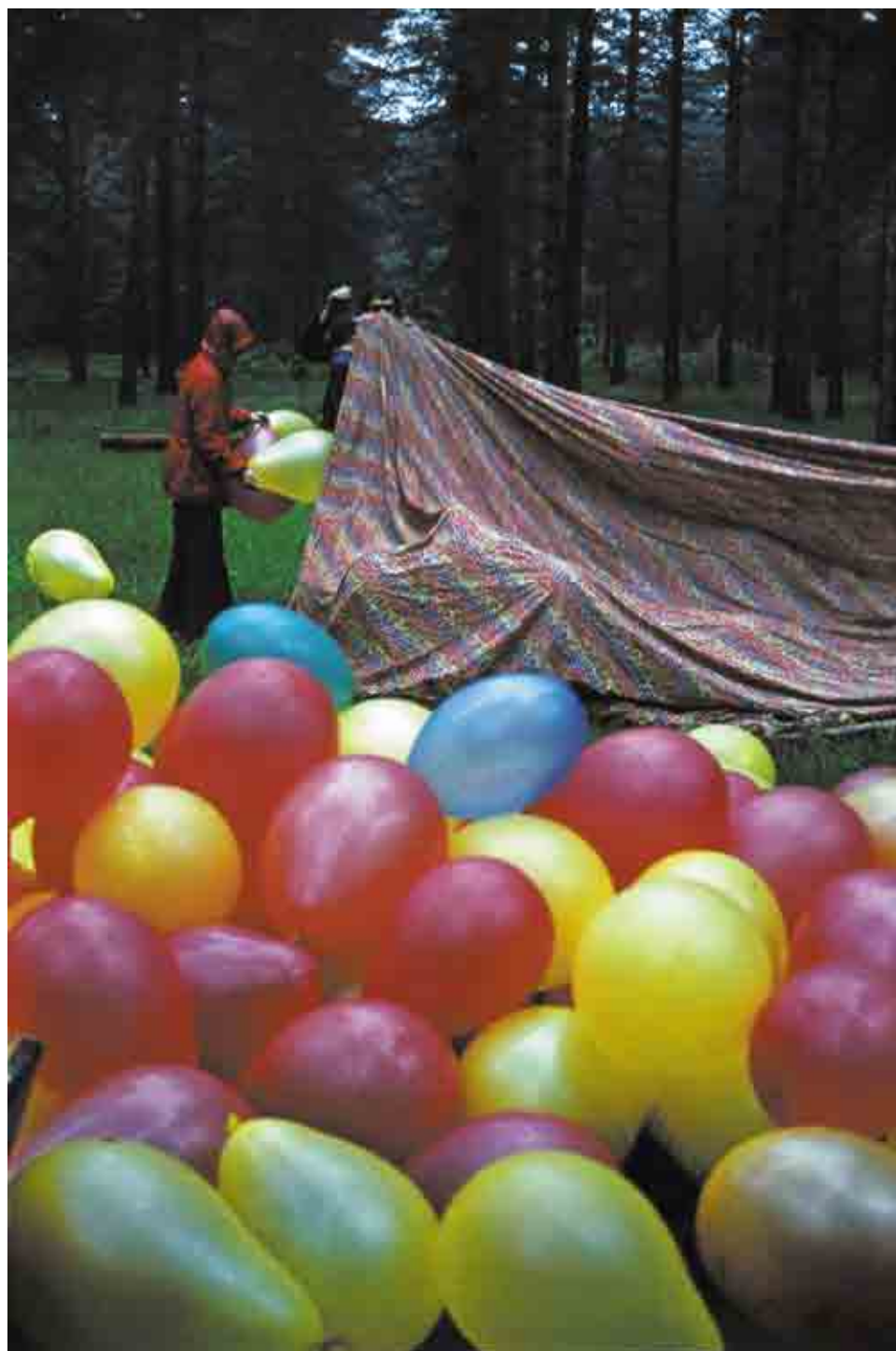
































КОМЕДИЯ





















ФОНАРЬ





ЛОЗУНГ – 1978

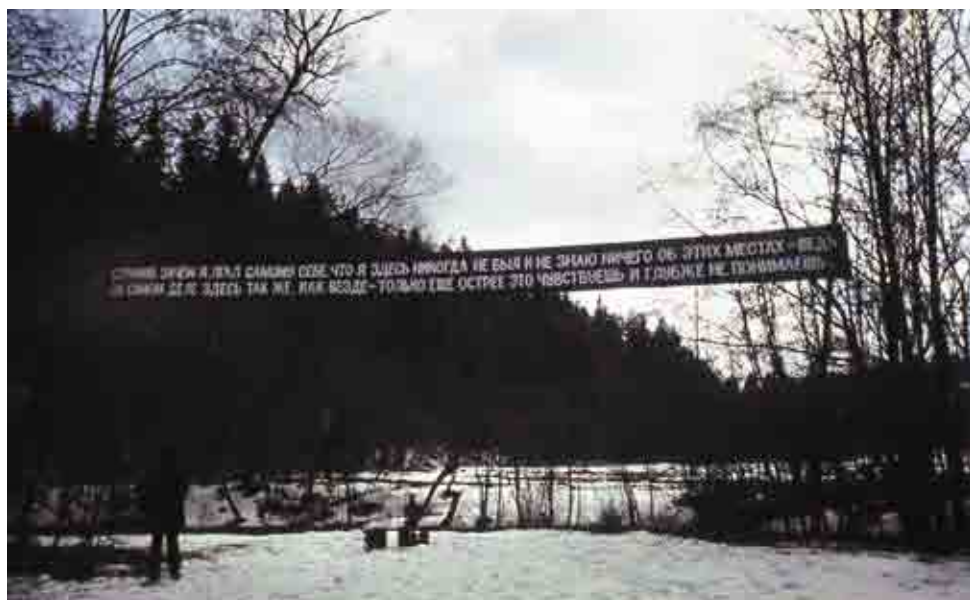














ТРЕТИЙ ВАРИАНТ

















ВРЕМЯ ДЕЙСТВИЯ

























КАРТИНЫ





























МЕСТО ДЕЙСТВИЯ





































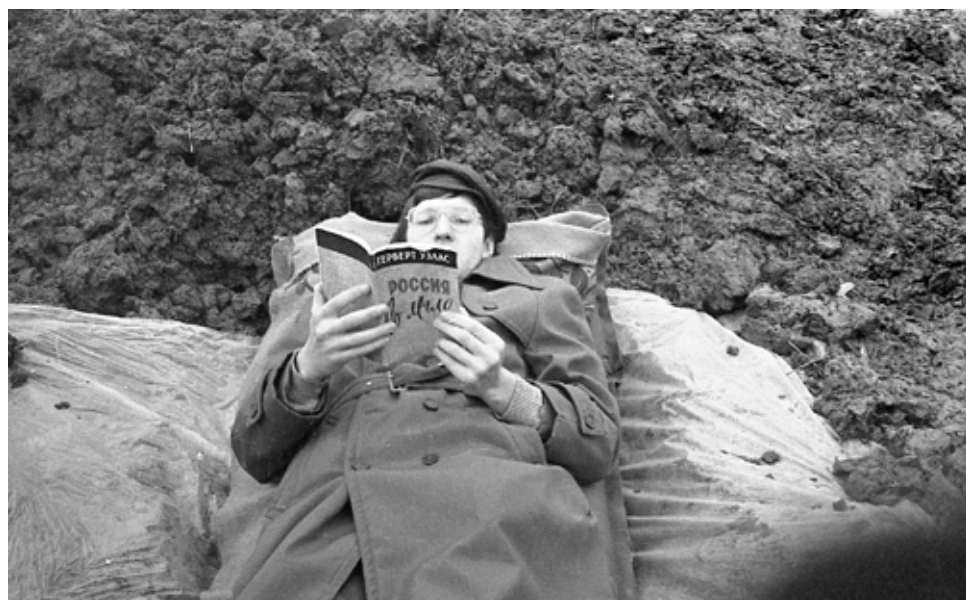
















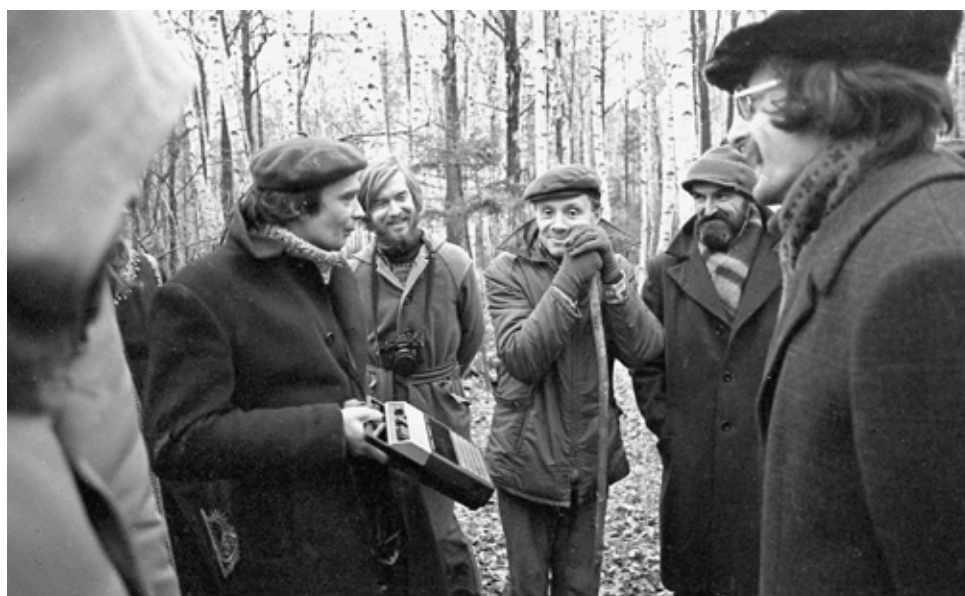
















Н.ПАНИТКОВУ (ТРИ ТЕМНОТЫ)

























А.МОНАСТЫРСКОМУ



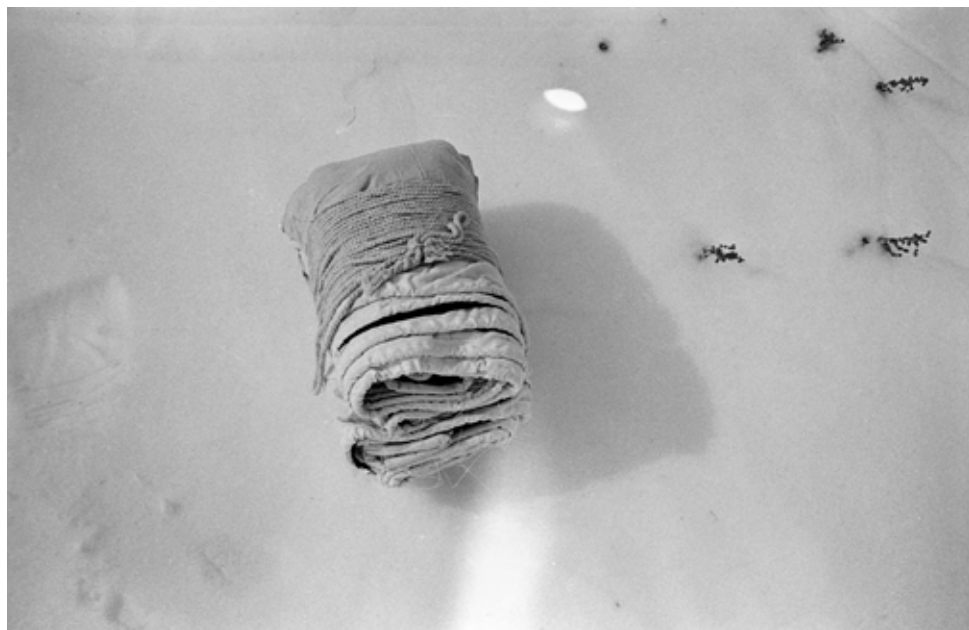








Г.КИЗЕВАЛЬТЕРУ











**ФОТОГРАФИИ
ИНДИВИДУАЛЬНЫХ
АКЦИЙ**

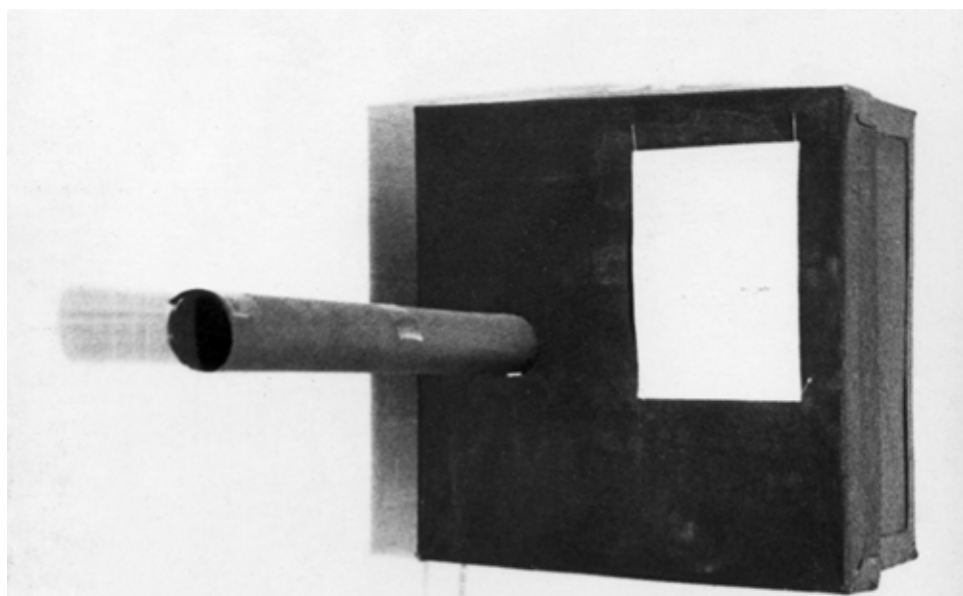
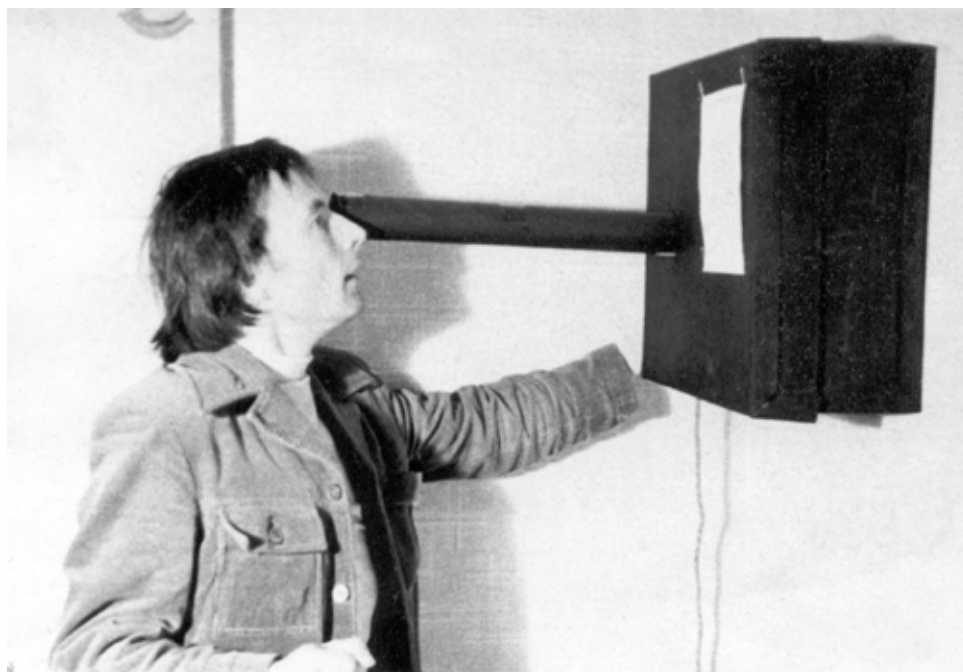
А.МОНАСТЫРСКИЙ. КУЧА





№№	ДАТА	Ф.И.О. / полностью	наименование предмета
1.	12/XI-75	Суленин Андрей Викторович	кусочек от рейтуз.
2.	12/XII-75	Нахова Ирина Исаевна	накидка или булавка, притертая к штанине
3.	13/XII-75	Kolk, Madis Udo p.	¹ Loide ametikust meelise keegi- nikust, Kukealuse müktsespa (eesti ja vene keeles)
4.	13.12.75	Fieduth, Rolf Hans-Otto	² ein Stückchen Fingernagel vom Mittelfinger der linken Hand
5.	13.12.75	Нахова Ирина Исаевна	справка от 12.12.75. от Суленина
6.	13.12.75	Суленин Андрей Викторович	старый прошивной билет из левого кармана джинсов.
7.	14.12.75	Александр Никита Радикович	Маж волос с затылка левой головы.
8.	14.12.75	Головинская Ирина Фригорьевна	Таблетка акашья на из косметичес- кой сумочки, белая, круглая, 0,25 г.
9.	14.12.75	Рубинштейн Лев Александрович	Билет входной в зал дома убитых. от 14/XII-75 (Взято из кармана брюк)
Примечания.	<p>1. - отрывок из официального борщевского правления. памятка для "призывников" на житомирском восточном фронте (зст.)</p> <p>2. - кусочек ногтя безымянного пальца левой руки (левый)</p>		

А.МОНАСТЫРСКИЙ. ПУШКА



А.МОНАСТЫРСКИЙ. ПАЛЕЦ



А.МОНАСТЫРСКИЙ. ДЫХАЛКА



Н.АЛЕКСЕЕВ. СЕМЬ УДАРОВ ПО ВОДЕ





Н.АЛЕКСЕЕВ. СПИРАЛЬ





С. РОМАШКО. ВЗАИМОДЕЙСТВИЕ



СОДЕРЖАНИЕ

ОТ АВТОРОВ	9
ПРЕДИСЛОВИЕ	10
ОПИСАТЕЛЬНЫЕ ТЕКСТЫ	17
ПОЯВЛЕНИЕ	19
ЛИБЛИХ	20
ПАЛАТКА	21
ЛОЗУНГ-1977	22
ШАР	23
КОМЕДИЯ	24
ФОНАРЬ	25
ЛОЗУНГ-1978	26
ТРЕТИЙ ВАРИАНТ	27
ВРЕМЯ ДЕЙСТВИЯ	28
КАРИНЫ	29
БЛИЗНЕЦЫ	30
МЕСТО ДЕЙСТВИЯ	32
Н. ПАНИТКОВУ (три темноты)	34
А. МОНАСТЫРСКОМУ	36
Г. КИЗЕВАЛЬТЕРУ (ЛОЗУНГ – 1980)	38
ДОКУМЕНТАЦИЯ	39
ПОЯВЛЕНИЕ	41
ЛИБЛИХ	41
КОМЕДИЯ	42
ТРЕТИЙ ВАРИАНТ	42
КАРИНЫ (надписи на конвертах)	42
БЛИЗНЕЦЫ	44
МЕСТО ДЕЙСТВИЯ приложение №1	45

МЕСТО ДЕЙСТВИЯ приложение №2	47
МЕСТО ДЕЙСТВИЯ приложение №3	50
МЕСТО ДЕЙСТВИЯ приложение №4	53
МЕСТО ДЕЙСТВИЯ приложение №5	56
МЕСТО ДЕЙСТВИЯ приложение №6	62
А. МОНАСТЫРСКОМУ	63
Г. КИЗЕВАЛЬТЕРУ	64
РАССКАЗЫ УЧАСТНИКОВ	67
РАССКАЗ И.КАБАКОВА ОБ АКЦИЯХ «КОМЕДИЯ», «ТРЕТИЙ ВАРИАНТ», «КАРТИНЫ»	69
РАССКАЗ И. КАБАКОВА ОБ АКЦИИ «МЕСТО ДЕЙСТВИЯ»	77
РАССКАЗ В. МИРОНЕНКО ОБ АКЦИИ «МЕСТО ДЕЙСТВИЯ»	82
РАССКАЗ И. ЧУЙКОВА ОБ АКЦИЯХ «ВРЕМЯ ДЕЙСТВИЯ», «КАРТИНЫ»	85
РАССКАЗ И. ПИВОВАРОВОЙ ОБ АКЦИЯХ «ЛИБЛИХ», «ФОНАРЬ», «ВРЕМЯ ДЕЙСТВИЯ»	88
РАССКАЗ Г. КИЗЕВАЛЬТЕРА ОБ АКЦИИ «Г. КИЗЕВАЛЬТЕРУ»	93
ИНДИВИДУАЛЬНЫЕ АКЦИИ, ИМЕЮЩИЕ ОТНОШЕНИЕ К «ПОЕЗДКАМ ЗА ГОРОД»	95
КУЧА (1975)	97
ПУШКА (1975)	98
ПАЛЕЦ (1978)	99
ДЫХАЛКА (1977)	100
СЕМЬ УДАРОВ ПО ВОДЕ (май 1976)	101
СПИРАЛЬ (июнь 1979)	102
10 000 ШАГОВ (март 1980)	103
РЕЧЬ (апрель 1980)	108
ВЗАИМОДЕЙСТВИЕ	110
КОММЕНТАРИИ	111
Н. АЛЕКСЕЕВ. О КОЛЛЕКТИВНЫХ И ИНДИВИДУАЛЬНЫХ АКЦИЯХ 1976-1980 гг.	113
Г. КИЗЕВАЛЬТЕР. АКТ ВОСПРИЯТИЯ КАК ПРЕДМЕТ ИЗОБРАЖЕНИЯ	136
С. РОМАШКО. ЭСТЕТИКА РЕАЛЬНОГО ДЕЙСТВИЯ	139
ПРИЛОЖЕНИЕ	143
ОБЩИЕ ЗАМЕЧАНИЯ К НАПРАВЛЕНИЮ	145
ФРАГМЕНТ 1976 ГОДА	147
ФРАГМЕНТ 1977 ГОДА	148
ОБЩИЙ КОММЕНТАРИЙ (1977)	151
КОММЕНТАРИЙ (30 июля 1978)	152
ДОПОЛНИТЕЛЬНЫЙ КОММЕНТАРИЙ (ОКТЯБРЬ 1978)	155
КРАТКИЙ КОММЕНТАРИЙ К АКЦИЯМ 1976 – 1979 гг.	158

Н. АЛЕКСЕЕВ. КОММЕНТАРИЙ К КРАТКОМУ КОММЕНТАРИЮ А. МОНАСТЫРСКОГО._	161
А.МОНАСТЫРСКИЙ: ЗАМЕЧАНИЕ ПО ПОВОДУ «КОММЕНТАРИЯ» Н. АЛЕКСЕЕВА _	164
КРАТКИЙ КОММЕНТАРИЙ К АКЦИЯМ 1976 – 1979 гг. (НОЯБРЬСКИЙ) _ _ _	166
ПРЕДИСЛОВИЕ К СБОРНИКУ ОПИСАТЕЛЬНЫХ ТЕКСТОВ _ _ _ _ _	168

ФОТОГРАФИИ _ _ _ _ _	175
-----------------------------	-----

ФОТОГРАФИИ ИНДИВИДУАЛЬНЫХ АКЦИЙ _ _ _ _ _	343
--	-----

Формат 70х100/16. Усл. печ. л. 29,25.
Печать офсетная. Тираж 1000. Заказ 2.
Отпечатано ООО ПФ «Полиграф-Книга»,
160001, г. Вологда, ул. Челюскинцев, 3,
тел. (8172) 72-61-75,
E-mail: forma@pfpoligrafist.com