

# ТОМ 6

---

*Бохум, 1994*



## ОТ АВТОРОВ

*В шестой том «Поездок за город» помещены документы акций, проведенных нами после прекращения работы КД. Эти акции осуществлялись с 1991 по 1994 год. Основанием для составления акций в том «Поездок за город» послужило использование в большинстве из них (в 9 из 11) черных тетрадей в качестве основного структурирующего элемента серии. Большой размер оригинальных тетрадей обусловлен пластическими соображениями: модуль тетрадей определился в полевых акциях. Обложки, помещенные в книге (за исключением некоторых), не соответствуют оригинальным акционным обложкам, точное описание которых можно найти в соответствующих текстах.*

*Структура тома как книги — обложки тетрадей вместо фотографий акций, раздел «Боги» и т. д. — была определена задолго до окончания работы над предлагаемой здесь серией акций.*

*Мы приносим благодарность участникам акций за соавторство и за рассказы, помещенные в этом томе.*

*(В оригинальном издании в разделе «Боги» помещены соответствующие изображения; в данном издании помещены только их наименования).*

A. M., C. X.

## ПРЕДИСЛОВИЕ

---

### ВОПРОСЫ ОБ ИСТОРИИ «КОЛЛЕКТИВНЫХ ДЕЙСТВИЙ»

**С. Хэнген:** После пятого тома «Поездок за город» тобой было заявлено окончание работы «КД». Хотелось бы задать несколько вопросов ретроспективного характера, относящихся к истории развития КД в культурных контекстах 70-80-х годов. Первый вопрос — акция как жанр. Какие были мотивы в кругу так называемого «неофициального советского искусства» середины 70-х годов для перехода от материально-художественной продукции к жанру акции, то есть к организации эстетических событий в бытовой среде (традиционно не эстетической)?

**А. Монастырский:** Жанр «вопросов», на мой взгляд, достаточно подвижен. У него есть своя актуальная модальность, историчность. В каком-то смысле в этом жанре самым важным является интонация вопросительной делибирации, как и всякая интонация, замкнутая сама на себя. В «Элементарной поэзии № 3»/1975/, например, я сознательно использовал вопросительную делибирацию как текстообразующий элемент, совершенно паритетный по отношению к другим элементам работы. Сначала я написал 198 вопросов, а потом дал на них 198 ответов. Интересно, что, отвечая на первые вопросы и зная уже весь горизонт заданного вопросами дискурса, я часто просто писал в «ответах», что первые вопросы несущественны, имея в виду движение жанра «вопросов» в процессе его внимательного «саморассмотрения» — даже в рамках одного «вопросника». Мне было важно найти правильное означающее вопросительной делибирации как таковой, а контентность возникла уже после этой найденности.

В данный момент акции не имеют для меня существенного значения, и в разные времена они имели разные значения. Однако момент «снятия» в сознании интонации «вопрошания» как неопределенко-контентной, «грязной», т. е. неавтономной, был, вероятно, существенным, стержневым практически во всех акциях (камертоном здесь и являлась вопросительная делибирация, текстообразованная как означающее в той

работе 75 года). В сущности, здесь речь идет о совершенно иной эматике, которая начала внедряться в эстетическое сознание местного региона в семидесятых годах в том числе и через деятельность КД. Если этого «снятия» не происходило во время события, то оно осуществлялось в интерпретациях, особенно через психопатологизацию расшифровки значения. Можно сказать и так, что пафос всего этого дела состоял в десакрализации, в обживании и банализации экспозиционных пристрастий как на уровне «национального» (официального) сознания, так и элитарного («неофициального»).

**С.Х.:** Второй вопрос на тему, которую можно было бы назвать «ни запад, ни восток». Судя по реакциям, раньше деятельность в жанре акций воспринималась как некая космополитическая позиция, точнее, как заимствование некоторых западных художественных приемов. И действительно, в 60-70 годы акции были очень актуальным жанром в международной художественной практике. Это было связано с критическими претензиями по отношению к рыночной системе. Но, с другой стороны, именно ориентация на восточную, дзен-буддистскую традицию, которая, насколько я знаю, связывала интересы отдельных людей, явилась стимулом для создания группы. Что можно сказать о возникновении деятельности группы в промежутке между «западом и востоком»?

**А.М. :** В контексте твоего вопроса я прочитываю «актуальность» как изменяющуюся моду, отражающую этносемиотические процессы. Это как раз тот горизонт проблемной «грязи», о которой я говорил выше. Для меня «запад» и «восток» являются абстрактными понятиями. В эстетическом дискурсе теория «запад — восток» мне представляется чем-то вроде «плохой традиции». В каком-то смысле критикой подобного рода «плохих традиций», построенных на случайных аффектациях, пристрастиях, и занималось КД. Лично я всегда воспринимал моду достаточно депрессивно, возможно, в силу своего консервативного характера, т.е. мода как сумеречное «варварство» и архаичная агрессия. На мой взгляд хорошая традиция всегда стабильна, сугубо материальна и ограничивается качественной проработкой предлагаемого продукта. Например, какая-нибудь старая фирма, производящая кофе, джин и т.п. — это хорошая традиция одного и того же. Она нашла и поддерживает оптимальный вкус. То же самое происходит и в сферах деятельности, апеллирующим к другим органам чувств. Каталог давно известен и закрыт. Ментальность так же материальна, как и продукция какой-нибудь овощной лавки. Проблема лишь в свежести, она первична и всегда одна и та же.

**С.Х.:** В центре западного перформанса чаще всего стоит фигура художника как культурного героя, звезды. У КД напротив — коллективность. Как ты можешь определить принцип совместной работы внутри группы, сочетание индивидуальных и коллективных интересов и появлялась ли проблема власти в групповой работе. В этом контексте небезинтересно, как появилось название группы.

**А.М.:** У нас в «центре» нет никакой коллективности, у нас «в центре» — «пустота», до-рецептивность, ускользающая телесность. Пафос твоего вопроса направлен на социальный горизонт, где говорят, что, мол, в центре должен стоять человек и т.п. Вполне возможно, что в социуме так и должно быть. Но это не имеет никакого отношения к автономной эстетической деятельности в её «немодных» проявлениях. Конечная цель акций КД — создать качественный продукт с хорошим вкусом. Разумеется, на разных

этапах этого процесса нужно было проходить и стадии «мытья», и «очистки», и «слива грязной воды» и т.п. Проблемы власти не было, но важно было следовать рецептам выбранной «кухни». Здесь, конечно, возникали разногласия. Однако вся команда «поваров» занималась, в основном, тем, чем и нужно было. Один резал лук, другой жарил мясо, третий укладывал все это на тарелку, четвертый подносил и т.д. Каждый этап должен был быть оптимально решен. Например, в акции «М» у меня все валилось из рук, а Панитков находил в себе силы поправить дело. А бывало и наоборот. Название группы придумал Грайс, перенеся название раздела в каталоге венецианского биеналле 77 года, где выставили нашу документацию, на акции, подписанные нашими фамилиями. До этого в течение трех лет был просто список авторов и наибольшая ответственность того, кто стоял в этом списке первым (т.к. первый в списке был автором идеи, сюжета, а остальные ему помогали). Работа в качестве «списка авторов» зависит в большей степени от настроения, а не от конъюнктуры и всегда может быть продолжена. Но КД, проинтерпретированная в конце концов как социальная единица, стала вызывать раздражение у самих членов группы. Социальная персонификация приводит в уныние, приходится менять псевдонимы. Вероятнее всего шизофреничная коммунальность (через нас самих) увидела в КД стиль работы брежневского политбюро. Поэтому и пришло время вернуться к «списку авторов».

**C.X.:** В начале своей деятельности группа реализовала чисто минималистские события («Появление», «Либлих» и т.д.) с целью воздействия на сознание зрителей-участников. С одной стороны, здесь очевидно продолжение аналитической традиции авангарда, эстетическое исследование основных структурных элементов языка с опустошением символически-содержательных смыслов, с другой стороны — социально-служебный импульс авангарда, трансформированный в акт индивидуального созерцания. С возникшей теперь исторической дистанции интересно было бы посмотреть, как решалась проблема эстетической автономии в то время.

**A.M.:** В то время проблема эстетической автономии в категориальном смысле не возникала. Эта фигура дискурса более позднего происхождения. В конце концов автономен сам горизонт интерпретации со всеми своими дискурсивными фигурами. Разве неправомочно рассмотрение любой иконической эстетики как идеологичной, а не автономной на горизонте исторической конвенции, когда существуют и другие традиции? Минимализм на это и указывает. Очередное автономное усилие как дискурсивная фигура с новой конфигурацией возникает в самом пространстве этого жеста указания на идеологичность, не автономность иконической эстетики. «Автономность» как эстетическая категория ничего не демонстрирует, она просто инструмент в своей «инструментальности» и может существовать только в конвенции, на автономном горизонте интерпретации.

Под «автономной эстетикой» подразумевается, конечно же, свобода. Свобода входит в кантовскую триаду «вечных философских вопросов» — «бог, бессмертие, свобода». Все эти три понятия очень легко могут быть рассмотрены как психические состояния. Всякое психическое состояние может быть либо усилием, либо произволом, потоком. В последнем случае трудно говорить о свободе, так как свобода слишком жестко определяется как среда созерцания двух других психических состояний и становится си-

номином пространства. Возникает путаница между гносеологией и онтологией, инструментом и точкой приложения инструмента. На мой взгляд, к реальным фигурам приводит усилие депсихологизации. Вообще «реальность», в том числе и конкретных произведений искусства, это результат усилия депсихологизации всех этих трех категорий. Речь, конечно, идет о «фигурах», а не о возможностях в хайдеггеровском или даже в кантовском смысле.

**С.Х.:** Новый этап в деятельности КД явно начался с включения интерпретационного метауровня (теоретические тексты, рассказы, фонограммы, видеозаписи). Что ты можешь сказать о соотношении события и интерпретационного дискурса в эстетике КД в историческом промежутке конца 70-х, начала 80-х годов?

**А.М.:** Через рассказы участников и т.п. в пространство минимализма КД втягивалась иконическая эстетика — т.е. то, что нужно было депсихологизировать. Каждая последующая акция учитывала эту новую «психическую массу», которую и надо было редуцировать. В зависимости от характера втянутой массы соответственно менялся и инструментарий. Если сначала достаточно было лопаты, то потом потребовался экскаватор, чтобы все это разгребать, и даже асфальтовый каток, чтобы утрамбовывать, как, например, в акции «Бочка». Однако напрасно было бы искать в этом моем высказывании какого-либо «очистительного» пафоса. Речь идет только о *фигурах* дискурса, не более того. Все это делалось из профессиональных соображений жанрового текстообразования. Кстати, мне довольно странно слышать высказывания Грайса о «психологизме» акций КД, в то время как речь всегда шла о депсихологизации. Здесь сказывается либо незнакомство с материалом, текстами томов «Поездок за город», либо мы имеем дело с «эффектом Гегеля», который и слышать не хотел ни о каком «дискурсе», имеющем «ориентальную» окраску.

**С.Х.:** Все-таки я считаю, что нужно обсудить московский концептуализм не только в традиции авангардного мышления, но и в соотношении к социалистическому реализму: концептуализм как искусство идеи и идейность соцреализма. Здесь мне кажется особенно интересной коллективная ритуальность акций КД — поездки за город, поездки из идеологизированного пространства метрополии в пустое загородное пространство. Акции этого жанра «путешествий», на мой взгляд, работали и на ди-хотомии «официальной-неофициальной» культуры. С одной стороны, очевидно, что акции КД (регулярное их посещение) имели центрирующий ритуальный характер для неофициальной культурной среды, но, с другой стороны, можно было бы подчеркнуть соц-артистические интонации акций-ритуалов: ироническое дублирование официально-общественных ритуалов города. Тем более, в некоторых акциях использовались знаковые элементы официальной культуры того времени: лозунги, звуки метро и т.п.

**А.М.:** Идея как таковая мне кажется чем-то вроде промежуточного этапа между психическим состоянием и «фигурой реальности» в процессе депсихологизации, камертоном «реальности» в процессе её же видоизменений. Я очень сомневаюсь, что слово «ритуал» подходит для описания деятельности КД и вообще для описания эстетической деятельности. Впрочем, как жест критического маньеризма, стилеообразующий жест, он мне понятен наряду с употреблением термина «шаманизм» по отношению ко мне, Сорокину или

Кабакову, да и в ряду таких понятий, как «официальное-неофициальное» и т.п.

Ритуал можно описать и как ритмическое обживание пространственно-временного континуума, как депсихологическое усилие на этапе становящихся фигур. В этом смысле все структуры ритуальны. Тут самым «шаманским», наверное, выглядит Л.Рубинштейн с его заклинательно-ритмическим перекладыванием карточек. Это как если бы пьеса Чехова сопровождалась постоянными — от начала до конца — и без всяких вариаций звуками гигантского африканского барабана.

На другом горизонте рассмотрения и в связи с обсуждаемой темой лично для меня это слово слишком тотально, чтобы что-то формообразовать, объяснить. Через ритуал возникает пространство «знакомости». Он генерирует эту «знакомость», но сам механизм остается вне этого пространства. Ритуальные ритмы и порождаемая ими «знакомость» находятся только в таком отношении друг к другу, т.е. одна сторона этого процесса — механизм ритуала — погружена в тотальность. В данном случае такой «тотальностью» является весь дискурс КД за все эти годы. Вводя другие ритуальные ритмы (в «официальное» пространство по твоей терминологии), КД создавало и другое пространство «знакомости». Хотя я сомневаюсь, что сами эти ритмы могут служить ориентиром внутри этого пространства, поскольку теперь мы имеем дело не с ритмами, а только с воспоминаниями о них (через документацию). «Знакомость» «рано или поздно переходит в «знакомость», пространство переживания превращается в плоскость письма. Этот процесс постоянной депсихологизации и обеспечивало «пустое действие»: события акций так и оставались на грани «знакомости», не превращаясь в знак. Мне очень понятен «антиведический» протест «Медгерменевтики», который они выражают через категорию «неизвестности». Конечно, та площадка, с которой может быть обнаружена «знакомость», находится в пространстве «незнакомости», по их терминологии — «неизвестности». В их случае (я имею ввиду эстетическую практику МГ) возникает этимологическая линеарность. Они подозревают, что их «свобода» ограничена: доски, из которых сколочена их «площадка обозрения», — это доски ведического канона. Вводя оппозицию «известное-неизвестное», они изначально основываются на депсихологизированной фигуре, на плоскости письма. Отсюда — графичность, картинность и критический маньеризм (как стиль). «Знакомость» же, о которой здесь идет речь, более неопределенна, объемна. Она в большей степени характеризуется через пространство звучания, события, а не изображения. Плоскость письма возникает как бы на возвращении из «пустого действия». А то метаписьмо, которое инспирирует событие, своей архаичностью совершенно деактуализировано. Поэтому деактуализированность жеста — стилистически существенная черта событийного и интерпретационного дискурса КД. С этой точки зрения такие синонимические оппозиции как «знакомое-незнакомое», «известное-неизвестное», «официальное-неофициальное», вряд ли существенны, хотя и актуальны или могут быть таковыми в той или иной критической традиции.

**С.Х.:** Заметный перелом в сторону постмодернизма можно наблюдать в эстетике КД с середины 80-х годов — начиная с документации 3 тома «Поездок за город». В интерпретационном дискурсе происходит замена прямой аутентичной интонации различными

приемами психопатологических высказываний, например, жесты тавтологии, ассоциативного автоматизма, взаимоперекодирования разных интерпретационных систем: официальной советской идеологии, христианства, И Цзина и т.п. Какое значение имеет для тебя метод шизоанализа, который ты основываешь на личном психоделическом опыте, описанном тобой в романе «Каширское шоссе»?

**A.M.:** Если первые два тома строились именно как документация, т.е. они были вторичны (относительно, конечно) к событиям акций, то в третьем томе произошла первверсия: сначала был как бы запланирован третий том, а потом для этого тома осуществлялись акции. Это видно и из того, что основной корпус третьего тома занимает серия речевых акций. Впрочем, такой поворот событий был обусловлен предисловием ко второму тому «Поездок», где фактография заявлялась как демонстрационная зона. Реализацией этой зоны естественным образом стала форма книги — она и явилась первичной по отношению к событию. «Знакомость» перешла в «знаковость» со всеми необходимыми наполнителями — цитатностью, персонажностью, маньеизмом. Шизоанализ играл роль наиболее грубого фактурного материала, используемого для наполнения заявленной «рамы» книги. Шизоанализ в данном случае просто «предмет-рама», выражаяющая дух времени и его стиль. В сущности, шизоанализ отличается от структуралистского анализа лишь более расширенными и поэтому неожиданными рамками интерпретации. В шизоанализе используются элементы, взятые из разных пластов систематического знания. Поэтому сами шизоаналитические тексты возвращаются на горизонт литературного источника. «Каширское шоссе» я не рассматриваю как шизоаналитический текст. Это отчет о достаточно эмоциональных личных переживаниях и событиях, связанных с рассогласованным восприятием реальности.

**C.X.:** В последних акциях, в которых я участвовала, для меня было удивительным то, что за психопатологической текстуальностью и за приемами репродукции, которые я сама достаточно активно вводила из своего культурного контекста в практику группы, открывается новый горизонт прямого непосредственного восприятия событий. Например, происходящее во время акции «Русский мир» и текст «Цзи-цзи», где много места посвящено этой акции. Не является ли такая амбивалентность оригинальной чертой эстетики КД в отличие от модной эстетической практики, которая целиком исчерпывается вторичностью, мало внимания обращая на телесные переживания?

**A.M.:** Чувство непосредственности происходящего, на мой взгляд, возникает исключительно из-за того, что масса пространственно-временного люфта, выраженная временем поездки, расстояниями, полями, небом, лесом и т.д. значительно и всегда превышает знаковый горизонт события акции. Не случайно, например, работы Кабакова и Булатова обладают очень большой по местным масштабам материальной массой (я имею в виду контекст истории «неофициальной» культуры). Особенно это заметно у Кабакова: изображения почти нет, а щит — огромный и очень тяжелый. При таком положении дел искусство значительно утрачивает свою черту «искусственности», возникает ощущение подлинности демонстрируемого: зритель сталкивается прежде всего с вещью, будь это щит Кабакова или акция КД (поле, лес и т.п.). И там, и там преобладает незнаковая масса материального фона.

**С.Х.:** Я составила эти вопросы в связи с тем, что ты заявил об окончании деятельности группы КД. В чем ты видишь изжитость эстетических возможностей групповой деятельности КД? И какие ты видишь перспективы?

**А.М.:** Изжитости метода я не вижу, во всяком случае с точки зрения «пустого действия», т.е. возникновения плоскости письма на эффекте «возвращения» и понимании инспиративного метаписьма как изначально архаичного и деактуализированного в ПАРАДОКСАЛИТЕТЕ современного научного текста (особенно на естественнонаучные темы). Что касается конкретно группы, то здесь чисто исторические обстоятельства: смена художественной конъюнктуры, переориентировка зрителей акций и членов группы. В связи с социализацией появились другие пространства деятельности: галереи, музеи и т.п. Хочется еще раз подчеркнуть суть метода: невозможность изжить эту всегда преобладающую над знаковостью массу материального фона. Изжить этот «метод» — то же самое, что изжить небо, землю, деревья, время и т.п. Поэтому и продолжение работы по такому «методу» может быть чисто произвольным: при желании всегда можно редуцировать искусственность до уровня листьев на дереве. В профессиональном смысле такое «редуцирование» и есть искусство. Так что в конце концов можно сказать, что в основе всей этой деятельности — мотив личного развлечения.

**С.Х.:** Благодарю за ответы и надеюсь, что историческая вивисекция может перейти уже в кулинарные операции, как это показано на картинках в книжке «Элементарной поэзии № 3», с упоминания которой ты начал свои ответы.

## ОБЩИЕ ВОПРОСЫ ПО ЭСТЕТИЧЕСКОЙ ИСТОРИИ КРУГА МАНИ

**С. Хэнсген:** Для историографического аспекта изучения феномена круга МАНИ придется вновь обратиться к жанру вопросов. На это есть две причины. Первая причина довольно проста: спросить у свидетеля, получить у него информацию. Здесь важно, чтобы человек сам принимал участие в этом процессе. Вторая причина более сложная. Через вопрос как негативную форму констатирования проблематизируется сама метапозиция историографа, который тем самым как бы отказывается от последнего слова. В свое время ты отмечал «персонажность» критической позиции. Не мог бы ты сказать подробнее об этом процессе, о своего рода «спуске» критика с олимпа к «игровому столу»?

**А. Монастырский:** На этот процесс можно посмотреть довольно просто. Что, например, представляла собой докантовская философия и вообще текстовая традиция в своем основном потоке? Нагромождение дедуктивных конструкций, бесчисленное количество различных «вензелей», системных орнаментов и т. п. И в историческом отношении кантовская критика была очень естественной, как, скажем, волны смывают построенные из песка замки, что, впрочем, не мешает детям снова заниматься этого рода фантазированием, и так бесконечно. Персонажность критика обостряется в том случае, если ему приходится много фантазировать, имея дело с тотальным цезурированием со стороны «художников», как это случилось в концептуализме. В концептуализме художники чаще всего только обозначают место для фантазий, рисуют контуры, а наполнять эти контуры приходится критикам. Критик, собственно, в этой ситуации перестаёт быть критиком, становясь толкователем, интерпретатором. В классическом концептуализме особенно и нечего критиковвать, поскольку действие в нем разыгрывается не на уровне манеры, стиля и вообще инструментализма, где можно было бы сказать, что тот или иной жест плохо выполнен в соответствии с традицией и т. д. Концептуализм работает непосредственно на уровне традиции, конвенции, сам являясь критическим по отношению к конкретной традиции или конвенции. Всякая же конвенция условна в том смысле, что основывается на случайном, а не на подобном: скажем, слово «стол» ничем не подобно предмету, вещи, которая названа этим словом. Собственно, принцип подобия начинается на этом разделении двух языков — словесном и предметном, именно здесь начинаются эти две парадигмы, которые внутри себя строятся уже по принципу подобия. Упрощая, можно сказать, что одно для другого всегда находится в инспиративно-невнятном отношении. Скажем, для художника-предметника словесность, логос является чем-то невнятным, инспирирующим, следовательно — сакральным, поскольку он стоит как бы «спиной» к словесности, когда строит свои композиции на основе предметности. И наоборот, для концептуалиста, который работает со словами, текстом, начертанием «сакральным», невнятным является предметность, её парадигма, весь механизм которой он не может охватить, потому что тоже стоит во время артикуляций «спиной» к этому механизму и его «жужжание» всегда перекрывает всякую артикуляцию, конкретность в словесной парадигме. В конечном счете зритель всегда имеет дело скорее с этим невнятным «жужжанием» другой парадигмы, когда смотрит любое произведение, будь это концептуализм или нет. Оно, это «жужжание» скрытой парадигмы и является сакральным фоном, аттрактив-

ностью, отделяющим произведение искусства от сферы непосредственного. Когда же этого фона становится очень много, скажем 99 %, как в некоторых работах Кабакова, где, например, просто написано слово МОРКОВЬ и больше ничего нет, то, естественно, «сакральная» или идеологическая интонация становится определяющей для восприятия не только рядового зрителя, но и для критика. Критик вынуждается не к критике, а к истолкованию, интерпретации. Художник-концептуалист как бы выталкивает его в совершенно другую традицию, в другую зону, как в какой-нибудь детской игре. Причем, критик не сразу это понимает, как это и положено в игре. И вот в этот момент непонимания — что, собственно, происходит? — критик и становится персонажем, поскольку его просто-напросто водят за нос. Тут можно вспомнить подростковую игру в «жучка», когда тот, кто водит, становится спиной к группе игроков, выставляет ладонь и кто-то из группы бьёт ему по ладони, быстро убирая руку и принимая невинный вид. А тот должен узнатъ, кто же из игроков у него за спиной его ударил. Если он ошибается, то снова водит. Здесь «группа игроков» — это художники, а тот, кто водит — зритель и критик. На мой взгляд, Кабаков — лучший игрок в «жучка», он так мастерски играет, что его не могут опознать. На нем как бы все время «кошибаются», поэтому игра продолжается и продолжается. Скажем, Комара и Меламида довольно быстро «раскусили», поэтому их успех и не был столь продолжителен и напряжен по сравнению с Кабаковым. На Кабакова приходится ставить снова и снова, как в азартной игре, в надежде, наконец, точно угадать, «капасть», определить, что называется, «вывести на чистую воду». Ведь критик всегда в каком-то смысле хочет «победить» художника, четко определить его и засунуть в свою коллекцию в качестве известного и описанного вида. Впрочем, это, конечно, лишь грубая метафора, которая, может быть, отражает лишь один из аспектов отношений между художниками и критиками, особенно в концептуальном искусстве. Но если эту метафору продолжить уже на шизоаналитическом уровне, то тут небезинтересно вспомнить работу Кабакова «Жук», где нарисован огромный жук, а под ним стихотворная надпись: «Я в траве нашел жука, Черный жук, блестящий. Для коллекции моей Самый подходящий». В контексте этой метафоры этот жук — что-то вроде кабаковской «обереги» от критиков. Возвращаясь же к первоначальной теме, можно сказать, что в концептуализме важно, чтобы степень «сакральности» как бы незаметно превысила привычную, традиционную и не бросающуюся в глаза и критик начал бы сам фантазировать и становиться интерпретатором. Однако в истории культуры это хорошо известная и отработанная позиция. Как яркий пример можно вспомнить буддийского логика Дармакирти и его интерпретатора Дарматтару, сочинения которых практически всегда печатаются вместе.

**С. Х.:** Как ты оцениваешь смену парадигм в неофициальной культуре начала 70-х годов: от позиции самовыражения и метафизической интерпретации внутренних миров к позиции самокомментирования концептуализма, который обратил внимание на семиотический характер не только окружающего мира, но и собственных артистических проявлений? Я имею в виду то, что Кабаков описал так: «Мы уже не стали смотреть в ту сторону, куда с плаката указывает палец, а стали разглядывать сам указательный палец».

**А. М.:** Да, вначале так называемая «нетленка» воспринималась критиками именно как метафизический тематизм — Шварцман, Янкилевский, Штейнберг и т. д. Но, собственно,

здесь-то и начинается эта ловушка для критика (типа Шифферса, например). Он как бы стоит перед картиной Шварцмана и говорит, вот, мол, это метафизические пространства. Но в то же время у него за спиной уже примостился Кабаков (да еще и спереди ему что-то подсовывает, тоже вроде что-то «метафизическое») со своими пустыми белыми поверхностями, и критик даже не замечает, как он оказывается стоящим на этой пустой кабаковской поверхности и рассуждающим о метафизическом. Ведь если человек взято говорить о предмете, называя его метафизическими, это еще не значит, что сам он не метафизичен, ведь метафизика бывает и отрицательная. Кабаков в своих альбомах «Десять персонажей» очень хорошо это передал в комментариях Шефнера и Когана, которые говорят о «метафизическом», являясь в то же время персонажами более обширной метафизики самого Кабакова (то есть теми самыми «подходящими» жуками из его коллекции). Совершенно ясно, что критика Кабакова в отличие от критики Янкилевского — это критика критики. Кабаков стоял в оппозиции не к официальным художникам, как это делал Янкилевский, а в оппозиции к официальной критике. Ему не нужен был свой пластический материал, пластическое самовыражение. Значительно убедительнее в своей критике критики он использовал именно привычный советский пластический материал. Поэтому у него и возникла столь отчетливая тематизация. Ему все равно было, что рисовать, поскольку содержанием его работ, образно говоря, была фигура не пациента, а врача. То есть он последовательно занимался критикой методологии восприятия. Ну, а почему произошла такая смена, я думаю, это просто следующий этап игры.

**С. Х.:** Вопрос об организационной структуре субкультурного круга. Ясно видно, что после скандалов во время «бульдозерной выставки» неофициальное искусство разделилось на два круга. Более старшее поколение и более многочисленная часть удовлетворилась салонно-галерейным пространством на Малой Грузинской. Другая же часть, концептуалисты, начали искать новые структуры эстетической организации среды, я имею в виду акции, самодокументирование, архивную деятельность МАНИ. Ты мог бы назвать на твой взгляд самые важные формы этой эстетической организации и как они отличаются от предыдущих форм?

**А. М.:** Да, можно сказать, что после скандалов наиболее значительная по количеству часть художников в какой-то степени удовлетворилась теми формами организации их труда, которые предоставили им официальные структуры — горком, выставки и т. п. Для концептуалистов же существующая конструкция контрфорсов советской идеологической стены не казалась достаточно привлекательной, и они продолжали изучать тот самый «указательный палец», о котором говорит Кабаков, изучать его моторику и вообще весь этот механизм. Кстати сказать, архив — наиболее консервативная форма организационно-идеологических структур и в каком-то смысле их «нерв». Ведь в большинстве архивов, и в особенности в советских, есть «закрытые» отделы. А всякая «закрытость» — форма сакрального. Поэтому для полного отстранения от конкретной идеологии, естественно, жанр архива был просто необходим. В этом смысле можно рассмотреть и жанр акций, т. е. рассматривать их как артикуляцию пространства, неангажированного тем или иным идеологическим социумом. Я имею в виду, что эстетический жест совершался не в привычных пространствах выставочного зала и т. п., а за городом.

Но об этом я уже достаточно писал.

**C. X.:** Если в кругу «нового московского искусства» часто употребляется термин «авангард», то, на мой взгляд, это можно воспринимать скорее как иронию, поскольку я тут не вижу солдат, спешащих вперед, и не вижу людей, которые хотят освоить какую-то целину. Как ты сам заметил, новый тип авангардистов больше напоминает не «целинников», а «дачников». Что ты можешь сказать об эстетическом значении этой промежуточной «дачной» зоны? Зона на краю метрополии, которая даёт впечатление не чистого города и не чистой деревни, а мерцает между природой и цивилизованными структурами. С одной стороны, она достаточно удалена от города, чтобы возникли физические переживания, с другой же стороны эта даль не так велика, чтобы совсем забыть о своей текущей, бытовой, но в то же время и знаковой встроенной в городскую жизнь.

**A. M.:** Атмосфера «дачности» вообще очень существенна для эстетики МАНИ. Дачность — это прежде всего интонация отпущенности, рекреации, связанная с детскими переживаниями летних каникул. Дачность — мир стариков и детей, в каком-то смысле существ выброшенных, отстраненных от напряженной жизни коллективности, борений, пафоса и т. п. Дачность даёт расстояние, удлиняет взгляд. Вот, например, для КД дача Паниткова в Лобне... То, что происходило на поле, акции, в сущности не являлось более значительным делом по сравнению с тем, что происходило на даче до акций и после них, куда мы возвращались с поля. Хотя, собственно, там особенно ничего и не происходило. Но вот это «ничего не происходило» значительного, заметного, особенного, оно-то и задавало тон самим акциям. Естественное безделье на даче, отдых — это служило главным камертоном акционности, внутренней «пустотности» акционной деятельности КД. То есть именно на «дачности» основывалась интонация акций: человек пошел по полю, куда-то завернул, потом появился, какой-то звук послышался, ну и что, собственно, в этом и нет ничего замечательного, существенного, просто какие-то дачные перемещения, хождения туда-сюда. Ценность отстранения сама по себе. Чисто топографическая ценность пребывания в этом месте окончательности, завершённости.

**C. X.:** Теперь о любимом понятии многих московских концептуалистов — о «пустоте». Ты утверждаешь, что это понятие взято из старых дзэн-буддистских традиций и что оно через запад, например, через Кейджа пришло в традицию московских концептуалистов, особенно в твою деятельность и дискурс. Но можно сказать, что опыт «пустоты» основывается и на опыте советского человека. Знаки идеологической речи имеют тенденцию к опустошению. Означающие, у которых в тенденции нет означаемых, т. е. «пустые знаки» характерны для идеологической речи. Как ты соотносишь «эстетику пустоты» в московском концептуализме (я имею в виду старые дискурсивные традиции) с реальным опытом советского человека?

**A. M.:** Никак не соотношу, поскольку речь идет о совсем другой «пустоте», о шуньятте. Просто она переводится словом «пустота», но имеет совершенно другое значение и прежде всего — отстранение от своих собственных фантазий и вдохновляющих фантазмов коллективного тела. Шуньятта — это метод восприятия, но метод не опустошения, а отстранения, отдаления от всего того, что происходит: все, что происходит, происходит одновременно и в сознании, поэтому «происходящее» не аутентично тому, что есть на самом деле. Ведь в сознании все «происходящее» возникает одновременно (мягко говоря) с

интерпретацией, а интерпретация основывается на той или иной парадигме, т. е. психическом автоматизме. Шуньятта — это некое убеждение в том, что ничего не происходит, и в том числе, что ничего не происходит и на самом деле. Через шуньятту проявляется «непроисходящее», а что такое «непроисходящее» нельзя определить, проинтерпретировать. Есть какие-то ветки, какой-то снег, ветер, но все это находится в области «непроисходящего», негенетивного, то есть находится в своей «таковости», в возможности быть поименованным совершенно иначе, однако «другого именования» также не происходит. Поэтому длится только сама возможность другого именования, но состояться она не может. Происходит как бы непрерывное возвращение к тому же самому, потому что это «то же самое» никак не определяется, оно только действует в своей «тожесамости», и не более того. Вот так примерно можно определить «пустоту» в методологическом смысле. Но можно и совершенно иначе, это зависит от настроения. Ведь в конце концов пустота — это просто философствующий поэзис, неопределимость личного.

**С. Х.:** В исторической перспективе развития школы мне кажется интересным соотношение различных поколений. Если взять старшее поколение мастеров — Кабаков, Булатов, Васильев, Чуйков, то это живописцы, которые знают и долго учились своему ремеслу. И для них это был серьёзный шаг, например, перенести плакат из сферы массового искусства в высокую сферу индивидуально-профессионального творчества, в картину. Как ты определяешь место своего поколения, которое открыло ситуацию как эстетическую в таких жанрах, как акция. Я имею в виду «место» между мастерами старшего поколения и «детьми» концептуализма, которые уже рассматривают остатки больших традиций, мифологий и идеологических систем как свои игрушки ?

**А. М.:** Мне сложно ответить на этот вопрос, поскольку я с трудом представляю себя в этой «поколенческой» иерархии. Я не могу заставить себя смотреть на все это дело как на развивающийся процесс — со своими этапами и т. п. Завершенность, достаточность — и в том числе критическая — обеспечивается жанрами поступков. Ведь акции — это своего рода вполне самодостаточные философствования ногами, телом, звуками и т. д. Это практика обостренного восприятия «непроисходящего», которая может осуществляться с любым инструментарием — т. е. равным образом и с помощью кисти, и с помощью ног. Ведь адресатом такой практики является сам практикан. Зрители — это те, кто *принимает участие*, а если они и оценивают, то только с точки зрения диагноза, поскольку тут же происходит и «лечение» — в дискуссиях, толкованиях, фантазировании. Разумеется, речь идет о самодиагнозе и самолечении.

**С. Х.:** Теперь я хотела бы обсудить некоторые проблемы на более конкретных элементах, из которых строится художественное произведение. Я имею в виду отношение «поверхность — глубина». Если взять картины Булатова, то здесь еще явная дилемма «поверхность—глубина», которая соответствует оппозиции социального и экзистенциального пространств: поверхность шрифта «Слава КПСС», покрывающая глубину неба. У молодых живописцев глубина картинного пространства совершенно исчезла, это чистая, «толсто намазанная» фактура, как у Волкова, например, или даже, если есть многослойность — это скорее многослойная аппликация на поверхности, как, например, у Звездочетовой. Что ты можешь сказать об этих совершенно разных тенденциях в одной и той же концептуальной школе?

**А. М.:** Я не совсем могу согласиться с такой постановкой вопроса. Волков для меня совершенно классический концептуалист в контексте московской концептуальной школы. За его «толстой» фактурой отчетливо видна оформительская культура советской идеологии «второго» уровня — не парадная. Я имею в виду уличные витрины магазинов, покраску и украшения на стенах школ, детских садов, больниц и т. п. Это и есть для меня «глубина», на которую указывает волковская поверхность. У Звездочетовой я тоже вижу за её аппликационными поверхностями «глубины» различных фойе общественных зданий, вроде Домов культуры, стадионов, вестибюлей метро и т. п. Глубина здесь понимается как «тьма», проблемные омыты непроработанных пространств, в которых могут возникать различные водовороты именно из-за непроработанности в глубине, а не на уровне облицовки, поверхности. На мой взгляд, этот метод «критического просвещения» идеологических «глубин» именно через картину в каком-то смысле заканчивается (как классический этап) на работах Самойловой и Когановой, которые как бы «залезли» внутрь советских магазинов, точнее — в витрины, где выставлялись разные галантерейные товары, бижутерия, детские и ёлочные игрушки и т. д. Но это касается, конечно, только конкретных означающих, на которых строится художественное произведение. Ведь вопрос был поставлен о картине. Что касается других жанров, то там своя история и свои «классические» или какие-то другие этапы.

1990 — 1991 гг.

## 62. РОЗЕТКА



**С:** На меня произвело большое впечатление то, что в Доме обуви на Проспекте мира, куда мы зашли, полки были пусты и только где-то в углу стояли резиновые сапоги. В залах располагались какие-то кооперативные лавки, киоски, где вместо обуви продавались украшения из гипса. То есть необходимых товаров там не было, а вместо них продавались странные предметы орнаментального, укращательского характера. Раньше такие вещи встречались лишь на фасадах или в интерьерах роскошных государственных зданий «феодального» типа. А теперь все эти гипсовые лепестки, кренделя превратились в свободно движущиеся на бытовом уровне товары, более-менее укладывавшиеся в масштабность домашних интерьеров.

**А:** Эта розетка, которую мы купили, скорее всего предназначается для крепления на потолке, а через центральную дырку в ней, видимо, пропускается держатель люстры. У нас сначала не было определенного плана, что делать с купленной розеткой. Но я хотел прогуляться вдоль Яузы и в качестве развлечения предложил Сабине повесить эту розетку на мосту над Яузой, просто так она не очень хотела идти гулять. День был солнечный, лежал снег. Мы дошли до металлического моста в виде арки, я забрался на середину и подвесил на веревке розетку невысоко над водой. Сабина в это время фотографировала с берега. Эффект крутящейся под солнечными лучами розетки с отражением её в воде оказался впечатляющим. Довольно трудно было сфотографировать её в тот момент, ког-

да она поворачивалась «фасадной» плоскостью к объективу и была наиболее освещаема солнцем в этот миг, даже сияла. Мы сфотографировали её с разных позиций и ушли, оставив её там висеть.

**С:** Действительно, я не пожалела, что поймалась на приманку этой розетки. На мостах, кстати, тоже встречаются такие украшения, но они там закреплены как часть архитектуры. А здесь этот элемент был как бы вынут из архитектурной неподвижности и свободно вращался, приглашая к разглядыванию себя со всех сторон. Фотографирование было конструктивным моментом: интересно было ловить световые эффекты, стоя на разных позициях по отношению к солнцу и розетке на том и на другом берегу. Большое значение имело и расстояние до розетки. С близкого расстояния можно было рассмотреть её орнамент, издалека же она превращалась в белую точку над водой. Психологически обостренной оказалась позиция фотосъёмки розетки с вершины моста сквозь металлические прутья. Видимо, здесь смешивался страх высоты с приятным созерцанием сверкающего белого диска под ногами. Любопытно, что розетка и её отражение в воде выглядели как цифра 8, и это придавало комический оттенок событию, так как было восьмое марта, женский праздник. Но если посмотреть на эту акцию более серьёзно, то, мне кажется, она вполне соответствует некоторым эстетическим установкам начала 90-х годов. Конструктивный слой является здесь только фоном для презентации автономных орнаментальных элементов.

**А:** Однако важен и конструктивный слой. Лично мне эта работа представляется реагированием на такие акции КД, как «Фонарь» и «Темное место». С «Фонарем» в семантическом смысле здесь возникают весьма труднообъяснимые ассоциации, хотя конструктивно вещь очень похожа и даже сам объект имеет отношение к «фонарности», светильнику. Но если в «Фонаре» мы вывесили сам источник света, то здесь — элемент оформления светильника, но довольно далеко отстоящий от него и углубленный в «украшательство» до такой степени, что он равным образом украшает и сам светильник, и место его крепления на потолке. Скорее всего это можно назвать экспозиционным элементом в ракурсе «Фонаря», который был «спущен» на уровень демонстрационности.

Большое значение здесь имеет и самодостаточная «пышность» как эстетическая категория. Вероятно, именно она здесь и демонстрируется в первую очередь.

*Москва, р. Яуза в районе Лосиного острова  
8. 3. 1991.*

*A. Монастырский, С. Хэнсген*

## 63. СРЕДСТВА РЯДА. Ю. ЛЕЙДЕРМАНУ



Мы приехали на заснеженное Киевогорское поле и предложили Лейдерману, двинувшись по полю и волоча за собой на ремне довольно тяжелую гипсовую розетку, прочертить по снегу этой розеткой линию, которая обозначила бы на поле зону, откуда не видны ангары, находящиеся в северо-западном углу поля (см. «Поездки за город», т. 5 — «Предисловие» и «Ангары на северо-западе»).

Занимаясь этим прочерчиванием, Лейдерман в другой руке нёс закрытую картонную коробку. Когда она раскачивалась, из неё раздавалось звучание тонких колокольчиков.

Обозначив заданную зону с помощью следа на снегу от розетки (возможность такой зоны обеспечивалась покатостью поля), Лейдерман подошёл к нам (ближе к центру поля) и — на фоне ангаров — А. М. вручил ему большую черную тетрадь с надписью на обложке «Ю. Лейдерману».

В тетради помещались увеличенные листы из маленькой тетрадки «На крыше» (из серии С. Хэнсген «Видеотека»), а также два листа с фотографиями: С. Хэнсген на пьедестале скульптуры Мухиной у каблука «Колхозницы», обклеенного карточками с китайскими иероглифами, и портфель Ю. Лейдермана, стоящий на пьедестале другой скульптуры Му-

хиной — «За мир» (эта скульптура расположена недалеко от «Рабочего и колхозницы» на Проспекте мира). Кроме того, в тетрадь был помещён лист с фрагментом из письма А. М. к С. Х., где речь идёт о традиционности и преемственности в Номе.

После того, как С. Х. задала Лейдерману, стоящему перед видеокамерой, несколько вопросов, А. М. попросил Ю. Л. отойти от места действия (за пределы поля), положил розетку на снег, вынул из коробки пластмассовую куклу с музыкальным механизмом внутри (Лейдерман не знал, что он нес в коробке и не знал, в чем заключалась описываемая здесь часть акции), поставил её на розетку и прочитал в микрофон видеокамеры (в кадре — кукла, стоящая на розетке) текст «Хридаи-сутры».

*Мос. область, Савеловская ж.-д.  
Киевогорское поле  
26. 12. 1991 г.*

*A. Монастырский, С. Хэнсген*

## **ИНДИЙСКИЙ ЛОТОС, КИТАЙСКИЙ ЩИТ. РАССКАЗ Ю. ЛЕЙДЕРМАНА ОБ АКЦИИ «СРЕДСТВА РЯДА».**

Мы вышли на край Киевогорского поля, и Андрей объяснил мне, в чем заключается моя задача. Тут поначалу возникла даже некоторая нервозность, так как из-за близорукости и разности в росте я никак не мог разглядеть сами ангары. Точнее, я видел их, но белые крыши казались просто снежным холмом. Находясь еще в некоторых сомнениях, я взял предложенные мне коробку и круг и пошел с ними по полю, волоча круг на ремне за собой. Надо сказать, что лепной плафон в виде декорированного круга с дыркой посередине сразу напомнил мне какой-то древнекитайский щит.

Когда я вышел на поле, все сразу прояснилось — я четко видел краешки ангаров и, следуя инструкции, стараясь не отрывать от них взгляда, прорчерчивал траекторию через поле. По идее, здесь должна была получиться более-менее идеальная дуга, однако, из-за мелких неровностей поля мой путь оказался сложной вихляющей линией, как бы пропущенной дрожащей рукой — со всякими мелкими петлями и зигзагами. Надо сказать, идти было очень приятно и моя задача, простая и занимательная, доставила мне массу удовольствия. Я расценивал эту вещь как некое возвращение к чисто топографическим, векторным акциям КД — таким, как «Глядя на водопад» или, например, очень важному для меня «Описанию действия» — первой акции 3 тома, в которой Кабаков наблюдал, как Панитков «краевым зрением» регулировал перемещения вдоль краев поля Монастырского и Ромашко, своего рода здесь «ходящих ангаров». Именно при наблюдении за этими перемещениями у Кабакова возникла иллюзия несуществующей веревки, связывающей Монастырского и Ромашко, — иллюзорной веревки, которая получила в последующих вехах 3 тома все усиливающиеся дискурсивные вознесения и стабилизации.



Однако, возвращаясь к моему маршруту, здесь правильнее говорить, наверное, не о ретроспективном возвращении, а о разграничении: я как бы отделял более раннюю, параноидально-топографическую часть поля от более поздней — «кангарной», шизоидно-интерпретационной. Это разделение вполне совпадало с моими прогнозами того времени, по которым «наша ситуация» в будущем виделась мне менее интерпретационной, более графичной и, одновременно, более экзистенциально напряженной, поскольку графизм её должен будет основываться не на коллективной рефлексии, а на каких-то личных состояниях и аффектах. Таким образом, при моем перемещении по полю слева от меня оказывалась зона видимости ангаров как зона уже угасающей ситуации, а справа — зона прошедшего, полузыбкого, но долженствующего вернуться к нам «уже на новом уровне». Занятый этими размышлениями, я добросовестно следил за анарами, стараясь все время идти так, чтобы видеть только самый край их крыш, и в то же время бормотал про себя что-то вроде: «Возвращение к линеарности!». Когда я спотыкался в снегу, из коробки в левой руке доносилось какое-то позвякивание. Я предполагал, что там спрятана немецкая музикальная шкатулка. Еще меня занимало постепенное изменение положения собственной головы: начиная свой путь, я смотрел вперед и вбок, потом уже строго вбок, дальше вынужден был вывернуть голову максимально назад. А последнюю часть пути, чтобы не упускать из виду ангаров, мне пришлось пятиться. Забавно, что несмотря на всю извилистость совершенного пути, в конце я вышел прямо к правому дальнему от меня углу поля, туда, где заканчивается недавно поставленная ограда.

Когда я дошел до края поля, я взвалил круг на спину, отчасти для того, чтобы он еще больше напоминал щит, и отправился обратно разыскивать Сабину и Андрея. Из-за ряда обстоятельств в те дни у меня все время крутился в голове сюжет борьбы древнекитайских царств У и Юэ, описанной в книге «Го юй». И я представлял себя юэским воином, бредущим со своим круглым щитом на спине. За несколько дней до акции мне пришел в голову сюжет странного видеофильма, в котором должна была фигурировать девушка в «Юэской шапочке», в то время как я за кадром читаю отрывок из «Го юй». Замечательно совпадение этой идеи с третьей частью заснятого тогда на поле видеофильма. В коробке, которую я нес по полю, оказалась фигурка неваляшки в странной шапочке, идентифицированная Андреем как Шарипутра, реципиент «Хридая-сутры». В третьей части видеофильма Андрей читает за кадром текст этой сутры, в то время как фигурка стоит в центре плафона, ассоциирующегося здесь с буддийским лотосом. Все происходит примерно также, как и в моем замысле, только различаются формы шапочек и, соответственно, традиции произносимых за кадром текстов: буддийского и конфуцианского. Переключателем между ними оказываются традиционализирующие аллюзии круглого плафона (индийский лотос — китайский щит) — «средства ряда» с помощью которого я отделял померкшую шизоидность ссылок и поглядываний от обновленной параноидности переживаний и аффектов.

## 64. Д. А. ПРИГОВУ. ЗАПОВЕДНАЯ ДУБРАВА

Участник (Пригов) и устроители акции (С. Х. и А. М.) встретились у метро «ВДНХ» и доехали на троллейбусе до Главного ботанического сада. Подойдя к восточному углу забора, окружающего заповедную дубраву, А. М. с папкой в руках, в которой находились увеличенные до размера А 2 страницы сборника Пригова «Каталог мерзостей», отделился от группы и, проходя вдоль северной стороны дубравы, скручивал в рулоны страницы сборника, надевая их на концы прутьев забора (примерно через каждые 100 метров). Это действие со страницами сборника (всего 20 штук) было проделано по всему периметру забора заповедной дубравы (с внешней стороны).

После того, как А. М. надел первый рулон на забор, Пригов и Хэнсген двинулись ему вслед. Пригов снимал рулоны с забора, развертывал их и читал тексты стихотворений перед видеокамерой С. Х.

Когда был снят и прочитан последний лист сборника (у восточного угла дубравы, откуда началось движение), А. М. закрепил листы сборника между двумя черными карточками («обложечная» сторона была маркирована надписью «Д. А. Пригову») и вручил изготовленную таким образом большую черную тетрадь Пригову.

*Москва, Главный ботанический сад*

*17. 3. 1992 г.*

*С. Хэнсген, А. Монастырский*

## ЗЕРКАЛО ПО ИМЕНИ АБРИКОЛАВНА. РАССКАЗ Д. А. ПРИГОВА ОБ АКЦИИ «ЗАПОВЕДНАЯ ДУБРАВА».

Конечно, оно и понятно, основные проблемы (так сказать, онтологически-неустранимо — воспроизведящей смыслово — порождающие и саморазврывающиеся — что твой Плотин), это, как я люблю в таких случаях выражаться — обнаружение (угадывание, откровение, гений! — а что, нельзя? — можно! — вот и говорю, что можно! — мистика, растворение и все подобное) и явление (касание, определение, пророк — а что? — ничего! — вот и говорю, что ничего! — учитель, воля).

Я все это говорю в том смысле, что предложенное мне, предъявляемое в любое время, мало чем рознится между собой, в смысле установления отношений со мной, как реакция на мою неинтонированную агрессию как бы в виде простого наличия, возникновения и (по аналогии взаимовлияния разновеликих масс — как это выстрадал Ньютон) оборачивается моей страдательной экстрапозиционностью.

Но это все принимать во внимание необязательно, это просто так, это я для себя как бы. Вычитывание предназначенного и угадывание (вынюхивание, если приравнивать к более

Д.А.ПРИГОВУ

манифестируенному звериному) само распадается на (или конструируется из) нескольких, видимых и трансцендируемых как последовательность актов — осознание, а затем акта угадывания: угадывание направления угадывания, локация: объявление и угадывание себя угадывающего и угадывающего (как бы: иду на вы! — на ны? — да, на вы! — ишь ты! — а что? — да ничего! — я иду! — ну, иди, иди! — как бы такой вот диалог) и сам акт угадывания, который, в свою очередь, тоже распадается на несколько, фиксируемых как стадии, но определяемых как психофизиологические состояния в возможной развернутой последовательности, что ли, но по причине принципиальной интерферентности и шумовой инертности человеческого (в смысле — хомо сапиенс! — в смысле когито эрго..?) — да, в смысле: маритуре то салютант! — понятно, понятно!) аппарата не могущие быть строго локализуемы, т.е. особенностью этого процесса является как бы беспрерывность и практическая не-аксиологичность, и последовательность в этом случае наличествует скорее логическая, чем диахроническая, стадии которой можно описать как: веселость, концентрация, пропадание и выход / так, по крайней мере, можно вербализовать, не претендуя на постоянность и убедительность /. Характерна, выражалась бы я, динамическая, мерцательная модель входа в это состояние и отстояние от него. Причем от скорости мерцания зависит интенсивность самоидентификации с полюсами, либо (за определенной чертой скорости, определяемой зачастую соотношением массы объекта и дистанцией) только с самим процессом.

Практически, аналогичные позиционные и динамические элементы мы можем обнаружить и во второй части этого метасобытия. (Собственно, в любой точке внутренняя делимость процесса столь энергична при малейшем внимании к ней, так что все зависит от интенции и акцентации: и во многих случаях, как акционных, так и рефлексивных, чтобы не уподобиться мохнатоногому Ахиллесу, приходится для себя снимать эту амбивалентность как «практически здоровую»! — в каком смысле? — в прямом, не подлежащем постороннему внедряющему и корректирующему или корректируемому пополновению относительно её иному самобытию! — верно ли! — верно, верно как на духу! — положим!).

Так вот.

Проследим: явление, т.е. угадывание угадываемого (его попускаемая себе слабость, выраженная в возможности обнаружения обнаруживающим): вбириение его (условно таким образом описываемое, так как процесс взаимообразования и взаимопроникновение не логизируемы окончательно): идентификация и отчуждение (не в смысле социальном или культурном) как бы твердые, фекальные как бы, отходы динамического процесса. Все это и есть актуализация как пророчески-воспламенительных, лермонтовско-чапаевских кусков опредмеченнной речи, так и китайской тушевой калиграфии на сине-зеленых тонких заостренных листочках агавы, скажем, (почему агавы? — ну, финиковой пальмы, папируса, иными словами! — какие финики в Китае? — ну, пергament, скажем, кора древесная, камни! — это поближе, поближе), сплавляемых вниз по течению под легкий переливающийся серебряный блеск прозрачно-блескивающих струй в утренний блеклый туман вплывающих навстречу огромному дышащему, как крутой звероподобный бок, голубому океанскому простору из укромного речного потока.

Так вот.

Истинно, истинно, если подобную как бы модель конгруэнтно (т.е. облиководобно) спроэцировать в наше, прости Господи, гео-культурно-историческое пространство, то с неизбежностью получаем Снег (с его явной, прямо бросающейся в глаза — кому бросающейся? — да тебе, хотя бы! — да, тогда согласен! — прямо-таки обнаженной транспонированной шамбалоидностью и граалеподобием — все мы, собственно, люди-человеки, все мы, несмотря на цвет кожи, разрез глаз, запах изо рта и пр., все мы с кровью, лимфой, печенью и желудком, с уdom и вагиной, костями и мозгом, мясом, ногтями, волосами, перестальтикой, все мы мыслим, чувствуем и страдаем, убиваем и рождаем, бежим из горящего дома и входим в черный мазутный поток, стоим под дверью школьного директора, леденеем перед страшной женщиной, это нам мама говорит: Кисанька! это мы видим вдали белый корабль и сжимаемся в предчувствии счастья, это нам наносят удар кинжалом в спину, это мы в Звенигороде на Пасаде падаем от слабости и в школе № 545, экспериментальной базе при Академии педагогических наук СССР).

Итак, дальше.

Обратимость времени во всяком мифоподобоорганизованном дискурсе позволяет процесс порождения явить как процесс нахождения, спроэцированный на топографию, вскрываемый как последовательность пространственных точек.

Также несомненно, что белое (белое, снег, пустота, немота, Малевич, Золушка, свечение, ничто) листка бумаги (с черными буквами — два предела, две пустоты, опять-таки Малевич, Мейстер Экхарт, Шанкара, Дионисий Ареопагит, Сорокин, моя соседка Галина Павловна), в смысле, в первой стадии оформления не для внешнего, а для себя, даже не для всего себя, а для особенной функции себя, могущее быть обнаружено только на границе истинно сакрального (зоны, области, вроде бы пространства, как бы локуса, будто бы сферы, якобы чего-то такого), проходимого только в квази-агрегатном состоянии.

Эта сакральная зона Ботанического сада в Москве была провидчески отгорожена в качестве именно таковой от остального профанически-ботанического пространства с целью её утверждения и объявления для всего прочего именно в этом качестве сразу после войны (тоже, замечу вам, ни хуя себе! — как это? — а времячко тоже себе! — понимаю, понимаю! — прямо не время, а нарушение всего такого, и сакрального тоже, и обнаружение новых или новое утверждение старого) академиком не то Ферсманом, не то Ландau, не то Лысенко, или Чарушиным-младшим. Эта зона и стала тем Нечто в его уже (и это не мой каприз, не прихоть моих знакомых или жены с сыном, а случай, явленный в качестве обыденного в обыденность, но фундированный тем же Нечто) первой вскрытости, дефлорированности (после долголетнего пустования вдруг были вскрыты поржавелые ворота и все это стало открытым проникновению снаружи), что играет весьма и весьма серьезную роль в нашей обнаруживающейся модели как пространственно-одноразовой, как бы вертикальный срез по оси творения.

Ну, а то, что я читал свои стихи Сабине Николаевне перед камерой, обратно переводящей все в диахроничность и в будущем (в идеальном и, естественно, естественном виде, так как идеал и есть естественность без предупреждений) — по причине периодических демонстраций — в пульсирующую и мерцательную модель (типологически воспроиз-

водящую сущностный процесс), — все это, ясно, объяснений не требует. Не требует также объяснений и крутой (по нынешним временам) характер текстов — он вполне соотносим с сакрально-мистифицированным воспроизведением и восприятием акции, непосредственно связанной с идеей нарушения, прохождения границ. Собственно, что снимает с меня и малейший остаток вины (кроме, конечно, преднаписания этих текстов, т.е. пред-эта-акция-существование), Сабина Николаевна сама выбрала этот сборник, и Андрей Викторович самолично, порой проваливаясь под снег с головой, подавая лишь слабые сигналы и своей еще продолжающейся жизни, и порой после получасовых усилий высвобождавшийся от затягивающего, засасывающего да и заманивающего, соблазняющего «Белого», в результате таки расположил хрупкие, иномерные почти листочеки по периметру закрытой (в идеале, а теперь уже, как я говорил — открытой) территории внутри Ботанического сада, представ, таким образом (они оба — Сабина Николаевна и Андрей Викторович, Сабрей Никторович, Абриколавна — текст: звук, шаг и порыв андрогинный!), представ таким образом, персонификацией того тайного, спрятанного (или его транспортной, эманационной, гермесной ипостасью). Снимая же все это на видеокамеру, будучи как бы последним звеном в цепи акта обнаружения-объявления, Сабина Николаевна закрывала этот, инсценированный нами, акт, обращая его в мистериально-ментальную структуру, наподобие зеркала стоящего напротив зеркала, где только я, среди миров отражаемых, а не отражающихся объектов, знаю, что отражается в зеркалах. Но и у меня нет возможности (не нарушив чистоты и принципиально не изменив ситуации, а посему обессмыслив её) объявить, как, скажем, некий Прометей, об этом всем прочим.

Посему и нету никакого остального смысла в этом всем.



## 65. ВРУЧЕНИЕ. С. АНУФРИЕВУ



За два дня до акции С. Ануфриев получил план местности — р. Яуза у Лосиного острова — с обозначенными на нем местом и временем встречи с организаторами акции.

Когда Ануфриев пришел в указанное место, А. М. вручил ему большую черную тетрадь (размер А 2, без этикетки на обложке), внутри которой находились листы с увеличенными изображениями лыжников с одного из рисунков Ануфриева 1991 года. Причем, одна из фигурок была коллажирована в схему из книги М. Кройнца «Кварки, глюоны и решётки» (Москва, изд. «Мир», 1987, стр. 181) — страница с этой схемой была помещена в середину серии. Секвенция с лыжниками заканчивалась увеличенным до размера А 2 планом местности, на котором, после вручения и просмотра Ануфриевым тетради, были поставлены дата и время встречи — «27. 12. 92. 13. 05.» — с подписями всех трех участников акции.

*Москва  
27. 12. 1992 г.*

*А. Монастырский, С. Хэнсген.*

## НА СКЛОНЕ ГОРЫ. РАССКАЗ С. АНУФРИЕВА ОБ АКЦИИ «ВРУЧЕНИЕ»

370 миллионов лет назад первые растения, вышедшие из моря на сушу, устремились вверх, прочь от земли, звавшей их вниз своим притяжением. Этим они отобразили общий процесс расширения Вселенной, всегда идущего от центра. Однако тяготение центра, хоть и ослабевает, продолжает сдерживать мир от мгновенного разбегания и тем самым, делая разбегание постепенным, превращает его в некий сюжет, по мере развития (и расширения) которого формируются всё новые и новые явления под условным названием «антигравитационные мероприятия» (АГМ).

После растений АГМ возглавили насекомые. Четверть миллиарда лет назад они оторвались от поверхности планеты, что стало возможным благодаря дальнейшему ослаблению гравитации. 160 миллионов лет назад в воздух поднялись рептилии, причем довольно быстро они достигли размеров небольшого самолёта. Вскоре после этого появились птицы, и после вымирания динозавров 60 млн. лет назад они переняли эстафету АГМ. На этом плавном фоне эволюции, с постепенным усложнением летательного аппарата в организме, неожиданно выступил хитроумный человек, построивший внешние по отношению к своему телу летательные организмы, приводимые в движение человеком. Для этого человеку сначала пришлось отождествить себя целиком с Анимой птиц, о чем свидетельствует тотемная культура. Не менее хитроумны и магические приемы, позволяющие вселяться в тела и сознания птиц (через отождествление) и порой даже оставаться там навсегда. Вообще, способность к превращениям — это результат не какого-то дара свыше, а, скорее, неизвестной работы над собственной природой, причем, только над одной из её сторон. Но это изменило все существо человека. Его сознание и душа приобрели способности к путешествию, он научился мечтать, размышлять, абстрагировать и медитировать. Из путешествий привёз он образы форм, в соответствии с которыми изменил свою цивилизацию на дворцово-храмовую или монументальную. Монументы, некрополи и т. п. можно рассматривать как памятники АГМ, изоморфные проекциям до-бытого в странствиях опыта. Воздвигать и вычерчивать все это человеку сначала, как и во всем, помогала магическая сила, потом — технология. Но технология освобождает в человеке большое количество собственной энергии, что и позволяет ему тратить её на контроль, управление над путешествиями души и сознания. Как видим, идеология путешествия, его развития, превалирует над результатами, т. е. цивилизацией. В сущности, строя Мир Иной на земле, человек желал осуществить тотальное ускользание, весь мир превратить в АГМ. Однако построенный мир застывает и не меняется, что в корне противоречит идее движения в АГМ. Во имя дальнейшего полёта люди стали покидать цивилизацию (тем самым расширяя её), уходя к природе, они исправляли с её помощью собственную природу, чтобы обратиться в путешествиях к чему-то более притягательному, чем формы, которые можно воплотить в материю, чтобы достичь опыта, данного в переживании более тонкого порядка. Можно представить себе, что некто задумался о том, не является ли способность отдалиться от центра земного притяжения следствием существования иного центра притяжения, причем качественно иного. Легче всего улета-

ет мысль и душа, а это значит, что иной центр имеет спиритуальную природу. Сначала его понимали как внешний, потому и говорили: «Бог в небесах». Дальнейшие путешествия выявили, что центр вселенной локализован в каждой её точке, что под покровом Чего-то кроется Ничто, тайна Пустоты, в которую мы и обрушиваемся всей своей массой, порожденной земной гравитацией, лишь частной формой общей Великой гравитации. Пустота — это возможность беспредельного ускользания, и на этом строились целые традиции и школы, сделавшие свободу предметом профессии и институции. Благодаря действию этих школ и возможно развитие технологии, поскольку она есть результат «сосредоточения на Ином». И самая рафинированная — это технология ускользания, поскольку даже препятствие она использует как инструмент ускользания.

Если мы о чём-либо говорим определенно, мы тем самым «притягиваемся к определяемому», суждение становится объектом его гравитации. Наивно в данном случае уходить от знания и сознания, скорее, благоприятней наращивать скорость, стремясь «к центру» (а не от него) и проходя «сквозь» него, что и обеспечивает возможность дальнейшего путешествия, да ещё и с новым технологическим опытом. Здесь мы вплотную подходим к проблематике такой традиции, как Нома, а именно к её основным образам ментального ускользания — Колобку и Лыжнику, которые достаточно хорошо описаны по отдельности и поэтому нуждаются в сопоставлении и сравнении.

Колобок катится на нас из магической эпохи. Лыжник — из технологической, к которой мы принадлежим. Колобок — это вертящаяся кочующая планета, убегающая от более мощных гравитационных центров, или, можно сказать, это сомнение, постоянно огибающее те или иные определенности. Лыжник сам не ускользает, он ментально неподвижен, и потому определим как несомненность, огибающая ряд знаков определённости. Но если Колобок уходит от гравитации, то Лыжник использует её. Однако фоном ему всегда служит белая пустота, он как бы всегда проскальзывает сквозь пустой центр, ни от чего и не от кого не уходя и ни к чему не стремясь, оставаясь сам по себе в покое. Не говоря уж о терапевтичности лыжного катания. Если Колобок символизирует «автора-персонажа», то Лыжник — «врача-пациента», оснащённого и бодро ускользающего от ускользания, или «уклоняющегося от самолечения», «прогуливающего назначенные себе процедуры», что звучит неправдоподобно, но допустимо как условный ракурс в данной ментальной схеме. Таким же ракурсом оправдано определение Лыжника как «деятель-инструмент». Цель такого ракурса — избежать определенности в определениях. Он ускользает от притяжений, поскольку «центр его притяжения» — белая пустота, без центра, без притяжения и без имени. По ней и сквозь неё можно ехать под определенным именем Лыжника, т. е. «скользить без Обмана». Именно эта пустотная честность роднит его с Колобком, но есть и эволюция по сравнению с задорным идиотизмом Колобка, а именно — любовь к покоя, которая и осуществляется как реализованное стремление. Ускользание ради покоя, обеспеченное технологией, возможно при исчерпанности претензий, при понимании того, что уходить некуда и невозможно, если центр находится везде, во всех точках-мигах континуума, т. е. сама Вселенная — это тотальная трансгрессия, ускользнувшая от Небытия, не нарушая при этом его покоя и незаинтересованности. Именно потому Лыжник не бежит центра, зная, что через него можно проскочить дальше (в Пустоту).

Так же, на необходимости проходить сквозь что-то, построена и инициация, и компьютерная игра. В случае дискурса Номы этим «что-то» являются «эпистемные» решётки, «архитектурные» сетки, закрепляющие ячейки «Архива», вообще любые улавливающие системы познания, формирующие в результате научно-философские дефиниции. Когито, отстоянное на страницах книг и застывшее в схемах, диаграммах, формулах, чертежах и текстах — это самая многомерная, рафинированная и трудная для преодоления структура, немедленно включающая в свои рамки любой объект взаимодействия. Возможно, лазейкой является исключение взаимодействия, но на какой основе можно его избежать? Здесь мы вспомним, что страницы книги — это белая бумага, изображающая Пустоту, а значит, и все решётки и знаки скользят по Ничто, как и Лыжник. Это означает и то, что Лыжник — графема, как и остальные. Но — графема ускользания в покой, что по смыслу принципиально отличает его от иных графем, кроме, пожалуй, одной — спящего Колобка П. П. Таким образом, опираясь на Пустоту и свою графемность, Лыжник имеет возможность вклиниваться в когинитивную решётку и, не взаимодействуя с ней, использовать её как средство дальнейшего ускользания без бегства и связанного с ним волнения и опасности. Опасность Лыжника в другом — в потере равновесия, падении, поломке инструмента, в лучшем случае — застревании своего летательного аппарата. Но эта опасность чисто условная, пока он Лыжник на белом листе, ему мало что угрожает (он как бы на белом коне), он напоминает дельтапланериста в небе, с той разницей, что ему не хочется приземляться. За это желание ему устраивают «проверки» — сможет ли он обратить очередное препятствие в инструмент для достижения покоя в движении?

В свете всего этого можно рассмотреть акцию «Вручени» как вручение небесного манда на проведение успешного АГМ, причем в самом документе помещена схема АГМ, в данном случае — проскальзывание Лыжника «сквозь» гносеологическую решётку, помещенную в середине альбома-документа, и беспрепятственного движения дальше в белой пустоте. Эта схема и была реализована, где препятствием был сам акт вручения, а пустым действием являлось путешествие по снегу к месту действия (с попутным созерцанием одиноких лыжников) и путешествие от места действия обратно, в городское пространство. В другом ракурсе — это Лыжник до и после акции, аккуратно скользящий, как нейтринно, как Одиссей, избежавший всех превратностей судьбы и вылезший сухим из воды для забвения в долгожданном покое.

Это вручение Пустоте самой себя, отмеченное фигуркой летящего лыжника.

## 66. ОТКРЫВАНИЕ. Н. ПАНИТКОВУ



Дойдя по заснеженному полю до места, «откуда не видны ангары» (см. акцию «Средства ряда»), А. М. и С. Х. вручили Паниткову черную тетрадь и большое пластмассовое яблоко. Надев на спину рюкзак с вложенным в него магнитофоном (магнитофон был поставлен на воспроизведение записанных А. М. описательных текстов акций КД — в данном случае начиная с акции «Музыка внутри и снаружи»), Панитков направился по полю в сторону ангаров. Перед тем, как проходить определенный отрезок своего маршрута, он кидал перед собой яблоко, подходил к нему, поднимал, снова бросал и т. д., двигаясь таким образом до того места перед ангарами, где он должен был остановиться (по собственному усмотрению, но как можно ближе к ангарам). Дойдя до выбранного им места, он снял рюкзак, сменил в магнитофоне кассету на чистую и, поставив магнитофон на запись, начал просматривать тетрадь, одновременно комментируя её содержание на магнитофон. Тетрадь состояла из титульного листа, на котором Панитков должен был написать фломастером название акции, описательный текст которой звучал из магнитофона в тот момент, когда он подошел к месту просмотра тетради — это оказался описательный текст акции «Выстрел». За титульным листом помещались несколько ксероксов размером А 2 из книги Локели Чан-



дра «Эзотерическая иконография японских мандал», Индия, 1971. Последний лист представлял собой фактографический бланк, где следовало указать время проведения акции на различных её этапах и поставить подписи участников.

Перед началом просмотра тетради Панитков должен был разобрать пластмассовое яблоко на три части (оно было составным) и разбросать их по сторонам, однако по ходу реализации действия он сделал это уже после просмотра тетради.

Вновь вставив в магнитофон кассету с описательными текстами и включив магнитофон на их дальнейшее воспроизведение, он вложил магнитофон в рюкзак, надел рюкзак на спину, взял тетрадь и вернулся в исходную позицию к видеокамере. Здесь тетрадь была подписана всеми участниками акции, скреплена с правой стороны зажимами (таким образом, что её нельзя открыть, не вынув предварительно этих зажимов) и вручена Паниткову.

*Киевогорское поле  
7. 3. 1993 г.*

*А. Монастырский, С. Хэнсген*

## РЕПОРТАЖ ПАНИТКОВА, ЗАПИСАННЫЙ ИМ НА МАГНИТОФОН ВО ВРЕМЯ АКЦИИ «ОТКРЫВАНИЕ»

Так, начинаю листать тетрадь и комментировать... Тетрадь представляет собой папку из черной бумаги, прошитую блестящими гвоздиками из желтого металла... На титуле написано: «Открывание (Н. Паниткову)»... Здесь я поставил название акции, запись которой звучала из магнитофона в момент открывания тетради. Это акция «Выстрел»... Далее идет лист черной бумаги... Потом изображение бодхисаттвы. Бодхисаттва Махавайрочана. Это — по тибетской традиции, по японской — Дайничи... Амака Бирушану

— это я не знаю, кто такой... Так... Это, очевидно, ксерокс, снятый с китайской гравюры скорее всего 19 века. Бодхисаттва сидит в позе лотоса, сложив руки на ступнях ног. Как называется эта мудра, я не знаю. В очень богатом головном уборе, в украшениях, на лотосе, в огненном пламени всепожирающей мудрости. Следующая страница (нрзб)... Будда узнается по облачению аскета, т.е. с непокрытой головой, с прической ушниши и в бедном одеянии. В позе лотоса (шум ветра, нрзб)... .

На следующей странице изображена Праджняпарамита. Женская ипостась, трехглазая, шестирукая в виде бодхисаттвы. Японское, очевидно, название — дханихармицу. Да, значит, это с японских гравюр сделано... Дальше идет... Здесь изображены четыре бодхисаттвы (нрзб)... красивые бодхисаттвы такие. Три из них сидят на цветках лотоса... держащие различные атрибуты... редкие изображения... (нрзб)... летающая дева... (нрзб)... Агни, Варуна, Ваир и... это индийские божества, введенные в буддийский пантеон... части торсов расположены по углам... Агни... Теперь идут атрибуты. Ваджрачина... (нрзб)... Кандра Агни... Ваджрапада... Описывать это довольно сложно... Далее идут опять... ваджра... атрибуты...

Последняя страница. Написано: «Просмотрено у ангаров, число, месяц, год...». Полетела инструкция! Замечательно!... «Возвращено в зоне, откуда не видны ангары, час, минуты». Значит, это надо сохранить, я думаю.

## **РАССКАЗ ПАНИТКОВА, ЗАПИСАННЫЙ НА МАГНИТОФОН В МАШИНЕ СРАЗУ ПОСЛЕ АКЦИИ «ОТКРЫВАНИЕ»**

Когда только мы приехали на машине и вступили на непроторенную снежную тропу, сразу у меня возникло желание все это комментировать, но в третьем лице. В момент, когда я уже начал выполнять инструкцию, то как-то все приобрело приятный такой флер. Потому что яблоко, конечно, было очень эстетично... Но вот это продвижение от дороги до места, где вы установили штатив — это все, конечно, мучительно было и не хотелось отождествляться с этим персонажем. Но этого мучения было достаточно, чтобы перевести сознание в другую плоскость, где как бы уже все как в какой-нибудь восточной практике: глубокое дыхание очищает сознание, уходят заботы... Ну, здесь это безусловно, поскольку тяжелый путь, одышка, все улетучилось и всего осталось ровно столько, чтобы перевести сознание в состояние покоя — относительного, конечно, — принять все дальнейшее со смирением и обращать внимание на то, что реально происходит вокруг.

И вот первая реальная вещь, которая вывела меня в область эстетического, — это желтое яблоко, оно было эстетически активное на белом снегу, немножко с оттенком пошлости, конечно, зато не надо было все по-тонкому обсасывать, это было ярко, пошло и направляло на какие-нибудь «яблоки на снегу»...

Путешествие к месту, к ангарам, было довольно увлекательным, тяжеловато немного, но поскольку все время ожидаешь — когда же появятся эти крыши... И когда они все не

появляются, и вот такой проскок... И кидание яблока тоже забавное переживание: какой оно оставит след, то упадет и совсем не погрузится в снег, то зароется. Буквально на долю секунды возникли магические реминисценции, но потом они были полностью сняты, потому что все так ясно, понятно, область эта проработана, ничего сакрального нет — чисто эстетическое занятие.

Ангары неожиданно вдруг возникли — тоже такое вдруг поражение. А перед ангарами, вдоль вот этой линии столбов, там, в конце, очень аккуратная, картинная ель, абсолютно симметричная — как вот дети рисуют. Большая елка красоты и симметрии необыкновенной. Вот на нее я внимание обратил. Потом то место, где было выкопано болото, кажется, какая-то яма... Перед ангарами, метров за 200 до них, хороший аккуратный забор из колючей проволоки. Но я не дошел до этого забора метров 50. Движения в ангарах никакого не было, ни собак, ничего, поэтому спокойно было. Иначе бы раздражало — люди бы на тебя уставились: человек какое-то яблоко кидает и идет. Как-то не хотелось травмировать психику окружающих.

Потом я прочитал инструкцию и стал ее тупо выполнять. Приятное переживание было связано еще с тем, что все-таки материал, который я обнаружил внутри этой тетради, мне был более-менее знаком и для меня любопытен. Буддийский пантеон, причем, в основном, периферийный, эти на самом деле малознакомые божества. Интересно, что если я кого-то там узнавал, то в этой японской традиции он присутствовал с другими атрибутами, нежели в тибетской традиции.

Ну, я все полистал, все аккуратно выполнил. яблоко я выкинул в конце, потому что оно нужно было мне как инструментарий: дело в том, что порывы ветра уносили инструкцию и альбом, поэтому я все это придавил яблоком. Я его сначала разбрал на три части. Хотел четвертую часть вынуть, но не смог. А потом я его разбросал на три стороны: направо, налево и вперед. Дальше я все аккуратно сложил и пошел назад.

## 67. И. ХОЛИНУ



В мастерской И. Макаревича на белой стене были прикреплены в два ряда 10 ксерокопированных листов размером А2 из книги «Буддийская символика» («Палитра», Ленинград, 1991).

Приехавшему по приглашению устроителей акции И. Холину предложили прочитать цикл стихов «Холин», написанный им в начале 60-х годов.

Во время чтения А.М. за спиной Холина раскрашивал золотым фломастером контурные рисунки символов на ксероксах, прикрепленных к стене, стараясь более-менее соотносить время раскрашивания одного символа с временем чтения одного стихотворения.

Затем листы были сняты со стены, скреплены двумя черными картонами и в виде тетради с наклейкой «И. Холину» вручены автору стихов.

*Москва  
03. 1993 г.*

*С. Хэнсген, А. Монастырский, Е. Елагина, И. Макаревич*

## 68. ШТЕФФЕНУ АНДРЕ



На полу католической церкви св. Анны ( Мюнхен ) Шт. Андре и А.М. провели незаконченный сеанс тибетской игры «Путешествие в nirvanу». Шт. Андре играл фигуркой бронзового орла, А.М. — маленькой крашеной моделью греческой церкви. Результаты игры (позиции передвижения фигур) записывались в специальную тетрадку, состоящую из 4-х сброшюрованных листов с ксерокопированными фотографиями работы А.М. «Дышу и слышу».

После игры два игровых поля были сложены в виде тетради (размер А3) и вручены Шт. Андре вместе с вложенной в нее тетрадью (А4) записей позиций перемещения игровых фигур.

Накануне акции на оборотную сторону одного из игровых полей была наклеена страница с описательным текстом акции «Открывание» — она стала лицевой стороной обложки тетради для Штеффена, на противоположную же сторону обложки была наклеена фотография той же акции, на которой изображен Панитков в «полосе неразличения» на заснеженном Киевогорском поле.

*Мюнхен  
31. 5. 1993 г.*

*A. Монастырский, С. Хэнсген*

## 69. И. КАБАКОВУ. ТРИ ТЕТРАДИ

Материалы КД и А.М. (фото, тексты, схемы), которые Кабаков попросил для своей инсталляции «Нома», были оформлены в виде трех черных тетрадей размером А2. Каждый лист во всех трех тетрадях состоял из четырех листов машинописного размера, три из которых относились к затребованным материалам. Т. е. Кабакову нужно было разбросать тетради и вырезать из листов А2 нужные ему тексты, рисунки и фотографии, выбросив, возможно, «лишний» элемент из каждого листа.

На тетрадях были наклеены этикетки, представляющие собой увеличенную копию строки посвящения («И. Кабакову») из стихотворения И. Холина, опубликованного в книге «Лианозово» (Мюнхен, 1992, С-Пресс).

Тетради были переданы Кабакову Б. Грайсом.

Зальцбург  
10. 8. 1993 г.

А. Монастырский, С. Хэнсген

## РАССКАЗ И. КАБАКОВА ОБ АКЦИИ «ТРИ ТЕТРАДИ»

Первое впечатление от тетрадей, которое на меня подействовало, было связано с инструкциями, заложенными в них и предписывающими разрезать тетради на отдельные листы, а листы использовать для той инсталляции, которую я делал в Гамбурге. Но тем самым происходит разрушение того, что мне было дано в качестве изделия. А дано мне было законченное изделие, которое в смысле своей сделанности (прекрасная обложка, переплёт, всё аккуратно сброшюровано) не подлежит уничтожению. Таким образом первое, что меня смущило, это то, что нечто, присланное мне другом и подлежащее бережному хранению как святыня, должно быть просто разорвано и истреблено.

Разумеется, я истрепал все это дело, хотя сейчас все это вернулось обратно с выставки в сильно порезанном виде. Оно теперь выглядит как нечто изорванное и уничтоженное. Но как бы даже и потерпевшее кораблекрушение, оно все равно продолжает оставаться.

Все это хранится даже не знаю в каком виде — абсолютные руины какие-то бумажные. Мне понравился там один момент, который я тоже отметил. На каждом листе помещаются отпечатки четырех листов. Из них три листа информативны, а четвертый — просто макулатура какая-то технологическая. Что бы это значило, я никаким образом не могу понять. Почему эта чепуха была включена в объём таких значительных текстов, как «Передвижение по белому полю», «Единица номер один» и т.д. Когда я резал эти тетради, я не знал, как избавиться от этих кусков... документов каких-то, что ли, на немецком языке. Потом мне был, разумеется, непонятен момент большого формата — что бы это значи-

И.КАБАКОВУ

ло? Если это тетрадь, то почему такая большая, если альбом — то ничего «альбомного» в нем нет. Как бы альбом по форме и тетрадь по содержанию. Единственное, что мне пришло в голову, это то, что у Андрея есть возможность, пользуясь современными копировальными крупноформатными машинами, напечатать большой лист. Поэтому он в целях экономии расположил на нём не один, скажем, и не два листа обычного формата, а просто четыре. Тогда работа приобретает очевидный смысл — это радость человека, у которого в Москве не было возможности напечатать такой формат, и теперь, после голода, он демонстрирует эти богатые копировальные возможности — вот, смотрите, какое мне счастье привалило!

Передо мной были три большие тетради, не мотивированные никаким образом своей величиной и подлежащие уничтожению. Разумеется, там был ещё некий скрытый смысл, потому что Андрей со свойственной ему педантичностью и точностью красным карандашом проставил на обратной стороне листов метки: А.М. означало «материалы А. Монастырского», КД — материалы «Коллективных действий».

Надо сказать, что материалы были присланы в избыточном количестве, а это всегда говорит о глубине творческого потенциала и личном благожелательном дарении, а не о крохоборстве каком-нибудь — типа прислал две фотографии грязных каких-то, ничего не видно. Здесь все было характерно для Андрея — аккуратность, широта и изобилие информации.

*(Расшифровано с магнитофонной записи С. Ануфриевым).*

## 70. ДЕСЯТАЯ ТЕТРАДЬ



«Десятая тетрадь», по форме такая же, как и предыдущие, состояла из инструкций для С. Ромашко. До прихода С.Р. на место действия она была спрятана под листьями за корягой на поляне напротив строения, напоминающего «дом лесника». Кроме того, на переднюю стену наглухо закрытого домика была повешена фото-картинка в раме под стеклом, изображающая чайник на балконе А.М. в Москве (чайник использовался в акции «И. Макаревичу»). Под картинкой была укреплена маленькая картонка с изображением «старика», вырезанная из коробки компьютерной игры «Возвращение в Цорк». У задней части дома, у двери в подвал, под листьями была спрятана белая картонная коробка с таким же изображением «старика» на крышке, в которой лежали две веревки — фиолетовая и желтая.

По инструкции С.Р. предлагалось:

1. Найти тетрадь под листьями за корягой (это — предварительная инструкция, не входила в состав инструкций, помещенных в тетради).
2. Найти коробку с веревками.
3. Привязать веревку к коряге и оттащить ее за пределы кадра видеокамеры (почти все действия фиксировались на установленную С. Ромашко видеокамеру).

4. Снять со стены дома картинку с чайником.
5. Прикрепить картонку с изображением «старика» на доску, лежащую рядом с мешком, откуда была оттащена коряга (эта третья картонка со «стариком» была укреплена на третьей странице тетради).
6. Двигаясь по указаниям схемы, помещенной на шестой странице тетради, найти на обочине дороги автомобильное колесо.

С. Ромашко выполнил все действия, однако не в том порядке, как это предполагалось по инструкциям (см. рассказ С.Р.).

*Бохум  
21. 2. 1994 г.*

*A. Монастырский, С. Хэнсген, С. Ромашко*

## **РАССКАЗ С. РОМАШКО ОБ АКЦИИ «ДЕСЯТАЯ ТЕТРАДЬ»**

Акция эта была для меня примечательной сразу в нескольких отношениях. Во-первых, это была первая акция после долгого (несколько лет) перерыва. Во-вторых — первая акция в Германии. В-третьих — первая акция с инструкцией по-немецки (что усиливало ее «немецкость»). И потом, было невероятно (по немецким масштабам) холодно: ночь накануне была чуть ли ни самой холодной в этом веке для западной части Германии.

Все началось довольно正常 — ни начальная инструкция, ни видеокамера не были для меня чем-то принципиально новым, так что я довольно легко и быстро нашел избушку, скамейку и корягу, установил камеру и начал действовать. Нашел тетрадь, открыл первую страницу, по ней нашел коробку на лестнице, ведущей в подвал. До этого момента все было正常: я хотя и не понимал, что именно могут означать в общем контексте эти действия, но чисто механически все шло гладко. Дальше произошел сбой, который изменил и запланированный ход акции, и мою ситуацию. Я случайно пролистнул одну страницу в тетради (пальцы от холода скрючило, да и прикрепленная скрепками фотография утяжелила ту страницу, на которой открылась тетрадь). И я сразу оказался в ситуации распавшихся ориентиров: требование отвязать от дерева веревку и положить ее в коробку было непонятно не в эстетическом, а элементарно-механическом смысле, поскольку никакой веревки ни на каком дереве я не видел. Подлый компьютерный старик смотрел на меня со страницы тетради, и я был как человек, пытающийся справиться с компьютером, о программе которого он не имеет ни малейшего представления.

В довершение ко всему в критический момент появился лесник, которого, похоже, заинтересовало, что это за человек слоняется непонятно зачем вокруг да около. В общем, ситуация дурацкая. Я решил продолжать акцию, надеясь, что дальнее ситуация прояснится.

Однако дальше все пошло снова нормально, что меня еще более озадачило. Окончив съемку у избушки, я уже пошел было под мост (что и надо было сделать по последней инструкции), но потом решил все же открыть коробку и посмотреть, что в ней (а вдруг никакой веревки вовсе и не было, и в этом-то все и дело — почему бы и нет?). Увидев в коробке веревку, которую по инструкции я должен был туда положить, я сначала несколько растерялся, но затем стал снова перелистывать тетрадь и обнаружил пропущенную страницу. Мне все сразу стало ясно (в механическом смысле) и я пошел назад, чтобы выполнить пропущенное действие и заснять его. С одной стороны, я был рад, что отыскал разгадку всем непонятностям, с другой стороны — огорчен, что не получилось сделать все так, как было запланировано.

После этого я отправился к последней точке, где надо было оставить тетрадь и закончить съемку. Поскольку сильное напряжение, в котором я был до того, спало, я заканчивал акцию в несколько расслабленном и огорченном состоянии. На склоне, куда я должен был положить тетрадь, совсем рядом, лежал мертвый серый заяц. Такой несколько печальный финал с «бойсовским» акцентом вполне подходил к моему состоянию.

## 71. АЛЬБОМ ДЛЯ ПУТЕВЫХ ЗАМЕТОК И ЗАРИСОВОК



Чёрная тетрадь размером А 2 с цветной наклейкой на обложке (сцена из компьютерной игры «Возвращение в Цорк», изображающая мост над рекой с красной стрелкой, указывающей такое направление для игрока, при следовании по которому его персонажтонет и игра проигрывается) была вручена С.Ануфриеву и М.Чуйковой для «Медгерменевтики» с просьбой заполнить пустые листы тетради во время их путешествий и вернуть затем тетрадь С.Х. в Бохуме. Кроме пустых листов в тетради помещены несколько черно-белых фракталов, черно-белая репродукция картины Майстера Франке «Рождение Христа» (к. 1430 г.) а также закрытый белым листом, прикрепленным по краям скрепками к задней части обложки, портрет Стефана Георге. При плотном прижимании листа к картону обложки в его центральной части портрет виден как белый контур.

*Дата вручения тетради: 1. 03. 1994 г. (Бохум)*

*Дата возвращения тетради: 22. 10. 1994 (Кельн)*

*С. Хэнсген, А. Монастырский*

## 72. ЗАПУСК ВОЗДУШНОГО ЗМЕЯ В ПРОРЕ

**С. Х.:** Запускание змея можно рассматривать как легкое спортивное занятие отдохнувших на берегу моря. Или это действие на фоне романтического рюгенского пейзажа приобретает особый оттенок? Причем фон этот — с учетом понятия «Хаймат» (Родина) — усугубляется архитектурным ансамблем курорта КДФ («сила через радость») — гигантскими реликтами нацистского «Дома отдыха» под названием Прора.

**А. М.:** Естественно, эта акция носит очевидно «сдвинутый», почти онейроидный характер из-за того места, где она произошла. Депрессивная архитектура «землескрёбов» Проры — свое рода «Анти-Нью Йорка», эти лежащие на боку серые многоножки настолько впечатляют сами по себе в эстетическом смысле, что какое-либо действие на их фоне кажется ненужным — ведь и так есть что посмотреть. В таком месте, как Прора, месте нереализованных ритуалов, любое действие невольно становится ритуальным. И уж, конечно, это относится к запусканию змея в том самом месте комплекса, где предполагалось проводить массовые ритуальные собрания, в его центральной части. Онейроидность же состоит в том, что акт запускания змея я чувствовал как вынужденное действие, плохо контролируемое или полностью неконтролируемое, как это бывает в сновидениях. Для меня лично не возникало никакого взгляда «со стороны», я действовал как механизм, точнее, его часть. Видимо, поэтому и получил «шизофреническую» травму на пальцах от вращающегося барабана с леской, к которой был привязан змей.

**С. Х.:** Я хочу добавить некоторые детали к описанию места действия. На мой взгляд, архитектуру Проры нельзя оценить однозначно, что и дает возможность отстранения — или в туристическом смысле или в историческом. Ты верно говоришь о депрессивном минимализме, который создается totalностью конструкции, закрытыми фасадами почти пятикилометровой длины вдоль моря, без цветовых нюансов и архитектурных разнообразностей — я имею в виду тупые повторы без ритмических вариаций, которые особенно подчеркиваются в контрасте к разнообразным и подвижным формам волн на море и ритмическим чередование деревьев вдоль аллеи, когда проезжаешь мимо на машине. Все это так. Но функциональный стиль Баухауза здесь все-таки присутствует. Комплекс задуман так, чтобы все окошки отдыхающих — 20 000 человек — выходили на море. Кроме того, в проекте были задуманы различные веранды, кафетерии и т.п. как архитектурные детали и орнамент. То есть в проекте какое-то разнообразие предполагалось, но это не было реализовано из-за войны. Важно, что в центральной части запланированный огромный неоклассицистический холл тоже не был реализован. И нам остался пустой центр для действия.

**А. М.:** Я и говорю про то, что действие — запуск змея — производилось в пустом сакральном центре. Ведь в этом холле предполагались массовые собрания идеологического характера. Никаких запусков воздушных змеев там не предполагалось. Всякая акция прежде всего соотносится с местом ее проведения и даже наверняка как-то детерминируется им. Акционера притягивает какое-то место, как живописца притягивает холст, но если живописец работает красками и кистью, т.е. у него довольно небольшой выбор, то акционер в инструментальном смысле — на первый взгляд — совершенно свободен. Казалось бы, он может использовать все, что угодно. Однако я не уверен, что это так на самом деле. Здесь работает какой-то архаический механизм, который «подбирает» определенный инстру-

ментарий для акции и потом «приводит» акционера в то место, где этот инструментарий используется. Поэтому довольно трудно отличить акционную деятельность от ритуальной или магической, хотя эстетическая автономия здесь, конечно, есть.

**C. X.:** Здесь, в этом месте, играет свою роль и амбивалентное напряжение между мас-состоинством и элитарностью. Ведь Прора была задумана как образец массовых курортов — «отдых доступен для всех». Эту традицию можно проследить до наших дней. Реально же Прора долгие годы была закрытой зоной. Вокруг этого места возникло много слухов и легенд. После войны здесь была Красная армия, пытались взрывать какие-то части ансамбля, думая, что это место как-то связано с ракетостроением в Пенемюнде (вероятно, им и в голову не могло прийти, что это сооружение — курорт). По другим слухам предполагалось, что там порт для подводных лодок, какое-то подводное метро для перемещения отдыхающих из жилых комплексов в праздничный зал. Что якобы существует точная копия этого комплекса в Аргентине. Во времена ГДР в этом «курорте» располагались казармы. После объединения западные военные перевоспитывали там восточных. И только в прошлом году это место стало общедоступным. Можно сказать, что запуск воздушного змея произошел в момент «разгерметизации» этого места.

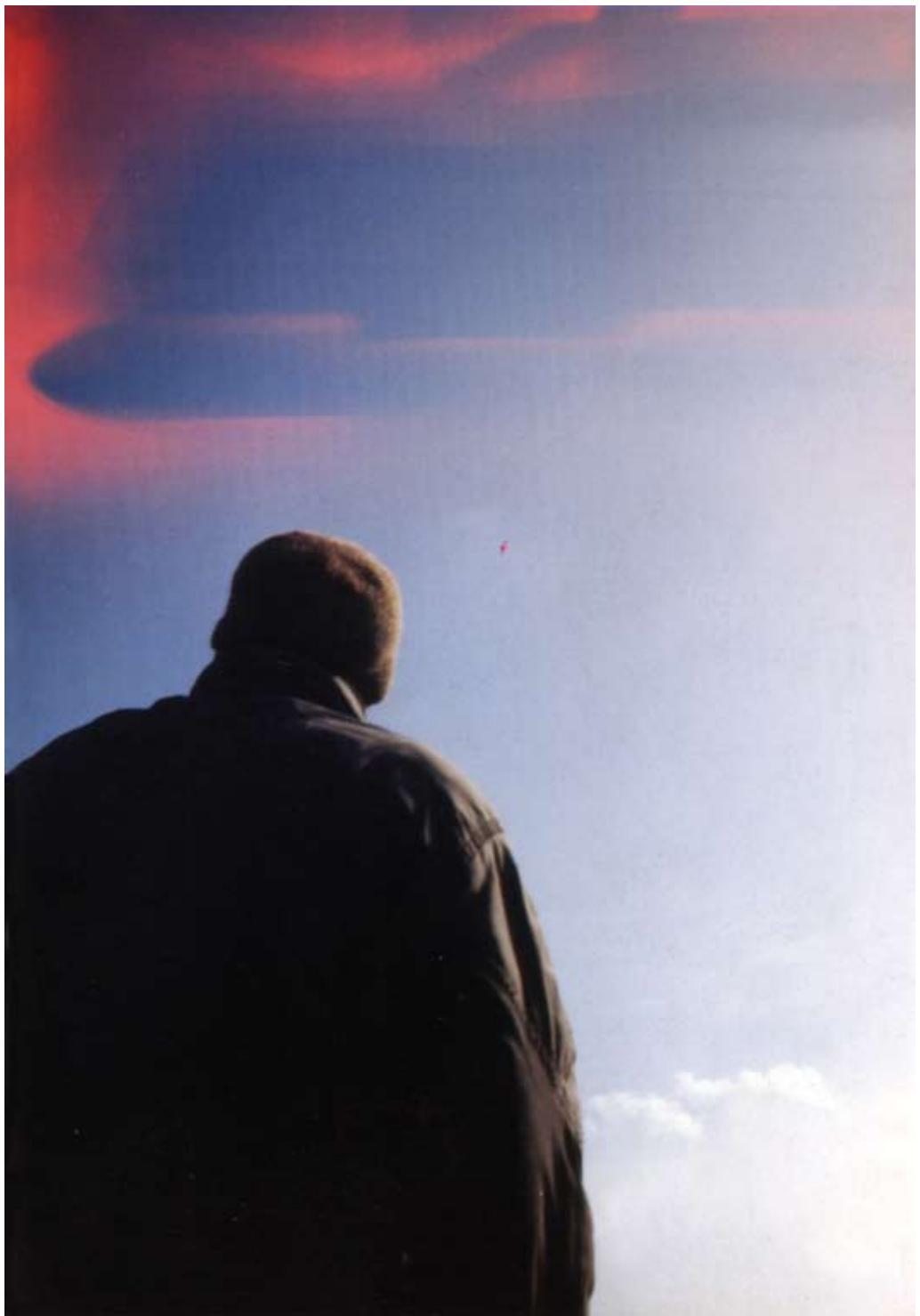
**A. M.:** Это верно, я все время попадаю в ситуацию «разгерметизации». Надо сказать, что это довольно инфантильная черта характера или, точнее, судьбы, связанная с синдромом кладоискательства, разгадывания загадок, каких-то тайн и т.п. С детства помню за собой такого рода склонности. Видимо, эта черта во мне законсервировалась и в случае со змеем полностью обнажилась. Ведь запускание воздушного змея считается детским занятием. И эти ссадины на пальцах тоже напоминают о каких-то детских травмах во время игр — нашел старую гранату там, в земле, она взорвалась и т.п. Так что Прора, в сущности, оказалась очередной площадкой для игр.

**C. X.:** Значит, игра в акцию. А слово «акционер», которое ты употребил, имеет двойное значение. Можно сказать, что мы не только провели акцию, но и вложили акцию в комплекс Проры. Сейчас обсуждается, что с этими реликтами делать — уничтожить или найти какую-то возможность применения. Для меня самое интересное предложение — разнообразное использование частей комплекса, чтобы снять тоталитарный характер этих лежащих каменных гигантов. Раздать, например, разным предприятиям и учреждениям типа детских садов, санатория, гостиниц, книжных магазинов, спортивных центров, фирмам и т.п. Мы же использовали это пространство для запуска воздушного змея.

*Рюген*

15. 3. 1994 г.

*С. Хэнсген, А. Монастырский*



# БОГИ



RATNAKETU (IODO)

Далее в оригинале 6 тома «ПЗГ» помещены следующие изображения:

SAMKUSUMITARAJA (KAIFUKEO)  
AMITABHA (MURYOKO)  
DIVYA-DUNDUBHI-MEGHA-NIRGHOSA  
(TENKURAIIN)  
( JISHI, MIROKU )  
( MONJU )  
PRAJNAPARAMITA (HANNYAHARAMITSU)  
MAHASTHAMAPRAPTA (DAISEISHI)  
BHRKUTI (BIKUCHI)  
ARYA-AVALOKITESVARA (SHOKANJIZAI)  
TARA (TARA)

GAURI-MAHAVIDYA (DAIMYOBYAKUSHIN)  
HAYAGRIVA (BATO KANNON)  
MAHAPRATISARA (DAIZUIGU)  
GAGANANANTAVIKRAMA  
(KOKUMUHENCHOOTSU)  
GAKRA-VAJRADHARA (KONGORINJI)  
STUPAMAHASRI (SOTOBADAIIKICHIJO)  
YASODHARA (YASODARA)  
CINTAMANI (NYOIRIN)  
MAHASRIMAHAVIDYA (DAIKICHIJODAIMYO)  
SRIMAHAVIDYA (DAIKICHIJOMYO)  
SIVAVAHAVIDYA (JAKURUMYO)  
PALASAMBARI (HIYOE)  
SVETABHAGAVATI (BYAKUSHINKANJIZAI)  
BHOGAVATI (BUZAI)  
AMOGHAPASA (FUKUKENJAKU)  
DAKASRI (SUIKICHIJO)  
LAKSMAMAHAVIDYA (DAIKICHIJOHEN)  
PANDURAVASINI (BYAKUAHOKANJIZAI)  
VAJRANKUSI (KONGOKOJO)  
VAJRAHASTA-VAJRADHARA (KONGOSHUJI)  
VAJRASATTVA, VAJRAGARBHA  
(KONGOSATTA, KONGOZO)  
VAJRAGRADHARI, VAJRASUCI (JIKONGOHO)  
VAJRAMUSTI (KONGOKEN)  
KRODHA-CANDRATILAKA (FUNNUGATTEN)  
GAGANAMALA-VAJRADHARA  
(KOKUMUKUJIKONGO)  
CAKRA-VAJRADHARA (KONGORINJI)  
RATNAPANI (HOSHU)  
DHARANIDHARA (JIJI)  
DRDHADHYASAYA (KENGOJINSHIN, KENNI)  
SURYAPRABHA (NIKKO)  
APAYAJAHA (HAAKUSHU, JOISSAI-AKUSHU)  
ABHAYARHDADA (SEMUI)  
BHADRAPALA (KENG, JOGIKE)  
SARVA-NIVARANA-VISKAMBHIN (JOISSAIGAISHO)  
KARUNAMRDITAMATI (HIMINNE)  
MAITTRYABHYUDGATA (JIHOSSH)  
SARVADAHAPRASAMITA (DAKUSHONETSUNO)  
ACINTYAMATIDATTA (FUSHIGIE)  
VADYADHARI (GAKUTENMYOOJO)

GITA (KATEN)  
VADYA OR GITA-PARIVARA (KATEN KENZOKU)  
KIRHNARA (KINNARA)  
KIRHNARA-PARIVARA (KINNARA KENZOKU)  
VAJRAVIKYATA (KONGOSETSU)  
SURATA-VAJRADHARA (TAKUETSUJIKONGO)  
(NYORAIIKI)  
SARIPUTRA (SHARIHOTSU)  
RATNAMUDRAHASTA (HOINSHU)  
VAJRAMALA VAJRAGITA  
VAJRALASI VAJRANRTYA  
VAJRAPUSPA VAJRALOKA  
VAJRADHUPA VAJRAGANDHA  
VAJRASPHOTA  
VAJRAPASA VAJRAVESNA  
VAJRANKUSA  
VAJRADHARMA (KONGOHO BOSATSU)  
VAJRABHASA  
VAJRATIKSNA LOKESVARARAJA VAJRAHETU  
VAJRADHARMA  
AKSAYAMATI PRATIBHANAKUTA  
GANDHAHASTIN SAURAYA  
VAJRAMUKHA YAMA  
PINGALA KETU  
VAJRABHASA  
VAJRATIKANA LOKESVARARAJA VAJRAHETU  
VAJRADHARMA  
AGNI VAIKRAVANA  
KUMARA NARAYANA  
VAJRAMUKHA YAMA  
PINGALA KETU  
AGNI (KATEN) VARUNA (SUITEN)  
PRTHIVI (JITEN) VAYU (FUTEN)