

Т О М 8

Москва, 2003

ОТ АВТОРОВ

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

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

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

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

(В данном издании опущены тексты П. Лепперштейна, А. Альчук, О. Алимпиевой, В. Алимпиева, В. Мироненко и В. Сорокина об акции «Рыбак», текст С. Ситара об акциях «Вторая речь» и «Гаражи», тексты А. Ивановой и М. Сумниной об акции «Мешок», тексты А. Альчук, О. Саркисян и В. Алимпиева об акции «83», текст В. Туцицына об акции «Приключения слепого», тексты А. Альчук, М. Рыклина, М. Вяткина, О. Саркисян, И. Бакштейна и С. Ситара об «Акциях с часами»; в разделе Комментарии опущен текст С. Ситара «ДЗП и ЭЗП»; также не публикуется в данном издании раздел «Индивидуальные акции» и «Зрители акций КД»).

«Коллективные действия»

ПРЕДИСЛОВИЕ

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

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

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

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

Единственное «направление» в лесу, — это «взгляд вверх», на небо. На этой «небесной перспективе» была построена первая лесная акция с Кантом («625-520»): компо-

зитор Загний был положен на спину на узкоколейке и его попросили прочесть кусок из книги Канта, где речь идет о жителях Юпитера. Не буду здесь обсуждать другие подробности акции, отметив лишь грандиозность темы, так сказать, большое направление этой «небесной перспективы». Во второй части акции (когда мы «измеряли» ее название) мы также столкнулись с «большой вещью» — локомотивом-снегоочистителем, от которого прятались в сугроб.

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

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

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

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

Вторая пара акций — Акция с часами и Лозунг-2003 с портретом Хайдеггера. Если в случае с первой парой акций мы имели дело с чисто пространственным созерцанием — переезд из одного места Москвы в другое, то в этом случае акцентировалась временная граница между акциями. Точнее — акция с часами и магнитофоном выстраивала временную составляющую событийности, была посвящена именно этому, в то время как Лозунг-2003 строился исключительно как акт восприятия места, пространства. Ведь событийность Лозунга-2003 состояла лишь в том, что зрители акции с часами оказались вдруг у портрета Хайдеггера, висящего на просеке в лесу, и были там сфотографированы. Причем, это место на просеке, пространство конструировалось как производная от временного континуума, оно было выведено с помощью нити из событийности акции с часами: в то время, как зрители стояли у магнитофона и слушали фонограмму, устроители акции привязали к магнитофону нить и протянули ее через лес на просеку. Зрители при этом не знали, что там происходит с этой нитью и не знали ничего о существовании просеки и

портрете, который был там повешен как бы на продолжении этой нити. Можно сказать и так, что это место на просеке было производным от места речи во временной конструкции акции с часами, поскольку это место выстраивалось именно в то время, когда зрители слушали речь из магнитофона. Оно было привязано к этой речи, генерировалось ей. Пространство, порожденное речью, и есть место Лозунга-2003. Таким образом обычная соположенность времени и пространства, с которой мы имеем дело, в случае с этой парой акций, где время в одном из этапов своего протекания (протяженности) было представлено в виде речи и мы получили дискурсивную цепочку «время-речь-пространство», была нарушена и мы имели дело с местом (пространством) как производной времени. То есть в этой паре акций отдельно созерцалось время (акция с часами) и пространство (Лозунг-2003).

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

Парадигма мест КД (список мест, где проводились акции) как предмет изображения была введена нами в акции «Места №40 и 41» (седьмой том): участнику акции было предложено залезть на прожекторную вышку на ВДНХ и прослушать фонограмму с перечислением мест, где были сделаны акции КД. Сама вышка оказалась местом №40. По инструкции, прослушав список мест, участник должен был описать на магнитофон то, что он видит вокруг себя, и особое внимание обратить на соседнюю прожекторную вышку как на место №41. Однако эта вышка, заслоненная листвой, не была видна оттуда, где он находился. Возникло чисто дискурсивное (знаковое), а не визуальное созерцание следующего места (№41), которое стало «пустым местом» в этой парадигме, поскольку мы не предполагали делать там акцию и не сделали ее. Но это пустое место (в виде пропуска) осталось в списке мест КД: в нем сразу после 40-го места идет место №42, где была сделана акция «Рыбак» — первая акция этого тома (восьмого).

Понятно, что эта парадигма мест как бы не имеет никакого отношения к каждой конкретной акции, к их эстетике, содержанию и т.д., также, как и, например, парадигма порядко-

вых номеров акций «Общего списка». Но если рассматривать все акции КД как единый сюжет «Поездок за город» (на этом построена, например, моя работа «Кольцо КД»), то парадигма мест КД — одна из ритмообразующих систем (несущих конструкций) этого сюжета. При таком взгляде место №41 (пустое) — значимая пауза в пространственно-временной длительности «Поездок» как единого произведения. Актуализируясь в этом месте как в «пустом», эстетически и дискурсивно осознаваясь в своем наличии через эту паузу, парадигма мест КД как бы интенциально проступает в некоторых конкретных акциях, возможно, определяя их тематизм — например, тематизм и дискурс той же пары акций с часами и портретом Хайдеггера. Не исключено, что она, эта система мест, после значимой паузы 41-го «пустого места» как-то изменяет весь пространственно-временной масштаб, ритм акций 8 тома, выделяя их в отдельный целостный эпизод «Поездок», отличный от всех предыдущих акций и других эпизодов (томов). Даже тот факт, что в акции «Места №40 и 41» соседняя прожекторная вышка (место №41) была закрыта листвой верхушек деревьев, возможно, повлиял на выстраивание центрального цикла акций 8 тома именно как «лесного цикла» (тоже своего рода «закрытого листвой»).

Приблизительным аналогом этой парадигме мест в эстетической системе КД (повторяю, по отношению к единому жанру «Поездок», а не по отношению к каждой конкретной акции), могут быть ментальные схемы, которые накладывались на бумагу старокитайскими художниками: прежде, чем рисовать пейзаж, они наносили знаки триграмм на лист в определенной последовательности и динамике, а уже после на этом «подмалевке» рисовали горы, воду, деревья, небо и т.д. — на тех местах, где были соответствующие триграммы. Но это лишь очень приблизительный аналог, указывающий разве что на наличие некоего трансцендирующего жеста в том и другом случае, поскольку у нас речь идет о процессуальном жанре, скорее напоминающем музыкальное произведение, где каждая акция — это «звуковой» эпизод, а «ментальные схемы» в виде парадигмы мест КД (или любой другой) — это скрытая, ритмообразующая конструкция (партитура), большей частью проявляющаяся после реализаций в интерпретационных дискурсах, подобных этому. Но она на самом деле присутствует в этом общем сюжете, проявляясь не только интенциально и неожиданно, но и проступая пластически в некоторых акциях. Например, в акции в центре Помпиду — в виде названия акции — «51» (по месту этой акции в списке мест КД). Или на обороте портрета Хайдеггера в акции «Лозунг-2003». Там были написаны две цифры — 39 и 52. 39 — это место акции «Библиотека», откуда мы начали акцию с часами, а 52 — это то место на новом поле, где она была закончена. Можно сказать, что по партитуре «Мест КД» место акции «Лозунг-2003» — где-то в промежутке между этими местами. Точнее, ее становление (как временная категория), происхождение — между теми двумя партитурными местами, в том промежутке, а сама она как эстетическая, созерцательная событийность нашего дискурса о «Местах КД» уже «расположена» в «безвременни» места №53.

Я отдаю себе отчет в том, что насыщенность текста разными номерами и цифрами делает его неудобочитаемым. Но такая «неудобочитаемость» — это, я думаю, компромисс между необходимостью жанра предисловия к томам «Поездок» с одной стороны

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

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

Эта системность акций, порожденная наличием томов и интерпретаций, может и должна в том числе восприниматься и как некое затруднение, препятствие. Все эти несущие конструкции и парадигмы с одной стороны интересны и как бы сами выстраивают акцию за акцией, но одновременно они, как любая длящаяся, многолетняя система (типа кровеносной) накапливают в себе что-то вроде «холестериновых бляшек» или окостеневают как скелет, мешая свежему восприятию, «прямому взгляду» на событийность. Ведь лучше всего, когда акция как бы выстраивается на нуле, на пустом месте и оставляет после себя этот нуль, пустоту. Замечательно, когда она ничем не порождена и ничего не порождает после себя — просто что-то проблеснет вдали, пролетит птица, послышится какой-то звук — и больше ничего. В этом томе, мне кажется, есть две акции, близкие к такому типу событий. Это акция «Красные числа» и «Деревни». О них особенно и нечего писать, разве что в «Красных числах» демонстрируется идиотское, абсурдное отношение к числам, а в «Деревнях» слышится дзен-буддийский треск ломающейся палки, которую мы хотели поднять, заведомо зная, что это невозможно.

Зайцы в этой акции присутствуют только по той причине, что я подумал о том, что у КД давно не было зайцев. А сама палка возникла в результате моего впечатления от того, как летом, чтобы было светлее в комнате, я спиливал сучья с дерева за окном, для чего мне потребовалось наращивать несколько таких же палок, какие мы использовали в акции, приматывая их друг к другу скотчем. И уже к концу этой палки была привязана пила, которой я спиливал ветки. Пожалуй, только этикетки с названиями деревень и золотые крыльшки между ними имеют отношения к системному, ритмообразующему слову, а именно к вышеописанному дискурсу о месте, поскольку деревни — это именно места. А золотые крыльшки между ними, видимо, указывают на некую метафизическую плоскость, куда «трансцендируются» и где могут быть рассмотрены эти места, как бы вынутые из временного континуума. Но в то же время и названия деревень, и крыльшки — это просто «художественность как украшательство».

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

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

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

А. Монастырский, октябрь 2003

87. РЫБАК



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

накладывались друг на друга и т.п. Было решено синхронизировать эти две пленки с помощью компьютера, что и было сделано через несколько дней С. Загнием в программе Cool Edit. После дигитализации и синхронизации треки были вновь выведены на аналоговые носители, которые (в виде кассет с пленками) и использовались во второй, полевой части акции «Рыбак» (со зрителями), состоявшейся 20 марта 2000 года.

Перед приходом зрителей (17 человек) к месту действия, поперек заснеженного поля — от одной стены леса, окружающего поле, до другой — организаторы акции проложили по снегу два тонких белых шнура параллельно друг другу (длина шнурков — приблизительно 400 метров, расстояние между ними — 6-8 метров). К концу одного шнура, у леса справа от предполагаемой позиции зрителей были привязаны красные пластмассовые санки, к концу другого шнура — у леса слева — синие пластмассовые санки. Затем организаторы акции вернулись к исходной (зрительской) позиции (т.е. приблизительно в центр поля и на расстояние 6-8 метров от ближнего шнура) и с магнитофонами в руках стали ждать прихода зрителей. Когда приехавшие на машинах зрители прошли по заснеженному полю приблизительно половину пути до места действия (общая длина которого составляла примерно 300-350 метров), Панитков и Монастырский одновременно включили свои магнитофоны на воспроизведение (у Паниткова была пленка с репликами А. М., у Монастырского — с репликами Н. П.) и начали расходиться в разные стороны: Панитков налево (с точки зрения зрителей) к лесу, где находились синие санки, Монастырский — направо к лесу, где находились красные санки. Положив включенные магнитофоны на санки, Панитков (с помощью М. Константиновой) и Монастырский (с помощью С. Ромашко) стали медленно подтягивать к себе санки с магнитофонами за шнурки. Таким образом санки с магнитофонами проехали по заснеженному полю перед зрителями: сначала санки ехали навстречу друг другу (красные санки — справа и ближе к зрителям, синие — слева, параллельно красным и несколько дальше от зрителей), затем, проехав точку оптического «пересечения» (но не точно напротив зрителей, а несколько в стороне), санки стали разъезжаться, пока не исчезли в зоне невидимости: красные санки — слева от зрителей, синие — справа. Движение санок с магнитофонами по полю длилось около 10 минут. Так как сектор слышимости был достаточно узок (из-за расстояния, ветра и т.д.), зрители смогли услышать не более одной-двух реплик диалога А. М. и Н. П., когда санки проезжали недалеко от них (т.е. из 40 минут диалога в «полевой» части акции использовались только 10, причем, значительно большая часть этих 10 минут воспроизводилась в «зоне неслышимости» акции — справа и слева от зрителей).

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

Приблизившись к зрителям с пленками в виде развевающихся на ветру лент, организаторы акции разрезали пленки на 17 кусков (по числу зрителей), положили их в маленькие прозрачные полиэтиленовые пакеты и раздали зрителям в качестве фактографии акции. В эти же пакеты были вложены фактографические этикетки акции, представляю-

щие собой прямоугольные картонки (4,5 x 8,5 см), на одной стороне которых был помещен текст «КД. Рыбак. 20. 3. 2000. Лосиный остров, Абрамцево», на другой стороне — цветное принтерное изображение керамической фигурки китайского «Рыбака» (по известному классическому сюжету).

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

*20 марта 2000 года
Моск. обл, Лосиный остров (за МКАД), возле дер. Абрамцево.*

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

А. МОНАСТЫРСКИЙ. ОБ АКЦИИ «РЫБАК»

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

В акции «Рыбак» практически было тоже самое. Все зависело от естественного хода вещей, от того, насколько мы, организаторы акции, следовали уже давно сложившимся «пространственно-временным» созерцательным маршрутам КД, продолжение которых

обнаруживалось только в момент действия. Событийность как бы опережала запланированность. Мы долго спорили с Панитковым уже после акции. Он считает, что акция не удалась, поскольку сюжет не был реализован — слишком быстро санки с магнитофонами ехали по снегу и вместо 30 минут все действие заняло минут 10. Из записанного диалога практически ничего не было слышно зрителям. На мой взгляд, все было замечательно в том смысле, что акция отчетливо разделилась на две эстетически равноценные части. Первая часть — аудиальная — без зрителей, когда мы с Панитковым записывали на два магнитофона диалог и потом прослушивали его. Вторая — визуальная — на поле со зрителями, когда мы протаскивали по снегу санки с магнитофонами. От первой части там остался только «аудиальный мазок» исключительно как звуковое, а не содер- жательное, впечатление. Звук, а не смысл. То есть вещь получилась в большей степени музыкальная, чем она задумывалась. Как я теперь понимаю, своего рода «дирижером» ситуации выступал тогда Рыбак в виде керамической фигурки, поставленной вдали на снегу напротив зрителей. Ведь и я, и Панитков тащили санки по снегу практически с одинаковой скоростью и в том ритме, в котором обычно вытягивают из воды рыбу, пойманную на донку — длинную рыболовную снасть, представляющую собой веревку с крючками, которая забрасывается на длительное время как можно дальше в воду. То есть мы вытягивали санки в ритме рыбака, вытягивающего снасть из воды. Ситуация «Рыбака» диктовала именно такой ритм и такую длительность события. Иначе было не-возможно. Собственно, созерцательное пространство и время акции и строилось именно на этой стороне дела, на этом эпизоде: невидимая фигурка рыбака, стоящая далеко на снегу, определяла способ и ритм действия. Механизм работал именно так, порождая эстетический «смысл» другого порядка по отношению к тому предполагаемому, но не реализованному смыслу нашего с Панитковым диалога. На акции присутствовало как бы три участника — зрители, организаторы и рыбак, взявший на себя «руководящую роль» — через название акции и керамическую фигурку. В терминологии демонстрационно-экспозиционного анализа акции можно сказать, что «пустое действие» «Рыбака» было построено на аудиодискурсе дистанционных и технологических аудиальных пауз, в «перспективной раме» которого была организована визуальная «невидимость» и затем «полоса неразличения» (на этапе «разглядывания в бинокль») фигурки «Рыбака». Когда санки проезжали перед зрителями, то магнитофон на ближних санках (красных) молчал







из-за того, что в это время диалога предполагалось, что звук должен был идти с другого магнитофона (на синих санках) — это «технологическая» пауза. Но в силу того, что санки пересекались не в пространстве перед зрителями, а справа от них, то, когда перед ними проезжали синие санки (раньше, чем красные), молчание этого дальнего магнитофона было обусловлено или той же причиной (технологическая пауза), или дальностью расстояния от зрителей (дистанционная пауза). Точно выяснить это уже невозможно. Однако отчетливо возникла эта «рама» молчания или «ворота созерцания», как бы сквозь которые и происходило «трансцендирование» невидимого для зрителей «Рыбака».

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

Щедрый улов — и уха-
Мой сегодняшний пир.
С тихой усмешкой
Жалею
Мяущийся мир.

Или Дровосек:

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

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

Имя скрываю,
Держусь простаком-
Глухонемой
В окруженьи мирском.

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

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

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

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

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

21 июня 2000 г.

МИХАИЛ РЫКЛИН. РЫБАК ВЕЗДЕ

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

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

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

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

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

одним прыжком.

Предъявляемое КД не отличается от того, что ежесекундно предъявляется нам просто так.

Ритуал предъявления, созданный КД, находится внутри безграничного предъявления без ритуала, которое редко замечают.

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

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

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

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

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

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

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

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

Потом все мягко распались и разошлись.

Я впервые воспринял пустотность акции буквально.

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

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

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

88. КРАСНЫЕ ЧИСЛА. Ю. АЛЬБЕРТУ



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

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

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

Бохум
29. 4. 2000 г.

А. Монастырский, С. Хэнсген

Ю. АЛЬБЕРТ. ЧИСТОТА И СУЕТА, ИЛИ ПОЕЗДКА ЗА ДВА ГОРОДА

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

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

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

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

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

мне почему-то казалось, что они что-то сооружают у меня за спиной. Но я уже не обращал на это внимания, сосредоточившись на подсчетах и одновременно восхищаясь пейзажем.

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

Когда я писал этот текст, я понял, что это была для меня двойная поездка за город или, по-другому, поездка за два города.

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

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

В общем, было очень приятно.

Сентябрь 2000



89. ВТОРАЯ РЕЧЬ



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

*Москва (над МКАД)
29 июля 2000 г.*

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

90. ГАРАЖИ



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



Подъехав к началу ряда зеленой секции гаражей, устроители акции начали наклеивать на зеленые железные двери гаражей (слева от номеров) листы ксероксов размером А 1 (всего 13 штук), на которых были написаны названия акций КД 1 — 5 томов (период работы с 76 по 89 годы). То есть сначала были наклеены три листа с названиями акций, сделанных в 87, 88 и 89 годах, затем, пройдя вместе со зрителями вдоль гаражей с номерами от 1 до 76, были наклеены еще десять листов на гаражи с номерами 76 — 86 (поскольку в 82 году не проведено ни одной акции, то на гараж с этим номером лист наклеен не

был). Кроме того, проходя мимо гаража № 45 всем участникам акции было предложено сфотографироваться у этого гаража (поскольку Золотая улица оказалось «Местом № 45» в списке «Места КД»; акция «Вторая речь», соответственно — «Место № 44»).

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

Москва, Золотая улица,

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

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

Н. АЛЕКСЕЕВ. ОБ АКЦИЯХ «ВТОРАЯ РЕЧЬ» И «ГАРАЖИ»

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

«Вторая речь» к этому не относится. В одном из разговоров Андрей вдруг предложил мне сделать что-то, имеющее отношение к моей практике 70-х — начала 80-х годов. И почему-то особенно настаивал на «Речи». Почему — мне неясно и сейчас. А я, наверно, согласился по причине моего безусловного уважения к творческой позиции Андрея и застарелого чувства вины за «дезертирство» из КД. Хотя что бы я там все эти годы делал? Но интереснее всего для меня было то, что прошло двадцать лет. Изменилось все, что могло измениться. И я совершенно не помнил, в чем заключалась «Речь». Если обстоятельства, при которых были сделаны «Семь ударов по воде», «Маленькие работы» или «10 000 шагов» я могу восстановить достаточно отчетливо, то «Речь», это совершенно эфемерный для меня эпизод. Я не помнил, когда это было сделано. Не помнил, что говорил. Единственное, что осталось в памяти, это география: лесок недалеко от платформы «Химки-Ховрино», время — зима, и то, что я стоял босиком на снегу, покрашенном белой нитроэмалью. Я потом два дня не мог отмыть ступни от белых липких струпьев. Видимо, произошла какая-то химическая реакция, и краска на морозе не высохла, но превратилась во что-то вроде липкого полиэтилена, въевшегося в кожу.

Более или менее восстановить «Речь» мне удалось, только прочитав ее приблизительный текст (на той акции не было магнитофона), содержащийся в «Поездках за город». Мне стало ясно, что обсуждаемая там проблематика мне если и интересна, то не настолько, чтобы проговаривать ее на людях. То есть безразлична. Единственным способом как-то выйти из положения — а отказаться, согласившись, я не считал для себя возмож-

ным — было придумать сценарный ход, позволяющий относиться к себе, как к клоуну, но не вполне дебилу. Как мне показалось, это могла быть хронология, якобы вспоминание о двух прошедших десятилетиях. Все прочее — помидоры, одежда — только аксессуары, которые должны были оттянуть внимание участников-зрителей от моих проблем. Сгорбленный немолодой человек, одетый в ярко-красную майку, синие штаны и белые носки (белые носки это субститут босоногости; босым мне не хотелось быть потому, что это сейчас для меня оказалось бы уж очень символистично), производящий какие-то манипуляции с помидорами — комичен и трагичен одновременно. Можно не слушать, а так — смотреть.

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

От нервозности и из-за похмелья я с утра стал пить пиво. Потом пришла Милена. Мы вышли на установленное место и встретили там Андрея и Колю Паниткова с его раздолбанной красной «Нивой». Меня захватило чувство счастливой бессмыслицы: Коля был одет в удивительный ярко-голубой льняной костюм. Любой другой в нем выглядел бы шутом, на нем этот наряд был литургическим облакением.

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



«Переживание времени и пространства» продолжало развиваться.

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

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

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

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

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

Я снял ботинки, встал на бетон и зачем-то объявил себя перевернутым российским трико-

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

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

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

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

Только не надо было после этого идти в музей «Великий почин». Две «трубы» за день — многовато.

А. МОНАСТЫРСКИЙ. О «ГАРАЖАХ»

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

Я нашел эту улицу в атласе 13 июля, а 14 июля ко мне пришла Ира Нахова, и мы отправились погулять на ВДНХ. Сели рядом с фонтаном «Дружба народов» и стали определять — какая статуя какую республику символизирует. Среди 16 статуй есть «Карелия» — республика, которая довольно скоро после возведения этого фонтана перестала существовать. Но мы ее не смогли определить. Ближайший (с северо-востока) к фонтану павильон когда-то назывался «Карельская ССР». В тот день на нем висела афиша, оповещавшая о том, что в павильоне проходит выставка, как-то связанная с Карелией тоже

(точно не помню — что именно). Все эти «Карелии» на ВДНХ (да и еще мой брат в это время путешествовал на лодке по Карелии — я ему накануне скачивал по интернету сведения о тех местах) никакого отношения к Золотой улице не имели, разве что цвет статуй фонтана — золотой.

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

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

87, 88, 89, 1, 2, 3, 86 (дальше — голубые гаражи без номеров).

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

И вот в расположении номеров этих гаражей (метафоризируя номера в годы по чисто «поэтическому» произволу — кстати, я понятия не имел, что Никита сделает то же самое с помидорами в акции «Вторая речь») — все это можно было наглядно видеть: первые три гаража — 87, 88, 89 (работа над пятым томом) предваряют весь числовой ряд последующих томов (начиная с 76 и по 86). То есть налицо соответствие и по количеству

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

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

Но вернусь к первому посещению Золотой улицы. Проехав вдоль всех гаражей, мы вернули на улицу Буракова (она продолжает Золотую на юго-восток). В проеме между какими-то сарайами справа были видны участки железной дороги, и там на рельсах стояло несколько аккуратных металлических товарных вагонов-контейнеров, на каждом из которых крупными буквами было написано «СТАЛЬ», «СТАЛЬ», «СТАЛЬ». У железнодорожного переезда в кустах мы нашли упавшую со столба синюю табличку с надписью желтыми буквами «Нотариус на Золотой улице». Сначала мы хотели взять ее с собой, поскольку на всей улице не обнаружили ни одного указателя с названием — и только на этой табличке фигурировало название «Золотая улица». Но она оказалась слишком большой для велосипедного багажника. Поехали в другой конец улицы (на северо-запад,

через Госпитальный вал). Там есть еще ряд (не длинный) гаражей и два-три жилых дома — правда, их номера указаны не по Золотой улице, а по Семеновскому валу. На каждом доме висели плакаты с портретом Сталина (такой плакат висел там и на какой-то трубе, я сфотографировал его, когда мы опять поехали с Н. К. на Золотую 31 июля — через день после акции). В конце этого короткого отрезка Золотой улицы стояло строение с той самой нотариальной конторой.

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

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

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

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

На Золотую я ехал с зафрахтованным водителем. Он был странно одет: шелковая футболка желтого цвета и шелковые спортивные брюки красного цвета (впрочем, может быть и наоборот). В машине всю дорогу играла авто-музыка, но в отличие от обычной долбежки — исключительно классическая, что тоже было довольно странно. Наша машина первой

приехала на Золотую. Довольно быстро появились остальные зрители и члены КД. Никаких накладок при наклеивании 13 «скрижалей» не произошло, хотя были опасения, что в каких-то гаражах окажутся их хозяева, но этого не случилось. После «Гаражей» все заехали на Буракова, но «Великий почин» был закрыт (я до сих пор не побывал в этом музее). Хорошо прослеживается связь между «Второй речью» и «Гаражами» на уровне аудиодискурса. Сильным звуковым фоном во время «Речи» были звуки проезжающих непрерывным потоком по МКАД автомобилей — до такой степени, что этот фон практически перекрывал голос Никиты. То есть он был значим для «Второй речи». В акции «Гаражи» бумажные «скрижали» наклеивались на двери гаражей, за которыми либо находились неподвижные (и молчавшие) автомобили, либо их там не было. Но была тишина, также связанная с автомобилями (через места их стоянки — гаражи). Громко звучащее, находящееся в непрерывном движении время («Второй речи») трансформировалось в молчавшее и неподвижное пространство («Гаражей»). То есть аудиодискурсионное, поэтическое поле было общим для двух акций, оно соединяло их в одно эстетическое событие. В «предмет-рамном» (в сущности, не обязательном) шизокомментировании этих двух акций меня некоторое время развлекала цветовая и ориентировочная (по сторонам света в соотнесенности карты Москвы со схемой дхьяни-будд) структура. «Вторая речь» — как бы «западная» акция: Никита был одет в цвета Амитабхи (красный) и место ее проведения по карте Москвы (север) совпадало с местоположением Амитабхи. Потом мы сместились в «зеленую» область Амогхасидхи (восток по схеме дхьяни-будд и карте Москвы, зеленый цвет гаражей). Если дальше рассматривать эту схему в качестве своеобразной «партитуры», то зона «Гаражей» манифестируется как «область борьбы» (мир асур). Борьба, разумеется, как это ни уныло звучит, идет «за металл» (за золото, деньги). Впрочем, когда 10 ноября мы с Н. К. еще раз поехали на Золотую и зашли на территорию депо, где находится музей «Великий почин», то там мы обнаружили два старых паровоза, на одном из которых было написано огромными белыми буквами: «МИР ПОБЕДИТ ВОЙНУ». Здесь опять возникает, как и в 7 томе ПЗГ, омерзительное «подлипание» к «текущему социально-политическому моменту» в новейшей истории России. Связь фактографического листа этой акции с ВДНХ (через наклеенную фигуру «быка на крыше», которая соединяет две топографии) отсылает еще и к бывшему павильону ВДНХ «Зерно», на котором некоторое время назад появилось слово «Золото» (вместо «Зерно»), выложенное большими «золотыми» металлическими буквами. Этот павильон был знаково напряженным в мандале ВДНХ советского периода. Через его символику (определенным образом расставленные фигуры в качестве украшения и другие детали — шпиль и т.д.) как бы «планировался» некий процесс территориального «рассогласования» (в направлении «слева направо» или «запад-восток») на самом глубинном уровне мыслеформы «зерна» (по и-цзиновской интерпретации). Я в шутку раньше называл его «гомосексуальным» павильоном. После того, как надпись была заменена на «Золото», видимо, процесс переместился с территориально-земляных уровней на финансовый (аналогичный сублимационный механизм — при утрате территориально-аграрного «жизненного пространства» — можно наблюдать, например, в истории еврейского народа). Этот павильон в данном шизоанализе общей мандалы (Золотая улица — павильон

«Золото» на ВДНХ) можно рассматривать как своего рода «штаб» той асурической «борьбы», которая ведется на пустой Золотой улице (речь, разумеется, идет о процессуальном «эйдосе» этой борьбы). На более «низком» артикуляционно-знаковом уровне мандалы, «по краям» Золотой улицы — как на некоем поле битвы — отчетливо выступают ее знаковые «фигуранты»: Ленин («западный тип мониторизма») и Сталин («восточный тип мониторизма»). Эти две фигуры интересным образом проступили в шизоаналитическом последствии описываемых двух акций. Акции были сделаны 29 июля. А уже 3 августа в газете «Коммерсант» появилась заметка М. Орловой об акциях. В том же номере газеты на последней странице можно обнаружить большую репродукцию карты генплана Москвы 1935 года, на которой слева изображен портрет Ленина, справа — Сталина. То есть практически в той же ориентации, как и на нашем фактографическом листе (карте) к «Гаражам»: с одной стороны музей «Великий почин» (Ленин), с другой — тот конец Золотой улицы, который обклеен портретами Сталина.

Впрочем, как бы все это не было забавно, я отдаю себе отчет в том, что, видимо, «несознательно» и чисто аффектированно делаю акцент именно на этих жалких и убогих смыслах, совершенно периферийных к акциям. В 86 году шизоанализ «ВДНХ — столица мира» был смешным и новым в методическом отношении. Все мои шизоанализы, начиная с 7 тома, — патологическая рутина. С точки зрения психологии бессознательного мотивом такого интерпретационного взгляда на «Гаражи» является чрезвычайно банальная вещь: экономическая неуверенность в завтрашнем дне, которая сделалась модусом существования в новой России. Степень экономической зависимости и прессинга — по сравнению с советским периодом — увеличилась во много десятков раз. Отсюда и навязчивый тематизм «золота» в интерпретировании.

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

август-октябрь 2000 г.

91. «625-520». С. ЗАГНИЮ



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

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

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

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

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

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

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

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



шагов) это расстояние было определено равным 625 метрам.

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

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

*Московская обл., Краснополянское лесничество
4.3.2001 (625) — 6.3.2001 (520)*

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

С. ЗАГНИЙ. РАССКАЗ ОБ АКЦИИ «625-520»

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

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

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

Текст был о том, что существует точно обратная зависимость между количеством тепла, получаемого планетой от солнца, и степенью телесного и духовного развития существ, обитающих на этих планетах. Самые грубые телесно и неразвитые духовно существа живут близко к Солнцу, на Меркурии и Венере, самые продвинутые — вдали от Солнца, на Юпитере и Сатурне. Земляне же являются собою некую промежуточную ступень. Самый простой человек земли — Ньютон для Венерианца, а наш Ньютон — дикарь в сравнении с самым заурядным Юпитерианцем.

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







Потом мы уходили, оставляя всё как есть — вместе с драгоценным объектом — на месте.

Звук ещё очень долго был слышен, а вид висящей ткани по мере удаления становился неожиданно всё более таинственным и загадочным.

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

Другое совпадение. Уже на обратном пути, в машине, Андрей придумал название для акции: 625 (таково предполагаемое количество метров от места действия до места пересечения узкоколейки с автомобильной дорогой, по которой мы приехали). — Несколько месяцев назад я закончил очень важный для меня компакт диск, может быть, самый важный для меня на сегодняшний день — с Пятой Пьесой и Магическими Звёздами (звёздами!). Ключевые структурные числа Пятой Пьесы — 5 и 25 (5 в степени 2), а Магических Звёзд — 6 (ибо звёзды шестиконечны) и 36 (6 в степени 2, ибо всего магических звёзд также шесть). Кроме того, число 5 понимается мною сейчас как женское, а 6 — как мужское.

продолжали что-то делать, и ткань через некоторое время снова упала на меня, опять всё закрыв, и Андрей тихо сказал мне, что всё, читать больше не надо. — Длилось это минут пять-семь.

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

(Об этом мне сказала Анна Колейчук, когда я дарил ей диск. Она сказала: пятиконечная звезда — женская фигура, а шестиконечная — мужская, по числу «лучей» женского и мужского тела. Когда я сочинял Пятую Пьесу и когда я мастерил диск, я этого ещё не знал.) А число 2 — это 5 и 6 вместе (два числа или две сущности); это и то, что соединяет или разделяет 5 и 6 (ибо 2 располагается посередине: 6-2-5); это и то, что стремит шесть к пяти: 6 to 5 (6 two 5) или, если читать справа налево («по-еврейски»), отвращает, отделяет или отличает одно от другого (5 от 6). (На диске есть ещё 2 маленьких сочинения: Расклад № 1 и Этюды № 1-3, занимающие вместе 6 треков (2 раза по 3). А шестиконечная звезда — это два треугольника: восходящий и нисходящий. Всего же на диске 30 треков (5х6). Для самой же Пятой Пьесы (помимо чисел 5 и 25) очень важно «Солнечное» число 11 (5+6) — на диске Пьеса располагается также на 11 треках. А Звёзды на диске занимают 13 треков (6+2+5). — Не странно ли всё это?)

Сергей Загний, 11 марта 2001 г.

ДОБАВЛЕНИЕ АНДРЕЯ МОНАСТЫРСКОГО. В «Пьесе № 5» есть («важно», как сказал бы С.З., участие которого в акции, первое в его жизни, было своего рода инициацией) также число 10 (5x2, число верёвок, поддерживающих ткань): в Пьесе 10 полных одиннадцатитактов. В «Магических Звёздах» существенным и структурообразующим является также число 12 (6x2): таково полное число звуков в октаве. Поразительно, что в последней — заключающей и обобщающей — пьесе на компакт-диске С.З., в Этюде № 3, ровно 21 созвучие! Ведь 21 — это и 10+11, и 12 (в десятичной системе), прочитанное задом наперёд! — Очевидно, что всё это имеет самое прямое отношение к нашей акции, — при том, что мы предвидели далеко не все из этих (и многих других, не упомянутых в этом тексте) связей и соответствий.*

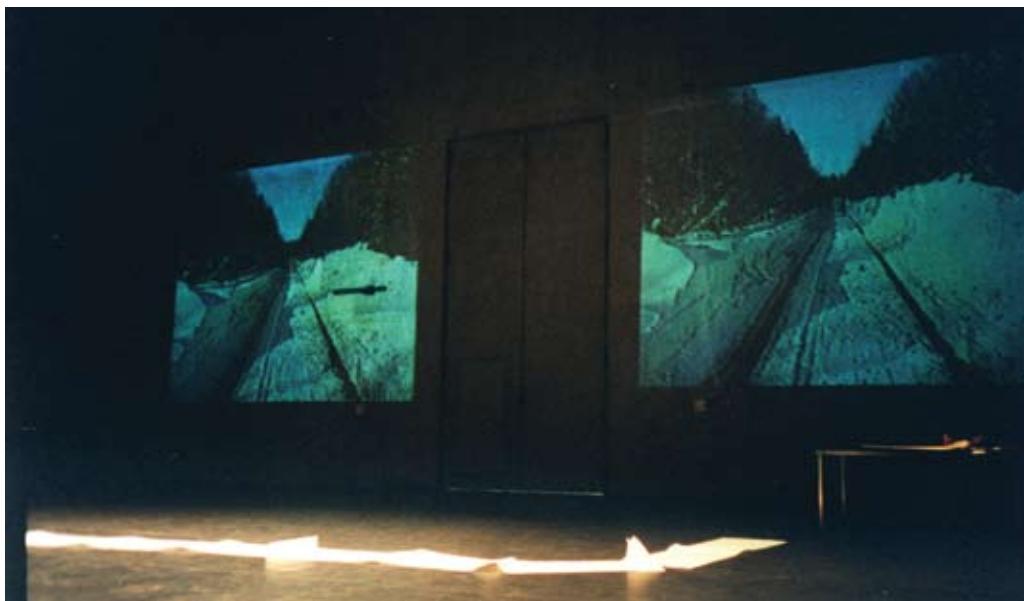
А.М., 12 марта 2001 г.

Теперь я узнал, что название акции — 625-520. Поэтому мы могли бы продолжить нумерологический анализ (обратив внимание на то, что $520=2\times2\times2\times5\times13$, т. е. содержит 13 и 26 (!!!), и что $625-520=105$, и что $1+0+5=6$, и что мы несколько напуганы аннигиляцией 6, превращением его в 0 (*nihil* в процессе обратного чтения)). Однако мы предпочитаем воздержаться от такого анализа, так как это занятие начинает становиться опасным и грозит завести нас слишком далеко.

Сергей Загний, 19 марта 2001 г.

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

92. «625-520» В БЕРЛИНЕ



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

Акция длилась 45 минут.

Берлин, Schaubuhne

9 июня 2001 г.

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

С. ХЭНСГЕН. РАССКАЗ ОБ АКЦИИ «625-520 В БЕРЛИНЕ»

Видимо, это была первая акция КД, реализованная в пространстве театра. В зале — как мне кажется, хотя трудно сказать точно, — человек 100, 150, 200... Всегда считалось, что театр — это враждебная для «Коллективных действий» среда. И в этом, наверное, что-то есть. Ситуация театра усиливает момент ожидания интересного, занимательного и развлекательного. Зрители заплатили деньги за вход и за это что-нибудь соответ-

ственno ждут, чтобы им дали в обмен. И тут я почувствовала страх организатора перед пустотой: что люди будут недовольны, раздражены, что им будет скучно, неинтересно. Некоторые беспокоились о том, что публика может рваться на сцену (потом меня спрашивали: А что вы сделали бы, если бы мы пришли на сцену и стали помогать вам резать?). Четкое разделение пространства на сцену и зрительный зал действительно могло вызвать такую реакцию.

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

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

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

Больше всего я, наверное, все-таки наслаждалась огромными «бимами» видео-картин «625-520» на фоне пустой сцены. Когда мы монтировали видеоряд, для меня это все было документационным материалом, над которым надо было работать: «чистить», выбирать, найти правильные монтажные конфигурации. А тут я вдруг смогла пережить собственные видео кадры, которые превратились в монументальные, еле двигающиеся видео-картины. Двойная проекция произвела прямо на заднюю стену. Таким образом создавалось атмосферическое пространство. Но одновременно видео можно было смотреть и как минималистское кино. Наверное, по телевизору такую пленку никто бы не стал смотреть или быстро прекратил просмотр (слишком скучно). Или показ сопровождался бы рассказами, как это обычно бывает при просмотре видеодокументации КД. И только в такой ситуации минимального действия на сцене можно выдержать — в контрапункт — минимальное движение





кадров. И для минимального кино — как мне кажется после акционного просмотра — монтаж был сделан почти правильно. Сначала «625» — 10 минут более или менее увлекательных кадров — движения вокруг навеса (даже с некоторыми комическими элементами — падение объекта и т.п.), потом длинный отход, удаление от места действия (получается эффект фотографий с разных расстояний). Затем «520» — опять пустотный длинный кадр пути к месту действия («обратный» по отношению к «625») — теперь уже не фотоподобный ряд, а бесконечно стоящий кадр (для меня тут были интересные совпадения — двигающиеся вдали

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

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

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

июнь 2001 г.

93. МЕШОК



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

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

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

С. СИТАР. ОБ АКЦИИ «МЕШОК»

Когда только начинаешь писать (я имею в виду не момент возникновения какого-то конкретного текста, а этап жизни), очень редко определяешь для себя это действие как попытку что-то выразить или зафиксировать. Это скорее какой-то чисто миметический акт, подобный первым словам и фразам овладевающего устной речью ребенка — т.е. скорее игра, почти бездумная ситуативно-семантическая комбинаторика. Смысл возникающего таким образом текста может быть вполне уникальным, но за счет того, что место этому смыслу намеренно отводится в ряду смыслов других (прочитанных ранее) письменных текстов, он воспринимается и оценивается в процессе письма как какая-то «мета-форма», как плод более или менее успешного ментального созидания и конструирования, — а ни в коем случае не как голос Истины, Вечности и т.п. Не исключено, что в художественном отношении текст такого рода как раз и является наиболее предпочтительным, поскольку в силу возникающей в нем «ретрессии смысла к форме» (Р.Барт) он «автоматически» приобретает впечатляющую устойчивость и универсальность мифа (превозносимые А.Ф.Лосевым). Однако факт остается фактом — за созиданием-конструированием смысла на этом этапе стоит не более чем ювенильный «спортивный» интерес, естественная тяга к овладению медиумом (письменной речью) как пространством еще не вполне ясных возможностей, — тяга, пока не замутненная чувством бесконечной ответственности перед вышеупомянутыми Истиной и Вечностью. Проблема ответственности текста приходит (если это вообще происходит) несколько позже, на волне угасания этой первичной энергии «вызыва медиума», и приходит она в первую очередь через вопрос об адресате сообщения. Действительно, к кому должен быть обращен текст, который пишется «по собственной инициативе», без привязки к какой-то заранее заданной коммуникативной ситуации? Если он обращен «в высшие инстанции», то единственными приемлемыми жанрами должны быть покаянная исповедь и молитва, хотя и в том, и в другом случае текст утрачивает статус «сообщения», поскольку адресату уже и так все известно. Если же текст обращен к ближнему, то неминуемо, в силу самой асимметрии письменной коммуникации, он превращается в проповедь (даже если это какая-нибудь беллетристика), что в условиях ситуационной индетерминированности, т.е. отсутствия ритуального момента «предоставления слова» автору с чьей-либо стороны, делает текст этически крайне уязвимым.

Вышесказанное сказано лишь для того, чтобы обосновать следующий реверанс в сторону Коллективных Действий: насколько идеальными представляются акции КД как модель совместного времяпрепровождения, настолько же оптимальным в смысле решения проблемы ответственности и адресности оказывается сложившийся вокруг этих акций канон текстовой деятельности. В самом деле, что представляют собой рассказы об акциях и другие текстовые материалы КД в жанровом отношении? Больше всего они похожи на записи в бортовом журнале какого-то космического или, лучше сказать, «ноэтического» корабля. Корабля, который уже на протяжении многих световых лет довольно лихо, хотя порой не без угрозы для психической безопасности экипажа, маневрирует в системе коллективного сознательного / бессознательного, оставаясь неуловимым для



гравитации и того, и другого. А для кого вообще делаются записи в бортовых журналах? Они, насколько я понимаю, делаются не для кого-то конкретно, а просто поскольку корабль вместе с экипажем — это некий разумный организм (или тело) более высокого уровня сложности, чем отдельный человек, — и, следовательно, он должен обладать собственной «кобобществленной» памятью, которую трудно себе представить иначе как последовательность письменных описаний и свидетельств. Хотя у этой коллективной памяти есть, конечно, и определенные внешние функции. Так, скажем, журнал может быть использован для проведения расследования в случае, если корабль будет оставлен экипажем или потерпит крушение. И здесь как раз проявляется одно обстоятельство, важное для уяснения моей собственной позиции как автора ниже следующего рассказа об акции «Мешок» (впрочем, та же позиция имела место и в случае рассказа о «Второй речи» и «Гаражах»): в силу некоторых своих субъективных психобиографических коллизий я представляю себе дело так (как бы это ни было абсурдно, необоснованно и пр.), что в случае подобного «расследования по делу КД» документация группы неизбежно попадет в руки людей, которых на феноменологическом жаргоне можно определить как носителей «естественной установки», или даже в руки тех, кто понимает материю как внешнюю по отношению к сознанию инстанцию, и для кого она обладает более высоким,

в сравнении с сознанием, онтологическим статусом. Поэтому я могу сколько угодно пассивно «соглашаться» во время акции с безмятежной красотой ландшафта и целительной чистотой солнечного света, но как только доходит до «ментальной организации» происходящих событий, то у меня сразу включается режим полемики с «естественной установкой» и представлением о первичности материи, — вернее, на энергии этой полемики и действует механизм внутреннего текстопорождения, начиная с самых первых шагов. Все вышеизложенное, таким образом, следует рассматривать как попытку принести предварительные извинения за некоторую тенденциозность приведенного ниже описания, т.е. за сохраняющийся в нем элемент проповеди (а заодно и за элементы исповеди и молитвы). В высшей степени гипотетический характер ситуации «кросследования», как я ее себе представляю, говорит о том, что мой оппонент и слушатель проповеди находятся в первую очередь во мне самом, и поэтому речь идет скорее всего не о намерении установить нечто в качестве «истинного» в интерсубъективном поле, но о поиске (на конкретном отрезке опыта) способа распутывания «мирового узла», взятого в частном аспекте — как внутритекстовая проблема.

МЕШОК

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

Х.Л. Борхес

Тлен, Укбар, Урбис Терциус.

1940

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

Исаак Сирин

Слова подвижнические

Подобно создателю колдовского действия

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

Махаяна-вимушка, 25

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

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

почти также неспешно продвигались по этой одноколейке в компании одного только А.Монастырского, я, помнится, пытался на ее примере передать Ире эффект инсталляции Кабакова «Мы были в Киото», которую я видел некоторое время назад на Венецианском биеналле. Там от основного прохода-туннеля, по которому перемещались зрители, в центре отходил рукавом другой маленький туннель, в который пройти было уже нельзя, но можно было заглянуть; а от этого второго туннеля (с какими-то живописными скалами и лепестками вишни на дне) в глубине под прямым углом отходил в свою очередь третий, куда нельзя было ни пройти, ни заглянуть — видно было только, что он там есть, а уж что там в нем происходит и чем он заканчивается, оставалось только догадываться. Вот и этот проход вдоль железнодорожной ветки, с обеих сторон окруженный массивом леса, плавно уходя куда-то влево перед нашими глазами, создавал такое же интригующее ощущение «незавершенной протяженности» — «завершение» какого-либо рода как бы постоянно откладывалось, отодвигалось от нас подобно ускользающему от равнинного путешественника или мореплавателя горизонту. В данном случае горизонт как бы разворачивался вертикально. И что еще интересно, — и что, на мой взгляд, выгодно отличает «одноколейку» от кабаковской инсталляции, — визуальная ситуация впереди по ходу движения через какое-то время после его начала «отзеркаливалась» тем, что происходило у нас за спиной: т.е., повернувшись назад, мы теперь могли видеть лишь точно такой же плавно изгибающийся проход в толще леса, только изгибался он не влево, как впереди, а вправо. Железнодорожный Путь, понятное дело, отсылал к таким категориям как линейное время, экзистенция и т.п., и поэтому мы оказывались в таких стерильных условиях «двойной неопределенности» — некоторая средособытийность сохранялась, но она была настолько монотонной и настолько «великой» (или гипнотической) в этой своей монотонности, что мы просто не могли не забыть достаточно быстро то, что с нами было раньше, но также ничего не могли сказать о том, что с нами должно случиться дальше. Это действительно было похоже на буддийское медитативное «очищение ума» — происходило парение в предельно нейтральной, незавершенной во времени с обеих сторон неопределенности. В Предисловии к первому тому ПЗГ это состояние как раз и связывается со вступительной фазой акции — фазой «пред-ожидания». Однако в моем опыте во время акции «Мешок» «конкретность обещанного» хотя и была «сведена к минимуму» (1-й том ПЗГ), но, как выяснилось в этот кульминационный момент «очищения», была как бы то ни было заранее сформирована (и как я начал подозревать — сформирована совершенно сознательно или «сверхсознательно») А.Монастырским в ходе уже упоминавшегося предыдущего посещения Киевогорского поля (эпизод «Охота на ангары»). Можно сравнить состояние, возникшее благодаря вышеупомянутому «великому очищению» на одноколейке с состоянием «переохлажденного газа», в котором мельчайшее нарушение гомогенности вызывает эффект «лавинообразной конденсации». В данном случае казавшиеся мне до сих пор малозначительными слова и фразы А.М., как бы случайно оброненные им в ходе «Охоты на ангары», вдруг начали прорастать, как упавшие в подготовленную почву семена, и расpusкаться цветами новых событий. Этот момент послужил своего рода «переключателем», под действием которого мое сознание стало открыто для себя функционировать в «проективном», предвосхищающем режиме:

я точно помню, как в ответ на очередную фразу одной из шедших рядом девушек: «Да..., интересно, что же все-таки там будет» (прибл.), в голове у меня неожиданно зажглось слово «мешок» (одно из «оброненных» А.М. в прошлый раз слов), и я почти автоматически ответил что-то вроде: «будет мешок», — хотя в подобной же ситуации в автобусе я вспомнил не про «мешок», а про «обезьяну». И действительно через какое-то мгновение из-за поворота показался стоящий прямо посреди пути «эйдитический» мешок, сшитый из самой настоящей «мешковины», и набитый, судя по внешнему виду, картошкой — т.е. тем, чем чаще всего бывают набиты мешки в нашем повседневном опыте «хозяйствующих субъектов». За мешком стоял штатив с видеокамерой, а вокруг него «кроились» члены КД (Е.Елагина, И.Макаревич, С.Ромашко и С.Хэнсген — Монастырского с Панитковым, конечно, не было) и пришедшие раньше нас зрители. Мешок был бесспорным «силовым» центром этой подвижной композиции и при этом, как я уже сказал, поражал противоестественной опрятной «эйдитичностью» — это впечатление необыкновенно усиливалось тем обстоятельством (или, в свою очередь, усиливало то обстоятельство), что мешок как бы «мгновенно визуализировался» из только что всплывшего в памяти слова — т.е. он, как и сказанная мной перед этим короткая реплика, был как будто прямым отражением мысли или ее непосредственным продолжением. Моя собственная реакция на это была двойной: с одной стороны — восторженно-утверждающей: «Ну надо же, вот мешок и появился!», с другой стороны — какой-то даже скептически-разочарованной: «Ну, вот, собственно, и мешок». И только я успел зафиксировать это в общем-то характерное для меня расслоение потока внутреннего комментария на отдельные «роли» или «партии», как это наблюдение «отзеркалилось» тем, что мешок оказался не простым, а говорящим на разные голоса.

Примерно в таком же режиме «диффузии внутреннего и внешнего» все продолжалось и дальше. Посмотрев на мешок, я вспомнил, как во время нашей предыдущей прогулки в этих местах А.М. вдруг как-то резко «отбился» от нас с Ирой, объяснив это тем, что ему необходимо проверить, тяжело ли будет «тащить мешок через лес». Соответственно, стало ясно, мешок придется куда-то тащить. И тут же Е.Елагина с немного застенчивой интонацией сказала примерно следующее: «Вот мешок, вот к нему веревки тут привязаны, за которые надо тащить — четыре спереди и две для подстраховки сзади. Мешок нужно будет протащить отсюда по лесу метров восемьсот (?) вон в том направлении», — и она указала рукой в том самом направлении, в котором во время нашего прошлого визита сюда мы с А.М. и И.М. «ломанулись» с одноколейки, сначала чтобы просто «прощупать» близлежащую лесную местность, а потом — в поисках пути через лес обратно на Киевогорское поле. Правда, на этот раз мы предварительно продвинулись по одноколейке несколько дальше, так что начальный отрезок пути был мне все равно незнаком, но общая ориентация и примерное содержание предстоящего маршрута, тем не менее, достаточно отчетливо «проступили» у меня в голове, и из этой ментальной «заяззи» затем как бы «самопроизвольно» возник и весь следующий этап. При этом появился дополнительный достаточно странный эффект, связанный с ощущением себя в функции «средособытийного проектора» (нечто сходное с тем, что я испытал в начале акции «Гаражи»). Наверное, в этом ощущении легко можно выявить элемент нар-

циссизма, но основу его составляет внезапно переполняющая тебя и никак рационально не обоснованная уверенность в том, что твое присутствие на акции (именно в качестве лица, прошедшего некую предварительную подготовку или «крепетицию») является для успеха акции не просто желательным, а совершенно необходимым, — причем именно само присутствие, а не какого-либо рода активное поведение, — скажем, указание дороги или уточнение какой-нибудь инструкции устроителей. Особой остроты это чувство достигло как раз на первом, наименее ясном для меня отрезке пути, когда наша группа неожиданно разделилась — легкий авангард направился в сторону, которую я считал правильной, а «квадрига носильщиков» под предводительством В.Мироненко свернула в прямо противоположную сторону и быстро забуксовала в каких-то подозрительных зарослях. Я почему-то твердо знал, что не имею права указывать этим сбившимся с пути (по моему мнению) участникам правильное направление, — т.е. для формальной «чистоты» акции мне казалось необходимым поддерживать у окружающих иллюзию, что я, как и большинство присутствующих, никогда здесь не был и не знаю, куда на самом деле нужно идти. С другой стороны, невозможно было преодолеть это странное, непонятно откуда свалившееся чувство ответственности. Ситуация при этом становилась все более безнадежной: авангард продвигался все дальше, постепенно скрываясь из виду, а среди «носильщиков» тем временем начались самоироничные идиотические пререкания, явно не способные привести к благоприятному исходу в регистре действия.

Отказавшись категорически от возможности каких-то устных волеизъявлений, я чувствовал себя в этой ситуации примерно так, как должен чувствовать себя единственный владелец электрического фонарика в большой компании, отправившейся купаться ночью, в совершенно непроглядной темноте, — т.е. правилами вежливости мне предписывалось находиться постоянно «и здесь, и там», разбрызгивая свет из скучного источника под ноги идущих везде, где это им могло понадобиться. Отличие состояло в том, что мой фонарик был в некотором роде «волшебным»: вместо того, чтобы разбрасывать свет на траву, людей и деревья, он разбрасывал самих этих людей, уже освещенных откуда-то сверху, сами эти деревья и саму эту траву, причем разбрасывал «интенциально» — т.е. подразумевая какое-то направление дальнейшего движения и развития этих явлений. Я прекрасно понимал при этом, что мой «фонарь» не является единственным, — у каждого из присутствовавших был в точности такой же, только несколько большей или, наоборот меньшей «мощности». Можно сказать, что такого рода фонарь имеется у каждого, кто что-либо видит (или даже шире — у каждого, кто как-то в чем-то ориентируется), а мощность каждого фонаря определяется степенью уверенности «владельца» в том, что он видит, — точнее в том, что то, что он видит (и в узком и в широком смысле), было таким до этого момента и будет таким в ближайшее время. Кроме того, фонари, собравшиеся в одном месте, начинают между собой взаимодействовать (а может быть, наоборот, факт взаимодействия определяет «владельцев» как расположенных близко друг к другу). В процессе взаимодействия «фонари» входят в резонанс — т.е. приходят к когерентности, конечный вид которой зависит от того, каким образом между фонарями выстраивается иерархия мощности и последовательности, построенная, как мне кажется, на неком универсальном эстетическом принципе (или дающая ключ к пониманию само-

го понятия прекрасного и категории фантазма). Т.е. усиление сравнительного «влияния» (силы индукции) здесь происходит подобно тому, как в споре обретается лидерство за счет сочетания убежденности (мощность, энергия) и логики (последовательность, формальная красота, гармония). При этом сама динамика такой взаимной индукции может определяться какими-то несложными математическими законами — скажем, если Фонарь1 (В.Мироненко) «проецирует» фигуру Е.Елагиной в 2-х метрах слева от засохшего куста орешника, а в то же время Фонарь2 (С.Воронцов) помещает ту же фигуру в 50 см справа от того же куста, и если при этом Фонарь1 работает (условно говоря) с частотой 60 МГц, а Фонарь2 — с частотой 30 МГц, то «фактически» Е.Елагина в этот момент будет обнаружена, скорее всего, в 1.75 м слева от куста — разумеется, лишь в том случае, если указанным лицам придет в голову обсудить и точно установить местоположение Е.Елагиной в указанный момент (легко себе представить, что в случаях, когда форма и местоположение объектов вообще никогда никем не обсуждаются, расхождения между отдельными представлениями об их форме и местоположении могут достигать просто катастрофических масштабов). Разумеется, в вышеприведенном наброске «механики» взаимодействия фонарей присутствует огромная доля условности, поскольку все эти меры расстояния, частоты и т.п (да и сами эти концепты) возникают всегда постфактум, т.е. уже в связи с потребностью дискурса в детализации и «дискретизации» результирующей консенсуальности. Кроме того, большая часть этих «консенсуальных подгонок» проходит для спокойного дневного сознания практически незаметно, лишь изредка (например, в случае людей преклонного возраста) прорываясь наружу в виде замечаний типа: «Да вот же она, миска-то зеленая, а я-то смотрю — вроде бы она на верхней полке стоит. Чего только сослепу не померещится...» и т.п., — с этой точки зрения, старческая рассеянность, потеря зрения, пресенильная деменция, болезнь Альцгеймера, маразм и т.п. — это не признаки регресса, а наоборот, этапы обретения просветления.

Но вернемся к «заблудившейся» группе «мешочников». По царившему в ней замешательству можно было заключить, что «фонари» составлявших ее участников светили в этот момент предельно тускло — никто из них не знал местности, под ногами они не видели дороги, извне не поступало никаких руководящих указаний, т.е. их консенсуальное поле, как легко было догадаться, представляло собой слабо дифференцированный непролазный хаос из листьев, стеблей, корней и заболоченных кочек. Поэтому-то они и роптали, фактически отказываясь тащить мешок дальше. В силу владевшего мной набора установок и влечений (ответственность за судьбу акции при убежденности в необходимости сохранять «стихийный» характер движения участников), единственное, что мне оставалось делать — это пытаться использовать сравнительно большую яркость своего «кармического фонаря», в свете которого, кроме ощущения знакомства с местностью (он «покрывал» окрестность большего радиуса, включавшую в себя Киевогорское поле, дачный поселок и шоссе), присутствовала и интенция сближения «мешочников» с ушедшей вперед группой. «Использовать яркость» в моем понимании в тот момент значило просто стоять и пытаться воздействовать на ситуацию «усилием воли». Передовая группа, как я уже сказал, постепенно скрывалась в лесу справа от меня, и я хорошо запомнил странное ощущение «пределности» или «ограниченности» этого удаления —



это было похоже на постепенное «скукоживание» рисунка на поверхности воздушного шарика по мере того, как шарик сдувается, — я был почему-то совершенно уверен в том, что пока я занимаю промежуточную позицию между «авангардом» и «мешочниками», передовая группа может сколько угодно удаляться, но так никогда и не перейдет границу между «неразличимостью» и «невидимостью» (в терминологии КД). Не знаю, было ли это следствием моего невидимого «давления» или восторжествовала естественная тяга людей к коллективности, но в конце концов «мешочники» все-таки развернулись в сторону «авангарда», в то время как кто-то из «авангарда», в свою очередь, вернулся им навстречу, и т.о. страшившего меня разрыва в ткани акции удалось избежать. Тягостная сцена получила мажорное разрешение — произошла какая-то «радостная сцепка лесных вагонов» с переходом в плавное движение по «грязе-травяным рельсам» полузнакомого маршрута.

Почему-то было очень приятно, что воссоединение произошло «негласно», т.е. не было результатом обсуждения и дискурсивного «прояснения» создавшегося положения. Это приятное сочетание спонтанности и скоординированности, без целенаправленного контроля с чьей-либо стороны, сохранялось потом практически до самого поля. И именно это (как я предполагал — сознательно предусмотренное авторами) отсутствие в нашем

караване выраженного лидера-поводыря привело к тому, что эта функция символически (по логике парадокса) перешла к мешку — единственному телу в ряду участников процессии, которое не обладало ровным счетом никакой инициативой, а было однозначно «влекомо» окружающими. Навязчивость и «несомненность» этого ощущения была эквивалентна парадоксальной убедительности формулы «слепой ведет зрячих», которая, из всех возможных комбинаций в квадрате зрячий/слепой : ведущий/ведомый, является наиболее абсурдной, а, значит, наиболее суггестивной, обладающей самым сильным непосредственным эффектом.

Конечно, большое значение в этом смысле имела звучавшая из мешка фонограмма. В день акции я приблизительно идентифицировал ее как аудио-трек фильма «Кровавый путь Слепого Самурая» (в этом тоже присутствовал намек на «особое задание», поскольку упомянутый фильм был принесен в свое время на Ср. Каретный, где я в то время снимал комнату, Машей Митурич-Хлебниковой, а к ней он попал, естественно, от А.М.). Потом, правда, выяснилось, что это был другой фильм — «В пути», но с похожей коллизией и с тем же центральным персонажем. По воспоминаниям многих свидетелей, реплики, доносиившиеся из мешка, чудесным образом «идеально» вписывались в контекст событий акции (например: «Ну что, пошли?» — в момент начала движения с мешком и т.п.). Мне было интересно слушать этот звуковой ряд, поэтому примерно на полпути к полю я сменил, кажется, Ю.Лейдермана в роли держателя одной из «кормовых» веревок. Об эффекте фонограммы хочется сказать особо. Любая самостоятельно проигрываемая фонограмма фильма обладает специфической магией — магией проносящегося с шипением или гулом «невидимого видеоряда». В данном случае возникла куда более занимательная интрига, поскольку предлагалось не просто прослушать фонограмму к какому-то фильму, а скорее просмотреть его полноценную версию, но только незрячими глазами главного героя, — т.е. увидеть фильм «изнутри», из самой сердцевины. «Увидеть» или пережить в доступной лишь слепому полноте — через сочетание звукового ряда и телесных ощущений, которые условно можно было считать идентичными у нас и у главного героя (в самом общем приближении сюжетом фильма тоже было совместное перемещение по какой-то пересеченной местности). Каждому из нас в результате была предоставлена возможность почувствовать себя на месте Слепого Самурая, приобщившись к тайне «зрения нерожденного».

Возможно, поддавшись влиянию сложившейся здесь символической системы координат, я в ходе нашего марш-броска, постоянно «канонировал» заранее появление разного рода ориентиров: «Так, там впереди должна показаться просека... скоро мы увидим забор дачного поселка... еще немного, и справа будут такие небольшие стожки...» и т.п. Таким образом, пользуясь своими воспоминаниями, я как бы демонстрировал способность «видеть невидимое», т.е. по сути имитировал это самое «зрение нерожденного». Хотя влияние фонограммы и всей этой темы «слепого проводника» в этих своих репликах я обнаружил только сейчас, когда веду эти записи — во время акции мне казалось, что произнося их, я просто пытаюсь (повинуясь некоему эстетическому долгу) стимулировать не очень охотное продвижение группы с мешком. Вообще все это время, отчасти, наверное, из тех же соображений «подъема боевого духа», я вел себя очень оживленно,

болтал без умолку, и, в частности, успел пересказать Ю.Лейдерману эпизод из «Кровавого пути», отсылающий к той же идее обретения всемогущества через утрату зрения: какому-то бандиту, оскорбившему достоинство женщины, находящейся под покровительством Слепого Самурая, этот последний одним взмахом меча отсекает брови — да так виртуозно, что на их месте остается совершенно гладкая кожа; обидчик приходит в ужас, глядя на пару своих практически недеформированных бровей, лежащую на земле у его ног.

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

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

Принадлежал ли «голос из мешка» в данном случае самому Слепому Самураю? По логике фильма — скорее нет: Самурай, конечно, мог кого-то вести, но едва ли мог делать это

«декларативно». Что касается символической логики, действовавшей во время акции, то она диктовала следующую линию рассуждений: с одной стороны, из всех членов КД к этому моменту ни разу не показались на глаза приглашенным зрителям Монастырский и Панитков — т.е. они все это время где-то «скрывались»; с другой стороны, мешок, находившийся все это время в центре событий, был, в силу своей непрозрачности и неясности предназначения, средоточием «скрытого», видимым проявлением невидимого; по этому признаку (через отношение к «скрытому») мешок «автоматически» сближался с Монастырским и Панитковым, а «голос из мешка» начинал восприниматься как голос этих невидимых устроителей.

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

пердетализированными взаимодействиями.

Начавшееся на опушке «пустое действие» и представляло собой как раз такую размытую нейтральную протяженность, которая должна была смениться неожиданным и потому интенсивным событием — и этим как бы дополнительно поддерживалась линия на самоотождествление зрителей со Слепым Самураем. Я же, не без некоторого внутреннего дискомфорта, разрывался между двумя возможными самоидентификациями — предложенной идентификацией со Слепым Самураем и «открывшейся» в момент «проповеди» идентификацией с невидимыми устроителями, — т.е. между Слепотой и Невидимостью. И склонялся я все-таки ко второму варианту. Это и выразилось в решении идти на поиски А.М. и Н.П. Но как их найти? Понятно, что между членами КД, находившимися на опушке вместе со зрителями, и двумя, «спрятавшимися в засаде», должна была осуществляться какая-то связь. Поэтому, наслаждаясь вместе со всеми предложенным угощением, я краем глаза все время следил за Е.Елагиной и С.Ромашко. И действительно, через некоторое время Е.Елагина откололась от компании и отправилась по небольшой тропинке прямиком в лес. Идти прямо за ней мне показалось слишком большой наглостью, поэтому я подождал минуты 1,5-2 и затем тоже пошел в лес, но взяв при этом примерно 45° вправо от того направления, в котором ушла Елагина. Таким образом мне удалось уйти, не привлекая к себе внимания. Как только я оказался скрытым от основной группы кронами деревьев, я начал забирать влево до тех пор, пока моя траектория не пересекла под прямым углом вышеназванную тропинку. Отсюда было уже видно, что полоса леса, обрамлявшая опушку, на которой находилась основная группа, была достаточно узкой. За ней начиналась широкая просека или вырубка, примерно с середины поросшая молодым подлеском. Ближайшая ко мне половина просеки была почти свободна от растительности, и именно на ней, как я понял по вполне различимым с моей позиции голосам Паниткова и Монастырского, осуществлялась подготовка к следующему этапу акции. Чтобы случайно не попасться кому-нибудь на глаза, я быстро пересек тропинку и стал пробираться вдоль обращенной к просеке кромки леса в ту сторону, откуда раздавались знакомые «громовые» голоса членов КД. При этом я все время был отделен от просеки полосой деревьев, так что в результате мне удалось приблизиться к их месту расположения вплотную, оставшись совершенно незамеченным. В определенном смысле, осуществив этот маневр, я похитил «невидимость» у устроителей, символически переведя их самих в статус «Слепых Самураев» — теперь они оказывались «слепыми» в отношении меня, притаившегося у корней растущей на краю просеки ели. «Громовыми» их голоса я назвал отчасти потому, что вся эта ситуация напомнила мне сцену из услышанной когда-то в детстве новеллы Вашингтона Ирвинга «Рип Ван Винкль», где главный герой просыпается в другом времени и неожиданно натыкается на странно одетых людей (или великанов), играющих в горах в кегли грохочущими каменными шарами. То, чем были увлечены в тот момент члены КД, тоже выглядело, как какая-то странная игра: они приматывали скотчем к огромному серебряному столбу какие-то небольшие предметы. Кроме того, они выбирали место для видеокамеры и при этом страшно кричали и ругались, обзывая друг друга «проститутками» и срывааясь порой в залихватский разбойничий хохот.

Удовольствие, которое я испытал от подглядывания, было, конечно, довольно предосуди-

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

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

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

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

На этот раз столб вызвал у меня ассоциацию с серебряным трубчатым стержнем («тычинкой» огромного колоса), который А.Монастырский снял со спона на вершине купола павильона Космос на ВДНХ, а потом, как бы не зная, что с ним дальше делать, передал мне на хранение. Кроме того, тема «расстрела» часов напомнила мне сюжет небольшой компьютерной анимации, сделанной мной дня за три до описываемых событий. Анимация представляла собой циферблат часов, с которого в какой-то момент срываются стрелки и стремительно разлетаются в противоположных направлениях. Часы были иллюстрацией к одной строфе из стихотворения, написанного в соавторстве с А.Насоновым по e-mail переписке осенью 1999 года, позже я (самовольно) присвоил ему название «Конец географии», хотя речь в нем идет скорее об упразднении времени. Строфу эту я, что называется «на автомате», продекламировал тут же Ире и стоявшей рядом Е.Елагиной:

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



Поскольку несколько предшествующих дней ушли у меня на то, чтобы «научить» стрелки часов улетать с циферблата, картина этого разлетания настолько глубоко запечатлелась в моем сознании, что теперь я совершенно не сомневался в том, что часы в итоге будут разбиты — хотя мы с Ирой и М.Константиновой были последними в очереди «стрелков» и особой меткости от нас ожидать не приходилось (разве что от Иры — правнучки латышского стрелка). Когда я сам вышел «на позицию», мне показалось, что попасть с такого расстояния картофелиной хотя бы просто в столб — это уже задача почти невыполнимая. Одна (или две) из моих пяти картофелин все же задела (задели) столб, остальные же улетели бог знает куда. Немногим лучше меня выступили и Ира с Машей. Но тут к нам приблизился Н.Панитков, которого уже слегка покачивало от выпитого коньяка. Он взял 4 крупные картофелины, отошел от столба метров на 5 (далее, чем все кидавшие до него) и, по-мальчишески слегка согнув

ноги в коленях и чуть ли не присвистывая, стал очень быстро и точно метать картофелины в прикрепленные к столбу цели. Третья, самая большая картофелина, диаметр которой раза в два с половиной превышал диаметр часов, угодила прямо в центр циферблата, разбив на мелкие осколки стекло. Событие это, разумеется, было встречено бурными рукоплесканиями и воплями восторга. Для меня оно имело еще и определенный личный смысл, на котором я собираюсь подробнее остановиться в другом месте. Среди членов КД были, однако, и такие, кто отнесся к совершенному Панитковым «самурайскому подвигу» негативно, ссылаясь на то, что по предварительно согласованным условиям участник группы не имел права принимать участие в метании картофеля по целям на столбе. Как теперь оказалось, тот факт, что часы в ходе «метания» были все же разбиты, имел для дальнейшего хода акции важное значение: в случае такого исхода данного этапа решено было разрыть расположеннное неподалеку захоронение, в котором содержались часы, представляющие собой точную копию разбитых. Эти вторые часы, время на которых было установлено по Рангуну, были зарыты около трех лет назад в окрестностях Киевогорского поля вместе с т.н. «библиотекой КД», и с тех пор ни разу не извлекались из земли. Теперь, когда были разбиты часы на столбе, нужно было сравнить «застывшее» на них время с показаниями часов «библиотеки».

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

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

Тут мы разговорились с Ирой, которая нашла великолепный ослепительно-красный мухомор. Ей при этом никак не удавалось почувствовать какую-либо внутреннюю связь с происходящим в плане акции, т.е. она не могла понять, почему происходящее должно быть интересно, — в частности, конкретно ей, не знающей толком предыстории и контекста. Я попытался объяснить ей, что, скажем, «неинтересное» — это как раз один из важных эстетических ориентиров КД, предмет их постоянных манипуляций и исследований. В то же время она не могла не согласиться со мной в том, что в ходе акции постепенно на первый план вышел какой-то необычный аспект достаточно обычных по содержанию явлений, в результате чего все происходящее окрасилось, условно говоря, в сюрреалистические тона. Это одновременно обнаружившееся у нас обоих ощущение можно было

в какой-то степени объяснить действием съеденных грибов, однако и «про себя», и в разговоре с Ирой я настаивал на том, что ощущение это возникло гораздо раньше, и что характер его определяется в данном случае групповой синергетикой, — а это значит со-вокупностью всех без исключения действующих факторов, ни один из которых не может расцениваться как достаточный сам по себе. Более того, если рассматривать проблему шире, то необходимо иметь в виду, что «мощь» некоторых психоделиков способна оказывать только разрушительное действие на лежащий в основе синергетического эффекта хрупкий динамический баланс сил и отношений.

Рассуждая на эту тему, я не мог не почувствовать некоторую дополнительную сопричастность тому, что творилось на фронте раскопок. А там, несмотря на бурную деятельность, пока не видно было никаких существенных результатов. Диаметр и глубина ямы, копаемой в найденном путем тщательных измерений месте, все увеличивались, но на дне ее по-прежнему не было видно ничего, кроме комьев земли, слипшихся кореньев и прочих хтонических ужасов. Был момент, когда Монастырский уже в одиночку и с некоторой, как мне показалось, безнадежностью продолжал медленно расковыривать яму какой-то сучковатой палкой, — лопата была у кого-то в машине, но за ней почему-то никто не сходил. Тут уже было как-то даже неудобно не вмешаться. Но, кроме того, мной завладел кощунственный азарт: а что, если Борхес все же не прав, и (по крайней мере, в каких-то из возможных миров) присутствие на раскопках людей, «знающих про экспериментальный характер поисков», является не только желательным, но даже необходимым? Почему бы, собственно, нам не найти часы благодаря (а не вопреки) тому, что раскопки будут проходить с участием тех, кто уверен в том, что часы в этом месте никогда никто не закапывал? Именно с таким настроением я примостился у края ямы и начал углублять ее в направлении, указанном Монастырским (и взятом им, в чем я был убежден, абсолютно «с потолка»). Рядом со мной, я помню, трудился Миша Лейкин.

Вдруг среди пронизанной корнями земли блеснуло что-то серебристое. Мы стали осторожно обкапывать этот предмет, и через некоторое время он приобрел отчетливую форму гриба (тут необходимо добавить, что во время нашего с Ирой предыдущего посещения Киевогорского поля мы вели с Монастырским переговоры о возможности отправиться на поиски железного гриба, установка которого принадлежит к ряду его личных акций). Обнаружив этот «серебряный гриб», я, не долго думая, попытался вытянуть его из земли, ухватив его за шляпку. При этом в голове у меня навязчиво крутилась фраза из известного романа Вертиńskiego: «Тихо вышел карлик маленький и часы остановил» (издательский намек на «подвиг Паниткова»). «Часы, — думал я, — наверное, находятся в шляпке гриба». Но как я ни старался, гриб никак не желал вылезать из земли. Тогда мы несколько расширили радиус окапывания. Скоро выяснилось, что «гриб» закреплен в центре круглой площадки с чуть загнутой вверх кромкой, тоже «серебряной» (покрытой слоем фольги). В ходе дальнейших раскопок площадка эта оказалась крышкой небольшой кастрюльки, основная часть которой находилась все еще под землей, — «площадка с грибом» представляла собой не что иное, как крышку этой кастрюльки. Наконец, кастрюлька тоже была освобождена от земли и представлена на всеобщее обозрение. При попытке открыть крышку обнаружилось, что под слоем фольги (покрывавшем всю

кастрюльку) находится застывший черный вар. Мы сняли фольгу, и я начал откалывать куски вара по периметру крышки. Однако скоро я заметил, что из больших пальцев обеих рук обильно течет кровь. Здесь явно «сработала» строка из другой, когда-то популярной песни, — «Я ломал стекло как шоколад в руке» (В.Бутусов), — оказалось, что и кастрюлька, и крышка были стеклянными. Почему-то нас с Лейкиным никто не счел нужным об этом заранее предупредить.

Порезы мои были тут же обнаружены стоящими вокруг людьми, после чего я был решительно отстранен от участия в дальнейших операциях по вскрытию кастрюльки. Отставку эту я принял совершенно спокойно, поскольку главным и наиболее «чудесным» событием в тот момент мне казался сам факт обнаружения чего-то в земле, причем даже не очень важно, чего именно. Варя, подруга Манюры М.-Х. по Полиграфическому институту, подсказала мне быстрый и очень эффективный способ остановить кровь — плотно зажать порезы пальцами.

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

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

- 1) Последними с поля уходили мы с Панитковым, и по дороге Коля рассказал мне об одном из своих наиболее ранних и сильных переживаний счастья: это был день, когда они вдвоем с мамой собирали грибы в березовой роще на краю этого самого Киевогорского поля, и за 2-3 часа нашли 27 белых. Закончил он эту историю примерно следующей фразой: «Вот, Сережа, скоро мне уже пятьдесят лет будет, а я с тех пор вот так по этому полю и прыгаю».
- 2) Покинув поле, мы вышли большой группой на шоссе и пошли в сторону Лобни, на ходу обсуждая наиболее яркие впечатления от акции. Однако, поскольку говорить в таком положении было не очень удобно, то все искали глазами на обочине место, где можно было бы ненадолго устроиться посидеть с каким-то минимальным уровнем комфорта. И вдруг справа, среди деревьев, словно по волшебству вырос стол, грубо вытесанный из дерева



и расписанный в виде гигантского красного мухомора, в окружении таким же образом обработанных пеньков-сидений.

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

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

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

декабрь 2001

А. МОНАСТЫРСКИЙ. ОБ АКЦИИ «625-520», «МЕШОК» И «ПУСТОМ ДЕЙСТВИИ»

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

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

Накануне акции, совершенно случайно по телевизору я увидел фрагмент какого-то многосерийного польского детектива, а именно сцену, где локомотив с прицепленной к нему

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

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

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

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

В акциях 8 тома (как и в большинстве 7-го) нет четкого механизма «пустого действия» внутри акционных сюжетов, кроме «оставленности» послеакционных инсталляций: в «625-520» — это тряпка над узкоколейкой с книгой и магнитофоном, примотанными друг к другу, в акции «На просвет» — огороженное веревкой пространство с картиной на дереве и обгоревшим зонтом, в «Деревнях» — четыре зайчика на растяжке и вертикально стоящим справа от них шестом с «деревнями» и т.д. Это все примеры «пустого последействия» по принципу «Лозунгов» или «Либлиха». Но все это — довольно громоздкие конструкции по сравнению с «Либлихом» или «Лозунгами», наполненные инсталляционными смыслами и порождающие шизоаналитические потоки комментирования, которые, в сущности, непродуктивны. Непродуктивны для чего? Думаю, что для дискурса «современного искусства». Но в то же время именно то, что дискурс современного искусства вообще как единая идеологема, на мой взгляд, закончился к середине 90-х годов и обрел свои исторические рамки, именно это и является причиной, порождающей этот

шизоаналитический поток в виде мусора, свалки такого рода текстов. Прежде всего я имею в виду свой текст «Эстетика и опасность», посвященный истории придумывания акции «Мешок». Я не поместил его в этот том «Поездок» именно по причине его полной «сломанности»: если для меня и просматривались, чувствовались еще какие-то остаточные «токи» дискурса современного искусства ко времени его написания, то после него — и в нем, через него — они полностью растворились.

Но это не значит, что эстетическая практика «Коллективных действий» и другие современные эстетические практики также заканчиваются с этим общим дискурсом современного искусства. Они с ним не совпадают полностью, по своим контурам и векторам. А там, где они «совпадают», и возникает этот шизоаналитический мусор «совпадений» (в комментариях). Пример такого текста-«совпадения» я привожу ниже, помещая его в кавычках: «Сначала мне показалось, что в акции «Мешок» более-менее удалось избавиться от налипания шизофренических смыслов на уровне комментирования, поскольку там центральным оказался образ «фильма в мешке» и о нем трудно что-либо сказать в силу его простоты и одновременно идиотичности. Но инерция «считывания» этих «смысловых краев», шизоаналитических «загрязнений» берет свое, и я обратил внимание, что фильмы с Шинтаро Катцу (саунд-трек одного из которых мы и поместили в мешок с картошкой) я начал собирать в 97 году. В том же году мне пришел японский журнал Асахиграф с публикацией КД и одновременно с мемориальными материалами о Ш. Катцу, который умер в 97 году. Уже тогда это сочетание в журнале мне показалось необычным. Но ведь и «Библиотеку» мы зарывали в 97! И вот теперь, в 2001, почему-то решили ввести в сюжет акции «Мешок» и линию «Библиотеки» (повесили на столб контрольные часы из этой акции, а потом разрыли и «подземные» часы). Произошла «привязка» (по году) последней части акции (разрывание часов) с «фильмом в мешке». Это первое «шизоаналитическое» совпадение в структуре «Мешка».

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



Между этими двумя этапами как бы включился механизм «уменьшения-увеличения» наподобие описанного Кэрроллом в «Алисе в стране чудес» (с пирожком и эликсиром). Интересно, что этот столб (большой) мы выбрали с Панитковым в последнюю минуту акции. Сначала мы хотели привязать магнитофоны и часы к дереву. Но попробовав, как он звучит, решили остановиться на металлическом столбе. Надо сказать, что я отношусь к двум последним этапам акции «Мешок» как к техническим. Сама акция — это только волочение мешка с «фильмом внутри», а бросание картошкой в магнитофоны и часы — это просто «выход» из акционной ситуации, чисто техническое записывание фонограммы для ее дальнейшего использования в другом событии. Так же как и эпизод с разрыванием часов «Библиотеки». Не попади Панитков в эти часы, еще неизвестно, сколько лет они продолжали бы идти. Но теперь, раскопав «подземные» часы «Библиотеки» и обнаружив, что они давно остановились (видимо, промерзли в первую же зиму 97–98 годов), мы уже не связаны с этими контрольными часами и можем вырыть книги когда захотим, по настроению. То есть и этот, третий этап акции «Мешок» — также технический и не связан непосредственно с самой акцией, а только с нашими (КД) дальнейшими манипуляциями с акцией «Библиотека».

Итак, если вернуться к общим рассуждениям, то я полагаю, что именно «пустое действие» как эстетический метод КД — это как раз то, что выходит за контуры дискурса современного искусства, который закончился. Поскольку «пустое действие» — это отсутствие всякого дискурса, это прступление сквозь любое заданное знаковое поле сферы непосредственного, недискурсивного и «всего, чего угодно». Знаковые слои,

поля могут быть очень «толстыми» и конструкты «пустого действия» соответственно могут быть громоздкими, странными — как в наших акционных инсталляциях 8 тома. Но они продолжают нести свою основную функцию конструирования «пустого действия» (как просто «оставленность», например).

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

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

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

94. «83»



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

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

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

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

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

Clare PRITCHARD. «83»

ПУТЕШЕСТВИЕ

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

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

ПРИБЫТИЕ

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

БЫТИЕ/НЕБЫТИЕ

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

ВОЗВРАЩЕНИЕ

Постепенно мы двигаемся наружу, чтобы вернуться в город. Радиоприемники остаются на деревьях: они продолжают безостановочно посыпать сигналы, как бы передавая снежном лесу секретный код. Они будут сигналить до тех пор, пока их не снимут,



или пока не сядут батарейки. И глубокой ночью, в далеком краю, круг связи будет по-прежнему издавать странные закодированные звуки. Это следы взаимодействия с окружающей средой.

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

Клара Причард. (Перевод текста Г.К.)

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

С.СИТАР. **ВИДИМОЕ-НЕВИДИМОЕ. (ОБ АКЦИИ «83»)**

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

Чего-то такого непроизвольно ждешь от каждой следующей акции КД. Кажется, что и сам жанр событий, и все условия конкретной «игры» придуманы и придумываются настолько просто и гениально, что акции не остается ничего иного, как превратиться в такую захватывающую «теургию», в единодушный, слаженный «прорыв в трансцендентное». Ведь требования к участникам и зрителям всегда предъявляются самые минимальные, а кроме того, представляется, что, даже в случае отсутствия каких-то необходимых поведенческих навыков, участники и зрители (будучи людьми интеллигентными, или «ми-

стиками», наподобие Гарри Энгстрома) всегда в состоянии эти необходимые навыки в себе быстро выработать, экстраполировав или перенеся на новую почву какие-то из уже имеющихся у них многочисленных других навыков.

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

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

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

Хармс предстает здесь в характерном для него амплуа радикального феноменолога, только что успешно осуществившего «трансцендентальное эпохе», и теперь «медленно охуевающего» от нездешней мони обступившего его нового мира. Естественно, что за такие переживания приходится расплачиваться утратой части необходимых для жизни навыков: свежеиспеченный трансцендентальный субъект и должен быть беспомощным, как новорожденный младенец (отсюда, наверное, и общеизвестная нелюбовь Хармса к детям — он чувствовал в них сильных конкурентов в эволюционной борьбе). Похожее состояние часто описывается и у французских сюрреалистов (например, у Арагона). Но интересно, что в русском контексте такого рода «трансцендентование в/ через непонимание» (на сленге МГ — «шапка Гугуце») систематически связывается именно с лыжами и лыжниками. Есть, например, известная картина Э.Булатова, где типичный лыжник с советского спортивного плаката энергично «прорывается в за- предельное». Потом вспоминается еще популярный анекдот про Штирлица: «Из своего укрытия Штирлиц в течение часа беспрепятственно наблюдал, как немецкие солдаты надевают лыжи. «Лыжники» — промелькнула у него в голове внезапная догадка». Приходится признать, что мое впечатление от акции было в итоге сильно «омрачено» вышеупомянутой неуклюжестью ряда зрителей-участников. Перемещаясь на лыжах спокойно и уверенно (даже без палок), я не мог не чувствовать себя на их фоне эдаким «преподобным Экклзом», «закостеневшим в своих навыках». Кроме того, меня переполняли волны неуместного сострадания, которому «телесный» характер проблемы прида-

вал какой-то отчетливо либидозный оттенок. Все это — еще один повод погрустить о том, насколько плотно и неустранимо Символический порядок (все еще) вписан в телесный регистр, в самую что ни на есть «схему тела».

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

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

К ответу на этот вопрос приводит сама логика построения акции. Место в лесу, где было организовано «звучание», примечательно лишь тем, что на одной из карт этого района на этом месте стоит число «83» — порядковый номер данной акции. Таким образом, первоначально место это было «привязано» только к координатному пространству карты. Затем, узнав по карте его координаты, А.Монастырский, предводительствовавший лыжной процессией, нашел это место в лесу, пользуясь «спутниковым навигатором». Но

поскольку прибор это очень небольшой, и никто, кроме А.Монастырского, пользоваться им не умеет, то вся эта «навигационная» часть акции оставалась скрытой от участников-зрителей на всем протяжении похода. Поэтому со стороны лыжного каравана все это выглядело как какое-то беспорядочное блуждание, постепенно углубившееся в совершенно хаотический лес. И здесь, в глубине леса, эта обступившая нас со всех сторон «дезориентация» была еще дополнительно усиlena хаосом передаваемых приемниками шумов (кто-то сказал, что каждый отдельный щелчок соответствует грозовому разряду, произошедшему в данный момент где угодно, т.е. в любой точке земной атмосферы). Однако «прощупанный» приемниками на многих частотах эфир сразу же принес и какие-то очень конкретные, устойчивые и постоянные сигналы. Характер этих сигналов не оставляет сомнения в том, что это были сигналы радиомаяков, которым в «Кратком политехническом словаре»дается следующее определение: «РАДИОМАЯК — радиопередающая наземная станция с известными географическими координатами, подающая определенные характерные для этой станции сигналы. Дает возможность пеленгаторным радиостанциям самолетов, дирижаблей или морских судов определять их [т.е. свое] местоположение...». Иными словами, имей мы в тот момент с собой необходимую для пеленга простейшую рамочную антенну, а также таблицу, в которой «позвынными» радиомаяков поставлены в соответствие их «известные географические координаты», мы могли бы с помощью двух обнаруженных маяков достаточно точно «закоординировать» собственное географическое местоположение, просто решив соответствующий треугольник (т.е. уже без помощи спутников и дорогой электроники). Но дело, конечно, не в самой этой гипотетической возможности, а в том, что через «звучание» и появление на аудиальном плане сигналов радиомаяков пространство «радиоэлектронной навигации», незримо стоявшее за предшествующими перемещениями группы, было в итоге эксплицировано, т.е. открыто для группового чувственного созерцания. Правда, это осуществилось ценой некоторой «профанирующей» подмены: «пространство небесной навигации», в котором работал до прихода на место Монастырский, было посредством «звучания» как бы «сведено на землю», т.е. заменено «пространством наземной навигации» (навигации с помощью наземных устройств). В духе конститутивной теории опыта можно сказать еще и так: небеса (в очередной раз) передали земле эстафету Означающего-в-себе.

В целом, все это приводит к мысли, что акцию «83» следует рассматривать как развитие той диалектики небесной и земной картографии, которую А.Монастырский ввел в своем предисловии к «Словарю терминов Московской концептуальной школы». С одной единственной оговоркой: «небеса», о которых говорится в предисловии, располагаются все же не там, где летают навигационные спутники.

22. 3. 2002.

95. ПРИКЛЮЧЕНИЯ СЛЕПОГО (МЕШОК-2)



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

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

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

В это же время участники акции начали приносить мешки в зрительный зал, выставляя их в ряд у сцены (магнитофоны в мешках продолжали работать на воспроизведение

саундтрека фильма «Приключения слепого»). Мешки развязывались и веревки передавались С. Ромашко, который сел на сцену за стол и начал изготавливать фактографию акции: к бумажным карточкам с датой проведения акции прикреплялись небольшие куски веревок от мешков.

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

Франкфурт

26 апреля 2002 г.

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



96. «51» (АРХЕОЛОГИЯ СВЕТА-2)



бумаги размером А 3.

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

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

27 сентября 2002 г.

Париж, центр Помпиду

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

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

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

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

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

97. НА ПРОСВЕТ



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

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

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

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

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

Все предметы акции были оставлены на месте действия.

Моск. обл., Киевогорское поле

6 ноября 2002 г.

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





98. 14:07 — 15:13 (39-52)

(АКЦИЯ С ЧАСАМИ)



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

Привязав к часам конец белой веревки, намотанной на катушку (длина веревки — более километра) и включив фонограмму (магнитофон находился в рюкзаке за спиной у С. Ромашко), зрители (19 человек) и организаторы акции двинулись через лес, разматывая веревку с катушками (чтобы веревка находилась в натянутом положении над землей, через определенные промежутки ее обматывали вокруг стволов деревьев). Фонограмма состояла из последовательной записи текстов из статей полярников Э. Т. Кренкеля «Радиостанция «UPOL» и Е. К. Федорова «Астрономические определения» (из книги «Труды дрейфующей станции «Северный полюс», изд. Главсевморпути, 1940) и из завершающей фонограммы записи фрагмента из статьи М. Хайдеггера «Время и бытие».

Пройдя около 400 метров по лесу, группа остановилась, и устроители акции с помощью той же веревки, растянув ее между двумя деревьями, повесили над землей продолжающий работать на воспроизведение магнитофон (на высоте примерно 150 см от земли), предварительно вложив его в футляр из белого меха.

Затем, привязав конец черной нити к футляру с магнитофоном, А. Монастырский, раз-

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

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

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

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

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

Уже после акции, возвращаясь по просеке, зрители остановились у портрета Хайдеггера, где была сделана групповая фотография всех участников акции (текст Хайдеггера на фонограмме зрителям не был доступен, так как в то время, когда он воспроизводился, они были уже далеко от того места, где висел магнитофон).

Все предметы акции были оставлены на месте действия.

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



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

Татьяна ГОРЮЧЕВА. 14:07 — 15:13 (39-52). РЕПОРТАЖ О ХОДЕ АКЦИИ

К 12:00 группа приглашенных для участия в акции собиралась у дома Андрея Монастырского на ул. Цандера, недалеко от м. ВДНХ. Большинство людей, как я поняла, регулярные участники акций Коллективных действий, мне были не знакомы. Через какое-то время Андрей, держа в руках предварительно подготовленную схему, разделил нас на группы по 4-5 человек по числу имевшихся машин, в которые мы тут же и погрузились. Я оказалась в машине с Сабиной Хэнсген, Марией Константиновой и еще одной женщиной, имени которой уже не помню и которой, собственно, машина и принадлежала. Мы выехали первыми и после примерно часа езды, проехав Лобню, неожиданно остановились на границе какого-то дачного поселка, немного не доехав, прямо напротив грязной проселочной дороги, ведшей вдоль поля в сторону леса, как потом выяснилось — того самого Киевогорского поля. Мы немного перекусили и начали переобуваться в резиновые сапоги (Андрей несколько раз напомнил о необходимости их захватить, что оказалось впоследствии действительно необходимо). К этому времени начали подъезжать остальные. День был теплый и тихий. Собравшись, мы все двинулись по дороге к лесу. Дорога была очень грязной и сырой, комья грязи липли к сапогам и идти было неудобно, но, к счастью, лес был совсем близко. Войдя в него, мы подождали, пока подойдут остальные, и затем, ведомые Андреем, вышли на маленькую поляну, окруженнную елями и все еще покрытую снегом.

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

В какой-то момент люди с катушкой остановились, и Андрей с Николаем начали натягивать веревку между двумя деревьями. Посередине был привязан белый плюшевой чехол, в который Андрей вложил магнитофон и включил запись. Нам было дано указание оставаться на месте, в то время как Андрей и несколько организаторов акции удалились в лес, разматывая черную нитку, привязанную к белому чехлу с магнитофоном. Мы стояли и слушали магнитофонную запись, на которой голос Монастырского продолжал повество-

вать о радиоэкспериментах на Северном полюсе. Мне тогда показалось, что это была некая фиктивная симуляция отчетов или дневников советских полярников с какими-то даже сюрреалистичными забавными моментами, как например, обнаружение голоса маленькой радиостанции какого-то колхоза среди огромного количества пересекающихся на Северном полюсе радиотрансляций со всего мира, или массированный обмен приветственными посланиями с общественностью, восхищенной очередным героическим достижением, и в особенности, механическая выработка необходимой для работы станции энергии, кажется, с помощью какой-то педальной конструкции, отчего в помещении возникала нехватка кислорода. Однако впоследствии выяснилось, что это были документальные материалы, статьи полярников Э. Т. Кренкеля «Радиостанция «UPOL» и Е. К. Федорова «Астрономические определения», опубликованные в 1940 г. Минут через десять у Оксаны Саркисян зазвонил мобильный телефон — ей было передано сообщение, что организаторы возвращаются.

После этого мы продолжили путь по веревке, разматываемой с катушки, и проследовали так через лес еще минут 10-15 в сторону поля, уже другого. Черная нитка вела куда-то глубже в лес. Выйдя к краю леса, я увидела, что один из участников акции вскарабкался на дерево. Ему был передан конец веревки, который он привязал к сучку. Другой ее конец был привязан к часам, похожим на первые, которые также были закреплены на веревках, но уже с трех сторон, таким образом, что они оказались в диагональном положении над землей. Стрелки показывали около трех часов. После этого двое организаторов продолжили разматывать веревку, двигаясь к центру поля. В какой-то момент они остановились, и мы все пошли к ним. Дойдя до этой точки, мы обернулись и зафиксировали для себя зрительно вид часов издалека. Веревка была разрезана на довольно длинные куски, которые были разданы каждому участнику вместе с двумя небольшими картинками. На одной был рисунок с изображением людей во льдах, тянувших кабель, где на переднем плане была крупная фигура человека, стоящего в лодке с веслом в руках. Второе изображение было похоже на аэросъемку местности, скорее всего, льдов, с какими-то черными пятнами, напоминающими кляксы, которые потом я проидентифицировала как корабли. На обратных сторонах картинок значилось «КД. 2003» и загадочные номера, непонятно к чему имеющие отношение: 98 на одной и 152 на другой. Нам было дано указание привязать эти картинки через специально проделанные дырочки к противоположным концам веревки. После этого мы







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

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

СПОНТАННАЯ ИНТРОСПЕКТИВНАЯ ИНТЕРПРЕТАЦИЯ

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

виду луны, по звездам) и традиционно помогало ему сообразовываться со своими действиями на земле (в земледелии, мореплавании, сухопутных путешествиях).

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

19.04.2003

99. ЛОЗУНГ-2003



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

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

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

100. ДЕРЕВНИ

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

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

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

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

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

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





С. СИТАР. ДЕРЕВНИ

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

Книга Иова 38, 4.

»...похоже, испытываю какой-то суеверный страх перед импровизацией «в пространстве и материале». Самое яркое переживание за последние полторы недели связано у меня именно с этой проблемой. Меня пригласили участвовать в «закрытой» (без зрителей) акции КД, центральным сюжетом которой была попытка общими усилиями установить вертикально в центре поля 20-метровую деревянную «рейку», собранную с помощью гвоздей и скотча из десятка тонких штакетин сечением где-то 2,5х5 см (т.е. соотношение длины и поперечника примерно 500/1). То, что задача наша будет состоять именно в этом, до последнего момента мне лично было неизвестно. И самыми незабываемыми были как раз ощущения с той минуты, когда я, наконец, понял, что именно в этом заключается план акции (прекрасно при этом отдавая себе отчет в невозможности его осуществления), и до того момента, когда «рейка» (вернее, сохранившаяся ее часть) была все же «воздвигнута» на поле. В промежутке между этими двумя этапами мы, по сути, просто «вытихивали» — кто-то руками, а я, например, с помощью 5-метровой «рогульки», сооруженной из найденного в соседней роще сухого древесного отростка — «вытихивали» в небо этот извивающийся, упругий и предельно нестабильный идиотский предмет. Затея, разумеется, «провалилась с треском». Причем, неоднократно. Но радости (как мне показалось — общей) не было предела.

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

Во-первых, выяснилось с предельной наглядностью, что, когда наши действия сильно концентрируются на каком-то физическом объекте, мы как-то автоматически почти полностью с ним отождествляемся — и, соответственно, когда объект начинает парить (пусть даже это продолжается какие-то секунды), мы начинаем парить вместе с ним. Но, пожалуй, более важное для меня открытие состояло в том, что необыкновенно приятно «делать невозможное». Именно не придумывать, как сделать невозможное возможным (чем так или иначе периодически занимается архитектор и художник), а без лишних предварительных сомнений просто брать и делать это невозможное — а уж что получится, то получится. Ведь когда мы говорим «ничего не получится», мы, на самом деле, наивно преувеличиваем свои способности...»

Из письма А.Б.

22.10.03

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

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

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

Помимо терминологической идиомы А.М. «крестьяне в городах» в «Словаре терминов Московской концептуальной школы» имеется еще один термин, который как бы сам собой просится быть включенным в наметившуюся здесь интерпретационную перспективу — это термин С.Ануфриева «АГМ» — «анти-гравитационные мероприятия». Знаменательно, что именно архитектурная история Москвы, столицы «первого в мире социалистического государства», позволяет без особого труда продлить использованную Ануфриевым для определения этого термина линию растения->насекомые в направлении города как феномена человеческой культуры. Вполне очевидно, что одним из ключевых этапов развития этой линии в XX веке стала эпопея проектирования и строительства Дворца Советов, которая, в случае успеха, должна была забросить монументализированную фигуру Ленина за облака, «на внешнюю сторону неба». После того, как идея Дворца Советов дезактуализировалась (лопнув от напора собственной сакральности) и осела на теле Москвы в виде ожерелья из семи т.н. сталинских высоток, правоприемниками архитекторов и строителей стали, по-видимому, конструкторы космических кораблей и их пилоты — космонавты. При этом триумфальный выход людей на орбиту Земли имел одно довольно любопытное и редко обсуждаемое продолжение — все удлиняющиеся периоды пребывания космонавтов в статичной техногенной обстановке орбитальных станций вскоре (и, судя по рассказам, — с подачи самих космонавтов) стали рассматриваться как несущие серьезную угрозу для их психического равновесия и даже психического здоровья. Для решения этой проблемы — и особенно в связи с планировавшимся началом колонизации Луны — при ОКБ Королева было сформировано особое подразделение под руководством архитектора Игоря Козлова. Этим подразделением с конца 70-х и на протяжении 80-х годов разрабатывались программы комплексного воздействия на органы чувств космонавтов, т.е. проводились эксперименты по созданию изменяющихся искусственных образно-смысловых сред, призванных приблизить повседневный опыт (пространственно-временные пе-

реживания) несущих космическую вахту людей к опыту их земного существования*. Программы эти были дополнением к спортивным тренажерам, обеспечивавшим стимуляцию мышц для предотвращения их постепенной атрофии в условиях невесомости. В рамках данного рассмотрения, как нетрудно догадаться, важно в первую очередь то, что, хотя целью этих программ была «естественность» переживаний, конструировалась эта «естественность» исключительно в порядке репрезентации. Интересно также, что средства, с которыми экспериментировали ученые для достижения поставленной цели — слайд-фильмы с видами земных ландшафтов, изменения режима освещения, фонограммы — были практически идентичны тем, что использовались в квартирных акциях КД типа «Юпитера» (при прямо противоположной интенции, которую в случае космонавтов можно описать, перефразировав Шопенгауэра: «Не дать спящему проснуться»).

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

В сложившейся ситуации не трудно, конечно, встать на позицию культурного пессимизма и признать, что сам по себе переход в пансемиотическое пространство (обретение городом своей подлинной сущности) еще ничего не гарантирует, и что развитие в этом направлении должно, скорее, привести к какому-то невиданному по масштабам коллапсу. Наш путь к месту проведения «Деревень» настраивал именно таким образом. Вязко облепившие нас со всех сторон потоки машин воспринимались как живое воплощение ин-

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

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

Так, парадоксальным образом, постепенное (а не скачкообразное) рассасывание пробки привело к сгущению туч над городом, ибо оно подтверждало «анти-городскую» версию Паниткова. Однако постепенность эта означала также, что никакого «катализма» не произошло — за исключением, пожалуй, нашей собственной временной топографической дезориентации — в какой-то момент мы утратили понимание того, где находится нужный нам поворот с шоссе, и для его обнаружения вынуждены были положиться уже на непосредственное (т.е. не опосредованное дорожными знаками) «чтение» ландшафта.

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

Деревни (как и природа) сегодня предстают как остаток, постепенно исчезающий след того периода «райской безответственности», когда на работу Бессознательного еще вполне можно было полагаться — или когда Бессознательное еще не было «структурировано как язык». Мир «тотальной искусственности» противопоставляет этой ситуации чреватую постоянной фрустрацией диктатуру «закона Мёрфи», подразумевающую, что, если что-то не полностью контролируется (т.е. не полностью опосредуется языком), то из двух «одинаково» возможных событий произойдет худшее. Так проявляет себя Бессознательное в распространенном сейчас понимании этого слова — Бессознательное

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

как «логово монстров». Соответственно, для перехода в следующую, постсемиотическую «сенильную» фазу необходимо принятие того, что хуже «имеющегося в наличии» уже ничего быть не может. И хотя в данном тексте (как, например, и у Ницше в «Рождении трагедии») предпринимается попытка «встроить» это осознание в некоторую историографическую перспективу, по сути своей оно является абсолютно внеисторическим — т.е. его с равным успехом можно «отсчитывать» и от Гагарина, и от Канта, и от Христа, и от книги Иова и т.д..

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

Развеска зайцев, как я теперь понимаю, послужила своего рода сигналом для постепенного снижения до нуля интенсивности внутреннего и внешнего дискурса — наподобие введенной недавно на авиарейсах команды выключить свои мобильные телефоны на время взлета и набора высоты. Примерно с этого момента уменя в голове звучал только нарастающий хохот, который, с некоторыми перерывами, продолжает звучать до сих пор. Уже далеко не в первый раз оказавшись свидетелем акции, и будучи уже неоднократно так или иначе вовлеченным в ее осуществление на телесном уровне, я, по-видимому, впервые по-настоящему плотно соприкоснулся с тем глубинным течением в практике КД — именуемым то «созерцательно-действенным восприятием», то «физической акциденцией», то просто «механикой» действия, — с поверхности которого любое текстообразование соскаивает, как вода с раскаленной сковородки. Убедить себя взяться за составление этого комментария мне удалось только в силу предположения, что этот поразительный эффект вряд ли бы возник, если бы в упомянутый «телесный план» не были втянуты и опрокинуты, если бы им не были с какой-то веселой «людоедской» бесцеремонностью поглощены вкратце проанализированные здесь контексты.

21.12.03

КОММЕНТАРИИ

А. МОНАСТЫРСКИЙ. ПОЛЕ КОМЕДИИ И ЛИНИЯ КАРТИН. КОММЕНТАРИЙ К СХЕМЕ

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

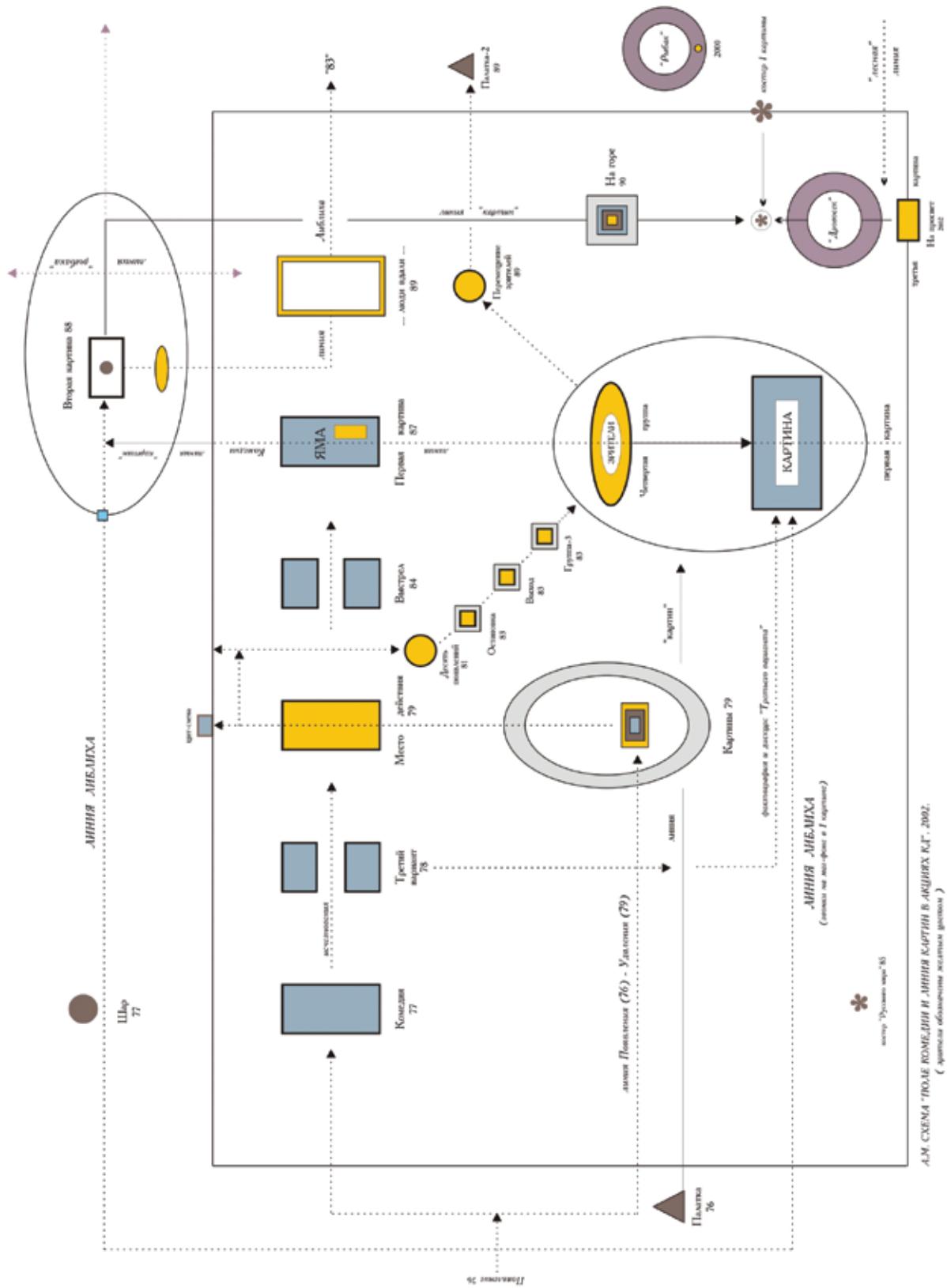
У КД всегда было два вида зрителей. Во-первых, знакомые, специально приглашенные на акцию. Во-вторых — случайные анонимные зрители, оказавшиеся, например, в лесу около оставленной нами «Палатки» и т.п. За последнее время в трех «выездных» акциях — «625-520 в Берлине», «Приключения слепого» во Франкфурте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

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

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

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

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



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

Однако до этого момента «линия Комедии» работала как своего рода механизм «герметической возгонки» для зрителей — и в созерцательном смысле как наблюдение «странныго» в различных акциях, например «Третий вариант», «М», «Русский мир» и т.д., так и в событийно-деятельном смысле различных пространственно-временных перемещений (удалений, появлений, исчезновений) зрителей на демонстрационном «поле Комедии», например, в акциях «Десять появлений» и «Место действия», где каждый зритель осуществлял на поле все эти демонстрационные фигуры и отношения, включая «лежание в яме» («Место действия»).

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

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

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

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

В начальной для «линии картин» акции «Картины» 79 года («протоакцией» в этой линии является «Палатка», но мы здесь ее не рассматриваем, так как она связана с анонимным зрителем) каждый зритель получил свою собственную картину. Эти картины мыслились нами как некие «ложные вещи», которые служили отвлекающим маневром для того, чтобы зрители не обращали внимания на то, что происходит на поле. На поле же происходило удаление от зрителей и исчезновение «в снегах» трех фигур организаторов акции. Из-за этих картин, из-за того, что зрители «удаления» были заняты картинами и не обращали внимания на само «удаление» как центральное событие акции, оно, удаление, и смогло центрироваться таковым лишь в тексте. Текст (а не реальное поле действия) был заявлен тем «пространством», где и происходят все эти фигуры акций — «появления», «удаления», «исчезновения» и т.д. Но в то же время они были и созерцаемы в «боковых» зонах зрительского восприятия. Через эти фигуры, собственно, и осуществлялось пространственно-временное развертывание событийности, в то время как зрители имели дело с символическими слоями события («картины» с различными надписями, в том числе и с надписью на одном из конвертов «картин», что происходит «удаление»). Развертываясь где-то «сбоку», незаметно для зрителей, событийность акции как бы была «близка к нулю», была задана в интонации «ничего не происходит», кроме самого те-

чения времени и развертывания пространства, которые были даны в простейших, элементарных изменениях: уменьшение фигурок на поле по мере их движения вдаль от зрителей, исчезновение их за горизонтом, пустое поле. То есть важно подчеркнуть, что в этих элементарных действиях нет никакой целевой событийности, это как бы пауза, промежуток между возможными событийностями, те почти незаметные пространственно-временные изменения, которые не говорят ни о чем другом, кроме как о самих себе.

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

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

Пройдя через «эйдосы» последовательного трансцендирования в «картинность» трех групп в акциях «Остановка», «Выход» и «Группа 3», зрители как демонстрационная часть модели оказались, наконец, в виде «четвертой группы» перед картиной акции «Произведение изобразительного искусства — картина». Не вдаваясь в подробности, скажу лишь, что эта акция и вся эстетическая метасюжетная предыстория была построена таким образом, что эта четвертая группа зрителей оказалась перед картиной на том же эстетическом уровне, что и сама картина, в той же самой демонстрационной зоне. То есть она, группа, была такой же составляющей одного эстетического акта, как и сама картина, она составляла с ней единое целое в более широком экспозиционном пространстве акции, в то время как в обычной ситуации «зритель перед картиной» ничего подобного не происходит — зритель находится в своем эстетическом пространстве, картина — в своем. Их объединяет (на экспозиционном уровне) разве что пространство (конвенция) музея, галереи и т.п. В нашем же случае, утрируя, можно сказать, что зрители несли в себе это экспозиционное пространство (например, «музей»): «музей» как эстетическое пространство был «внутри»

этой «четвертой группы» зрителей, а не снаружи, как это бывает в обычной жизни. Не забудем, что все эти созерцания касаются лишь «отсутствующей» части наших зрителей (и, конечно же, обратим внимание на этот каламбур), которая прошла многолетнюю «возгонку» по эстетическим небесам «репродуцирования» «поля комедии».

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

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

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

PS. Акция «На просвет», которая провоцировала меня на написание этого текста и схему, может показаться «ступиковой» акцией хотя бы с точки зрения какой-то неприятной по ощущению «изжитости» зрителей — во-первых, и во-вторых по той причине, что она — просто литературно-иллюстративная составляющая в герметичной традиционной китайской паре «Рыбак-Дровосек» — и не более того. Однако на мой взгляд в ней есть некоторая странность, «открывающая» эту акцию для дальнейшего дискурса. Ведь зрители-персонажи на нашей картине — манекенщики. Их профессиональная (и репродукционная) природа такова, что смотрят-то («зрительствуют») не они, а на них. Они демонстрируют то, на что положено смотреть зрителям, а не наоборот, как это представлено в нашей акции. Просто они были помещены нами в ту зрительскую позицию в пространстве акции, так локализованы и у них на картине такое «смотря-

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

А.М. декабрь 2002.

А. МОНАСТЫРСКИЙ. МЕНТАЛОРЕМОНТ. ОБ АКЦИИ «НА ПРОСВЕТ»

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

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

Описывая «лес» как ментальную конструкцию, мне прежде всего хочется сказать, что в лесу нет горизонтов — в буквальном смысле этого слова. Лес состоит из вертикалей (стволов

деревьев). А поскольку ментальное очень связано с реальным, изоморфно реальности (миметично), то, по-видимому, в ментальном «лесу» нет и ментальных «горизонтов» как неизвестно куда развернутых метафор, исходящих из обыденной метафоричности «горизонта» как некоей дали и цели текста.

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

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

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

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

В отличие от первых двух акций акция «На просвет» — без зрителей: вместо реальных зрителей есть зрители, изображенные на картине в определенных зрительских позах. Здесь возникает ситуация «зритель-персонаж», и сама акция приобретает новые жанровые черты, а именно — «персонажной» акции. Она как бы естественно вырастает в жанровом становлении на протяжении этих трех акций с картинами и становится новым жанром. Его можно рассматривать как «следующий» жанр после работ И. Кабакова, построенных по принципу «художник-персонаж». И с этой точки зрения, когда зритель становится персонажем (в данном случае мы использовали картину, изображающую трех северокорейских парней-манекенщиков, демонстрирующих верхнюю мужскую одежду), совершенно не связанным с нами никакими эстетическими и дискурсивными интересами, то, что «показывается» этому зрителю на картине (трем манекенщикам), может быть чем угодно. Это может быть и горящий зонт, и фокус с плюшевым кроликом и так далее,

включая любую степень «попсовости» показываемого. Показываемое никак не связано с нашими эстетическими предпочтениями, стилями и исследованиями. В сущности, «горящий зонт» — достаточно идиотское «событие», представляющее собой что-то вроде ребуса или шутки, весьма ограниченной «по мысли» и «среде обитания» — она может быть понята только русскоязычным человеком (то, что под «горящим зонтом» имеется в виду «горизонт»). То есть с помощью механизма «персонажности» эта акция как нечто предметное и «художественное» как бы изымается из ряда акций КД в силу своей «чуждости» эстетике КД. Мы к ней, к ее содержанию и событийности не имеем отношения. Здесь нет экзистенциально подлинного времени акции, которое всегда было в акциях и переживалось как «волшебное», вынутое из текущего бытового времени. С точки зрения акционности наш эстетический интерес (совпадающий — как всегда в акциях КД — с чисто физическим интересом) ограничен лишь расчисткой подлеска — временем прямого восприятия через действие.

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

11. 11. 2002.

А. МОНАСТЫРСКИЙ. «ЛОЗУНГ-2003» (ЧЕТЫРНАДЦАТАЯ КНИГА). КОММЕНТАРИЙ К АКЦИИ С ЧАСАМИ

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

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

Зрители подошли к портрету Хайдеггера на просеке уже вне временных рамок акции. Пор-

трет Хайдеггера был связан с акцией с часами и магнитофоном, но связан пространственно и буквально — нитью, протянутой по лесу от магнитофона до портрета, но он никак не связан с временными параметрами акции.

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

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

Кроме того, особенная пространственность, вычлененность и акцент на этом подчеркивались необычным размером портрета — он был очень маленьким — 6,5 см на 9 см. Этот ракурс размера — так же, как и в случае с толщиной книги Канта — подчеркивал пространственное качество события через искажение пластики использованного предмета: слишком толстая книга в первом случае и слишком маленький портрет во втором.

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

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

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

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

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

бы на «пустом месте», в автономной от акции с часами акции «Лозунг-2003».

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

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

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

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

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

куда читался завершающий фонограмму «четырнадцатой книги» текст философа).

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

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

Анализируя и описывая становление этого места (на просеке) как особого и «трансцендентного» по отношению к акции с часами (к «смотровой площадке», с которой оно созерцается в нашем дискурсе), важно иметь в виду, что речь идет не о конкретном портрете Хайдеггера, повешенном там-то и там-то (портрет — это только одна из составляющих художественного, а не эстетического акта) и не о других эмпирических подробностях этой просеки. Речь здесь прежде всего идет о крупных эстетических блоках, о демонстрационной знаковой зоне, демонстрационном поле, «снятая» потаенность части которого превращает эту часть («просеку») — через его контекстуальное экспозиционирование — в демонстрационное поле «второго уровня», «трансцендентное» по отношению к демонстрационности всей предваряющей истории с часами, веревкой и магнитофоном. И созерцаются здесь не те или иные акциденции на этом поле, а сама его структура, ландшафты и планы разнорядковой пустоты. Это как если бы мы попали внутрь картины, пейзажа и переместились на ее дальний план. Конечно, мы увидели бы там и какие-то подробности (типа портрета Хайдеггера, ниток, веток и т.п.), но главное созерцательное событие в этом приключении — все же то, что мы оказались в этих едва различимых объемах дальнего плана, в пустоте другого пространства с невидимыми с исходной позиции горизонтами, высотами, мотивами и обстоятельствами, уже открытыми для нас, но еще никак не обозначенными. Там нет ничего, кроме других возможностей и новых направлений движения, кроме другой истории со своими пока не существующими подробностями и значениями.

Продолжая аналогию с дальним планом картины и обнаружив, что мы ничего не можем сказать о том, что там, впереди нас, еще дальше от того места, куда мы попали, в будущем (это может быть обнаружено только в следующем конкретном пространственно-временном эстетическом акте, в нашем случае жанрового предпочтения — в следующей акции), мы можем в то же время обнаруживать ближние, пройденные планы (прошлое) в

виде различного рода интерпретационной шелухи и аллюзий, связанных с художественной конкретикой наших маркировок этих самосозерцательных объемов.

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

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

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

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

Очень яркий элемент «Рыбака», который возник в акции в виде монтеров, прокладывающих кабели для лэп на просеке (действительно, эти монтеры как будто сошли с тех фотографий полярников, которые мы раздали в конце акции зрителям), на мой взгляд, не имеет никакого «итогового» звучания и значения и вряд ли относится к подробностям «дальнего плана» из нашей аналогии с картиной, а, скорее всего, целиком принадлежит к технической по отношению к «Лозунгу-2003» акции с часами. Конечно, эта «мистическая» рутина совпадений каким-то образом конкурировала с уже другим пространством «Лозунга-2003» (монтеры, как нарочно, крутились около портрета и когда мы его с Машей вешали, и когда подошли к нему со зрителями), но шла как бы «параллельно» и «чуть сзади» события «Лозунга».

С. ХЭНСГЕН, А. МОНАСТЫРСКИЙ. ДИАЛОГ ОБ ЭСТЕТИЧЕСКОЙ СИТУАЦИИ (В КРУГУ КД — 2003 Г)

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

А.М.: Мне представляется, что кроме всех перечисленных тобой функций, диалог в московском концептуализме имел еще значение «кучевого персонажа», то есть нес в себе отстраняющую функцию: одно дело автор такой-то, другое дело — его участие в диалоге с другим автором. Как, например, в античных диалогах, когда, например, какой-то персонаж в тексте-диалоге Платона высказывал как бы его, Платона, точку зрения, но все же не совсем, это был не полностью Платон — он оставался как бы за рамками. Вот это рамкирование высказываний, ускользание от полной идентификации в тексте и имело место в диалогах московского концептуализма. Диалог как одна из форм ускользаний.

Поэтому московский концептуализм и существовал так долго, почти тридцать лет.

Московский концептуализм появился в первой половине 70-х, даже в начале, точнее. Тогда и на западе концептуализм еще не кончился, хотя он начался там раньше, во второй половине 60-х. Причем тогда здесь, как и на западе, он носил направленческие черты, стилистические и эстетические, а уже рефлексия над советской идеологией появилась в нем позже. Вообще концептуализм для меня — это прежде всего структуры. Это все-таки «искусство после философии» или «философствующее искусство». Поэтому и жанр диалогов здесь был так естественен, поскольку диалог — это форма философствования, чему полно примеров в философской литературе вплоть до Хайдеггера. Это проблематика «вечных вопросов»: КД, например, как занимались пространственно-временными структурами и созерцаниями, так и занимаются ими до сих пор. Но у этих занятий есть своя динамика, своя «погода», что ли. Уже несколько лет эта погода крайне неблагоприятная: все занесло снегом, с трудом можно куда-нибудь пробраться, ситуация как на полюсе на отколовшейся льдине, связь барахлит, припасов мало, да и нашу «станцию», может быть, уже и забыли на «материке» — там свои дела. Между прочим, акцию с часами можно и так тоже проинтерпретировать — ведь там образ «полярников» — центральный в каком-то смысле. Может быть, ты в этом диалоге напишешь свое впечатление и свой рассказ об акции с часами?

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

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

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

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

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

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

Жанр диалогов, рассказов — это университетские жанры, их совершенно бессмысленно рассматривать вне этого контекста. Вообще для истории культуры массовая культура совершенно не обязательно должна быть «центровой». Как раз напротив, в исторической перспективе массовая культура — это маргинальное явление. Ведь, в сущности, что такое массовая культура? Это праздники деревень, деревенские развлечения на завалинках — пляски, песни, драки и т.п. И тот факт, что на сцену какой-то банальной драки в фильме «Матрица» затрачено 60 миллионов долларов, не делает план содержания этой сцены какой-либо другой, кроме как сценой драки. Было бы другое дело, если бы такие деньги тратились на сцены драк, например, при экранизации романа «Путешествие на запад», это было бы замечательно! Но массовая культура никогда не будет экранизировать такого рода произведения, они для нее непонятны, в лучшем случае (или в худшем) это было бы экзотическим суррогатом — такая экранизация со стороны массовой культуры. Ведь массовая культура потому и называется массовой, что она ориентирована на массы — и чем их больше, тем лучше. Именно в такой интонации эскалации количества

она действует. В то время как настоящая культура ориентирована в прямо противоположном направлении — на одного человека. Один-единственный человек, вне коммунального экстаза, и есть идеальный адресат настоящей культуры. И в этом смысле как раз наши с тобой «индивидуальные» акции б тома «Поездок», рассчитанные для одного конкретного человека, и другие акции КД, сделанные по тому же принципу, являются наиболее «культурными», идеальными по интенции. Ведь человек и умирает, и созерцает, и «трансцендируется» в одиночестве, один. Встреча с подлинным происходит именно тогда, когда он вне коммунальности. На самом деле человек всю жизнь читает свою единственную книгу, которой нет больше ни у кого (у каждого своя). И если культура ориентируется именно на эту книгу и как-то хочет вступить в контакт с таким положением дел в мире и в человеке, тогда и можно говорить о культуре настоящей, в отличие от массовой. Так что отвечая на твой вопрос относительно герметичности: не только надо ее сохранять, а просто ее отсутствие говорит о культурной неподлинности того или иного жеста, события. Кроме того, главным героем любой массовой культуры, ее планом содержания и целевой интенцией являются деньги, а деньги как цель — это выражение страха и ничего больше.

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

С.Х.: По поводу твоих размышлений вспоминается акция не из б тома, а уже реализованная позже — из общего корпуса Бохумских акций: «Красные числа» Юрию Альберту. Эта акция проводилась индивидуально для одного человека, но в общем пространстве большого супермаркета «Глобус». Когда в 90-е годы в уни-центре вместо «Карштадта» появился «Глобус», я сразу обратила внимание на странное, «символическое» название... В этой связи я хотела бы вернуться к вопросу, каким образом за последние годы, за последнее десятилетие так существенно изменилась общая ситуация, изменился контекст, в котором воспринимаются отдельные эстетические жесты. Пока мы обозначили эти изменения разными метафорами. Если более прямо говорить, может быть, эта новая ситуация как раз отличается тем, что исчезло ощущение границы в каком-то метафизическом смысле. В советские 70 — 80-е годы запад был некоторым мистическим воплощением понятия мира другого. Когда стояла Берлинская стена, вокруг минные поля и солдаты, которые должны были стрелять в любого человека, пытающегося без официального разрешения перейти эту границу, — ощущение границы была непосредственно связано с привкусом смерти. Абсолютно контролируемая государственная граница с одной стороны имела эффект ограничения индивидуальных возможностей — то, что называется репрессией, но с другой стороны породила специфическую атмосферу закрытости и герметичности. В художественной среде Московского концептуализма в это время можно было наблюдать своего рода сверхрефлексивность, самоопределение проходило именно по отношению к этому миру другому, эстетические жесты якобы от-

правлялись в какой–то потусторонний мир. А теперь такое метафизическое измерение секуляризировалось, растворяясь в глобальном циркулировании денежных потоков. В некоторых отношениях этот процесс обусловил нормализацию ситуации. Путешествия по миру теперь представляют собой чисто прагматическую трудность, художественная среда переструктурируется по более четким профессиональным критериям, то ли академическим, то ли коммерческим, но особенно с эстетической точки зрения эта так называемая нормализация и вызывает вопросы: может быть, новая унификация мира под знаком экономии порождает еще более тотальную систему, чем политические тоталитаризмы двадцатого века, в том смысле, что уничтожается ощущение границы и вместе с тем восприятие кого–либо другого. Но я с тобой не совсем согласна, что точно можно определить, где настоящее и где не–настоящее, где аутентичное и где не–аутентичное. Я считаю, что и теперь центр и периферия находятся в сложных взаимоотношениях и даже могут меняться местами. Как раз интересно, когда возникают диалогические отношения между разными сферами культуры. Все–таки и массовая культура в некотором смысле отражает настоящие желания или страхи людей, иначе это кино и т. д. вряд ли было бы успешным, а с другой стороны и элитарное искусство работает разными обманами. В традиции живописи даже есть такой термин *trompe l'oeil*. Я думаю, что невозможны простые сопоставления, все гораздо сложнее... Для концептуальных художников, наверное, теперь самый существенный вопрос — может ли быть «искусство после идеологии»? Этот вопрос и касается «Коллективных действий». Если предположить, что эстетика КД развивается между двумя полюсами, между идеологией и феноменологией, то идеологический полюс находит свое особое выражение в текстуальной организации документационных томов. Как раз жанр томов структурирует восприятие по всеобщей системе. За долгие годы аккумулировался огромный корпус текстуальности, определенные конвенции интерпретации, которые наложились толстым слоем на ускользающую событийность. А как ты думаешь, есть ли — помимо логики большой системы — альтернативные формы или жанры документирования, чтобы в большей степени акцентировать феноменологический полюс и обновить восприятие атмосферы открытости бытия, незначительных деталей, нюансов и т. д., которые не входят в языковую игру?

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

Что касается «массовой культуры», то на самом деле, как мне кажется, это вообще не культура, а бизнес, который использует некоторые клише, взятые из культуры, но именно в виде клише. Дискурс и практика массовой культуры по происхождению марксистские, коммунистические. В советские времена разные «масскульты» были частью государ-

ственных идеологических структур. И там, и на западе (где масскульт — это бизнес, как и в России теперь) массовая культура была и есть выражением негуманистического взгляда на жизнь. Скорее следует говорить о новом тоталитаризме и идеологии бизнеса, где массовая культура одна из его составляющих.

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

Мне представилась такая акционная метафора (для КД), «метафизирующаяся» на границе языка и событийности. Описательные тесты акций 8 тома увеличиваются на листы А 0, склеиваются друг с другом по вертикали в ленту один за другим, к последнему листу приклеивается чистый лист (пустой) того же размера (или это может быть титульный лист 9 тома ПЗГ, еще не существующего). Эта бумажная лента раскладывается на снег где-то в поле. 14 человек (зрителей) становятся напротив каждого листа с описательным текстом, рядом, вдоль, а кто-то из КД — напротив пустого листа (или титульного). Потом по сигналу все прыгают на эту ленту (листы). Все описательные тексты от этих прыжков рвутся, мнутся и только пустой (или титульный) лист не рвется и не мнется, поскольку под него подложена твердая поверхность (фанера, толстый картон). Эта твердая фанера (или картон) под пустотой и есть граница между языком и непосредственностью, ее метафора. Пластиическая, ситуативная «судьба» этой фанеры в уже конкретной акции (если ее делать) пока мне еще не ясна. Но это — 16-й элемент всей этой конструкции (15 листов вместе с пустым), сначала скрытый, а потом обнаруженный через свое свойство (твердость). Например, он может быть поставлен вертикально в снег и на него может быть примотан магнитофон с какой-то фонограммой (не текстовой). И так оставлен в снежном поле. Остальные листы ленты (вместе с пустым или титульным) просто комкаются и зарываются в снег, чтобы не были видны. Здесь мне кажется интересным, что мы имеем дело не с текстовой структурой (лента с текстами и пустым листом), а с пластикой технического приспособления (фанерой), которая потом центрируется как несущая в конкретной структуре возможной акции — на ней строится некая « даль», перспектива выхода из ситуации.

С.Х.: Любопытно, что в Бохуме из-за другого климата выход из ситуации таким образом, как ты предлагаешь, никак нельзя реализовать. Тут у нас зимой просто недостаточно

снега, чтобы совершить такое действие. Значит, не только культурные традиции, но и природные условия играют свою роль. Хотя форма универсальная, содержание определяется и региональными особенностями. Поэтому я хотела бы предложить параллельный акционный проект, также обыгрывая пограничную зону между языком и событийностью, но рассчитанный на специфику того места, где я нахожусь. Действие опять же основывается на жесте освобождения от накопленной массы текстуальности, — оно, как в твоем проекте, ориентировано на открывание нового горизонта событийности. Мне представляется, что по реке или Рур, или Рейн по образцу старо-китайских поэтов в белой картонной коробке отправить вниз по течению комплект описательных текстов 8го тома — скорее всего и с переводами на немецкий язык. Снаружи на коробке должна быть только наклейка с названием акции, что ли своего рода издания для одного анонимного читателя. Но вполне возможно, что такое издание и останется без всякого читателя, если никто на эту коробку не обращает внимание. Между прочим, может быть, у тебя есть предложение, как назвать такую акцию?

Дальше хочу аргументировать от персонажа «издателя», и с этой точки зрения чрезвычайно интересны твои размышления о границах документирования. Что касается, однако, акции «Не полагайтесь на письменные знаки», я не совсем уверена, что в этом случае действительно можно говорить о «недокументировании». Я сказала бы, что это слабо документированная акция: все-таки есть название и есть фотографии, хотя нету развернутой текстуальной документации. В этой связи как ты считаешь, не нужен ли минимальный уровень документированности, чтобы акция стала эстетическим фактом?

Как «издателя» меня как раз интересуют всевозможные нюансы и градации в процессе документирования, — разные формы документации, соотношения изображения и текста, «устности» и письменности, композиция документационных материалов, «идеологическое» структурирование через предисловие и т. д.

Я уже вижу большую разницу в публикации целостного корпуса материалов «Коллективных действий» и в публикации лишь отдельных фрагментов акционной документации в более общем контексте сборника, каталога или журнала. Тут можно наблюдать любопытные сдвиги в переходе от внутреннего контекста, созданного самой группой, к внешнему контексту, который прежде всего формулируется искусствоведами, историками или критиками. Если более конкретно говорить, то меня теперь волнует, как, например, документировать «Бохумские акции», проводимые в особом месте, в постиндустриальной зоне рурской области в отличие от общего корпуса «КД», который образовался на колхозных полях во время Брежневского застоя. Не знаю, можно ли говорить о Бохумских акциях как о филиале «КД»? И если да, какие тогда особенные признаки? Ты сам говорил о более индивидуализированной форме, что ли... И, может быть, такая более высокая степень индивидуализированности и должна отразиться в документации?

А.М.: Но ведь бохумские акции документированы — те же описательные тексты, фото, видео и т.п. Да и «Красные числа» вставлены в 8 том, то есть в «основной» ряд, я не вижу тут особых проблем.

И мой проект с текстами на снегу, и твой с коробкой по реке, как мне кажется, говорят о желании «избавления от текстов». С одной стороны здесь усматривается классиче-

ский дзенский сюжет «Бодхидхарма разрывает рукописи», с другой стороны — просто неврастенический синдром, часто возникающий от «затекстованности», когда мир уже описан и нет сил его «переописать». Но эта тема шире темы затекстованности КД. Я считаю, что некая символическая книга под названием «Современное искусство» — причем со множеством ссылок, примечаний и т.д. закончилась к концу 90-х годов. Закончился «левый» дискурс современного искусства, его текст «сломался», и это некомфортное чувство сломанности, конца и порождает неврастению. Ясно, что этот дискурс начался с футуристов, с первой революции в России 1905 года и закончился распадом СССР и концом «холодной войны». Каждый из нас по-своему переживает этот «конец» в своем собственном творчестве.

Я, например, усмотрел этот «конец» у себя в пластическом выражении — в проекте инсталляции «Фонтан», которую придумал в 96 году. Ведь одна из первых работ этой символической книги современного искусства и всего его дискурса — это работа «Фонтан» Дюшана 1917 года, представляющая собой писсуар, выставленный им на выставке. Интересно, что это именно 17 год — год Октябрьской революции в России. В ней можно усмотреть все, что угодно, в этой дюшановской работе, в том числе и отвратительное состояние сортиров на протяжении всей истории коммунизма в России (СССР). То есть тему сортиров как самого важного эстетико-бытового аспекта человеческой жизни. В моей же одноименной инсталляции «Фонтан» дюшановский писсуар (аллюзия на него) представлен в виде восьми изображений советских гидроэлектростанций, представляющих собой гигантские бетонные стены, по которым стекает вода — то есть на самом деле в символическом смысле этой «книги современного искусства», о которой идет речь, это — гигантские писсуары. То есть трансформация того первого, дюшановского писсуара-«фонтана». И одновременно это аллюзия на хайдеггеровский образ гидроэлектростанции, где он объясняет через этот образ свое понятие «постава». В моем «Фонтане» получается, что колossalный сноп коллектиности, коммунальности (который в центре фонтана «Дружба народов») как бы размыт, растерт в муку работой этих гигантских гидроэлектростанций-писсуаров. Этот центральный сноп фонтана «Дружба народов» можно понимать как символ и экстаз некой «сверхнации», заявленной коммунистической идеологией. Здесь как бы усматривается двухэтапная иерархия «врагов индивидуализма» — это немецкий национализм (Хайдеггер) и более мощный и победивший его «сверхнационализм» советского человека, который тоже в конце концов как бы «побеждается» этими писсуарами-гидроэлектростанциями, превращается в пыль, муку, исчезает. И в этой успешной борьбе со «сверхнационализмом», по видимому, и состоял нерв дискурса современного искусства по линии дюшановского писсуара как некоего «тайного» оружия индивидуализма (парадоксального), заложенного в эту «книгу современного искусства» в 1917 году. В таком плане рассмотрения становится ясным, что современное искусство — это искусство идеологической войны, войны индивидуализма с коллективизмом в различных его формах.

Я понимаю, что в случае параллелей двух «Фонтанов» — дюшановского и моего — мы имеем дело с аутической аллюзией с моей стороны, поскольку и в той, и в другой работе достаточно своих смыслов. Но эта аутическая «полость» сюжета «между фонтанами», когда она была латентна — до 96 года (до проекта инсталляции «Фонтан») — порождала

во мне некий экзистенциальный творческий «объем», люфт, внутри которого я как бы хорошо себя чувствовал, двигался, был наполнен неясной мне до конца эстетической и идеологической событийностью и целью. То есть тогда присутствовал некий пульс, чувство «большого смысла», возникающее от того, что происходило, от всех этих странных идеологических «сражений» и т.п. А с 96 года, после того, как я придумал инсталляцию «Фонтан» — хоть она до сих пор не реализована — началась фрустрация, я превратился в своего рода «инвалида холодной войны».

Я не исключаю, что есть и другие линии в этом процессе, в этой книге, но в моей инсталляции «Фонтан» выражена именно эта. Конечно, такое пластическое, итоговое выражение законченности длительного исторического процесса порождает опустошенность и неврастению при попытках как-то дальше комментировать уже несуществующий процесс. С другой стороны — текст это вещь, не менее материальная, чем любая другая. И сейчас опять, видимо, идет речь о «ненайденности места текста», как это было в середине 80-х годов, о привязке его к новому коммунальному процессу (возможно, глобализации?). С другой стороны, если сквозь текст просматривается пустота — то все в порядке, невроза нет. А ведь от невроза избавиться интереснее, чем от текстов 8 тома «Поездок за город». Так что я думаю, что оба наши с тобой проекта не стоит осуществлять. Главный критерий проекта любой вещи КД — это непонимание и на этапе до реализации, и какое-то время после нее. И реализация проекта зависит от степени и чувства нужности этого непонимания. Непонимание противостоит комментированию, от которого невроз.

И вообще эстетика КД — это не только «искусство войны», что-то мрачное и агрессивное. Сквозь текстовые и идеологические структуры КД все равно просматриваются какие-то дали чистой событийности, положительной бессмысленности — ветки, звуки, тишина, небо и т.д. И в этом она выходит за рамки книги «современное искусство», за рамки за-конченности.

С.Х.: Чтобы раскрыть эти рамки, — чтобы выйти из ситуации обсуждения актуальных вопросов и перевести наш разговор на более общий уровень рефлексии над формальной структурой вопросительного подхода, который мне кажется существенным для сохранения открытого горизонта, в качестве заключения и одновременно комментария к акции «Лозунг-2003» предлагаю поставить текстовой ready-made, кусок из Канта:

Von dem Unterschied der reinen und empirischen Erkenntnis.

Daß alle unsere Erkenntnis mit der Erfahrung anfange, daran ist gar kein Zweifel; denn wodurch sollte das Erkenntnisvermögen sonst zur Ausübung erweckt werden, geschähe es nicht durch Gegenstände, die unsere Sinne röhren und teils von selbst Vorstellungen bewirken, teils unsere Verstandestätigkeit in Bewegung bringen, diese zu vergleichen, sie zu verknüpfen oder zu trennen, und so den rohen Stoff sinnlicher Eindrücke zu einer Erkenntnis der Gegenstände zu verarbeiten, die Erfahrung heißt? Der Zeitnach geht also keine Erkenntnis in uns vor der Erfahrung vorher, und mit dieser fängt alle an.

Wenn aber gleich alle unsere Erkenntnis mit der Erfahrung anhebt, so entspringt sie darum doch nicht eben alle aus der Erfahrung. Denn es könnte wohl sein, daß selbst

unsere Erfahrungserkenntnis ein Zusammengesetztes aus dem sei, was wir durch Eindrücke empfangen, und dem, was unser eigenes Erkenntnisvermögen (durch sinnliche Eindrücke bloß veranlaßt,) aus sich selbst hergibt, welchen Zusatz wir von jenem / Grundstoffe nicht eher unterscheiden, als bis lange Übung uns darauf aufmerksam und zur Absonderung desselben geschickt gemacht hat.

Es ist also wenigstens eine der näheren Untersuchung noch benötigte und nicht auf den ersten Anschein sogleich abzufertigende Frage: ob es ein dergleichen von der Erfahrung und selbst von allen Eindrücken der Sinne unabhängiges Erkenntnis gebe. Man nennt solche

E r k e n n t n i s s e a p r i o r i , und unterscheidet sie von den e m p i r i s c h e n , die ihre Quellen a posteriori, nämlich in der Erfahrung haben.

Jener Ausdruck ist indessen noch nicht bestimmt genug, um den ganzen Sinn, der vorgelegten Frage angemessen, zu bezeichnen. Denn man pflegt wohl von mancher aus Erfahrungsquellen abgeleiteten Erkenntnis zu sagen, daß wir ihrer a priori fähig, oder teilhaftig sind, weil wir sie nicht unmittelbar aus der Erfahrung, sondern aus einer allgemeinen Regel, die wir gleichwohl selbst doch aus der Erfahrung entlehnt haben, ableiten. So sagt man von jemand, der das Fundament seines Hauses untergrub: er konnte es a priori wissen, daß es einfallen würde, d. i. er durfte nicht auf die Erfahrung, daß es wirklich einfielle, warten. Allein gänzlich a priori konnte er dieses doch auch nicht wissen. Denn daß die Körper schwer sind, und daher, wenn ihnen die Stütze entzogen wird, fallen, mußte ihm doch zuvor durch Erfahrung bekannt werden.

Wir werden also im Verfolg unter Erkenntnissen a priori nicht solche verstehen, die von dieser oder jener, / sondern die s c h l e c h t e r d i n g s von aller Erfahrung unabhängig stattfinden. Ihnen sind empirische Erkenntnisse, oder solche, die nur a posteriori, d. i. durch Erfahrung, möglich sind, entgegengesetzt. Von den Erkenntnissen a priori heißen aber diejenigen r e i n , denen gar nichts Empirisches beigemischt ist. So ist z. B. der Satz: eine jede Veränderung hat ihre Ursache, ein Satz a priori, allein nicht rein, weil Veränderung ein Begriff ist, der nur aus der Erfahrung gezogen werden kann.

(Immanuel Kant: Kritik der reinen Vernunft, Stuttgart 1966, S. 49-51)

С. РОМАШКО. УЛЕТ

В статье к прошлому тому я написал, что в работе КД появилось какое-то вертикальное измерение. Оказалось, что наблюдение было не только верным, но и стало почти прогнозом того, как развивались события в последние три года. Акции КД стали отрываться от ассоциации с определенным местом, в первую очередь — с Киевогорским полем, в течение долгого времени бывшего по сути дела полем действий КД.

Не то чтобы в предшествующие годы не было акций, не связанных с Киевогорским полем, — они были. Не то чтобы в этот раз не было акций, с этим полем связанных, — были и они. И все же в работе КД наметился существенный сдвиг. Конечно, была у всего про-исходившего одна довольно простая причина практического характера: Киевогорское поле стало исчезать. То есть в настоящее время его, должно быть, и вовсе нет как такового, оно покрыто дачами. Это обстоятельство заставляло КД сдвигаться в сторону, все больше осваивать прилегающие к полю территории, кружить по окрестностям, а то и просто отправляться куда-нибудь в поисках нового пристанища.

Объяснение вроде бы простое и в то же время достаточно существенное, если задуматься. Ведь застройка поля — непосредственное следствие новой общественной ситуации, сдвиг того самого общего контекста, в который впяло любое искусство, но современное — сильнее всего. Когда-то, в советское время, загородное пространство было ничейной землей, бесконтрольной территорией, на которую никакие общественные законы вообще не распространялись. В этом была его прелест: достаточно было свернуть с шоссе (шоссе еще было общественным пространством, размеченным и подчиняющимся представителям закона), и ты выпадал из какого бы то ни было общественного контекста как такового, проваливаясь в совершеннейший *Urwald*, первобытную чащу, тайгу, джунгли, сельву, что угодно. То есть возникала ситуация *tabula rasa*, чистого листа, на котором можно было выстраивать что угодно без каких-либо специальных рамок. Возникал сильнейший контраст в сопоставлении с находившейся совсем рядом Москвой, где общественным пространством было просто все, каждый сантиметр поверхности и объема. Теперь эта руссоистская идиллия стала расползаться на глазах, потому что уже почти каждый клочок загородной земли втянут в общий цивилизационный (хотя и дико-ватый все же) контекст.

Именно с этим, думается, связано и определенное беспокойство, некоторая нервозность, проявившиеся в последних акциях. Какое-то постоянное бесприютное блуждание, странные попытки найти ориентацию или установить ориентиры: то с помощью спутникового навигатора, то с помощью наспех протянутых через лес веревок. Отсюда и еще более подчеркнутая в некоторых случаях оторванность действия от земли, как в акции «83», где место ее проведения определялось через небесные сферы, а возникшая в результате звуковая картина тоже оказалась обращенной словно к небу, ни к кому, в какое-то другое пространство (характерен в этом отношении заключительный кадр видеодокументации, снятой Ю.Овчинниковой: верхушки деревьев на фоне неба и шум десяти приемников, словно люди при этом и не предполагаются). В некоторых случаях попытка уйти от общественного контекста не удавалась, потому что контекст настигал нас, за-

ставал врасплох, как поезд-снегоочиститель на второй день акции «625-520». Снежный залп, которым он обдал нас, был достаточно ощутимым вторжением реального контекста в расчищенное было пространство чистой эстетики.

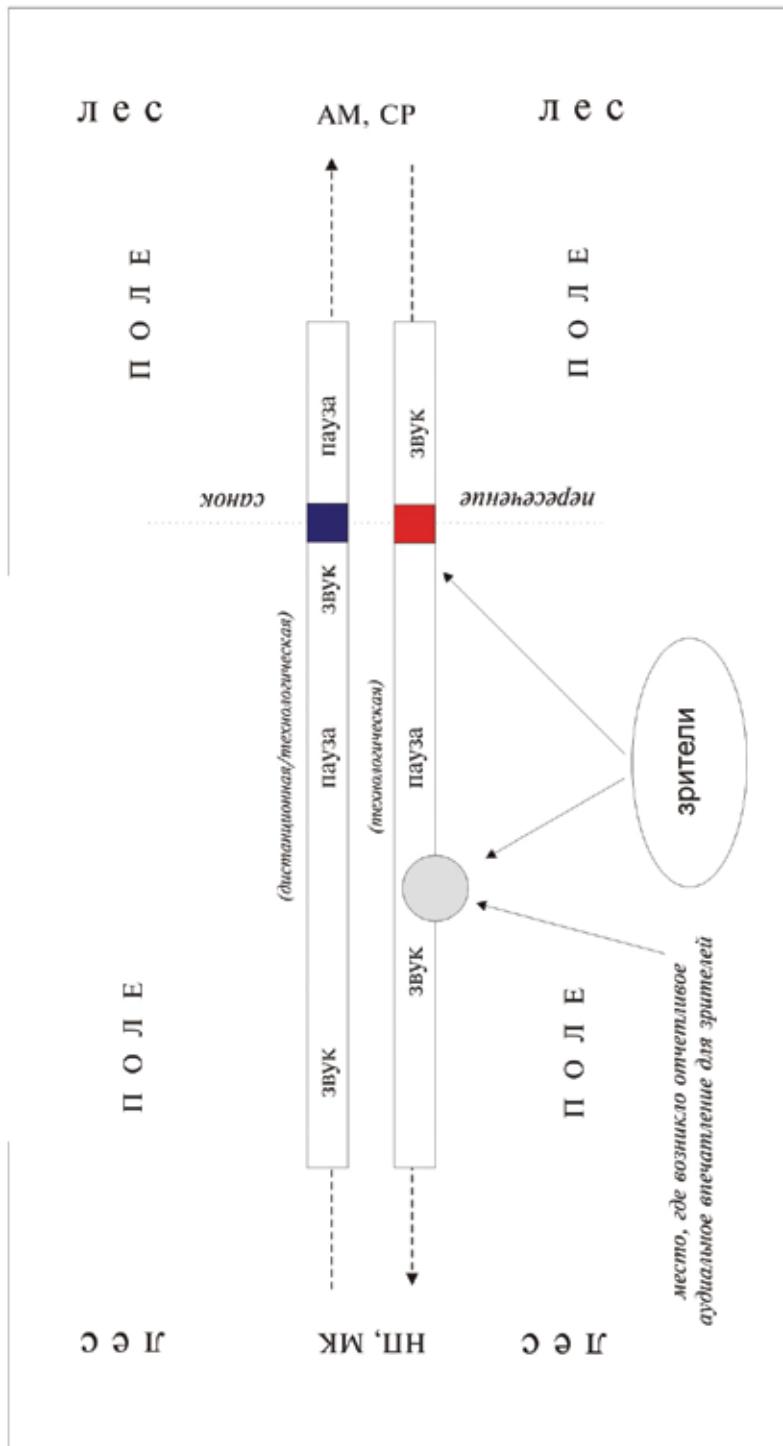
В такой ситуации только и остается, что отрываться от земли, попытаться перейти в иное измерение, без привязки к поверхности, к разметке и контекстным растяжкам. Поиск места для акции, ее мотивация все больше перемещается с земной поверхности в картографическое пространство, в спутниковые снимки и прочие внеземные измерения. В этом заключается новая интрига, потому что картография — картографией, но никогда не знаешь в точности, что ожидает тебя в реальности, когда выходишь в обозначенный на плане район или через что придется двигаться по указке космического навигатора.

Другая возможность выхода в иное пространство отмечена в названиях акций, становящихся все более абстрактными. Цифры хотя и привязаны к объектам, но привязка эта условная, к тому же числа замыкаются сами на себя, образуя последовательность внутри фактографии КД, еще одного неземного пространства.

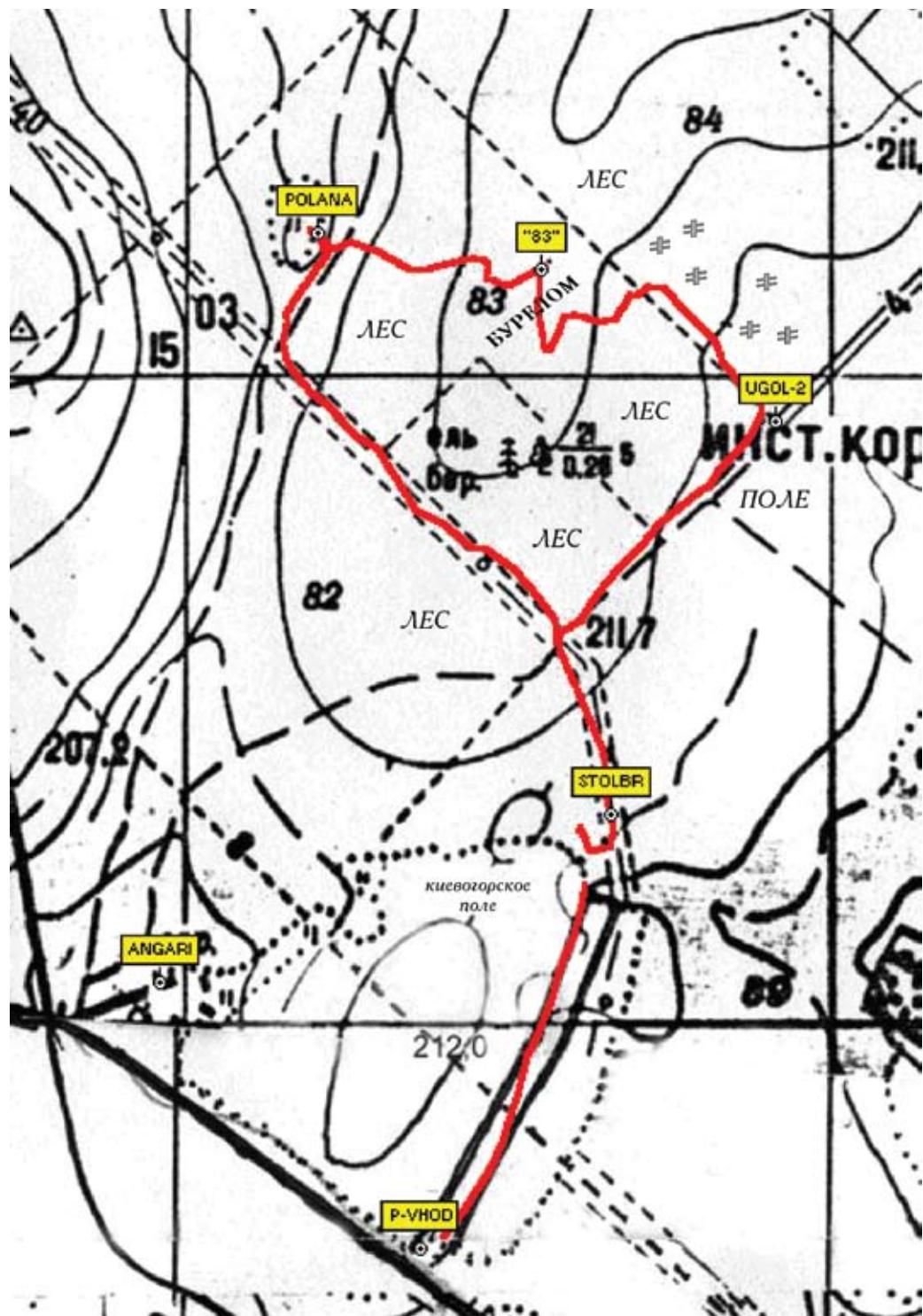
Отрыв от привычного поля получил выражение и в совершенно новой стороне деятельности группы: КД впервые вышли в общественное пространство. Правда, и в старое время было несколько акций, проходивших в городе (например, «Остановка», «Группа 3»), но там они были словно спрятаны в городской среде, делались так, чтобы их нельзя было опознать как специальное действие. Выход на публику — другое обращение с наступающим контекстом. Если в загородных акциях группа от него словно убегала, то здесь она попыталась двинуться навстречу надвигающемуся, словно против ветра. Ситуация совершенно новая и опыт чрезвычайно интересный: КД на сцене! Такого еще не было. Ощущение очень свежее, в самом начале почти интригующее, к тому же здесь перед тобой не просто пустое пространство (приглашенные знакомые в загородных акциях — совсем не то, что прившая публика, это свои люди), а именно публичная ситуация, в которую необходимо войти и которой предстоит овладеть. Первые публичные акции во всяком случае показали, что эстетика КД достаточно сильна, чтобы справиться и с этой, жесткой и своеобразной ситуацией. От дальнейших комментариев пока что воздержусь, потому что требуется и новый опыт в этом направлении, и более серьезное его осмысление. Попутно следует заметить: в некоторых случаях и здесь контекст наступает на нас. Театральные люди то там, то тут вдруг выхватывают что-нибудь из инвентаря концептуального искусства и вытаскивают на сцену. При этом случившееся тут же объявляется невероятным новаторством, тогда как для нас это все далеко не ново, а порой и просто старый хлам. Что делать? Обижаться, понятно, не имеет смысла.

Современное искусство живет контекстом, даже когда по видимости всячески старается от него избавиться — просто его присутствие не всегда носит очевидный характер. Вот это напряженное отношение, удаление с постоянным ощущением присутствия и составляет одну из основных частей опыта акционного искусства КД. И все же отрыв, мгновение свободы, парения составляет самый острый момент. Пусть даже попытка подъема над земной поверхностью заранее обречена на неудачу, как в акции «Деревни».

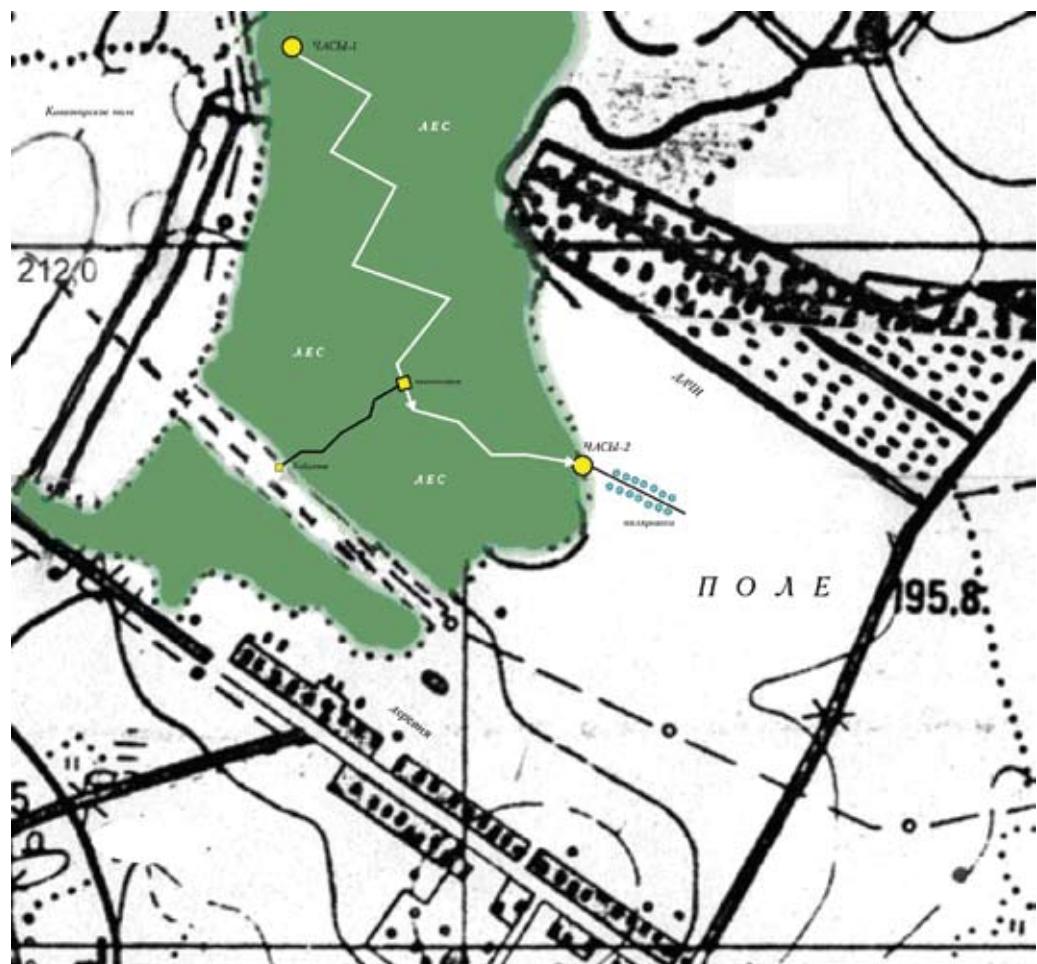
Москва, декабрь 2003 — январь 2004

Рыбак (невидимый для зрителей)*Структура "пустого действия" акции "Рыбак".*

“Пустое действие” построено на аудиокурсе дистанционных и технологических аудиальных пауз, в “перспективной раме” которого была организована визуальная “невидимость” и затем “полное переличение” (на этапе “разглядывания в бинокль”) фигурки “Рыбака” [А. М. 29. 12. 2000.



Карта акции «83» с треком навигатора (масштаб 1 : 25 000)



План-карта акций «14:05-15:13» и «Л03УНГ-2003»