

А. МОНАСТЫРСКИЙ, Н. ПАНИТКОВ, Г. КИЗЕВАЛЬТЕР, И. МАКАРЕВИЧ,
Е. ЕЛАГИНА, С. РОМАШКО, С. ХЭНСГЕН

ПОЕЗДКИ ЗА ГОРОД

(т. 5)

Москва 1989 г.

От авторов

В пятом томе “Поездок за город” собраны документы акций, проведенных нами в 1987 - 1989 годах.

Так как два проекта акций, предложенные С. Хэнсен, были осуществлены группой (акции "Е. Елагиной" и "С. Ромашко"), С. Хэнсен включена в состав ее постоянных членов на данном этапе деятельности КД.

Как и прежде, акции строились по принципу: автор проекта - соавторы коррекций и осуществления.

Мы приносим благодарность зрителям-участникам акций, рассказы и статьи которых помещены в этом томе.

Фото и видеодокументацию осуществляли И. Макаревич, Г. Кизевальтер, С. Хэнсен.

"Коллективные действия"

ПРЕДИСЛОВИЕ

Из двух возможных типов восприятия- созерцательно-действенного и дискурсивно-понимающего - при осуществлении акций мы всегда отдавали предпочтение первому типу. Еще в конце 70-х годов Н.Алексеев очень удачно определил событие акции как пространственно-временное переживание.

Возникает вопрос: откуда же возникла огромная масса толкований, наполнившая наши книги-отчеты о проведенных акциях? На мой взгляд, есть две причины. Во-первых, в предисловии к первому тому "Поездок" было заявлено, что событие акции строится таким образом, чтобы зрители - во время проведения акции- неправильно понимали ее значение. Таким образом изначально была задана провокация на якобы правильное понимание происходивших событий. Этим пониманием и занялись как и мы сами, так и наши зрители- в различных статьях, комментариях, рассказах, обсуждениях и т.п.

Вторая причина менее очевидна, но и о ней тоже хотелось бы сказать. Она коренится в социально-топографических особенностях нашего региона.

Известно, что подавляющая и наиболее активная часть нашего населения при столкновении с произведением искусства любого вида (может быть, за исключением пейзажа) прежде всего задает вопрос: а что это значит? в чем здесь смысл? Активный зритель искусства в нашей стране - прежде всего семиолог-любитель. Объяснить этот феномен не так трудно. Огромная масса наших горожан в недавнем прошлом- сельские жители. Думается, что для того, чтобы вжиться в топографию города, сельскому жителю требуется не один десяток лет. Городская топография, в отличие от сельской - топография по преимуществу знаковая. Привыкнуть к сложности коммуникационных структур города, а главное - натурализоваться в них- дело непростое. Возьмем самый наглядный пример- дорожные знаки. Городскому жителю нужно точно знать, что обозначает, какой смысл заложен в том или ином дорожном знаке. Это знание для него жизненно важно. Естественно, что аналогию с дорожными знаками можно распространить и на другие системы городских коммуникаций. Во всяком случае, в процессе городской натурализации напряжение познавательных механизмов сознания столь велико, что по инерции оно распространяется и на нефункциональные сигналы, каковыми по своей природе являются произведения искусства. Искусство ставится в один ряд с дорожными знаками и от него начинают требовать "объяснений". В этот процесс втягиваются и зрители, и авторы. Скорее всего, именно так возникает феномен "вертикального"(модернистского) искусства. В отличие от дорожных знаков, указывающих "по горизонтали" (как и от стремящегося к тому же самому "постмодернизму" с его подчеркнутым историзмом) модернизм "вступает в объяснения" с возбужденными вопрошателями значений и обе стороны этого "диалога" совместными усилиями выстраивают различные "небесные" или "инфернальные" иерархии тех "ментальных слоев" (попросту говоря- измененных психических состояний урбанизуемого сознания), на которые как бы и "указывают" произведения "вертикального" искусства.

Можно было бы и подробнее остановиться на социо-топографическом обосновании некоторых "гносеологических эффектов" (как в сфере теологии, так и философии), но сказанного здесь достаточно для того, чтобы хоть как-то понять, почему смыслополагание по отношению к произведениям искусства так актуально в нашем регионе.

Тотальная семиологичность как характерная черта нашей этнолингвистической ментальности обязательно порождает и тоталитарные пространства. Слово "сема" (с учетом однокоренных слов вроде "семя", "семья") в своем значении "знак", "смысл" может быть расшифровано как "знание множества" (в слове "смысл" не трудно увидеть и местоимение "мы"). Шизоаналитический метод (чем-то схожий с "народной этимологией" опять же как со "знанием

множества", "знанием народа") с легкостью транспонирует звукосочетание "сема" на цифру "семь". Пользуясь приемом ассоциативного автоматизма (что вполне в традициях шизоаналитического метода текстообразования) можно вспомнить, что под номером "семь" в И Цзине стоит гексаграмма "Войско", то есть та же самая "множественность". В структурном отношении всякое тоталитарное пространство - это в той или иной степени анонимное множество, построенное вокруг некоего сакрального центра. В палестинском каноне - в его историко-текстовой перфектности - таким сакральным центром является "седьмой день творения". В этот день, как известно, творец мира (во всяком случае- творец-персонаж этой текстовой традиции) "почил от всех своих дел". То есть возникло некое "пустое место" для творцов других миров. То, что это место очень легко занять в семиологически-напряженной атмосфере "крестьян в городах", лучше всего продемонстрировал Сталин именно как творец "нового мира". Он создал вокруг себя пространство тотального именования, онейроидная атмосфера которого является важнейшим "наполнителем" тоталитарного пространства.

В этой атмосфере каждый акт именования (а бог живет по преимуществу именно в этом акте, ибо в том же текстовом каноне сказано, что Бог- это Слово) есть эквивалент произнесения слова "Аллилуйя" ("слава"). Без этого постоянного "аллилуевания" нельзя удержаться в сакральном центре тоталитарного пространства. На "аллилуевании" строится взаимообусловленность анонимного "множества" и именуемого центра, самой этой структуры. Синергетика именно таким образом построенной структуры, по происхождению своему чисто языковой, вероятно, определила и женитьбу Сталина на Аллилуевой. Если раньше монархи женились на фамилиях других царствующих домов, то Сталин как бы женился на своей собственной славе. Этот брак, разумеется, следует рассматривать как один из замечательных шедевров "вертикального" искусства.

Можно было бы и дальше продолжить эти достаточно комичные рассуждения о тоталитарном пространстве, но ведь речь здесь должна идти о деятельности КД. Сначала я хотел ограничиться некоторыми рассуждениями или даже просто впечатлениями об акциях, представленных в этом томе. Но раз уж речь зашла о тоталитарных пространствах (а всякая словесная деятельность тоталитарна в той или иной степени, особенно групповая), то следует сказать и о тоталитарном пространстве КД.

Лично я никогда не скрывал в своих "программных" текстах догматизма "общей линии" КД (против которой активно выступал Н.Алексеев). Догмат "шуньи" как пустого сакрального центра акций всегда был для меня важным. Такие эстетические категории как "пустое действие", "полоса неразличения", "невидимость" и т.д., на которые я опирался во внутригрупповом дискурсе КД, как раз и описывали эту "шунью", пустой сакральный центр как тоталитарное пространство, пусть и со знаком минус. У меня и сейчас сохранился догматико-иерархический взгляд на любой вид пластической деятельности (снизу вверх): постоянно ускользящая дорецептивная телесность(1) - ментальная доминанта (или незафиксированная ментальность)(2) - эстетический дискурс(3) - артистический жест(4) - физическая акциденция(5). Причем на всю эту стратиграфию (за исключением первого слоя) я смотрю как на вполне поддающуюся каталогизированию и рыночно-коммерческому обращению.

Рассматривая "общую линию" КД с идеологической точки зрения, в акте ее навязчивого отстаивания (прежде всего с моей стороны) не трудно увидеть иконоборческие мотивы, своего рода "холодную войну", которую мы вели с остатками окружающего нас семиологически-напряженного тоталитарного пространства. На идеологическом горизонте рассмотрения нашей деятельности, так оно, конечно, и есть. Но любопытнее посмотреть на комическую сторону всего этого дела.

В эссе "Земляные работы" (оно помещено в 4 томе "Поездок за город") я писал о взаимодействиях экспозиционных и демонстрационных знаковых полей концептуалистов через механизм "инспираторов". Под "инспираторами" я имел в виду вполне реальные вещи, имеющие пространственно-временную и изменяющуюся телесность- канализационный колодец, дом, проспект и т.п. Инспиратор - это своего рода архитектурный дискурс тоталитарности. Причем он может как определять акциденции этой тоталитарности, так и определяться ею.

Как я уже писал, экспозиционными инспираторами нашей тоталитарно-демонстрационной деятельности был много лет строящийся около к/т "Космос" канализационный колодец, затем - ВДНХ, и, вероятно, Институт кормов имени Вильямса, рядом с которым, на поле (возможно, ему и принадлежащем) мы много лет проводили свои акции.

В коммунальной синергетике взаимодействия двух знаковых полей естественно было бы ждать появления "ответного" архитектурного дискурса на экспозиционном знаковом поле, возникшего в результате нашей демонстрационной деятельности. То есть что-то вроде тоталитарного инспиратора-памятника. Во время проведения последних акций в окрестностях Института кормов мое внимание стал привлекать металлический ангар, верхушку которого можно было видеть с поля. Он находится уже за пределами поля, на северо-западе, почти в лесу. Раньше, в 70-х и начале 80-х в том месте виднелись только деревянные строения и оттуда часто доносился лай собак. Мы думали, что там какая-то маленькая деревушка.

И вот совсем недавно, где-то в середине ноября, мы с Гогой Кизевальтером отважились подойти к этому ангару и сфотографировать его. Там оказалось два ангара, довольно больших, сделанных в виде горизонтально лежащих на земле полуцилиндров из гофрированного серебристого металла. На территории, где располагаются эти ангара, есть и другие строения- деревянные сараи, одноэтажные бетонные гаражи (или склады), там же стоят старые грузовики и т.д. Все это производит впечатление то ли склада, то ли автохозяйства. Во всяком случае один из этих гигантских амбаров был забит листами коричневого картона. Никакой вывески с обозначением, что это такое, мы нигде не обнаружили. Но скорее всего металлические ангара представляют собой складские помещения. Мы все сфотографировали и фотографии этих строений можно увидеть в этой книге.

Конечно, следовало бы спросить у людей, которые изредка появлялись там, когда были построены ангара. Но у нас не хватило мужества подойти и спросить, мы боялись. И, думаю, что причина страха- не в последнюю очередь некий подсознательный священный трепет перед этой территорией, ангарами как перед сакрально-тоталитарными инспираторами нашей деятельности на этом поле. Пусть даже эти ангара - и пост-архитектурный дискурс, пост-тоталитарные инспираторы. Но ведь в каком-то смысле это еще более неприятно, более противно и безобразно: "Пустота высвободилась!" - как закричал один оборотень из романа У Чен Эня "Путешествие на запад" - "Поимка удрала!". То есть шунья, которую мы так добросовестно возвращали на поле, трансгрессировала (пусть только и в нашем сознании!) во что-то телесное, наглядно-архитектурное, более того, В СВОЕЙ АРХИТЕКТУРЕ ПОДОЗРИТЕЛЬНО НАПОМИНАЮЩЕЕ ОДИН ИЗ ТАК НАЗЫВАЕМЫХ "НЕСТАНДАРТНЫХ" ХРАМОВ ПАГАНА (БИРМА) - ШИНБИНТАЛЬЯУН. Этот храм, построенный в XI веке, заключает в себе статую лежащего Будды размером 21 метр и по своему внешнему виду очень напоминает вышеописанный ангар. Лежащий Будда символизирует нирвану, а нирвана и шунья - очень близкие понятия, они относятся друг к другу как цель (нирвана) и средство (шунья). Правда, в нашем случае обнаружилось два таких ангара, и внутри одного из них лежит не Будда, а огромное количество картона.

На этом, собственно, можно и закончить описание комического аспекта тоталитарного пространства КД.

Перед тем как поместить сюда схему "Местоположение зрителей во время акций, проведенных на Киевогорском поле" (и в качестве обоснования ее помещения в предисловие) следует сказать об основной особенности акций пятого тома. Большинство из них - вторичны по отношению к предшествующим акциям. Некоторые из них являются просто ментально-топографическими "повторами/продолжениями" самых ранних акций.

Вот, например, как возник сюжет акции "Палатка-2". После того, как была сделана акция "Перемещение зрителей", я нарисовал схему, на которой изображены позиции (и движения) зрителей во время акций, проведенных на Киевогорском поле. По этой схеме видно, что в механическом смысле акция "Перемещение зрителей" как бы продолжает акцию "Время действия" (1978): группа зрителей с наблюдательной позиции акции "Время действия" перемещается (а само перемещение здесь и есть предмет изображения акции) в то место (в лесу, на опушке), откуда вытягивалась семикилометровая веревка в 1978 году. То есть перемещается приблизительно туда, где висела катушка с этой веревкой. Если опять же чисто механически двигаться "дальше" (одновременно и по возвратной ментально-хронологической топографии наших акций), двигаться в глубину леса по прямой от того места, где оказались зрители в конце акции "Перемещение зрителей", то они должны наткнуться на то место, где в 1976 году мы оставили "Палатку".

Так, на основании схемы, на механике движения, возник сюжет следующей акции- "Палатка-2". Зрители как бы "пошли дальше" (не важно, что место проведения акции - не поле или лес возле Института кормов, а парк Сокольники) и наткнулись на "палатку".

Здесь существенно еще и то, что через этот жест раскрывалась анонимность зрителей первой "палатки" (ведь мы оставили ее тогда в лесу, рассчитывая на встречу с ней случайного зрителя). Разгерметизация анонимности (как важнейшей составляющей сакрально-тоталитарного пространства), вероятно, одна из интенций акций этого тома "Поездок за город". Действительно, анонимный зритель- важнейший структурный элемент эстетического пространства КД как тоталитарного пространства (на анонимного, случайного зрителя были рассчитаны многие акции, включая и некоторые из этого тома). Причем в наших акциях анонимность присутствует в двух видах: целевая анонимность, когда только члены группы КД создают какой-то объект для случайного зрителя (например, серия " Лозунгов"), и "остаточная" анонимность, когда объект продолжает "работать" и после того, как приглашенные зрители покинули место действия (например, "Либлих").

В "Палатке-2" произошла разгерметизация целевой анонимности первой "палатки", однако "остаточная" анонимность сохранилась (поскольку "палатка" действовала еще какое-то время после того, как зрители и участники разошлись). Но уже в следующей работе- "Прогуливающиеся люди вдаль- лишний элемент акции", которая совершенно очевидно корреспондирует с акцией "Либлих", произошла разгерметизация и "остаточной" анонимности. Если в "Либлихе" звонок под снегом был только структурным элементом акции, то в "Прогуливающих людях вдаль" звонки были одновременно и фактографией, розданной в конце акции зрителям. На поле ничего не осталось, кроме небольшой ямы, в которой лежали звонки. Говорить же о яме как о семантически наполненном элементе для анонимного зрителя невозможно, поскольку во всех акциях ямы использовались нами исключительно как технический элемент, имеющий техническое же значение только во время действия той или иной акции.

Таким образом на горизонте дискурса схемы оказалось возможным аннигилировать некоторые элементы нашего собственного тоталитарного пространства. Поэтому она (схема) здесь и помещается.

В заключение еще раз хотелось бы повторить, что в своих акциях мы отдавали предпочтение созерцательно-действию, а не понимающему восприятию, то есть семантике жеста предпочитали механику жеста. Конечно, я не могу так категорично заявлять об этом предпочтении по отношению к акции "Звонок в Германию", поскольку я узнал о ее проведении только после возвращения из Германии. Но что касается двух предпоследних акций - "Палатка-2" и "Прогуливающих людей вдаль", то их семантическая коматозность для меня очевидна. "Палатка-2" - опять же в исторической перспективе КД -была построена приблизительно в том же самом месте (на параллельной аллее), где в 1983 году состоялась "ступорообразная" акция "Остановка". Зрители "Остановки" - как семантическое множество - просто остановились в парке, и их механическая остановка на парковой аллее и была предметом изображения акции. В "Палатке-2", когда иссяк ток в батарейках, остановились едущие по кругу механические машинки и погас фонарь, то есть произошла "остановка" большинства составляющих семантики мифа КД как некоего сакрального центра.

Ту же самую аннигиляцию семантики мифа КД не трудно обнаружить и в акции "Прогуливающиеся люди вдаль - лишний элемент акции", но уже на жанровом уровне: акция - это акция, а прогулка - это прогулка. Две разные вещи! (совершенно противоположное этому заявление любопытный читатель может обнаружить в моем предисловии к третьему тому "Поездок за город").

А.Монастырский
ноябрь 1989 г.

ОПИСАТЕЛЬНЫЕ ТЕКСТЫ

ПРОИЗВЕДЕНИЕ ИЗОБРАЗИТЕЛЬНОГО ИСКУССТВА - КАРТИНА

Девять (из 16 приехавших) зрителей были расставлены на 9 позициях вдоль края поля примерно на расстоянии 40 м друг от друга. Зрителям было предложено встать лицом к полю и первому из них (Барабанову) вручили включенный магнитофон (фонограмма представляла собой запись фрагмента рассказа Кабакова об акции "Третий вариант" - 1978). Девять раз повторенная запись этого фрагмента сопровождалась инструкцией: "Теперь, после того, как вы прослушали эту запись и во время звучания электрического звонка перейдите, пожалуйста, к зрителю, стоящему перед вами и отдайте ему магнитофон". Этот текст инструкции был одинаков для Барабанова и Захарова. Для Ануфриева (стоящего на третьей позиции) на фонограмме в конце инструкции было добавление: "Передав магнитофон следующему зрителю, отойдите в поле метров на 30-40 вместе с теми, кто уже прослушал запись". Таким образом, передав магнитофон Кабакову (4 позиция), Барабанов, Захаров и Ануфриев оказались в поле перед рядом зрителей, еще не прослушавших запись. Затем к ним присоединился Кабаков, предварительно передавший магнитофон Филиппову (5 позиция), за Кабаковым - Филиппов, за Филипповым - Н.Осипова (6 позиция), за Осиповой - А.Аникеев (7 позиция), за Аникеевым - Бакштейн. Таким образом восемь зрителей оказались стоящими в поле перед последним зрителем - М.Рыклиным (9 позиция), для которого, после записи фрагмента рассказа Кабакова не было никакой инструкции, а вместо нее была записана фаза: "ПРЕДМЕТОМ ИЗОБРАЖЕНИЯ АКЦИИ ЯВЛЯЕТСЯ ГРУППА ЗРИТЕЛЕЙ, СТОЯЩАЯ ПЕРЕД ВАМИ В ПОЛЕ".

Затем девяти зрителям, а также семи зрителям, находящимся на позиции свободных наблюдателей, было предложено подойти к картине (худ. И.Макаревич и М.Константинова; картина представляла собой живописную копию - 130 x 180 см - слайда акции "Третий вариант" и была установлена еще до начала акции у края леса, напротив 9-ой позиции, то есть за спиной М.Рыклина).

Девяти зрителям-участникам были вручены девять "картинок", представляющих собой наклеенные на небольшие географические карты (Бразилия - 2 шт., Египет, Индокитай - 2 шт., Ирландия, Исландия, Израиль, Индонезия) одинаковые цветные фотографии (меньше размера карт), изображающие часть зрителей акции "Третий вариант". После того, как зрители были сфотографированы на фоне картины, акция для них закончилась.

Однако еще до того, как появились зрители, в глубине поля, напротив картины (на расстоянии 200 м от нее) на надувные матрасы легли В.Сорокин (не знавший сюжета акции) и А.Монастырский, о чем остальные зрители, участвовавшие в акции, не знали, так как В.Сорокин и А.Монастырский не были видны со зрительских позиций и покинули они свою позицию только после того, как зрители ушли с места действия.

Во время своего лежания в поле (оно длилось около двух часов) В.Сорокин и А.Монастырский записали фонограмму разговора.

Таким образом, в координатах трех зрительских позиций (1- свободные наблюдатели, 2 - девять действующих зрителей, 3- лежащий в глубине поля и невидимый другим зрителям Сорокин) было осуществлено (на уровне эстетического акта) наблюдение группы зрителей одним из этих зрителей - М.Рыклиным. Это наблюдение можно было осуществлять, начиная и с четвертой зрительской позиции, после того, как Барабанов, Захаров и Ануфриев отошли в поле, передав магнитофон Кабакову, но не в рамках "эстетического акта", заданной инструкцией Рыклину, а просто исходя из наличия группы людей, собравшихся с этого момента в поле.

24 октября 1987 г.

Моск. обл., Савел.ж.-д., Киевогорское поле

И.Макаревич, А.Монастырский, М.К., Е.Елагина, Г.Кизевальтер,
Н.Панитков, Н.Козлов.

ЗА КД - 2

Вдоль кольцевой дороги г. Москвы (МКАД), в районе "Лосиног острова", от места, где была заложена в снег последняя карта акции "ЗА КД" (см.4 том "Поездок за город"), и до Ярославского шоссе (расстояние - 1,5 км) участниками акции были воткнуты в снег под деревьями (вплотную к ним) 10 тростей с наклеенными на каждой из них (картинкой внутрь) эмблемой, представляющей собой графическое изображение скульптуры В.Мухиной "Рабочий и колхозница" (оригинал этой скульптуры установлен напротив ВДНХ СССР, на проспекте Мира, который переходит в Ярославское шоссе).

Верхние части тростей (рукоятка и наклеенная под ней эмблема) были накрыты полиэтиленовыми пакетами. Трости расставлялись под деревьями на расстоянии от 100 до 150 метров друг от друга и от Ю до 40 метров от внешней (по отношению к Москве) обочине кольцевой дороги.

Акция делалась с тем расчетом, что весной, когда растает снег, трости упадут на землю.

(Из двух найденных весной тростей и аналогичного данному описательному тексту листа с наклеенной на него (изображением внутрь) картинкой-эмблемой был составлен объект, выставленный А.М. на второй выставке "Клуба авангардистов" на Автозаводской. В поисках тростей принимала участие М.Чуйкова).

16 января 1988 года.

МКАД

А.Монастырский, Н.Панитков, И.Макаревич,
М.Тупицына, И.Нахова.

В.НЕКРАСОВУ

До прихода В.Некрасова на место действия, вокруг небольшой полянки в лесу были развешены на деревьях 10 коричневых картонов (100 x 67 см). Диаметр окружности, как бы пунктирно по лесу намеченной этими картонами, составлял приблизительно 100-150 метров.

Картонны были развешены таким образом, что Некрасов не мог их заметить ни по дороге к месту действия, ни с самой полянки, куда он был приведен двумя участниками акции.

На месте действия, на пне, была установлена пишущая машинка и рядом с ней кресло. Сев в кресло, Некрасов прочитал следующую инструкцию:

“Для осуществления акции "В.Некрасову" Вам предлагается заполнить на машинке 10 листов бумаги. Время - неограниченно. На каждом листе может быть напечатано от одного слова до любого количества слов. Текст- по Вашему усмотрению: стихотворный, прозаический, импровизация или цитатный текст из уже написанного - и т.д. Заранее благодарим Вас за участие в организации акции "В.Некрасову". А.Монастырский, Н.Панитков, И.Макаревич, Н.Осипова.”

Некрасов напечатал на машинке один текст, в содержании которого указана причина нежелания выполнить целиком условия инструкции:

"Дорогая Осипова
Дорогой Монастырский
Дорогой Макаревич
Дорогой Панитков

прекрасная погода
чудесная природа
соответственное общество
но много комаров

/думаю

пошли домой по этой причине (подпись) 4.У1.88 г."

Этот текст был принесен Н.Осиповой А.Монастырскому и Н.Паниткову к одному из картонов, где они находились с самого начала акции (Некрасов их не видел и не знал об их присутствии). Текст Некрасова оказался состоящим из 10 строк. Поэтому решено было разрезать лист с текстом таким образом, чтобы на каждый картон наклеить одну строку этого текста. Что и было сделано участниками акции после того, как Некрасов покинул место действия.

Спустя некоторое время Некрасов и Осипова (остальные участники к этому времени уже уехали) вернулись к месту действия и нашли 2 из 10 оставленных в лесу картонов с наклеенными на них строчками текста В.Некрасова.

4 июня 1988 г.

Моск.обл.,Киевское шоссе, поворот на д.Крекшино.

А.Монастырский, Н.Панитков, Н.Осипова,
И.Макаревич, С.Хэнсен.

ВТОРАЯ КАРТИНА

Зрители были приведены на берег реки Клязьмы несколько выше (по течению) того места, где в 1977 году мы спустили в воду "Шар" (см. 1 том "Поездок за город").

Как только зрители появились, Г.Кизевальтер, находящийся на противоположном берегу реки, вышел из-за кустов, разделся, спустил на воду запакованную в целлофан картину (185 x 125 см), положил на нее, как на плот, свои вещи, и, толкая ее перед собой, переплыл реку.

Три других участника акции взяли у него картину и установили ее на небольшом пригорке, между рекой и зрителями - лицом к ним. После того, как с картины был снят целлофан, стало видно, что она представляет собой увеличенную живописную копию (худ. Кизевальтер) цветного слайда А.Абрамова "Шар в лесу", сделанного во время акции "Шар".

Картина была тут же демонтирована: холст снят с подрамника и свернут в рулон, подрамник разобран.

17 (из 30) зрителей получили фактографический материал акции: лист черно-белого ксерокса с фотоотпечатка того же слайда.

Кроме того, еще до прихода зрителей, вдали и слева от них, на пригорке, в небольшой голубой ящик был положен и включен электрический звонок, работающий от батарейки. С места, где находились зрители, нельзя было услышать не только звука звонка, но довольно трудно было различить на фоне ландшафта или как-то соотнести с действием и сам ящик: он выглядел как маленькое голубое пятно вдали.

10 июля 1988 г.

Моск.обл., Горьковск.ж.-д., ст."Назарьево"

А.Монастырский, Г.Кизевальтер, Н.Панитков, Е.Елагина,
И.Макаревич, М.Чуйкова, Штеффен Андре.

ПРОМЕЖУТКИ

В лесу, недалеко от подмосковного парка "Абрамцево", над лесной тропой на высоте 2 метров от земли и на расстоянии 5 метров друг от друга мы повесили в ряд 10 картонов (100 x 67 см), выкрашенных в зеленый цвет, предварительно вырезав из них (тут же, на тропе) круги диаметром 57 см каждый.

Сразу же после развески картонов, доехав на машине до МКАД и свернув на нее с Ярославского шоссе, мы положили на внешний край проезжей части кольцевой дороги первый круг, вырезанный нами в лесу. Затем, по заранее размеченной нами карте, мы разложили на кольцевой дороге (108 км) - приблизительно на равном расстоянии друг от друга - и остальные 9 кругов.

Таким образом, общий размер (длина) инсталляции, осуществление которой заняло 7 часов, составил приблизительно 180 км.

27 августа 1988 г.

Моск.обл., Ярославское шоссе, "Абрамцево" - МКАД.

Н.Панитков, Е.Елагина, А.Монастырский,
Г.Кизевальтер, С.Хэнсен.

И.МАКАРЕВИЧУ
(метеоритная музыка)

До прихода Макаревича на место действия в центре заснеженного поля был установлен черный ящик (202 x 67 x 55 см) с круглым отверстием (диаметром 21 см) на верхней крышке. Основание ящика с прикрепленными к нему лыжами было засыпано снегом. Внутри ящика на зажженном примусе разогревался чайник со свистком. На расстоянии 10 метров от ящика стояло кресло.

Подойдя к месту действия, Макаревич сел в кресло (см. инструкцию №1 в разделе "Документация"). Через 20 минут чайник закипел, раздался свист и из отверстия в крышке ящика повалил пар.

Еще через 15 минут вода в чайнике выкипела и свист прекратился. Макаревич подошел к ящику (см. инструкцию №2) и открыл его (см. инструкцию №3). Затем нашел веревку, прикрепленную к передней стенке ящика и увез его с места действия.

На протяжении всей акции из магнитофона, спрятанного на расстоянии 15-20 метров от того места, где сидел Макаревич (за его спиной), раздавался лай собаки.

Перед акцией на краю поля между деревьями был подвешен невидимый с места действия большой ком черной бумаги с наклеенными на него кусками серебряной и золотой фольги.

18 марта 1989 г.
Киевы горки

А.Монастырский, Г.Кизевальтер, Е.Елагина,
С.Ромашко, Н.Панитков, С.Хэнсен.

Е.ЕЛАГИНОЙ
(место съемки)

С фотографии Е.Елагиной, изображающей городской пейзаж у Сретенских ворот (см. А.М. "Земляные работы", фото № 13; 4 том "Поездок за город") С.Хэнсен была сделана черно-белая лазерная ксерокопия (168 x 120 см), состоящая из 16 кусков (размер каждого куска- 42 x 30 см).

В начале акции Е.Елагиной, на том месте бульвара, где она в 1987 году фотографировала пейзаж, была передана закрытая папка с листами ксерокса. Затем группа организаторов акции вместе с Елагиной выехали за город на машине в район с.Успенское.

Недалеко от шоссе, в лесу, в процессе акции были расставлены под деревьями 16 черных щитов из оргалита (123 x 68,5 см), на которые (см. инструкцию) Елагиной было предложено наклеить 16 частей ксерокса, что она и сделала.

После наклейки щиты были собраны, принесены к шоссе и размещены на нем в виде одного большого щита (492 x 274 см), состоящего из 16 кусков. Таким образом ксерокс оказался составлен в одну картину, но каждый фрагмент этой картины был отделен от другого черными полями щитов.

Затем организаторы акции сели в машину (за рулем была Елагина), переехали щит и вернулись в Москву.

18 апреля 1989 г.

Москва - Моск.обл., возле дер.Маслово по Белорусской ж.-д.

С.Хэнсен, А.Монастырский, Н.Панитков, Г.Кизевальтер,
И.Макаревич.

С.РОМАШКО
(видео)

Перед акцией, в мастерской И.Макаревича, на видеокассету был записан сюжет, где с помощью больших схем, нарисованных на бумаге, рассказывалось о том, как следует пользоваться видеокамерой (запись, воспроизведение и т.п.). В конце этих записанных на видеокассету объяснений Ромашко предлагалось самостоятельно снять три сюжета: электрическую игрушку, "людей вдали" и самого себя, рассказывающего об акции.

Организаторы акции, встретив Ромашко на поле, вручили ему видеокамеру и предложили через видеоискатель просмотреть предварительно записанный сюжет с объяснениями, что ему следует делать. Как только начался просмотр, организаторы акции удалились на край поля (для того, чтобы он смог выполнить второе задание, т.е. снять группу "люди вдали"), где и ждали окончания акции.

23 апреля 1989 г.
Киевы горки

С.Хэнсен, А.Монастырский, И.Макаревич,
Е.Елагина, Г.Кизевальтер.

С.ХЭНСГЕН
(лозунг - 89)

Со слайда, сделанного в 1985 году для акции "Бочка" и изображающего щит-объявление Московского финансового института, С.Хэнсген был сделан цветной лазерный ксерокс (Ш x I64 см) по размеру приблизительно совпадающий с размером щита.

В отсутствие и без ведома С.Хэнсген ксерокс был наклеен на оргалит и покрыт лаком. Затем изготовленный щит был повешен на том же самом месте (Москва, проспект Мира в районе ВДНХ), где в 1985 году висел оригинал этого рекламного щита.

23 мая 1989 г.
Москва

А.Монастырский, Г.Кизевальтер, Е.Елагина, И.Нахова.

ПЕРЕМЕЩЕНИЕ ЗРИТЕЛЕЙ

До прихода зрителей на место действия, на краю Киевогорского поля была установлена конструкция, представляющая собой вертикально укрепленное металлическое кольцо (диаметром 45 см), в боковых стенках которого предварительно были просверлены две дырки (диаметром 1,5 см каждая). Затем на поле в виде эллипса устроители акции выложили красную веревку (длиной приibl. 500 м), два конца которой пропустили с внутренней стороны кольца сквозь дырки. По всей длине к веревке в разных ее местах были привязаны металлические бирки с бумажными этикетками. На одной стороне бирки была надпись: КД. ПЕРЕМЕЩЕНИЕ ЗРИТЕЛЕЙ. На другой стороне - "Киевы горки ___ час. ___ мин. 11.6.1989 г."

Встреченные Н.Панитковым и А.Монастырским зрители (20 человек) пришли на середину поля и им было предложено занять позицию прямо напротив невидимого для них кольца (до него было приблизительно 200 метров). Внешний край веревочного эллипса находился от зрителей примерно метрах в 5-6. С этого расстояния зрители могли разглядеть веревку, так как трава на поле была невысокая (однако бирки они разглядеть не могли).

Панитков и Монастырский, попросив зрителей оставаться на месте, отделились от группы и, включив по дороге магнитофон (он стоял в поле слева метрах в 10 от зрителей; его фонограмма представляла собой запись пролетающих самолетов: над полем также иногда на небольшой высоте пролетали самолеты), направились через поле к металлическому кольцу.

Подойдя к кольцу, Панитков и Монастырский взяли в руки концы веревки и, двигаясь в разные стороны вдоль леса, начали протаскивать веревку сквозь кольцо. В процессе протягивания веревки сквозь дырки в кольце металлические бирки, привязанные к веревке, достигнув кольца, упирались в его внутреннюю стенку, отрывались от веревки и падали на землю.

После того, как Монастырский и Панитков скрылись в лесу (соответственно слева и справа от зрителей), протянув всю веревку сквозь кольцо (когда веревка вытянулась внутри кольца по его диаметру, она была разрезана ножницами И.Макаревичем), каждый из них подтянул к себе свою часть веревки и уложил ее на земле в виде мотка.

Как только эта часть акции завершилась, Е.Елагина, находящаяся среди зрителей, выключила магнитофон и предложила зрителям пересечь поле и подойти к тому месту, где находилось кольцо. За кольцом, на расстоянии 2 метров от него, расположился С.Ромашко с видеокамерой, и -сквозь кольцо - сделал видеозапись перемещения зрителей с их первоначальной позиции - на середине поля - к месту, где было укреплено кольцо с лежащими около него на земле бирками.

Подошедшим к кольцу зрителям было предложено взять себе эти бирки (17 штук) в качестве фактографии акции.

После того, как бирки были разобраны, Елагина вписала в каждую бирку время подхода зрителей к кольцу (15 час.20 мин.).

Через некоторое время к группе зрителей (с разных сторон) по-дошли Панитков и Монастырский, каждый со своим мотком веревки, проташенной ими сквозь кольцо.

11 июня 1989 г.

Киевы горки

Н.Панитков, А.Монастырский, С.Ромашко,
Е.Елагина, И.Макаревич, Г.Кизевальтер, М.К.

ПАЛАТКА - 2
(Н.Алексееву)

Приглашенные зрители (II человек) собрались у станции метро "Щербаковская" в 10 часов вечера. Затем организаторы вместе со зрителями направились к месту действия, причем зрителям было предложено идти друг за другом, соблюдая между собой определенную дистанцию.

Двигаясь таким образом, организаторы и зрители пошли по проспекту Мира, свернули в Графский переулок, прошли вдоль железнодорожного полотна, перешли через мост над станцией "Москва-3" и вошли в парк Сокольники.

Уже достаточно стемнело, когда группа остановилась в начале одной из сокольнических аллей. Здесь зрителям предложили некоторое время подождать.

Перед тем, как отделиться от зрителей, организаторы акции попросили И.Бакштейна надеть очки-бинокль и наблюдать за дальним концом аллеи: ему было предложено попросить зрителей двинуться вперед по аллее сразу после того, как он увидит вдали мигающий красный фонарь.

Отойдя от зрителей метров на 200, организаторы акции натянули поперек аллеи веревку, привязав ее к двум деревьями на высоте около двух метров над землей. К веревке, по центру, был прикреплен большой сигнальный фонарь рефлектором вниз. Под фонарем на земле был положен круг из картона (диаметром 75 см), с помощью гвоздей его огородили невысоким заборчиком из картона (высота - 4,5 см). Затем на веревку была наброшена прозрачная полиэтиленовая пленка и укреплена в виде палатки (фонарь и круг оказались внутри нее). После чего внутрь палатки, на картонный круг были положены две детские электрические машинки: при движении они натывались на заборчик и друг на друга, совершая по кругу хаотические движения. Одновременно с пуском машинок организаторы включили рефлектор фонаря, осветивший круг с двигающимися на нем машинками, и боковую сигнальную лампу фонаря (красного цвета).

Увидев красные вспышки в глубине темной аллеи, Бакштейн предложил зрителям двинуться по направлению к источнику света. Подойдя к палатке и осмотрев ее, зрители присоединились к ждущим их недалеко от аллеи организаторам акции.

Затем организаторы и зрители покинули парк, оставив в аллее палатку с моргающим красным фонарем и движущимися машинками (неизвестно, сколько времени работали фонарь и машинки - до тех ли пор, пока не истощилась энергия в батарейках, или до первого случайного прохожего, захотевшего взять их себе).

15 июля 1989 г.
Москва, парк "Сокольники"

А.Монастырский, Н.Панитков, С.Хэнсен,
Г.Кизевальтер.

ПРОГУЛИВАЮЩИЕСЯ ЛЮДИ ВДАЛИ - ЛИШНИЙ ЭЛЕМЕНТ АКЦИИ

Приглашенных зрителей (15 человек) один из организаторов акции привел к неглубокой прямоугольной яме, вырытой в поле. На дне ямы в два ряда были разложены электрические звонки в конвертах (12 штук, размер конвертов -18 x 25 см), работающие от батареек. К моменту подхода зрителей к яме они были уже включены другими организаторами акции (включив звонки, они отошли от ямы на расстояние 50-60 метров).

На каждом из 12 конвертов, внутри которого находился звонок, была наклеена этикетка с одним и тем же текстом: "Прогуливающиеся люди вдали - лишний элемент акции".

Зрителям было предложено подождать, пока звонки перестанут звенеть (иссякнет ток в батарейках) и затем разобрать конверты со звонками в качестве фактографии акции.

2 сентября 1989 г.
Киевы горки

А.Монастырский, Г.Кизевальтер, С.Ромашко,
Е.Елагина, Н.Панитков, И.Юрно

ЗВОНОК В ГЕРМАНИЮ (А.Монастырскому)

Приглашенные зрители (около 10 человек) были приведены на середину поля к лежащим на земле двум концам несвязанной веревки, пересекающей поле с севера на юг. Рядом с веревкой стоял магнитофон.

Когда зрители подходили к магнитофону и веревке, из леса напротив (200 м от зрителей) появился С.Ромашко, приблизился к зрителям и включил магнитофон. На фонограмме был записан текст послания КД А.Монастырскому на немецком языке. Во время звучания фонограммы (около 3 минут) С.Ромашко связал концы лежащих на земле веревок.

Когда фонограмма закончилась, стоявший на опушке леса за пригорком Н.Козлов, не видимый зрителям, стал подтягивать к себе веревку. Примерно через минуту после начала движения веревки мимо зрителей, с северной стороны, проволочилась по земле привязанная к концу веревки тыква, за которой и последовали вместе С.Ромашко и зрители.

Придя на опушку леса, куда была вытянута тыква, зрители увидели небольшое сооружение (типа парника) из полиэтиленовой пленки (200 x 100 x 75 см.), внутри которого лежала карта ФРГ с выделенным на ней районом г.Мюнхена, и звенел электрический звонок. После осмотра объекта зрителям были розданы конверты с наклеенным на каждый конверт фрагментом плана г.Мюнхена, где синей точкой было обозначено предположительное местонахождение А.Монастырского в момент "звонка". Внутри конвертов лежали ксерокопированные коллажи, состоявшие из текста послания А.М. на немецком языке и почти полностью закрывающей его картой Европы, на которой Москва и Мюнхен соединялись прямой линией.

Сооружение из полиэтиленовой пленки и веревка с тыквой были оставлены на поле.

30.9.1989.

Киевы горки.

Е.Елагина, Г.Кизевальтер, С.Ромашко, Н.Козлов.

АНГАРЫ
НА
СЕВЕРО-ЗАПАДЕ

РАССКАЗЫ И КОММЕНТАРИИ УЧАСТНИКОВ

А. АЛЬЧУК

(об акции "Произведение изобразительного искусства - картина")

Мы вышли из автобуса и пошли по дороге, ведущей в поле. Перед полем была небольшая роща. Я оказалась в ней одной из первых. Оставалось только выйти из-за деревьев на открытое пространство и направиться к человеку, который виднелся вдаль. Однако мне не хотелось это делать первой (сыграло роль, вероятно, то, что я много читала об акциях на этом поле, и моя боязнь перед выходом на него была сродни страху перед выходом на сцену). Я подождала остальных и вместе с ними пошла через поле к человеку, которого я издали приняла за Андрея. На нашем пути лежала узкая белая лента, вырезанная из бумаги.

Ожидавший нас человек оказался Гогой Кизевальтером. Рядом с ним стоял раскладной стул с двумя магнитофонами. Он роздал участникам номерки и попросил их занять свои места вдоль дороги. Остальные, и я в том числе, были направлены к цветному щиту, на другом конце дороги. Щит оказался большой картиной с изображением Коли Паниткова и фигуры в фиолетовом с красным воздушным шаром вместо головы. Сам Коля стоял на опушке леса вместе с Колей Козловым, Машей Константиновой и Леной Елагиной и наблюдал за нашим приближением. Меня удивило, что с ними не было Монастырского и Сорокина. Когда я спросила у Маши, где Андрей, она ответила, что он "появится в самом конце".

Тем временем участники акции заняли свои места и довольно долго стояли там без всякого движения. Это разочаровывало, и я стала смотреть вокруг: на дорогу, поле, лес. Кажется, только в этот момент я увидела, что деревья покрыты инеем (впервые за эту осень), что рядом с ними на земле желтые листья. Это был легкий серебристо-золотой лес, а перед ним довольно большое пространство еще совсем зеленой травы. В центре этой почти эфемерной картины - вспаханное коричневое поле.

Среди участников в это время началось какое-то смутное движение, фигуры начали перемещаться, впрочем, издали было почти неразличимо, кто куда направился. Неожиданно на дороге появился газик и медленно стал продвигаться вперед. Я взяла бинокль и наблюдала, как участники при приближении машины выдергивают колышки с номерами. Машина остановилась недалеко от нашей опушки, из нее вышли двое. "Можно полюбопытствовать, что это у вас за мероприятие, товарищи?", - спросил один, осклабясь. "Пикник" - вяло ответил Панитков. "А почему эти товарищи" - человек махнул рукой в сторону дороги, - "там стоят?" "Выполняют инструкцию"- объяснил Коля. После этого они ушли в лес. Все стали вспоминать черную волгу, которая появилась во время одного из перформансов.

Тем временем участники акции собрались в одном месте, неподалеку от опушки и повернулись лицом к картине и к стоявшему напротив нее Мише Рыклину. Эта ситуация не продолжалась долго, Миша жестом позвал их к себе и все тронулись в сторону картины. Здесь участники акции получили подарки: наклеенные на картон географические карты с фотографиями перформанса "Третий вариант", сфотографировались рядом с картиной, и акция была объявлена законченной. Странно было, что Андрей так и не появился. Кто-то сказал, что он сидит где-нибудь

рядом, в кустах, утверждали также, что он ожидает всех на станции Лобня. У меня же, пока я находилась на поле, постоянно было ощущение присутствия постороннего наблюдателя, соглядатая или третьего глаза. Это ощущение прошло как только я вместе с другими покинула поле. Подходя к лесу, я отметила, что белая лента исчезла...

С. АНУФРИЕВ

("Зашухерил". Об акции "Произведение изобразительного искусства - картина")

Субботним днем, в середине осени, я стал одним из немногих свидетелей новой акции группы "Коллективные действия", проведенной, как и предыдущие акции, на загородном поле, где рос клевер или простиралась до горизонта вспаханная земля. Акция называлась: "Произведение изобразительного искусства - картина". Описание этого события содержится в V-м томе "Поездок за город".

На следующий день после проведения акции я стал пытаться понять, что произошло. Сначала мне показалось, что ничего особенного. Например, нельзя сказать, что это событие могло кого-либо ошеломить - удручающая вторичность смысла, назойливость никому не интересных реминисценций, яркая фактура, нарушающая спокойную реальность осенних полей - все это явно недостаточное для человека, ждущего ошеломления, но избыточное для сторонника радикального аскетизма, раздражало, заставляя искать подводные течения, обусловившие действие и независимые от внешних факторов. Иначе говоря, необходимо было прожевать и выплюнуть кожуру и мякоть, чтобы обнаружить алмазную сердцевину.

Прежде всего, я знал, что построение многих акций "Коллективных действий" обусловлено требованием - "сохранить пустоту в чистоте и неприкосновенности", для чего необходимо создать видимость значимости происходящего, но так, чтобы она не становилась самодостаточной, а собственной неполноценностью подталкивала к обнаружению пустоты внутри, как бы указывала на "ничего", ничем, в тоже время, не артикулируя это указывание. Ведь если "ничего" показать в неприкрытом, голом виде, оно исчезнет, будучи названным и определенным. Скажут - "ничего не было", и настоящая пустота превратится в скучное понятие, элемент языка.

Поэтому лишь посредством условного "чего-либо" можно приблизиться к безусловному "ничего".

Лишь преодолев умозрительные события и яркие понятия, можно пережить Главное Отсутствие.

Для наглядности этих идей А.Монастырский (А.М.) однажды прибег к метафоре (материалом которой послужило описание из Дж.Свифта). Когда в море кит преследует корабль, чтобы проглотить его, моряки выкатывают из трюма самую большую бочку и сбрасывают ее в море. Кит принимает бочку за корабль и проглатывает ее, а корабль спасен.

На последней акции я чувствовал себя опытным китом, хорошо знавшим про обман, и поэтому очередная проглоченная бочка вызвала у меня лишь раздражение, с которым я и смотрел вслед удалявшемуся судну.

Однако через два дня я узнал нечто, что поразило меня и обрадовало, но вместе с тем и озадачило. Оказывается, во время акции А.М. и В.Сорокин (В.С.) лежали в яме, специально для этого выкопанной посреди поля, далеко от участников и зрителей, невидимые никому, и покинули яму только после окончания действия, когда все зрители удалились с поля.

Меня с самого начала насторожило их отсутствие, так как оно происходило впервые. Я догадывался, что это неспроста, но во время действия мне не могло прийти в голову, что они где-то рядом. И поэтому они не были обнаружены.

Единственным свидетелем их лежания в яме был магнитофон, и я внимательно выслушал этого свидетеля. Но оказалось, что ничего особенного у них не происходило. Они просто лежали на надувных матрасах, изредка перебрасываясь обыденными фразами, вроде: "Сколько на твоих?" или "Поссать захотелось...", слушали гул пролетающих в небе самолетов, рассказывали друг другу идиотские истории, или скромно молчали. Т.е. "ничего не было". Тайна, столь тщательно скрытая от всех, обернулась явной пустотой, еще менее удовлетворительной, чем то, что происходило на поле у остальных. Но для чего же тогда было лежать в яме?

Просто так этого не могло быть!

Неожиданно я почувствовал (почему, не знаю), что оказался в роли следователя, подошедшего на городской окраине к бандитской малине.

Я точно знаю, что тут малина, знаю, что на ней сидят отъявленные негодяи, но как зашухерить, не знаю. Оснований для шмона нет. Прицепиться не к чему: на окнах – кружевные занавесочки и горшки с геранью, на стенах – фотографии бабушек и генералов, коврики с оленями у водопоя, на этажерках – фарфоровые кошечки; на кроватях с пуховыми перинами – горки подушечек и ребята лежат, с понтом фраера, в потолок глядят. У ребят документы в порядке, на столе самовар блестит, за занавесочкой - пусто.

Что же, так и уйти ни с чем?

Моей задачей было доказать, что их лежание – это не просто так, разгадать тайный замысел, истинную подоплеку. И я занялся разгадкой.

Почему они это делали? В основе каждого поступка лежат побудительные причины, благодаря которым поступок осуществляется. С другой стороны, поступок всегда направлен на достижение какой-либо цели. Цели могут логически вытекать из причин, но могут быть совершенно иными, никак с причиной не связанными.

Например, спрятаться от воров, забравшихся в дом, - поступок, продиктованный желанием спасти себя и совершенный с этой же целью. Здесь побудительный мотив и цель совпадают.

Начать стрелять в этих воров - поступок, продиктованный желанием спасти имущество, но совершенный с целью убить. Здесь цель вытекает логически из побудительного мотива.

Наконец, можно появиться перед грабителями, но, в последний момент испугавшись, пожелать им "спокойной ночи!" - поступок, продиктованный желанием помешать ограблению, но совершенный с целью сделать вид, что ничего особенного не происходит, и связи между целью и побудительным мотивом нет.

Но все эти химеры оказались бесполезными, так как выявить причины и цели поведения А.М. и В.С. принципиально невозможно.

Если они не хотели участвовать, то почему? Если хотели участвовать, но тайно, то почему ничего не делали?

Если хотели манифестировать свое бездействие, то почему спрятались ото всех?

Пытаясь разгадать тайный смысл их лежания, я все время думал об этом и как-то ночью увидел странный сон. Из одного большого города в другой отправился поезд. Он проезжал мимо каких-то полустанков, и в это время началась война. Тот город, откуда выехал поезд, и тот, куда он направлялся, были сметены с лица земли страшными бомбежками. Таким образом, продолжать свой путь, равно как и возвращаться назад, было уже бессмысленно.

Узнав об этом, начальник поезда отдал распоряжение остановить состав.

И вот он стоит в середине пути, теперь уже из ниоткуда в никуда, пассажиры его разбежались, двигатели молчат и поезд, никому не нужный, не имеет теперь никакого значения.

Проснувшись, я неожиданно понял, что лежание в яме А.М. и В.С. как раз и было таким поездом, если побудительные мотивы принять за исходный пункт, а цель - за конечный пункт следования. Т.е. мы наблюдаем остановленное движение при отсутствии двух пунктов, причем сознательном отсутствии.

Внезапно я вспомнил притчи Чжуан Чжоу о бесполезном дереве, о свойствах коней и материалов, об изначальных качествах людей и т.п.

По-видимому, стоящий на рельсах пустой поезд является персонажем одной из его притч, возобновляющим свои естественные свойства, неизвестные нам, видящим в нем лишь функцию.

И оценивать этот поезд надо не снаружи, а изнутри, исходя из его собственных качеств.

Современное искусство переносит акцент с одной частности на другую, заостряя те элементы изобразительного языка, что ведет к появлению новых форм, то структуры и знаки, т.е.

первоэлементы любого языка вообще, что приводит к появлению новых значений, то контекст, что вызывает появление новых смыслов.

Но сосредоточиться на произведении как таковом, абстрагировать его целиком от задач, функций, а главное, от деспотической воли и капризов автора, обратиться к произведению как к чему-то самостоятельному, независимому от нас и обладающему естественными свойствами - вот принципиально новая задача, решать которую нелегко, поскольку это требует строгого самоконтроля и контроля над эстетической автономией работы.

Такие вещи, как стояние, хождение, лежание - как они могут быть оценены с прежних точек зрения на роль и задачи искусства? Как видно, их значение самостоятельно и невыразимо с помощью языка и вне традиций, непосредственно, прямым взглядом.

Итак, я раскрыл замысел преступников, и теперь они в моих руках.

Удивительно! Ведь все происходило прямо у меня на глазах, а я ничего не увидел!

Но теперь, благодаря соединению интуитивного и логического методов, преступление блестяще раскрыто! Все улики, казавшиеся отсутствием улик, и все факты, казавшиеся отсутствием фактов, теперь налицо.

Ведь произошло нарушение очень важных законов - закона об авторской ответственности и закона о целях и задачах произведения.

Понесут А.М. и В.С. наказание или нет – для меня уже неважно, поскольку меня, как настоящего следователя, прежде всего интересуют методы раскрытия преступления.

Важно не уничтожить малины - важно зашухерить!

И. БАКШТЕЙН

("Воспоминание". Об акции "Произведение изобразительного искусства - картина")

Мои заметки о последней по времени акции КД я назвал "Воспоминание" по нескольким причинам. Во-первых, со дня акции прошло уже довольно много времени и всякую попытку ее анализа иначе как воспоминанием не назовешь, иначе было бы просто нечестно.

Во-вторых, пытаясь описать происшедшее, я не могу опираться на непосредственное чувственное восприятие и на свои в собственном смысле слова аналитические способности, поскольку эти способности имеют своим предметом сами непосредственные впечатления. Их они расчлняют, тематизируют, приводят в соответствие с прошлым опытом, как он дан нам в переживаниях.

И чувства мои и мой рассудок сегодня молчат. Ну не буквально молчат, они что-то бормочут, что-то невнятное - то, что нельзя описать ясно и отчетливо.

И мне остается только моя память, мои воспоминания, а это совсем другая материя, нежели рассудок и чувства: предмет моих воспоминаний, даже если это воспоминания об акции, - я сам. Итак, что я могу сказать о себе в тот день. Настроение было отвратительное, я легко оделся и ожидал, что буду мерзнуть. Ожидания мои оправдались.

Так как все члены КД уже были в Киевских Горках, я был назначен диспетчером по доставке зрителей на поле. Я отношусь к таким поручениям спокойно. Во-первых, потому что роль диспетчера наиболее маргинальная из всех ролей, которые исполняют сами члены КД. А мне всегда что-то мешало принимать более активное участие в акциях. Возможно мне казалось, что моя роль комментатора несовместима с ролью участника. Но это сомнения довольно двусмысленного толка, поскольку все участники и все зрители акций КД являются одновременно и комментаторами. Правда, я постепенно осознал - постепенно, то есть по мере увеличения количества "участий" в акциях КД, что мои комментарии, моя комментаторская позиция отличается от других позиций. Мне всегда была важна уверенность в уникальности моей точки зрения на события, уникальности жизненно-биографической, теоретической и культурной. Я полагал, что многое в моей жизни сложилось так, что только я могу "правильно", т.е. наиболее сбалансированно, эстетически корректно изложить смысл происходящего. И когда я пытался до конца осознать, какие же мои навыки и качества позволяют мне достичь этого эффекта, я понимал, что главное из этих качеств и

навыков - это стремление к обладанию максимально возможным числом степеней свободы. Свободы и экзистенциальной, и интеллектуальной. Другое дело, что это стремление часто оставалось только стремлением, и я видел, что многие мои, казалось бы, творческие проблемы происходят оттого, что мне недоставало "мужества быть", как сказал бы философ, что мелкие повседневные социальные обязательства, некий "гул событий" заглушает основную мыслительную интонацию.

С другой стороны, абсолютизация комментаторской позиции привела к тому, что я стал сознательно табуировать свои собственные попытки художественных изобретений, выдвижения предметных идей. Именно предметных, а не теоретических. То есть я как бы устранился из плана реальных художественных событий, оставаясь только в плане наблюдателя. Но это было и остается по сей день очень странным чувством, ибо такая двойственность, такая дифференциация, конечно, по своему продуктивна. Двойственность сохраняется за счет того, что полностью устранившись из актуального плана невозможно, полностью погасить предметную продуктивность немыслимо. Возникает двойственное мерцание: между уровнями актуального существования - творческого и действенного (планирования очередности действий) и между актуалитетом и епископатом (от слова: "епископ" - наблюдатель, т.е. епископат - наблюдательство как единство надзирательства и оценивания). Усилия по расчерчиванию этого пространства и являются своего рода инобытием по отношению к речевому пространству и пространству текстов.

Итак, я был назначен диспетчером. Как я уже сказал, я отношусь к этой роли спокойно еще и потому, что у меня есть инстинкт овчарки, т.е. инстинкт собирания всех разбредающих зрителей в одну группу. Я, конечно, волнуюсь, не знаю точно, кто именно еще должен подойти, отправляю всех в заранее назначенный вагон заранее назначенного поезда, а сам остаюсь до последнего момента в назначенном месте, чтобы дожидаться опаздывающих.

Уже многие писали, и зрители этой акции не исключение, что благодаря очень энергичному мифу, созданному группой КД, все, что происходит в связи с акцией и тем более тогда, когда таймер уже запущен - а ожидание на Савеловском вокзале есть действие с внутренним временем КД, - все это является эстетическими событиями. Мы имеем здесь дело с очень мощной индукцией, наводкой в сознании зрителей.

В поезде моя нервозность спала и я стал вяло прислушиваться к переводу статьи про парижскую ярмарку искусств, который делал М.Рыклин. И.Кабаков с большой заинтересованностью внимал М.Рыклину. Было понятно, что где-то идет большая жизнь, делятся большие деньги, но я к этому не имею отношения. И от этого становилось и грустно и легко: не нужно думать о помещении капитала, но если вдруг кто-нибудь что-нибудь подарит, или денежки сами собой притопают, то тоже неплохо. Сколько проблем сразу можно решить.

Приехали в Лобню, дождались автобуса; многие стали покупать всякую еду на маленьком рынке у станции. Едем в автобусе, я, нервничая, смотрю в окно, боюсь пропустить остановку. Где-то недалеко М.Рыклин. Присутствие нового человека среди зрителей, при том, что ты его уже неплохо знаешь, оказывает существенное воздействие на восприятие. Все видишь как бы его глазами, и это мешает, не можешь расслабиться и с максимально возможной непосредственностью отнестись к происходящему. И это при том, что уже давно ничего непосредственного, интуитивно постигаемого не осталось у постоянного зрителя акций КД. Но все-таки, человеческая эмоциональность, восприимчивость, пусть даже наложенная на многомерный прошлый опыт, неистребима, раз так действует присутствие нового человека. К тому же сказывается, видимо, еще и то, что складывается среди группы постоянных зрителей устойчивая система ролей, и всякий новичок эту систему ломает.

К тому же, в данном случае этому новичку предназначалась особая роль. Это мне сразу стало понятно по явной неслучайности того, что Рыклин получил последний номер. Это было неспроста. Остальное было достаточно традиционно и привычно. Расстановка зрителей-участников вдоль дороги, очередность прослушивания завораживающего голоса А.Монастырского, перемещения прослушавших свой кусок пленки по полю... все было узнаваемо. Общий замысел акции предвосхищался. Картина указывала на возможную точку ее рассматривания. Сбор всех, кто был на поле, у опушки леса и костра задавал ритм событий. А когда на вопрос о том, где А.Монастырский (или В.Сорокин - не помню) И.Макаревич с какой-то зловещей усмешкой сказал, что он сейчас "где-то" мучается, все стало окончательно прорисовываться. Я, конечно, не мог угадать, что Андрей и Володя лежат в поле и смотрят на нас. Но система "смотровых площадок" угадывалась, структурные и ритмические рамки акции обозначились.

Я стал торопиться домой, куда мне должен был в шесть часов позвонить некто по обмену и очень жалел, что не могу пойти к Паниткову на дачу. Вообще, обычные, скоропалительные "побеги" с Киевогорского поля - так почему-то всегда получалось - меня всегда раздражали. Всегда хочется какого-то праздника после заданного действия, праздника как события, где все понятно, где ты предоставлен сам себе и сам определяешь смысл событий, а не поставлен в условия некоей, пусть и художественной запрограммированности, которую ты обречен истолковывать. Видимо реакция на эту запрограммированность побудила меня летом 1987 г. организовать акцию "Пароход", построенную по совершенно иным канонам. Акцию, где каждый ее участник предоставлен сам себе и сам определяет ролевые границы своих взаимодействий.

Соотношения экзистенциальной, профессиональной, дружеской предрасположенности свободно себя устанавливают и получается тот самый праздник, который бывает после Киевогорского поля.

И.КАБАКОВ

(об акции "Произведение изобразительного искусства - картина)

Предварительно надо сказать вот какую вещь. Все нормальное и органическое имеет начало, вершину и конец. И вот когда я приехал, я ловил себя на том, что я ни на секунду не возбужден и не предождаю хоть какого-нибудь художественного события. Совершенно отгорела вся великая эпоха вот этих шестилетних путешествий, предожиданий и событий. И даже если бы просто ничего не было, было бы все равно ощущение художественности - в то время, когда все это цвело и развивалось. А сейчас я ехал с приятелями, хуй знает куда, проводить время, которое уже... То есть выгорело, выжжено было само место, детское место, на котором что-то должно было завязаться. Вот это я хорошо знаю.

Мы и беседовали так вот, с Иосифом, о совершенно посторонних вещах. Кстати, к этому времени я был возбужден, потому, что пришло интервью с Галери де Франс, там деньги, все это омерзительное, вся эта возбужденная новая ситуация совершенно перекрывала ход вещей. Да я бы даже признался с грустью, что вот эта конъюнктурность сегодняшней выставочной, денежной и прочей чепухи, она затмевает и замещает те духовные полеты и всякие экзальтации, которые сопровождали всю нашу, увы, возможно, прошлую эпоху. В общем, с таким состоянием мы и выползли на это дело, и после краткого объяснения все заняли места на этом стрельбище. Надо сказать, что эта прикованность каждого к своему колу, некоторая такая вот стрельбищная, военизированная запрограммированность была несколько не то, чтобы неприятна, но я к ней уже не относился, потому что, чтобы ни было, если бы даже тебя заставили повесить голову или даже грязью вымазать морду, то как-то так тоже уже, ну, и что, собственно... Вот. Но некоторая военизированность была.

Значит, пошли слева направо: "Слева направо рассчитайсь!". И вот я увидел, что отряд выстроился до опушки, а все лишние - просьба отойти. То есть как бы... Но, конечно, есть момент, что... мне сначала показалось, что это будут как бы расстрелы какие-то... из очень дальних каких-то территорий какие-то снаряды будут летать и вот попадать... Это, конечно, фантазия. Но вот потом, мне даже было интересно, в чем же, собственно, дело. И вот пошло это магнитофонное перемещение слева направо. Оно имело технический один брак, потому что я уже очень хорошо слышал, что произносилось у соседа. Таким образом, я уже не то что заскучал, но, в общем, предчувствовал, что там будет... Я слышал даже свой голос. Не свой голос, а свой текст, который там существовал. Мне казалось, что дальше будет немножко другое, текст другой, что как бы произойдет индивидуация: каждому из стоящих на посту будет свое сказано: "А ты мудака, пизда засраная! Чего ты стоишь, дурак, тут!" Но потом я увидел, что текст повторяется.

Но тут, конечно, было, к счастью, или... совершенно, я считаю, так же, как снег в предыдущей акции "Ворот"... появилось, наконец, непредвиденное обстоятельство, которое страшно

развлекло и придало новый оттенок: это появившийся джип с переодетыми или одетыми мильтонами, который стал двигаться по этому шоссе. Он двигался так, как будто мы были наподобие каких-то галок, которые от пролета этого джипа... все взлетит как бы... Этот хуй пер на меня прямо... не думая, что здесь человек стоит. Он как бы знал, что здесь не должно никого стоять. А я положил магнитофон на землю, потому что холодно было держать, я едва его подхватил и упрыгнул из-под этих колес. Эта контора, значит, проехала куда-то вдаль и там остановилась. Конечно, я был страшно возбужден, весь советский страх возбудился. Я понял, что это за нами. Сейчас, значит... Но как бы - ничего особенного, конечно, паспорт на месте, вроде, ничего уголовного, юридического нет. Но с другой стороны, явно что-то тут не в порядке. Все-таки перестройка, а тут какие-то посторонние люди бегают. Мало ли что, какие дела. Но в общем... Наконец, джип стал возвращаться. Конечно, я не мог сосредоточиться. Магнитофон, кстати, за это время переполз уже к следующему соседу. Но тут освободившиеся члены, вот как бы отстрелявшиеся, уже отошли в поле и мы, конечно, беседовали о совершенно посторонних вещах. И вообще, отработав, так сказать, эту акцию, мы уже совсем и не думали, что мы тут что-нибудь должны как-то магнетически чувствовать.

Но вот джип поперся совсем в обратную сторону и остановился, к моему ужасу, у человека, который держал в руках магнитофон. Видимо что-то там сказал ему. Мы едва дождались, когда он отдаст магнитофон другому, чтобы он пришел и сказал нам... Это был Филиппов, по-моему, да, Филиппов. Ну что, Филиппов, что все это означает? И вообще что происходит? Филиппов сказал: его спросили, что вы тут делаете, а он сказал: "Это секрет". Удовлетворенные этим ответом, они уехали куда-то вбок.

За это время уже магнитофон переполз, прошелся по цепи, и мы, конечно, по опыту уже знаем, что конец акции совершен, мы стали двигаться ближе. В конце нас пригласили получить свидетельства, справку о пребывании, а также стояла картина. Очень неплохая картина, которая, в сущности, вместе с этими справками, есть иллюстрация тех воспоминаний. Но я хочу сказать, что связать эту картину с воспоминаниями, с текстом и с новым нашим пребыванием временным - никаким образом, при даже необыкновенной фантазии, нельзя было. То есть все эти части: текст, место действия, наш приезд, наше присутствие и картина, висели совершенно отдельно, как, я не знаю, как ошметки в продовольственном магазине, где уже давно ничего нет... Ну, в общем, отдельно, по отдельности все.

Как всегда, все это дело скрасила природа, но, собственно, ничего такого плохого и не было, все было замечательно. Я просто еще раз повторю, что улетучился, совершенно улетучился воздух самого искусства, самой экзистенции, самой памяти и неожиданности, событийности, которая происходила всегда здесь.

Н.ОСИПОВА

(об акции "Произведение изобразительного искусства - картина")

В субботу, 24 октября вместе с другими зрителями я приехала на Киевогорское поле.

Направляясь от перелеска к грунтовой дороге, идущей через поле, мы пересекли какую-то границу (ее обозначала бумажная лента, которая извивалась как линия границы на карте) и вышли на дорогу.

Здесь нас встретил Кизевальтер. Он поздоровался со всеми и стал раздавать некоторым зрителям номерки не в случайном, как выяснилось, порядке. Потом те, кто получили номерки, встали у соответствующих колышков, вбитых вдоль дороги вокруг всего поля. На колышках, как шляпка гриба или как фонарик посадочной полосы, был надет бумажный кружок с номером. Всего девять колышков. У меня был шестой номер и я вспомнила, что согласно Андрею, цифра шесть каким-то образом символизирует женское начало. Нас предупредили, что дальнейшие инструкции записаны на магнитофоне, который мы будем передавать по цепочке.

Послышался голос Монастырского и я сначала подумала, что он, наконец, появился, но потом сообразила, что звучит магнитофонная запись. По доносившимся звукам я постепенно догадалась, что текст записи повторяется. Выглядело это так, будто мы, стоящие в поле, каждый представляем свой кусок пространства и слушаем магнитофон, через который КД говорит с нами как Господь Бог (один на один с каждым, но всем одно и то же).

На дороге появился газик и стал довольно быстро приближаться. Тогда я попробовала убрать свой колышек с колеи, но он, оказалось, был крепко вбит. К счастью, водитель притормозил и объехал его.

По дороге с обыденным видом прошел Макаревич и мельком всех сфотографировал.

Затем мимо прошел Кизевальтер и сказал мне что-то ободряющее.

Тем временем, не занятые зрители дошли по дороге до опушки леса, а слева в поле появилась небольшая группа освободившихся зрителей и стала пробираться к центру. Я снова посмотрела направо - два мои ближайших соседа стояли почти неподвижно, вдалеке Бакштейн, чтобы согреться, бегал около своего колышка кругами. В это время раздался звонок и слева появился человек, который передал мне магнитофон.

Я прослушала текст, который Андрей читал усталым, равнодушным и немного грустным голосом. Это был рассказ Кабакова об акции "Третий вариант". Выяснилось, что КД как-то отказываются воспользоваться своей могущественной позицией. Однако, рекомендация пойти в поле и присоединиться к группе, была сказана уже по-другому, с лукавым, как мне показалось, оттенком. Потому, подумала я, что все-таки приятно заставить людей походить взад вперед по своему усмотрению. Мне совершенно не пришло в голову, что в поле может быть кто-то еще, вероятно потому, что к этому времени я уже решила про себя, что отсутствующий Монастырский остался дома.

Когда я подошла к группе, все молчали. Я сказала: "Добрый день!". Ануфриев заметил, что мы гуляем. И сказал еще, что в 21 веке, видимо, не будут отличать КД от колхозов. И расценят то и другое как полевые работы. Вскоре к нам присоединились остальные трое участников. Мы подошли к опушке леса и увидели картину. На фоне поля, напоминающего наше, были изображены два человека. Один был с усами, у другого вместо головы был нарисован красный шарик. Я почему-то подумала, что мне все ясно.

У картины нам вручили подарки и еще раз сфотографировали. Потом мы подошли к костру и поинтересовались, где Андрей и Сорокин? Маша Константинова сказала сначала, что Андрей страдает за всех, а потом - что его нет потому, что он не знает, что делать с людьми. Кабаков тут же заторопился уходить. Сбоку к костру подошел Панитков и, просунув голову между кустами, вежливо улыбаясь, сказал, что акция закончена. Вскоре Бакштейн, Кабаков и Женя Барабанов поднялись, чтобы идти на станцию и я к ним присоединилась.

На станции, уже в электричке, когда нас догнали Миша и Аня, Кабаков сказал, что чувствует себя, как после акции "Группа-3", когда всем собравшимся объявили, что они свободны! Через некоторое время он закрыл глаза, положил голову на плечо Бакштейна и проспал так всю дорогу.

М.РЫКЛИН

(об акции "Произведение изобразительного искусства - картина")

Поехал на перформанс в каком-то тревожном настроении. Никаких радостных предчувствий от то ли присутствия, то ли участия в моем первом перформансе КД не было. Проснулся раньше времени и сразу же взялся читать второй том "120 дней Содома", где-то в конце, хотя накануне зарекался сделать перерыв. Вечером 22 - видимо, под воздействием этого чтения, внимательного, с прощупыванием на возможность перевода, мне вдруг впервые явился какой-то юркий получеловек с удлинненным лысым черепом, в остальном анатомически неопределенный, отмеченный лишь взглядом - даже не убийцы, а существа, совершенно безразличного к тому, жив я или мертв, в этом смысле сверхчеловеческого. Тревожность вызывалась "чуждоищностью" текста "120 дней",

периодической системы копрофагии, сквозь которую я продирался уже дней десять.¹

Кроме того, на меня подействовало то, что накануне вечером в ЦДРИ на вечере Виктора Ерофеева разбушевалась жуткая антилитературная стихия, были истерические сольные выходы, критики, прокурорские вставания и пр. Особенно ему вменяли анатомическое слово "влагалище", мелькнувшее в одном из рассказов, это "влагалище" было как бы вещественным доказательством его литературной вины, им бы с удовольствием бряцали, если бы это было физиологически возможно. Было очень интересно и очень угнетающе.

В таком настроении, в обычной на "Новослободской" давке, доехал до Савеловского. Маленького буколического вокзала не было, пришлось обходить что-то строящееся, белое и квадратное. Нашел группу выезжающих: Илью Кабакова, Барабанова, Бакштейна, Альчук, Осипову, потом подошли другие. Но Сорокина, на которого я думал в поезде перелить, "перекачать", пользуясь языком ассенизаторов, в Володю часть копрофагических сцен, не было; его рассудительный при этом вид рисовался мне почти лекарством, транквилизатором. Но он не пришел ни вчера в ЦДРИ, ни на вокзал. "Видно, заболел!", - решил я. Вместо вождельного "переливания" по дороге в Лобню переводил интервью французской галерейщицы из "Монд".

Когда уже подходили к полю, Илья сказал, что неизвестно, как произносится название этой деревни: Киевы Горки, или Киёвы Горки. Он привел это просто как курьезную деталь. Но мне неравнозначность этих вариантов казалась в том состоянии внутренне очевидной. "Ну, конечно, Киёвы горки" - повторил я про себя (все из-за буквы "ё", ее наличие давало мне возможность послать какого-то "неопределенного" к (и) ёванной матери).

Преодолев лесок, пошли по пахоте, еще влажной, испачкались сапоги. При выходе на поле лежала сложно перекрученная лента. Без энтузиазма принял ее за символ чего-то, возможно, за гексаграмму (потом выяснилось, что ничего подобного, Андрей даже не знал о ее существовании). Говорю "без энтузиазма", потому что в этот момент мне хотелось просто видеть, а чтобы просто видеть, нужно не видеть символическую сторону вещей. Символы же пусть необходимая, но ложь против того, что с нами происходит и никакой символизации не поддается.

На поле нас встретил Кизевальтер. Он объяснил, кто что будет делать (нас было человек двадцать). Вдоль дороги к дальнему лесу были вбиты девять колышков под номерами. Девять зрителей-участников получили бумажные нумерованные жетоны и должны были встать к своим колышкам. Другие, зрители этих зрителей, должны были пойти к костру на опушке леса по дороге с колышками. Двинулись, понемногу редая. У меня был последний, девятый номер, и я знал, что ко мне по цепочке должен дойти магнитофон с записью, заканчивающейся командой и т.д. В рассеянности я не мог найти свой колышек и дошел с другими зрителями до костра. Спросил у Паниткова. Тот сказал, что это возле самой картины. Подошел к картине, вижу: на ней яркими попартовскими красками выписан Панитков и еще человек с шаром вместо головы (из перформанса "Третий вариант", десятилетнему юбилею которого была посвящена эта "Картина"). "Значит, Панитков послал меня к Паниткову, как же это не Киёвы горки". Дополнительный аргумент в пользу моего желания. Колышек все-таки нашелся.

Я стал рядом. Подошел Макаревич, который снимал всю девятку, я перед самым его объективом снял очки и был сфотографирован без очков (тревожность не в состоянии излечить от пижонства).

С появлением на поле возникло еще ощущение из другой нефактуальной сферы. Я знаком с документацией КД, поле для меня семиотически насыщено, это как бы полигон знаков. Тут ничего нового. Ощущение, которое потом, как негатив, крепло, закреплялось, проявлялось- в фотографическом, а не в обычном смысле этих слов - хоть и подготовлено этим, но не это, по природе другое. Это ощущение личной деперсонализации, того, что я сам по логике происходящего становлюсь знаком. Здесь оно только намечается, забиваемое фактуальным рядом, влияя на этот ряд.

Оставшись один, я огляделся. Попытался выжать из себя хоть немного лиризма, но не мог. Желтеющие березы в инее, пахота, серый промозглый день; нормальный среднерусский,

¹ Хотя без влечения к деперсонализации такой роман читать не станешь, существует, видимо, уровень сенсорной возбудимости, за которым какой-то антропоморфный инстинкт посылает на усмирение фантазмы вроде получеловека, готового бог знает на что; организм неохотно уступает своеволию разбушевавшихся органов.

среднестатистический "милый" вид (я благодарен труженикам кисти во главе с Левитаном за то, что они научили его не замечать, смотреть как на нормальную, еще не обрамленную картину). Да, обычной рамы, рампы, как в театре, здесь не было, но ментальная рама была. В театральном пространстве можно быть отмеченным как знак, но стать там знаком нельзя; это закон любого жанра, перформанс в этом отношении не жанр. Предварительно у меня было чувство чего-то среднего между шахматной доской и школьной тетрадью, в которую кем-то кем?!- прилежно заносятся все действия входящих и исходящих знаков. Вопрос же о качестве меня как знака (какой я знак, какие ходы я могу делать, какие нет) пока не возникал, точнее, затоплялся общим ощущением своей знаковости.

Между тем не замечалось никакого действия. Потом пробежал Гога Кизевальтер, который был распорядителем всего: "Накладочка вышла". Пригляделся и понял, что три первых номера пошли "не в ту степь", им надо было идти вперед, а они пошли в обратном направлении. Но Гога их быстро развернул, и три фигуры двинулись к четвертому номеру. Потом все было нормально. Когда шестой участник, Наташа Осипова (единственная женщина, она стояла на номере 6, что значит женское начало, инь, а я - на 9, что символизирует мужское, так что без "полусимволики" все же не обошлось), присоединилась к группе, я стал слышать отдельные слова - магнитофон был включен на большую громкость, особенно треск в конце каждого обращения Андрея Монастырского. На восьмой позиции я слышал уже почти все. Это был типичный нейтральный текст Андрея. Начинался он примерно так: "Ну здесь, я, кажется, уже был и ничего особенно интересного тут не заметил" - кончался командой и треском. В промежутке были реминисценции из перформанса-юбилея "Третий вариант": про Паниткова, про балахон, про шар вместо головы, который лопнул и т.д. Текст минуты на четыре, видимо, одинаковый для всех.

На восьмой позиции стоял Бакштейн. Он почему-то не снимал со спины рюкзак. На вопрос о причине нежелания с ним расстаться (когда спрашивал, было странное чувство: я - говорящий знак) он ответил, что рюкзак его согревает. Но, видно, он недостаточно его согревал, потому что Бакштейн все время разминался, подпрыгивал, превращаясь при этом в восклицательный знак. Зато, получив магнитофон, он сразу напрягся, стал вслушиваться. Ничего сенсационного он не услышал и принес трещащий аппарат мне. Сам пошел увеличить число фигур на поле. Как раз перед этим организаторы и часть зрителей подтянулись к картине, у которой я стоял, и Кизевальтер предупредил меня, чтобы, когда кончится запись, я сделал группе знак рукой, чтобы она шла с поля ко мне. Я прослушал тот же текст, но в конце у меня было: "Предметом изображения в перформансе является группа, стоящая перед вами", треска не было. Мне было почему-то приятно, что не надо идти в поле, что группа сразу поняла жест и подошла к месту моего стояния и картине.

После этого все сфотографировались у картины с памятными подарками. Мне досталась карта Египта, наклеенная на картон; на карту была наклеена цветная фотография с перформанса-юбилея: Кабаков, Алексеев и другие на фоне летней зелени.

На этом официальная часть закончилась. Подкрепились у костра, Ануфриев почитал что-то из цитатника партизанской песни (невольный народный концептуализм), посмеялись и в путь.

Еще один эпизод из фактуального ряда, имеющий отношение к перформансу. Уже в Москве, я, расставшись со всеми, поехал на метро в хозяйственный магазин рядом со станцией "Электрозаводская", хотел купить стекла для картин. Стекольный отдел работал, но не было резчика. Какой-то мужик сам отрезал себе стекло алмазом. Я алмазом никогда не пользовался, и продавец, узнав, что я все-таки хочу попробовать, многозначительно поднес палец к голове. Тут иссяк, лопнул как детский шарик весь созданный перформансом знаковый настрой. Я полностью вывалился из зазеркалья, вошел в метро, вынул "120 дней" и стал читать про то, как граф явился с дочерью к постели больной матери, дочь вертела перед матерью голым задом, они стали предаваться сначала "тайнствам Венеры", а потом совсем противоестественным страстям - и все это в присутствии маман - на ее возмущение ответили побоями, а затем и совсем совратили ее с пути истинного, обмочили и пр. Оторвался от чтения на станции "Первомайская". Передо мной сидела женщина в вишневом пальто, отороченном черным кантом (намек для владеющих английским языком). Я увидел на ее пальто, на животе, то самое удлиненное пятно, вибрирующее и агрессивное, которое посетило меня 22 октября в виде получеловека. На этот раз оно было черным, и даже в том месте, где пятно пересекало черный кант, я видел его черноту, я видел черное на черном. Я смотрел на него, т.е. оно смотрело на меня так интенсивно, что женщина машинально стала себя оглядывать, ища, во что это я вглядываюсь. Минуты две это ментальное пятно было совершенно реально опасно для меня. Две

минуты символического унижения.

Приехав домой, я приколот к стене карту Египта с фотографией, с одной стороны, фотокопию свидетельства о крещении маркиза де Сада в церкви Страстей Господних в Париже - с другой. Свидетельство отрезало от карты Египта кусок до Александрии.

Вечером я позвонил Сорокину справиться о его здоровье. Каково же было мое удивление, когда он сказал, что здоров, что вместе с Андреем лежал в поле, продрог и только сейчас вылез из горячей ванны. Так значит, были еще два уровня наблюдения: Сорокина, который лежал в поле на матрасе, ничего не знал (как тот человек с шаром вместо головы на картине и в "Третьем варианте") и Монастырского, который видел все, ни на что не смотря (деятельное, несозерцательное видение).

Сорокин был ненаблюдаемым ненаблюдателем, он мог знать лишь о подготовительных действиях. Монастырский был ненаблюдаемым наблюдателем, его участие как бы переросло необходимость физического участия (аутизм, полное трансцендентальное знание). Другие организаторы имели полное техническое знание о перформансе, но их физическая вовлеченность исключала полноту участия. Восемь первых участников имели опыт физического передвижения по полю, опыт группы, не подозревающей о своей "картинности". На мою долю пришлась позиция вовлеченного созерцания: я как бы видел реальный сон, но на самом деле я вместе со своим сном был действующим лицом сна Андрея, я ему снился полагающим-что-вижу-сон. Зрители у костра имели опыт созерцания созерцателей (это есть обычное нормальное видение). Так что было не меньше шести позиций, ни одна из которых не была абсолютной.

Бесфактурности этого перформанса соответствовало становление фактурой самих участников-зрителей, его бессюжетности - превращение их в сюжет. Зная предыдущие работы КД, я ожидал, что мне придется действовать: идти, тянуть веревку, куда-то ложиться, что-то угадывать на расстоянии и пр. (Как в "М", "Времени действия" и т.д.). А если созерцать, то действие или действие (как в "Глядя на водопад"). Я же стоял все сорок минут. Может быть эта особая статичность моего места, места созерцателя классической картины, как бы выполненной в прямой перспективе (ведь только такой зритель недвижим) и побуждает меня к интерпретации, а не к простому рассказу-сообщению: неподвижность может иметь следствием манию истолкования. Дополнительный юмористический оттенок придавало то, что на мне, номере 9, был разыгран акт созерцания классической картины, наполовину состоящей из художников, как раз противостоящих этому типу организации пространства и смотрения: кроме Кабакова, это были Ануфриев, Захаров и Филиппов. Они были частью пространства, которое делает их невозможными: это пространство пользовалось ими как фишками. (Кстати, я понял, что аудитория КД состоит в значительной мере из художников-концептуалистов неслучайно: опыт становления знаком необходим им профессионально. Именно это не дает перформансам КД стать простым ритуалом групповой связности, хотя эту сторону дела также нельзя сбросить со счетов).

У этого опыта превращения в знак есть эйдетический компонент: увидев все, ты еще ничего не увидел. Этот опыт как бы постоянно должен еще случиться: участие в "Картине" задает только параметры, кубатуру возможных ассоциаций (негатив), письмо промывает и проявляет, но уже что-то другое, обсуждение - третье. Как в калейдоскопе. Неимоверный спектр ассоциаций связан с неопределенностью этого опыта, ни один из уровней которого не является адекватным. Не говоря уже о всеобщности. Этот опыт может быть развит в принципиально разных направлениях и является опытом вне жанров, потому что при всей своей семиотичности это еще и минимальный телесный опыт, поскольку тело является образованием полиморфным, по природе, этот опыт в основе своей оказывается нередуцируемым к интерпретации (может быть еще и поэтому он побуждает к бесконечной интерпретации). С одной стороны, впечатление разыгранности чем-то или кем-то не дает просто рассказывать об этом. С другой стороны, первые самые банальные реакции также несводимы: за вычетом любых истолкований это еще и было. Эта банальность, видимо, есть постоянно пульсирующая точка опыта, продуктивная и непредставимая одновременно. Особенно на фоне нулевого действия, как в "Картине".

В одном эпизоде в этот опыт прямо вторглась внешняя реальность: на поле въехала машина, пришлось вынимать колышки и отходить в сторону. Хотя на этот факт была "правильная" семиотическая реакция. ("Это так задумано?" - в шутку спросил я у Кизевальтера), это событие также несводимо к интерпретации. Весь перформанс состоял только из таких событий, если, как дзенский монах, не принимать во внимание ползучих ощущений, которые незаметно разрастаются до необязательных записей - как эти.

В.СОРОКИН

(об акции "Произведение изобразительного искусства - картина")

Пожалуй, это первая акция КД, о которой мне захотелось подробно высказаться. Раньше все было ясно, я все понимал и принимал, так что любой дискурс по поводу КД мне казался тавтологией и в обсуждениях я не участвовал. Эта акция стала исключением. Связано это с испытанным мной до, во время и после акции особым психическим состоянием, или точнее сказать - переживанием, которое при всей своей необычности и тотальности оставалось вполне контролируемым мною. Это переживание я назвал бы "НАБЛЮДЕНИЕ ПУСТОТ" - хотя в психиатрии подобные шизофренические феномены вполне укладываются в синдром Котара, то есть в психосоматические переживания идей ипохондрического гигантизма.

Каждая акция КД всегда оставляла большое (больше Киевогорского) поле для интерпретаций, что подтверждают увесистые тома впечатлений участников. На эту акцию тоже можно взглянуть со многих перцептивных площадок, демонстрируя гносеологические монокли той или иной конфигурации.

Мне же ближе всего площадка самоконтролируемого шизофреника. Возможно, это следствие общего упадка культуры, возможно - сегодняшнего состояния моего сознания. Суть не в том. Главное - такой взгляд сейчас мне наиболее приятен, он доставляет мне наибольшее удовольствие.

С самого начала, когда накануне акции, вечером мы ехали на дачу к Коле в мутном вагоне электрички, мне было приятно сознавать, что все мы - симпатичные, внешне вполне нормальные молодые люди - едем за город, на дачу с продуктами и водкой не за тем, чтобы просто выпить и хорошо провести время, а чтобы заниматься чем-то странным, чему нет названия. И это странное "пустое действие" в такой степени противоречило внешней нормальности и адекватности моих спутников, что вспомнив гегелевскую триаду (тезис, антитезис, синтез) я захотел уравновесить этих молодых людей с той абсолютной пустотой, жрецами которой они собирались (в который уж раз!) стать завтра.

По сути все члены КД должны быть полномочными представителями пустоты, "шуньи", а значит - носить ее в себе.

Постепенно эти мысли стали складываться в стойкое представление о пустотелости моих спутников, об их своеобразной "накаченности" пустотой. Это представление усиливалось с каждым часом, я его сам в себе культивировал и нагнетал, так что через некоторое время, когда мы уже выпивали на даче по случаю дня рождения Андрея, я уже точно знал, что все сидящие за столом люди (исключая меня) - пустые оболочки, внутри которых тьма крошечная и отсутствие всего.

Эти оболочки пили, ели, смеялись, говорили на любые темы, дурачились, топили печку, сохраняя всю функциональность человеческого поведения. Причем делали это они не бездушно, как биороботы, а творчески, с изумительным мастерством. И главное, что я - живой человек - участвовал в этом, так же выпивая, едя, смеясь и даже играя в шахматы с пустотелой куклой по имени Гога, сумевшей у меня выиграть. Наблюдать за поведением этих пустых тел, а попросту - пустышек, было для меня истинным наслаждением, я тоже играл свою роль с подъемом, так что хитрый пустышка-Панитков даже сказал мне, что я несколько возбужден. Только истинный созерцатель пустот вроде меня мог по достоинству оценить эту изумительную реплику! Пустота на выдумки хитра. Ничем, ни единым движением, ни единой фразой они не выдавали своей страшной метафизики.

Наконец, поздней ночью мы (а вернее - они и я) легли спать, чтобы утром приступить к официальной части. С утра мне было холодно, пустышки тоже изо всех сил изображали, что холодно и им. Вместе со мной они пили чай, ели, курили, по очереди ходили в туалет, готовились к акции.

Потом приехал солидный, пожилой пустышка-отец пустышки Паниткова. Держась, как и они все, замечательно естественно, он сразу пошел заниматься дачным хозяйством, предварительно опросив своего пустышку-сына, что мы собираемся делать. Пустышка-Панитков, назвав его

"папаней", сказал, что мы идем снимать кино. Мы с пустышкой Андреем стали выносить странную картину, написанную пустышками еще в Москве. На картине, написанной нарочно плохо, изображался пустышка-Панитков рядом с какой-то фигурой, имевшей вместо головы красный шар. Когда мы проносили эту странную картину мимо пустышки-отца, он заметил своему пустышке-сыну: "Ну, Коля, гляди, вам за эту самодеятельность будет". На что пустышка-сын с легкостью соврал: "Ничего, ничего, папаня, мы просто кино на природе снимаем".

Понимая, что все эти сложнейшие поведенческие настроения исполняются только ради меня, я замирал в восторге. Они же все утро готовили меня к "делу". То есть - пустышка-Андрей уговаривал меня полежать с ним рядом в поле часа два на надувном матрасе. Мне выделили спальный мешок, советовали "поддеть трико", "взять одеяло на ноги", обещали дать водки. Я согласился и мы двинулись через лес к полю. Пустышки-Панитковы остались на даче, якобы "для слива отопительной системы".

На поле мы укрепили странную картину, потом я и пустышка-Козлов развели костер, возле которого "уселись" другие пустышки. Главная пустышка- Андрей, повел куда-то пустышек Гогу и Лену, они долго маячили на другом конце поля, потом вернулись и стали втыкать в землю какие-то колышки. Пустышка-Андрей параллельно давал какие-то непонятный советы Гоге вроде "здесь будет девятая!", "там снимешь всех", "тут поставь Рыклина" и тому подобное.

Мне он, естественно, ничего не объяснял, а я не спрашивал, полагая, что так и надо.

Наконец пустышка-Андрей, посмотрев на часы, сказал "Пора, пошли!" И мы пошли на поле. Там, на противоположном конце, в клевере лежали два надувных матраса. Я упаковался в спальный мешок, Андрей закутал себе ноги одеялом, повесил себе и мне на воротники микрофоны, включил магнитофон и мы залегли. Период нашего лежания в акции пустышек занимал, по-видимому, особое место. Мы лежали под серым небом, был конец октября, дул холодный ветер. Было холодно и неуютно.

Но грандиозная мощь разворачивающейся мистерии завораживала меня и я забыл о холоде. К тому же мы изредка пили водку из бутылки. Полежав и как следует присмотревшись к окружающему, я стал чувствовать, что не только сам Андрей, но и все кругом, все вещи, вся земля и все небо имеют под своей поверхностью ту самую черную подкладку абсолютной пустоты.

Над нами пролетел самолет с пустотой. Он ревел, как настоящий. Пролетали пустые птицы, крича по-птичьи. Где-то рядом слабо гудели пустые машины с пустыми людьми. Весь видимый мир был накачан пустотой!

И я один живой, теплокровный человек лежал среди этого пустого мира, пил водку и внимал происходящему. Поведение пустышки Андрея было замечательным. Будучи явно жрецом этого пустого мира, он лежал рядом и бормотал что-то обычное, бытовое, вовсе не соответствующее грандиозности происходящего. Эта разверзшаяся кругом черная бездна требовала романтических излияний в духе Байрона и Гейне, а не неряшливого бурчания вроде "ох, ёптэть, руки мерзнут", "Давай глотнем" или "Соня наверно уже в Берлине". Непонятно, зачем записывал наш разговор на пленку, болтал о пустяках, хихикал, курил, ёжился, пил водку, задавая вопросы и отвечая на мои.

Втянувшись в этот бессмысленный разговор, я вдруг начал понимать, что со мной совершают некий ритуал, цель которого мне неизвестна. Нечто подобное, наверно, испытал Карлос Кастанеда, наблюдая за "чисто бытовыми" действиями своего бенефактора Дона Хуана.

Но здесь все сводилось не к магии, а к чему-то другому, ускользающему от логического анализа. Лежа, я присматривался к пустышке-Андрею, в надежде хоть где-нибудь (в глубине морщины, между зубов, в зрачках) заметить показавшуюся черную щель пустоты, но увы - пустышка был неуловим, подкопаться было не к чему.

Я задумался о происходящем на поле, которое тоже было скрыто от меня. Что там делают? Андрей мне ничего не говорил, а на мои попытки подсмотреть реагировал увещательным шиканием, повторяя, что "все должно быть чисто". Я задумался над этой фразой. Для меня она прозвучала как "все должно быть пусто". Угрожающая формулировка. Лежа и думая о происходящем на поле, я вспомнил известную сентенцию агностиков: "Если человек, только что говоривший с вами, вышел в другую комнату, никто не может внеэмпирически доказать вам, что сейчас он действительно там".

Никто не может доказать мне, что на поле что-то происходит. Мы пролежали еще некоторое время и вдруг к нам стал кто-то подходить, шурша травой. Это был пустышка-Макаревич. Улыбаясь, он щелкал фотоаппаратом и что-то сообщал, - как он доехал, кто был на поле, где

остальные. Но из этих отрывков я ничего не понял о самой акции.

Выбравшись из мешка, чувствуя сильное ооченение и позывы к мочеиспусканию, я побежал к лесу. Полив теплой мочой ствол пустой березы, я пошел на другой край поля. Картина исчезла вместе с треножником. Костер был засыпан землей. Возле него сидела пустышка-Маша и с равнодушным видом курила. Я опять поразился виртуозности режиссуры и актерского мастерства. Воистину спектакль с пустышками был поставлен великим мастером, да и актеры были достойны его. Подхватив вещи, мы пошли на дачу. Там все было по-прежнему - питье чая, слушанье музыки, смех, сборы в дорогу. Картина стояла в комнате. На мои вопросы пустышки отвечали как-то неопределенно, так что я опять ничего не узнал про акцию. Собравшись, мы пошли на поезд через красивый пустоствольный ельник, купили билеты, сели в электричку и поехали. В дороге я заснул, а когда проснулся, то вдруг сразу понял, зачем разыгрывался для меня весь этот спектакль. Оглянувшись, я убедился, что ничем не отличаюсь от окружающих людей-пустышек, потому что я уже не вижу в них пустышек. Я наивно полагал, что они живые! Но на самом деле просто я сам стал пустышкой и примкнул к этому миру.

Я понял, что меня вытянули за город, чтобы накачать пустотой. Понял я и смысл нашего лежания и ту сакраментальную фразу: "Все должно быть пусто". То есть - все и я в том числе. Что ж, это им удалось. Подлежали меня. Но как все дьявольски коварно проделано, с какой виртуозностью! Сидят в вагоне, разговаривают с равнодушными лицами, как будто ничего не случилось...

Дома я залез в ванну и час отогревался. Вошла жена с чаем и конфетой. И она, и чай, и конфета - все было настоящим.

Так я снова стал человеком.

С.АНУФРИЕВ

("От звонка до звонка". Об акции "Вторая картина")

Без сомнения, одним из моих недостатков является неумение выполнить просьбу так, как этого желает заказчик. Сознание, будучи ориентировано на ту или иную проблематику, превращает всякое (даже простое) явление в флюгер, указующий в неведомые эстетические миры, обычно расположенные в незаметных щелях, смысловых заборчиках, всюду расставленных критической мыслью, в затемненных углах, складках штор и других областях, контролируемых Понтогрюэлем(*1). Однако новые пространства могут вырастать и прямо по курсу, проявляя себя с разной степенью корректности - то как прозрачные стекла между тобой и целью, то как сети, то как глухая стена, то как асфальт, по которому ты идешь, и который вдруг становится вертикально и бьет тебя по лицу. Как бы то ни было, описываемое явление, без сомнения, значит для меня гораздо больше, чем требуется от меня как от зрителя, задача которого - добросовестно вникнуть в происходящее и сверить его с предъявленной традиционной схемой, пользуясь соответствующим набором критериев. Увы, я не смогу удержаться в благородных рамках предмета описания и прошу меня за это извинить, тем более, что то, о чем пойдет здесь речь, представляет самостоятельный интерес.

Таким образом, мое описание не умаляет достоинств вещи и не оправдывает ее недостатков. Меня безоценочно интересует только то, что происходило передо мной, за мной и во мне, поскольку только такая организация происходящего, которая была продемонстрирована, выявляет самые необычные, самые странные склонности сознания. Хотя возможно, что они только кажутся (или нарочно прикидываются) таковыми, а на самом деле все это накручивание представляет собой попытку оправдать неумение быть скромным, нежелание воспитывать свое сердце глупым. Но разве умное сердце не предостережет от того, чтобы всюду вставлять свои пять копеек? Хотя, видимо, это заключение - очередная уловка самовозвеличивания, происходящего от существенной неполноты свойств. Попытка хотя бы отчасти восполнить ее за счет наблюдения за великолепными изысканиями тех, кто давно уже отказался от подобных попыток, и составляет сущность этого текста.

Что же все-таки происходило?

На мой взгляд, предметом изображения того, что демонстрировалось в Горгональном поле(*2), была редукция на всех уровнях плана выражения. На уровне действия сюжет (если можно определить так комбинаторику действий) редуцировался до объекта(*3). На уровне акцента субъект (Г.Кизевальтер, переплывающий реку) редуцировался до объекта-картины. В западной терминологии "сюжет" и "субъект" этимологически совпадают (subject обозначает и то и другое). Но и объект был редуцирован, картина была разобрана и свернута. Одновременно с этим была "свернута" и "картина происходящего" - акция окончилась, редуцировалась до "обеда на траве". По моему предположению, эта редукция была обусловлена тем, что акция была "развернута" до того, как начала демонстрироваться. "Сюжет" уже был определен, картина уже написана, зрители были уже знакомы с "правилами" таких акций. Становление всего завершилось до начала показа вещи и ей ничего не оставалось, как "свертываться"(*4) до полного исчезновения на фоне индифферентно молчащего "экспозиционного поля"(*5). Наряду с такой вполне понятной редукцией на событийном уровне происходила не вполне понятная (на первый взгляд) редукция на методологическом уровне. В чем была причина того, что зрителей не подпускали к "месту действия" (или, что то же самое, место действия было независимо от них)? В том, что пространство действия (место) было очень твердо обозначено. (К слову сказать, это усиливалось его "укрепленностью в прошлом" - на этом же месте в 77 году происходила акция "Шар"). Эта "отгороженность", укрепленность и во времени обусловила то, что устроители начали демонстрировать вещь, не дожидаясь американской съемочной группы. Их как бы "не подпустили" ко времени, т.е. время действия также было независимо ни от чего. Доминантные условия вещи были определены со всей твердостью, чтобы быть эстетически автономными. Но в процессе проведения действия обнаружилась масса "неточностей", аннигилирующих точность изначально заданных условий. Г.Кизевальтера сносило течением, картина намочла, иностранцы не успели, о том, что это место является местом проведения акции "Шар", никто осведомлен не был и т.д. Происходящее было нетвердым, размазанным по сетке "правильного восприятия акций КД". Следует предположить, что в данном случае демонстрировалась методологическая редукция, обусловленная изначально законченностью параметров, в которых могла осуществляться методология. Акция, иными словами, уже состоялась как событие во времени и пространстве, и ей ничего не оставалось, как аннигилировать, "свертывать" свой континуум путем нарушения его безотносительности, точности (или, точнее, искривлять его во многих точках), вследствие чего он редуцировался до неопределенного шатания зрителей по лугам (хотя всем надо было в Москву, а ехать было долго) после акции, неопределенности места в сознании (высказывались предположения, что рядом Орехово-Борисово, хотя место было почти у Серпухова, далеко за 101 километром). И вот становится ясно, что магнитом, притянувшим зрителей к происходящему, была именно редукция, выступающая в роли сюжета (субъекта) по отношению к самой акции как объекту. Все пришли к апогею и наблюдали закат и наступление темноты, хотя ожидали, по-видимому, рассвета, зенита и солнечных пятен на траве (кстати, именно такая погода, яркая, солнечная, была во время акции "Шар", а во время последней вещи было пасмурно). Увлеченные зрелищем "сумерек действия", люди не обратили внимания на главное и основное, чему и полагалось остаться незамеченным (что и было успешно достигнуто), на то, от чего их всеми силами отвлекали, не останавливаясь даже перед таким воронкообразным магнитом, как редукция.

Прямо за спиной(*6) у зрителей, метрах в ста с небольшим от них (хотя, возможно, я и ошибаюсь насчет метров), на далеком пригорке была установлена табличка, покрашенная невероятно интенсивным голубым цветом, за ней был укреплен звонок, непрерывно звеневший все время, в том числе и во время акции, но не достигающий слуха присутствующих. После акции, когда все закусывали, сидя и лежа на траве, И.Нахова разгласила тайну, сказав, что там находится голубой ящик со звонком. Сигнальность этого устройства буквально била в глаза. В самом деле, то, что определялось как зона "молчащего Ничто" (ранний этап деятельности КД) испытывала или, что вернее, подвергалась воздействию сигналов, порождаемых энергией зрительского ожидания. Для самосохранения ей приходилось маскироваться "пустым действием"(*7). Как ни странно, Ничто вообще могло существовать только при условии направленного и отвлеченного восприятия. Но Ничто не могло себя никак проявлять, поскольку не являлось феноменом. Тем более оно не могло так отчаянно сигнализировать. К тому же этот сигнал не достигал восприятия, был эстетически автономным. Мало того, от него всеми силами отвлекали, не давали случайно обнаружить.

Неизвестное так и осталось Неизвестным (в пределах акции). Ничто не может быть Неизвестным. Нам может быть неизвестно что-то (к примеру, наличие сигнала, о котором нам не сообщили), но нам не может быть неизвестно Ничто. Ничто не может быть неизвестным или известным, так как оно не может быть вообще. Неизвестное может быть и только "может быть". В отношении Неизвестного нам известно одно - а именно, неизвестность того, известно ли нам Неизвестное или неизвестно. В отношении Ничто нам известно тоже только одно - оно не порождает даже представления о себе как о "Ничто". Но обсуждать тему Ничто - значит говорить слабо о том, о чем уже сказано сильно. Тем более, что мы выяснили совершенно иной характер зоны, производящей сигналы в сторону "демонстрационного поля" (*8) (или Горгонального поля). Эта зона - Неизвестное, невообразимым путем порождающее нечто отличное от себя, то, что уже не "может быть", а "есть" или "нет" или устроено еще каким-нибудь способом, но так, что о нем можно "знать", "не знать", в общем производить по его поводу дефиниции. Если "все" рассматривать как проявления Неизвестного, то мы увидим, что эти проявления сильнее отличаются друг от друга, чем проявления одного только Известного. На примере одного проявления можно дать представление о силе этих различий.

Возвращаясь теперь, для примера, к сигналу, следует отметить, что он был совершенно самостоятельным, т.е. не был "сигналом чего-то" и не мог быть "сигналом ничего" (это обсуждалось в связи с "Ничто"). Значит, он был сигналом Неизвестного. Но о Сигналитете можно говорить только в том случае, когда сигнал не достигает восприятия, а восприятие - сигнала (поскольку восприятие также имеет сигнальный характер и по отношению к сигналу, и по отношению к сознанию). Странность положения заключается в том, что в данном случае только о Сигналитете и можно говорить, как о наличествующем. Ведь сигнал, сколь самостоятелен бы он ни был, какой бы минимум информации ни содержал, всегда, во всех случаях, может оказаться наличествующим только в случае достижения рецепторов нашего сознания, т.е. он может осуществиться только в процессе выполнения сигнальной функции. Без выполнения этого условия о нем нельзя говорить как о существующем, а можно говорить лишь как о невозможности достижения восприятия, которая и наличествует в данном случае. Равно и о восприятии нельзя говорить как о факте, если ему нечего воспринимать. Ведь если все явления наличествуют только в качестве "невозможности достижения восприятия", или выражаясь философскими терминами, проявляют себя как имманентное самого трансцендирования (*9) то и восприятие, не в силах осуществить свою функцию, может наличествовать лишь в качестве "имманентного своего трансцендирования". Это сложное состояние весьма условно иллюстрируется метафорой "закрытой двери". Суть ее в том, что между двумя комнатами есть дверь, которая, закрываясь, "схлопывает" в себя обе комнаты. Комната А исчезает, становясь "закрытой дверью в комнату А". Эта дверь уже ниоткуда никуда не ведет, поскольку это "чистая закрытость", но в то же время в ментальном плане становится "чистым трансцендированием", вобравшим в себя имманентное обеих комнат. Только в такой ситуации, по-видимому, может быть обнаружено имманентное самого акта трансцендирования. Оно, переходя на правовую терминологию, и является "составом ментального преступления", плотью зоны инкриминаций (*10). В "ортодоксальной" терминологии его можно рассматривать как "Тэддидский коллапс" или аннигиляцию субъектно-объектных связей, ведущую к "уплотненному скольжению". Стягивание "семантических составляющих", а именно- взаимодостижения и взаимоуничтожения- в "сигнальный зазор" вызывает функциональную пробуксовку, что и выбрасывает всю ситуацию в Неизвестное, отчего она и становится проявлением именно Неизвестного, или Сигналитетом. Мы столкнулись с Сигналитетом в небольшом, но чистом пространстве понимания. В большом виде оно может выглядеть как ситуация с японским ученым из Хиросимы, который сидел за столом и не знал, что за его спиной в нескольких кварталах упала атомная бомба. Он так и умер, происшедшее осталось Неизвестным для него, т.е. сохранило Сигналитет. К сожалению, он был загорожен информацией, его значения никто не понял из-за экзистенциальных проблем, вызванных взрывом. Важность Сигналитета не была осмыслена. А ведь именно Сигналитет (хотя, конечно, не только он) открывает нам такой мир, как "зона инкриминаций", такое напряженное пространство, как "закрытая дверь", которое можно назвать "инацессивное пространство". "Инацессив", как видим, резко отличается от других ментальных моделей, допустимых в "Известном сознании". Но Неизвестное генерирует и другие формы, одна из которых была введена в демонстрационное поле, причем таким образом, что казалась частью экспозиционного, или, попросту говоря, не была замечена, хотя находилась не где-нибудь за спиной, а у всех перед глазами, не скрываясь и не

маскируясь. Речь идет о С.Ромашко, который все время действия сидел на реке в лодке и удил рыбу. После окончания действия он уплыл и скрылся за излучиной реки. Находясь в "поле неразличения"(*11), он не мог быть идентифицирован и воспринимался как рыбак, не имеющий никакого отношения к делу, просто случайно оказавшийся свидетелем и попавший в "демонстрационное поле". В самом деле, его наличие было тождественно реальности, его действие не было художественным, не было ни редукцией, ни сигналом, оно было сугубо функциональным, жизненным и не вызвало вопросов. Оно было самым нормальным проявлением человека в данной ситуации и в этом смысле противоположно бессмысленному сигналу, вызывающему одни вопросы и "функционально буксующему". Мощь "нормального" мира оказалась более фундаментальной, чем напряжение "инацессива", такой, что ее можно было выставлять напоказ, не боясь "артификации" и осмысления со стороны восприятия. Никто не обратил внимания на этот элемент акции, поскольку он не был экзотичен, а был одновременно элементом "экспозиционного поля", т.е. реальности, на фоне которой разворачивалось действие. Следовательно, реальность в этом случае уже не являлась фоном, а была вовлечена в искусственные процессы в качестве одной из систем отсчета, одного из ракурсов рассмотрения происходящего, и соответственно, в качестве одного из проявлений Неизвестного. В системе акции этот элемент можно представить как полюс положительного заряда, "голубой сигнал" как отрицательный полюс, редукцию - как напряжение "свернутых линий действия и сюжета" или "свернутую событийность"(*12), как катушку между полюсами. Однако, что образует напряжение, что порождает столь необычные ментальные устройства? Мы уже не раз говорили обо всем, что рассматривалось, как о проявлениях Неизвестного. Но указать на механизмы этих проявлений, или, если определять Неизвестное как "виртуальное", на "механизмы возможности", обуславливающие "долженствование" или "неизбежность" проявлений Неизвестного в качестве Известного и иного, другими словами, объяснить почему наличествует что-то, кроме Неизвестного, пока невозможно. Объяснение этого будет равносильно разрешению вопроса: "Почему Бог создал мир?" и этими многообещающими видами на будущее я позволю себе закончить статью о благотворном влиянии электричества на вопросы об истоках рек и их зависимости от таяния снегов.

ПРИМЕЧАНИЯ:

- *1 Книга "Латекс". С.Ануфриев, статья "Понтогрюэль бокового зрения", эстетическая категория.
- *2 Там же.
- *3 "Латекс" - Лицензия на рассказ "МВД".
- *4 Книга "Беседы", термин Медгерменевтики.
- *5 Термин А.М.
- *6 "Понтогрюэль бокового зрения".
- *7 Термин А.М.
- *8 Термин А.М.
- *9 П.Пепперштейн. "Белая кошка" (зона инкриминаций).
- *10 Там же
- *11 Ануфриев. "Скольжение без обмана". "Латекс".
- *12 Термин А.М.
- *13 Ю.Лейдерман. "Поля орошения".

Ю.ЖАРКОВА

("Пуговки для узелков". Об акции "Вторая картина")

Акция КД, состоявшаяся в начале июля 88 года, была первой, которую мне посчастливилось увидеть.

В то воскресенье была пасмурная приятная погода. Ни ветра, ни дождя не было. Утро было прохладным. Все приглашенные собрались в условленном месте и сели на электричку. Путь оказался долгим. Мы прибыли на станцию. Дорога шла через лес и маленькое поле. Затем все вышли на светлое поле с небольшими холмами, где протекала речка. Небо было непрозрачным и серым, но странным образом светилось.

Уже издали мы заметили участников акции, стоящих на берегу реки. Подойдя ближе, все уселись и некоторое время переговаривались между собой. Потом на противоположном берегу реки показался Г.Кизевальтер с огромным прямоугольным предметом в руках. Он разделся, спустился в воду и поплыл, держа предмет. На этом берегу его ждали другие участники акции. Они выловили его и предмет, а затем приблизились к приглашенным, держа этот прямоугольник. Когда его распаковали, оказалось, что это картина. На ней был изображен шар, покрытый красной тканью с белыми пятнами, плывущий по реке на фоне красивых изумрудных сосен и кусочка неба. Эта картина, как мне потом объяснил Сережа, сделана со слайда давней акции, где масса надутых шариков обвязывается красной шелковой тканью и пускается по реке. Затем Н.Панитков и А.Монастырский встали на пригорок перед зрителями и сняли холст с подрамника, а подрамник разобрали. Холст они свернули в трубочку и уложили в пакет. Затем А.Монастырский раздал некоторым зрителям большие конверты, внутри которых были черно-белые фотографии того самого шара на фоне берега с соснами, с давнишней акции. После этого А.Монастырский и Н.Панитков взяли холст и части подрамника, попрощались и ушли.

А зрители расселись на траве и стали есть. Но тут М.Чуйкова отозвала С.Ануфриева в сторону и что-то сообщила ему, указывая вдаль на холмы, которые были за спиной у наблюдателей акции. Затем они подозвали и меня и показали на квадратное синее пятно, расположенное на одной из тропинок между холмами. Мы решили держать это в тайне, но вскоре это узнали все, и вдобавок то, что внутри этой синей коробки есть звонок. После этого приглашенные повернулись и стали рассматривать синее пятно. Некоторые смеялись и комментировали это. Но рассмотреть вблизи никто не пошел. Через некоторое время мы поднялись и двинулись в обратную дорогу. Мы пришли на станцию, сели на поезд и доехали до Москвы. К тому времени солнце стало пробивать некоторые участки неба и испускать длинные матовые лучи. В западной своей части оно расчистилось и позволяло видеть влажный закат.

...Спустя некоторое время выяснилась одна подробность акции. Надо сказать, что на протяжении всей акции на противоположном берегу сидел человек в лодке. Изредка он удил рыбу, плывя по течению. Никто не знал, кто это и все были убеждены, что это просто рыбак. Но на самом деле оказалось, что в лодке сидел участник акции С.Ромашко.

Размышляя после акции, я пришла к некоторым соображениям. На мой взгляд, относительно этой акции можно рассматривать следующую метафору.

Зрителю было представлено нечто вроде "кипу". Задача зрителя заключалась в том, чтобы сделать неизвестное известным. Традиция "развязывания узелков" существовала давно. И всегда, "развязывая узелок" зритель заставлял смысл, якобы заключенный в нем, перетекать обратно в ментальные слои, ликвидируя узелок. Вообще при любом столкновении с узелком, зритель склонен, не развязывая, уже интерпретировать его, наделяя поверхностным смыслом. Те узелки, которые были представлены вначале перед зрителями, были развязаны. Во всяком случае, им это очевидно показалось. Но в случае с синим пятном они столкнулись с невозможностью развязывания этого узелка. На самом же деле им лишь казалось, что это узелок. А в сущности это было неизвестно что - может быть, ровный шнурок, а может и нечто другое, недоступное восприятию. Зрители столкнулись с невозможностью интерпретации этого явления. Хотя не исключено, что это не явление, а только кажется таковым. Что касается С.Ромашко, сидящего в лодке, то, поскольку он был воспринят как простой рыбак, он может быть причислен к "ровным шнуркам", т.е. к тому, что не только не требует развязки, но и принципиально не завязывается в смысловой узелок.

В конце мне бы хотелось привести следующее стихотворение:

Ему казалось - на шкафу
Красуется Павлин,
Он присмотрелся - это был
Сестры Невесткин Сын.
И он сказал: "Как хорошо,
Что я здесь не один".

Ему казалось - Кенгуру
Играет в домино.
Он присмотрелся - то была
Японка в кимоно.
"Идите спать, - сказал он ей, -
Становится темно".

Ему казалось - Альбатрос
Вокруг свечи летал,
Он присмотрелся - над свечой
Крутился интеграл.
"Ну что ж, - сказал он и вздохнул, -
Я этого и ждал".

Ему казалось - папский Сан
Себе присвоил Спор.
Он присмотрелся - это был
Обычный Сыр Рокфор.
И он сказал: "Страшней беды
Не знал я до сих пор".

М.РЫКЛИН

("Лодка в речной заводи". Об акции "Вторая картина")

Когда я пришел на Курский вокзал, я знал об акции немного: что она будет где-то за Павловым Посадом, посвящена одной из ранних акций КД (Шар), происходившей там же, что Гога будет переплывать реку и что-то переносить на другой берег. Что это небольшое будет составлять половину содержания акции, я не знал.

Постояли несколько минут перед табло. Сережа Ануфриев говорил о книге по астрофизике, которую он пытался прочитать символически, я возразил, что такие дела - область снобной кучки специалистов и ничего стимулирующего воображение в этом нет. Постепенно накопились люди: помню Пепперштейна с отцом, Копыстьянских - они и еще какие-то "герои Сотбис" немножко парили над заплыванным асфальтом - Иосифа, Абалакову, Козлова, Сорокина и др. Я смотрел на все это, но внутренне думал только о трудностях своей семейной жизни, был неспокоен, аутическая речь забивала все внешнее. Заметил тем не менее, как подошел автобус с американцами, они на тележках везли тяжелую съемочную аппаратуру. Двинулись к поезду. Это были те же американцы, которые

снимали на пароходе. "Наверное, это будет какое-то околосотбийское мероприятие, и атмосфера будет аналогичная" - подумалось, когда брал билет. Взял почему-то до Посада, хотя знал, до какой станции нужно брать. Аню увидел только в поезде, мы сидели в разных концах вагона. Сидел рядом с Лизой Шмитц и Сорокиным. Из разговора с Лизой выяснилось, что в Германии те же проблемы "отцов" и "детей", что и у нас; что турок в ФРГ много и им приходится несладко и пр. и пр. Фоном была все та же назойливо-личная внутренняя речь.

Доехали до нужной станции, вышли. Маша Чуйкова знала дорогу, мы шли за ней. Бакштейн и американцы отстали, так как тащили все на себе. Это был, естественно, проселок, который где надо обрамляло полуболото. Удивляло обилие чаек.

Вышли на открытое пространство, показалась река. Живописное место. Я здесь никогда не был, но представление о среднеарифметических подмосковных красотах имею - это была одна из них. На индивидуальный взгляд меня в моем состоянии не хватало. Дай Бог просто обозреть физическое окружение.

Дошли до места. Сели на траву Аня, Маша, Володя Сорокин, Козлов. Я. Какие-то группки уже сидели в предвкушении "завтрака на траве". Андрея я видел в деле впервые. Во время акции Картина-1 он лежал в поле, вне пределов видимости. Другие акции ("Степень ненужности", "Музыка согласия") не были загородными. Он выглядел замкнутым и мрачным, как бы уже находился в пространстве акции. Показал рукой, чтобы не заходили на демонстрационное поле.

На другом берегу фигурка начала совершенно банальное шевеление. Акция началась, хотя мало кто это заметил. Только когда она стала совершать целенаправленные действия - раздеваться, нести целлофановый сверток и пр. - все пригляделись. Американцы с Бакштейном появились, когда фигурка уже влезала в воду. Аппаратуру они развернули уже к концу акции, когда разбирали картину. Потом нервно снимали никому не нужную публику, ландшафт. Один спросил: "Кто это?" - "Монастырский" - "Я так и знал" (безнадежный взмах рукой). Снимали Кизевальтера, Макаревича, Паниткова, Елагину, агрессивно. Мероприятие в рамках аукциона Сотбис было сорвано, усилия американской съемочной группы пошли прахом. Андрей раздал черно-белые репродукции картины с деревом и шаром. Не без приключений - его сносило - переплывший реку Кизевальтер обтерся и надел брюки. В этот момент Ира Нахова сказала вещь, которая что-то прояснила в этой акции. "Вы не знаете главного, там - она указала в сторону от реки - лежит ящик со звонком. Во время акции он беспрерывно звонил, но вы не слышали этого, так как на таком расстоянии звук неразличим".

Тут я понял, что было для меня центральным моментом акции. Это было синхронное с окончанием акции - разборка картины - целеустремленное пересечение реки рыбаком в резиновой лодке и бесследное исчезновение лодки в речных заводях (зарослях тростника) на противоположном берегу. На протяжении всей акции рыбак в лодке неподвижно сидел в позе рыбной ловли у того более высокого берега, от которого плыл со свертком Гога. Я держал непроизвольно его в поле зрения; он сидел практически неподвижно, не обращая на перформанс и на зрителей никакого внимания. Как бы пребывал в себе, будучи идеально в пределах нашей видимости. Мне пришла абсурдная мысль: "А может, это Кабаков там сидит". Совпадение растворения рыбака в речных зарослях с окончанием акции было настолько точным, его гребущие веслом движения настолько целенаправленны, что я сказал по поводу лодки стоящим рядом американцам: "It disappeared into the blue"¹. На что Джемми Гембрел заметила: "Moreover, into the grey"².

Только по этой ремарке я теперь припоминаю, что день был серый.

Я не сомневался, что перемещение лодки было частью акции. Ждал, когда же она выплывет из тростника. После акции мы пошли в сторону зарослей. Там стояла машина Макаревича и Елагиной, на которой Андрей вместе с Панитковым и Кизевальтером уехал в Москву (вечером он отправлялся в Кясму). Я продолжал поглядывать в сторону тростника - никакой лодки, никакого рыбака.

Про ящик со звонком во время акции никто не знал. Но для того, кто заметил созерцательное присутствие лодки на горизонте акции, это был полный визуальный слепок со слухового эффекта непрерывно звенящего за порогом восприятия ящика. В рыбаке в резиновой лодке было то же, что в

¹ "Она испарилась" (англ. идиоматическое выражение, значит - раствориться в чем-то, исчезнуть, буквально: исчезнуть в голубом, в синеве.

² "Скорее, в сером" (англ.).

невидимом звонке, та же языковая мораль. Собственно, этот рыбак и был идеальным наблюдателем акции, потому что он смотрел на поверхность воды, его взгляд был совершенно беспредметным. Точно так же в нашем беспредметном слухе на протяжении всей акции звучал - причем актуально звучал - звонок. А сами мы были светское общество на пригорке, наблюдавшее за смыслом - всего лишь за смыслом - происходящего, акция разворачивалась перед нами как предмет, как театр. Только на периферии нашего зрения могло возникнуть соучастующее созерцание, соответствующее синхронному акции присутствию рыбака, который не реагировал на акцию, даже не удил рыбу, а пребывал в лодке как объект (наблюдающий сам себя).

Мы же, зрители, созерцая непоказываемое, были в пространственно ложной ситуации: в лучшем случае мы могли видеть перед собой беспредметный театр.

В этой акции оппозиция "зрители - КД" была существенно более простая, чем в акции Картина-1, где были еще зрители-участники, ненаблюдаемые наблюдатели и т.д. (всего около десяти позиций). Отсюда некоторая иллюзия театральности происходящего, которую нарушили только рыбак в лодке и неслышимый звонок, показывающие, что это совсем нетеатральная ситуация, что настоящее событие не перед нами, а в нас, с нами.

От предыдущей эту акцию отличал еще один момент. Близкое, на расстоянии десятков метров, присутствие Андрея и других участников КД, с одной стороны, снимало загадочность, а с другой, делало ее недосказанность полной. Никакого трикстерного момента, никаких манипуляций за экраном (кроме, разумеется, звонка). Поэтому для части приглашенных это мог быть разочаровывающе минималистский спектакль или даже пикник, почему-то устроенный хозяином-чудаком в таком отдаленном месте.

Акцией Картина-2 КД продолжили серию антикартинных, нефактурных работ, направленных на "обесфактуривание" ранних акций-прототипов. Содержание может возникнуть либо из переплетения позиций устроителей участников-зрителей, либо в виде "соучастия природы", как результат случайного протекания естественных процессов. Незаметности этих вещей соответствуют на другом полюсе возросшие фактурные ожидания публики.¹

Любопытна этическая сторона этих вещей: они как бы приостанавливают непрерывный процесс эстетизации и эротизации мира, совершающийся в нас, заменяя его тем, что можно назвать этическим инстинктом. Их можно сравнить с парником, в котором подобный инстинкт выращивается как одна из возможностей экстрасенсорного восприятия, выращивается за счет того, что пространство воспитания оставляется совершенно свободным. Когда никто никого не воспитывает - это и есть этическое.

Во всяком случае во мне этот перформанс создал пространство этического отношения к конкретной женщине (при сохранении сознания полной бессмысленности и произвольности такого отношения).

Это редкие случаи в жизни - в том числе в культурной жизни - когда мы не находились в давке, в "гуще чужих локтей" (Анри Мишо). Вокруг картины идет страшная давка, "большие" литераторы и музыканты живут в "гуще чужих локтей". Внежанровый опыт типа КД является "райским" в том смысле, что давиться здесь не из-за чего. У Босха есть триптих "Стог сена": на центральном панно там жуткая давка, ажиотаж, распикивание локтями всех и вся - а на самом стоге сидят блаженные люди, которые смотрят друг на друга и в никуда, хотя стог уже накренился и вот-вот рухнет. Если отвлечься от театральных ассоциаций, КД предлагают "на пробу" опыт именно такого рода.

Что касается "идеологической" стороны акции "Картина-2", контекста московской художественной жизни, в который она тогда вписалась, я воспроизведу их в виде куска из статьи, написанной буквально в те дни, когда состоялась акция и аукцион Сотбис.

15 ноября 1988 г.

II

¹ Семиотический смысл этих чистых поездок за город как передвижения, разговоров, пребывания в том, чтобы прервать здравосмысловое приравнивание выражения "не ради чего" и выражения "ради ничего", показать, что делать что-то "не ради чего" не значит делать "ради ничего" (последнее вообще невозможно).

А теперь о двух событиях менее чем недельной давности: аукционе Сотбис в Москве и явившейся как бы его продолжением поездке на пароходе, устроенной Клубом авангардистов (это одно событие, состоявшееся 7 и 8 июля) и акции КД Картина-2 от 10 июля. Оба очень существенны для меняющегося московского культурного климата, тем более, что между ними обнаружилось непредвиденные устроителями связи.

Несомненен возросший интерес иностранцев к внешним проявлениям советской культурной жизни и к изменениям, которые происходят на ее поверхности при неизменности ряда глубинных процессов, связанных с логиками коллективного тела, блокированием механизмов индивидуации в культуре, семиотической неотрефлексированностью простых жизненных процессов - моды, питания, передвижения, неопределенностью статуса носителей любого профессионального знания и навыка и пр. Во многом интерес к советскому авангардному искусству является отражением внимания к политическим процессам, происходящим в обществе в последние годы (перестройка, гласность) и проявляется за счет проблем собственно искусства.

Подлинным героем поездки на пароходе с "героями Сотбис" и иностранными журналистами была Картина, онтологически новый в нашем обществе роскошный фактурный объект, который заставляет раскошелиться. Мы являемся поставщиками сырья на мировой рынок: теперь среди того немногочисленного, что можно продать в готовом виде и официально, появился новый объект - произведение искусства Картина. Он незримо висел в воздухе во время поездки: художники, искусствоведы, журналисты мысленно смотрели вверх и там видели Картину в нимбе из розовых лучей и себя как скромных агентов этого чудесного явления (лик "узревших"). Конвертируемость части местной изобразительной продукции на мировом рынке - совершившийся в коммерческом отношении отрадный факт, не лишенный, впрочем, травматических моментов.

Что это за моменты? Во-первых, в изменившемся климате наличие не рассчитанного на обычное потребление искусства начинает неприятно действовать на часть местных художников и искусствоведов, уже вовлеченных в конкурентную борьбу, и тех западных людей, которые приехали снимать "культурные сливки" с новейших политических процессов. Во-вторых, имеет место расслоение и поляризация андеграундного и авангардного искусства. Андеграунд из более или менее случайного круга общения становится чем-то более принципиальным и более андеграундным, вытесняя вовне блоки нормального жанрового искусства. В-третьих, речь идет об ограниченной коммерциализации изобразительного искусства, в других областях культуры нет ничего аналогичного (прежде всего это относится к литературе и всей индустрии языка, каковой является идеология).

Направленность двух последних акций КД на картину не случайна - в нынешней московской культурной жизни это тревожный объект, картина раскалывает художников на плохих и хороших, вызывая крайние состояния: угнетенность одних и эйфорию других. Этому способствует двусмысленность картины как украшения интерьера, с одной стороны, и как Произведения, хранителя уникальной интенции творца - с другой. Попытки "раскачать", децентрировать картину предпринимаются повсеместно, но это слишком древняя форма, чтобы им поддаться. Производители картин нервничают, чувствуя, что эта форма требует постоянных напряжений, чтобы уклониться хотя бы от явной декоративности и погруженности в интерьер. Не случайно многие отказываются от воспроизведения картины как формы. Такие непроизводители картин, как А.Монастырский, С.Ануфриев, Н.Панитков и др. чувствуют себя значительно спокойнее. Они производят то, что нельзя непосредственно потребить. Между тем картина - это светский тотем приватизованного существа, сохраняющего приемлемый для общества уровень религиозности. Видимо, для сохранения спокойствия надо делать то, что вообще не дотягивает до уровня жанра. Ведь в культуре нет конкуренции хлама в обычном смысле слова. Хлама, который не имеет другой жизни, кроме обычной, предметной, не может ничто собой украшать и в своем безразличии к большой жизни напоминает труп, единственную органическую вещь, которая полностью равна себе самой.

На фоне сильных ощущений в области политики и искусства понятно разочарование американской съемочной группы после акции Картина-2, нечего снимать, происходящее на демонстрационном поле полностью слилось для них с ландшафтом, действие настолько невпечатляющее, что нет средства отделить его от обычных природных процессов. Фабула акции проста: на другом берегу реки появился человек, он медленно разделся и вошел в воду с объемистым

свертком; потом плыл, держа его перед собой, и, наконец, вышел на берег; в свертке оказалась завернутая в целлофан картина, которую другие организаторы акции поставили вертикально на холме, освободили от целлофана, после чего сняли ее с подрамника, а сам подрамник разобрали. На картине был изображен огромный красный шар на фоне деревьев (возможно увеличенное и раскрашенное фото). На этом же самом месте КД устроили в 1977 году акцию Шар, напоминанием о которой и была картина. После демонтажа картины все остались стоять перед картиной природы. Центральным в Картина-2 на уровне семиотическом было, на мой взгляд, превращение картины в то, чем она является, в пустотный объект, который незначим сам по себе. Только благодаря картине мы видим мир как картину, декоративно; уберите ее - и мы утратим "пейзажный" взгляд на природу. Так же музыкальные звуки и смысловая речь "забивают" шумы и требуются особые усилия, - например, Кейджа, шумовой поэзии и т.д., - чтобы напомнить о существовании целого мира. Так что культура - не благодеяние, а особый рисунок рубцов на нашем теле.

На другом полюсе минимальной фактурности акции Картина-2 соответствует максимальная фактурность картины, которая была продана на аукционе Сотбис за самую крупную сумму (не считая известной работы Родченко "Линия", но это уже история) - работы Г.Брускина "Фундаментальный лексикон". Работа написана в 1986 году и идеально вписывается в представление о перестройке как внутреннее, так и внешнее. Эта самая повествовательная и литературная картина на аукционе. На холсте общей площадью 220 на 304 см в равных прямоугольниках на синем фоне изображены 124 фигурки с эмблемами, как бы историческими аллегориями: кто-то несет портрет Ленина, кто-то теннисную ракетку, самолет, рекламу пепси-колы, ордена, скакалку, ракету, флаг Чингиз-хана, мишень, плакат "Добро пожаловать", виноградную гроздь, гвоздь, сачок, боксерские перчатки, орден "Знак почета", 85%, деревянный дом, звезду героя, китайскую пагоду, портрет Крупской, схему разделки туши... Настоящий парад марионеток и каждая стоит на зеленом холмике, и светило вроде луны вьется где-то в районе колена. В общем эту периодическую систему советских аллегорий можно читать и читать. Не соскучишься. Это архаическая картина-книга-мир, как сообщает ее автор в каталоге "Сотбис". "Книга как мир и мир как книга. Одни и те же средства организации картины, персонаж, аксессуар, текст...". Купивший ее за 210 тысяч фунтов стерлингов человек забрал с собой как бы уменьшенную, карманную версию нашей перестройки, ее работающую модель. Его можно понять: иллюзия того, что реальность может полностью перейти в аллегорию, как на переводную картинку - большая и дорогостоящая иллюзия.

Итак, два полюса московской художественной жизни за последние дни определились: это пустотная картина и картина-книга-мир. Остается подождать, пока доопределится констелляция промежуточных форм.

В.ПИВОВАРОВ
(об акции "Вторая картина")

Нет под рукой Ван-Вея
Прочитывать не могу
Сидит рыбак с удочкой
В излучине реки
Плывет пловец с подрамником
Серый такой денек
Господи, что же делать,
Куда же нам плыть.

Мы, конечно, с Пашкой проспали. Было уже без четверти 11. Все-таки успели проглотить по чашке чая и выскочили из дома. Не сразу машину поймали. Частника, конечно. Но все-таки успели. Я уже много лет не ездил в подмосковной электричке. Озирался с любопытством. Проплывала мимо окон жалкая страна с убогим своим покосившимся жильем.

Несмотря на воскресный день, места были и мы сидели. Рядом со мной Сережа Ануфриев, а напротив - Наташа Жигалова. Сережа говорил о том, что ситуация кардинальным образом переменялась. Что теперь наши враги - Захаров, Волков, Кабаков. Они теперь государственные художники. А мы должны создать новое Лианозово. Мысль эта мне необычайно понравилась и я сразу представил себе выставку, на которой бы висели маленькие жалкие картинки - как бы работы Рабина, Е.Л.Кропивницкого и О.А.Потаповой, только выполненные сегодня молодыми художниками. Можно было бы даже распределить между собой роли. Мне, например, очень хотелось бы быть Ольгой Ананьевной, но Сережа сказал, что я должен взять на себя Евгения Леонидовича, из чего я заключил, что дело мое плохо и выгляжу я на 85. Потом был очень долгий и очень тяжелый разговор с Наташей Жигаловой. Скорее, это был ее монолог. Глаза у нее были совершенно желтого цвета.

Мы приехали. Вышли из поезда. Прошли сквозь густой влажный лес и вышли к излучине реки. Большое пространство, поле, луг. Только на другом берегу неширокой реки, у самой излучины - группа деревьев.

Серый денек. Нет, не пасмурный, не хмурый. Спокойно-уравновешенный, как бы между ясным и пасмурным, как бы середина реки. Я с любопытством изучал, скорее - впитывал природу. Хорошая природа. Небо хорошее и река. Очень спокойная, похоже, холодная река. Очень хорошая трава с цветами и кузнечиками. Такие маленькие, неприметные цветы и кузнечики. И река так мягко и спокойно поворачивает. Вообще река только угадывается. Слева она куда-то исчезает за невысоким берегом, а справа она поворачивает. Там излучина. Так что видно только кусок воды. Но ясно, что это река. Только начало и конец скрыты.

Мы стоим лицом к реке на некотором расстоянии. Вон Гога плывет, - говорит кто-то. Плывет Ван-Гога. Да, медленно плывет кто-то по реке, видно подрамник и какие-то пакеты. Но главное - рыбак. Сейчас я уже вижу рыбака. Он сидит точно в позиции как на знаменитом свитке Ван Вея. Согбенная спина, темная шляпа на голове, удочка. Видимо, он тут случайно. Как случайно проплывающее облако. Но, облака нет. Есть случайный рыбак в лодке, согнувшийся с удочкой. И есть пловец. Кто-то вспомнил про Стикс.

Когда распаковывали картину и потом отдирали ее от подрамника, я подумал, что сейчас ее разрежут на кусочки и каждому дадут по кусочку. Но я не угадал. Ее свернули рулоном и вместе с подрамником упаковали в целлофан. А нам дали конверты с бледной ксерокопией картины. Я обратил внимание на то, что все довольно небрежно рассовали ее по сумкам. Скучная фотография, ненужная, бледный оттиск.

А потом Ирка Нахова прибежала и закричала, что самое-то Главное позади. Голубой ящичек со звоночком. Да, ящичек было видно, но звоночка совсем не было слышно. А мы стояли спиной и ничего не знали. А некоторые так и не оглянулись на голубой ящичек. Просто стали закусывать на траве, а потом ушли. А ящичек остался. Никто и не полюбопытствовал, что там. Так он и остался

под серым небом. Может быть, это был вообще не ящичек. Ведь никто не видел. И может быть звоночка там вовсе не было. Ведь никто не слышал. Пловец, вода, излучина реки, рыбак в надвинутой на глаза шляпе, как бы невидящий, и мы невидящие и не слышащие, и картина, омытая водой, покращенная и потом запеленутая, похороненная, и вот, наконец, этот клочок бумаги с угольным оттиском, который спокойно можно выбросить. Но можно и не выбрасывать. Бледный оттиск, а все-таки остался, хоть что-то осталось. Что-то, может быть, остается.

И.МАКАРЕВИЧ (об акции "И.Макаревичу")

В 12 часов я должен был встретиться с С.Ромашко возле пригородных касс Савеловского вокзала, но он сильно опаздывал, удобные поезда прошли и я бесцельно бродил по вокзалу.

В этот день я постарался забыть о своих заботах, которые последнее время обычно колпаком накрывают мое сознание. В вынужденной паузе я поймал себя на мысли, что пейзаж и люди, окружающие меня, настолько изменились, что я сейчас гляжу на них как человек, приехавший из далекой глухомани. Люди и дела Перестройки - они вокруг меня. Это было и в одежде, и в лицах, в продавцах пирожков, в лавчонках, где среди бижутерии лежали фотографии женщин-культуристок и моего знаменитого однофамильца-музыканта. Постепенно все это ввергло меня в угрюмую тревогу, и все промахи последних лет, все обиды стали всплывать из памяти и окружать меня как хороводом, они превратились в стаи птиц и летали по небу шумно и неприятно.

Подошел Сережа, он сказал, что болен и поэтому опоздал. Мы сели в поезд и поехали. Мало-помалу наша беседа вывела меня из тревожного состояния.

Мы подъехали к "Лобне", быстро сели в автобус и доехали до "поворота".

Сережа сопровождал меня до начала поля и ушел, чтобы получить дальнейшие инструкции. Я прождал его минут 15. Все вокруг было еще покрыто снегом, кое-где были видны проталины. Был светло-серый день, иногда выглядывало солнце. Неподалеку от меня в мокрой бурой листве копошились полевые мыши, их спинки сновали среди листьев, производя легкий шелест.

Сережа снова подошел ко мне и объяснил, что мне делать дальше: "Идти нужно как можно быстрее" - этой фразой он закончил инструктаж. И я пошел вперед, стараясь ступать в старые следы, так как под коркой снега была вода. Когда я подошел к краю лесочка и передо мной открылось поле, большим бугром поднимавшееся справа, я увидел, что несколько фигур на фоне неба быстро движутся по направлению к лесу. Эта группа напомнила мне по движению фотографию Абрамова к "Шару", а сама точка зрения и четкость силуэтов совпала с начальной съемкой, которую я делал во время "Места действия". Я сфотографировал и пошел дальше.

Когда тропинка из следов увела меня от последних деревьев дальше в поле, я почувствовал некоторое беспокойство, вроде того, когда заплываешь в море далеко от берега. Меня беспокоило пульсирующее сияние неба, а само поле было недостаточно твердой опорой, его пространство было зыбким, тревожным и краем глаза я с сожалением проводил последнюю фигурку, исчезнувшую среди деревьев. Что-то белое, креслообразное или накрытое тряпкой, виднелось сбоку, но тропинка шла в сторону. Наконец, я дохожу до утопанной площадки. Легкое складное кресло. На сидении лежит зонт с отбитой ручкой и конверт, в нескольких метрах дальше - большой черный предмет, снизу обложенный серовато-грязным снегом, сверху тоже тонкий слой снега. Я беру конверт и стараюсь вникнуть в смысл написанного, но он кажется мне не совсем ясным.

От черного ящика исходит негромкое урчание и это сбивает меня с толку. "После того, как действие закончится, нужно вскрыть этот конверт" - а в середине мелким шрифтом комментарий к приметам окончания действия, и среди прочего сказано: "вновь возникнут те условия, при которых в данный момент происходит чтение этой инструкции" - но "условия", которые будоражат меня в данный момент - это прежде всего урчание, исходящее от черного ящика. Значит, оно сначала должно прекратиться, а потом возникнет снова? Завораживающе крупные буквы окончания:

"Нужно вскрыть этот конверт". Нужно ли садиться в кресло? Нужно ли ждать окончания шипения?

- Нужно вскрыть этот конверт - и я вскрываю его. Вот и объяснение: "Подойти к источнику звука, очистить верхнюю поверхность ящика от снега и поднять крышку" - вот что нужно делать.

Я подхожу к ящику и слышу далекий крик Андрея: "Сейчас же отойди и сядь в кресло!" - я сразу же подчиняюсь, сажусь в кресло, еще раз читаю первую инструкцию, и наконец-то спокойно и внимательно разглядываю все, что находится передо мной.

Да, это то замечательно знакомое, успокоительно знакомое Киевогорское поле, оканчивающееся таким знакомым лесом. Все это под серовато-полыхающим небом, в общем напоминает какой-то туманный берег, а я вроде бы как на какой-то палубе.

На первом плане очень конкретный большой черный гробообразный ящик, из которого уже не исходит никаких звуков. В общем-то вполне умиротворяющий, зовущий к раздумью, пейзаж, но постоянное тьяканье собаки сзади препятствует достижению полного спокойствия. Неужели и это поле перестало быть Полем, единственной зоной уединения, отрешенности, герметической областью нашего Обитания?

Это проклятое тьяканье, оно исходит от аккуратных заборчиков, от гаражей, что понастроили здесь вокруг, эти заборчики уже подступили к самому краю поля и оттуда доносится это неугомонное монотонное тьяканье.

Я продрог и резиновая обувь холодила ноги, сверху надо мной - огромный экран полыхающего серыми бликами неба, а сзади неотвязчивое тьяканье проклятой собаки.

Я достал из сумки бутылку и отхлебнул несколько больших глотков портвейна и попробовал как можно удобнее устроиться в кресле.

Черный гробообразный предмет, снизу облепленный грязным снегом, достаточно четкий, если пристально смотреть на него - задний лес расплывается и еще больше напоминает мутные очертания берега.

Я долго и неотрывно смотрю на черные ребра прямоугольника и они начинают вызывать во мне гипнотическую реакцию. Все остальное, кроме черного ящика, сливается в белесоватую массу, в ватное мутное марево, из которого как-то глухо раздается тьяканье собаки. Я отпиваю еще несколько глотков, напиток оказывает свое благотворное действие, пространство становится подвижным, растяжимым и мне кажется, что я то приближаюсь к черному ящику, то удаляюсь от него, то поднимаюсь над ним, то смотрю на него снизу. В этом приятном раскачивании исчезает тревога полыхающего неба, раздражительное тьяканье становится совсем невнятным, и только холодные алюминиевые подлокотники кресла сохраняют свою конкретность.

Так длилось довольно долго. И это было очень приятно. Передо мной черный монолит, большая могильная плита - единственное, что можно четко различить в этом потустороннем пейзаже.

Но вот справа от меня возникают фигуры. Это хорошо знакомые мне люди: Андрей, Лена, Сабина, Коля, но они - и Ангелы, пришедшие из другого пространства. Они не обращают на меня никакого внимания, подходят к черному ящику, снимают крышку и что-то долго делают внутри: переливают, заправляют, подправляют - словно бы готовят к запуску какой-то механизм.

Вот крышка водружена на место и они уходят. Нужно сказать, что появление этих фигур обозначило четкий перелом в моем восприятии происходившего. Вскоре я снова услышал шипение, урчание и из круглого отверстия в крышке ящика появился дымок, он стал достаточно плотным белым облачком, которое тут же разгонял ветер.

Таким образом черная могильная плита превратилась в некий механический снаряд с неизвестной агрессивной начинкой, и, хотя я знал, что акция не может содержать в себе никакого внезапного и резкого действия, все же гудение внутри и пляшущее от ветра белое облачко вселяло в меня напряженность.

Я почувствовал, что призван к действию и момент созерцания остался позади. Я подошел к ящику, очистил крышку от остатков снега и снял ее.

Внутри стоял походный примус, на котором шипел и посвистывал круглый чайник. Действуя по лежащей рядом инструкции, я вылил воду, закрыл форсунку примуса, положил все это на дно, отыскал веревку и, стараясь двигаться как можно быстрее, потащил все сооружение вниз, по направлению к шоссе.

Е.ЕЛАГИНА
(об акции "Е.Елагиной")

Примерно за неделю до акции мы поехали на машине в район Успенского шоссе- посмотреть место. Дорога эта чрезвычайно приятная - правительственная трасса с дачами-замками, изящными оленями и медведями из покрашенного бетона, будками в виде деревянных резных избушек на переездах и прекрасной русской природой по обочинам. Мы приехали на место недалеко от Николиной горы. Место это представляло собой открытую часть шоссе с маленьким лесочком в отдалении. Андрей, Гога и Сабина о чем-то посоветовались, что-то измерили рулеткой, и мы поехали на поиски оргалита в Одинцово.

Таким образом мне стало известно, что в акции участвует машина, и что одним из компонентов является оргалит, который, как я узнала позднее, должен был быть выкрашен в черный цвет. Больше я не знала ничего.

Через некоторое время появились кое-какие непредвиденные обстоятельства - оказалось, что с нами поедет французский композитор Мишель Лобко. К тому же во время подготовки промелькнула волнующая новость: в Москву на неделю приехал из западной ссылки Кабаков. Монастырский встречает его у трапа самолета с хлебом-солью. Все это внесло определенную сумятицу в размеренные действия моих друзей. Мне никто ничего не говорил, только накануне было сказано, что встреча с Андреем, Сабиной и Колей Панитковым состоится у памятника Крупской в 12 часов, а Гога приедет в мастерскую грузить оргалит в 11. В 11.30 приедет Мишель Лобко с помощником и будет следовать за нами на своей машине.

Сообщение о Крупской меня очень расстроило и насторожило, казалось бы без всяких причин. Я стала расспрашивать Игоря, чем вызвана встреча у Крупской, а так как Крупская рядом с мастерской Кабакова, то вся акция связалась в моей голове с именем этого выдающегося человека, а место встречи - это поход на поклон к святому месту.

Когда утром я подошла, вернее подъехала к мастерской и вошла в нее, я увидела судорожные беспорядочные действия Игоря, Гоги и Мишеля Лобко с помощником. Гога потащил оргалит, чтобы грузить его на багажник, Мишель Лобко одновременно пытался беседовать с Игорем и отдавать распоряжения своим помощникам. Я спустилась к машине и увидела Илью Кабакова. Это нисколько меня не удивило, его появление входило для меня в план акции, теперь поездка к Крупской как бы приобретала совсем законные основания - хотя почему - непонятно. Поздоровавшись с ним, я сказала: "Ну вот, Илья, все готово, поехали". Как человек осторожный, Илья ничем не выказал своего удивления, хотя на самом деле ни об акции, ни о поездке к Крупской он не имел ни малейшего представления. Он заехал к Игорю по делу, не дозвонившись по телефону, а увидев Гогу, он стал слезно просить его сфотографировать несколько работ и напечатать фотографии. Гога сурово отказался, но при этом, указав на меня, сказал: "Вот, Леночка и сфотографирует". Тут впервые за это время я вспомнила Кондора. "Да,- сказала я - конечно я могу это сделать, ведь получилась же у меня фотография даже сквозь мутное окно вашей мастерской". "Да, - сказал Кабаков - это было замечательно".

Далее темп действия резко ускорился, потому что мы уже опаздывали к Крупской. Кабаков растворился в дымке. Игорь поехал со мной для того, чтобы сообщить друзьям, что он возвращается в мастерскую по вынужденным причинам. За нами неотступно следовал Мишель Лобко. Для страховки в его машине сидел Гога. На углу улицы Мархлевского мы остановились и вышли на площадку к памятнику. Там Сабина вручила мне большую папку с инструкцией и еще с чем-то мне неизвестным. Андрей сказал, что инструкцию я прочитаю на месте, когда мне скажут. Проезжая мимо Кондора, я опять вспомнила наши с Андреем съемки.

Дальше все было чудесно. Мы очень приятно ехали всю дорогу, если не считать некоторого напряжения, связанного со следующей за нами машиной французского друга. По дороге мы замедляли ход в разных местах для съемок окрестностей. Только совсем недавно я узнала, что фиксировалось и то, что происходило в машине.

На месте я открыла папку и по указанию Андрея прочитала инструкцию вслух. Инструкция была написана в стиле "Детское", то есть для идиота. Там по несколько раз повторялись

элементарные указания, так же присутствовали схемы, по которым я должна была действовать, разжеванные до мельчайших подробностей.

Действия мои заключались в следующем: в лесочке между двумя помойками были расставлены 16 оргалитовых черных щитов. Вот на эти-то щиты я должна была наклеить 16 листов с ксероксами каких-то фотографий. Технически все было выполнено безукоризненно. Мне была вручена баночка с клеем и кисточка, в качестве опоры мне разрешалось пользоваться папкой. Работа была очень приятной, фотографии были красивые и непонятные, погода тоже была на редкость удачная. Было довольно пасмурно, но тепло. В лесочке уже пробивалась первая зелень, окружающая природа тоже вызвала самые положительные эмоции. Несмотря на навязчивое окружение камер и фотоаппаратуры, я чувствовала себя очень легко и спокойно. Работа продвигалась быстро, так как все было как ни странно хорошее, и клей не отклеивался (как это часто у нас случалось) и щиты были ровные и папка служила очень хорошей опорой. Я даже успела рассмотреть содержимое одной из помоек. Когда я наклеила последний листок, отошла и посмотрела на черный щит, проблеснул первый луч солнца и осветил - о ужас - голову Кондора. И только тут для меня все связалось воедино: и мистическое появление Кабакова, и Крупская, и Кондор, и все эти фотографии. Потом я узнала, что акция называлась "Место съемки".

После того, как фотографии были наклеены, я пошла к машине. Щиты собрали, принесли на шоссе и разложили в определенном порядке. Затем случился беспрецедентный переезд Сабины на крыше автомобиля через щиты, разложенные на шоссе в окружении страшных военных машин. Потом мы быстро уехали обратно. Но самое сильное впечатление у меня осталось от освещенного первым лучом солнца Кондора.

С.РОМАШКО

(Об акции "С.Ромашко", стенограмма с видеозаписи)

Вот это поле мне уже как родное. Я на нем был не один раз и продолжается все это уже много лет. Погода сегодня мерзкая и добираться сюда было нелегко, настроение у меня было довольно отвратительное, когда я приехал, но потом как-то все стало лучше, и настроение тоже. Потом началась, собственно, работа, поэтому все как-то пошло нормально.

Ну, что здесь происходит, мне, конечно, неясно. Но так и должно быть, меня это не удивляет. Все в полном порядке. Ясно мне станет, видимо, только тогда, когда я уйду отсюда или даже позже.

Что, собственно, происходило. Мне была дана эта видеокамера и я - через запись на камере - получил инструкцию, как ей пользоваться. Раньше я видеокамерой никогда не снимал. И дальше я должен был сделать три видеосъемки. Всякая техника требует привычки. И когда ей начинаешь заниматься - это довольно сложно. Это меня сильно занимало, и подумать о чем-то еще было практически некогда.

Особенно сложно было, когда я снимал вот этот детский вездеход, потому что он все время застревал, а если не застревал, то двигался, и надо было его все время ловить видеоискателем. Так что было довольно сложно.

Потом я снимал дальний план. Я и так вижу неважно, а через видеоискатель я вообще практически не видел - что я там снимал, я понятия не имею. Потом я снял сам себя, и об этом мне тоже трудно что-либо сказать.

Ну, вот, эти три съемки я сделал. Но что это значит, я узнаю только потом. А сейчас еще раз

могу сказать, что я был занят техникой, ее обслуживанием и каких-то отстраненных ощущений в эти моменты не возникало. Вот только сейчас, когда наступает какой-то легкий момент рефлексии, когда пытаешься все же сообразить, что с тобой произошло. Но пока сказать что-либо трудно.

23.4.89

Дж. ЯНЕЧЕК

Рассказ об акции "Перемещение зрителей"

1. Много слыша о предыдущих акциях и интересуясь как творчеством А.Монастырского, так и концептуализмом в целом, я был рад, что меня пригласили на эту акцию. Точно не помню, от кого я получил приглашение- прямо от Монастырского или через А. Альчук. Не очень хорошо представляя себе место встречи и не желая опаздывать, я приехал к Савеловскому вокзалу раньше назначенного времени. А.М. уточнял детали места встречи, но я не был уверен, что все правильно понял. (Новизна и неизвестность предстоящего переживания породили во мне чувство "остранения", которое до сих пор необычайно живо в моей памяти). Я ожидал встретить А.М. на вокзале (меня не предупредили, что его там не будет), и когда настало время встречи, а его все не было, я занервничал, что перепутал место или время и начал прохаживаться между выходом из метро и билетной кассой, надеясь увидеть группу собравшихся людей. Наконец, с облегчением я узнал В.Сорокина, стоящего с кем-то еще, и подошел к ним. Когда появилось больше знакомых лиц, я представился (это были люди, которых я почти не знал) и присоединился к группе. Когда прошло некоторое время (примерно пол-часа после назначенного времени), кто-то решил, что пора отправляться. Из разговоров мне стало ясно, что большинство участников уже совершали это путешествие к месту проведения акции и хорошо знали маршрут. Мы доехали до Лобни и сели в переполненный автобус. Все читали и обсуждали последние события на Съезде народных депутатов, особенно эпизод, когда Горбачев прервал выступление Сахарова. Мы простояли всю дорогу, снаружи шел дождь, окна автобуса запотели и ничего не было видно. Наконец кто-то сказал, что пора выходить. Мы вышли из автобуса на дорогу, окруженную полями. А.М. шел издали навстречу нам. Обнаружилось, что я был не единственным зрителем, впервые оказавшимся на акции: несколько немцев спрашивали, кто из присутствующих А.М. Монастырский был в тяжелых высоких сапогах.

Мы прошли вперед по дороге примерно четверть мили и оказались на грязной тропинке. Выяснилось, что ботинки, одетые на многих женщинах, не предназначались для прогулок по глубокой грязи. Обувь у всех оказалась совершенно испачканной. По дороге я познакомился с Евгением Штейнером и тот, примерно на пол-пути, когда Юрий Лейдерман поскользнулся и чуть не упал в грязь, заметил: "Вот уже начинаются приключения!". Тем не менее все сохраняли чувство юмора (возможно, за исключением Лейдермана).

2. Формально акция началась с того момента, когда Елена Елагина включила магнитофон с записью звуков взлетающих самолетов. А.М. и Николай Панитков двинулись через поле к его дальнему краю. Как оказалось, там уже был Игорь Макаревич. Никто не знал, что будет происходить и было трудно рассмотреть, чем занимались А.М. и Н.П., когда они достигли своего места назначения на дальней стороне поля. Но вот они начали двигаться в противоположных направлениях, перпендикулярно их первоначальному пути: Панитков налево, Монастырский направо. (*Со стороны зрителей- наоборот. прим. КД*). Казалось, что они что-то тянут. Неожиданно одна женщина заметила какое-то движение на земле недалеко от нас. Оказалось, что это была красная веревка, разложенная на поле в виде огромного круга. Очевидно, А.М. и Н.П. тянули эту

веревку за концы. Вскоре веревка отползла от нас так далеко, что мы уже не могли ее видеть. Медленные движения А.М. и Н.П. (по крайней мере они казались медленными издали) были очень изящны и красивы, как в балете, и я вдруг ощутил, что переживаю сильное эстетическое чувство. Наконец А.М. и Н.П. исчезли- каждый в своей стороне леса, окружающего поле. А мы могли наблюдать третью фигуру (И.Макаревича), быстродвигающуюся вокруг того места, откуда Монастырский и Панитков начали свое перпендикулярное ("расходящееся") движение. Очевидно, что там что-то находилось, но что это было и что делал Макаревич, понять было трудно. Вскоре Елагина выключила магнитофон и объявила, что мы можем переместиться на другой конец поля. Там нас встретили Монастырский, Панитков и Макаревич. Когда мы достигли противоположной стороны поля, стало ясно, что А.М. и Н.П. протягивали красную веревку через маленькие дырочки в ободе кольца, которое было врыто с помощью металлической вилки в землю. Каждому, проходящему мимо этого кольца, давали маленькую металлическую табличку с указанными на ней названием акции, датой и местом ее проведения. На таблички Елагина вписывала минуты- точное время получения каждым из нас таблички-сувенира. Так мы узнали название акции и ее подробности. Стало понятно, что таблички- на определенных интервалах- были привязаны нитками к веревке, и когда веревка проходила сквозь дырку, нитки обрывались и таблички падали на землю у кольца. Вот этот процесс и фотографировал так активно Макаревич (там было еще и видео, но я не обратил на это внимания).

Я находился под очень сильным эстетическим впечатлением, и когда А.М. спросил меня: "Ну как, ничего?", моя реакция была положительной, однако не очень артикулированной, поскольку не так-то легко объяснить, почему что-либо осознается нами как прекрасное.

Группу зрителей фотографировали многие, в том числе и я.

В это время произошел довольно злобный инцидент: черная "волга" выехала на поле и остановилась на некотором расстоянии от нас. В реакции тех, кто это заметил (включая А.М., рядом с которым я стоял в этот момент) был элемент страха: вдруг эта машина послана наблюдать за нами? Из машины вышли два человека. Казалось, они рассматривают почву. Вскоре стало очевидно, что они нами не интересуются, так что все расслабилось и не обращали на них внимания.

Дорога назад была такой же трудной. Я был вместе с группой до тех пор, пока мы не вернулись к метро. Насколько я помню, каждый направился своей дорогой. Во всяком случае, если и было какое-то продолжение или последующая дискуссия, я в ней не участвовал и поехал к себе в гостиницу.

3. Вспоминая теперь произошедшее, я удивляюсь тому яркому впечатлению и эстетически сильному воздействию, которое я тогда получил, учитывая, что действие, в котором я участвовал, было очень тщательно продумано и, в сущности, бессмысленно (протягивание веревки через дырку и срезание тем самым металлических табличек). Было, конечно, ожидание, что должно произойти что-то художественное, и это чувство ожидания, по теории Вс.Некрасова, как бы "обрамляло" происходящее. Кроме того, как считает Некрасов, нельзя точно сказать, где именно проходит эта "рама", где начало события и где его конец. Формально напрашивается само собой, что событие началось с нашим появлением в "раме" поля и включением магнитофона, а закончилось после раздачи табличек, т.е. после того, как были "рамырованы" необычные аспекты происходящего. Сюда же включается и "бессмысленная" часть акции. Но эта "рама" могла включать в себя и момент приглашения (начало ожидания) или пункт отправления (начиная от дома или от вокзала вместе с группой). Все вместе эти события совершались с одной целью- достичь определенного эстетического переживания. Это подобно тому, как если бы кто-то решил пойти на концерт или в музей и все события по пути туда и обратно воспринимались бы им как часть этого художественного события.

Как и в других перформансах, существенная часть события была так же эфемерна (в том смысле, что все остается только в памяти участников и наблюдателей) и неповторима. Физические свидетельства о событии (фото, видео, магнитофонные записи, использованные предметы) мало что передают или вообще не дают никакого представления об акции или ее эстетических качествах. Обсуждения или воспоминания (включая и это) могут лучше дать о ней представление, но это уже произведения в другом жанре, подобно, например, описанию концерта.

Судя по опыту этой и других работ в сфере перформансов и хеппенингов очевидно, что разница между исполнителем и наблюдателем не всегда ясна, по крайней мере в тот период, когда те и другие находятся на одном уровне участия в действии. Название этой акции одновременно

подчеркивает и различие между зрителями и организаторами, и преодоление этого различия- с момента, когда зрители (= наблюдатели) в качестве элемента акции "перемещаются", т.е. их движение через поле к кольцу необходимо как завершающая часть всей работы. Более того, это перемещение можно рассматривать и с того момента, когда группа собралась еще на вокзале. Любое произведение искусства требует перемещения зрителя из обыденного пространства в художественное, если в качестве результата воздействия мыслится именно художественный опыт. И это перемещение может быть осуществлено в любое время и в любом месте. Следовательно, как говорит Вс.Некрасов, "граница искусства проходит внутри нас самих".

Лексингтон, август, 16, 1993.

В.ТУПИЦЫН

(об акции "Палатка-2")

Хотелось бы (в порядке комментария) описать один из последних перформансов КД, состоявшийся в Сокольническом парке Москвы в августе 1989 г.

Как всегда, наиболее длительной частью процедуры оказалась полтора часовая прогулка в направлении "места действия". Всем нам, т.е. зрителям во главе с участниками, надлежало идти на почтительном расстоянии друг от друга до тех пор, пока мы (подобно тому, как это случилось с Дантом в самом начале "Божественной комедии") не "очутились в сумрачном лесу", сразу после чего устроители (авторы) бросили нас на произвол судьбы. Однако, через какое-то время нам удалось стать свидетелями некоего таинственного мерцания, источник которого обретался - по всей вероятности - метрах в трехстах от нас. Еще через полчаса, получив разрешение двигаться вперед, мы, наконец-то, подошли вплотную к эпицентру событий, обнаружив (там) полиэтиленовую палатку, внутри которой горел фонарь, освещающий круглую площадку внизу. По этой арене, мигая огнями, ездили два игрушечных вездехода (загран.производства), беспрерывно сталкиваясь друг с другом и издавая невнятные звуки. В целом описанная выше галлюцинаторная мизансцена прочитывалась как аллегория трансплантации у-топоса западного конsumerизма в принципиально а-топическую ситуацию, причем, именно тем способом, в соответствии с которым - коды, эротогенные в одном контексте, становятся истерогенными в другом. Интересно, что "конsumerизм" в данном случае имел отношение к специфике того "пространства желаний", которое обычно ассоциируется не со взрослой, а с детской потребительской стихией - тем самым как бы отсылая нас к фрейдовой "Истории инфантильных неврозов". Трудно было поверить, что вокруг этой, непонятно откуда взявшейся палатки и этой потусторонней арены простиралась привычная, вполне ординарная тьма и произрастали ничем не выдающиеся деревья. С невероятной остротой ощущалось то, что можно определить как "incompatibility between hereness and thereeness" (нестыкуемость между "здешностью" и "тамошностью").

Казалось, будто граница, отделяющая Запад от Востока, пролегла непосредственно через нас. Карликовая арена индентифицировалась с зазором между Фикцией и Реальностью, а вестернизированная московская контр-культура - с двумя нелепыми вездеходами, самозабвенно передающими (на незнакомом языке) навряд ли кому-либо адресованные сообщения. ..."Экстаз мискоммуникации", сказал бы по этому поводу Бодрийяр. "В полосе неразличения" - добавил бы Монастырский. Не исключено, что прямая сумма двух этих сентенций имеет шанс оказаться наилучшим определением советского постмодернизма.

Е.БОБРИНСКАЯ

(об акции "Прогуливающиеся люди вдали - лишний элемент акции")

Поездка в электричке и автобусе к месту проведения акции была весьма утомительной и нудной. Окончательно меня доконал автобус. Я оказалась возле самого автомата с билетами. И, естественно, со всех сторон мне совали деньги, надо было считать их и отрывать билеты. Словом, гадость. Наконец, мы добрались до поля. Зрителей оставили подождать, а Кизевальтер, который нас вел, куда-то ушел. Все немножко неестественно переговаривались и топтались на месте. Мимо проехал человек на велосипеде. Никто не успел его разглядеть. Через несколько минут он остановился на довольно приличном расстоянии, слез с велосипеда и начал что-то делать. С нашей позиции было не видно, то ли он снимает штаны, то ли одевает. Но делал он что-то в этом роде. В итоге он оказался в каком-то белом одеянии и направился куда-то в сторону. Некоторые со страхом приближающегося разочарования, чувствовавшегося в их интонациях, стали шутить, что вот, мол, и вся акция. Больше ничего не будет. Просто пойдем обратно.

Однако появился Кизевальтер и повел нас на поле. Начал накрапывать дождь. Мы пересекли поле почти по центру. Через какое-то время я увидела на другом конце поля (слева) прогуливающихся под зонтиками членов группы. Они вроде бы занимались какими-то своими делами, хотя было очевидно, что видят нас, но для чего-то держат дистанцию. На противоположной стороне (справа) человек в белом, двигаясь параллельно с нами, при помощи шагомера (кажется, так называется эта штука) измерял какой-то участок поля. Все это несколько сбивало с толку: то ли этот в белом сам по себе, то ли участвует в акции.

Вскоре мы вышли почти к центру поля, и я заметила расстеленный на земле кусок прозрачной пленки. Подойдя ближе, увидела, что она прикрывает неглубокую прямоугольную ямку, где аккуратненько были разложены бумажные пакеты с прорезанным окошечком, из которого торчал звонок, а рядом на пакете наклеена бумажка. Наклонившись, я прочитала: "Прогуливающиеся люди вдали - лишний элемент акции". Пленку сняли. Звонки омерзительно дребезжали, напоминая стаю ос. Вид этого сооружения настолько ошеломлял своим идиотизмом, что мгновенно как бы перевел сознание в иную плоскость. Эти гнусные звоночки в ямке были не просто нелепы, но у меня сразу возникло ощущение, что они существуют в своем идиотическом измерении с какой-то издевательской осмысленностью и независимостью. А осознание собственного идиотизма, т.е. того, что я поперлась в такую рань черти куда только для того, чтобы увидеть, как они тут лежат и звенят, почему-то заставляло воспринимать и себя как бы со стороны и тоже в каком-то странном пространстве: правда, удивительно спокойном (почти неживом), и в котором все виделось как бы с некоторой дистанции.

Подошел Андрей и др. с лестницей (вместо штатива для камеры). На лестницу деловито установили видео. Стали снимать эти пакетики в ямке, поправлять звонки (некоторые не звенели). Зрители толпились возле, а им рекомендовали отойти подальше, мол, суть акции в расстоянии. Почти никто почему-то не отходил.

Примерно минут 30-40 такого стояния у ямки со звонками. Причем никто упорно не желает отходить дальше, чем на несколько шагов, несмотря на постоянные увещания Андрея. Камеры снимают, звонки звенят, фотоаппараты щелкают, зрители переминаются вокруг, беседуют или просто тупо смотрят.

Наконец, решают дожидаться, когда звонки сами стихнут, и на том кончить... Смолкает последний звонок. Зрители радостно разбирают пакетики и мы начинаем двигаться обратно.

Последний отголосок акции прозвучал у меня дома: часов в пять утра я проснулась от гнусного дребезжания звоночка в пакете, который остался лежать на столе в комнате. Звенел он минут десять, если не больше. Потом стих.

октябрь 89 г.

Ю.ЛЕЙДЕРМАН

(об акции "Прогуливающиеся люди вдали - лишний элемент акции")

Особенность этой вещи КД, как мне кажется, заключается в том, что в ней мы впервые сталкиваемся с отказом от безусловной установки группы на неперсонажность, то есть впервые "Коллективные действия" не только совершали действия, но и отчасти изображали их.

В 1985 г. в тексте "Партитуры" мы могли прочесть: "...у нас Коля Панитков, идущий по полю, остается Колей Панитковым, не превращаясь ни в Папагено, ни в Зигфрида, ни Вокноглядящегоархипова, ни в человеческий фактор". До последнего момента так оно и было - копали землю, тянули веревки, крутили ворот, но никогда не изображали кого-либо или что-либо иное, помимо самих себя. Но 2 сентября 1989 г. мы могли наблюдать группу "КД", представляющую "прогуливающих людей вдали - лишний элемент акции". Слегка забирая вправо и описывая дугу, от нас удалялась группа участников, явно пытающихся идти по пустому и грязному полю каким-то особым, неторопливым "прогулочным" шагом. Замыкающая группу Лена Елагина слегка покручивала на плече ручку раскрытого зонтика.

В этом, столь явно пытающемся изображать какую-то "прогулочность", покручивании для меня как-то сконцентрировалась вся нелепость маршрута "КД": манерный проход по полю и скорое возвращение обратно к зрителям. Мне трудно судить, испытывали ли подобные чувства другие зрители, но, когда группа, описав полукруг, вернулась обратно к "разрытым звоночкам", на настойчивые предложения Монастырского "тоже пойти погулять" никто не откликнулся. (За исключением Пригова, как человека, очевидно, наименее смущающегося предзаданными театрализациями. Тот схватил меня под руку и, буквально, силой утянул куда-то вглубь поля, где заставил простоять некоторое время). Характерно, что во время других, правда, более длительных акций, как "М" или "Ворот", зрители не боялись отправляться в кратковременные прогулки вокруг "главного места", здесь же все решили "быть правовернее, чем папа римский" и остались слушать звоночки.

Тем не менее, очевидно, что наравне с участниками, зрители, все равно прогуливающиеся ли "вдали" или стоящие возле звоночек, также являются "лишним элементом акции". (Правда, непонятно для кого они являются "прогуливающимися людьми вдали", в тот момент, когда "слушая звон", они стоят, сгрудившись, в центре поля). В итоге вся вещь начинает расслаиваться по двум проекциям: "прогуливающих вдали авторов - лишнего элемента акции" (проекция зрителей) и "прогуливающегося вдали элемента - лишнего зрителя акции" (проекция авторов). С первой, доминирующей проекцией дело обстоит проще - в ней, очевидно, продолжает выстраиваться парадигма "повторных осуществлений" ("Десяти появлений", "Комедии" и сейчас "Либлиха"), основанная на десакрализации, приватизации "пустого центра" с одновременным наслаиванием промежуточных (именно промежуточных - не краевых и не центральных) демонстрационных слоев (промежуточный проход авторов в этой вещи), даваемых во все большем приближении; а также на "юбилейных растяжениях" "пустого действия".

Более странной кажется вторая, выпадающая проекция "прогуливающегося элемента", который пытались сыграть "Коллективные действия". В чем же кроется причина такого нелепого навязчивого жеста, при котором в сокровенный окуляр "краевого зрения" "КД" подсовывает самих себя, причем с ажиотированным миметическим увеличением - "самих себя, изображающих прогуливающих самих себя"? Быть может, это связано с особым статусом, занимаемым группой внутри "московской номы", "особость" которого стремительно набухает. (По-существу, этот статус и заключается в чистом поддержании хоть каких бы то ни было возможностей "пребывания внутри" в условиях лавинной разгерметизации). В настоящее время лишь существование и шаткая целостность "КД" позволяет говорить о перспективах какого-то сохраняющегося "концептуального круга", еще лет пять тому назад попросту соскользнувшего к кругу регулярно присутствующих на акциях "КД".

Таким образом, "КД" представляли собой последний центрирующий (через "ступорообразную герметизацию") фрагмент внутри разлетающегося московского микрокосмоса,

что приводило к неминуемым фетишизациям - и сам угасающий "номный круг" и центрирующие его "КД" вкуче со своими аксессуарами превращались в ненужные окуклившиеся бирюльки на фоне ажиотированных художественных вознесений. (Это характерно не только для "КД" - всевозможные "золотые игрушки" и "золотые бирюльки", сливающиеся в иконические хороводы и трансгрессии, замелькали в последние годы на арт-сцене). Однако у "КД" фетишизация и "позлащивание" (исключительно в икономическом смысле) манипуляционных блоков начались дотаточно давно и распадаются даже на несколько этапов. Прежде всего, это было застревание сугубо предметных аксессуаров в акциях третьего тома, где изделия с какой-то размытой остаточной утилитарностью атрибутировались именно как "фетишизированные бирюльки" "Коллективных действий" - не "просто" фонари, футляры и катушки, а именно "фонари КД", "катушки КД", "футляры КД" и даже "электрички КД" и "эстакады КД". То кататонический, то гебефренный ступор этих предметов от акции к акции все увеличивался во все более обуславливающих себя манипуляциях, золотой блеск ненужности все усиливался и, наконец, перешел черту визуализации в акции "Русский мир" (где четко кристаллизировались две ипостаси атрибутивных фетишей - "золотое" и "ненужное" ("безнадежное") - золотые предметы после некоторого томления оказались в руках зрителей, однако через короткий промежуток времени они были отобраны и бессмысленно сожжены). Следующий в хронологическом порядке этап можно охарактеризовать как фетишизацию "своих" пейзажей (через слайды С.Хэнсен, в которых увеличение фрагментов порождает не уточнения, как это обычно бывает с какими-то информативными увеличениями, а, напротив, дополнительные искажения, расфокусировку, как это бывает на чересчур близких для аккомодации хрусталика расстояниях).

Следующему этапу мы могли бы инкриминировать фетишизацию перемещений, которая достаточно хорошо видна в акции "Перемещение зрителей" и в арт-проекте А.Монастырского для журнала "Искусство".

И, наконец, расплзающаяся фетишизация (как единственный "достойный ответ" на общее просто-расползание) охватила еще более глубинные слои, постепенно перебираясь от объектов манипуляций к их субъектам, т.е. дрожание фетишизации захватило сам статус "Коллективных действий", причем именно со стороны их имманентной практики, а не извне (возможно, так же подрагивала рябь реки, которую переплывал с картиной Гога Кизевальтер, в то время как его "золотой игрушечный образ" уже покачивался в лодочке неподалеку).

И может быть, именно в этой акции мы имели возможность наблюдать последний акт расплзания "московской номы": "КД", покидающих свой центрирующий пост, уходящих вдаль и через изображение "прогуливающихся вдали людей" (с медиативным золотым привкусом неудавшейся актерской игры) возвращающихся к зрителям уже в расщепившемся виде, где Андрей Монастырский, Коля Панитков, Лена Елагина и др. присутствуют в своем личном качестве, сравнивающимся со зрителями. И мы можем сказать, что предшествовавшее этому сравнению время дефилирования "Коллективных действий" по полю от "разрытых звончков" по дуге обратно, несмотря на то, что оно заняло не более 10-15 минут, являлось самым масштабным "пустым действием" во всей практике группы (возможно, последним "пустым действием"), вбирающим в себя даже ретроспекции десяти и тринадцатисполовиной-летних юбилеев, ибо в нем оказался скрытым (и затем вновь восстановленным через индивидуальное расслоение) миф о внеперсонажной эстетической автономии.

...У нас Андрей Монастырский, предлагающий "тоже пойти погулять", остается Андреем Монастырским, не превращаясь и т.д.... Возможность подобного децентрализующего ухода, "пустого экспонирования" заподлицо с авторами за экраном "прогулочности" и, наконец, последующего расслоения, деструктирующего "группу" в "людей", имели и зрители, но никто ею не воспользовался. Предложение "тоже погулять" было расценено как неуместная провокация, и все остались стоять вокруг ямы, как бы ожидая чего-то. Чего? Может быть, не только того момента, когда звончки кончат звенеть (акцентированный "конец номы"), но и надеясь на какие-то новые, центрирующие и "собирающие", возможности и продолжения. (Характерно, что среди зрителей почти не было собственно "номных референтов "КД", присутствовавших на акциях предыдущих томов).

Мне, признаться, не ясно, на что они все надеялись, и каким образом могут концентрироваться сейчас какие-то возможности "продолжения". Хотя, кто знает...

ПРИЛОЖЕНИЕ К РАЗДЕЛУ

Н.Панитков

Рассказ об акции для Паниткова, записанный им самим через много лет.

Помню, у меня была температура, я заболел. Из-за сложности подготовительных работ акцию решили не откладывать. Пообещав мне комфортность моего положения и всяческой заботы о моем здоровье, участники акции посадили меня в электричку и мы поехали.

Дорогу и место я помню плохо. Кажется, там была какая-то роскошная дача и лес. Вот в этот лес меня и привели. Посадили на маленький складной стул и сказали, что я все время буду слышать приемник, и как только он замолчит, мне надо будет действовать. Под "действовать" я понял энергичные усилия с моей стороны для выхода из ситуации, в которую я буду поставлен участниками акции. Далее меня стали вместе со стулом обкладывать со всех сторон снегом, закидали лапником и окончательно зарыли. Я остался в кромешной тьме. Единственное, что меня связывало с миром нормальных людей- это звуки музыки, доносившиеся из приемника. Все остальное, окружавшее меня, происходило как бы из другого, нечеловеческого мира. Я старался об этом не думать. Как у зверя, попавшего в ловчую яму, восприятие мое обострилось, особенно слух, и я фиксировал все малейшие изменения звука, долетавшего до меня. Сначала мне показалось, что все ушли, но вскоре я стал замечать какое-то копошение вокруг. С тревогой я ждал момента, когда музыка смолкнет и мне придется столкнуться неизвестно с чем. Прошел час, может быть - больше, может - меньше. Ноги мои затекли, меня бил озноб, в висках стучало, звуки музыки притихли, копошение прекратилось, в голове стояла непрерывная брань, появилась клаустрофобия, похороненная еще в раннем детстве. Наконец, музыка оборвалась. Без промедления я взломал крышу моей темницы и тут же увяз в какой-то тряпке, накрывшей мне голову. Сорвав ее, я был поражен: вокруг меня никого не было, я стоял посередине маленькой поляны, а над головой у меня простирался млечный путь. Чуть правее, на уровне глаз пылала кроваво-красной точкой какая-то неведомая планета. Я стал припоминать время начала акции и понял, что стемнеть никак не могло. Дальше я увидел, что под красной точкой пространство, по контуру напоминавшее человека, зашевелилось. Тень Адама Кадмона - подумалось мне, и я, набрав скорость, выставив руки вперед, стал обходить тень слева. Вскрыв "небо" руками, я очутился в миленьком мирке, освещенном солнцем и улыбками друзей.

1989 г.

(см. I том "Поездок за город")

Ю.Лейдерман, П.Пепперштейн
Тело Хайдеггера
(Дополнение к "Синдрому иллюстрирования-1")

Тело Хайдеггера можно найти на Киевогорском поле, немного к северу от заболоченного ручья, примерно там, где стояли зрители во время акции "Перемещение зрителей". К северо-западу от него видны отпечатки коровьих копыт, а еще дальше - отпечатки данлопских шин с заплатой. Киевогорское поле с севера ограничивают холмы, на том месте где Н.Панитков крутил "ворот", располагается гостиница "Боевой петух", от которой дорога ведет к Холдернесс-холлу. Перед заболоченным ручьем, там, где лежали "золотые игрушки" во время акции "Русский мир", находится роща "Косой клин". Из нее выходят отпечатки палмеровских шин. Рядом с шоссе стоит школа. Между школой и рощей "Косой клин" имеется лужайка. В одной стороне шоссе, проходящего за школой, находится гостиница "Рыжий бык", в другой - полицейский пост у развилки. По другую сторону от шоссе лежит перегороженное поле.

Физическое тело Хайдеггера... Что с ним сейчас? Но у него есть много иных (проекционных, фантоматических, инконкурентных, имперплазматических) тел. Некоторые из них детерминированы философскими или околофилософскими ассоциациями в их фиксированном совокуплении с номинативными дрожжаниями.

Процессы обоснования и последующих замен тех или иных "философских баз" всегда протекают крайне болезненно для местного дилетантизирующего художественного сознания. Последнее склонно признавать за этими "базами" некий основополагающий, фундирующий характер, но и одновременно же с удовольствием дезавуирует их как несущественные и "ложные" в своей апофатической релаксации. После стабилизации (примерно к середине 70-х годов) "московская нома" утратила какой-либо интерес к западной философии, предпочитая в случае надобности садиться лишь на хлеб православия и воду ориентальности. Тем не менее, можно предполагать, что размытая потребность в ассимиляции происходящих "где-то там" замен фундирующих "философских баз" ощущалась и в ней. Этот "зов обоснований" мог бы оказаться весьма патогенным и вызвать непредсказуемую синдроматику, если бы... если бы не терапевтическая деятельность "КД", раз за разом закапывающих "тело Хайдеггера" на Киевогорском поле и оттягивающих туда же болезненную проблематику философских "замен" и "подмен". Пожалуй, единственные из московского концептуального круга "КД" проявляли некоторый интерес к "большой" традиции - выразившийся, как правило, в том, что персонажами их дискурса наравне с Сунь У-Кунем и Кабаковым время от времени становились Хайдеггер и Кант. Однако это не мешало тем же "КД" использовать оппозицию бытия и сущего, например, в качестве всего лишь экспозиционного тела (экспозиционного "тела Хайдеггера"), закапываемого на демонстрационном поле (вокруг места захоронения "совы" и "собаки"). Да, именно так - "секретик совы и собаки", как метафору "глубинных" осциллирующих подмен Большого Гнилого романа, окружал частокол демонстрационно скрываемых "тел Хайдеггера", как метафор подспудно орнаментализирующего "большого связного повествования". Одновременно эта орнаментальность связана с хронологией - если быть точным, на каждой акции (или в большинстве из них) зарывалось "новое тело" (топологически равное "новой версии" или "новой улике"), подслаивающееся к предыдущим. Все поле оказалось "заставлено" подспудными "экспозиционными телами", скрывающими следы своих профилактических "шин с заплатками" (профилактическая работа по "оттягиванию на себя" прорывов в связности, которые потом вывозились для утилизации за город).

Секретик совы и собаки
за сетью порвавшихся тел,
частокольчик надежды и страхов,
чехольчик скрывающих дел.

Подковы запутаны в тине,
лишь хлебные крошки порхают,
все занято мертвым, но с краю

"голубые тужурки" играют.

Возможна и другая версия - "телами Хайдеггера" являются перемещения зрителей по полю во время акции, так как в каждом из таких перемещений аннигилируется разница между самими предметами и воспаряющими в отдалении от них интерпретациями. Под полем покоятся многочисленные "тела Хайдеггера", в различных направлениях и с различной степенью обветшания (от полугода до более чем десяти лет). Инструктивные "тела Хайдеггера" в их ретроспективе прозывает С.Ромашко в артпроекте А.Монастырского для журнала "Искусство".

Характерно, что "КД" никогда не использовали достаточно архетипичного сюжета, в котором зрители, перемещаясь по полю, оставляют за собой цепочки так или иначе артифицированных следов. Напротив, Киевогорское поле последовательно смещалось к реализации метафоры Кабакова из "Гносеологической жажды" - местного фона как отдельных "заброшенных" точек, разорванных между собой угрожающей бескачественной пустотой, перемещения в которой невозможны или, по крайней мере, не оставляют следов. Таким образом "КД" удавалось все время оставаться в стороне от столь модной ныне проблематики "апроприации следов" или, как говорит об этом Холмс, "коров, которых можно пустить любым аллюром - и рысью, и в галоп, и шагом".

Перемещения зрителей (и участников) по полю сбрасываются в "экспозиционные тела", всегда оставляемые там же на поле - под слоем земли или снега - для спокойного терапевтического угасания. Здесь же прослеживается и разница между "экспозиционными телами", с которыми работают "КД" и т.н. "метафорическими телами", с которыми предпочитаем работать мы. "Экспозиционные тела" после своей кратковременной краевой демонстрации всегда "зарываются в землю", что устраняет возможности последующих "обустройств". Напротив, "метафорические тела", помимо того, что они экспонируются всегда в особой искажающей скользкой проекции - не краевой и не фронтальной, после использования не выводятся из актуализированной демонстрационной зоны, а остаются в ней весьма долго, медленно перегнивая и разрушаясь, но и одновременно вступая в кратковременные конфигурации с другими "оставленными" телами. Вместо скрываемых "шин с заплатами" и "шин в полосочку" мы имеем дело с гниениями метафоризированных тел, скажем, Сережиного - "в полосочку" и Пашиного - "в горошек", как это происходит в инсталляции "Белая кошка". Каждый из актов "распада в соединение" метафорических тел документируется через дискурс, также как и у "КД" документируются акты захоронения "экспозиционных тел". Таким образом "экология проваливающейся демонстрации" сменяется у нас "икологией разлагающейся демонстрации".

То, что говорилось выше о некоем апофатизировании "философской базы", столь характерном для нашего круга, было справедливо лишь до недавнего времени. Сейчас ситуация изменилась (и в определенной степени перестала быть эстетической, т.е. рамириванной) в том смысле, что фундирующие основания и обоснования ныне не зарываются в землю, а напротив, ажиотируются на демонстрационных поверхностях. Такое ажиотирование оснований достаточно гладко и плотно было проведено, например, на страницах русского выпуска "Флэш арта", целиком посвященного гладкому сращиванию "их" оснований и "нашей" действительности. Характерно и то, что выход этого номера по существу совпал с прекращением "бесследных работ" на Киевогорском поле.

Справедливо и то, что до последнего времени "КД" удавалось все же противостоять все усиливающемуся заказу на смыслонасыщаемые следы, причем противостояние это организовывалось весьма оригинально - через актуализацию самой "патологии следа" (по механизму "бреда отношения") с детальными промерами его глубин, но с пренебрежением задачей сохранения и демонстрационного наслаивания самих следов в "подтверждающие основания" цепочки. Образцом такого рода необулавливающих "патопромеров" являются "Земляные работы" А.М., в которых демонстрируются не цепочки "заплатанных следов", а сами механизмы глубинного "слеодообразования" через инкриминацию тем или иным местам безусловного статуса "следа".

Таким образом, проблема по-прежнему упирается в возможность дистанцирования такого фона, на котором бы "перемещения зрителей" вновь не оставляли следов. Возможно, у нас такой фон возникает как побочный отслаивающийся продукт самой метонимии следа, - фон как совокупность тесно прижатых друг к другу следов ("раздражающих" или "умиляющих"). Эти "раздражения" и "умиления" образуют в своей ажиотированной "тянущей" вибрации слитный фон. Зрители или, в общем случае, некая абстрактная воспринимающая инстанция всегда "следят" - по началу в том смысле, что они "идут по следу", и под конец - в том смысле, что пачкают фон. Но если фон

невозможно сохранить в чистоте, не лучше ли его испачкать так, чтобы грязные пятна, слившись воедино, образовали новый фон, на котором бы сама воспринимающая инстанция (или ее возможность) заняла ранг "следа".

Итак, грязный фон возникает прежде, чем по нему пройдут невидимые пачкающие следы. "Эксперимент с ошибками" делает сами ошибки (всегда имеющие дополнительный характер, "вылетающие", "вываливающиеся" откуда-то сбоку) объектом своего исследования. Директивное "не гадить!" сменяется колеблющимся (ср. "колеблющийся бейт" в карточной игре "кларбор") "нагадил - отвечай!" - понимаемым, скорее всего, в том смысле, что "сначала ответь - потом можешь гадить сколько угодно". "Работая" с грязным полем уже исключительно по типу "бреда отношения", мы начинаем инкриминировать какие-то конфигурации следов его на самом деле неразличимой серости. И тогда эта серость начинает мало-помалу светлеть, желтеть (как желтеет старая бумага) и предуготовлять себя к скорейшей отправке "в следы", унифицированные следы, по форме напоминающие квадратные ящички каталогов. Инкриминации интернируются в качестве следов, пожелтевших от неустранимой отработанности карт, схем и документов. Поэтому все раскачивания интервалов между "случаями" стягиваются к самим "случаям", происходящим в замкнутом окукленном пространстве (к "случаям в интернате"), к несущественному околотитературному копошению.

После появления рассказа "Случай в интернате" многие обвиняли Конан Дойла в неточности. В этом рассказе Шерлок Холмс определяет направление велосипедных следов ("от школы"), утверждая, будто "отпечаток заднего колеса всегда глубже переднего". Знакомые стали говорить Конан Дойлу, что это неверно и отпечатки обоих колес должны быть совершенно одинаковы. Эти возражения очень раззадорили Конан Дойла, который сам был завзятым велосипедистом, и тогда в присутствии свидетелей, на специально выбранной площадке, он провел некое подобие эксперимента и действительно доказал свою и Шерлока Холмса правоту - после тщательных промеров выяснилось, что заднее колесо велосипеда в самом деле оставляет более глубокий отпечаток, чем переднее.

Когда ситуация оказывается законченной и отрывается от своих персонажных корней, нам не остается ничего другого, как заниматься бессмысленными, но по виду уточняющими экспериментами и промерами. Слегка размякшие на солнце "голубые тужурки" копошатся в теплом просеянном песочке, выгребая оттуда слипшиеся, еще слегка сыроватые "метафорические тела".

ПРИМЕЧАНИЕ: "... Наши поиски не затянулись. Велосипедный след начал судорожно петлять по влажной лоснящейся тропинке. Я посмотрел вперед, и вдруг перед глазами у меня что-то блеснуло металлическим блеском. Мы вытащили из зарослей дрока велосипед с палмеровскими шинами. Одна педаль у него была погнута, руль и переднее колесо сплошь залиты кровью. Чуть подальше из травы торчал башмак. Мы кинулись туда и увидели злосчастного велосипедиста - высокого бородатого человека в очках с разбитым правым стеклом. Причиной его смерти был сокрушительный удар, раскроивший ему череп. ... Башмаки у него были одеты на босу ногу, а под пиджаком виднелась ночная сорочка. Сомневаться не приходилось - перед нами лежал учитель-немец."

В тексте Хайдеггера "Что такое метафизика?" есть хорошее место, где говорится, что, если "Ничто" познается в состоянии ужаса, то "сущее как целое" переживается в состоянии скуки. И то и другое - ужас и скука - иллюстративно закрепляются за такого рода неприятными находками, наподобие той, что описана в вышеприведенной цитате. Мертвые неприбранные тела, когда их видишь внезапно или наталкиваешься на них в процессе поиска или расследования, вызывают ужас. Однако, поскольку речь идет о проблеме литературных описаний и беллетристических эффектов, ужас в эти моменты испытывают персонажи, задействованные в эпизоде нахождения трупа. Читатель в этот момент испытывает скорее скуку: персонаж, с которым он связывал какие-то собственные читательские амбиции, какую-то долю заинтригованности или интереса, предстает перед ним гадким, помятым и совершенно испорченным: амортизированным до конца. Это, надо полагать, вызывает "скучную досаду". Читатель, таким образом, имеет возможность ощутить "текст как целое", причем изнутри, не со стороны предметности текста, а из глубин его тотального фантомного "внутреннего" пространства. Читатель (в нашем случае - персонаж, стилизованный под "дискурс экзистенциализма", - своего рода "Хайдеггер I" или "Ученик") с отращением осознает свою читательскую деятельность как бессмысленную в этом безвыходном пространстве, населенном

лярвами "мятого фантазирования", бессмысленность своего изначально лишнего "второго иллюстрирования" текста. Он обнаруживает себя в качестве фабрики, производящей множество "Хайдеггеров II" или "Учителей" - грязных, неряшливых мертвецов. Это производство мертвецов - "скучных мест" текста - своего рода развлечение идиота, без которого обойтись невозможно.

Правда, рано или поздно "развлекающийся ученик" превратится в учителя, которому никакие развлечения уже не нужны, потому что череп у него расколот вследствие сокрушительного удара "забытого водолаза"; к тому же сам он (точнее, его труп) всего лишь несостоявшийся персонаж устаревшего текста.

Однако не надо забывать о Бессмертных. В "Атласе Чудовищ" В.Пивоварова есть иконография монстра по имени Гайдеггер. Это толстое, телесного цвета, свиноподобное существо (напоминающее Чжу Ба-цзе). Любопытно оно (как говорится в примечании) своим способом передвижения. Одна нога представляет собой культю, к которой приделано большое деревянное колесо. Под мышкой Гайдеггер держит костыль. Разогнавшись с помощью костыля, он поджимает одну ногу и катится, развивая иногда огромную скорость, удерживая равновесие с поразительной ловкостью, несмотря на внешнюю тучность. Так он преодолевает большие расстояния.

Счастливым немецкий учитель! Он так любит свой загробный мир.

декабрь 1989 г.

А.Монастырский
Идеология пейзажа

Класс - млекопитающие
Отряд (раса) -
Род (национальность) -
Семейство (фамилия) -
Вид (имя) -

Здесь мне хотелось бы кратко рассмотреть идеологию так называемого "реалистического" пейзажа. Причем рассмотреть пейзаж не на уровне картины, т.е. материального предмета в раме, имеющего свой горизонт исторического существования (экспозиции, коллекции, реставрационные и репродукционные акты вплоть до изъятия предмета из исторического обращения), а на уровне изображения. Глубинно-идеологические интенции (как источник бессознательного впечатления), на мой взгляд, лучше всего просматриваются именно на горизонте изображения, образа.

Задача данного анализа - определить ту "рекламу", которая скрыта в реалистическом пейзаже, наподобие того, как в художественных кинофильмах, рассчитывая на "глубинное" впечатление, скрывают несколько кадров обычной рекламы, которая на визуальном уровне зрителем не прочитывается (из-за скорости прогонки рекламных кадров), однако предполагается, что эта скрытая информация каким-то образом внедряется и фиксируется в бессознательных психических слоях зрителя.

Итак, какая же "скрытая" информация, реклама заложена в обычном, "реалистическом"

пейзаже? Прежде всего следует посмотреть, чем отличается означающее этого пейзажа от его означаемого (т.е. нарисованный пейзаж - от реального вида). Казалось бы, реалистический пейзаж построен на совершеннейшем подобии означающего и означаемого. Различие, однако, есть. И различие настолько кардинальное, что оно не идет ни в какое сравнение с проблематикой соотношения означающего и означаемого в абстрактной живописи или в концептуальных объектах и инсталляциях, которые с точки зрения этого различия по-преимуществу замкнуты сами на себя и могут рассматриваться более продуктивно не на уровне "изображения", а на горизонте их исторического существования. Означаемые контексты концептуализма значительно "ближе" к означающим (по сравнению с "реалистическим" пейзажем). Они более-менее автономны от эйдологических проблем и тем самым изначально заявляют себя как действительные "произведения искусства", тем самым определяя и искусство как автономный вид человеческой деятельности (наряду с другими видами).

С "реалистическим" пейзажем дело обстоит значительно сложнее и "концептуальнее". Оставим в стороне двухмерность реалистического полотна по отношению к трехмерности его означаемого - то есть изображенного на полотне "пространства". Мы просто констатируем это первое кардинальное отличие, не требующее никаких доказательств. Для нашего дискурса важнее второе кардинальное отличие: пейзаж, с которого срисовывает свою картину художник, погружен во временной континуум. Учитывая это бесспорное обстоятельство, можно задаться вопросом: что же на самом деле совершает художник, срисовывая свой пейзаж с выбранного им вида? Да он просто уничтожает этот временной континуум: "пейзажирование" "останавливает" огромный участок пространства вместе с его наполнением: деревьями, травой, облаками, животными, фигурками людей и т.п. То есть в этом акте пейзажирования совершается радикально-концептуальный акт, затрагиваются самые глубины видимой предметности, данные нам во времени как в априорном созерцании. Именно в этом кардинальном акте вычленения из временного континуума подвижной по своей природе предметности следует видеть идеологическую интенцию "реалистического" искусства. Это касается не только пейзажа, но и портрета, и натюрморта. Кстати сказать, натюрморт и поможет нам перейти от общего определения этой интенции к ее инструментальным дефинициям. Натюрморт, как известно, - это "мертвая натура". Учитывая все вышесказанное, мы можем позволить себе определить акт реалистического "пейзажирования" как акт умертвления природы. Следовательно, глубинно-инструментальная, бессознательная интенция каждого "реалистического" пейзажа - это интенция смерти, точнее - "умертвления".

Обнаружив эту идеологему реалистического пейзажа, можно рассмотреть и причины популярности среди "народа" пейзажного жанра ("реалистический пейзаж - это понятно! это хорошо!"), предварительно сказав вот о чем. В "пейзажировании" как "умертвлении" природы не трудно увидеть религиозные корни. Художник-пейзажист всегда пишет "природу" как бы "сверху", с "небес" - он всегда "небесный" художник. Под "небом" здесь, конечно, подразумевается не небесный свод, облака, атмосфера (которые могут присутствовать в пейзаже), а его, художника, замысел написать "пейзаж". Ведь ум пейзажиста-реалиста, в котором рождается этот концептуальный замысел, трансцендентен реальному, неостановленному во времени виду. Художник-пейзажист - за пределами видимого мира (в этом смысле я и употребляю термин "небесный" художник). Здесь хорошо просматривается метафизическая ось "небо-земля" (у И.Кабакова, кстати, есть "картина", изображающая эту "ось"), на луче которой и происходит акт пейзажирования-умертвления идеологизированной "земли". "Пейзажирование" в христианской традиции - это постоянная война "духа" ("неба") с плотью ("землей"), о наличии которой определено заявлено в Священном писании. В религиозно-метафизическом смысле художник-реалист выполняет задание, в свое время отчетливо сформулированное апостолом Павлом. Через реалистический пейзаж ведется постоянная "война", стратегический смысл которой заложен религиозно-метафизическим Генштабом в начале первого столетия нашей эры.

Теперь подумаем о том, почему, в отличие от абстракционизма или концептуализма, реалистический пейзаж не вызывает никаких нареканий у "народа". Да потому, что акт пейзажирования "умертвляет" живой вид и дает возможность "народу" самоопределиться в качестве такового в трансгрессивном акте на зоологическую иерархию: род - более "высокий" порядок, чем вид. В акте восприятия пейзажа (нарисованного) человек отождествляет себя не с видом (именем), даже не с фамилией (семейством), а с родом. Он как бы "трансцендируется" на два порядка "выше", в "небеса", становится соучастником акта "пейзажирования", т.е. умертвления "земного", тем самым

как бы соучаствуя в каком-то "божественном" действии. Ведь умертвление вида - это неизбежный, поистине "божественный" акт, очень хорошо понятный анонимному "народу". "Народ" прекрасно знает, что вид (имена), из которого он состоит, обязательно подвергается умертвлению. Поэтому самоопределение человека в качестве "народа" представляется более "надежным", во всяком случае - неопределенно растянутым во времени.

Вероятно, именно на этом эффекте основывается та легкость, с которой человек позволяет затягивать себя в различные тоталитарные пространства, действующим лицом которого всегда является не вид, а "народ".

Кроме того, "народ" не любит, когда его "сокровенные", концептуальные акты ("обожение" через понятие "народ") называют своими именами. А концептуализм даже своим названием указывает на эту "сокровенность". Естественно, что "народ" чувствует в этом какой-то подвох и даже "удар" по своей "сокровенности".

В тоталитарных пространствах больше всего поощряется "реалистическое" искусство именно как "народное". Причем в количественном отношении, в массе доминирует реалистический пейзаж (вероятно, как основа трансцендирования "вида" в "род-народ"). Реалистический пейзаж обеспечивает мощь тоталитарного пространства, поскольку через "пейзажирование" осуществляется "умертвление" больших предметных пространств, на фоне которых человек как вид-имя просто теряется. Я не могу с определенностью сказать, что, например, в Германии 30-х годов "реалистический" пейзаж преобладал в массе над другими жанрами (портрет и т.п.). Но что касается советской живописи 30-70-х годов - пейзаж явно доминирует над другими жанрами в количественном отношении "единиц производства" у "официальных" художников и особенно академиков живописи. Абсолютно подавляющую массу пейзажей (по сравнению с другими жанрами) я обнаружил в сборнике "Изобразительное искусство КНДР" (издание КНДР, 1985 год).

Итак, мы выяснили выше, что основная бессознательно-глубинная интенция пейзажа - это интенция умертвления, войны. Пейзаж - это своего рода плакат, призывающий к умертвлению. Всякое тоталитарное пространство всегда окружено "врагами". Вероятно, именно поэтому тоталитаризм и поощряет "реалистические" пейзажи, чувствуя в них скрытую рекламу агрессии, призыв: "Убей врага!". На этом скрытом горизонте рассмотрения какого-нибудь красивого пейзажа, изображающего леса, горы, озера, коллективное бессознательное "народа" прочитывает "красивый" пейзаж прежде всего как военную маскировку: во всех этих так называемых "горах", "лесах" и "озерах" скрываются враги, от которых и нужно защищать "обожествленный" тоталитарностью "народ".

Пейзаж как скрытый плакат корреспондирует с тоталитарным плакатом (как жанром). На тоталитарных плакатах изображаются гиганты (символ анонимного "народа"), которые по своему идеологическому объему соответствуют масштабности "умертвленной" "земли" на пейзажах. Но одновременно пейзаж, порождая тоталитарный плакат, волей-неволей передает ему и свою основную глубинную интенцию "умертвленности". Какие бы динамичные позы ни принимали "божественные гиганты", изображенные на тоталитарных плакатах, они - порождение мертвой, пейзажированной "земли" заранее обречены на "провал". На уровне интенции изображения они несут в себе свою собственную смерть: тоталитарное пространство изживает себя через жанр плаката.

Таким образом можно сказать, что через "реалистический" пейзаж происходит становление героического периода тоталитарности ("народ" обнаруживает себя в качестве такового), а через плакат - ее изживание и распад, что очень хорошо видно на примере "брежневского" периода советского искусства, где плакат был одним из ведущих и заметных жанров "официального", точнее - тоталитарного искусства.

Во второй половине 70-х начале 80-х годов тема перехода "реалистического" пейзажа в тоталитарный плакат (или лозунг) была основной у трех представителей московской школы концептуализма. О.Васильев в своем творчестве сосредоточился на "разламывающемся" "реалистическом" пейзаже. Своего рода "радиоактивное излучение", исходящее из его пейзажей, можно рассматривать как формальное выражение, вскрытие чрезмерно накопившейся интенции "умертвления" в советском "реалистическом" пейзаже, о которой мы говорили. Э.Булатов буквально "выращивал" свои плакаты и лозунги из "реалистических" пейзажей, обнажая механизм перехода одного тоталитарного жанра в другой и варианты их взаимодействия. Тот же механизм взаимодействия пейзажа и плаката (в форме лозунга) демонстрировал в своих стихотворениях

В. Некрасов.

Все, что здесь сказано о пейзаже, имеет отношение исключительно к изображению, а не к картине как таковой. Речь шла о пейзаже без фона, т.е. о таком пейзаже, где изображение занимает собой всю поверхность холста и ограничивается либо подрамником, либо рамой.

Но есть и другой вид пейзажей, когда ограничительная рама в качестве фона внедряется в изображение как его значимая (семантическая) основа. В этом случае возникает два означающих - фон и изображение. Они начинают "мерцать" относительно друг друга, т.е. постоянно меняться функциями означающего и означаемого. Изображение замыкается на самом себе, становится самодостаточным и уже не имеет никакого отношения к "натуре". Речь, в основном, идет о старой китайской живописи на свитках. Лягушки, бамбук, лес, горы и т.д. на этих свитках имеют отношение не к реальным лягушкам и т.п. как к своим "означаемым", а только к фону как семантически значимой составляющей эстетического акта, на котором они изображены. Это может быть белый фон, тонированный и т.д. О. Васильев и Э. Булатов достигли эффекта дистанцирования своего изображения от означаемого тоже благодаря семантизированному фону: они определили его как "световой" (правда, в большей степени на уровне концептуально-текстового дискурса, но уж таковы особенности концептуального искусства!).

Многослойные паспарту, которые обрамляют такого рода живопись (свитки), как раз и подчеркивают ее автономность от "реальных" обозначаемых.

Наличие этой семантической "подкладки" под изображением, которая транспонируется из материальной части картины (рамы) и возникающего между ними "мерцания", естественно, не дает никакого эффекта "умертвления" как бессознательно-глубинной интенции европейского "реалистического" пейзажа. Надо отдать должное И. Кабакову, который много сделал для того, чтобы актуализировать раму как семантически значимый элемент и внедрить ее в означающее картины наряду с изображением.

Пейзажи, выполненные в "свиточной" традиции, основанной на другой ментальности и другом (не библейском) текстовом каноне, стоят в одном ряду (а возможно, являются своего рода генераторами) таких направлений в европейском искусстве, как абстракционизм, концептуализм и т.д.

На многослойности обозначающих построена, например, серия акций КД "Лозунги", где даже сам пейзаж, на фоне которого вывешивались (и оставались) "лозунги" превращался в обозначающее ускользающей предметности как таковой.

В отличие от ранее рассмотренных реалистических "народных" пейзажей, это искусство - ярко выраженное "антинародное". Оно - "видовое", индивидуальное, демонстрирующее конкретный вид лягушки или вороны (на свитке), конкретный жест конкретного художника (абстракционизм, концептуализм). Видовая конкретность этого искусства оставляет "народ" либо равнодушным (свитки: "все-таки какая-то старая традиция, черт его знает!"), либо вызывает агрессивное непонимание (абстракционизм, концептуализм: "издеваются над искусством!"). То есть через видовые артикуляции "народ" не может трансцендироваться на уровень "народа" - божественности, соучастия в акте сотворения мира "по образу и подобию". "Народ" очень одобряет подобие ("Во! похоже, здорово!"), испытывая удовольствие от сопричастности к запрограммированному библейским текстом акту творения. Человек на уровне "народа" не интересуется эстетикой, у него чисто религиозное отношение к изображению.

Печальное стремление человека быть "народом", т.е. в биологическом параллелизме - родом, а не видом (минуя даже промежуточное "семейство"), активизирует в бессознательном мысльформу "крови" ("родной по крови"), которая, к сожалению, так часто и реализуется в драках, войнах и столкновениях разных "народов", "отрядов" (расах), "надотрядов" (религиозные войны) класса млекопитающих, к которому относится человек.

Тут интересно было бы рассмотреть оценочные трансгрессии человеческого поведения на классификационные категории, принятые в зоологии. Например, когда говорят "Классно!" (или "классическое", "классицизм"), то тем самым хотят сказать, что человек добился как бы "высшего соответствия" своих возможностей и результатов: ведь "класс" - это самый высокий (или низкий?) уровень различения человеческой эволюционной иерархии от млекопитающего (класс) к имени (вид). А когда говорят "ну, это еще тот тип!" - высказывание лежит уже за пределами понимания "млекопитающего", поскольку "тип" "выше" (или все же ниже?) "класса" в зоологической иерархии.

В этом смысле марксизм самым неожиданным образом "продвинулся" в глубины (или

высоты?) систематики, назвав "классами" различные социальные функции (рабочие, крестьяне и т.п.), которые с точки зрения "систематического параллелизма" все же правильнее было бы назвать "подклассами", поскольку человек любой расы ("отряд") и любого вероисповедания ("надотряд") может быть слесарем, фермером, инженером, художником и т.п. (Вспомним, кстати, и приверженность марксистов к естественным наукам, особенно к дарвиновской теории "происхождения видов").

Не исключено, что бессознательный психологический мотив марксистской идентификации функций с "классами" коренится в отношении к человеку как к "типу". Тип - это вообще не человек, поскольку человек "начинается" только с класса, с млекопитающего. Тип же, куда относится класс млекопитающих - хордовые, к нему принадлежат и земноводные, и пресмыкающиеся.

Можно сказать, что тоталитарная наука (в данном случае - марксизм) структурирует свой дискурс на основе еще более "глубинных" категорий, чем тоталитарное искусство, устанавливая свой "наблюдательско-исследовательский" пункт на "типовом" уровне, откуда созерцает и делит людей на соответствующие "классы", тем самым создавая в "народе" дополнительные "надродовые" (в классификационном смысле) напряжения, ведущие к столкновениям на нововведенном иерархическом уровне (например, уничтожение одного "класса" другим и т.д.). Впрочем, здесь мы уже переходим к другой теме - эволюция общемирового коммунального тела на основе конвергирующих тоталитарных пространств, которая слишком далеко выходит за рамки рассуждений об идеологии пейзажа.

В заключение можно сказать, что успехи современной систематики предоставляют возможность человеку тоталитарно трансцендировать и на еще более "глубинно-высокие", чем "тип", уровни. "Над" типом, например, помещаются "разделы", затем - "подцарства", за ними - "царства" (почти как у Дионисия Ареопагита!), и, наконец, "империи". Человек относится к империи Eucaryota, что значит "ядерные". Здесь трудно удержаться от каламбура. Похоже, что "верхняя" площадка трансцендирования уже занята - ядерными бомбами, которые, видимо, и положили предел стремлению человека к "обожению" и сотворению тоталитарных пространств.

декабрь 89.

ДОКУМЕНТАЦИЯ

Произведение изобразительного искусства - картина

Стенограмма диалога А.Монастырского и В.Сорокина

А.М.: Блядь, он какой-то странный...

В.С.: Включил?

А.М.: Да.

В.С.: Лучший магнитофон, как бы...

А.М.: Да, но он почему-то...

В.С.: Черный ящик...

А.М.: Подожди-ка... Почему он так слабо...

В.С.: Отданный тебе...

А.М.: Нет, вообще сильно... берет... но моргает... это непонятно...

В.С.: Отданный тебе... на сохранение...

А.М.: Подожди. Ну-ка... Что, у тебя не включен, что ли?

Нет, все включено.

В.С.: На сохранение отдано.

А.М.: Будет мешать тебе так?

В.С.: Нет, нет, ничего.

А.М.: Вот так. Не мешает? Точно... еще скажи...

В.С.: Нет, нет.

А.М.: Нормально.

В.С.: На сохранение отдан мне.

А.М.: Куда отдан?

В.С.: Или, вернее, тебе.

А.М.: Да.

В.С.: Этот маленький черный...

(пауза в записи)

В.С.: ... Кабакова продать, а?

(слышен звук пролетающего самолета)

А.М.: Ну, как-то еще рано, после выставки.

В.С.: Угу.

А.М.: После американской выставки. Я думаю, должны подскочить цены. Как ты считаешь?

В.С.: Да, конечно.

А.М.: Видишь, он уже все сделал. Сейчас быстрее все делается. Я думаю, до его отъезда в Грац он должен туда...

В.С.: А какие вещи это будут?
А.М.: Там?
В.С.: Те, которые...
А.М.: Ну, он сделал свою экспозицию.
В.С.: А, вот эти вот...
А.М.: Ну, вот эти как бы мебельные выгородки...
В.С.: Ну, я понял... понял...
А.М.: Ну, да. Он же рассказывал при тебе. Там есть несколько очень хороших выгородок, качественных.
В.С.: Нормальная идея.
А.М.: Да...
В.С.: Да...
А.М.: Да, три месяца он будет в Граце. Но я думаю, что в итоге возникнет ощущение как в каком-нибудь Сенеже. Потому что он ведь должен будет нарисовать там какие-то картины, как бы отчет о творческой командировке. Потом заключительная выставка, и одну картину подарить. Остальное - его.
В.С.: А кто его пригласил?
А.М.: Какой-то австрийский союз художников из Граца.
В.С.: А... Ну, он там наворочает, конечно, за эти месяцы.
А.М.: Не знаю. Там люди на лыжах катаются, в основном.
В.С.: Работоспособность-то знаешь какая...
А.М.: Да...
(пауза в записи)
А.М.: ...яблоком? ...Нет? ...или ветчиной? Как она идет? Херово? Херово, да?
В.С.: Ничего.
А.М.: Ой, блядь... О-ооо-ох... а---ааа...
В.С.: Аа?
А.М.: Оооой...
В.С.: А? Изобретение русского человека...
А.М.: Да... Ты думаешь, это русские изобрели?
В.С.: Водку-то?
А.М.: Да.
В.С.: Да нет, конечно.
А.М.: А кто?
(звук поедания яблок)
В.С.: Ну, это еще, наверно, в Месопотамии...
А.М.: Да, гнали...
В.С.: Но вообще-то нет. Тогда еще нет, наверно. У них было естественное вино.
А.М.: Да. Водка- это ... О, смотри... Ты не видишь, наверху, о, отлично, какой-то орел или что-то в этом роде... или коршун... нет, это ворона.
(звук поедания яблок)
А.М.: Нет, действительно, кто изобрел спирт? Я думаю - китайцы.
(пауза в записи)
В.С.: ...да, там как-то много всего...
А.М.: Да, споры Нафты и Сеттембрини.
В.С.: Потому что романтизм. Вот эта липа, это все нормально как бы...
А.М.: Да. Описание болезни, медицинской стороны дела - все это очень здорово.
В.С.: Это идеально. Самое идеальное.
А.М.: Да, а вот такие как бы идеологические рассуждения

Сеттембрини и Нафты - это...

В.С.: Нет, но понимаешь, если человек чувствует, если он целиком над этой вещью, то такого не получится, а он, видимо...

А.М.: Иногда залезал.

В.С.: Да, да. Искренне как бы...

А.М.: Но все-таки очень много кусков, где он - над.

В.С.: Над, да, да.

А.М.: И конец.

В.С.: Все, что касается болезни. Начало замечательное.

А.М.: И конец тоже "над", когда Ганс Касторп исчезает на полях первой мировой войны. Да. Исчезает в полях...

В.С.: Ясно, что второй том хуже, конечно.

А.М.: Да? Я сейчас плохо помню. Я давно все-таки читал. Какой это год? Это 21 год?

В.С.: Он за это получил нобелевскую?

А.М.: Нет, за "Будденброков".

В.С.: А!

А.М.: Странно, надо сказать...

В.С.: А?

А.М.: Странно. А "Будденброков" он написал вообще лет в восемнадцать.

В.С.: А-а...

.....

В.С.: Ну, как ноги у тебя?

А.М.: Нормально. Можно еще хлебнуть.
(пауза в записи)

В.С.: ...а Катя назвала тебя сумасшедшим? Ха-ха-ха...

А.М.: Да. Дурак, мол, и сумасшедший.

В.С.: Ничего, я ей...

А.М.: А Никита ее одернул как бы...

В.С.: Я ей тоже поднесу.

А.М.: Чего ты говоришь?

В.С.: Я ей поднесу!

А.М.: Кому? Всем?

В.С.: Кате поднесу.

А.М.: Нет, а что, собственно? Она нормальный, обычный человек, это все из другой оперы.

В.С.: Когда Соня была у меня, я показал ей французское издание "Очереди", она как увидела вместо белых листов эти вот...

А.М.: А что там вместо белых листов?

В.С.: А там такие как бы символы: луна и солнце.

А.М.: А там вообще нет пустых листов?

В.С.: Не-а.

А.М.: То есть там просто отбивка?

В.С.: Да.

А.М.: Луна и солнце как отбивка?

В.С.: Да.

А.М.: Ой. Ну, это вообще чудовищно. Простота как бы. Смена дня и ночи.

В.С.: Главное, как она объясняла: "Это очень понравилось публике".

А.М.: Кто, Катя?

В.С.: Да. Я говорю, ну, еб твою мать, публике нравится и рыжий на манеже.

А.М.: Да. А Соне это, конечно, не понравилось.

В.С.: Да, она говорит, что это ужасно.
А.М.: Нет. Это должно быть нормальное академическое издание.
Так, как задумано автором. А это смешно!
В.С.: Конечно.
(пауза в записи)
А.М.: ...это хороший вид такой... ха-ха... Обратил внимание, как
Коля совершенно по-другому ведет себя при отце?
В.С.: Да, да, да.
А.М.: И он на самом деле был весь вот как бы перед отцом, вчера
еще, он узнал, что тот приедет...
В.С.: Он весь как бы ожидал отца.
А.М.: Да, да.
В.С.: Надо сказать, что у меня как бы такое же поведение. Но
более несколько, ну, что ли, свободное... Потому что он
как бы теперь знает мои дела.
А.М.: Отец, да?
В.С.: Ага.
А.М.: И он как бы ничего?
В.С.: Абсолютно. Наоборот, он даже говорит, что хорошо, что ты
печатаешь не по-русски, а на языке, то есть...
А.М.: То есть ты уже с ним говоришь, что, вот, мол, ты решил,
что у немцев лучше следующий...
В.С.: Да, да.
А.М.: И он как бы поддерживает тебя.
В.С.: Ага. Он говорит: как тебе пишется сейчас? Понимаешь... То
есть он тоже как бы такой романтик на самом деле...
А.М.: Да. Ну, а потом у тебя сейчас действительная реализация...
В.С.: Ну, да, да, да.
А.М.: Это же не то, что хуйня какая-то...
В.С.: Ну да. Он понимает, что как бы это единственное дело,
которое я делаю серьезно как бы.
А.М.: Слушай... А там, на этой гениальной фотографии на ВДНХ,
значит, кто... Причем ты еще с двумя шарами и держишь их
вниз как два яйца у этого быка...
В.С.: Она тебе отдала, да?
А.М.: Да. Помнишь?
В.С.: Ну-ну? Да.
А.М.: Это гениально. А кто сзади? И у тебя лицо такое,
совершенно как задавленное. А кто сверху стоит?
В.С.: Значит, моя бабушка...
А.М.: Бабушка?
В.С.: Ага. Моя мать и бабушкин брат, дядя Ваня такой.
А.М.: Это кто ж, двоюродный дедушка твой?
В.С.: Да.
А.М.: То есть отца там нет. Только мать, бабушка и двоюродный
дедушка.
В.С.: Да, да.
А.М.: Интересно...
В.С.: А отец, по-моему...
А.М.: А отец снимает?
В.С.: Да, да... нас фотографировал... И я был недоволен, что
надо было позировать, а он попросил меня как бы именно на
это место встать, понимаешь?
А.М.: А-а... мол, ты встань вон туда вот...
В.С.: Ага. Это не случайно как бы.

А.М.: То есть он хотел сделать такой специальный кадр...

В.С.: Да.

А.М.: Так. А это, значит, бабушка и ее брат. Они уже умерли?

В.С.: Да.

А.М.: Тете сколько тогда было?

В.С.: Ну, она умерла... они как-то через год умерли... в 70-м году, он в 69-ом, а она в 70-ом.

А.М.: Ага. А чем они занимались?

В.С.: Она, я говорил тебе, геофизик полевой.

А.М.: Бабушка?

В.С.: Ну, да, да. А он, дядя Ваня, у него сложная судьба. Он выдвигался в молодости по партийной линии, а потом на два года сел.

А.М.: В тридцатые?

В.С.: Да. И, значит, воевал в штрафных ротах. А потом он работал даже не знаю кем.

А.М.: То есть дальше уже карьеры не было.

В.С.: Ну, да, да. Карьеры не было.

А.М.: Семья есть?

В.С.: Да, да.

А.М.: А бабушка с вами жила или нет?

В.С.: Она жила в Быково, у себя там.

А.М.: Это бабушка отца или матери?

В.С.: Матери.

А.М.: И вы жили в Быково у нее?

В.С.: До десятилетнего возраста моего... И вот я помню, что в этот момент, когда мы поехали на ВДНХ, меня дядя Ваня вытащил из-под машины.

А.М.: Кошмар. Это где было? В Быково?

В.С.: Нет, нет, на ВДНХ уже.

А.М.: А как это случилось, интересно?

В.С.: А вот когда мы переходили дорогу к главному входу, я не разбирая дороги шел, а он увидел, что несется машина и, значит, меня так, это...

А.М.: А какой это год, интересно?

В.С.: Это 65 год.

А.М.: Точно, да?

В.С.: Да....

А.М.: То есть 10 лет тебе было.

В.С.: Да. И тогда мы обедали в "Колосе", я помню.

А.М.: То есть именно в этот поход?

В.С.: Да, да.

А.М.: Ну, да, вы же сфотографированы напротив "Колоса".

В.С.: А ты тогда жил еще в Сокольниках?

А.М.: Я в девятом классе учился. Нет, не в Сокольниках, уже на Пантелеевской.

В.С.: А!

А.М.: 65 год - это я уже вел свой первый дневник. В этот год я конспектировал Канта, сидя в деревне, в Бабаево, под Владимиром.

В.С.: О! Замечательно!

А.М.: Это у меня были такие первые записи 65 года. Кстати, в этом же году я начал писать стихи. По схеме. По Брюсовской книжке, версификационной. Я ставил в тетрадке схему рифмовки - "а", "б", "а", "а", "б" - вот такие буквы и,

значит, сочинял, совершенно механически. Именно в том году, летом, в Бабаево.

В.С.: А Бабаево это где?

А.М.: Это под Владимиром, двадцать километров, деревня. Оттуда у меня, там родилась, точнее - рядом, в деревне Афанасьево, родилась бабушка.

В.С.: Я видел фотографию, где, значит, какая-то...

А.М.: Это баба Таня!

В.С.: Мама там твоя...

А.М.: Там мать, да. Мать-то родилась уже в Сокольниках, в Москве, а бабушка и дед - они из этой деревни. Дед - из Бабаево, а бабушка - из соседней деревни, из Афанасьево. А отец - из Коврова. Это город под Владимиром, городок такой. Ну, ковровские вот эти вот там всякие фабрики...

В.С.: Угу...

А.М.: Ну, что, еще, что ли...
(пауза в записи)

А.М.: ...нет, самые яркие мои впечатления, это: полет, конечно, в Ленинград, когда самолет взлетал, еще на земле набирал скорость, это мощь, конечно.

В.С.: Интересно, с какого...

А.М.: С Шереметьево-1. Опускание. Когда он летел над Ленинградом, низко, тоже необыкновенная мощь. Потом следующее: Сабина у Казанского собора...

В.С.: Это что?

А.М.: Мы там договорились встретиться.

В.С.: Так, и что?

А.М.: Ну, приятные впечатления. То, что я запомнил.

В.С.: Вообще как бы?

А.М.: Да. Потом, значит, прогулка вдоль адмиралтейства. Там бульвар такой. Где шпиль-то этот, помнишь, мы писали?

В.С.: Угу.

А.М.: И там черные матросы. Но это ее лучшие впечатления как бы. Черные офицеры такие. Потом, значит, ночью это черное пятно на паркете, необыкновенной яркости такой, понимаешь...

В.С.: И черный ящик магнитофона...

А.М.: ...черный. Но утром все стерли.

В.С.: Угу.

А.М.: Потом, значит, ожидание Кости Звездочетова на станции "Университет". После Петродворца, Петергофа.

В.С.: Ну, это что-то много у тебя приятных впечатлений.

А.М.: Потом ночью - комар. За комарихой...

В.С.: А? Это что такое?

А.М.: Погоня.

В.С.: Как?

А.М.: Вот я не знаю, что после этого было такое яркое, приятное.

В.С.: Возвращение в Москву.

А.М.: Нет. У Юфы - это неинтересно. У Аркадия - тоже не очень приятно, в этом подвале. Только мы ждали, правда...

В.С.: Он читал то же, да?

А.М.: Это типично ленинградское распиздяйство, когда, представляешь, на пол-восьмого назначили чтение...

В.С.: Начали в девять.

А.М.: Нет, мы приехали туда вдвоем с Сабиной и, значит, пол-

восьмого уже были там, даже чуть раньше. Стояли около входа. Никого. Пустота полная. Где-то только в восемь первый кто-то пришел.

В.С.: Нет, у нас, надо сказать, во время наших гастролей, были полные сборы.

А.М.: Да? Ну да, это у них там внутреннее как бы...

В.С.: Туда набилось человек сто.

А.М.: Да? Ну, это не может быть! Такое маленькое помещение.

В.С.: Дима посчитал - около этого было.

А.М.: Но вы их оживили как бы.

В.С.: Да, в общем, это как улей зашевелился.

А.М.: Потом... И после этого, собственно... В булочной-кондитерской пили кофе долго. Проводы смазанные очень.

В.С.: Да?

А.М.: Да.

В.С.: А вот расставание какое было?

А.М.: Очень смазанное. Потому что там прибежали эти Вова с Эрикой.

В.С.: А?

А.М.: Вова с Эрикой прибежали.

В.С.: А Вова какой?

А.М.: Ну, этот, из ГИТИСа. У которого роман с этой американкой какой-то.

В.С.: Ага.

А.М.: Как бы незаметно совершенно. Незаметный такой момент был.

В.С.: Угу.

А.М.: Очень тяжелая посадка в поезд. Я сел с сумкой, застыл. Огромное количество людей. Как бы совершенно мертвое такое состояние, тяжелое. Потом Вова меня оживил водкой. Он пришел с бутылкой водки. Там была половина бутылки. Как-то немножечко рассосалось, и я выпил еще сибазон и заснул мгновенно. Очень хорошо спал.

В.С.: И очнулся уже в Москве.

А.М.: В Москве. Да. Очень хорошо спал, как ни странно. Вот. Это вот такие основные впечатления о Ленинграде. Петергоф - там довольно интересно. Ты там был?

В.С.: Да.

А.М.: Там вот эти золотые фонтаны. Гениально. Вода спущена. Болото. Илистое, зеленого, гниловатого цвета, и из него вырастают такие золотые, новенькие, видимо их недавно покрыли золотом, эти фигуры.

В.С.: Да-да.

А.М.: Ну это тоже хорошее такое впечатление. Надо было конечно нам там сфотографироваться. Ой.

В.С.: Ну как у Сони вообще общее впечатление?

А.М.: Но самое интересное - это тяжелый разговор у моря, в Петергофе. Помнишь, ты мне письмо-то написал?

В.С.: Какое?

А.М.: Ну, гадкое-то.

В.С.: А-а!

А.М.: Помнишь, когда я тебе рассказывал, что у меня в августе, 11 или 12, когда должно было придти твое письмо, у меня разворачивалась страшная картина измены. Помнишь?

В.С.: А, да, да.

А.М.: И ты знаешь, как ни странно...

В.С.: А-а! Она сосато...

А.М.: Сосато и хохотато, да ...

В.С.: Ну?

А.М.: И ты знаешь, что я выяснил, странным таким подбором, что, действительно, именно в эти три дня...

В.С.: Что-то было?

А.М.: Именно в эти три дня она ездила с Георгом на море в Бельгию.

В.С.: О-оо!

А.М.: Понимаешь?

В.С.: Это серьезно.
(пауза в записи)

В.С.: ... жаль, она нам бинокль не оставила.

А.М.: Почему?

В.С.: Это как бы была наша последняя ниточка, связывающая нас с миром. Как Ницше говорил: "Смех - это последний оплот рабов".

А.М.: Мир? Или миф?

В.С.: Смех!

А.М.: Смех - это последний оплот рабов?

В.С.: Да. Ха.

А.М.: Ха-ха-ха. Это интересно.

В.С.: Так у нас был бы бинокль...

А.М.: Ты очень туда не высовывайся. Ты не высовывайся туда очень-то.

В.С.: Чего-то никого не видно ни хуя.

А.М.: А? Не надо, зачем, ну ляг, ты что!

В.С.: Кар...
(пауза в записи)

В.С.: Если забыть, что там что-то происходит...

А.М.: Главное, что там как бы ничего не должно происходить, по идее, то есть то, что происходит, нас не должно касаться совершенно.

В.С.: Да, да.

А.М.: Это совершенно не играет роли.

В.С.: Вот мне почему-то хочется не думать о том, что там происходит.

А.М.: А я даже и не думаю. Мне это и в голову не приходит.
(технический брак записи: на увеличенной скорости):

?: Очень красивый лес.

?: Да, как будто иней. Зимнее такое.

?: Угу.

?: Мда.

?: Обещала приехать в марте.

?: Ну, хорошо, хорошо...
(далее неразборчиво)
(пауза в записи)

В.С.: А вот интересно, если родителей уговорить лечь так, а?

А.М.: Каких родителей?

В.С.: Ну, вот наших. Ха-ха!

А.М.: Я думаю, что они на это никогда не пошли бы.

В.С.: Нет, ну вот если бы, как бы сказать, что очень нужно.

А.М.: Нет, ну а зачем, собственно?

В.С.: Интересно просто. Пожилые люди. Вот отца, например, Колиного.

А.М.: Колиного отца! Это было бы гениально!

В.С.: Уговорить. Убедить, что, мол, пап, это необходимо просто, ты очень поможешь нам, снимешь груз... вот... Интересно, как бы он лежал, о чем бы думал.

А.М.: О чем бы разговор шел. Нет, но понимаешь, там уже налаженные механизмы, как и у всех нас.

В.С.: Слушай, а он какой-то пост занимал, да?

А.М.: По-моему, он был по нефти какой-то крупный специалист, если не вру.

В.С.: А!

А.М.: Он в Австрии жил.

В.С.: Тоже по нефти?

А.М.: Коля же в Вене родился.

.....

А.М.: Да, вообще немного поспать было бы неплохо.

В.С.: Ну чего, давай немного.

А.М.: У тебя ноги совершенно не мерзнут?

В.С.: Нет, а у тебя мерзнут?

А.М.: Не-а.

.....

(покашливания, вздохи)

А.М.: Нет, но у тебя вчера было, конечно, какое-то... когда ты к этому березовому шкафу подошел... То есть видимо с Ирккой какое-то осложнение идет...

В.С.: Да, да.

А.М.: Именно последние дни?

В.С.: Ну, как бы да.

.....

В.С.: Ну, как бы разлад, понимаешь?

А.М.: Я боюсь, что это в связи с детьми. Она наверняка катит на тебя бочку из-за детей. Рублей 200 в месяц у тебя получается все-таки, да?

В.С.: Ну, да. Но я сейчас уже не получал два месяца ничего.

А.М.: Ну, видимо из-за этого, а что еще...

В.С.: Подсознательно, мне кажется, что из-за денег? Только ...

А.М.: Я тоже так думаю. То есть в доме возникает дискомфортная атмосфера.

В.С.: Да, да.

А.М.: Но с другой стороны, у тебя же там отдельная комната?

В.С.: Нет, понимаешь... Это да, конечно... но... я постоянно как бы сталкиваюсь с недопониманием. То есть на меня смотрят обычными глазами такого среднего советского человека.

А.М.: Нет, это только деньги, только деньги... Потому что если бы было в этом смысле все нормально... Угу...

.....

Да, вот сейчас было бы идеально, если б солнце прорезалось, погода вдруг бы изменилась... на солнечную... прекрасно...

В.С.: А мне и так нравится.

А.М.: Ну, это тоже хорошо, да (зевает).

.....

Интересно, как ты думаешь, кто приехал? (зевает). Если звонок был, значит, Иосиф приехал.

В.С.: Да?

А.М.: Иосиф... Интересно, Илья приехал или нет?

В.С.: Не знаю.
А.М.: Я думаю так: Иосиф, Захаров, так?
В.С.: Так.
А.М.: Два. Аникеев - три. Наташа Осипова - четыре.
В.С.: Так.
А.М.: Миша Рыклин и Аня - шесть, так?
В.С.: Так. А Илья?
А.М.: Илья - семь, возможно.
В.С.: И Ануфриевы.
А.М.: Ануфриев - восемь, с Машей - девять. Мироненко приехал, как ты думаешь?
В.С.: Да.
А.М.: Десять. Так, кто еще мог приехать? Барабанов приехал?
В.С.: Я не знаю.
А.М.: Как бы непонятно. Мог приехать, мог - нет.
В.С.: Ага. (отдувается)
А.М.: Но подожди. Я же еще кого-то звал. Совершенно вылетело из головы.....
Интересно, Лиза получила наше письмо? (зевает)
В.С.: Да, вот любопытно.
А.М.: Да. Я завтра вечером, по идее, жду... Как ее звать?
В.С.: А, Рута?
А.М.: Да нет, какая Рута. Томаса, помнишь... Как-то ее... Света, но на самом деле не Света... Свенья, вот.
В.С.: А-а. Это значит "шведка".
А.М.: Шведка, да. А это шведка и есть... Меня немножко потрясывает... Тебе абсолютно не холодно?
В.С.: Ну, так, лицо, лицо...
А.М.: Лицо только, а тело - нормально?
В.С.: Да, а у тебя?
А.М.: (зевает) Ну, на мне очень много всего надето, но как бы... ой...
В.С.: А ты на живот перевернись.
А.М.: Да нет, так лучше.
.....
В.С.: А сколько этапов у них?
А.М.: У кого? У акции?
В.С.: Да.
А.М.: Девять. По идее, они уже должны... если тогда это действительно был звонок, то уже, по идее, они прошли все этапы.
В.С.: Да?
А.М.: То есть, если тогда был первый звонок, то - сорок пять минут.
В.С.: А последний?
А.М.: Нет, ну, вот, сорок пять минут - это все, с первого звонка.
В.С.: Не прошло еще.
А.М.: Не прошло? А почему мы больше не слышим звонков?
(отдувается)
В.С.: Мне понравилось, как Гога вчера... ха-ха... так по-детски начал сетовать на то, что вы как бы делаете скучные вещи... Ха-ха...
А.М.: А-ха-ха!
В.С.: Ха-ха-ха!... Вот опять звонок!

А.М.: Слышишь? Да, это звонок. Да, да. Тогда точно еще не прошло.

В.С.: А сколько звонков? Девять?
(пауза в записи)
(звук пролетающего самолета)

А.М.: Ой... (отдувается) ...Нет, вот летнюю хорошую акцию мы придумали с шаром. Когда, если жарко будет в июле, с картиной по поводу "Шара". Это может быть очень приятная вещь, если только хорошая, теплая погода. Замечательно. Делать в Назарьево, где Иркина дача.

В.С.: А-а.

А.М.: Там красивейшие места. Может быть приятнейшая прогулка.

В.С.: Интересно, а дом в "Песках" больше, чем у Панитка?

А.М.: (отдувается) Сейчас подумаю, так... ты понимаешь, там наверху роскошные комнаты... просто роскошные ... в Райтовском стиле.

В.С.: Ага.

А.М.: Внизу-то там приблизительно... вот сейчас скажу... одна, значит, большая общая как бы столовая, потом маленькая такая как бы кабинетик такой, потом - два, три, четыре. Четыре внизу, так? Две террасы внизу, кухня, ванная.

В.С.: Так.

А.М.: Наверху - одна огромная комната с балконом, как бы в райтовском стиле, а вторая, в таком же стиле, тоже большая комната. Наверху две.

В.С.: Ага.

А.М.: (зевает) А у Коли наверху - одна большая, как бы зал такой, да? И такая как бы терраса. А внизу у него - раз, два, три комнаты. Значит, больше в "Песках".

В.С.: И участок больше.

А.М.: Ну, там участок другой. Другого типа. Кусок леса. Там колодец. Мы зимой как-то ездили туда с Татьяной. Было очень приятно.

В.С.: Там печка?

А.М.: (зевает) Там? Да, там печка. Но там какая-то удобная печка. Там все нормально. Вот мы приехали зимой. Все-таки женщина, она сразу печку - раз, и во всем доме тепло. Там все устроено. Вот там бы акцию сделать.

В.С.: А?

А.М.: Там бы чего-нибудь сделать. Да?

В.С.: Да.

А.М.: Там река рядом. Там роскошные места, роскошные просто.

В.С.: Где же Таня!

А.М.: Ну, она с мужем, с ребенком. Она как бы устроилась хорошо. Машина у мужа, он какой-то физик (зевает). Так что она в общем-то нормально устроилась.

В.С.: Интересно, она, вот когда вы жили, интересовалась вообще...

А.М.: Ты знаешь, не очень... и такой вот разлад на этой основе произошел...

В.С.: Вера больше интересовалась.

А.М.: Да. Ну, Вера вообще придумывала просто.

В.С.: Да?

А.М.: Ну, конечно! Красный лозунг, первый. Потому что я хотел... она придумала красный фон... я хотел на белом красными

буквами, то есть тот, который мы в итоге сделали с Кизевальтером. Она придумала красный фон с белыми буквами, понимаешь?

В.С.: Так.

А.М.: Потом она со мной придумывала "Комедию", "Третий вариант".

То есть непосредственно очень многое придумывала (зевает).

И очень точно придумывала. Но это было как бы другое...

игровое, но и как бы правильное... У Татьяны как бы

слишком идеологическое было отношение ко всему этому. У

Веры никогда не было идеологического отношения. В том

смысле, что это - искусство, что это как-то важно...

В.С.: А у нее какое?

А.М.: Ну, просто, что это такая традиция поездок за город.

В.С.: А у Татьяны?

А.М.: А у Татьяны как бы идеологично, что это - важно,

понимаешь? То есть она более идеологизированный человек.

(звук низко пролетающего самолета)

А.М.: Ой! Смотри! Смотри!

В.С.: О-о-о-о!!!

А.М.: Ты смотри! Ха-ха-ха! Как низко-то!

В.С.: Да-а!

А.М.: Вот это да! Откуда он поднялся, интересно? Ужас.

В.С.: Ну, что, пора вставать!

А.М.: Да ты что...

(пауза в записи)

В.С.: Мы больше часа уже лежим.

А.М.: Откуда ты знаешь?

В.С.: Да-а? Хи. Ну... мне кажется.

А.М.: Нет, если звонки были, то уже скоро конец. Ну, тебе не холодно?

В.С.: Нет.

А.М.: Ну, вот. Мне-то холоднее.

В.С.: А?

А.М.: Мне-то холоднее.

В.С.: А что у тебя мерзнет?

А.М.: И ноги, и тело.

В.С.: Да?

А.М.: Да. Ну, не так, чтоб мерзнет, но в общем ощутимо...

В.С.: Давай накрою тебя курткой.

А.М.: Нет, нет. Абсолютно. Нет. Просто такое... не страшно.

(звук патологического зевания). Она уж в Берлине наверное сейчас.

В.С.: Да-а.

А.М.: Маша Золотухина скоро должна приехать. Сегодня 24-ое?

В.С.: Да.

А.М.: На той неделе должна вернуться.

.....

Но в Берн, по-моему, правильно я не хочу ехать. Ты поддерживаешь? Поддерживаешь меня или нет? Или считаешь, что это неважно?

В.С.: Ну, а чего, съездил бы.

А.М.: У меня есть ощущение, что как бы неважно. Но с другой стороны - лучше не ехать.

В.С.: Съездил бы.

А.М.: Да? Ну а зачем? Это же все другое.

В.С.: Ну, ты вот не хотел в Ленинград ехать?
А.М.: Но я поехал по личным соображениям.
В.С.: Она тоже может туда приехать.
(пауза в записи)
В.С.: У меня хуй встает! А?
А.М.: Сейчас? Ха-ха-ха!
В.С.: Да.
А.М.: Почему?
В.С.: Не знаю.
А.М.: А с чем это связано?
В.С.: Непонятно как бы... ха-ха-ха...
А.М.: Ха-ха-ха...
(долгий смех)
В.С.: Гнойно! Гнойно!
А.М.: Тихо! Это опасно! Они все сейчас тут... ха-ха-ха...
В.С.: Да-а. У меня тоже нет прикола как бы сейчас... Нет
прикола.
А.М.: Это главное.
В.С.: Да, да. У меня единственное - это мои горчишники как бы.
Мой роман. Вот мой прикол. Уа-а-а... (смех)
А.М.: То есть у тебя прикол только как бы к тому свету, потому
что роман - это как бы из области того света...
В.С.: Да... У меня там такие персонажи...
А.М.: Я там не появлялся еще?
В.С.: Я фамилию изменил тебе.
А.М.: Как?
В.С.: Ты - Андрей Викторович Клюген.
А.М.: Клюген? Почему?
В.С.: Да, да. Я решил, что не надо Сумнин.
А.М.: То есть везде зачеркнул? Странно, интересно... Клюген...
Когда это ты придумал? В Людиново?
В.С.: Причем мне фамилию подсказал отец мой.
А.М.: Почему? (смех)
В.С.: А у нас недавно был разговор...
А.М.: Об этом романе?
В.С.: Нет, нет... Он говорит: как важно автору дать звучные
фамилии. То есть у него абсолютно классическое...
А.М.: Да, да... И он придумал "Клюген"?
В.С.: Ага... Он говорит, ну вот - Дубровский, Балконский,
понимаешь... А вот, говорит, мне на ум пришла фамилия
Клюген.
А.М.: Что это значит? Почему?
В.С.: Профессор Клюген.
А.М.: Но я же там не профессор у тебя, я кто у тебя? Фельдшер?
В.С.: Ну да.
А.М.: Ну это же другое совсем.
В.С.: Ты доктор.
(пауза в записи)
А.М.: Не слышно звонка?
В.С.: Не-а.
А.М.: Нет?
В.С.: Нет.
А.М.: Ну, ты видишь чего-то? Не поднимайся, тебя могут увидеть,
не надо.
В.С.: Не бойся, я потихоньку.

А.М.: Не надо! Умоляю! Умоляю! Это важный момент!
В.С.: Тихо, тихо...
А.М.: Это раскрытие. Не надо.
В.С.: Ага!
А.М.: Что?
В.С.: Звонок.
А.М.: Но он где-то... там, в начале...
В.С.: Да, опять звонок.
А.М.: А почему он в начале только?
В.С.: Может, это конец уже?
А.М.: Но ведь последний звонок должен быть прямо напротив нас.
В.С.: Может, они ожидали еще кого-то.
А.М.: Нет, ну, как это, не может быть. Понимаешь, звонки... с первого звонка до последнего - это сорок пять минут.
(Сорокин жует яблоко)
А.М.: Да, что-то вроде звонка было, действительно.
В.С.: Короткий причем.
А.М.: А, короткий, это конец, точно. Да, сейчас скоро, значит, будет.
В.С.: Там горит костер.
А.М.: Что? Горит? Ты прямо видишь?
В.С.: Дымит костер, то есть.
А.М.: Ага, хорошо.
(карканье вороны. Пауза в записи)
А.М.: Звонок, по-моему, да?
В.С.: Нет.
А.М.: Нет, но ты понимаешь, они же должны их... значит, вот если кончатся звонки, да?
В.С.: Ну...
А.М.: То все как бы. Потом они должны подойти к картине.
В.С.: Так.
А.М.: Их Гога должен сфотографировать. В такой холод, конечно, они еще могут... не надо, умоляю... они еще могут пойти греться к костру.
В.С.: Голоса слышны.
А.М.: Да? Ну, это они. Они уже у картины, значит. Они еще могут захотеть погреться у костра.
В.С.: Тихо-тихо-тихо... А потом Гога должен идти сюда?
А.М.: Да, потом Гога должен нас снять как бы... сфотографировать и снять... но это уже после того, как они уйдут. Но вряд ли они захотят долго греться у костра, как ты думаешь?
(звук пролетающего самолета)
В.С.: Накрыть тебя еще курткой?
А.М.: Нет.
В.С.: Захотелось поссать.
А.М.: Ха-ха-ха
(смех)
Мне тоже, кстати.
В.С.: Давай навалим под себя.
А.М.: Нет, но уже главное, что прошла линия.
В.С.: Да?
А.М.: Линия прошла, да. Теперь вот сколько они будут мучить как бы нас, понимаешь?
В.С.: Да...
А.М.: Вот как, будут они греться у костра или нет, очень важно,

как ты считаешь?

В.С.: А они должны подойти сюда?

А.М.: Ты что, с ума сошел?

В.С.: А что?

А.М.: Они не должны знать, что здесь есть такая позиция.

В.С.: Да, да, да...

А.М.: Это только в документации выявляется.

В.С.: Интересно... (смеется) ...Это как бы главный обман их в этом заключается.

А.М.: Да.

В.С.: Они даже не ожидают, что люди здесь...

А.М.: Да. Нет, но они могут нам подложить за обман. То есть они подойдут к костру и начнут говорить, что вот, мол, как тепло, отлично, понимаешь? Выпивать там начнут. И тогда все как бы. Нам только спать остается. Мучиться.

(пауза в записи)

А.М.: Слышно чего-нибудь?

В.С.: По-моему... сейчас...

А.М.: Слышно?

В.С.: Ломают дрова.

А.М.: Ломают дрова? Тихо, не надо, умоляю тебя... тогда точно. Если ломают дрова, тогда они будут нас мучить (смех). То есть они решили погреться. Тогда давай спать. Что-что?

В.С.: Они у картины, по-моему, стоят.

А.М.: Ты видишь?

В.С.: Да.

А.М.: Тогда они смотрят прямо на тебя. Ой... Тогда надо засыпать...

В.С.: Муки.

А.М.: Что? (смех)

В.С.: На муки вечные...

А.М.: Да...

(пауза в записи)

А.М.: Что они здесь так низко летают? (шум самолета) Здесь вроде никакого нет аэропорта.

В.С.: Не знаю. Шереметьево, наверное.

А.М.: Здесь Шереметьево?

В.С.: Нет, нет. Нет, но они летят с Шереметьево.

А.М.: А-а... (болезненное зевание). Не надо, не надо! Ты же вылезает!

В.С.: Тихо, тихо...

А.М.: Должно быть чисто сработано, понимаешь?

В.С.: Да? Ну, ладно.

(пауза в записи)

А.М.: Ой, бя...

В.С.: А руки в карманы засунь!

А.М.: (трет руки) Можно потерять. А у них жратва еще осталась, у Маши.

В.С.: Да они все сожрали.

А.М.: Только Наташа Осипова могла привезти.

В.С.: Но это же, блядь, разойдется тут же. Нам яблочка не достанется.

А.М.: Бля-адь... (смех)

В.С.: На муки вечные нас осудил Господь.

А.М.: Гадо ебаное... ой, блядь, не могу... (смех)

В.С.: (смех) Поссать еще хочется.
А.М.: Вдруг Гога как избавитель придет? Да?
В.С.: Вот мне рассказывали, как один разведчик наш...
А.М.: (смех) Сколько он сидел?
В.С.: Нет, он где-то, ну, они, это, переползали назад линию фронта, через болото, и их обнаружили и начали обстреливать, и они...
А.М.: Ой, блядь... (смех)
В.С.: ...э-э-э, и они сидели в болоте в сентябре до вечера. А ночью ползли по болоту.
А.М.: Ужас.
В.С.: Понимаешь, причем надо было лежать неподвижно, потому что их в бинокли могли обнаружить.
(пауза в записи)
В.С.: (смех) Да, а как называться будет?
А.М.: Произведение изобразительного искусства - картина.
В.С.: А-а.
(шум пролетающего самолета. Пауза в записи)
В.С.: Тихо!
А.М.: Ирина?
В.С.: Да как бы...
А.М.: То есть ты дрочишь? Рядом лежа с ней?
В.С.: Нет, нет. Ну как бы ухожу.
А.М.: И дрочишь?
В.С.: Да.
А.М.: Почему? (смех)
В.С.: Ну как-то не хочется просто.
А.М.: Именно с ней ебаться не хочется?
В.С.: Да. Глупо как бы.
А.М.: И чтобы сбросить, слить как бы...
В.С.: Да.
А.М.: А почему? Но ты знаешь, сейчас у многих...
В.С.: Потому что глупость как бы...
А.М.: Это сейчас у многих. Многие не хотят ебаться.
В.С.: Нет искренности. В отношениях. Как машины.
А.М.: Это плохо, да. А что же делать?
В.С.: Ну, мучиться.
(пауза в записи)
В.С.: Убери руки в карманы.
А.М.: Блядь... ой...
(пауза в записи)
В.С.: ... это ворона.
А.М.: Ворона так не каркает, ты что! Это "кар-кар-кар"?
В.С.: А вообще-то, да, это ястреб.
А.М.: Это ястреб?
В.С.: Да.
А.М.: Курлыканье такое.
В.С.: Да, да, да.
(пауза в записи. Шум самолета)
В.С.: Да, Ануфриев сейчас Гогу, блядь, заговорит.
А.М.: Чего сделает?
В.С.: Заговорит Гогу сейчас.
А.М.: Это да, да.
В.С.: Разговоры на часик. А мы на муки вечные.
(смех)

Сейчас бы Эрик цитировал: "Опять повалят с неба взятки..."

А.М.: Нет, а я придумал... Как это там начинается: "Жизнь прожить..."

В.С.: А, это: "Я один..."

А.М.: "Все тонет в Енисее..."

(смех)

Жизнь пройти... куда? перейти там куда-то, в город какой-то... Жизнь пройти... нет...

В.С.: Не Волгу переплыть.

А.М.: Да (смех).

В.С.: А может быть нам закричать: "Еще намекнуть?!"

А.М.: Нет. (смех). Чтобы убывали?

В.С.: Да. Еще намекнуть? Хи-ха-хи-хи... вот она, мозговая деятельность-то...

А.М.: Уже второй час лежим?

В.С.: Да. Точно?

А.М.: Уже капает.

В.С.: Гога ебаный. Гого ёбо!

(смех)

А.М.: Ну, ничего, сейчас припрется. (смех)

В.С.: Пленка кончилась, скажет...

А.М.: Они сейчас обсуждают чего-нибудь, как ты думаешь?

В.С.: Обсасывает Ануфриев, наверно.

А.М.: Да. О! - говорит. - это да!

(смех)

В.С.: Кабак кивает, причмокивает...

А.М.: Да! Замечательно! да... ха-ха-ха...

В.С.: Иосиф о последних событиях каких-нибудь...

А.М.: В западном Берлине или в райкоме партии.

В.С.: Да, да, в райкоме партии... пиздит, блядь...

А.М.: Блядь, чудовищно...

(шум самолета)

В.С.: Бабы трепятся о своем.

А.М.: Да.

.....

Ой, ну долго же они не могут жечь костер.

В.С.: Могут и долго.

А.М.: Ну как, зачем? Ну, вообще погреться-то им надо, конечно...

В.С.: А?

А.М.: Погреться-то им надо.

В.С.: О! Либе! Либе! О!

А.М.: Ха-ха-ха...

В.С.: Ихь мехте...

А.М.: Что?

В.С.: О, о.....

Да, видимо, костер запалили. Если бы он гас, то дыму много было бы.

А.М.: Нет, но они не могут много найти сучьев, потому что Коля до этого уже много извел.

В.С.: Да что ты! Походят по лесу, знаешь... как...

А.М.: Но Панитков, у него есть там, у него работает, он скажет: "Ну, ребята..." "все... мы должны дальше как бы... ебатор делать!"

В.С.: Ебатор! Ха-ха...

А.М.: Куда, куда ты! Не надо, я тебя прошу!

В.С.: Тихо-тихо...

А.М.: Пусть все сохранится в чистоте как бы конструктивной.

В.С.: Ты знаешь, картины нет уже ни хуя!

А.М.: Как картины нет?

В.С.: Так. Ее нет ни хуя.

А.М.: Они сняли картину?

В.С.: Да.

А.М.: Что это значит?

В.С.: Ничего не значит. Картины нет. Или она упала... во всяком случае она была, ее нет сейчас...

А.М.: Ни хуя себе! Это что-то непредвиденное!

В.С.: Что?

А.М.: (смех) Это непредвиденное. Этого не должно быть. Что это значит? Это значит, кто-то приехал на машине...

В.С.: А, точно!

А.М.: И попросила Лена или Маша, попросила увезти картину. Это точно.

В.С.: Это точно.

А.М.: Точно, да. Значит, они уебались.

В.С.: Или кто-то... Или какие-то общественные силы вмешались...

А.М.: Нет, не может быть. А точно нет картины?

В.С.: Точно.

А.М.: Это знак того, что скоро придет освобождение.

В.С.: Во! Голоса! Голоса!

А.М.: Да? Близкие?

В.С.: Ну как бы женские, громкие такие.

А.М.: А кто же мог на машине приехать, интересно?

В.С.: Может, Кабак?

А.М.: Кабак сюда не приезжает на машине.

В.С.: Ну, может Горох его подвез.

А.М.: Епт, причем здесь...

В.С.: Ебато! Она сосато! И хохотато!
(смех)

А.М.: А он-то знато и плака-то... да-то (смех) И ждато.

В.С.: Да. А я теперь буду дрочато, блядь...

А.М.: Да? Почему?

В.С.: Над раковиной тупо.
(смех)

Тупо, блядь, над раковиной...

А.М.: А ты как дрочишь?

В.С.: Утром, блядь... утром, главное... потому что я как бы рано просыпаюсь как бы, а рядом женщина лежит... так... я думаю, что вот сейчас как бы надо... потом, блядь... как бы искренности нет в отношениях, понимаешь
(дефект в записи: убыстренный режим):

А.М.: Так.

В.С.: Запихивать не хочется...
(смех двух мерзких буратин)
(пауза в записи)

А.М.: Ни хуя себе... Странно...

В.С.: Нет, это ...
(пауза в записи)

А.М.: Чего-то непонятное совершенно... что такое - совершенно неясно...
(смех)

Ой... вроде нормально, с одной стороны...

(пауза в записи)

А.М.: Так нормально?

(дефект в записи)

В.С.: Да.

В.НЕКРАСОВУ

Приблизительно через два часа после акции В.Некрасов написал вариант стихотворения:

Прекрасная Наташа
Прекрасный Монастырский
Прекрасный Макаревич
Прекрасный Панитков

Прекрасная погода
Прекрасная природа
И замысел прекрасный
Но масса комаров

подпись
(В.Некрасов) (l'esprit de l'autobus)
17.30

И.МАКАРЕВИЧУ

Инструкция I (напечатана на заклеенном конверте,
который лежал на кресле)

"Сядь в кресло. После того как произойдет резкое изменение аудиальной среды, дождись пока аудиальная среда не вернется к своему первоначальному состоянию (т.е. опять возникнет тот же звуковой фон, на котором ты читаешь этот текст), - и вскрой этот конверт".

Инструкция 2 (на листе внутри конверта)

"Подойди к черному ящику и сними с него верхнюю крышку, предварительно аккуратно счистив с нее снег".

Инструкция 3 (на листе внутри черного ящика)

"Сфотографируй внутренность ящика. Выключи примус (если он еще горит), вылей из чайника воду (если она там осталась), накрой ящик крышкой, найди в снегу веревку, привязанную к передней стенке ящика и увези ящик с поля к шоссе".

Ниже приводятся несколько вариантов описательных текстов этой акции, составленных Г.Кизевальтером, Е.Елагиной, Н.Панитковым и С.Ромашко. Эта идея возникла у А.Монастырского, поскольку в КД сложилась традиция, по которой все описательные тексты составлялись А.М. (включая и описательные тексты акций этого тома).

Вариант Г.Кизевальтера

И.МАКАРЕВИЧУ ("МЕТЕОРИТНАЯ МУЗЫКА")

Макаревич приехал на поле в сопровождении С.Ромашко, не зная о содержании предстоящей акции. По сигналу, поданному Монастырским, он в одиночестве вышел на середину поля, где предварительно были установлены складное кресло и - в 8 метрах от него - большой черный ящик-параллелепипед (размером 202 х 67 х 55 см), слегка присыпанный снегом. Усевшись в кресло лицом к ящику, Макаревич прочитал инструкцию, напечатанную на конверте, из которой следовало, что он должен сидеть в кресле, ни в коем случае не подходя к ящику, до конца акции, причем момент окончания действия он должен был определить сам.

Минут через 20 после прихода Макаревича на место действия из ящика раздавался постепенно нарастающий свист, а из круглого отверстия в крышке повалил пар. Еще через 15-20 минут свист стал стихать и прекратился, и Макаревич вскрыл конверт, полагая, что акцию можно считать оконченной. Исходя из вложенной в конверт инструкции, он подошел к ящику, снял с него крышку, сфотографировал его внутренний вид, снял с примуса, установленного в ящике, чайник со свистком, закрыл ящик крышкой и вместе с ящиком (установленном на лыжах) ушел с поля и присоединился к группе устроителей.

На протяжении всей акции из магнитофона, замаскированного метрах в 6 позади Макаревича, раздавался лай собаки, записанный на кольцевую ленту. Кроме того, на опушке леса, в зоне неразличения, в левой части сектора обзора сидящего Макаревича, между деревьями был подвешен камневидной формы объект из черной бумаги с вкраплениями разноцветной фольги, диаметром около 50 см. Этот "пустой" объект так и остался висеть в лесу.

Данное идеальное описание акции, к сожалению, в реальности было нарушено двумя обстоятельствами. Во-первых, Макаревич, придя на место действия, сразу же вскрыл конверт и попытался подойти к ящику. Во-вторых, примус, зажженный в ящике, из-за нехватки кислорода погас, и устроителям пришлось подойти и зажечь его вторично.

Фактография: видеofilm, фотодокументация, фонограмма со второго, записывающего магнитофона, рассказ И.Макаревича, объект: черный ящик.

18 марта 1989 г.

Моск.обл., Лобня, Киевогорское поле

А.Монастырский, Г.Кизевальтер, Е.Елагина, С.Х., Н.Панитков,

С.Ромашко.

Вариант Е.Елагиной.

На покрытое тающим снегом поле был доставлен большой черный ящик прямоугольной формы (202х67х55 см) с укрепленными с одного края лыжами. Ящик накрывался крышкой со смещенным к краю круглым отверстием (диам.21 см). На дно ящика была положена

заключительная инструкция для основного участника. В 7-10 метрах от ящика было установлено легкое складное кресло, на сидении которого был оставлен запечатанный конверт с двумя инструкциями, причем первая из них была напечатана на внешней стороне конверта, а вторая находилась внутри него. Условия акции предполагали, что основной участник, подойдя к креслу и прочтя инструкцию на конверте, вскроет его после окончания действия. Метрах в пяти позади кресла был установлен включенный магнитофон с записью монотонного лая собаки, второй магнитофон, записывающий все окружающие звуки находился рядом с креслом. Черный ящик был снизу засыпан снегом, крышка также была покрыта тонким слоем снега. До появления основного участника (И.Макаревича) на месте действия в ящик должен был быть помещен небольшой примус, который включался в момент появления Макаревича на краю поля. На зажженный примус ставился чайник со свистком, заполненный 1,5 л. холодной воды. Действие предполагало закипание чайника внутри закрытого крышкой ящика, появление свиста (примерно через 20 мин с момента включения примуса) и продолжения свиста в течение 30-40 мин. Все это время основной участник должен был спокойно сидеть в кресле, предаваясь своим ощущениям. После окончания свиста (в результате полного выгорания бензина в примусе), он должен был вскрыть конверт и, прочтя инструкцию, подойти к ящику, открыть крышку, прочитать последнюю инструкцию и притащить ящик за веревку к шоссе. И.Макаревич должен был появиться у края поля в сопровождении С.Ромашко через некоторое время после установки объекта. Ромашко по сигналу должен был подойти к участникам и, получив устные указания от А.Монастырского, передать их Макаревичу.

В итоге произошло следующее:

Примерно спустя полтора часа после установки объекта, у края поля появились И.Макаревич и С.Ромашко. Ромашко, получив инструкцию, передал ее Макаревичу. Вопреки полученной инструкции Макаревич направился к объекту крайне медленно, в результате чего, подойдя к ящику, он сразу услышал шипение, чего по замыслу не предполагалось. Прочтя инструкцию, и, видимо, не поняв ее содержания, он немедленно вскрыл конверт и, осуществив некоторые беспорядочные и суетливые движения, тут же направился к ящику, что повлекло за собой непредвиденное действие Монастырского: размахивая руками, с оглушительными криками "Назад! Назад!" - он выскочил на поле из леса, где в данный момент находились все участники (включая Ромашко).

После чего Макаревич сел в кресло и, наконец, успокоился. Далее опять произошло непредвиденное. По прошествии сорока минут никаких звуков со стороны ящика не появилось. На основании этого участники сделали вывод, что примус в силу каких-то неведомых причин потух. После быстрого совещания было решено идти к ящику и возобновить работу примуса. А.Монастырский со спичками и Е.Елагина с бутылкой бензина приблизились к ящику и, убедившись, что примус действительно потух, быстро долили бензин и включили огонь. К этому времени у ящика столпились все остальные участники (кроме Ромашко). Увидев, что действие продолжается и, не обращая никакого внимания на Макаревича, все вернулись в лес. Через минуты 3-4 над отверстием ящика показались клубы пара. Прошло еще минут 5, клубы пара увеличились, но свиста не было слышно. Тогда для проверки наличия свистковой крышки на чайнике к ящику был выслан Панитков. После его возвращения темп действия резко ускорился. Сразу же раздался свист. Приняв свист за сигнал к окончанию действия, Макаревич резко снялся с места и, подняв крышку ящика, с честью завершил акцию, на этот раз точнейшим образом выполнив инструкцию, находившуюся на дне ящика.

18 марта

А.Монастырский, Г.Кизевальтер, Е.Елагина, С.Хэнсген, Н.Панитков,
С.Ромашко.

Вариант Н.Паниткова

ФАКТОГРАФИЧЕСКОЕ ОПИСАНИЕ АКЦИИ ДЛЯ И.МАКАРЕВИЧА.

Место действия. Киевогорское поле близ ст.Лобня.

Время действия. 18/III.1989 12.00 - 15.00.

температура воздуха +6 - +10 по Цельсию.

Осведомленные участники: Монастырский, Г.Кизевальтер, Е.Елагина, С.Ромашко, С.Хэнсен, Панитков Н.

Неосведомленные участники: И.Макаревич.

Объект №1. Черный фанерный ящик со смещенным к краю круглым отверстием в крышке. Внутри ящика под отверстием походный примус, на нем чайник с водой и со свистком. Там же в стороне от примуса инструкция №2.

При установке объект был присыпан сверху и с боков талым снегом.

Объект №2. "Метеорит". Мятая черная бумага с вкраплениями металлической фольги. Подвешен на деревьях в "полосе неразличения".

Подсобный инвентарь: Складной стул, видеокамера 8 мм. "Сони", подставка под нее (мольберт), магнитофон №1 с записью собачьего лая, магнитофон №2 для записи общего звукового фона акции.

Инструкция №1 (текст)

Инструкция №2 (текст)

Топография. Прямоугольное горбатое поле, окруженное лесом. Приблизительно в центре на пригорке стул, на нем инструкция №1. Чуть наискосок от стула в 5 метрах объект №1 отверстием к лесу.

Сзади стула на том же расстоянии магнитофон №1; чуть спереди слева, магнитофон №2; сбоку справа от стула в 20 м видеокамера на мольберте. За ней на опушке леса осведомленные участники акции. На противоположной стороне от участников в лесу объект №2 "Метеорит".

Описание акции.

После установки объектов и подсобного инвентаря и включения его в рабочий режим, осведомленные участники удалились в лес пить вино. По сигналу (свисток) И.Макаревич, находившийся вне поля (по устному указанию, данному ему), направился к стулу и сел на него. Вскоре стало ясно, что первоначальный ход действия необратимо нарушен из-за неправильно понятого Макаревичем указания на конверте инструкции №1. Он сразу вскрыл конверт и направился к объекту №1, пытаясь сдвинуть крышку. С опушки леса последовал предупреждающий окрик Монастырского - "Назад! Назад!". Сразу сообразив, что от него требуют, Макаревич снова сел на стул. Далее все протекало по плану до того момента, пока осведомленные участники не поняли, что произошла вторая накладка - огонь в объекте №1 погас. После вторичного вмешательства в ход действия осведомленными участниками Монастырским, Хэнсен, Панитковым, акция закончилась в соответствии с планом.

Вариант С.Ромашко.

И.МАКАРЕВИЧУ.

И.Макаревич в сопровождении С.Ромашко прибыл на край поля у д.Киевы Горки. Здесь он получил инструкцию двигаться дальше в одиночестве к центру заснеженного поля по проложенной тропинке. В центре поля он обнаружил кресло, обращенное к продолговатому черному ящику (разм.202x67x55). На кресле лежала инструкция, выполняя которую он должен был сесть на кресло и ждать конца действия. (+)Минут через Ю-15 находившийся в ящике чайник со свистком закипел, при этом раздался свист, а из отверстия в крышке ящика пошел пар.

Когда примус погас и чайник перестал кипеть И.Макаревич вскрыл находившийся у него пакет с дальнейшими инструкциями и, прочтя их, подошел к ящику, поднял крышку, вылил остатки воды из чайника. Затем сложил кресло и положил его и остальные вещи в ящик, накрыв его крышкой. После этого, выполняя инструкцию, найденную в ящике, он оттащил его к краю поля, где его ожидали остальные участники акции, приехавшие на поле до него и подготовившие на поле все необходимое для проведения акции.

(+) За спиной кресла на расстоянии десяти метров находился магнитофон с непрерывной фонограммой собачьего лая. Поскольку И.Макаревич не знал о существовании магнитофона, у него возникло ощущение, что это настоящий лай, доносящийся откуда-то издали.

Примечание.

Из-за того, что примус неожиданно погас, нормальный ход акции пришлось прервать. Участники акции подходили к ящику и зажигали примус заново.

18 марта 1989 г.

Киевы Горки

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

Е.ЕЛАГИНОЙ

Текст инструкции

"На расставленные в лесу щиты наклеить 16 листов ксероксов, находящихся в этой папке (на каждый щит - по одному листу). Листы следует наклеивать в случайной последовательности, как они лежат в папке, не обращая внимания на их нумерацию, указанную на оборотной стороне листа. Важно лишь правильно наклеить их с точки зрения "верха-низа" (на оборотной стороне листов написано, где верх).

Листы следует наклеивать по центру щитов".

С. ХЭНСГЕН

Щит провисел где-то в течение недели. На протяжении этого времени его видели Панитков, Кизевальтер, Сорокин. Я видел его несколько раз - проезжая мимо него на автобусе или проходя мимо (поскольку я живу недалеко от того места, где он был повешен). Потом, где-то через неделю, я обнаружил, что щита нет. Кто-то (видимо, администрация института) заменила его на тот щит, который висел там раньше. Мы же его вешали в тот период, когда на том месте не висело никакого щита-объявления, а просто торчали две металлические трубки, на которые мы и укрепили свой щит. Следует оговориться, что наш щит был заменен не тем оригинальным щитом, с которого мы сделали слайд, а потом ксерокс, а тем, который висел после него. Этот второй, "оригинальный" щит отличался от первого тем, что надписи обрамлялись довольно широкими белыми полями с нарисованными на них контурами кранов, зданий и т.п. Через некоторое время был снят и этот щит (второй, "оригинальный", который предшествовал - с паузой - нашей копии и был повешен после нее). Некоторое время металлические трубки еще стояли, а потом упали и они (или их кто-то специально повалил на землю). Во всяком случае в данный момент на том месте не висит никакого щита-объявления.

А.М. 9.12.89.

ПРИЛОЖЕНИЕ

ТРИ ИНСТАЛЛЯЦИИ

А.Монастырский, С.Хэнсен

Фактура дискурса Московского архива нового искусства (МАНИ) в 1978-1989 годах.

Инсталляция размещается на одной стене и состоит из трех частей:

1. Работа А.М. "Палец" (авторская копия 1989 г., оригинал 1978 г. находится у Рольфа Фигута).

2. Планшет с наклееными на него шестью листами текста (на первом листе - описательный текст "Пальца" из первого тома "Поездок за город", на 2 и 3 листах - фрагмент из диалога И.Кабакова и А.Монастырского "Зритель-персонаж", 1988 года, помещен в сборнике МАНИ "Материалы для публикации", на 4, 5, и 6-ом листах - фрагмент из диалога И.Бакштейна и А.Монастырского "Внутри картины", 1988 года, помещен в том же сборнике МАНИ).

3. Планшет с наклеенным на него составным черно-белым ксероксом (166 x 118 см), сделанным с фотоколлажа.

Фотоколлаж представляет собой следующее. На фотоотпечаток снимка, сделанного С.Хэнсен в Москве и изображающего вход в магазин "Океан" на пр.Мира (напротив м. "Щербаковская"), А.Монастырским была наклеена (посередине, вертикально) вырезанная из другой фотографии одна ее часть, представляющая собой изображение передней стенки ящика "Пальца".

Инсталляция рассчитана не только на визуальное восприятие ее зрителем, но и на физический "контакт" с ней - через работу А.М. "Палец".

Е.Елагина, И.Бакштейн, Г.Кизевальтер, Н.Панитков.

Исследование документации

Инсталляция была осуществлена в ноябре 1989 года, в Москве, в выставочном зале на Каширке.

Она размещалась в трех залах.

В двух больших залах, на стенах, задрапированных черным бархатом, были равномерно развешаны планшеты (1 x 1 м) с наклееными на них фотографиями, изображающими различные эпизоды акций КД (кроме фотографий на таких же планшетах были наклеены увеличенные фотокопии с трех текстов: 2 планшета с фрагментом текста А.М. "Партитура" на русском языке из 4 тома "Поездок за город", 2 планшета с текстом Шт.Андре "Фонарь" на немецком языке из 3 тома "Поездок за город" и 2 планшета с фрагментом из диалога И.Бакштейна и А.Монастырского

"Внутри картины" на английском языке из сборника МАНИ "Материалы для публикации"). Каждый планшет был освещен лампой синего света (светильники укреплялись на левом верхнем углу каждого планшета).

В этих же двух больших залах размещалось несколько столов, накрытых черным бархатом. Под стеклами на столах лежали фактографические объекты некоторых акций КД. На столах были расставлены лампы красного цвета (но лампочки в них были синие). В одном из больших залов находился магнитофон, на котором иногда воспроизводился какой-нибудь из диалогов, помещенных в сборниках МАНИ.

В третьем, небольшом, зале (экспозиция зала была сделана по проекту А.М.) на противоположных стенах (т.е. друг напротив друга) висели два планшета с наклеенными на них черно-белыми ксероксами (166 x 118 см). Один - с фотографии, изображающей "Ящик с фонарями" А.М., который использовался в некоторых акциях 3 тома "Поездок за город", другой - с фотографии С.Хэнсген, изображающей участок дороги в Тевтобургском лесу (Германия), ведущей к статуе Арминия (вождь херусков, разбивший в 9 в.н.э. три легиона римлян). На других двух противоположных стенах висели фотографии акции "Обсуждение" (3 том "Поездок за город"), размером 40 x 30 см в паспарту под стеклом. На одной стене - шесть черно-белых фотографий (изображающие некоторые объекты А.М. к акции "Обсуждение"), на другой, противоположной стене, на фоне черного бархата - одна цветная фотография (40 x 30, фото Г.К.): на красном фоне белый знак троллейбусного парка ("кружок с крылышками") - слайд, с которого была сделана эта фотография, использовался в слайдовом ряду акции "Обсуждение".

А.Монастырский

Путешествие на запад (проект)

Инсталляция располагается в помещении прямоугольной формы, площадь которого не должна превышать 30 квадратных метров. На стенах вешаются черно-белые ксероксы, сделанные с фотографий акции КД "Комедия" (1977). Возможны два варианта настенной экспозиции. Если используются ксероксы, составленные из 9 кусков (формат каждого ксерокса - 126 x 90 см), то экспозиция составляется из 9 ксероксов: четыре из них изображают репетицию акции "Комедия", пять - действие. Если же используются ксероксы, составленные из 16 кусков форматом 166 x 118 см, то экспозиция состоит из 6 ксероксов: два - репетиция и четыре - действие. И в том, и в другом случае настенная экспозиция включает в себя увеличенный (ксерокопированием) описательный текст акции "Комедия"(см. 1 том "Поездок за город").

Посередине помещения ставится вытянутый прямоугольный стол (длина - 4,5 метра, ширина - 1,5 метра, высота - 85 см), покрытый черной тканью.

Посередине стола, вдоль него, на специальных наклоненных пюпитрах (22 x 30 см каждый) расставляются 23 книги таким образом, что половина книг своими обложками обращена в одну сторону, другая половина обращена обложками к другой стене помещения. На концах "оси", по обеим сторонам которой расположены книги, на таких же пюпитрах устанавливается титульный лист инсталляции (наклеенный на картон текст: "КД. Путешествие на запад. Инсталляция. А.Монастырский, Н.Панитков, Г.Кизевальтер, И.Макаревич, Е.Елагина, С.Ромашко, С.Хэнсген. 1989 г." и одна из книг (№ 12, см. "Схему расположения предметов на столе").

На одном конце стола, экраном в сторону книг, устанавливается телевизор, по которому через видеоплеер показывается двухчасовая видеозапись "ДЕПО" (съемки, сделанные на станции "Депо" Савеловской ж-д.; кроме обычного звукового фона этих видовых съемок, за кадром иногда читаются отрывки из книги "СНЕГ (справочник)", под ред. Д.М.Грея и Д.Х.Мэйла, пер. с англ., Ленинград, Гидрометеиздат, 1986).

У другого конца стола стоит копировальная машина, которой могут пользоваться посетители инсталляции.

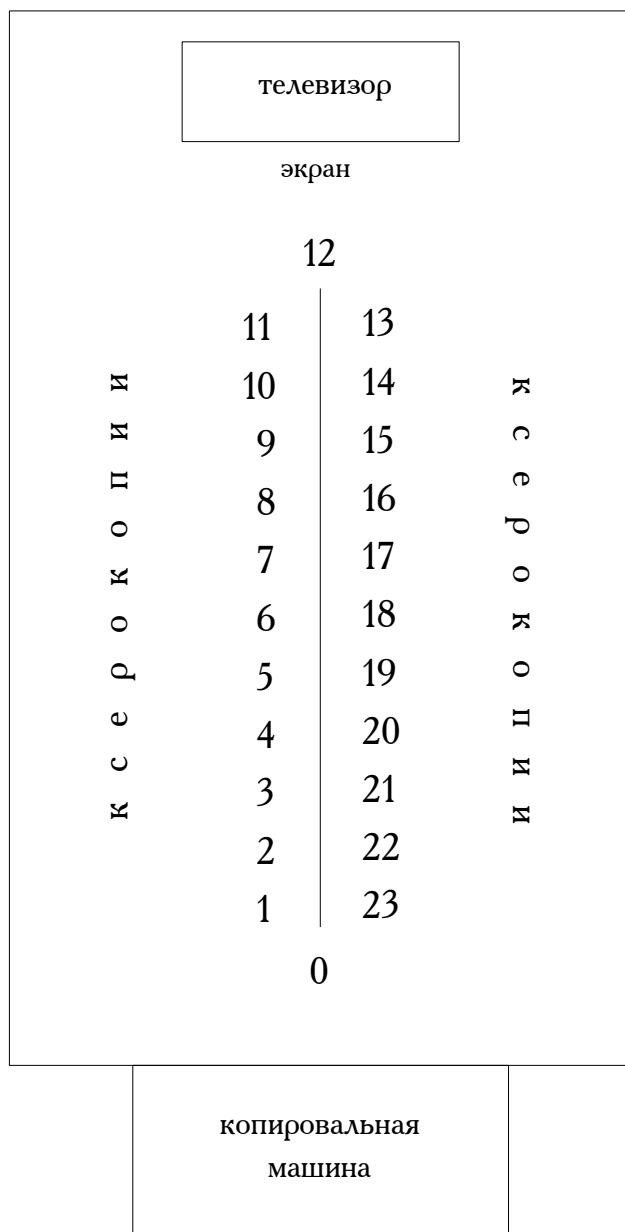
На столе, рядом с книгами, лежат сделанные в нескольких экземплярах автором инсталляции ксерокопии со страниц книг, расставленных на столе. Эти ксерокопии зрители могут брать себе в качестве фактографии, однако они являются обязательными для инсталляции и, по мере того, как зрители разбирают их себе, автор восстанавливает их с помощью копировальной машины (какие именно страницы из книг являются "обязательными" для инсталляции, указано в скобках в "схеме расположения предметов на столе", после указания названий книг).

Но зрители могут и по своему усмотрению делать для себя ксерокопии, т.е. брать книги с пюпитров, рассматривать их и пользоваться копировальной машиной. На крышке копировальной машины должна быть надпись для зрителей с просьбой ставить книги на место.

декабрь 1989 г.

Схема расположения предметов на столе

С Т О Л



- 0 - титульный лист.
- 1 - У ЧЭН ЭНЬ. Путешествие на запад. Москва 1959, том I (стр.17 и иллюстрация между 176 и 177 страницами).
- 2 - У ЧЭН ЭНЬ. том II (одна из страниц со стихотворным текстом).
- 3 - У ЧЭН ЭНЬ. том III (одна из иллюстраций).
- 4 - У ЧЭН ЭНЬ. том IV (стр.42, стр.59, илл. между 272 и 273 стр., стр. 469, разворот - 484 и 485 стр., стр.488, стр.489, стр.490, карта-вкладыш "путь Сюань-Цзана").
- 5 - КД. Поездки за город. том I. (ксерокс переплета, стр.34, из раздела "Фотографии" - лист с фотографиями репетиции "Комедии").
- 6 - А.Банкрофт. Дзен. Тэймс энд Хадсон. 1979. (разворот 94-95 стр.)
- 7 - КД. Поездки за город. том II. (ксерокс переплета, персонаж "Дышу и слышу", "пустые поля" - иллюстративный лист к статье А.М. "Семь фотографий", последний иллюстративный лист к статье Г.Кизевальтера "История коллективных действий").
- 8 - КД. Поездки за город. том III (3-1) (титульный лист, групповая фотография с акции "М").
- 9 - КД. Поездки за город. том III (3-2) (четыре иллюстрации к акции "Бочка": три "человечка" и "Московский финансовый институт")
- 10 - КД. Поездки за город. том III (3-3) (стр.287, стр.288, стр.335, фотография "Туфель" А.М.).
- 11 - МАНИ. Динг ан зихь. 1986. (титульный лист, лист "Предисловия" к сочинениям аэромонаха Сергия, лист с университетом и Новодевичьем монастырем из серии С.Х. "Москва").
- 12 - Сборник "Изобразительное искусство КНДР за 1985 год", на корейском языке, издание КНДР. (вступительная фотография - Ким Ир Сен с художниками, стр.119, стр.199, стр.247, стр.251).
- 13 - КД. Поездки за город. том IV (4-1) (лист "Содержание").
- 14 - КД. Поездки за город. том IV (4-2) стр.120, стр.9 статьи А.М. "Речные заводы советской харизмы", последняя иллюстрация).
- 15 - КД. Поездки за город. том IV (4-3, "Каширское шоссе") (цветная иллюстрация из книги Носова "Незнайка и его друзья").
- 16 - МАНИ. Комнаты. (цветная карта из раздела Г.Кизевальтера и фотография комнаты Н.Паниткова из того же раздела).
- 17 - МАНИ. Агрос. (фотография А.М. "Шубы" и цветная фотография "Персидский залив", фото С.Волкова).
- 18 - МАНИ. Материалы для публикации. 1988. (вступительная цветная фотография, схема "Инсталляции" И.Кабакова, схема N2 "Опущения-поднятия" Ю.Лейдермана, любой лист из серии С.Хэнсен "Уменьшенные копии", фотопортрет В.Сорокина на ВДНХ, последняя фотография - вид музея МАНИ).
- 19 - ФАУНА СССР. Оболочники. I выпуск, Ленинград, Наука, 1989 г. (титул по-английски, стр.12, стр.177).
- 20 - Смотр побед социалистического сельского хозяйства. Москва, "Сельхозгиз", 1940. (портрет В.М.Молотова, торжественное открытие ВСХВ (Молотов и Цицин), портрет В.Р.Вильямса, одна из фотографий со свиньями, статуя В.Мухиной "Рабочий и колхозница", снятая ночью и помещенная в разделе "зона

отдыха").

21 - Путеводитель по Германии (статуя Арминия).

22 - Архитектура Индокитая. С.Ожегов, Т.Проскуракова, Хоанг Дао Кинь. Москва. Стройиздат. 1988. (стр.36, стр.45, стр.46, стр.70, стр.77, стр.105).

23 - КД. Поездки за город. том V. (титульный лист "Ангары на северо-западе", последняя фотография "ангаров", первый лист статьи А.М. "Идеология пейзажа" и данная "Схема расположения предметов на столе" на двух страницах).

ОБЩЕЕ ПРИМЕЧАНИЕ К ПЯТИ ТОМАМ "ПЗГ"

(от составителя)

1. Книги

Книги "ПЗГ", я имею в виду прежде всего оригинальные "тома", структуру которых полностью в этом издании передать невозможно, строились по четкому плану, они имели три основных слоя: дескрипция (описательные тексты), нарратив (рассказы участников) и дискурс (статьи, обсуждения). Кроме того, в каждом томе обязательно присутствовал раздел "Приложение", куда помещались различные документальные материалы к акциям и фактография, и фоторяды, организованные в каждом томе по разному. Составлять описательные тексты и писать разного рода статьи и комментарии к акциям мы начали практически с момента проведения первой акции. Что же касается раздела "рассказы участников", то этот вид документации был предложен И. Кабаковым в 80 году, он же и продиктовал мне на магнитофон первый рассказ о трех акциях. Так получилось, что почему-то с Кабаковым, а не с членами группы, я обсуждал название первого тома сборника документации по акциям. Он предложил тогда вариант "Прогулки за городом", общий смысл названия был им, что называется, правильно схвачен, однако мне показалось это акцентированно "буколическим" и я уже отредактировал название в "Поездки за город".

Первый том был организован строго по вышеназванной схеме: "От авторов"- краткое объяснение того, с чем имеет дело читатель и благодарности тем, кто так или иначе принимал участие в акциях, "Предисловие" (места этих двух составляющих книг оставались неизменными во всех пяти томах), "Описательные тексты", "Документация", "Рассказы участников", "Индивидуальные акции, имеющие отношение к "Поездкам за город", "Комментарии". После этих разделов шел лист

содержания, а уже потом, в самом конце- фотографии к акциям. Во втором томе фотографии, причем уже в виде ксероксов, были помещены в раздел “Описательные тексты”. В третьем и четвертом томах раздела “Описательные тексты” уже не было, вместо этого в качестве разделов шли акции, т.е.- сначала описательный текст, потом рассказы участников и статьи об акции, затем следующая акция и т.д. В пятом томе этот раздел опять появился, соответственно появился и раздел “Рассказы и комментарии участников”. Начиная с третьего тома структура книг стала для нас предметом рефлексии, своего рода “пространством игры” вроде Киевогорского поля, например, особым образом составленный описательный текст акции “Музыка внутри и снаружи”, использование текста из дискурсивного раздела книги в акции “Обсуждение” и т.п. В четвертом томе эта тенденция усилилась: предисловие к тому предлагается в качестве текста акции “Лозунг-86”, материал и сам акт переплета четвертого тома рассматривается как отдельная акция. Пятый том был переплетен в карту московской области. В этом же томе (ко всей книге) используется “заставочная” цветная фотография, сделанная Шт. Андре в Каллистово. Кроме того, там особо сделан акцент на фотографиях: по одной цветной фотографии перед описательным текстом каждой акции (исключение- черно-белая фотография акции “Вс. Некрасову”). Вместо описательного текста акции “Ангары на северо-западе” приведена только фотография этих ангаров (сам описательный текст можно найти в предисловии). Из всего этого видно, что структура каждого тома имеет самостоятельное, содержательное значение. При тиражном воспроизведении книг, даже если издать их в виде отдельных томов, эту структуру передать невозможно (прежде всего из-за акции “Нажимать на гнилые места золотого нимба”, где речь идет о переплете в двух полутомах четвертого тома в ткань, найденную на МКАД во время акции “ЗА КД”).

Конечно, все акции так или иначе связаны между собой общим метасюжетом- есть “зимняя” линия этого сюжета, есть “летняя” (об этом можно прочесть в разделе “Поучения наклейки” пятого сборника МАНИ “BUCHHALTERIUM”). Например, для меня очень существенным было “пустое действие” акции “Комедия” из первого тома (77 года), когда я залег в яму и это мое метафорическое “залегание” кончилось только в 89 году, в пятом томе,- оно было “снято” акцией “Прогуливающиеся люди вдали- лишний элемент акции”, где из ямы, вырытой примерно в том же месте, зрителям было предложено взять звенящие электрические звонки. Таких многолетних связей в акциях много и внимательный читатель при желании сам может их обнаружить. Правомерность такого рода взгляда на акции как на единое целое была совершенно сознательно заложена нами в первых двух лозунгах, которые были сделаны с промежутком примерно в год (текст второго лозунга невозможно понять без знания текста первого).

Переплеты всех пяти томов были сделаны Н. Панитковым.

2. Авторство.

Порядок размещения фамилий под описательным текстом каждой акции обусловлен участием (или неучастием) авторов на различных этапах осуществления конкретной акции. Можно выделить четыре основных этапа: 1. Разработка сюжета. 2. Подготовка. 3. Исполнение.

4. Распределение материала (в текстовом пространстве книг “Поездки за город”).

В первом томе фамилия Кизевальтера, начиная с акции “Комедия” и до акции “Монастырскому”, отсутствует в силу того, что в этот период Кизевальтер находился в Якутии и не мог практически участвовать ни на одном этапе осуществления (хотя через письма его участие было важным, особенно на стадии обсуждения сюжетов).

Например, акция “Появление”. Сюжет акции, ее название и тип приглашения зрителей на акцию предложены А. Монастырским. Л. Рубинштейном придумано “документальное подтверждение присутствия зрителя на акции” (фактография), им же предложен и напечатан на машинке текст этого документа. Сама акция на поле была исполнена Н. Алексеевым и Л. Рубинштейном. Зрители были встречены у метро и приведены к месту действия Г. Кизевальтером. В соответствии с этим и возник порядок подписей под описанием акции. Единственным исключением в порядке подписей является описательный текст акции “Произведение изобразительного искусства- картина”. Сюжет акции, за исключением одного элемента, придуман А. Монастырским. Однако, поскольку по элементу “Картина”, предложенному И. Макаревичем, была названа акция, то порядок подписей был изменен, т.е. на первом месте стоит фамилия соавтора акции (И. Макаревич), а на втором- автора сюжета акции (А. Монастырский).

Из-за того что книги собирались А. Монастырским, то он волей-неволей “узурпировал” этап “распределения материала” акций, т.е. размещение его в текстовом пространстве книг. Это пространство в каком-то смысле совершенно аналогично (по своей самостоятельности) непосредственно-событийному пространству акций и также обладает своей сюжетикой, о чем я писал выше. В результате чего и возникло деление акций на “основной список” и на акции, которые помещались в раздел “индивидуальные”(что вызывало бурные споры у членов группы).

В 1990 году Н. Панитковым и А. Монастырским был составлен документ “авторских процентов” по акциям КД, в основу расчетов которых была взята следующая система оценок: 1. За авторство сюжета без соавтора- 6 (пунктов). 2. За авторство сюжета с соавтором- 4 (в одном случае- 5). 3. За соавторство в разработке сюжета- 2. 4. За наибольшую затрату сил в подготовке и исполнении акции- 1,5. 5. За существенную помощь в подготовке и исполнении акции- 1. 6. За помощь в подготовке и исполнении акции- 0,5. По этой системе индексации “доли КД” распределились следующим образом: А.М.- 53%, Н.П.- 16%, Н.А.- 6%, И.М.- 6%, Е.Е.- 6%, Г.К.- 5%, С.Р.- 5%, С.Х.- 3% (более подробно см. в сборнике МАНИ “BUCHHALTERIUM”).

Данная система “авторских процентов” распространяется не только на членов группы “Коллективные действия”. На различных этапах деятельности КД в акциях активное участие принимали В. Митурич-Хлебникова, М. Константинова, Шт. Андре, А. Абрамов, Н. Козлов, И. Яворский, В. Добросельский, М. Еремина, М. Елагина, С. Летов и другие. В конкретных акциях их участие носило соавторский характер и оговаривается в документации соответствующих акций.

Однако на основании авторской системы КД в целом при именной расшифровке членов группы “Коллективные действия” (в статьях, каталогах и т.д.) фамилии должны располагаться в следующем составе и порядке: А. Монастырский, Н. Панитков, Н. Алексеев, И. Макаревич, Е. Елагина, Г. Кизевальтер, С. Ромашко, С. Хэнсен. Деятельность же “КД” в рамках пяти томов “Поездок за город” определяется 1976 - 1989 годами.

[Хронологически состав группы возникал следующим образом. В процессе подготовки первой акции “Появление” речь о группе вообще не шла: имелась в виду одна конкретная работа с четырьмя участниками. Затем возник первый состав группы, у которой не было никакого названия, а приводились лишь три фамилии ее участников в алфавитном порядке- Н. Алексеев, Г. Кизевальтер, А. Монастырский. После акции “Палатка” к первоначальному составу группы присоединился Н. Панитков. Затем, в 1979 году, после акции “Место действия” в группу вошли И. Макаревич, Е. Елагина и С. Ромашко. Название группы- “Коллективные действия”- было принято группой только начиная со второго тома “Поездок”; это название первым употребил Б. Гройс в статье “Московский романтический концептуализм” в первом номере журнала А/Я, в 79 г., применив к безымянной тогда группе название раздела в каталоге Венецианского биеннале 1977 года, где были помещены материалы акций “Появление”, “Палатка” и “Лозунг-77”. И, наконец, в процессе работы над акциями пятого тома “Поездок” в состав группы вошла С. Хэнсен.]

3. Зрители акций.

Прежде, чем привести приблизительные сведения о конкретных зрителях акций, мы даем список акций пяти томов “Поездок за город” по номерам, а затем список фамилий зрителей с указанием тех номеров акций, на которых они присутствовали.

Первый том (1976-1980 гг.)

1. ПОЯВЛЕНИЕ (приблизительно 30 зрителей).
2. ЛИБЛИХ (приблизительно 25).
3. ПАЛАТКА (без зрителей).
4. ЛОЗУНГ- 1977 (без зрителей).
5. ШАР (без зрителей).
6. КОМЕДИЯ (10 зрителей).
7. ФОНАРЬ (без зрителей).
8. ЛОЗУНГ - 1978 (без зрителей).

9. ТРЕТИЙ ВАРИАНТ (17).
10. ВРЕМЯ ДЕЙСТВИЯ (приблизительно 20).
11. КАРТИНЫ (30).
12. МЕСТО ДЕЙСТВИЯ (30).
13. Н. ПАНИТКОВУ (без зрителей).
14. А. МОНАСТЫРСКОМУ (без зрителей).
15. Г. КИЗЕВАЛЬТЕРУ (без зрителей).

Второй том (1980 - 1983 гг.)

16. ВОСПРОИЗВЕДЕНИЕ (20).
17. ДЕСЯТЬ ПОЯВЛЕНИЙ (10).
18. ГЛЯДЯ НА ВОДОПАД (15).
19. ВСТРЕЧА (без зрителей).
20. Н. АЛЕКСЕЕВУ (без зрителей).
21. ЗВУКОВЫЕ ПЕРСПЕКТИВЫ ПОЕЗДКИ ЗА ГОРОД (15).
22. ОСТАНОВКА (30).
23. ВЫХОД (35).
24. ГРУППА - 3 (20).
25. ТЕМНОЕ МЕСТО (без зрителей).
26. РАЗДЕЛЕНИЕ (89).

Третий том (1983 - 1985)

27. ПОЕЗДКА ЗА ГОРОД ЗА ТРЕТЬИМ СЕРЕБРЯНЫМ ШАРОМ ДЛЯ САБИНЫ (без зрителей).
28. СЕРЕБРЯНЫЙ ТОР (без зрителей).
29. "М" (30).
30. ИЗОБРАЖЕНИЕ РОМБА (30).
31. ОПИСАНИЕ ДЕЙСТВИЯ (без зрителей).
32. МУЗЫКА ВНУТРИ И СНАРУЖИ (без зрителей).
33. ВЫСТРЕЛ (30).
34. РУССКИЙ МИР (25).
35. ГОЛОСА (приблизительно 15).
36. ПЕРЕВОД (приблизительно 15).
37. ЮПИТЕР (8).
38. БОЧКА (25).
39. ОБСУЖДЕНИЕ (9).

Четвертый том (1985 - 1987 гг.)

40. ВОРОТ (14).
41. ПАРТИТУРА (10).
42. ТАКСИ (без зрителей).
43. ОБСУЖДЕНИЕ - 2 (25).
44. БОТИНКИ (20).
45. ЛОЗУНГ - 1986 (без зрителей).

46. ЗА КД (без зрителей).

47. НАЖИМАТЬ НА ГНИЛЫЕ МЕСТА ЗОЛОТОГО НИМБА (без зрителей).

Пятый том (1987 - 1989 гг.)

48. ПРОИЗВЕДЕНИЕ ИЗОБРАЗИТЕЛЬНОГО ИСКУССТВА-
КАРТИНА (20).

49. ЗА КД - 2 (без зрителей).

50. В. НЕКРАСОВУ (без зрителей).

51. ВТОРАЯ КАРТИНА (30).

52. ПРОМЕЖУТКИ (без зрителей).

53. И. МАКАРЕВИЧУ (без зрителей).

54. Е. ЕЛАГИНОЙ (3).

55. С. РОМАШКО (без зрителей).

56. С. ХЭНСГЕН (без зрителей).

57. ПЕРЕМЕЩЕНИЕ ЗРИТЕЛЕЙ (20).

58. ПАЛАТКА - 2 (11).

59. ПРОГУЛИВАЮЩИЕСЯ ЛЮДИ ВДАЛИ-
ЛИШНИЙ ЭЛЕМЕНТ АКЦИИ (15).

60. ЗВОНОК В ГЕРМАНИЮ (10).

61. АНГАРЫ НА СЕВЕРО-ЗАПАДЕ (без зрителей).

Зрители акций (приблизительные сведения):

И. Бакштейн-11,12,21,22,23,24,29,30,33,34,35,36,37,38,39,40,
41,42,43, 44,48, 51,57,58,60.

И. Кабаков- 6,9,11,12,17,21,22,24,25,29,30,31,34,35,36,38,
39,40,41,43,44,48.

В. Сорокин- 21,22,26,29,30,33,34,35,37,39,41,43,44,48,51,56,57,59.

И. Нахова- 21,22,23,26,29,33,34,36,37,38,41,44,45,49,51,56.

Ю. Лейдерман- 29,30,33,34,35,36,37,38,40,41,42,43,44,57,59.

В. Мироненко- 12,13,16,18,21,22,23,24,25,26,29,30,42,44,59.

А. Жигалов- 16,18,21,22,23,26,30,33,34,35,36,37,38,43,51.

Д. Пригов- 12,16,21,24,26,30,34,35,36,38,39,43,44,59.

Н. Абалакова- 18,22,23,26,30,33,34,35,36,37,43,44,51.

В. Некрасов- 11,12,16,17,18,21,23,33,35,38,41,43,50.

В. Мочалова- 6,9,10,11,12,35,36,38,39,40,41,44.

И. Пивоварова- 2,7,10,11,12,17,24,29,30,40.

И. Чуйков- 10,11,12,17,22,24,29,30,38,43.

Э. Гороховский- 6,11,22,23,29,30,34,44.

С. Гундлах- 12,16,24,26,29,30,33,44.

А. Аникеев- 2,12,18,22,23,24,26,48.

Ю. Альберт- 16,17,18,22,23,24,26,30.

Л. Рубинштейн- 12,21,24,35,36,38,39.

А. Филиппов- 12,23,36,30,38,40,48.

В. Захаров- 16,23,26,29,30,34,48.

С. Ануфриев- 21,22,26,34,44,48,51.

Л. Талочкин- 9,10,17,24,26.

К. Звездочетов- 12,16,21,22,26.

Г. Витте- 27,34,36,37,38.

А. Альчук- 48,51,57,58,59.

М. Рыклин- 48,51,57,58,59.
 В. Скерсис- 2,16,17,26.
 С. Бордачев- 9,24,26,29.
 С. Мироненко- 16,24,26,29.
 М. Чуйкова- 44,48,51,57.
 Герловины- 1,2,11 (Римма).
 Л. Бажанов- 10,12,26.
 П. Пепперштейн- 10,29,51.
 В. Наумец- 26,29,34.
 Т. Диденко- 30,33,44.
 С. Волков- 51,57,59.
 Л. Соков- 10,11.
 О. Васильев- 12,16.
 Э. Булатов- 12,29.
 В. Пивоваров- 23,51.
 Перцы- 33,57. Е. Барабанов- 26,48. М. Тупицына- 49,58. В. Тупицын- 58. Е. Бобринская- 57,59. В. Макаревич- 12,21.
 В. Сохранский- 11,26. Н. Осипова- 48,50. Л. Шмиц- 57,58.
 Дж. Гэмбрел- 51,57. Е. Петровская- 57,59. И. Затуловская- 10,30.
 Копыстьянские- 34,51. Л. Звездочетова- 33. Б. Гройс- 11.
 Май Митурич-Хлебников- 11. А. Раппопорт- 44. Е. Модель- 43.
 Ф. Инфанте- 10. Э. Добрингер- 36. Н. Шибанова- 12.
 Н. Никитина- 11. Р. Арутюнян- 11. Рохлис- 9. Н. Недбайло- 1.
 М. Сапонов- 1. Е. Штейнер- 57. Е. Лунгин- 59. М. Фляйшер- 43.
 И другие.

4. Деятельность группы после 1989 года.

После завершения пятого тома “Поездок за город” членами группы было решено в дальнейшем не подписывать возможные акции “Коллективными действиями”, а использовать в описательных текстах принцип “списка авторов”, как это и было в нашей работе до 1980 года. По этому принципу было проведено три акции. В феврале 1990 года была проведена акция “Каблук” С. Хэнсен (в соавторстве с А. Монастырским и В. Сорокиным) на пьедестале статуи В. Мухиной “Рабочий и колхозница”. 17 марта 1990 года- акция “На горе” в Калистово (зрители- И. Бакштейн, Д. Росс, Б. Богданова, С. Блумберг). 12 мая 1990 года на Киевогорском поле- акция “Банки” (А.Альчук,Е.Бобринская,Бриллинг,Тамручи,Филиппов,Рыклин,Кусков,С.Рид,Е.Нестерова,А.Обухов а,И.Бакштейн,Константинова,М.Орлова,Ов-чинникова,Деготь,Левашов,К.Качарава,Альберт). Описания этих акций помещены в сборнике МАНИ “Buchhalterium”, раздел: “КД. Список акций”. В 1994 году А. Монастырским и С. Хэнсен был составлен 6 том “Поездок за город”, куда вошло 11 акций этих авторов:

1. Розетка. 8.3.1991. Москва, р.Яуза в районе Лосиноного острова.
2. Средства ряда. 26.12.1991. Киевогорское поле.
3. Д.А.Пригову. 17.3.1992. Москва, Главный ботанический сад.
4. Вручение. 27.12.1992. Москва, Лосиный остров.
5. Открывание. 7.3.1993. Киевогорское поле.
6. И.Холину. 15.3.1993. Москва, мастерская И. Макаревича.
7. Шт. Андре. 31.5.1993. Мюнхен.
8. И.Кабакову. 10.8.1993. Зальцбург.
9. Десятая тетрадь. 21.2.1994. Бохум.
10. Альбом для путевых заметок и зарисовок.
1.3.1994(Бохум) - 22.10.1994 (Кельн).

11. Запуск воздушного змея в Проре. 15.3.1994. о. Рюген.

Начиная с 1995 года группа возобновила свою работу в полном составе, но с несколько измененным названием - [КД] (то есть аббревиатура “Коллективные действия” в квадратных скобках). На март 1997 года было осуществлено пять акций:

1. Археология света. 1.6.1995. Поджио Катина (Италия).

2. Негативы. 8.1.1996. Киевогорское поле.

Зрители: А. Альчук, Е. Бобринская, В. Захаров, М. Константинова,
Ю. Лейдерман, Перцы, М. Рыклин, В. Сорокин, А. Филиппов.

3. М. Рыклину (Лозунг-96). 6.4.1996. Москва, р. Яуза.
(без зрителей).

4. Лихоборка. 25.9.1996. Москва, Главный ботанический сад.

Зрители: А. Альчук, Е. Бобринская, С. Волков, Е. Деготь,
Ю. Лейдерман, П. Пепперштейн, М. Рыклин, В. Тупицын,
М. Тупицына.

5. Рассказы участников. 24.3.1997. Москва, Лосиный остров.
23 зрителя.

А. М.

21 апреля 1997 г.

ПОЛНОЕ СОДЕРЖАНИЕ БЕЗ НОМЕРОВ СТРАНИЦ

От авторов

ПРЕДИСЛОВИЕ (А.М.)

ОПИСАТЕЛЬНЫЕ ТЕКСТЫ:

Произведение изобразительного искусства- картина

ЗА КД-2

В.Некрасову

Вторая картина

Промежутки

И.Макаревичу

Е.Елагиной

С.Ромашко

С.Хэнсен

Перемещение зрителей

Палатка-2

Прогуливающиеся люди вдали- лишний элемент акции

Звонок в Германию

Ангары на северо-западе

РАССКАЗЫ И КОММЕНТАРИИ УЧАСТНИКОВ:

Об акции “Произведение изобразительного искусства- картина”:

А.Альчук

С.Ануфриев

И.Бакштейн

И.Кабаков

Н.Осипова

М.Рыклин

В.Сорокин

Об акции “Вторая картина”:

С.Ануфриев

Ю.Жаркова

М.Рыклин

В.Пивоваров

Об акции “И.Макаревичу”:

И.Макаревич

Об акции “Е.Елагиной”:

Е.Елагина

Об акции “С.Ромашко”:

С.Ромашко

Об акции “Перемещение зрителей”:

Дж.Янечек

Об акции “Палатка-2”:

В.Тупицын

Об акции “...люди вдали...”:

Е.Бобринская

Ю.Лейдерман

Приложение к разделу:

Н.Панитков. Об акции “Н.Паниткову”

Ю.Лейдерман, П.Пепперштейн. Тело Хайдеггера

А.Монастырский. Идеология пейзажа

ДОКУМЕНТАЦИЯ

ПРИЛОЖЕНИЕ (три инсталляции)

ОБЩЕЕ ПРИМЕЧАНИЕ (от составителя)

Оглавление

От авторов	3
ПРЕДИСЛОВИЕ	4
ОПИСАТЕЛЬНЫЕ ТЕКСТЫ	9
РАССКАЗЫ И КОММЕНТАРИИ УЧАСТНИКОВ	24
ПРИЛОЖЕНИЕ К РАЗДЕЛУ	59
ДОКУМЕНТАЦИЯ	68
ПРИЛОЖЕНИЕ	91
ОБЩЕЕ ПРИМЕЧАНИЕ К ПЯТИ ТОМАМ “ПЗГ”	96